

АКИЛЛЕ БОНИТО ОЛИВА

ИСКУССТВО НА ИСХОДЕ ВТОРОГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

XЖ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ
МОСКВА 2003

ГЕОГРАФИЯ ИСКУССТВА 9

Вместо вступления

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТРАНСАВАНГАРД 39

Искусство перехода 41

Идеология самоумаления в искусстве: Европа 54

Избыточное искусство: Америка 59

От авангарда к трансавангарду 63

Драма, миф и трагедия в трансавангарде 77

Итальянский трансавангард 82

Немецкий трансавангард 86

Американский трансавангард 89

Язык: отличия и связи 90

СУПЕРИСКУССТВО 119

Маньеристическая симуляция 121

Метаморфозы искусства: связи и отличия 129

Суперобъективность субъекта 138

Новая Америка 146

Новая Западная Европа 161

Новая Восточная Европа 174

**ДИАСПОРЫ: ИСКУССТВО, ПУБЛИКА И ОКРЕСТНОСТИ
КОММУНИКАЦИИ 189**

Вместо заключения

ГЕОГРАФИЯ ИСКУССТВА

Вместо вступления



Нам Джун Пайк. *Двусторонняя арка*, 1985 г.

В период, последовавший за окончанием второй мировой войны, траектория развития мирового искусства стала определяться принципом языкового эксперимента. Это происходило в полной синхронности с окончательным становлением западной экономической системы, настоящие принципы которой – рост эффективности и объема производства. В Соединенных Штатах принципы оказались укорененными в столь присущем этой стране духе предпринимательства, в то время как в Европе они сохранили связь с ремесленной традицией, с более размеренными и подконтрольными человеку временными ритмами.

В Америке правомерность установки на эксперимент с новыми художественными средствами – со средствами, подчас и не принадлежавшими ранее к художественной сфере, не вызывала сомнения; в Европе же это нуждалось в оправдательной аргументации, в верификации, которую искали в сфере мышления и его процедурах. Европейская культура в силу некоего природного инстинкта неизменно обращается к вопрошанию своей собственной сущности, ей присуща тяга к систематизации, в то время как в американской культуре любая проблема воспринимается как нечто специфическое и частное, требующее безотлагательного разрешения.

Американское искусство живет своей собственной очевидностью, очевидностью своих выразительных средств, верификация которых сводится к процессу их повседневного совершенствования, к углублению и расширению их возможностей. Творчество понимается здесь как особый вид деятельности, как специальность.

Специализация в США и является залогом сопряженности искусства и общества: искусство предьявляет себя в своей самоценности. В Европе, напротив, ставка всегда делается на критерии более общего характера: творческой индивидуальности здесь недостаточно просто лишь предьявить себя как факт, от нее требуется определение собственной социаль-



Йозеф Бойс читает лекцию в Нью-Йорке, 1974 г.

ной значимости. Отсюда и проистекает столь ошутимая в Европе идеологическая ангажированность искусства, где под идеологией понимается некий вопрос, разрешить который, оставаясь в пределах собственной самодостаточности, невозможно.

Немаловажную роль в американском искусстве играют пространственные представления, сформировавшиеся в походах первых переселенцев. Они-то и задают искусству его обращенность к непрестанному поиску и к исследованию реальности.

Если европейская культура постоянно соотносит себя с культурными моделями и матрицами, то есть, по сути дела, с историей и, в частности, с историей искусства, то американская культура, напротив, обращена к перманентному продлеванию собственного настоящего. Отсюда и проистекает присущее ей понимание эксперимента, в котором чисто художественные процедуры оказываются тождественными процедурам мышления. Наконец, приобщение к опыту восточных культур – вот еще один путь, избранный американской культурой для собственного осуществления.

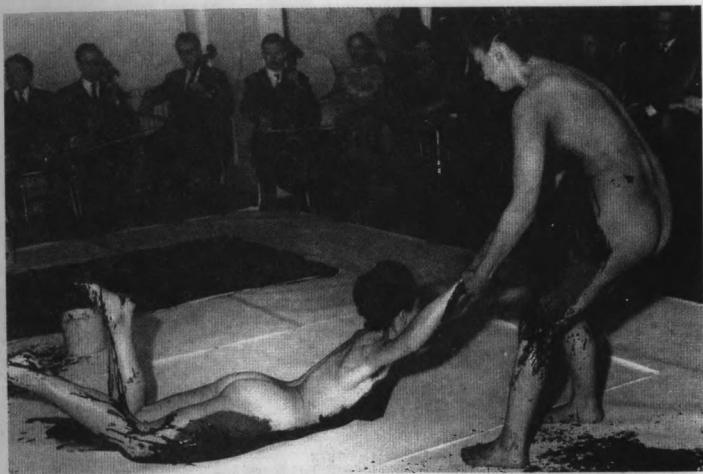
Американский художник, воспитанный в лоне пуританской традиции, склонен искать разрешения неизбежной конфликтности между произведением искусства и мирозданием в области качества самого произведения,

что порождает всепоглощающую, почти фетишистскую приверженность к используемым им художественным средствам. При этом предельной отрефлексированности собственных языковых средств начинается соответствовать предельная специализация – гарантия всесторонней продуманности и добротности художественного продукта.

В свою очередь европейский художник, имеющий за плечами традицию исторического авангарда, исходит как раз из признания специфичности художественного языка и склонен к тому, чтобы преодолевать специализированность собственной деятельности, выходить к более глобальному и целостному пониманию творческой деятельности. Если американский художник воспринимает рынок вполне прагматично, как сферу признания его работы и оценки присущего ей качества, то для европейского художника факт растворения искусства в рыночных отношениях предстает проблемой чисто политической. Ситуация сведения искусства к товару рассматривается чисто идеологически, как доказательство окончательного выхолащивания понятия авангарда.



Энди Уорхол. 28 упаковок Брилло, 14 пачек томатного супа Кэмпбелл, 1964 г.



Ив Кляйн. Перформанс: *Антропометрия синей эпохи*, 1960 г.

Американский рынок с его экономической агрессивностью наводняет весь мир своим художественным товаром. Произведенная там усредненная художественная продукция, обладая исключительными адаптационными способностями, превосходит поэтому (именно поэтому!) *качество* адекватной ей европейской продукции. *Количество*, напор экономической мощи, оборачивается качеством, принуждая коллекционеров к фетишистскому принятию американского искусства.

Европейское же искусство, имея за плечами многонациональный контекст, единство которого носит чисто культурный характер, не склонно пассивно принимать диктат художественного рынка.

Вопреки тому, что в действительности Европа разделена на различные политические реальности, представляется оправданным, что предлагаемая география искусства не столь дробна и схематична. Дialeктическое сопоставление с американским искусством возможно лишь при условии, что европейский контекст будет рассматриваться в его целостности. Европа, таким образом, предстает не как географическое, а как культурное понятие, опирающееся на некие константы, общие всей европейской художественной практике, – на ценности истории и идеологии. "Венская школа" (Нитч, Райнер, Брус, Шварцкоглер) сводит искусство к терапевтической функции: оно подвергает шоковой процедуре лишенное истории

Йозеф Бойс. *Стая*, 1969 г.



настоящее. Поэтому феномен неоавангарда рождается именно в Европе, в силу потребности художников послевоенного поколения восстановить связь с традицией и с ценностями исторического авангарда. Возникнув в Европе в первые десятилетия нашего столетия, авангард предложил художественную программу преобразования искусства и мира. Продолжая эту традицию, художники европейского неоавангарда видят в искусстве не просто лишь сферу реализации чисто художественной проблематики, но и проблематики того, что можно было бы определить системой искусства, иначе говоря, проблемы мироздания.

Американские же художники увидели в опыте исторического авангарда лишь традицию экспериментирования с художественным языком. Поэтому в Америке дискурс и практика неоавангарда 60 – 70-х годов проявились в установке на поиск и анализ языковых средств, в то время как в Европе – в преодолении самого понятия "авангард": здесь стало очевидным, что даже установка на поиск и эксперимент не могут избавить искусство от присутствия негативного начала – начала, определяющего собой становление истории.

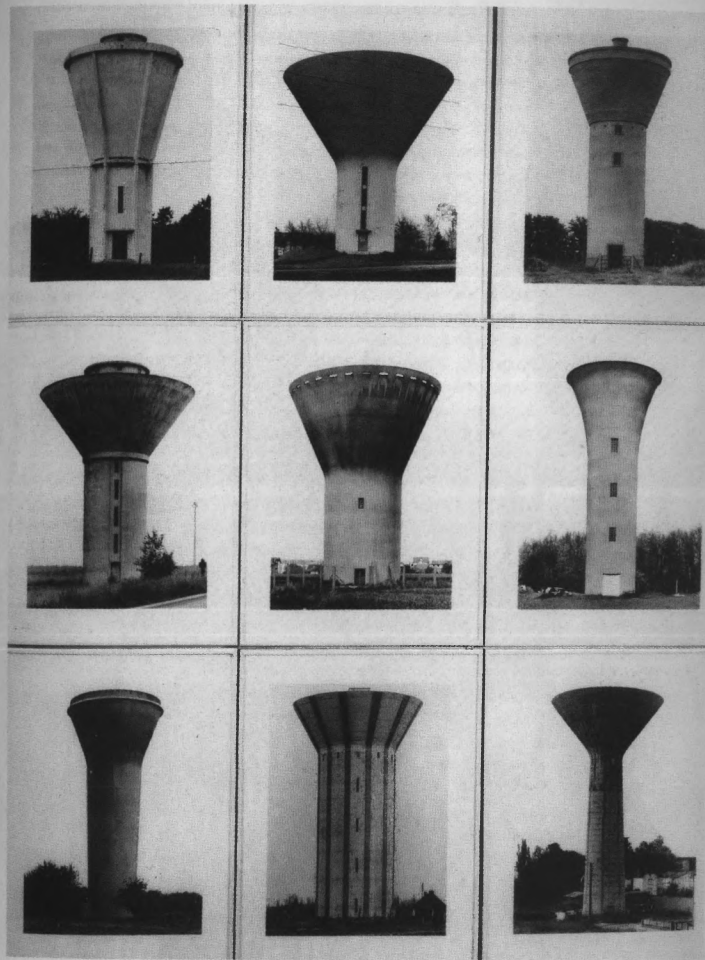
Идеология, уже в силу этимологического значения этого слова, подразумевает идею и сознание, то есть идею и проект мироздания. Причем даже если идеология принимает форму "ложного сознания", выработанного правящим классом в собственных интересах и для самопотребления, даже в

этом случае она все равно остается "несчастливым сознанием", оказываясь аналогичной сознанию художника, деятельность которого сводится к производству практически *бесплезного*. Этот тип сознания и оказывается отправной точкой для европейского художника; принимая условие, что его практика реализует себя через специфический, чисто художественный язык, он тем не менее стремится преодолеть эту специфичность, использовать ее как средство преобразования реальности. Искусство при этом начинает пониматься как модель альтернативного существования.

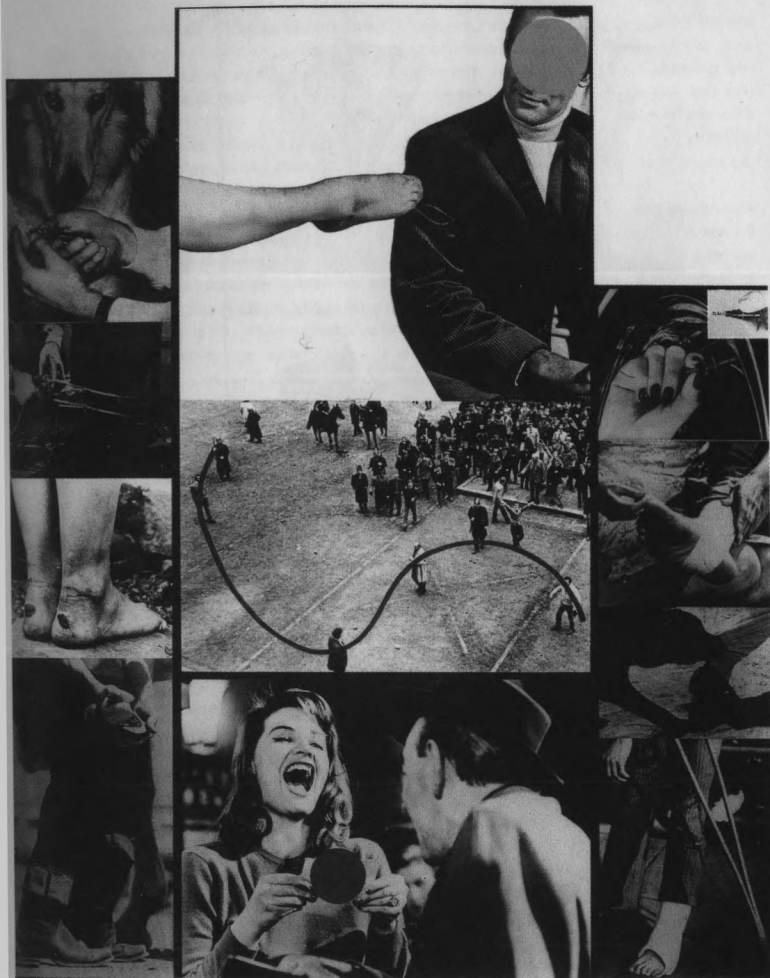
Для немца Йозефа Бойса (1921 – 1986) искусство – это средство воссоздания духовной целостности человеческой личности, возвращения ей энергии и воли к изменению ее отношений с миром. Идеология для него – это возможность чисто политической картины мира, возможность проекта преобразования реальности и одновременно приобщения к существенным для него культурным константам: к фигуре художника-героя и художника-демиурга, возвращению к природе, идее придания формы первородной энергии (т. е. раскрытия в ней возможностей к коммуникации). Искусство, согласно представлениям Бойса, должно обращаться ко всем проявлениям органической жизни, диалогически сопрягать их между собой. При этом, если, с одной стороны, в искусстве обнаруживается способность к алхимическому преобразению органических элементов, то, с другой, установка на прямой диалог с публикой, принимающий подчас формы политической акции (осуществляемой за пределами традиционных художественных институтов), открывает в нем способность к прямому контакту с людьми – контакту необычайно широкому и демократическому. Наряду с художественными акциями, объектом которых становилась у Бойса его собственная телесность, он создает, используя пластические возможности слова, т. н. *социальные скульптуры*. Диалог художника с публикой должен пробуждать в ней гражданское самосознание: общество в результате начинает моделироваться и самомоделироваться. В своих акциях и публичных дискуссиях художник пытается задействовать самые различные начала – природу, смерть, экономику, стремясь таким образом вернуть органическую целостность культуре, которая ныне, подобно разделенному на классы обществу, пребывает расчлененной на различные специализации.

Его акции неизменно рождаются из представления, что исходной субстанцией бытия является материя, понятая как чистая энергия, нерасчлененный хаос, не затронутый еще организующими процедурами рациональности.

Он берет куски маргарина, манипулирует ими, оставляя на них отпечатки собственного тела. Затем он приступает к организации этого (как, впрочем, и любого иного) материала, придавая ему отвлеченно геометрические конфигурации, способные соперничать с формами человечески-упорядоченного мира. Этот амплифицированный порядок сосредоточивает в себе



Бернд и Хилла Бехер. *Водокачки*, 1980 г.



Джон Балдессари. Пятка, 1986 г.

одновременно как парализующую органический мир рациональность (категорию чисто западную), так и витальность материи и природы.

Воля, мысль и чувство соперничают в идеологии Бойса, составляя триаду, опираясь на которую художественная практика, неизменно отождествляемая с коммуникацией, созидает пространство контрреальности, противостоящее негативной реальности повседневного существования.

Представление о том, что искусство обладает способностью преобразовать и модифицировать, т. е. наделять энергию мира формой и предназначением, в культурно-историческом смысле соответствует практике алхимии. Даже слово у Бойса обладает формообразующей силой: оно организует и упорядочивает коммуникацию, а также взаимодействие художника и публики. В этом непосредственном обращении к слову есть также нечто от сократовской традиции: задача художника – стимулировать коллективное сознание к принятию ценности тотальной свободы, перекрывающей собой отдельные и специфические сферы профессиональной деятельности, лишь разрушающие антропологическую целостность человеческой личности.

В том, какие формы принимает в американской цивилизации понятие *потребления*, есть что-то от каннибализма. Производство, стремясь воспроизвести свой динамический ритм и вовлекая в свой оборот гигантский механизм рекламы, вменяет обществу состояние перманентного голода, ненасытного вожделения предметов потребления.

Все здесь подвергнуто инверсии: именно объект – потребительская вещь – охотится за субъектом. Производство открывает здесь сезон садистской ловли индивида: социальные роли меняются, устанавливается новая иерархия, где человек отныне оказывается средством. Полярные полюса этой новой иерархии представлены творчеством Рида Грумса и Эдварда Кинхолца.

В свою очередь провозвестник американского поп-арта Стюарт Дэвис иконографическим строем своих работ воспроизводит совершенно новый тип общества: вместо сферы осуществления межличностных отношений социум становится зоной обмена, перемещения товара и его репрезентации. Темой творчества Энди Уорхола (1928 – 1987) оказывается феномен *статистики* или, точнее, *статистической фикции*: факты технологизированной американской реальности подвергаются им систематической каталогизации. Художник имеет дело с реальностью, смысловым стержнем которой является модуль, единица измерения, стандарт, с реальностью, основанной на умозрительном и многомерном воплощении принципа *геометрической бесконечности*. Этот принцип призывает к жизни бесконечность мегаполисов, урбанистическую экспансию, а его высшим ценностным критерием является количество. Так, небоскреб, этот модуль американской реальности, несет в себе уже не человеческое, а чисто урбанистическое измерение.

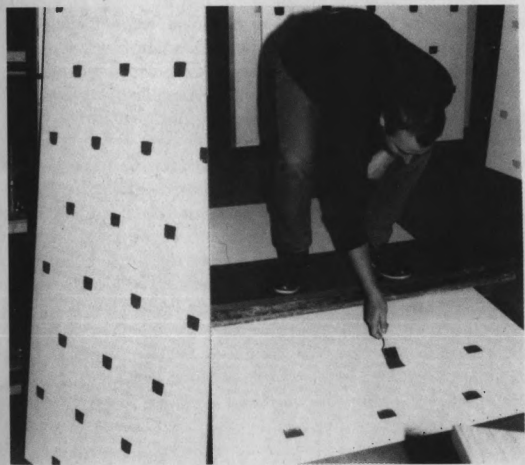
В самом деле, небоскреб как тип архитектурного сооружения воплощает собой не столько зону человеческого обитания, с его ценностями до-

машнего уюта и частного существования, сколько зону общественной коммуникации и производства: это программно выражено в его стеклянных фасадах – прозрачной оболочке архитектурной структуры.

В своем холодном и отрешенном творчестве Уорхол показывает, что модуль и стандарт стали основой новой антропологии: его работы редуцируют малейший психологизм и снобистски воспевают невыразительность.

Так, художественная практика Уорхола воплощает в модуле мультипл, в многократно воспроизведенной человеческой фигуре – человека-массу, растиражированную личность, обреченную господствующей производственной системой на стереотипизированное существование.

Уникальность и индивидуализм – ценности европейской культуры – сменяются американской ментальностью: самоутверждение личности зиждет



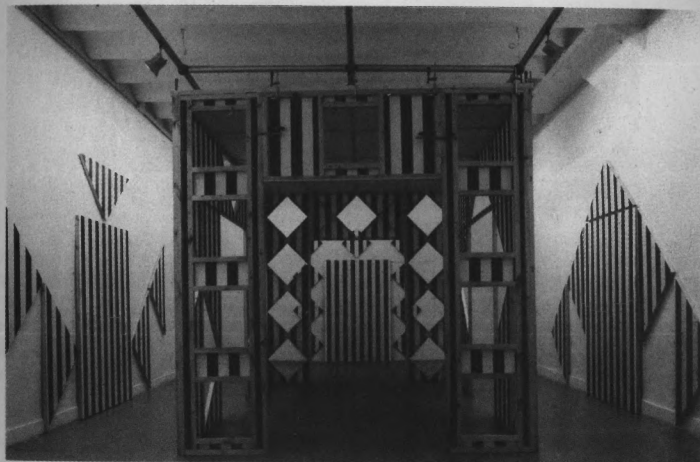
Ньяла Торони за работой, 1973 г.

ся на экзистенциальном комфорте, рождаемом из самоотождествления и адаптации к стандартизированному укладу жизни.

Уникальный и единичный художественный продукт сменяется производством тиражируемым, как кажется, лишенным, в силу тиражного характера его производства, малейшего присутствия драмы творчества и ставшим индифферентным: безразличие – таков тонус восприятия мира Энди Уорхола.

Для того чтобы эта бесстрастная фиксация мира обрела способность к формообразованию, художник обращается к фото- и кинообъективу – оптическому посреднику между собой и миром. Объектив – механическое устройство, позволяет редуцировать любое проявление индивидуального начала, любое проявление *privacy*; настойчиво вменяется, в результате, стереотипизированный жест, который, уже в силу этого заложенного в него порождающего принципа, есть жест общественный и предназначенный к потреблению.

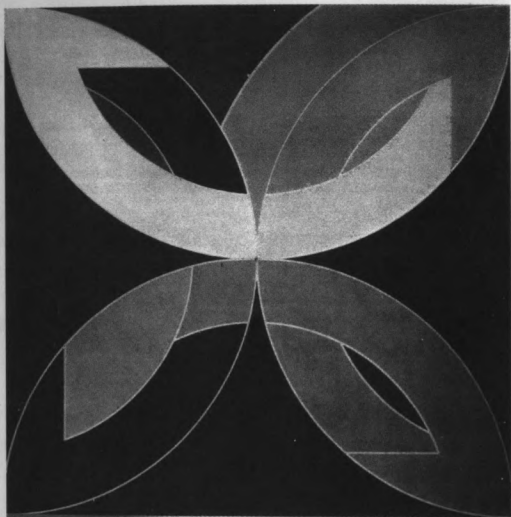
У Уорхола нет и малейшего намека на недосказанность: тайна заменяется своей противоположностью – выставленностью напоказ, этим неминуемым условием потребительства, которое американская цивилизация принимает с такой готовностью. Циничный взгляд художника воссо-



Даниэль Бюрен. Треснувший шалаш №2, 1984 г.

здает со всей объективностью бытие среднего американца, бытие, которого он прагматически не избегает и избегать не предполагает: ведь установки и принципы его художественной практики вышли из глубин американской реальности.

Статистические фикции Уорхола есть не что иное, как констатация определенного типа общественного существования, отражающего некий тип общественно-экономического базиса, изменять который своим искусством ху-



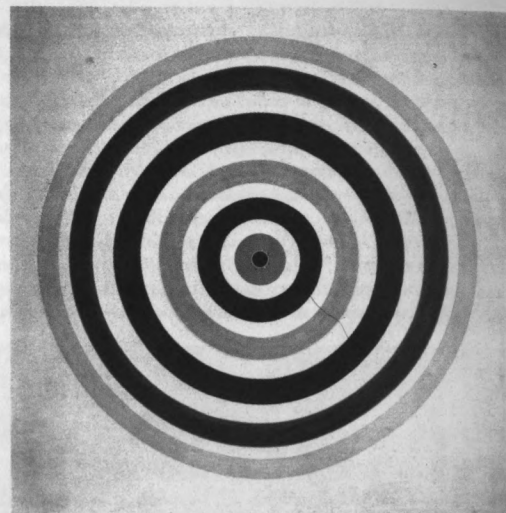
Фрэнк Стелла.
Ossippee I, 1966 г.

дожник отнюдь не намерен. Более того, его искусство, с полной бесстрастностью и не видя альтернатив, принимает новый и необратимый тип человеческой личности – человека *потребляющего*.

Экспериментальное искусство как в Европе, так и в Америке исходило из признания, что предметом искусства является в первую очередь язык и что творческий поиск направлен уже не на открытие новых технических возможностей, а на анализ используемых языковых средств.

В Америке это обращение к исследованию языка исповедовалось с особой истовостью: "Искусство как искусство" – так формулировал свое кредо Эд Рейнхардт. Американский художник столь преисполнен прагматического доверия к собственному профессиональному инструментарию, что склонен задаваться вопросом не столько о негативном измерении собственной работы, сколько исключительно лишь о мере адекватности произведения заложенному в него содержанию. В *концептуальном искусстве* – в творчестве Кошута, Бэрри, Винера, Хеблера, Балдессари, Он Кавара, Дж. Уилсона – данная проблематика расширяется до исследования истории искусства. Подобное расширение оказывается возможным благодаря феноменологическому пониманию языка, т. е. применению к нему процедур, редуцирующих любые оценочные суждения. Таким образом, концеп-

Кеннет Ноланд.
Реввербация, 1961 г.



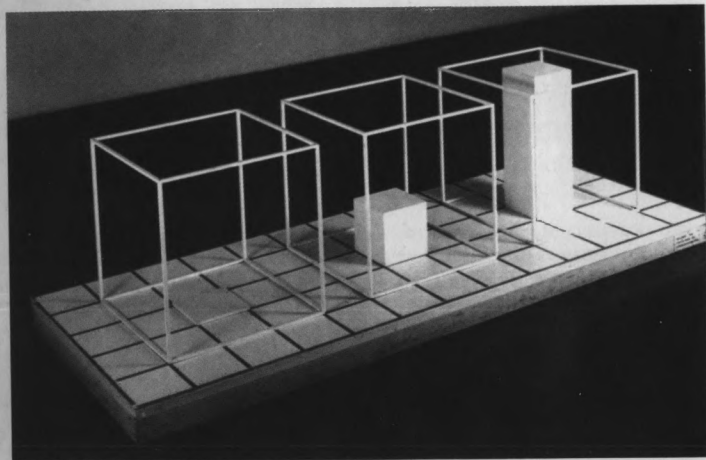
туальное искусство, родившееся из установки на вопрошание собственно-го определения, существует под знаком тавтологии, утверждает язык, неизбежно отсылающий к самому себе. В свою очередь, в Европе концептуальное искусство рождается под знаком идеологии, рождается из потребности к самовопрошанию с тем, чтобы прийти к определению системы искусства: в анализе художественного языка оно противопоставляет принципу тавтологии диалектический метод.

В Европе, даже в англосаксонском ареале (в Великобритании) – в искусстве группы "Art & Language" ("Искусство и язык") и Виктора Барджина, анализ художественного языка задействует проблематику несравненно более широкую, чем просто лишь лингвистическая специфичность. В других странах Европы поиски и концептуальные изыскания художественного языка (Дарбоуэн, Аньетти, Прини, Диббетс, Бернд и Хилла Бехер) хотя и тяготеют, с одной стороны, к феноменологической редукции понятия искусства, однако, с другой стороны, уходят в своем анализе от тавтологии (принципа чисто американского) и приходят к пониманию языка как прозрачной автономной реальности.

Ханс Хааке, в свою очередь, принадлежит к тому типу художников, которые увидели в концептуальном искусстве методику анализа структурно-ба-

зовых явлений (экономики, политики), явлений, которые, с их точки зрения, не должны исключаться из сферы интересов искусства и из художественного контекста.

Даже такая интернациональная тенденция, как *дескриптивная живопись*, обрела в Европе и в Америке совершенно различные версии. Европейские художники Палермо, Бюрен, Торони, Пане, Гриффа, Виалла, Барре, Девад, Граубнер, Кадере, Опалка, Мосс, Нигро обращаются к традиционным живописным средствам отнюдь не с целью анализа феномена живописности как таковой: ими движет интерес к феномену художественного события, стремление выявить условия, необходимые для его осуществления. Французская группа "Support/Surface" ("Основа/Поверхность") строит свою художественную программу на переоценке чисто марксистского понятия труда: автономность искусства понимается здесь как род рукотворной ремеслен-



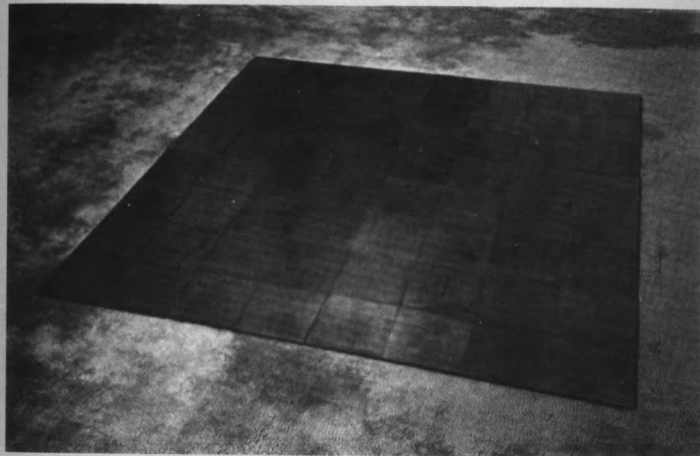
Сол Левитт. 3 Part Set 789 (B), 1968 г.

ной практики. Работы Даниеля Бюрена неизменно имеют вид нанесенных на бумажную или на холщовую поверхность равномерных монохромных полос: предметом его поисков является исследование феномена искусства в пределах и за пределами его контекста. Он укрепляет эти безличные и однообразные поверхности в местах, традиционно предназначенных к потреблению искусства (в галереях и музеях), а также в местах, пребываю-

щих за пределами обычного экспонирования произведений искусства (на улицах, станциях метро, дорожных указателях). Закономерно, что его объекты – особенно те, что пребывают во внемузейной среде, – быстро теряют свой первоначальный вид, становятся обшарпанными: в результате они теряют какую-либо значимость для публики, даже и не подозревающей, что имеет дело с произведением искусства.

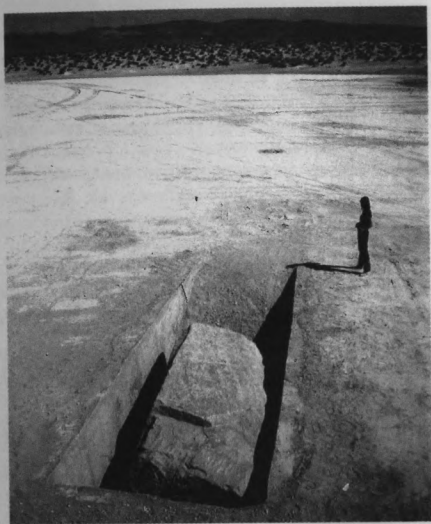
Цель этой работы – продемонстрировать, что произведение искусства неотторжимо от контекста, в котором оно осуществляется. Не художник, а окружающее его общее смысловое поле конституирует статус художественности художественного жеста.

В свою очередь американские живописцы Рейнхардт, Ньюман, Мэртин, Ноланд, Келли, Стелла, Райман, Мангольд, Мэрдэн, Таттл используют живопись как объект для грамматического языкового анализа, как повод для



Карл Андре. 64 куски меди, 1969 г.

компонирования и перекомпонирования традиционных выразительных средств художника. Все устойчивые приемы этих художников – минимальный, однообразно повторяющийся мазок Раймана, Мэрдена, использование черного на черном у Рейнхардта, пространственные конструкции Стеллы и Мангольда, – все они носят чисто оперативный характер, т. е. укоренены в самой специфике используемых ими художественных средств.



Майкл Хейцер.
Смещенная, перемещенная масса,
1969 г.

Таким образом, идеология и прагматизм – вот два полюса, к которым тяготеют европейский и американский художественный эксперимент. Для американского минимализма (*искусство минимальных структур*) – Андре, Джад, Левитт, Моррис, Серра, Флэвин, Грэхам – характерны аккумуляция и, можно даже сказать, захват, оккупация пространства, а также эксперименты с геометрическими формами и с повторяющимися арифметическими единицами. Еще один характерно американский ход – это работы, основанные на конкретно-прагматической *процессуальности* (Хесс, Науман, Сонье). В Европе же, напротив, на первый план выступают задачи рациональной организации пространства, проект и рации выступают здесь против чистой феноменологии события (Манцони, Ло Савио, Мари, Кастеллани, Альвиани, Морелле, Коломбо, Пине и немецкая группа "Zero").

Центром *амбиентального (средового)* искусства становится Калифорния. Сама природа Калифорнии, пластика калифорнийского ландшафта, особый характер освещения побудили некоторых художников к ориентализирующим экзерсисам с пространством: в этих работах пустое и заполненное, естественный свет и искусственное освещение плавно перетекают друг в друга. В сущности, эти художники (Джеймс Таррел, Мария Нордман) работают

Деннис Оппенгейм.
Нарезка поверхности,
1968 г.



с пространством, как скульптор работает над скульптурой: они лишь экспонируют понятие скульптуры и размывают ее границы.

В Европе вслед за Лучо Фонтана – создателем неоновых пространств (1951) – к теме пустоты обращается и Ив Кляйн (1961), который, соединяя дзен с розенкрейцеровской спиритуальностью, делает пустоту зримой. Есть что-то от редукционизма в том, как художник вычленил из окружения порцию физического пространства, очищает его от каких-либо параметров – сенсорных, тактильных, сонорных, сводя его к чистому феномену оболочки. Так психосенсорное восприятие зрителя изолируется, что увеличивает и активизирует его возможности. Марио Чероли, напротив, разрабатывает чисто итальянскую тему средовой полноты, наполненности (1966). Он строит из дерева оболочку пространства, руководствуясь чувством гармонии, пропорций и симметрий. Это "ренессансные" измерения, среди которых не живет человек, но метафизически обитает его тень.

Греческий художник Такис ведет средовой поиск на мультимедийном скрещении скульптуры, музыки и инсталляции. Пространство, физическое и виртуальное, становится средой, материалом и поверхностью в творчестве Маурицио Мокетти. Или же – в видеоинсталляциях Нам Джун Пайка, Жиллета, Била Виола, Плесси, Куботы, Мари Ла Фонтен – пространство

подвергается аналитическому разъятию, удваивается и репрезентируется на видеозэкране. В творчестве американца японского происхождения Ногучи конструктивный момент заключается в работе над архитектуроникой пространства: чувственные ощущения и рефлексия на равных участвуют в создании необычного время-пространственного переживания, близкого восточной традиции, – не абстрактного и умозрительного, но прямого, непосредственно-конкретного, в котором неустойчивого равновесия достигает физическое и психологическое, количество и качество, движение и покой.

Природа в более узком и специальном смысле слова, то есть органический мир, выступает в экспериментальном искусстве в качестве объекта прагматической верификации и в качестве критической цитаты.

Американское искусство, отталкиваясь от пространственных представлений, заданных бескрайними горизонтами прерий и пустынь, понимает природу как сферу художественного действия.

В *лэнд-арте* художник, внедряясь в реальный ландшафт, выступает как своего рода землеустроитель: он размечает территорию и обустраивает, переделывает естественную среду, используя при этом технические средства (тракторы, самолеты, автомобили). За поэтикой лэнд-арта стоит вполне определенная антропология – антропология ковбоя, пионера-первопроходца, живущего в непосредственном контакте с девственной природой, к которой он приобщается, которую завоевывает и изменяет.

Представители *лэнд-арта* (Хейцер, Вальтер Де Мариа, Опенгейм, Смитсон) своим художественным поведением воплощают оптимизм освоения и овладения, столь присущий прагматичной североамериканской культуре, в которой конкретное действие, поступок ценится выше намерений. Жест здесь (впрочем, то же можно сказать и про англичан Фултона и Лонга) – это акт внедрения в пейзаж, ему сомасштабный. Художник, привыкший к замкнутым пространствам музеев и галерей, выходит в безмерное измерение. Первый акт овладения рождается как реакция на опыт прямой встречи с пространством как таковым, во всей его недвусмысленной естественной физичности, которая отнюдь не воспринимается как вещь в себе, нечто самодостаточное и внеположное художественному действию.

Природа становится еще одной территорией, которую надо захватить и эмпирически освоить, не травмируя и не пытаясь использовать ее в иных – инородных – целях. Следы, которые оставляют художники, элементарны и первичны (глубокие каньоны Хейцера, спираль Смитсона, коридоры В. Де Мариа, борозды Опенгейма на снегу и на земле).

Мышление лэндартистов аналитично и в основе своей геометрично. Опираясь знаком как грамматической категорией, американский художник овладевает природой, которая является ему в своей феноменальной самоданности. Это природа-природа, податливый материал, из которого лепится художественный жест, – жест, воплощающий волю к форме, и, одновременно,



Яннис Кунеллис. *Без названия*, 1971 г.

знак специализированной деятельности. Такая природа может переживаться и в сказочном ключе, как в микроинсталляциях Чарльза Симмондса, который лепит из глины миниатюрные домики и расставляет их в обычных зданиях.

В европейском искусстве природа не воспринимается как девственно-первозданная, она заведомо включена в историко-культурный контекст, который означает любую реальность и сущность, физическую или абстрактную, что выражается в обращении к мифу, пропущенному сквозь призму критической рефлексии, а в более общем смысле – выливается в род антропологического изыскания.



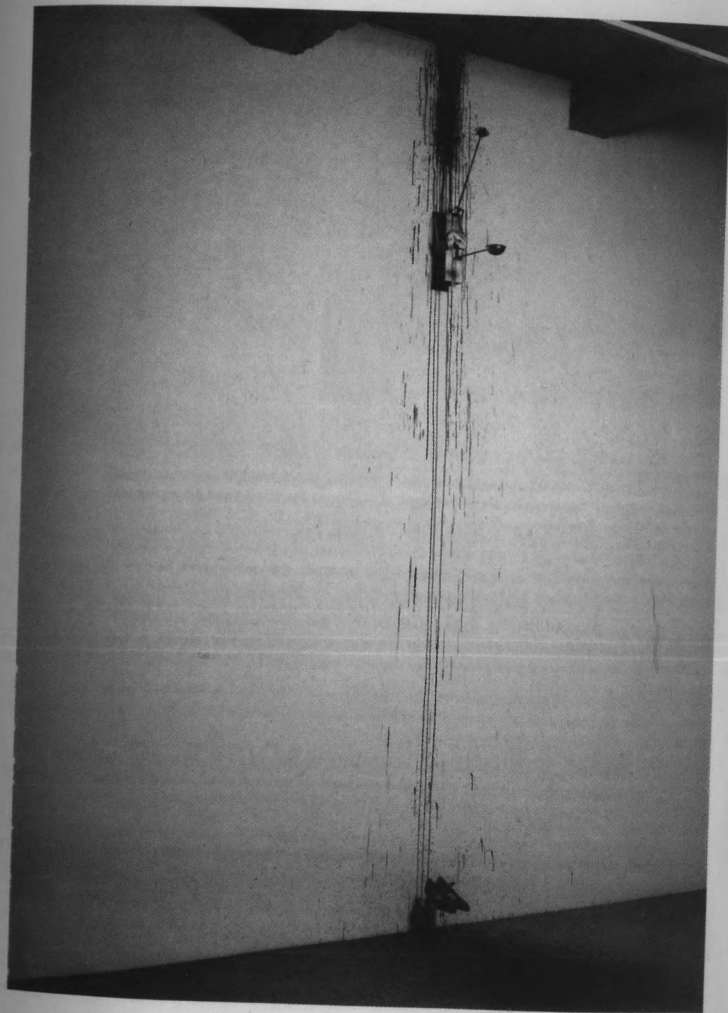
Марио Мерц.
Иглу, 1968-81 г.

Природа берется в ее потенциальной способности стать конкретным воплощением окултуренной реальности, предъявленной прямо и непосредственно в качестве носителя и репрезентанта силы и энергии, присущих природоестественному. Либо же она выступает как резервуар цитат с мифопоэтическим подтекстом (Рюхрайм, Парадизо).

Пино Паскали (1935 – 1968), работая в ремесленных техниках, творил универсум, равно естественный и искусственный. Ремесленность как рукотворность есть знак природы и в то же время знак возвращения на пути и перепутья памяти и времени (1965).

В работах грека Янниса Кунеллиса животные – попугаи или лошади (1967) – это живой реди-мэйд, сопряженный с замкнутой, окултуренной, структурированной средой галереи, музея или какого-либо иного помещения.

В числовых рядах Марио Мерца переход к человеческому измерению, в данном случае – к миру рационально-логических категорий, осуществляющийся путем использования натуральных материалов, в общем и целом



Ребекка Хорн. *Лала, лето в Нью-Йорке*, 1987 г.



Чак Клоуз. *Связан*, 1972 г.

принадлежит к тому направлению художественно-антропологических изысканий, в котором работают Бойс, Баумгартен, Де Доминичис и Пизани.

Бойс, организуя и упорядочивая природное начало, превращает его в ритуальный дискурс, обращенный к человеческому сообществу. Природное выступает как самообнаружение того, что скрыто в подсознании, допускающее и предполагающее в силу своей явленности возможность использования в масштабах социума. У Лотара Баумгартена мотив путешествия раскрывается как сближение символов современной цивилизации и элементов цивилизаций примитивно-первобытных, между которыми существует равенство-равновесие. Пизани и Де Доминичис, осмысляя природу как фундаментальный процесс и последнее основание жизни, но также и смерти, ее антропологизируют, в результате чего природа является в своей культурной ипостаси.

Джино Де Доминичис полагает понятие бессмертия в качестве эстетической категории, признака красоты, имея в виду специфический дуализм искусства: вверенное мгновению, пространственно локализованное в живописном или скульптурном произведении, оно изымается из потока времени, подобно древней культуре шумеров, способно снять противостояние Востока и Запада, абстракции и изобразительности, первичных геометрических форм/объемов и декоративного украшения (1969).

Веттор Пизани превращает природу в антиприроду; цитатно вводя мотивы насилия, жестокости, смерти, а также разного рода остроты и гэгги, он выстраивает вполне определенную серию оппозиций виталистской концепции природы, изобличая двусмысленность ее фундамен-

Дуэйн Хэнсон.

Женщина с продуктовой тележкой, 1969 г.



тальных положений. Его ответ на эту концепцию – культура, невероятная образная насыщенность и сложность (1970).

Говоря иначе, американское искусство видит природу как перманентное событие, лишенное какого-либо трагизма, событие, которое следует принимать в его данности, то есть как нечто, пребывающее в непрестанном движении и трансформации. Европейское же искусство, напротив, цитирует природу, преобразует и превращает ее в модель более широкого и сложного явления.

Связующим звеном между ними является творчество болгарина Христо. Работая в открытом пространстве – в городе или на природе – в соответствующем масштабе, он закутывает и упаковывает объекты, то есть работает в дадаистской традиции сокрытия, упрятывания.

Начиная с Джона Кейджа материалом американского искусства стала сама жизнь, совокупность реальных фактов и обстоятельств. В музыке это подхватили группа "Живая электронная музыка" (Фредерик Ржевский, Алан Брайнт, Алвин Кэррен, Стив Лэри, Ричард Тейлбаум) и сторонники минималистской редукции – Филипп Гласс, Ла Монте, Янг, Зазелла, Рейх, Монк, а в танце – Триша Браун, Стив Пакстон, Форти, Палестин, Райнер. Наконец, на сцену выходит Брайен Ино с его опытами контаминации пространственных эффектов, музыки и видео.

В американском гиперреализме лубочное принятие реальности и пристрастие к теме города складываются в цельный исторический сценарий. Это живопись, беспристрастно фиксирующая частности и отдельные факты, самоизолированные, соотнесенные с целым, не отсылающие ни к какому бо-

лее широкому, историческому взгляду на жизнь. Более того, жизнь наблюдается сквозь призму некрофилии, которая еще больше подчеркивает внутреннюю взаимную отчужденность изображенных элементов. Искусство, будучи особым рода специальностью, существует вполне изолированно как нечто самоценное в высокотехнологизированном контексте, предполагающем не целостность и единство, но разьединенность и раздельность. Гиперреализм (Клоуз, Хансон, Гоингс, Эстес, Мак-Лехан, Де Андреа) вполне объективно отражает кумулятивную культуру, которая сводит историческое содержание к простому хроникерству.

Хэппенинг с его установкой на произвольность сочетания действий и объектов по принципу чисто количественного, случайного ассамбляжа движим этим же стремлением аккумулировать. Хэппенинговая акция, несмотря на стремление вклиниться (в качестве причудливо-экстравагантного и бес-



Ивонн Райнер. *Перформанс*, 1971 г.

цельного жеста) в публичное пространство города, остается импровизацией, смысл которой – противостояние упорядоченному и стандартному образу жизни путем его взламывания раскованными и непосредственными выходками (Алан Капроу, Уайтман).

В *боди-арте* Вито Аккончи делается попытка преодолеть одиночество индивида в американской массовой цивилизации: художник противопоставляет ей собственное тело, он стремится расширить телесный опыт, прибегая к упражнениям с соматическими изменениями и практикуя целый веер

чувств и ощущений, актуализирующихся по ту сторону обычного сенсорного порога человека. Нечто подобное делает и Крис Берден. Жест может быть в одно и то же время конкретным и символическим: бразилец Хелио Оитичика и американец Джеймс Ли Байерс.

В европейском искусстве художественное событие – не факт накопления, но факт выбора жестов и материалов, продиктованного желанием встать в оппозицию реальности, в которой это событие потребляется. Художественное поведение – не акселератор эмоций, но акт осознания и критики (Бойс, Кьяри, Сивердинг, Райнер, Онтани, Марина Абрамович, Улай, Ринке, Люти).

По сути дела, творчество Миммо Ротеллы (начиная с 1954 г.) также разворачивается под знаком *поведенческого искусства*: от живописи до деколлажа и "эпистальтической" поэзии, от грамматики искусства до звуков и шумов живой жизни.



Джилберт и Джордж. *Помогающая скульптура*, 1971 г.

Марио Скифано с опережением обратился к технике мультимедиа. Он работал и работает до сих пор, сводя воедино самые различные языки (живопись, фотографию, кино, видео и музыку), создав обширный цикл произведений на основе синтеза искусств и прямой трансляции образа: *художник-медиум* (1960).

Тано Феста (1938 – 1988) интересовала феноменология объекта и художественных стилей. Он определяет объект как экран и живописную поверхность; и такой взгляд – плод концептуального дистанцирования, ко-

твое позволяет ему увидеть повседневный мир таким, каков он есть: дверь, окно, жалюзи, шкаф, зеркало, пианино, обелиск.

Начиная с 1962 года группа "Флюксус" (Мачюнас, Нам Джун Пайк, Брехт, Даниель Спюрри, Вотье, Шмидт, Козути, Фогтсгелл, Паттерсон, Уаттс, группа "Охо", Хидальго, Хиггинс, Маркетти, Корнер, Кноуэлс, Кьяри, Симонетти, Филье, Флинт) последовательно делает ставку на тотальное событие, в котором эта тотальность, благодаря прямолинейной откровенности жеста и привлечения, в духе клептомана, всех возможных техник, является реакцией на насильственность и парциальность мира. Эти художники, в зависимости от того, где они работали – в Европе или Америке, были нацелены либо на раскрепощающее событие, либо на междисциплинарный языковой эксперимент, испытывая влияние, с одной стороны, европейского *ситуационизма*, а с другой – японской группы "Гутай". Если Дюшан понимал отношения художника с историей достаточно цинично, то современные художники принимают эту проблему в диалектическом или метафизическом ключе.

Героическому мифу Бойса отвечает Пизани с его *каменным героем*, критическим анализом позиции художника в мире от Дюшана до Бойса. Ответ Люти – тема двойственно-противоречивой красоты природы, а ответ Джилберта & Джорджа – братский союз, который из художественного превращается в личный и биографический.

Есть и другие художники, которые реагируют на систему системой столь же символической: лабиринтом множества стилей – зеркала Микеланджело Пистолетто и языковой номадизм Герхарда Рихтера. Для Джулио Паolini история – это в первую очередь история искусства, пребывающая в состоянии непрерывного воспроизведения; речь идет об искусстве, зеркально замкнутом на себе самом. Лучано Фабро с показательной ясностью полагает искусство единственно возможным образом, когда оно опознается как таковое, – формальное событие, когда художественному опыту не позволяет быть легким и комфортным.

История, таким образом, не есть простое содержимое, грубое и необработанное, но язык, который подается также и как признак подавления: многолетний отказ от занятий искусством Пьеро Джиларди или же визуальная поэзия (Исгро, Ваккари, Миссон, Рот, Миччини, Пиньотти, Балестрини), где переплетение слова и изображения предвещает опыты Жана Ле Гака и Джеймса Коллинза, представителей *нарративного искусства*.

Современный феминизм захватил и сферу искусства. Если теоретики-феминистки ставят проблему периферийности женщины в обществе и политике, то художники-феминистки поставили проблему периферийности женщины в искусстве и в истории искусства. При этом и за такой постановкой проблемы сохраняется политический смысл: речь идет об анализе социальной системы, в которой работают женщины-художники. В Америке феминистки склонны рассматривать искусство как площадку для манифестации

собственной идентичности и, следовательно, отличия, специфики своего мировосприятия и чувствования (от выстрелов протеста Соланс в Уорхола до работ Луиз Буржуа, Линды Бенглис, Нэнси Гровс, Алисы Айкок и Нэнси Сперо). В Европе же цель художниц-феминисток состоит не только в выявлении женской субъективности, но и в том, чтобы утвердить женщину в качестве активного субъекта истории искусства и истории в целом (Ребекка Хорн, Мариза Мерц, Аннетт Мессаджер, Валли Экспорт, Рената Бозро).

В конечном счете, хотя история отводит искусству область невозможно-го, именно история всегда является той субстанцией, которая определяет суть художественного опыта. Европейское искусство считает необходимым работать в экспериментальном поле, утверждая объектом изысканий язык, но одновременно претендует на то, чтобы выступать в качестве рефлексии самореализации и самодвижения и, в силу этого, в качестве сознания самодвижения истории.

Витальная сила *процессуального искусства* и картезианская отточенность *искусства концептуального* обусловлены среди прочего и спецификой исторического момента: эти художественные направления были призваны к жизни производственным оптимизмом и эйфорией экономического экспансионизма, оставлявших искусству надежду на реванш в лучшем будущем.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТРАНСАВАНГАРД



Джорджо Де Кирико. Трофей с головой Иова, 1929-30 г.

ИСКУССТВО ПЕРЕХОДА

Культурная атмосфера, в которой существует искусство последнего художественного поколения, есть атмосфера трансавангарда. В этом контексте язык рассматривается как средство транзитного движения, перехода от одного произведения к другому. Если развитие авангарда во всех его послевоенных версиях и вариантах шло эволюционным путем лингвистического дарвинизма, следуя опыту предшественников - представителей исторического авангарда, то трансавангард, напротив, выходит за эти предзаданные рамки, придерживается номадической установки, предполагающей обратимость всех исторических языков.

Дематериализация художественного произведения и имперсональность процедур его производства - черты, характерные для искусства 60-х годов и жестко следующие дюшановской модели, - ныне преодолеваются и снимаются: возрожденная ценность рукотворности, вновь обретаемое удовольствие от самого процесса творчества актуализируют в искусстве традицию живописи. Трансавангард дезавуирует идею прогресса искусства, представление о его поступательном движении в направлении все большего концептуального абстрагирования. Трансавангард допускает возможность рассматривать линейно-векторный курс, которым следовало искусство на предшествующих этапах, как одну из многих возможностей, направляя свое внимание даже на те языки, которые прежде были отброшены.

Подобное воссоздание языков прошлого не предполагает идентификации с ними, но означает способность поверхностного их цитирования при полном осознании того, что в переходном обществе, окончательное состояние которого еще невозможно определить, возможна лишь переходная ментальность, ментальность номада. Коль скоро философский позитивизм переживает кризис, тот самый позитивизм, который пронизывал и детерминировал развитие западной цивилизации, будучи акселератором замкнутых на технологический эксперимент социальных и производственных трансфор-

маций, то, стало быть, в кризисе и культурный плод этой философии - историческое новаторство, типичное для традиционного авангарда.

Так рушится исторический оптимизм авангарда, та идея прогресса, которая одушевляет авангардистский эксперимент с новыми техниками и новыми материалами. Художникам трансавангарда присуще полицентрическое и рассеянное внимание, которое не порождает противоборства и лобовых стычек, но представляет собой неостановимое движение сквозь любые противостояния и любые общие места, включая тезис об оригинальности техники и исполнения.

По сути дела, неоавангард, верный диалектическому принципу, был убежден в способности искусства преодолеть, примирить и снять противоречия и отличия. Трансавангард, напротив, не имея четких границ, объединяет художников не на основе их принадлежности к какой-либо определенной тенденции или языкового сходства, но исходя из их общей философии искусства, которая абсолютизирует сам феномен искусства и которая делает ставку на воссоздание внутренних законов его существования, отрешенных от счастливого сознания искусства предшествующего периода. Это последнее усматривало собственный смысл в продолжении дела исторического авангарда и гордилось преемственной связью со своими языковыми и идеологическими прародителями.

Трансавангард не имеет подобной генеалогической привилегии однозначного происхождения. Его генеалогическое древо включает предков самого разного рода и исторического происхождения, представляющих не только благородную и чистопородную ветвь исторического авангарда, но и низкий род малой культуры, ремесла и низовых искусств. Художники трансавангарда поняли, что культура, культурная ткань, не только развивается и растет вверх, но и распространяется вниз, что ее антропологические корни обладают автономией, но одновременно в своей совокупности составляют биологию искусства, определяют потребность в творчестве, которое полагает себя в качестве опыта соблазна и мутации.

Вторая половина 70-х - начало 80-х проходит под знаком подобных умонастроений, под знаком искусства, располагающего множеством средств выразительности, и в особенности средств живописных - языком знака и цвета.

Предельно стратифицированный культурный контекст, не замыкающийся на восторгах абстрактного воображения, но стремящийся проявить также и социальные и языковые "касательные", а более широко - общее антропологическое состояние, - подобный контекст способствовал упрочению новой изобразительности, изобразительности метафорической и метонимической (т. е. стоящей на трансфере значения, на его скольжении между частью и целым), которая оказалась совершенно естественным образом вживлена в историю стилей, прижилась здесь, как в естественной среде обитания.



Карло Карра. *Скрипач*, 1915 г.

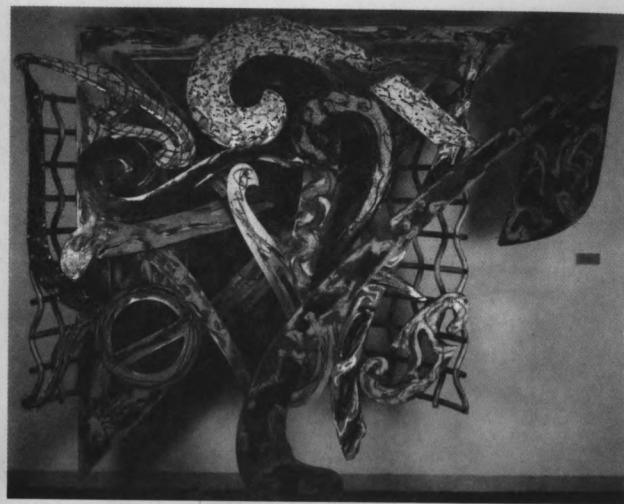


Сай Твомбли. *Без названия*, 1960 г.

Новая художественная продукция пронизана субъективностью, что следует понимать не как симптом усиления автобиографического и приватного начала, но как реакцию искусства на процесс очищения индивидуальности, обретающей свободу от необходимости самовыражения в формах отрефлексированного и контролируемого языка. Язык является уже не инструментом вскрытия субъективного начала, но средством преднамеренного и иронического конструирования автономных организмов видения.

Характерные черты новой изобразительности - назойливость и непредсказуемость, - качества, дающие возможность, с одной стороны, возродить традиционные приемы искусства, состояние ненарушимого счастья, составляющего его опору, а с другой - выявить смещение и отличия относительно предшествующей художественной продукции. Искусство последнего поколения откровенно неактуально и наслаждается этим состоянием, предполагающим, среди прочего, обращение к языкам, установкам и методологиям прошлого.

Упадок политического дискурса и идеологической догмы привел к преодолению суеверного почитания искусства как некой прогрессивистской установки. Художник понял, что прогрессизм в конечном счете означает прогрессию, внутреннюю эволюцию языка в том же направлении, в котором разворачивается эскапизм идеологической утопии. Если искусство предше-



Фрэнк Стелла. *Jungle Kowwa*, 1978 г.

ствующего периода усматривало свой вклад в процесс социальных изменений в разработке новых художественных приемов и материалов, в преодолении рамы и статичного времени художественного произведения, то современное искусство предпочитает не строить иллюзий насчет того, что лежит за его пределами, и возвращается на свою собственную дорогу.

Естественно, это не означает замыкания в раме картины; чувственная ткань произведения, сфера языка отзываются эхом на внешний мир - мотивы, пространственные и временные акциденции претворяются в художественные причины и основания с помощью живописных инсталляций, коллажа и рисунка.

Данному процессу способствовала дезинтеграция целостного представления о произведении - отражение дезинтеграции любых целостных картин мира. Тотализирующему высокомерию идеологии отвечала сплоченная и компактная гордыня произведения искусства, носителя моделей символического переустройства мира. Ныне такое высокомерие подорвано и художник вовсе не намерен патетически хранить верность мифу невозможной и недостижимой сплоченной целостности.

Работа с фрагментом означает, что предпочтение отдается не монолитному идеологическому мундиру, а вибрациям чувства. Подобные вибрации по необходимости импульсивны, они подталкивают художника к со-

зданию продукта, складывающегося из множества языковых случайностей и существующего по ту сторону логической связности поэтики. Фрагмент - это симптом экстаза распада и знак желания постоянных изменений. А это возможно, когда искусство как таковое вновь становится для художника главным предметом интереса, а произведение становится точкой слияния чувственных импульсов. Но чувственность не исключает интеллектуальной эмоции, не отсекает напряжения мысли и культуры. Действительно, произведение включает в себя и память, культурную и визуальную, о других произведениях, память, выступающую не в качестве прямого цитирования, но скорее являющуюся следствием подвижной и скользящей приверженности предшествующим языковым модулям.

Фрагмент указывает на возможность построения изображения, не опираясь на предварительный проект, скачками, кусок за куском, следуя



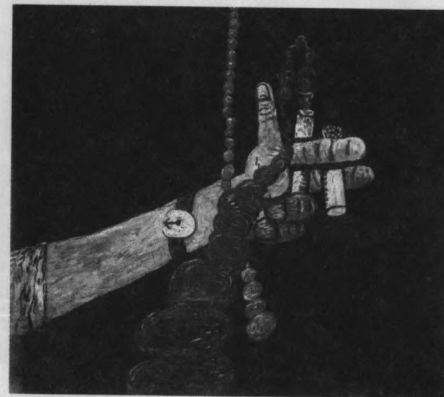
Филипп Гастон. *Центральная авеню*, 1969 г.

прихотливой тропке истории искусства, открытой к любому повторению и возврату. Раз пал идеологический императив, значит, пали и преграды на путях к преодоленным языковым модулям. Возвращение, возобновление означает не идентификацию, но возможность дуэта и дуэли, где сходятся и пересекаются различные языковые коллизии. Фрагмент дает возможность удерживать произведение под знаком здоровой неустойчивости.

Для художника изображение есть слияние многих потоков, точка, в которой возникает тысяча импульсов, направляющих и ведущих творческий

импульс. Образ становится новым субъектом произведения; художник есть некий канал, по которому струится чувственность, выливаясь в произведение, в конечный результат. Произведение в своей длящейся завершенности есть плод работы, в процессе которой вновь обретается этика сделанности, утраченная концептуальным искусством.

Прерывистость чувственных импульсов влечет за собой разнообразие образов, связанных друг с другом всегда разной, не повторяющейся практикой. Эти образы приемлют травестию фигуративности, абстрактный знак, материальную и красочную переизбыточность, всякий раз избегая упорядоченности и стандарта. Произведение всегда является ответом на случайное и неповторимое стечение обстоятельств, поскольку неповторимость определяет динамику отношений художника с собственными выразительными средствами.



Филипп Гастон. *Балтун*, 1979 г.

Подобная характерная особенность сообщает произведению внеактуальность, которая не способна явить художника в настоящем, но становится симптомом чувственно ощутимой фрагментации, дробления самого художественного акта. Дескриптивность и декоративность - вот эмблемы, которые увенчивают произведение, выводя его за рамки обязательной монофункциональности.

Дескриптивность - порождение напряжения, стремящегося предстать в обличье любезности и обходительности, сердечной открытости, желающей привлечь внимание посторонних. Декоративность - признак стиля, в котором абстрагирование и повтор легких и прихотливых мотивов являются

способом создания поля колдовского очарования и неопределенности, не навязывающего собственного определенного смысла.

Однако в обоих случаях изображение не носит традиционного характера. Будучи всегда символической конденсацией, порождением идеи, переодетым в одежды фигуративности, изображение в творчестве последнего художественного поколения не является средоточием сильного значения, не является транслятором открытого смысла, но представляет собой "рассеянное изображение", которое не вещает свысока, репрезентируя следы и отложения исключительной ситуации, но откровенно являет свою второстепенность, малость, действуя под сурдинку.

Эта малость, умаленность есть откровенно заявленное качество творческого труда, плод ментальности, свободной от каких-либо суеверий.



Марк Шагал. *Старый Витебск*, 1914 г.

Произведение намеренно лишено характерности, героичности, не отсылает к исключительным ситуациям, напротив, оно репрезентирует мало-значимые события, связанные с субъективной историей индивидуально-го чувственного опыта и погруженные в контекст жизненных перипетий, проживаемых неизменно под знаком иронического взгляда и легкой отрешенности.

Новое искусство, таким образом, выступает как одинокий противовес, обманывая ожидания, вытекающие естественным образом из общепринятого представления о функции искусства - быть транслятором смысла. Напротив, ныне оно своевольно утверждает свою капризную природу, предстает описа-

нием внутренних состояний чувственного опыта, не претендуя при этом на психологизм. Ирония - эксплицитно - является опорой такого искусства.

Эксплицитно это выражается в миниатюризации изображенного события, в актуализации микрочувственной ткани индивидуального опыта, лишённого какого-либо драматизма, поскольку само осуществление такого опыта лишено малейшей исторической энергии. Здравая историческая исчерпанность очистила язык от символизма и идеологичности, вменив ему многофункциональность и простоту употребления.

Имплицитно же это выражается в полагании произведения местом непростого скольжения значения, непрерывной цепью приключений изображения, бродяжничающего среди легких и напряженных стечений обстоятельств. Ирония проявляется именно в инверсивном превращении тради-



Сандро Chia. *Генуя*, 1980 г.

ционно метафорической позиции в позицию специфически метонимическую, лишенную таким образом своей символической валентности. В изображении нейтрализуется его сильное значение, и оно превращается в репрезентативную окказию, в которой фигуративное и абстрактное находятся в равновесии.

Все - в оптике плоского, лишённого рельефа языка, в горизонтальной оптике - становится поводом и случаем для знака. Лишить язык значения - это всегда что-то значит; в данном случае это симптом такого ментального состояния, при котором ничему не отдается предпочтения, но все живописные языки рассматриваются как многофункциональные. Это гаран-

тирует от любой фиксированности, от любой маниакальной приверженности идее-фикс и утверждает ценность изменчивости и непостоянства.

Коль скоро язык обладает своей внутренней образцовостью, коннотативной валентностью, тогда опустошение, осуществляемое ныне, приводит к устранению идеологичности, из такого опустошения логически следующему.

Произведение предстает как намеренно гетерогенный результат творчества, открытый цвету, материалу, фигуративному, равно как абстрактному знаку. Принцип удовольствия вытесняет принцип реальности, понятый как принцип экономии, являющейся вознаграждением за артистический труд. Произведение становится местом репрезентативной избыточности, делает



Сандро Chia. *Орнаментальный кемпинг*, 1982 г.

ставку не на сохранение, но на растрату, - установка, для которой более не существует проблемы самоограничения.

Непрерывная череда стилей выливается в цепь изображений, работающих по принципу смещения и прогрессии и за которой никогда не стоит никакого проекта, но которая гибка и текуча, прихотлива и импульсивна в своем течении. В любом случае изображение балансирует между изобретением и условностью. Условность, конвенциональность есть показатель усвоения языка как стиля, в котором художник обретает не смысл, но знак, поверхностный слой.

Изобретательность проявляется в непрерывности рядоположения и неожиданности сочетаний языковых различий, в контрастах и ассонансах, которые не порождают диссонансов или разрывов и прорех, полей визуальных пертурбаций, но являются почвой для возможного появления неожиданных ростков, эмерджентностей, пронизанных и одушевленных легкой чувственностью.

Произведение - это микрособытие, возникающее изнутри изображения, из центра иррадиации чувственного опыта. Изобретение, таким образом, не носит эксплицитного, кричащего, вульгарно-языкового характера, его оригинальность состоит в обнаружении скрытых эмоциональных, культурных и концептуальных импульсов и потоков, конденсирующихся в процессе таких сочетаний, соположений и сопоставлений.



Сандро Chia. *Сын сына*, 1981 г.

Следующий уровень, уровень намеренной конвенциональности, состоит в обращении к визуальному языку, в работе со знаком, рисунком, цветом, живописным пространством, в осмыслении внешнего пространства как потенциального места расширения и экспансии, места, куда рикошетом отскакивают фрагменты произведения, не целясь при этом ни в какие заведомо обозначенные, приоритетные пункты.

Однако произведение не есть мозаика форм; как результат оно всегда остается изображением. Форма по определению конденсирует в не поддаю-



Франческо Клементе. *Без названия*, 1983 г.

щемся разъятию единстве идеи и визуального знака, тогда как изображение есть метаморфоза концепции, принимающей обличье фигур, которые могут очень сильно разниться между собой.

Произведение скользит во множестве направлений, которые, пересекаясь, высвобождают энергии, порой взаимопротивоположные. Это порождает комические искажения метафоры, извращения смысла, который трагически рядится в одежды изображения. Эти искажения работают на ослабление значения, на смещение его заряда в сторону метонимической инерции.

Ради такого облегчения изображение разыгрывается всецело на перипетиях чувства удовольствия. Внимание здесь, безусловно, не означает благоразумную осмотрительность и предусмотрительность, но способ-

ность схватывать связи и отношения между различными освоенными в произведении манерами, характеристиками.

Действительно, произведение обладает внутренней неустойчивостью, являющейся следствием переменчиво-непостоянного характера работы с языком, его фрагментации, при том что сами фрагменты в конечном счете образуют органическую констелляцию. Таким образом, в произведении сосуществуют различные климатические зоны - горячее и холодное, материальное и абстрактное, дневное и ночное, - сосуществуют симультанно и в состоянии взаимопроникновения. Наконец, такое произведение утрачивает свою чинную гармоническую завершенность, стилизованную ригидность искусства, понимаемого как идеальная целостность. Ныне оно, напротив, перенасыщено импульсами и напряжениями самого различного происхождения, которые не поддаются истолкованию в понятиях выдержанной и в себе завершенной поэтики. Если такое произведение и содержит смысл, то смысл этот заключается в рассеянном внимании, раскрывающемся целым веером чувственных реакций, разбросанность которых способствует все той же рассеянности, несконцентрированному вниманию. Использование метонимии сообщает смыслу изображения подвижность. И такой подвижный смысл постепенно вырастает из внутренней экономии языка, опосредуется визуальными ассонансами и знаковыми переходами, которые превращают произведение в поле, чья ценность и качественные характеристики по определению заключаются в потенциальной подвижности отношений. Акцент на моменте скольжения предопределяет непостоянство и неустойчивость значения, складывающегося из целой цепи знаков, характер функционирования которых отнюдь не подчиняется предсказуемой и жесткой закономерности.

Таким образом, значение приглушается, ослабляется, релятивизируется, соотносится с другими семантическими единицами, всплывающими при воссоздании бесчисленных знаков систем. В результате произведение излучает своего рода нежность, оно становится прелестным; оно не содержит решительного и определенного высказывания, не рядится в тогу идеологической непреложности, но размывается и рассеивается во множестве направлений. И эти множественные направления являются также векторами языка, пунктами его воссоздания и вновь-обретения. Причем эти пункты, места языкового возрождения, уже не могут быть строго очерчены, поскольку за ними неустанно охотятся, их охаживают и обхаживают, чему не существует никаких препон и что не предполагает никаких предпочтений и приоритетов. Новое искусство черпает из неистощимого запаса, неисчерпаемого хранилища, где абстрактное и фигуративное, авангард и традиция сосуществуют и переплетаются.

Искусство 60-х годов занималось тем, что "представляло" реальные материалы в качестве образов энергии, отсылающих к миру природы; искусство 70-х объединило презентацию и "репрезентацию" в точке пересечения

природы и культуры. Сегодня искусство сделало окончательный выбор в пользу репрезентации, отказавшись от отсылок к реальным данностям или же заменяя естественные материалы, непосредственно введенные в сферу искусства, материалами искусственными, т. е. живописными в собственном смысле этого термина.

Редукция материальной физичности произведения, ориентация на более традиционный инструментарий искусства - суть следствия осмысления хода истории, того стечения исторических обстоятельств, при котором уже нет никакой возможности строить иллюзии относительно экспансионистской способности искусства выходить из картинной рамы, способности художественного творчества существовать вне своей специфической, отведенной ему сферы.

Мифическая сила искусства умышленно лишается своей напряженной монолитности ради интенсивной и одновременно рассредоточенной изобразительности во имя изображения, скользящего по поверхности стиля и различных возвращенных языков. Новое искусство воссоздает амбивалентность поэтической игры в полном соответствии с определением Мартина Хайдеггера ("Гёльдерлин и сущность поэзии"): "Поэзия кажется игрой и однако же таковой не является. Хотя игра и объединяет людей, но таким образом, что каждый игрок забывает себя".

ИДЕОЛОГИЯ САМОУМАЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ: ЕВРОПА

Ныне искусство преисполнилось энтузиазма и вновь осознало собственную ценность, которая в 70-е годы, когда преобладал сильный дискурс политики, как кажется, была поставлена под вопрос. Сегодня именно практика вновь утверждает статус художника, который должен пойти на риск и решиться носить это имя, если хочет вернуть себе общественную роль, которую играл в прошлом. Не случайно некоторые фундаментальные явления в искусстве последних лет вызывают в памяти культурные течения прошлого, как, например, романтизм в его абстракционистской и экспрессионистской версиях, представители которого выражали в искусстве идею разлада с миром, не принося при этом в жертву наслаждение от процесса живописания и не утрачивая своего артистического достоинства. В эпоху посттехнологическую, т. е. в нашу эпоху существует возможность воссоздания *личностного*, избегая гиперреалистической нивелировки, коренящейся в обезличивании масс-медиа. Художники последнего поколения не склонны путать упадок политического догматизма с ослаблением способности критического суждения, которое обязательно и неустранимо проявляется в любом произведении искусства.

Искусство есть акт сопротивления, в том числе и сопротивления собственному настоящему, коль скоро это настоящее низводит искусство к утрате его устремленности в будущее. Напряженным усилием искусство пре-

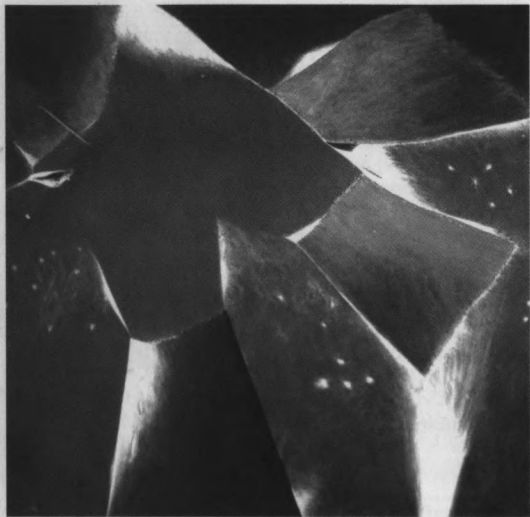
Франческо Клементе. *Дыша*, 1984 г.



одолевает свое настоящее и берет на абордаж будущее. Так художник вновь обретает благотворное и здоровое творческое одиночество, *чувство собственной малости*. Гарантированность искусства доходит до той точки, в которой неизменно социальное содержание понятия меньшинства оказывается рассредоточенным в творческих потребностях индивида.

Именно центральное положение искусства и делает возможным подобную установку. Упадок идеологической догмы приводит к упадку социальной догмы, коренящейся в суеверном почитании количества: социальное основывается также и на единичности, на присутствии индивидуальности художника. В этом смысле искусство вызывает разлад и представляет собой общественный вызов, поскольку стремится гарантировать права индивидуальных желаний и стремится обеспечить их осуществление.

В отличие от художественного поколения 60-х годов, отношение последнего поколения художников к истории несет на себе печать споров по поводу понятия политики. Это понятие толкало художников предшествующего периода на открытую социализацию, на конвергенцию с групповыми установками и поэтиками. Эти художники ориентировались на работу в культурно-гомогенных сферах, существование которых в частности было обусловлено и доминирующими политическими установками.



Никола Де Мариа.
*Путешествие
в царство цветов
в воображении*
художника, 1982 г.

В 70-е годы, когда произошла переоценка ценностей, художники перешли с центробежной на центростремительную позицию, занявшись поиском центра, которым могло быть только художественное дело. В подобном образом очерченном пространстве художник одинок, но не изолирован. Непреложность этого факта дает возможность молодым художникам углублять дифференциальность, акцентировать субъективную экспрессивность, полагая такое поведение залогом восстановления целостности, единичности, противостоящей характерному для предшествующего периода процессу фрагментации субъекта.

Выход за рамки картины, экспансия вовне диктовались стремлением социализировать искусство, сомкнуться с реальностью по всему широкому фронту. Художник определял свою роль понятием из лексикона *коммунитарной* идеологии. Воссоздание собственного пространства живописи, не сводящегося к замкнутому рамой пространству картины, порождено иной практикой и иной установкой, коренящейся в *идеологии меньшинства*, если в этом случае вообще позволительно говорить о какой-либо идеологии.

Разнообразие, детерминированное экспрессивностью художественной практики, полагает себя в качестве ценности, поскольку позволяет мино-



Франческо Клементе. *Вблизи и издалека*, 1983 г.

ритарному существованию художника, миноритарному - поскольку единичному, обрести смысл и значение существования социального, того, которое принято считать социальным, хотя оно и складывается из индивидуальных мотивов, амбиций и настроений. Таким образом преодолевается нивелированность субъективности, которая с прежних позиций политического морализма была наказуема и сливалась до неразличимости с анонимным морем коллективного делания. Сегодня искусство стремится сузить поле еще больше, редуцируя смысл меньшинства к собственному *персональному* существованию, персональному, но не приватному, поскольку в искус-



Миммо Паладино. *Великий кабалист*, 1981-82 г.

стве приватного не существует. В таком суждении обнаружима связь с историей, но также и с настоящим, которое рассматривается и атакуется с позиции искусства, расположенного в центре: здесь единичность становится носителем множества - художника со всеми его желаниями и устремлениями. Отсюда-то и рождается напряжение, которое является источником новой силы искусства и которое преобразует количественные связи и отношения в плане интенсивности, которое переводит художественное произведение из позиции социально маргинальной в позицию индивидуально центральную, которое восстанавливает в изображении творческую потребность, противопоставляемую туманно-бесформенным социальным потребностям. Художественная практика освобождается от комп-

лекса вины, более того, она превозносится как увеличительный процесс, процесс антропологически напряженный, устанавливающий подвижную связь "я" с внешним пространством. Миноритарная идеология побуждает молодых художников выстраивать альтернативные иерархии, в которых артикулировано подчеркнутое внимание к *меньшинству* и *второстепенному*, к художникам и периодам, существующим в истории искусства под сурдинку. Искусство есть порождение антидогматической гибкости и подвижности, источника номадизма и чувствительности, тяги к эмоциональности, которую может обеспечить лишь истовый и мучительный опыт.



Миммо Паладино. *Сумерки*, 1982 г.

ИЗБЫТОЧНОЕ ИСКУССТВО: АМЕРИКА

Американское искусство 60-х - первой половины 70-х годов опиралось на фундамент пуританской морали. Согласно этой морали, труд ценен сам по себе, вне зависимости от его квалифицированности и искусности. Художественная практика была пронизана своего рода имперсональностью, одушевлялась потребностью уравнивать художественное производство с другими типами производства, которые по своему характеру были связаны с активным использованием геометрии.

Редукционизм минимального и концептуального искусства, которые стремились свести до минимума, размыть и аннулировать любое проявле-

ние субъективности в художественном произведении, был порождением ментальности, отдающей предпочтение в творчестве концептуальному моменту в противовес физичности, расценивавшейся как излишество, шум, сбивающий с толку и мешающий пониманию искусства. Кроме того, такой редукционизм был следствием попыток интегрировать произведение в искусственный ландшафт американского города, определяющий абстрактными функциями и холодным вертикализмом небоскребов, первичных и элементарных модулей, очищенных от любой декоративной мишуры.

Мания геометрии и концептуальная абстракция продуцировали отвечающие этому ландшафту художественные типологии: минималистская живопись, первичная скульптура и теоретизирование по поводу искусства, за которым



Миммо Паладино. *Ангелы sopra*, 1982 г.

стояла воля к анализу. Движение искусства развивалось по жесткой траектории языкового дарвинизма, не отклоняясь от проекта своего эволюционного развития. Пуританская строгость подобных творческих практик привела к визуальным тавтологиям, абстрактность и упорядоченность которых непосредственно отвечали этике индустриального производства.

Начавшийся в Америке процесс распада социальной ткани продемонстрировал, сколь абстрактным был подобный менталитет, и побудил последнее поколение художников покинуть прежние позиции ради того, чтобы выйти в иное художественное измерение. Такое измерение зиждется на допущениях, которые опрокидывают предшествующий морализм во имя открытости и готовности к возрождению и восстановлению любого

рода - изобразительности, наслаждения живописью, рукотворности, практик, связанных с ремесленным производством.

Предыдущая оптика оборачивается прямо противоположной: из жестко аналитической она становится синтетической, чреватой воссозданием материальности искусства, его экспрессивного уровня, что означает воссоздание субъекта и субъективности. Такое воссоздание происходит путем обращения к дифференциальным техникам, которые уже не диктуются жесткой поэтикой в качестве обязательных. В американское искусство возвращается сенсорность, о чем свидетельствует наслаждение, с которым в изображении репрезентируются едва заметные, связанные с психе, чувственные реакции, ощущения и впечатления.



Энцо Кукки. *Средиземноморская охота*, 1979 г.

Редукционистский менталитет искусства предшествующего периода, склонного к декларативным философским заявлениям, уступает место позиции художников, которые отнюдь не намерены отказываться от каких бы то ни было удовольствий, в том числе от удовольствия высказывать собственную субъективность или отказываться от нее. Это происходит благодаря взаимозаменяемости композиционных техник, которая обеспечивает экспрессивную подвижность, дает возможность пластически утверждать личность, понятую как систему постоянно развивающихся чувственных энергий. И все это оказывается возможным в силу того, что молодое американское искусство скинуло моралистическую рясу пуританской этики, сугубо англосаксонской по духу, отсылающей к эпохе первооткрывателей, и

облачилось в гедонистические одежды искусства, открытого всем культурам, восстанавливающего измерения памяти и субъективности.

Для того чтобы это произошло, было необходимо дать новое определение понятию искусства, заменив идею редукции и истощения принципом избыточности и новой телесности. Избыточность - знак нового витализма. Впрочем, принцип избыточности характерен для американской художественной традиции, а именно для *action-painting*, представители которой не признавали никаких сдерживающих начал в выражении внутренних импульсов. Однако избыточность означала также возможность полистилистики, которая прежде была под запретом в силу геометрического ригоризма художественного опыта.



Энцо Кукки. *Ближе к богам*, 1983 г.

Ныне декорация и сущностная репрезентация постоянно переплетаются, накладываются друг на друга в результате контаминации языков, непринужденного перехода от орнаментики к геометрии, от серийного повтора знака к его вариациям. Однако во всех случаях сохраняется базовая установка - убеждение в том, что художественный продукт не изображает нечто, ему внемлющее, но, напротив, составляет автономную и самодостаточную реальность. Кроме того, избыточность является признаком искусства, которое черпает энергию для самовоспроизводства внутри своего собственного художественного пространства. Энергию, которую американская экономика и американский социум, как кажется,

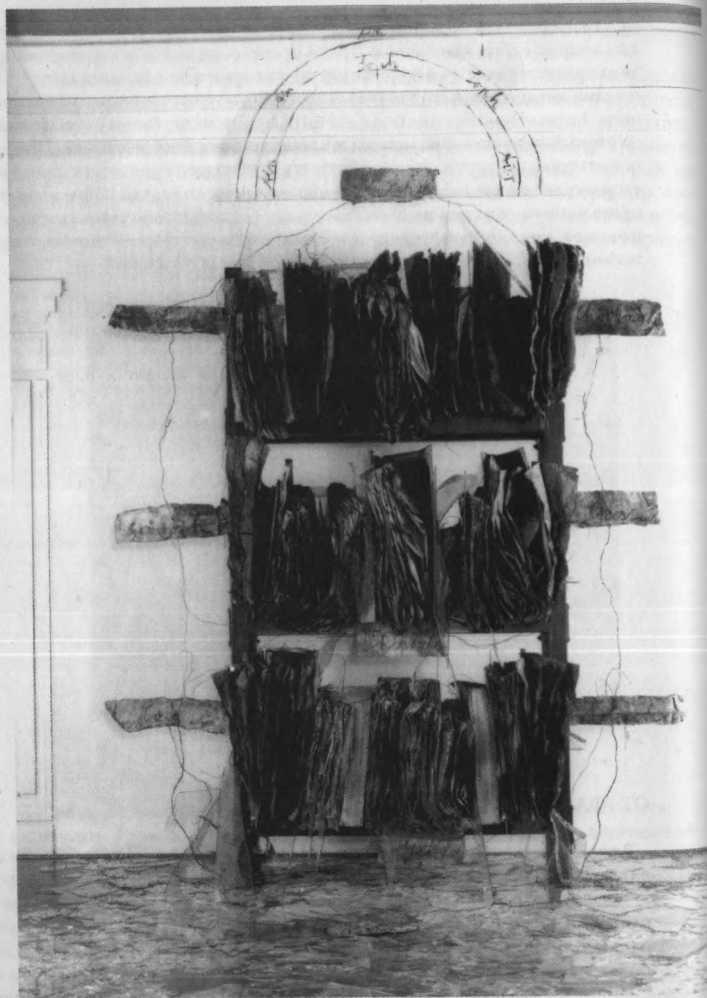
утратили в ходе истории. Источником экспрессивной раскованности молодых американских художников, среди прочего, является и то, что они преодолели представление об искусстве как об эксперименте с новыми материалами и новыми техниками. Сегодня новый тип прагматизма приходит на место прежнего, одушевляемого страстью к непрерывному эксперименту и выдвигающего на первый план способы, методы и процедуры формообразования. Прагматизм нового типа, напротив, склонен отдавать предпочтение опыту, индивидуальной творческой манере и случайным находкам и решениям, той непреднамеренной ментальности, которая не поглощается без остатка художественным проектом, исчезая в нем, но диффундирует в изменчивом творческом потоке, открытом любому типу репрезентации, фигуративной или абстрактной.



Энцо Кукки. *Без названия*, 1980 г.

ОТ АВАНГАРДА К ТРАНСАВАНГАРДУ

Витализм процессуального искусства и картезианская точность искусства концептуального обусловлены отчасти спецификой исторического контекста, отмеченного производственным оптимизмом, эйфорией экономической экспансии - настроениями, вселяющими в искусство надежду на реванш, на лучшее будущее. Подобные умонастроения в сфере искусства суть порождения взглядов, являющихся остаточным продуктом историзма и рационализма, согласно которым история является прогрессив-



Ансельм Кифер. *Ломая сосуды*, 1990 г.

ным движением, в ходе которого постепенно и обретает все большую устойчивость равновесие между социальной и экономической сферами.

Искусство становится инструментом проектирования воображаемых пространств, при активном освоении которых происходит расширение поля индивидуальной и социальной восприимчивости, чувственно-сенсорного потенциала, - пространств, зеркально-антагонистичных по отношению к реальности.

В этом смысле искусство сохраняет свою функциональную и функционалистскую валентность, включающую его в ряд доминирующих тоталитарных систем - политической идеологии, психоанализа и науки, которые в рамках собственной оптики и собственного проекта разрешают негативные антиномии мира. Не случайно некоторые критические гипотезы, как, например, "бедное искусство", подразумевают морализаторство, репрессивность и мазохизм, чему, к счастью, противоречат отдельные работы художников. Подобные критические умонастроения вылились в культурную стратегию, проработанную с пуританской педантичностью и нацеленную на воссоздание социального, которое полагалось безусловной и неоспоримой ценностью и представало в качестве мифа. Отсюда вытекает и приверженность языковой практике, которая одновременно является практикой противостояния системе. Искусство почувствовало настоящую потребность найти мотивацию, квалификацию и адъективацию, которые заявляли бы такую установку во всеуслышание.

Яркий пример в этом отношении - то искусство, которое почувствовало необходимость присвоить к своему собственному понятию - искусство - определение "бедное". Бедность провозглашается в пик контексту - западному обществу, тяготеющему к излишествам и потребительству. Риторическое францисканство и морализаторство характерны для этого критического направления, которое делает опасное и инфантильное представление об искусстве как о герилье. Под воздействием событий 1968 года в рамках этого критического направления возникает и утверждается гипотеза, согласно которой художественная практика вполне может быть аналогом и образом герильи, начавшей разворачиваться в те годы в крупных европейских и американских городах. Таким образом, происходит саморазрушение искусства, от которого в конечном счете остается один голый концептуальный скелет.

Такое мазохистское поведение искусства, карающего самое себя, лишаящего себя творческого наслаждения и связанного с ним эротизма, есть следствие подчинения искусства политике. В сущности, сквозь эту призму художники видели и переживали драму политики и природы. В соответствии со своей догматической установкой художники рассматривали природу как источник регенерации и свободы в противовес репрессивной и искусственной социальной сфере. Категория натуральности становится средством придания искусству политической окраски. Натурализм, порою наив-

упроща-
ва
социум
60-х

ный и дидактичный, упрощенческий и позднефутуристический, пронизывает практически все произведения "бедного искусства": природа в ее изначальности и девственной нетронутости, природа как источник энергии противопоставляется развращенному и заструктурированному социуму.

Как это ни парадоксально, за экспериментальной и подвижной позицией искусства 60-х годов, по-видимому, кроется догматическое суеверие, предметом которого является природа и политика. Отсюда статичность и морализаторство, мелкобуржуазное пристрастие к драмам и этике. Следствием такой неколебимой догматической позиции является драматическая маска искусства, знак зеркального отражения политического credo. Искусство становится укромным закутком, местом идеальной неопределенности, в котором художник может себя чувствовать в полной безопасности, от утилитаристской ментальности мира. На реальность, запроецированную во всех своих функциях и проявлениях, целиком и полностью поименованную, художник дает наивно-простодушный ответ, создавая произведения "без названия", что должно застраховать искусство от мирской порчи.]

60-х
60-х
60-х

Ради усиления такой неопределенности искусство 60-х годов подчеркивает свою склонность к нефигуративным, абстрактным языкам в уверенности, что подобный выбор, отсылая к предшественнику - историческому абстракционизму, свидетельствует о прогрессивности того, что оно делает.

Искусство 70-х годов преодолевает подобную наивность, опрокидывая натуралистическое содержание "бедного искусства", занимающегося чисто грамматическим предъявлением материалов, и переходя на более культурно-осознанную позицию. Действительно, это искусство тяготеет к изобразительности, к фигуративной наррации, которая переводит отсылку к природе в разряд цитаты - воссоздание художественных языков, культурно-освоенных и прошедших сквозь фильтр исторической памяти.

Возрождение фигуративности обусловлено потребностью преодолеть чистое предъявление материалов во имя репрезентации, обладающей большей культурной артикулированностью и, следовательно, большей автономией от диктата политики, детерминирующей ментальность искусства 60-х годов в такой степени, что последнее, пребывая в покаянном настроении, наказывало себя отречением от наслаждения композицией ради упрощения произведения.

40-х
50-х
60-х
70-х
80-х
90-х

Искусство 70-х годов инициирует оздоровительный процесс деидеологизации, изживает эйфорическое представление о творчестве как о непрестанном эксперименте, склоняясь к менее спонтанному и более продуманному художественному высказыванию. Не случайно работы вновь обретают название, уже не страшась общения с миром и осмелев до того, что обращаются к фигуративности как языковому модулю. Драматическая заостренность преобразуется с помощью иронии, благодаря которой контакт про-

изведения с миром утрачивает характер амбициозной и наивной стычки, провоцируемой критиканством "бедного искусства". Ирония, страсть, разрешающаяся в отстранении, акцентирует косвенный характер высказывания и дает возможность дополнительного наслаждения - наслаждения художественным произведением, которое не подавляет в зрителе чувства собственного присутствия и повествовательной склонности.

Кроме того, сам ход истории вносит изменения в культурное сознание, отличавшееся на предшествующем этапе духом оптимизма и ставкой на экономическую экспансию. Арабо-израильская война 1973 года приводит к энергетическому кризису, поставившему на колени западную экономику, и к кризису идеологических моделей, который достигает кульминации в 1977 году, выбывая почву из-под ног интеллектуалов и художников.



А.Р. Пенк. *Революция*, 1965 г.

Таким образом, рушится надежда на прогресс, перспектива которого заслоняется множеством разнообразных социальных моделей и соответствующих им культур, усугубляется состояние политической неопределенности - состояние дезориентированности и утраты комфортного ощущения направленности исторического процесса. Не все художники смогли адекватно отреагировать на эту катастрофическую ситуацию, ситуацию политического, морального, экономического и культурного обвала. Некоторые остались приверженцами концепции линейного развития - позиция, характерная для послевоенного неоавангарда, который искал опору и защиту для своего несчастного сознания в сохранении верности идеологическим и языковым заветам исторического авангарда. Для других художников, напротив, отмеченные исторические изменения не прошли незамеченными. В этой ситуа-



А.Р. Пенк. *Без названия (фрагмент)*, 1982 г.

ции приверженность старым истинам, вырванным из контекста, их породившего, оказывалась, по их мнению, чистым суеверием. Молодые художники, а также те, которые начинали в 50-е, 60-е и 70-е, но всегда были чужды догматизму в своем творчестве, демонстрируя гибкость и реактивность, заняли позицию открытости, отказавшись от жесткого соблюдения авангардистских правил, предписывающих обязательность эксперимента.

Естественно, те художники, которые уже прежде были склонны мифологизировать искусство, утверждая, что оно может быть инструментом искупления и исправления реальности, остались в плену старых суеверий, продолжая занимать позиции, оправданные в прежних исторических условиях, однако абсолютно нереалистичные в новой ситуации. Старые амбиции и новые фрустрации помешали им смотреть на восьмидесятые годы ясным взглядом и с чистым сердцем, что необходимо для того, чтобы продолжать заниматься таким рискованным и авантурным делом, как искусство.

Забавно, что теоретические рассуждения французского философа Жана-Франсуа Лиотара оказываются зажатými в тиски тех же суеверий. В своем тексте о постмодернистской ситуации он, рассуждая о ходе истории, не устает повторять о "катастрофе", "сломе", "парадоксе", прерывистом и прямолинейном развитии и, анализируя науку, трактует ее как "производство незнания" - понятия и выражения, которые, как кажется, не оставляют сомнений в том, что нашему французскому интеллектуалу удалось избавиться от тяжкого груза генетически предопределенного культурного багажа, связанного с картезианской традицией*.

Однако же, когда речь заходит об искусстве, французскому философу не удается сделать правильных выводов из своих собственных посылок. Подобно Маннгейму, он мешкает и медлит с тем, чтобы любой ценой попытаться сохранить искупительную роль интеллектуала и художника. Как если бы эти последние, с одной стороны, должны были со всей ясностью осознать и признать тот факт, что нить линейного прогрессивно-поступательного развития истории и, следовательно, культуры прервана, с другой же - продолжать прикрываться старыми суевериями, по-прежнему делая ставку на эксперимент ради спасения собственной души! Но как такое возможно, если катастрофа стала всеобщей, если она является также и семантической катастрофой, а следовательно, любая деятельность и роль лишилась смысла? Лиотар же, демонстрируя неопытность и неумелость, типичные для тавтологиста и философа с широким панорамным взглядом на сады художественной продукции, продолжает цепляться за высочайшие достоинства горделивого экспериментализма, обнаруживая в нем возможность роли, вполне реализуемой в иной исторической ситуации, но совершенно невыполнимой в ситуации, описанной, между прочим, им же самим. Лиотара шокирует нефункциональность искусства трансавангарда, и он пытается подыскать

* См.: Ж.-Ф. Лиотар. "Состояние постмодерна". АЛЕТЕЙ, С.-Петербург, 1998.



Маркус Люперц. Алиса в Стране Чудес.
"Ты многого не знаешь, - отрезала Герцогиня.
Это уж точно!", 1981 г.

ему функцию, низводя таким образом проблематику искусства до уровня споров, которые велись в 50-е годы.)

В чем заключались споры по поводу культуры в те годы? Два взгляда на искусство в его отношении к социальному выступали тогда в непримиримой оппозиции друг к другу: социально ангажированное искусство и чистое искусство. На позициях ангажированности стояли эпигоны неореализма и бюрократическая прослойка компартии, автономию искусства отстаивали представители неоавангарда. Таким образом, с одной стороны, фигуративные художники, с другой - абстракционисты.

Художники-абстракционисты совершенно справедливо полагали, что их позиция находится в гораздо более тесной связи с интернациональной анархически-освободительной культурной традицией, каковой была традиция исторического абстракционизма и всех авангардистских движений направлений начала века. В этом смысле художественный эксперимент маркировал тогда всю глубину противостояния и отличий: с одной стороны, абстрактное и информальное искусство как прогрессивная установка и с другой - фигуративность как свидетельство гетерономии, подчиненная роль искусства, поставившего себя в зависимость от политики.

Кроме того, историческая ситуация оставляла надежду на лучшее будущее, на возможность контролировать ход исторических событий, используя искусство как проект, инструмент преобразования реальности. По этой причине традиция исторического авангарда с ее освободительным потенциалом была верной привязкой для творческой стратегии, ориентированной на процессы социальной трансформации и способной на них активно

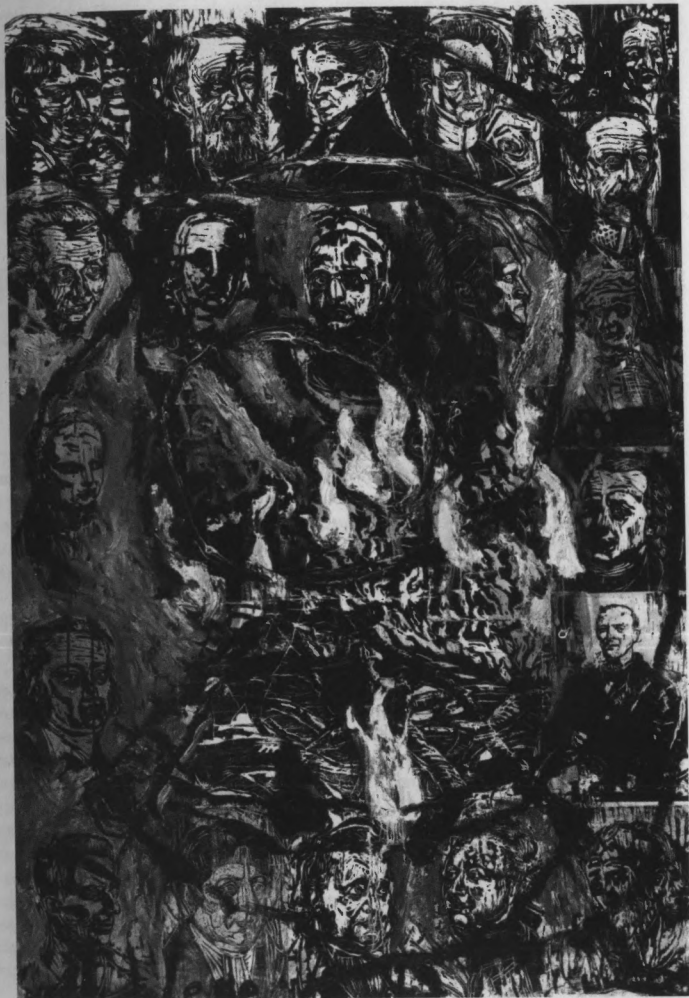


Маркус Люперц. Алиса в Стране Чудес.
"Ты многого не знаешь, - отрезала Герцогиня.
Это уж точно!", 1981 г.

реагировать. В традиции фигуративного искусства реальность, напротив, полагалась статичной и лишенной движения, и изображение превращалось в утверждение мира, слишком ясного и понятного, постижимого без труда, а потому с легкостью поддающегося репродуцированию. Одним словом, обращение к тем или иным определенным языкам (абстрактным или фигуративным) всегда свидетельствовало о четкой политической и идеологической позиции. Ну, а теперь?

В ситуации всеобщей катастрофы возрождение прежних отождествлений (эксперимент - прогресс; фигуративность - репрессия и регресс) не представляется возможным, поскольку в кризисе сама идея прогресса, принадлежащая идейной традиции историзма, на которую в значительной мере опирались левые, и в особенности коммунисты. О какой вере в будущее может идти речь, если больше не существует ни проекта, ни модели общественных изменений и если развитие истории утратило свою благонравную линейность?

Резкое нарушение тектонического равновесия истории произошло неожиданно, застав нас врасплох: у нас нет ни отвечающих ситуации вспомогательных средств и инструментов, ни подготовленного персонала, поскольку исчерпала себя сама система прогнозов и предсказаний. А коль скоро не существует прогнозов и предупреждающих предсказаний, то как можно укрыться за материнской юбкой экспериментаторства? Задача состоит не в том, чтобы сражаться с историей холодным оружием или же используя неадекватные средства и неподходящее оружие, но в том, чтобы раздвинуть границы творчества, расширяя поля ревизуемой культуры и акцентируя оперативную специфику искусства.



Ансельм Кифер. Пути мировой мудрости, 1978 г.

Трансавангард - это единственно возможный ныне авангард, поскольку позволяет включить историческое наследие авангарда в целый веер предварительных выборов художника наряду с иными культурными традициями, которые могут оживить и обогатить авангардную ткань. Критика языкового дарвинизма авангарда вовсе не имеет целью дискредитировать его великое прошлое, но скорее стремится показать, насколько неуместны прежние установки в новой исторической ситуации в качестве метафоры сопротивления и политической ангажированности.

Маньеризм XVI века явил прекрасный пример того, как можно эклектически утилизировать традицию Возрождения, воссоздавая ее косвенным путем - путем цитирования прямой перспективы. Прямое, фронтальное обращение к Возрождению означало бы ностальгию и желание реставрировать антропоцентризм и тот исторический момент, когда в кризисе находилось само представление о главенстве разума, акцентированном именно геометрической точностью прямой перспективы. Художник-маньерист, в отличие от этого, избирает окольный и изощренный путь - он цитирует и тем самым децентрирует приоритетную точку зрения. Маньеризм, как в искусстве, так и в других сферах культурного и научного творчества, зиждется на идеологии измены, идеологии, отдающей предпочтение косвенности и двусмысленности. Трансавангард возрождает именно этот тип мироощущения, воссоздавая языковые модели посредством цитирования, но не в их изначальной чистоте, а путем контаминации, исключающей какой-либо оттенок апологетики и воспевания, которые значили бы идентификацию и невозможную регрессию.

Подобная двусмысленность, двойственность составляет суть и творческое кредо трансавангарда, который колеблется между комическим и трагическим, между "удовольствием и страданием", между эросом творчества и кумулятивной горизонтальностью реальности. Нигилизм, таким образом, является верно выбранной художником исходной точкой, однако нигилизм деятельный, который возрождает Ницше, не впадая в отчаяние. А следовательно - это способность испытывать наслаждение от центробежного, обвального движения в направлении икс, не пытаясь ни за что уцепиться, поскольку никакие зацепки невозможны, более того, скользя и скатываясь по всем склонам и откосам культуры и умножая тем самым контаминирующую силу произведения.

Европейский и американский трансавангард, хоть и разными дорогами, следовали в стратегическом отношении одним путем, проходящим через интернационализм исторического авангарда и неоавангарда и пересекающим территории национальных и региональных культур. Это означает, что современный художник отнюдь не стремится затеряться и ступеяться на фоне единообразного гомологизированного языка, но в столь же малой степени он склонен идентифицироваться с *genius loci* ("гений места") его собственной, частной культуры.

Ныне идентичность определяется не внешними параметрами, но меряется мерой, внутренне присущей художественной работе. И если для европейских художников подобная идентичность оказывается погруженной в культурную ткань, имеющую очень глубокие исторические корни, связана с семейно-родовой традицией, то для американских художников идентичность связана с недавним прошлым (традиция неоавангарда), но также и с иным прошлым, более далеким и мифическим, корнящимся в истории европейского искусства. Но все это не носит отчуждающего характера именно потому, что цитирование заключается в том, что оно позволяет воссоздать далекие модели, отнюдь не с ними не идентифицируясь. Вне всякого сомнения, то, что объединяет творческий опыт самого разного рода, это преодоление с помощью эклектики манихейского дуализма абстрактного и фигуративного.

Фигуративность не является симптомом высокомерно фронтального взгляда, пребывающего в оптимистической уверенности относительно своей способности декодировать мир; скорее ставка делается на способность сделать образ *изобразимым*, на выразительный потенциал, который дает возможность разбить определенность фигуративного на фрагменты, то есть проделывать процедуру, отсылающую к маньеристическому размыванию всего прошлого.

Возрождать прошлое, но без иерархий. Действительно, художники трансавангарда делают это в оптике настоящего, не забывая о том, что они живут в массовом обществе, перегруженном образами масс-медиа. Эти художники и в самом деле часто соединяют самые разные пласты культуры: высокий уровень исторического авангарда и всей истории культуры и низкий уровень культуры народной.

Подобные действия трансавангарда продиктованы настоятельной потребностью соединить расклеившиеся пласты культуры, полностью и окончательно размыть все различия и оппозиции, с которыми работал неоавангард, следуя путем исторического авангарда и полагаясь на политический прогрессизм последнего. Сегодня, когда любые гарантии взлетели на воздух, каждый из представителей трансавангарда выбирает свой собственный, индивидуальный путь прохождения по территориям культуры, не доверяя ни чувству меры, ни чувству стиля.

Впрочем, предыдущие поколения также руководствовались в своем творчестве феноменологической точкой зрения, работая с повседневными материалами, очищенными от функционального назначения, от полезности. Подобная феноменологическая установка приобрела особую рельефность в творчестве нынешнего поколения художников, которые работают феноменологически уже не с материалами и композиционными техниками, а с живописью во всей ее несовременности и со всеми стилями, которые прежде составляли предмет споров среди представителей разных авангардистских направлений, поскольку свидетельствовали не только о культурных, но и о политических позициях.



Ансельм Кифер. *Пески Бранденбургской земли*, 1982 г.

Актуализация феноменологической оптики есть следствие процесса дендеологизации, характерного для всех сфер культурной деятельности. В искусстве такая тактика позволяет художникам преодолеть чувство страха перед тем, что используемые выразительные средства несовременны, и именно потому, что эксперимент потерял кредит доверия. Сегодня живопись вновь исполняется духом эксперимента, только эксперимента не абстрактного и имперсонального, а индивидуального, измеримого интенсивностью результата.

Таким образом, все стили перемалываются сегодняшней творческой практикой, ускользающей от самоочевидной идентификации в качестве стиля произведения или же манеры художника. Подобно тому, как художник в своем повседневном существовании живет на пересечении множества экзистенциальных возможностей, художественное произведение, будучи следствием его работы, рождается на пересечении воспоминаний и аллюзий, превращающих в осколки пуристскую картину искусства и мира, высокомерно претендующую на цельность.

В конечном счете оптика, в которой художники трансавангарда видят мир, фрагментарна и, к счастью, неустойчива, индифферентна благодаря тому, что художники отказались от какой-либо одной приоритетной точки зрения и в результате являют в своем творчестве целый веер экспрессивных возможностей, все то богатство мотивов и импульсов, которое порождает подлинно экспериментальную сложность в том смысле, что в ней раскручивается стилистический клубок абстрактного и фигуративного, вне различия стилей.



Йорг Иммендорф. *Кафе Германия IV*, 1978 г.

Высокая и низкая культура образуют сплав, устанавливая сердечную, дружественную связь между искусством и публикой, связь, в которой подчеркнута соблазнительность произведения и признание его внутреннего и интенсивного качества. К стилям прошлого обращаются как к своего рода *objet trouve* ("найденный предмет"), голым и лишенным какой-либо семантики, метафорической ауры. Они, эти стили, перемалываются в процессе работы над произведением, которому суждено стать очистительным горнилом, обнаруживающим их неповторимость, их образцовость. Именно поэтому оказывается возможным соединить несоединимое, переплестать культуры, обладающие разными температурами. Коль скоро не существует критериев, опираясь на которые можно судить о мире, не существует и приоритетной оптики, дающей возможность сделать выбор между авангардом и традицией.

В этой ситуации остается одна возможность - работать на пересечении этой древней антиномии, ни на секунду не прекращая челночного движе-

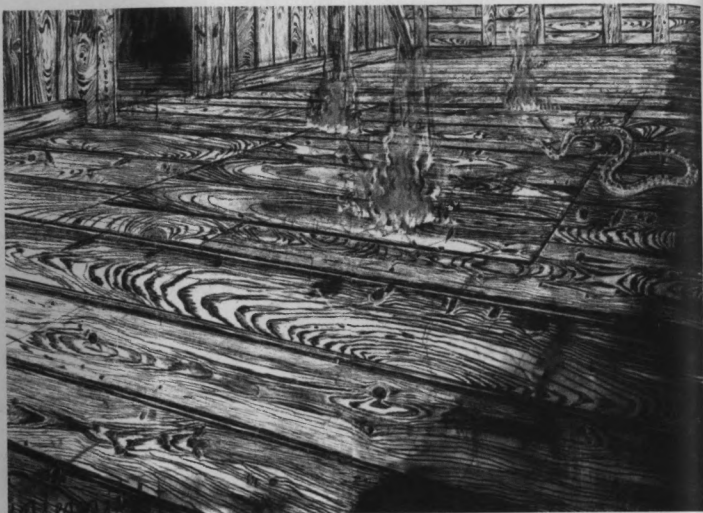
ния между полюсами, того движения, в котором, как в тисках, заключено всякое делание. А делание, дело есть движение по ту сторону всяческих сиюминутных запросов времени, оно есть действительно установление баланса между экспрессивными возможностями. Искусство не занимается переписыванием собственной истории, оно не есть акт ностальгического проецирования в будущее того, что уже свершилось и обрело форму. Скорее оно представляет собой мельницу, перемалывающую самые небывалые и самые разнообразные языки, изъятые из их исторического контекста.

Дизайн неизбежно приходит к *стайлингу*, к возвращению к красивой форме, которая попросту делает искусство более аппетитным, возбуждающим желание. Трансавангард же работает без такой защитной сетки, он погружен в шаткую и неустойчивую среду эклектики и контаминации, которые непрестанно бросают вызов чувству меры, ставя под сомнение однозначность авангардистского экспериментализма. Художественное произведение - это сегмент, обладающий органической природой, который переплавляет и перемалывает в своем раскаленном чреве все шлаки и отбросы искусства, образуя из них констелляцию, чья форма гибка и закалена против непогод истории.

ДРАМА, МИФ И ТРАГЕДИЯ В ТРАНСАВАНГАРДЕ

Драма, миф и трагедия - культурные категории, которые всегда предполагают идеологию тотальности, способную продуцировать целостный образ мира. Кроме того, они указывают на стабильность исторической ситуации и идентичность субъекта, живущего в этой ситуации и имеющего, таким образом, все необходимые условия для осуществления своей практики. В ситуации исторической исчерпанности, подобной той, в которой живем мы, эти категории представляются излишними, учитывая наличные культурную и идеологическую системы. Субъект уже не испытывает высокомерной уверенности в собственной целостности, он утрачивает панорамный взгляд на мир, который гарантировала ему западная логоцентрическая культура.

Катастрофа имеет всеобщий характер, она потрясла всю систему различных культур, вызвав переоценку и упадок многих ценностей. Главной принципиальной утратой оказался упадок проектирования как культурной и художественной ценности, открытым приверженцем которой всегда был исторический авангард и которую имплицитно исповедовал неоавангард. Драма, миф и трагедия были масками, которые надевал субъект при переходе в творческий уровень, чтобы указать этим на размывание Проекта, отклонение от Проекта и утрату Проекта. В любом случае они были формами выражения лобового противостояния "я" и мира.



Ансельм Кифер. *Четырехчастный*, 1973 г.

Сегодня на смену всему этому приходит культура косвенности, продолжающая ту рваную и дискретную линию культурного движения, берущую свое начало в маньеризме. Эта культура избегает конфликтов и прямых столкновений, предпочитая старательность, ментальную осторожность и скрытность, а также уклончивость – поведение, характерное для фигуры предателя. Предатель, по определению, существует сбоку, занимает косвенную позицию и раздваивается, двуличествует, то есть находится на непроходимом бездорожье лицемерия и раскола. Этот же раскол и расклеивание существуют между языком и так называемой реальностью. Таким образом, превалирует конфликтность, поменявшая знак, смещенная в сторону эпоса, в котором переплетаются трагическое и комическое.

Художники трансавангарда осуществили сдвиг от мифа целостного видения мира, гарантированного идеологией, умудряющейся находить объяснения любым противоречиям и антиномиям, к позиции более открытой, ориентированной на множество отклоняющихся касательных. На место прежнего мифа приходит осознание возможностей фрагментированности, опыт проживания частичности и опыт номадизма. На место сильного субъекта неовангарда приходит гибкий субъект трансавангарда, кото-

рый обращается с драмой, мифом и трагедией, как с языковыми условностями, как с колоритом.

Цитирование становится приемом, позволяющим воссоздать культурные модели, с которыми современный художник, само собой разумеется, не может идентифицироваться. Таким образом, перед нами не проекция, но скорее инструментализация, которая позволяет возрождать упомянутые модели как простые отклоняющиеся и отклоняющиеся, девиантные штрихи и следы. Девиация с неизбежностью предполагает вариацию, утрату ауры и сакральности, которая, напротив, сопутствует обращению к драме, мифу и трагедии. Художники трансавангарда работают на каждом покрове, на поверхности этих культурных категорий и на поверхности живописи, которая является предпочтительным инструментом такого воссоздания-возрождения.

Оптика, в которой происходит это воссоздание, имеет косвенный характер и предполагает иронию, которая, по определению Гете, обозначает страсть, разрешающуюся в отстранении. Фигуры на картинах поставлены в центр множества коллизий, которые дробят целостный смысл, ставя их под обстрел множества импульсов, векторов напряжения, судорожных воздействий. В результате композиция строится не по принципу редукционистской экономии или в соответствии с предварительной и фиксированной схемой; напротив, она базируется на затратной экономике, строится по принципу аккумуляции и эклектизма, способных дать жизнь стилю, работающему с фрагментами и осколками. Таким образом, рушится та атмосфера сосредоточенности, которая является необходимым условием интегральной работой с драмой, мифом и трагедией.

В самом общем виде названные категории строятся на осях, среди которых есть всего один источник *пертурбации*, носитель напряжения, способный нарушить равновесие и тем самым запустить в ход действие сил изменения. Покой зиждется на вере, на истине, т. е. на стабильности, которая всегда проистекает из идеологической аксиоматики. Для художников трансавангарда, европейского или американского, уже не существует никакой истины, которая позволяла бы признавать *силу пертурбации*. Поэтому изображение строится на измененной изобразительной условности, пронизанной потоками напряжения и импульсами, идущими из многих точек и в разных направлениях, которые являются носителями множества пертурбаций. Эти последние дробят изображение на куски и осколки, разрушая его фигуративную и стилистическую целостность.

Драма, миф и трагедия становятся, таким образом, поводом к творческому упражнению, за которым стоит сложное пересечение различных мотивов. И эти мотивы без всякого пафоса рассеивают атмосферу нарастающей кульминации, по традиции окружающую эти категории. Сила пертурбации превращается в сеть турбуленций, расположенных в непринужден-



Георг Базелиц. *Без названия*, 1982 г.

ном и абсолютно лишенном драматизма стилистическом беспорядке: абстрактное и фигуративное, рисунок и цвет, живопись и объект сочетаются и перемешиваются совершенно свободно, не зная никаких запретов. Таким образом, отсутствует трагическое чувство, вызываемое наличием единой и единственной силы, нарушающей изначальный покой изображения; вместо этого - некая совокупность контрастирующих друг с другом нарушений, приводящих изображение в состояние перманентной неустойчивости.

Подобная неустойчивость вносит в изображение оттенок своего рода неумовимого эротизма: изображение отдается описательству и декоративности, высокому стилю ученого искусства и низкому и непринужденному стилю массовой культуры. Таким образом, турбулентии носят преимущественно стилистический характер, в их основе - непрестанное смещение референций. Снижение пафоса смещает изображение от трагического в сторону комического, что происходит именно благодаря иронии и индифферентности. Искусство авангарда сместило образ в единственно возможном направлении - деструкции коммуникации и изменения ее характера, надеясь на возникновение искусства, способного преодолеть пассивность социального зрения. Но в силу невозможности такого преобразования, в силу того, что в нынешней исторической ситуации невозможно разглядеть направления, ориентиры обновления или перспективы, в переходный период, который не имеет никакого исторического проекта в запасе, доминировать начинает другой тип поведения.

Трансавангард, осознав семантическую катастрофу языка искусства и соответствующих идеологий, сместил образ в пространство отношений между возбуждением и покоем, между драмой и комедией, между мифом и обыденностью, между трагедией и иронией, - пространство более открытое и предоставляющее больше экспрессивной свободы, по ту сторону любых запретов и проектов. Ныне искусство трансавангарда позволяет изображению путешествовать совершенно свободно, не задаваясь вопросом, откуда оно идет и куда направляется; и это перемещение идет по траекториям удовольствия, которое вновь утверждает примат интенсивности произведения над интенсивностью техники.

Драма, миф и трагедия играют на домашнем театре живописи, в пространстве творчества, которое прекрасно осведомлено как о заброшенности, так и о конвенциональной природе языка. Здесь верх берет неоманьеристическое мирочувствие, проходящее через всю историю искусства без какой-либо риторичности или патетической идентификации, но скорее с непринужденностью постороннего, которая способна перетранслировать историческую глубину языков, воссоздаваемых с разочарованной и расторможенной поверхностью. Такая поверхность означает всецелую приверженность коже живописи, означает превращение драмы, мифа и трагедии в простой повод для изображения. Изображения, лишенного какого-либо веса, стремительно-



Георг Базелиц.
Лошадь. Разрушенный мост,
1986 г.

го и ускользающего, подобно электронным образам телевидения, способным превращаться в другие. В живописи трансавангарда эта скорость замедляется, вязнет в живописной материи, и, следовательно, здесь вновь появляется временная длительность, протяженность, что, между прочим, свидетельствует об извечном стремлении искусства к бессмертию.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТРАНСАВАНГАРД

Если в течение ряда десятилетий искусство шло по пути утопии, уходящему в бесконечную даль, по лучезарным дорогам идеологии и в результате обладало счастливым сознанием своей собственной маргинальности, сегодня оно наконец-то угодило в тупик, кружа на одном месте, и постоянно на это кружение самопроецируясь, что позволяет рассматривать этот тупик как бесконечно расширяющийся. Художник трансавангарда разбил очки, защищавшие его глаза, линзы, обеспечивавшие целостность его взгляда, чтобы, напротив, его взгляд стал фрагментарным и бредовым, релятивным и индифферентным и в силу этого уплощенным, лишенным глубинности.

Георг Базелиц.
Музыкальный час, 1982 г.



Художник сходит наконец-то со своей контрольной вышки и занимает позицию подвижного обзора. Пребывая в этой точке, невозможно проектировать мир и даже использовать модели, полагающие в центр параметры и измерения себя самих. В шестидесятые годы преобладало искусство чистой презентации: художник демонстрировал материалы и композиционные техники, которые заключали в себе род внутреннего закона произведения, операциональную когерентность, которые сами становились смыслом произведения. В семидесятые годы в искусстве трансавангарда произошел переход к искусству репрезентации, поскольку произведение совершенно осознанно и очень естественно заявляет о своей неспособности быть мерой самого себя и мира.

Обращение к репрезентации свидетельствует о том, что современное искусство со смирением и покорностью воспринимает факт историчности любой претензии, полагает себя проектом и единой системой измерения, осознанно абстрактной, любой возможной деятельности. В традиции авангарда в ее чистом виде эта надежда еще сохранялась.

Художник трансавангарда работает, вновь обретая благотворное состояние неопределенности, отказываясь от суверенных ссылок на определенную традицию. Следовательно, он является нигилистом в ницшеанском смысле



Георг Базелиц. *Поэт*, 1965 г.

этого слова, то есть человеком, не нуждающимся в ориентации ни на какой центр, поскольку ныне возможна любая отнесенность и любые референции; человеком, не испытывающим при этом чувства безнадежности и разочарования, как традиционно бывает с тем, кто утрачивает веру в разум с его рациональными аксиомами и кто всегда готов объяснить любые противоречия, замкнув их на жесткую причинно-следственную связь.

Если нигилизм Ницше характеризует ситуацию центростремительного движения человека к "икс", тогда художник трансавангарда есть полный и законченный нигилист, который вполне доволен собой, чувствует себя уверенно и бодро, поскольку отнюдь не ощущает себя потерянным, но, напротив, пребывающим в движении. Движение всегда синоним динамики, здорового и благотворного перемещения в сторону неизвестного. Раньше неизвестное всегда отождествлялось с бессознательным, той темной сферой сознания, которую следует устранить, сферой вечной неопределенности и неуверенности. Законченный нигилист в этом случае использует энергию искусства, во имя большей свободы скольжения.

Для того чтобы это произошло, необходимо полностью растормозиться, отцепиться от всех якорей, оставить мысль о каком-то приоритетном направлении движения и двигаться без руля и без ветрил, не соотносясь с центром и даже по возможности по касательной, по обочине, в стороне от магистрали. Активное движение подхватывает деятельность современного художника, который преспокойненько катится просто в силу веса собственного произведения, утяжеленного материей живописи и, напротив, освобожденного от тяжести прямолинейной и тормозящей движение веры. Известное поле "икс" есть неопределенное поле, предполагающее множество исследовательских и поисковых ходов.

Как законченный нигилист, художник трансавангарда внимателен к деталям и испытывает удовольствие от того, что целостное видение совокупности всех вещей утрачено. Репрезентация этого состояния происходит путем обращения и наррации фрагментарного типа, состоящей из мельчайших частных и деталей. Изображение содержит сентиментальную интригу, отражающую крайне неустойчивые эмоциональные состояния. Мягкий, гибкий субъект обитает в живописном изображении трансавангарда.

Податливость и гибкость свидетельствуют об идентичности, которая определяется не сильным утверждением в социальной среде, но обнаруживает в искусстве способность внести акцент, не превращая его в декларацию. Отсутствие единой точки зрения - следующее завоевание трансавангардистского взгляда на мир, манифестирующего свою эклектичность. Эклектизм - это еще одна характеристика гибкой идентичности, такого состояния художника, который своим произведением стремится нейтрализовать различия, закрыть брешь между различными стилями и уничтожить дистанцию между прошлым и настоящим.

Самые разные культурные атмосферы и климатические зоны переплетаются между собой, образуя составное, композитное изображение, импульсы от которого идут во многих направлениях, в согласии с гибкой и подвижной системой пространственных отношений. *Конstellация знаков*, раскрытая по отношению к различным точкам притяжения, существует в пространстве произведения, построенного без какого-либо проекта, напротив, представляющего собой выверенную систему элементов, которая постоянно смещает изображение, заставляя его скользить и провоцируя утрату смысла. Поскольку художник - законченный нигилист, его произведение также совершает свой путь в неизвестность.

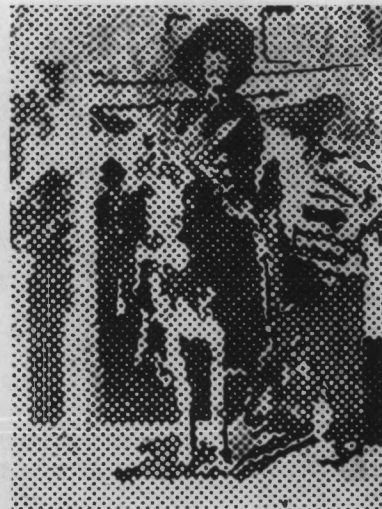
НЕМЕЦКИЙ ТРАНСАВАНГАРД

Энергетический, политический и культурный кризис имел и положительный эффект, разредив ткань искусства, перегруженную и изношенную экспериментализмом, все еще обусловленным оптимистическими взглядами на перспективы экономического развития, взглядами, характерными для экономической системы 70-х годов. Подобно тому как западная экономика двигалась к созданию открытой экономической системы без внутренних национальных границ, искусство неовангарда работало под знаком интернационального языка, который обеспечил бы ему более широкую циркуляцию.

В соответствии с этой целью экспериментализм тяготел к имперсональности и объективности, делая ставку не столько на информативность, сколько на коммуникативность языковой структуры произведения. Напряженный анализ отличает художественный поиск 60 - 70-х годов, анализ, одновременно и антагонистический, и миметический по отношению к науке. Абстрактности научного исследования и дематериализованности лабораторных экспериментов соответствует деструктурирующий и дематериализованный характер художественного творчества.

Трансавангард отреагировал на всеобщую катастрофу истории и искусства в формах и понятиях, принадлежащих этому катастрофическому контексту: он встал на позиции преодоления чистого эксперимента с техниками и новыми материалами, занявшись возрождением *живописи во всей ее неактуальности*. Живопись полагалась способной вернуть творческому процессу интенсивный эротизм, ту образную плотность, которая не отказывает себе в удовольствии быть нарративной и изобразительной. На языковую гомологизацию 60-х и 70-х годов молодое искусство отвечает возвращением *genius loci*, поиском антропологических корней культурного пространства, в котором существует художник, особого типа вдохновения, связанного с единственностью и единичностью творческого акта.

Зигмар Польке. *Дон Кихот*, 1970 г.



Искусство немецкого трансавангарда ориентировано на возрождение национальной идентичности, подавленной и униженной акциями политического реализма - следствия второй мировой войны: расчленение Германии на две части и разрыв единого национального сознания на две антагонистические идеологии, играющие функциональную роль в международной политике двух идеологических блоков. Немецкие художники последних поколений заняли по отношению к этой политико-идеологической ситуации позицию, способную продуцировать творческое напряжение, реализуемое в сфере живописи.

Взвешенно-феноменологическому состоянию предшествующего искусства, тяготеющего к элементарным и наивно энергетическим материалам, немецкий трансавангард противопоставил собственную позицию: он отказался от традиций Дюшана во имя литературных корней сюрреализма (Лотремон, Арто) и истоков живописного экспрессионизма. Таким образом, искусство заживляет историческую рану, возвращает единство разъятому телу немецкой культуры, реактивируя культурную и языковую традицию экспрессионизма, которая предоставляет широчайшие возможности говорить на едином национальном языке живописи.

Одновременно такой язык не замыкается в кругу автаркических настроений, будучи открытым к многочисленным внешним импульсам и воздействиям: всеохватное творчество группы Кобра, барочные работы Эмилио Ведо-



Зигмар Польке.
Без названия, 1981 г.

вы, анимистический рисунок Пауля Клее и символический - Йозефа Бойса. Все элементы объединяются по эклектическому принципу, дающему возможность абсорбировать и переплавлять различные референции в живописном стиле, сознающем свою языковую и метаязыковую сущность, а также все завоевания, сделанные авангардом: смысл поверхности и волю к стилю.

"В художественном творчестве, как и в искусстве вообще, имеется аспект непосредственности, и эту сторону субъект не может порождать в самом себе, а должен находить ее в себе как непосредственно данную. Лишь в этом смысле можно сказать, что гений и талант должны быть с прирожденными способностями.

Подобно этому различные виды искусства более или менее носят национальный характер и связаны с природной стороной народного дарования. Итальянцы, например, обладают музыкальностью и способностью к пению почти от рождения; напротив, хотя северные народы и достигли больших успехов в культивировании музыки и оперы, они так же не смогли прижиться у них, как и апельсиновое дерево... Таким образом, искусство и определенный способ его созидания связаны с определенным национальным типом. Например, импровизаторы встречаются преимущественно в Италии, и итальянские импровизаторы удивительно талантливы. Они и теперь еще

импровизируют пятиактные драмы, в которых нет ничего заученного, а все создается благодаря знанию человеческих страстей и ситуаций и глубокому вдохновению в данный момент. Когда один бедный импровизатор после продолжительной декламации стал обходить публику, собирая деньги в свою поношенную шляпу, он еще так горел, что не мог остановиться и продолжал декламировать, жестикулируя и качаясь из стороны в сторону, пока не рассыпал все вопрошенные им деньги"*.

АМЕРИКАНСКИЙ ТРАНСАВАНГАРД

Американское искусство имеет два культурных эпицентра - Нью-Йорк и Калифорния, - каждый из которых обладает своими отличительными признаками, связанными с особенностями контекста. Нью-Йорк расположен на пересечении многих культур, принесенных эмигрантами. Почти все эти культуры имеют европейское происхождение и перемешаны между собой самым свободным образом при преобладании культуры англосаксонской с ее пуританским морализмом, сосредоточенным на акцентированном производственном активизме. Отсюда подчеркнутая специализация и равнодушие художника к политической ситуации, в которой действует искусство.

Хотя американское нью-йоркское искусство последние два десятилетия двигалось в русле имперсональности и концептуальной рефлексии средств художественного производства, теперь, когда ситуация - в культурном, политическом и экономическом отношениях - изменилась, искусство тоже изменило свой курс и решительно изменило стратегию, становясь более свободным и фантазийным и отходя от оптики феноменологического опознания городских образов (поп-арт), от преобразования территории (лэнд-арт), от выяснения ментальных качеств материалов и внутренней меры искусства (минимальное и концептуальное искусство).

Художники американского трансавангарда с Восточного побережья занялись возрождением живописи во всей ее неактуальности, доводя ее до избыточной фигуративной экспрессивности и лихорадочной рукотворности и как бы давая своеобразное резюме историческим стилям американского искусства, придерживаясь сквозной нарративной, сюжетной нити, отказываясь от принципа простого возрождения стандартизированной, серийной изобразительности, типичной для "американской сцены", и приходя к жестуальному искусству 50-х годов вплоть до нынешнего творчества Филиппа Гастона.

Против течения идут такие творческие одинокие фигуры, как Фрэнк Стелла, а также Ричард Таттл и Сай Твомбли, которые тоже занимаются живописью, но делают это иначе. Стелла после своей поездки в Индию перешел от геометрии к декоративности: пластическая прихотливость в его живописи

* Цит. по: Г. В. Ф. Гегель. Эстетика, т. 1. - М., "Искусство", 1968, с. 295 - 296.

си соединяется с конструктивностью картины, изображающей вещи и орнаментальные завитки. Твомбли движется по пути живописной выразительности свободного знакового характера, его работы отличает вибрирующая манера письма, в которой заметна связь с обычным рукописным письмом.

Естественно, молодые американские художники испытывают влияние своих предшественников, работавших в экспрессионистском духе; в то время оказали на них влияние и изменения экономического и социального контекста, в результате которых тема технологического фетиша в их работах отошла на второй план. Нейл Дженни уже много лет пишет домашние сценки, изображая людей и вещи с феноменологической отрешенностью, демонстрируя особое внимание к детали и скорости исполнения, являющейся отличительным признаком его манеры. Кризис национальной идентичности, наряду с вьетнамским кризисом и кризисом энергетическим, последовавшим за арабо-израильской войной 1973 года, наложили свою печать на новые художественные опыты, вызвав усиление субъективного и личностного элемента.

Не случайно американский трансавангард работает преимущественно на поверхности, с очевидными и недвусмысленными качествами формы и формальной структуры, демонстрирующей как раз возрождение субъективности, что выражается во внимании к детали, к частному в противовес акценту на количество и стандарт индустриального производства. Здесь мы видим особую склонность к визуальным паттернам, повтору, орнаментике, абстракции и даже возвращению фигуры, и все это с иронической, игровой жилкой и с живописным наслаждением, неизвестными минимальному и концептуальному искусству.

ЯЗЫК: ОТЛИЧИЯ И СВЯЗИ

Если искусство больше не определяется экспериментом с новыми техниками и новыми материалами, если его развитие и его актуальность не зависят от использования приемов, связанных с традицией авангарда, становится очевидно, что судить об искусстве, опираясь на эти параметры, тоже больше не представляется возможным. Несмотря на то, что в творчестве молодых европейских и американских художников можно обнаружить ряд сквозных, повторяющихся приемов и техник, ни о какой языковой гомологии здесь говорить не приходится.

В обоих ареалах, в Европе и в Америке, существует большая оперативная свобода, которая не привязывает художника к каким-либо обязательным практикам. Современность и несовременность постоянно пересекаются, в то время как никаких норм творческого поведения в отношении созидания произведения не существует. Наряду с этим ироническое, игровое начало

Зигмар Польке. *Улитки*, 1982 г.



прочно вошло в творческий процесс, художник требует пространства для наслаждения и творчества внутри системы искусства.

Естественно, возвращение изображения, с одной стороны, отвечает достаточно постоянным модальностям метонимии, но с другой - содержит существенные отличия в том, что касается языка самого изображения. Как в Европе, так и в Америке "несовременное" обращение к живописи уравнивается "современными" композиционными техниками, более близкими к сфере технологии и механического репродуцирования изображения, т. е. определение искусства не предполагает выбора предпочтительных материалов и техник, более или менее современных. Следствием различных социальных и культурных условий явилось различное отношение к формированию языка. Европейский художник имеет за плечами гораздо более подвижное, менее замкнутое на идентификацию отношение к языку. Американский художник, даже расширяя свой кругозор, сохраняет связь с пуританской традицией, которая заставляет его идентифицироваться с собственными работами.

Несмотря на всю открытость, именно стремление к специализации отличает американских художников, делящихся на тех, кто работает с визуальными

паттернами, повторами, орнаментикой, и на тех, кто возвращается к фигуративности. Для европейских художников, напротив, история искусства и история языков - резервуар, откуда они черпают с предельной раскрепощенностью и не связывая себя с какой-то особой приоритетной областью. В результате фигуративное и абстрактное пересекаются, материальное и геометрическое присутствуют в одной работе, орнаментика и изображение переплетаются, причем переходы эти имеют не дискретный, но плавный характер. Сходство здесь обеспечивается пониманием искусства как выражения особой, может даже и чисто географической, идентичности. Подобная характерность, региональная или национальная, утверждается с помощью претворения мироощущения особого рода, такого, которое ищет на собственной земле антропологические корни, предопределяющие специфичность художественного творчества, его своеобразие.

Не случайно характерная черта молодого американского искусства - работа с поверхностью, с самоочевидными качествами формы и формальной структуры, что говорит о том, что субъективность воссоздается через особое внимание к детали в противовес гипертрофии количественных параметров и стандарта в текущем производстве.

В свою очередь европейское искусство, обладающее собственной характерностью, отличается небрежением к деятельностному, рабочему измерению творчества; ставка делается на произведение, которое полагается фрагментом, свидетельством кочевой идентичности, которая, конечно, не может быть исчерпана данным используемым языком.

Дальнейшая дифференциация европейской ситуации связана с географической и культурной спецификой регионов. Для Италии характерно восприятие произведения как своего рода транзитного пункта, места перехода от одного стиля к другому, не цепляясь за фиксированную схему.

Сандро Киа работает с целым веером стилей, в каждом из которых он неизменно демонстрирует техническую опытность и верность идее искусства, которое ищет внутри себя мотивы собственного существования. Такие мотивы состоят в удовольствии, которое дает живопись, наконец-то освобожденная от тиранической власти инновационности, более того, вверенная своей способности использовать различные "манеры" при создании изображения. И ассоциативный ряд здесь безграничен, включает едва ли не всех без исключения: от Шагала до Пикассо, Де Кирико, Карра футуристического, а также "метафизического" и "новечентистского" периода, и вплоть до Пикабия.

Но стилистические заимствования тут же растворяются в качестве результата, который находится на пересечении технической изощренности и того, что называют изысканым. Живопись становится сферой, где авторская манера, "рука" и концепция наконец-то обретают равновесие. У Киа изображение всегда нуждается в названии, в подписи или же сопровождается маленьким стихотворением, написанным прямо на картине, которое обнажает внутрен-

ний механизм изображенного. Наслаждение живописью сопровождается наслаждением острым словом, остротой ума, способностью интегрировать восторг от фактуры картины с заведомой иронической отстраненностью.

Художественное произведение становится подвижной цепью, своего рода замкнутым контуром внутренних и внешних референций, и все они работают на изображение, которое является взглядом в двойном качестве: как живописная субстанция и как ментальная форма. В первом случае изображение исчерпывается материей, его составляющей, во втором - оно предстает как паразитная демонстрация идеи: искусство существует, только будучи воплощенным в ткань искусства. У Киа изображение всегда лучезарно.

С помощью живописи он воплощает теорию рукотворности, которой всегда сопутствует включение в произведение гипотезы, сформулированной при помощи особенностей и деталей фигуры или знака. Если изображение, с одной стороны, представляет собой раскрытие исходной идеи, то, с другой, - оно также является свидетельством самого процесса живописания, обнаружением его внутреннего цикла, сложной гаммы отражений, возможных соответствий, смещений и взаимных отсылок между различными полюсами.

Творческий динамизм Киа имеет своим источником его неистребимую склонность закручивать геометрию любого фиксированного проекта вокруг идеи мира, околеченшего в своем идеологическом схематизме. Фигуры комические или почти драматические, интенсивный, густой цвет и легчайшие оттенки непрестанно проносятся по поверхности картины, следуя веру чувств, что раскрывается, подобно павлиньему хвосту, демонстрируя способность непрестанно мутировать и менять стилистику. Отдельные работы становятся маленькими транзитными пунктами, грациозными останками в местности Стиля, большого стиля, того, который позволяет художнику обрести идентичность в процессе творчества.

Маньеризм Киа зиждется на непостоянстве стиля, на способности схватывать стремительный бег событий и их скрытые соответствия. Тщательная выписанность деталей и любовь к небольшим сценкам изобличают чувство непрочности и ненадежности, отсутствие сколь-нибудь определенных опор, что позволяет художнику работать счастливо и спокойно, делая ставку на чувственную гибкость и динамизм рукотворения, на транзитное использование живописи. Живопись становится наклонной плоскостью, с которой соскальзывает, пронесится транзитом череда сменяющихся стилей, очень далеких от героической статуарности.

Выразительное богатство, избыточность Киа проистекает из свободного колебания его творческой пульсации, совершенно растромженной и открытой для любых влияний из прошлого. При этом следует учитывать, что язык и его артикуляции не являются в произведении носителями символических форм, исторически отвечающих их использованию. Отныне язык в

известном смысле исторически исчерпан и истощен, как, впрочем, и любое другое явление культуры и идеологии. Кризис означает утрату идентичности, в том числе и языком, который реанимируется и располагается по горизонтали, что не имеет никакого отношения к сакральному использованию цитаты в авангарде.

Температура произведения крайне неустойчива и не позволяет хранить верность чему-либо. Киа удается перевести и преобразовать некоторые героические языки исторического авангарда и других художественных течений, вроде "Новеченто", окрасить их в домашние тона делания, созидания, которое полагает все параметры и любое генеалогическое древо исчерпанным и истощенным. Искусство исходит из семантической катастрофы, после которой не осталось даже авангарда, и идет дальше, используя утрату значений для того, чтобы дать жизнь здоровому творческому движению, готовому дрейфовать и пересекать транзитом любое место - общее место или место запретное.

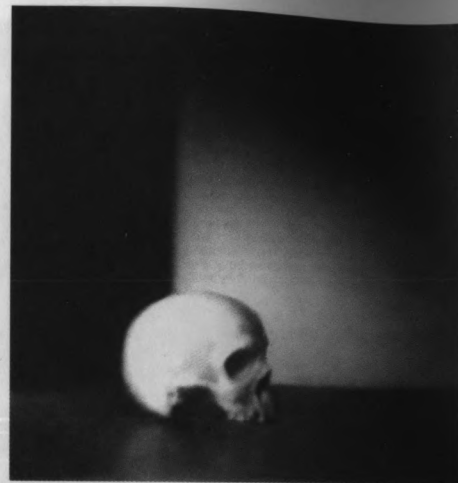
В творчестве Киа сгущено и нагромождено множество культурных климатов, обращение к которым отнюдь не означает идентификации с ними. Его творчество есть следствие и выхлопной выброс исторически чистых языков, которые в художественном процессе контаминируют и скрещиваются. Номадизм Сандро Киа направляется удовольствием; он пролистывает, слегка касаясь, множество космополитических языков - от фовистов до символистов. И однако же остроумный *genius loci* направляет все его творчество, приводя используемые матрицы к слиянию в рельефно и ощутимо итальянском стиле.

Энцо Кукки вписывает знаки своего языка в таком склонении, в котором не существует статики, но лишь динамика, вовлекающая фигуры, знаки и краски, которые взаимно проникают и взаимно оттеживают смысл космического визионерства. Живопись перемалывает и поглощает в микрокосме картины коллизию различных элементов, которые все вместе образуют переход - хранилище энергии для возгорания хаоса и космоса.

Энцо Кукки радикализирует живописную практику, воспринимая картину не как цель, а как средство. Живопись превращается в процесс соединения различных элементов, фигуративных и абстрактных, ментальных и органических, эксплицитных и аллюзивных, которые постоянно комбинируются друг с другом. Материи живописная и внеживописная встречаются на поверхности картины. Все подхвачено динамикой, вовлечено в неостановимое движение, увлекающее за собой изображенные фигуры и цветовые линии, преодолевая любые законы гравитации.

Картина - это временное хранилище энергий, порождающих образы, наполненные живописной материей с включениями керамики и металла, выводящих произведение за пределы картинной рамы. Творчество такого рода коренится в живописи - осознанно и намеренно - малой, том типе живо-

Герхард Рихтер. Schadel,
1983 г.



писи, который связан с собственно итальянской культурно-антропологической традицией. В плане визуального языка живопись Кукки, как кажется, отсылает к творчеству Шипионе и Личини. У первого он заимствует слизистость цвета, у второго - динамическую трактовку пространства, свободное расположение фигуративных элементов, пренебрегающее любым натуралистическим правдоподобием.

Пространство картины является не фоном изображения, но эманацией и источником энергии. Идея заключается в том, что искусство, оставаясь верным вещам, в то же самое время устанавливает между ними цепь контрастов и отношений вплоть до преобразования этих вещей в знаки иного порядка - подвижный причал в месте, где между вертикалью и горизонталью, верхом и низом не существует разницы: они совпадают.

Живописание не есть фиксация объектов при помощи клея живописи, напротив, оно позволяет объектам следовать курсу, изобилующему коллизиями и столкновениями, где нет насилия, где царит покой мирного взаимопроникновения и взаимопереплетения. Кукки приемлет сильнейшую инерцию живописания, он помещает холмы, деревья, дома и поезда, фигуры святых в укрытие, под защиту знака дважды изогнутой параболы, где невозможно рухнуть, потерпеть крушение, поскольку тяжести не существует, но лишь непрерывный бег, связанный с внутренним ускорением, что, впрочем, означает мудрость приближенной, дружественной дистанции.



Жан-Мишель Альберола. *Сусанна и старцы*, 1985-86 г.

Корни этой мудрости - в средневековой религиозной живописи, в которой чувство есть способ смотрения и видения. Фигуры являются эманацией чувства, пространство - эманацией фигур, поверхность картины есть место встречи и пересечения этих потоков напряжения, которые распределяются по изображению. Здесь сливается все, в порядке картины сходятся и сгущаются даже силы беспорядка, вписывающиеся в параболическое движение пейзажа, в наклонную субстанцию природы, как у Марка и Кокошки.

Но кроме того, подобно Малевичу, художник создает архитектуру природы, конструируя дом и холм в соответствии с принципом фуги. Горизонт подвижен и в то же самое время тяжел. Расстояния стремительно скользят, внимательно следя за тем, чтобы не произошло катастрофы. Пустота тоже не фиксируется в застывшем положении, в метафизической неловкости, она также обладает скоростью, устремляется по наклон-



Жан-Мишель Альберола. *Вотивная картинка: изобретение тела живописи*, 1986-87 г.

ной в провалы между объемами, поскольку пейзаж пишется для того, чтобы приправить, добавить вкуса воздуху, сделать его более душистым и светоносным.

Эпифания мгновения удерживает вещи на пороге длящегося настоящего. Вещи возносятся ввысь, но этому сопутствует не чувство опьянения, а спокойное и тихое чувство парения, порожденного естественной силой самих вещей, дарованной природе благодатью. Кукки очищает природу от всяческого высокомерия, освобождает фигуры и вещи от любого напряжения, которое не является здоровым выражением их предельной внутренней концентрации и плотности. Он изымает вещи из их зависимости от необходи-

мости и силы тяготения, так что изображение встраивается в новый земной порядок, в котором действует принцип кругового, но не механического движения.

Изображение летит как мяч по поверхности картины, прочно привязанное к материи живописи. И все же изображение совершает свою непрекращающуюся параболическую навигацию по самым различным, никогда не пересекающимся орбитам. Изображение летит по воздуху и парит в нем, преодолевает препятствия - дома и лесные дебри, соединяет небо и сияние ореолов, ступая в конце концов на тропу вечного, неуничтожимого света, с которой можно созерцать Святое Искусство.

Франческо Клементе работает на последовательном смещении стиля, на использовании самых разных техник - живописи, фотографии, рисунка, фрески, мозаики. В основе его творчества - представление об искусстве, напроц лишенное драматизма. Такое искусство в легкости своего номадизма способно продуцировать образы, в которых переплетаются повтор и избирательность. Повтор возникает в результате намеренного обращения к стереотипам, ассоциациям и стилизации - всему тому, что позволяет привнести в искусство идею видимой конвенциональности. Но такая конвенциональность удерживается лишь на мгновение, поскольку репродуцирование никогда не имеет механического характера, не является рабским подражанием. Более того, при подобном репродуцировании всякий раз осуществляются едва заметные и непредсказуемые вариации и отклонения, которые производят смещения в репродуцируемом объекте. Это состояние дезориентированности, утраты почвы под ногами, подвешенности во времени, вызванное замедлением, порождает неуловимые отличия.

Это оказывается возможным благодаря тому, что Клементе работает со скользящим означающим, оперирует цепью ассонансов, визуальных аналогий, которые освобождают изображение от любых обязательств и референций, как это происходит в его работе "Зала декораций" 1975 года. Все это создает новый тип созерцания, своего рода покой и тишину, поскольку изображение изъято из шума его традиционных референций и поставлено в позицию иной ориентации, позицию эксплицитности и ложной конвенциональности. Предельная самоочевидность порождает изображение, которое без всяких усилий и затруднений существует среди связей и отношений, в которое оно оказалось погруженным, как если бы оно было пропитано восточным духом, где нет места чувствам и эмоциям, но царит естественный покой.

Для Клементе живопись всегда порождение роскоши и избытка, даже когда он работает в такой строгой и минимальной технике, как рисунок, фреска, настенная живопись, как, например, в "Варварской живописи" 1976 года, "Автопортретах" 1978-го и 1979 годов, "Портретах" 1980 года. Его язык всегда дискретный, сияющий, светонесный, он излучает свет, который бро-

сает свой отсвет на тот избыток, каковым является изображение. Разодранная роскошь рождается в результате скольжения языка, рвущего нищету правдоподобия фигур, которые являются всего-навсего зеркальным отражением, как в творчестве Эгона Шиле.

Здесь искусство не соревнуется с реальностью. Более того, оно уклоняется от любого сопоставления, укрывается в комфортном месте собственного созидания, в недоступном убежище воображаемого и фантазий, в сфере, не вступающей в конфликты с миром, но остающейся погруженной в собственную материю, в волокна внутреннего языка, сплетающиеся вокруг самого искусства, как в "Сне о смерти" 1976 года.

Для Клементе искусство есть также и источник катастрофы. В 1976 году он сотворил образцы такой катастрофы, в которых происходило короткое замыкание нормальности. Искусство есть прорыв в устоявшихся уровнях языка, источник движения в бесстрастной тишине языка. Взрыв изображения не сопровождается шумом и грохотом, это слепая, потайная вспышка, которая делает возможным существование как расстояния вне времени, так и времени, сжатого в моменте собственного появления, в судороге и корчах материи, в том числе живописной, стратифицированной и изобильной поверхности.

Искусство никогда не является репродукцией, потому что в подобном случае оно предполагало бы реальность как свою предысторию, как зеркало, в котором отражается искусство-обезьяна, со своими позами и ужимками, вырубленными в ткани языка.

Буффонада, комическое, гротескное суть внутренние измерения художественной выразительности, качества, определяющие особенность формальной структуры. Все располагается на поверхности, чуждо каким бы то ни было представлениям о психологической глубине: искусство образует систему связей с другими системами. Подобная система лежит в основе таких работ, как "Пары обмана" и "Пары за работой", создававшихся с 1975-го по 1978 год.

Комический эффект дает обнаружение двусмысленности конвенционального, общих мест и избитых истин, которые опрокидываются, мягко и однозначно, как это происходит в его работе "Пословицы, вывернутые наизнанку" 1976 года, где художник "выворачивает" семнадцать пословиц в качестве еще одной серии примеров прерывающегося пути - "кто ходит с хромым, перестает хромать". Или же его работы из серии "Четыре картинки для уничтожения образов" 1976 года, где рисунки нанесены так, как если бы они были тенью другого рисунка. У Клементе есть вкус к вариациям, чувство стиля, в результате чего он скользит и, следовательно, постоянно модифицирует шифр, хотя отсылки к творчеству Шиле всегда можно обнаружить - к его фрагментации тела и к его идее замедленного пространства, заимствованной из восточного искусства. Однако во всех этих стилях присутствует нежность, варварство и всегда эрос - знак утопии, пронизывающей все творчество Клементе: желание никогда не встретить врага.



Джонатан Борофски. *Молотобойцы*, 1982 г.

Никола Де Мариа демонстрирует прогрессирующее смещение чувственного: его живопись стремится овнешнить, экстериоризировать ментальную составляющую стиля и интериоризировать все возможные вибрации и колебания, рождающиеся в процессе создания произведения. В результате рождается визуальное поле, существующее на пересечении множества отсылок и ассоциаций, где пространственная выраженность и высказанность ощущений столь высоки, что они претворяются в своего рода архитектуру чувства, сходную с концепцией тотального искусства Кандинского и способную рассеять и лишить остроты энергичность средовой живописи Эмилио Ведовы.

В самом деле, живопись стремится преодолеть границы картины, выйти за пределы рамы в пространственную среду и осуществляет это с помощью изображения, которое строится по принципу фрагментации визуальных данных. Каждый фрагмент включен в систему подвижных отношений, так что не существует привилегированных или центральных точек. Понятие пространства Де Мариа заменяет понятием поля, динамичной сети потенциальных связей и отношений, которые обнаруживают свои визуальные константы в абстракции. Движение здесь - это то движение, которое присуще музыке: оно не знает остановок, но представляет собой обволакивающий и вовлекающий континуум знаков; это средовая живопись, непрестанно отсылающая к ритму, пульсации чистой субъективности.

Архитектура произведения гибка и пластична, каждый раз она согласуется с пространством, в которое оказывается помещенной. Конкретность и разреженность чередуются, благодаря включению элементов из расписанного дерева, скандирующих среду, и благодаря компактным зонам цвета, отсылающих к состояниям, схваченным в их абсолютности.

Художественный язык Де Мариа, попеременно использующий геометрические и органические знаки, осуществляет в одно и то же время экстериоризацию и интериоризацию состояния чувств художника, подобно инструменту для пения и лирической репрезентации.

Внутренняя архитектура несет на себе тяжесть изображения, внутреннее, стержнем которого является интенсивность - чувственная, экстенсивная. Изображение как раз и является посредником и ступком своей собственной циркуляции. Язык есть чувственно осязаемый транслятор невидимой субстанции. Знак и цвет тоже становятся невидимыми в момент полноты и исполненности работы, когда изображение становится гаванью, которая укрывает и хранит следы внутреннего, принимающего абстрактные акценты чувства: космического чувства в духе Клее или более интимного в духе Танкредди.

Знак и цвет превращаются в спиритуальные элементы изображения, будь то лодка, пейзаж или колокольня. Лодка скользит по водам моря-реки, и водный поток гибко вторит чувственной легкости художника-живописца, остающегося в неизбежном и обязательном одиночестве, в состоянии, не

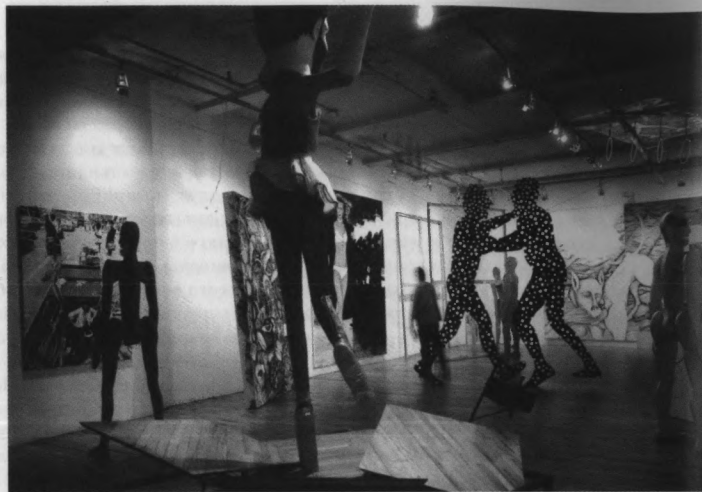
подвластном ни разуму, ни проекту. Пейзаж истончается и доводится до состояния чистого зрительного впечатления, чтобы быть созвучным внутреннему волнению, заключенному в лодке, в этом децентрированном центре, который, в свою очередь, пребывает в движении, влекомый потоками воды и дуновениями ветра.

Природа становится внутренним ландшафтом, окрашивающим в трепетные оттенки тона различные части изображения. Само изображение переходит в измерение микроэмоции, настроения, внутреннего состояния, которое счастливо заключено в ничуть его не стесняющие рамки контроля и меры. Цвет есть не только внешнее условие, но и знак, свидетельство внутреннего, которое всегда стремится выразить волю к власти, силе - той самой, что присуща музыке.

Живопись Миммо Паладино - это живопись, обращенная к поверхности в том смысле, что он стремится обнаружить, сделать видимыми все чувственные данные, в том числе и наиболее сокровенные, внутренние. Картина становится местом встречи и в прямом смысле зримой экспансии культурных мотивов и чувственных элементов. Все переведено в живопись, визуальный знак и материал. По картине проходят волны разной температуры - жара и холода, лирической и интеллектуализированной, уплотненной и разреженной; и все эти перепады выходят на поверхность, когда завершена калибровка цвета.

Художественное творчество предполагает, что художник работает одновременно со всем сразу, с подвижной и синхронной тотальностью, умудряясь переплавить в горниле произведения образы сугубо личные и образы мифические, личностные символы, связанные с индивидуальной историей, историей собственной жизни, и символы общественные, коренящиеся в истории искусства и культуры. Такое перекрещивание не означает мифологизации собственного "я", напротив, оно свидетельствует, что это самое "я" берет курс на столкновения и коллизии с другими выразительными возможностями, допуская, таким образом, возможность помещения субъективности на перекрестке, где сходится множество импульсов и потоков, по определению Музиля, который утверждал, что "существование - это коллективный бред".

Основана эта живопись на поверхности, которая трактуется как возможность глубины. Следовательно, все данные чувств становятся допустимыми взгляду, а живопись - переводом тонких и неощутимых материй в изображение. Элементы абстрактной традиции, чьей матрицей является творчество Кандинского и Клее, а также более пышные и избыточные знаки изобразительного языка сплетаются в единый органический мотив. Чувства, обладающие разной температурой, конденсируются и соединяются воедино, следуя закону свободных сочетаний и соединений. Любая из этих разнообразных температур, ментальных и материальных, в разреженном виде находит



Джонатан Борофски. *Инсталляция в Галерее Паулы Купер, 1983 г.*

для себя подходящее место на поверхности. Так, Паладино никогда не делится биографическими подробностями своей жизни, поскольку все становится мотивом живописи. Геометрия знака мгновенно прерывается сгущением фигуративных мотивов, которые мягко, без резких перепадов хроматического тона, сливаются с остальной композицией, подобно тому, как это происходит у Миро.

В основе изображения - идея фрагмента, детали, которая расширяется и соединяется с другой деталью. Стержнем изображения является настрой на тотальную живопись, которая опирается на серию отсылок к языкам, свободно заимствуемым в истории искусства, начиная с трактовки поверхности в духе Матисса. Но подобные отсылки и аллюзии всегда смягчаются и приглушаются внутренней переработкой данного в контексте чувственной температуры картины. Поверхность становится явным непреступаемым порогом изображения, даже когда изображение, как кажется, выходит за границы рамы и стены. Знаки - это некий шифр, который расцветивает и декорирует матиссовскую кожу живописи, как это происходит у Туркато и Скифано. Паладино готовит занавесы и подмости для менуэтов фантазии, отношений между объектами, которые пронизаны памятью - как антропологической, так и автобиографической. Изображение не признает законов гравитации.

тации, мертвого времени или расстояний. Все фигуры существуют в своих собственных индивидуальных точках и движутся по своим собственным, индивидуальным траекториям и, вместе с тем, образуют одно общее движение - движение изображения, достигшего эпифании, соединяющего отдельные части в танцевальное па, которое увлекает в состояние невесомости.

В "Аллегретто-1 и -2" занавес одновременно закрывает и открывает пустоту и заполненный центр листа, а вокруг разворачивается представление в двух актах. В первом обрамлении сцены служит барочное веселье нескольких скелетов, изображающее момент наивысшего экстаза в любовных играх женщины и жеребца. Во втором акте в центре вновь пауза, остановка: невеста, окруженная несущимися лицами и телами. Сцена обладает очевидностью и плотностью сновидческого образа; художник объединяет во временном пространстве фигуративную нарративность и абстрагированные органические формы, столь же до одержимости навязчивые, как и у Кирхнера.

Состояние бодрствования, напротив, воплощает такая работа, как "Испепеляющий". Здесь изображен сам художник в момент работы над рисунком, в котором он соединяет объекты-талисманы и природные элементы, маски и повседневные вещи. Состояние бодрствования дает возможность откалибровать элементы, согласовать между собой разные части выстраиваемой системы и соотносить их расположение с механизмами памяти. Эта работа втянута в двойную коллизию: референциальное столкновение с примитивной, архаической культурой и культурой современной художнику, для которого современной является возможность любого фантастического присутствия.

Английский культурный контекст ориентирован на прославление поэтических достоинств приватного, что воспринимается с юмором и осуществляется путем обращения к иронии, которая сообщает объективность возрождению субъективности. Язык провозглашает некие объективные состояния, как это было у Эконо и у Сазерленда, но состояния относительные и минимальные, постоянно меняющиеся. Прецедентом в этом отношении являются рисунки Джилберта и Джорджа. Брюс Маклин помещает в высокие сферы живописи мотивы из невыразительной сферы массивифицированной частной жизни, которая в результате предстает в иронической ауре достоинства и сановитости - как образцовая форма.

Швейцарская и австрийская культура пронизана многими линиями, отсылающими к различным экспрессивным оптическим моделям и способам выражения. Превалирует связь с немецким искусством, с традицией экспрессионизма. Дизлер отдает предпочтение масштабной живописи, открытому цвету и разбуженным формам. Его знаковый модуль преимущественно криволинейный и скрученный, прекрасно приспособленный для изображений, отличающихся подвижностью и большими количественными масштабами. Большая площадь картин - показатель потребности вновь включить в произведение

антропоморфный элемент, не ограниченный никаким фоном. Монументальность фигур подчеркивает героический характер живописи и ее способность продуцировать масштабные образы, образы подлинно героические.

Австриец Шмаликс также придерживается немецкой живописной традиции. Его знак предельно заострен графически, но при этом хроматически приглушен; матовая колористическая гамма привносит в пространственное решение изображения плоскостность, присущую настенной живописи. Само изображение фронтально и расплывается по краям, что усиливает возникающее чувство головокружения и слияния с природой. Несмотря на присутствие фона и первого плана, пространство лишено глубинной перспективы. Фигуры тяготеют к расположению по вертикали, не утрачивая при этом плотности и корпулентности. Все это происходит в рамках условного языка живописи, проецирующего фигуры и объекты на двухмерный экран. Если экспрессионизм сохранял следы перспективы, хотя и ставил ее под вопрос, то в этом случае акцентирован сугубо конвенциональный характер живописи, которая лишь слегка касается изображаемого. Заметно сильное влияние рисунка Оберхюбера и Понтера Бруса.

В голландской культуре господствует оптико-перцептивная и аналитическая традиция, влияние которой заметно уже в живописи предшествующего периода. Однако Ван Хук отдает предпочтение натюрморту, тяжеловесной плотности элемента, вырванного из своего естественного окружения. Массивные традиционные рамы работают на декорум живописи, они подчеркивают статус творчества, которое ищет в традиции собственное подтверждение и подтверждение идентичности художника. Впрочем, для Ван Хука идентичность связана также с кальвинистской культурой, к которой принадлежит Голландия, т. е. обусловлена и этикой живописца, основанной на принципе расширения реального времени создания произведения. Наконец, художник использует живописную материю, ее экспрессивный потенциал, задействуя другую составляющую голландской традиции, восходящую к Ван Гогу и визионерскому искусству.

Контекст датского искусства также пронизан типично нордическими культурными импульсами, изобличающими склонность к абстрагированию душевного состояния, которое обнаруживает в природе воплощение первобытного контакта и одновременно подтверждение его невозможности. Романтический характер такой установки демонстрирует творчество Коркеби, в работах которого главенствует живописная субстанция, бесформенная и лиричная. Изображение утрачивает собственно изобразительные, предметные референции; сфумато и рассеивающийся, ускользающий характер изображения типичны для лиричного информального искусства. Цвет заполняет все пространство изображения, поглощает знак, подчиняя его стилистике жеста, отбросившего какой-либо проект и идущего на прямую встречу с поверхностью картины.



Дэвид Салле. *Пейзаж с двумя обнаженными и тремя глазами*, 1986 г.

Пионерами и знаменосцами немецкого трансавангарда являются Базелиц, Люперц, Кифер, Иммендорф, Пенк и Польке. Пенк занимается живописью в строгом смысле слова; он воссоздает элементарные знаки и символы, будящие смутные воспоминания, близкие к миру чувств, который выражает себя с помощью анимистического языка. Живописная поверхность дает приют монохромным знакам, располагающимся свободно, не теснясь, сохраняя приверженность элементарному и одновременно первичному. Изображение приемлет репрезентативную природу картины, ее языковую сущность, вплоть до низведения формы до ее структурной первоосновы.

Пенк устраняет из изображения органическое, тот момент природно-естественного роста и пролиферации, который всегда способствовал немецкому экспрессионизму как стилю. Здесь стиль - фактор концептуальной гибкости и подвижности, не связанный с какой бы то ни было идентификацией художника с произведением искусства - с миром. Качество живописи, ее сделанность существуют внутри знаковой структуры, отдающей предпочте-



Дэвид Салле. *Ниспадающие покровы*, 1984 г.

ние антропоморфной форме, отсылающей к человеческой фигуре, расположенной в визуальном пространстве, лишенном какого-либо фона или пейзажа.

Плоская поверхность картины становится двухмерным полем, в котором действуют внутренние силы изображения и в структуре которого нет узловых точек или четких ориентиров; таким образом изображение скользит по вертикали и горизонтали, тяготея к элементарности рисунка и репрезентации. Знаки образуют универсум, в котором они сами постоянно претерпевают симбиотические превращения, разлагаются на первичные, геометрические и антропоморфные формы, обладающие своего рода безличной интенсивностью.

Циклы Иммендорфа суть живописные фрески, несущие идею тотальности, которая, однако, всегда смягчена ироническим впрыскиванием, дистанцирующим эмоциональную напряженность изображения. Постоянная тема Иммендорфа - тема отношения художника к окружающим его



Джулиан Шнабель.
Начиная петь: Арто,
1981 г.

миром. Поэтому главной языковой проблемой для него является проблема пространства как метафоры пространства социального. Формы и очертания фигур моделируются со скульптурной силой, что подчеркивает их положение и выключенность из контекста. Пространство аккумулирует в фантастических сочетаниях фигуры и положения, которые опрокидывают своим расположением социально кодированный порядок, опирающийся на иерархический принцип. Если социальный порядок зиждется на экономической и политической иерархии, то пространственная организация этой живописи, напротив, ассоциативна и произвольна, в ней есть одержимость и душераздирающие ноты. "Кафе Германия" - это цикл картин большого размера, где знак и цвет пламенеют, работают подобно вспышке.

Таким образом, живопись деструктурирует реальность, освобождает ее от упорядоченной реальности и провоцирует возбуждение, сообщающее реальности тревожную импульсивность. Фона и первого плана, тех градаций, что необходимы для натуралистического изображения, не существует. Рассказ диктуется воспаленным воображением, гражданской страстью, которая, однако же, не желает представлять в лакейском облике альтернативной политической системы, что с точностью до наоборот составляет симметрический аналог прежней иерархической пирамиды. Экспрессионизм Иммен-

дорфа поджигает лежалые отбросы субъективности и создает катастрофический изобразительный ряд, который аккумулирует инциденты, обладающие витальной силой.

Литературный аналог живописи Люперца - дифирамб, обращенный к Дионису, метафоре возрождения, круговорота жизни и самой природы, воспринятых как поле метаморфоз и постоянной трансформации. Живопись - инструмент, с помощью которого художник стремится обрести собственное достоинство, собственную социальную роль, а также фигуративный язык, адекватный новым требованиям. В данном случае мерой новой субъективности является способность художественно адекватно реагировать на эти императивы, с тем экзистенциальным напряжением, которое такие вопросы порождают.

Изображение строится по законам стилистического эклектизма, который не идентифицируется с объектом или с поставленным вопросом, но проходит сквозь разные моменты и стадии, действует по принципу аккумуляции, будучи постоянно открытым к модификациям. Элементы, перенесенные на живописную поверхность, принадлежат миру природы и миру культуры - от плодов земли до инструментов культурного творчества. Визуальный ассамбляж таких элементов не подчиняется никакому органическому порядку, но представляет собой процесс аккумуляции.

И вновь именно стиль детерминирует художественную реальность, которая не вступает в конкуренцию с реальностью внешней, не устанавливает с ней отношения любви-ненависти, но живет своей самостоятельной жизнью, обладая собственным источником существования. Подобная оригинальность проистекает не из новых живописных техник, но скорее из способности препарировать данность в соответствии с языковой природой искусства, пренебрегая миметическими импульсами и оставаясь в волевом поле интенсивного и постоянно скользящего стиля.

Кифер работает в русле, имеющем свой исток в великой романтической традиции, в литературной символике Новалиса, для которого ночь не есть погружение в отчаяние, но вертикальное движение, стремящееся к воссозданию и расколдовыванию природных сил. Искусство выплывает в универсальный круговорот всеобъемлющей энергии. Энергия природы - это субстанция, которой искусство придает форму и структуру с помощью знаков и красок, пронизанных этой неудержимой энергией. Художник вступает в битву с темными силами, и исход этой борьбы является в художественном образе.

Рисунок и живопись свидетельствуют о том, что напряжение и конфликт неразрешимы. Искусство не снимает конфликты, поскольку не выполняет примиряющих и статизирующих функций. Однако оно способно, как в данном случае, создать образ этой энергии, той, что порождена напряжением. Существует и другое напряжение, то, которое рождается в

результате отношений художника и общества и которое, естественно, лишено символичности, пронизывающей отношения человека с органическим миром.

Свидетельством их непримиримости является художественное произведение, в котором знак и цвет разобщены, а форма и материал воплощают решения, никогда не окончательные, но потенциальные и открытые. Эта работа обладает большими масштабами. Поверхность разворачивается в форматах, которые отвечают широкому дыханию природы. Живопись становится визуальной диаграммой, описывающей драматическую несовместимость двух миров, существующих по разным законам: с одной стороны, мира слепого, органического роста природы и с другой - мира художественного сознания, прошедшего моральную закалку.

Базелиц с самого начала обратился к фигуративной живописи, способной воссоздать знак индивидуальности. Если прежде искусство, в том числе и немецкое, работало с категориями объективности и имперсональности, то теперь оно вновь обращается к фигуративности именно потому, что категорически заявляет свое субъективное измерение. Это субъект, обладающий собственной историей и несущий груз собственного опыта, резервуар персональных аллюзий и ассоциаций, который способен войти в экспрессивную связь с ситуациями опрокинутой реальности.

Тип выразительности отсылает к немецкому экспрессионизму и русскому авангарду начала XX века. Индивид становится в оппозицию посредством искусства, в том числе прибегая к формальному выворачиванию образа, к инверсии изображенной фигуры - намеренно брутальной метафоры позиции несогласия. Такое несогласие выражается путем акцентированной связи с художественными направлениями и творчеством художников, задействовавших опыт безумия. Безумие выступает здесь как возможность индивидуального бегства от эстетики сугубо формального прогресса, составляющей базу художественного опыта англосаксонского мира и симметричной исповедуемой здесь экономики накопительства.

Образ не остается фиксированно-неподвижным в своих фигуративных границах, но обладает способностью к наращиванию своего образного потенциала благодаря открытости к более абстрактному языку. Фигура полностью занимает все пространство картины, перекрывая собою любую глубинную перспективу. Коль скоро не существует исторической перспективы, выхода из кризиса, следовательно, невозможна перспектива внутри картины. По этой же причине цвет - яркий и открытый, а знаковые элементы здесь отличаются перевозбужденностью и взрывчатостью. Фигуративный язык становится разговорным языком художника, однако в нем есть элементы живописи действия, которые свидетельствуют об изменении художественной установки.

Полке работает с множеством языков, и все они нацелены на то, чтобы внести комизм в образ, имеющий своим источником мир массовых языков.



Жан-Мишель Баския. *Мальчик и собака*, 1982 г.

Впрыскивание иронии актуализирует невыразительность взятого напрокат образа, его бескачественность и, как следствие этого, выразительность подобной бескачественности. Цвет и рисунок смягчены легкостью штриха, делающего изображение бесплотным и невесомым. Стиль всегда открыт по отношению к многочисленным отклонениям и соскальзываниям, готов дистанцировать изображенное, отнюдь с ним не идентифицируясь.

Подобная способность также есть плод стилистического эклектизма, произвольного расположения знака в лишенной глубины, двухмерной плоскости холста или листа бумаги. В ряде случаев используются иные материалы и техники, однако все выразительные средства всегда работают на упрочение концепции искусства, которое есть практика и выражение внутреннего опыта, лишенного всяческого догматизма, но, напротив, совершенно номадического, утверждающего переменчивость художественного творчества.

Самодостаточность искусства сообщает художественному произведению трезвость, которая ставит его по ту сторону какого-либо морализаторства или импульсивности, превращая в простую денонацию реальности, далекой от идеала. Произведение сознательно строится по принципу наслоения языков, что исключает какой-либо фигуративный миметизм. Живопись становится полем атономии языка, демонстрацией его способности создавать новую реальность, которая для своего существования не нуждается в сопровождениях и столкновениях с первой реальностью. Изображение, фигуративное или абстрактное, иронически подтверждает факт продвинутости



Жан-Мишель Баския.
Чарльз Перейра, 1982 г.

или отставания стиля, который никогда не является окончательным. Франция тяготеет к типу живописи, которая сохраняет верность национальным традициям: плоскость, тавтологические или релятивные абстрактные и фигуративные знаки в духе Матисса.

На общем фоне выделяются два художника - Альберола и Гаруст. Альберола использует миф как возможность осуществления живописной практики, которая обладает способностью разрушить целостность и единство повествования. Все приносится в жертву мифу живописи, новой живописи, которая ведет свой рассказ не прямо и откровенно, но намеками, отдельными штрихами и с помощью небольших деталей. Взгляд зрителя погружается в картину и сталкивается с сетью образов, рассеянных по ее поверхности. Сусанна и Актеон - мифологические имена, необходимые для того, чтобы задать поле зрительных аллюзий, которые, однако, никогда не обладают ясностью и определенностью. Сложность и обаяние таких изображений простекают именно из невозможности тотальной наррации. Деталь заменяет

единство рассказа. Двухмерная поверхность становится местом, где существует видение, состоящее из непрестанных смещений, не соотносительных с каким-либо центром и не имеющих точки опоры. Стилистически эта живопись, как кажется, воспроизводит то ощущение скользящего взгляда, которое характерно для итальянского маньеризма в версии Тинторетто. Цвет отличается неопределенностью оттенков, а формы тяготеют к криволинейным очертаниям. Это симптомы живописи, исторически исчерпанной, однако продолжающей испытывать ностальгию по своей прошлой способности - способностью передавать элементарное мироощущение.

Работа Гаруста в живописи, скульптуре и рисунке отличается стремительностью манеры, которая напоминает барокко, но барокко не светоносное и открытое, а тяжелое, глухое, материальное. Изображение имеет своего рода рвано-гротескный характер, который трансформирует фигуративный язык, смещая его в сторону абстракции, хотя и сохраняющей узнаваемость форм. Художник проходит сквозь исходную процедуру цитирования, но цитирует он не столько какой-то исторический язык, сколько некие условности истории искусства вроде включения человеческой фигуры в пейзаж или ее помещение среди классической архитектуры. Правила прямого цитирования нарушаются, поскольку такое цитирование по определению предполагает верность оригиналу и идентификацию с ним, здесь же верх берет эклектический вкус, вкус к ассамбляжу, который способен вывернуть изображение наизнанку и насытить его более современными ассоциациями: от маньеризма Тинторетто и барокко до Савини и сюрреализма. Если в основе своей эта живопись, как кажется, возрождает типично итальянский стиль нарисованной живописи, то конструкция изобразительных форм тяготеет скорее к гротескной, мрачноватой и ироничной деформации, характерной для определенной линии французской живописи XIX века. Кроме того, в картинах, скульптуре и рисунках Гаруста часто появляются объекты, вызывающие тревогу, вносящие в изображение смятение, элементы, ломающие нарративные условности и делающие повествование открытым для свободных ассоциаций. Изображение становится звеном в цепи означающих, в том числе таких, которые осуществляют стилистическую травестию истории искусства.

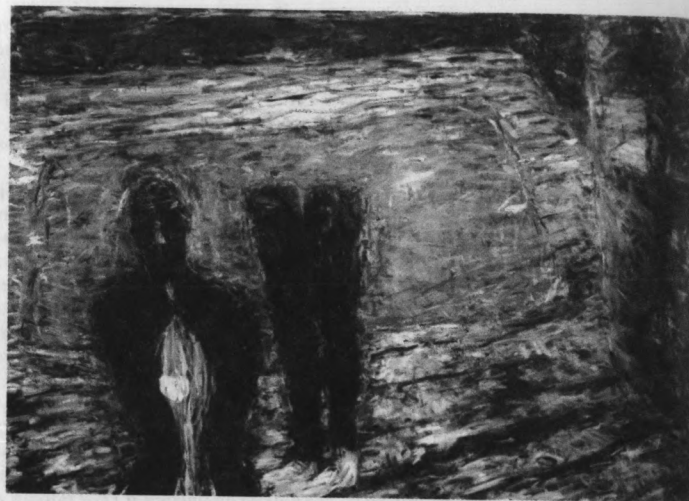
Американское искусство разделено водоразделом, который делит его на искусство Восточного побережья и искусство Западного побережья. Калифорнийское искусство, которое в течение многих лет отличалось обыгрыванием ценностей рукотворности и пластичности, ныне склоняется преимущественно к амбиентальному искусству, к инсталляциям и поискам новых пространственных решений. Исключение на этом фоне составляет Борофски, для творчества которого характерна фантастически-причудливая, часто напоминающая галлюцинации образность, вызывающая в памяти тона и колорит "фикшн", отсылая к анимистической и эзотерической культуре, также имеющей свою традицию в Калифорнии.

Нью-йоркское искусство исчерпало свой запас геометризма и философских спекуляций, выработанных минималистским концептуальным искусством. Сегодня оно ориентировано преимущественно на возрождение рукотворного качества живописи, на фигуративность, декоративность, орнаментальный повтор.

"Живопись паттернов" включает художников, которые черпают свои визуальные мотивы в локальных культурах, играя на рукотворном повторе абстрактных зрительных элементов и на работе с материалами, берущимися из мира ремесленной культуры. В этом направлении работает Заканич, демонстрируя вкус к пластике, несколько смягчая пластичность декоративностью. Живопись - инструмент, который позволяет передать такое измерение, но в данном случае здесь нет преувеличения индивидуального начала, что отличало классический абстракционизм. Визуальные отсылки к Моне обретают суховатость и плоскость, как если бы светоносность "Нимфеев" претерпела редукцию ради выдвигения на первый план мотива, по-матиссовски декоративного, сопротивляющегося любым аналогиям с природой.

Творчество Роберта Кушнера существует под знаком зрительной обольстительности и декоративности. Художник произвольно-интуитивно совмещает ткани и цвета, достигая эффекта *patch-work*, того эффекта ассамбляжа, в котором случайность и персональный вкус пересекаются непрерывно. Он находит в мире текущего производства материалы для своих композиций, которые строятся на хроматических ассонансах и диссонансах, на эффекте взаимного проникновения и столкновений различных лоскутков ткани. Поэтика городского и домашнего фрагмента включает также практику работы с выброшенными, устаревшими материалами. Абстрактный экспрессионизм и эстетизм арт-нуво переплетаются, образуя матрицу художественного творчества, которое пытается вновь актуализировать идею декоративности и искусства для искусства. Здесь же, напротив, в декоративности содержится момент фигуративности, тяготение к иронически элегантному и монументальному изображению, с отсылками к матиссовскому пространству, которое решено, однако, в совершенно американском вкусе, склонном к использованию неживописных материалов, принадлежащих миру промышленности. Композиция строится таким образом на двух установках: внимании к отдельной находке и игровой способности включить каждый кусочек, подобно кусочку инкрустации, как внутреннюю составляющую визуального паттерна, тяготеющего к изобразительности.

Салле также отказывается от материальности в пользу знаков и рисованных фигур, взятых из живописных традиций, самого широкого языкового спектра, с приоритетом онейрического и орнаментального, поданных с оттенком своеобразного сюрреализма карикатур в духе Уорхола, совершенно лишенных живописности. Фигуративные элементы расположены с крайней



Сюзан Розенберг. *Половина и половина*, 1985 г.

легкостью в открытом и едва намеченном пространстве. Рисунок, как кажется, преобладает над живописью, а контур - над плотностью фигуры. Образы нагромождаются и аккумулируются взглядом, и окончательная композиция сохраняет движение взгляда или его отражение, воспоминание о цифровой скорости, с которой можно соединять образы, комбинируя телевизионные каналы. Электронная память заменяет физиологическую, облегчая семантическую дистанцию, которая, как правило, отделяет образы друг от друга, подвешивая их в точке переплетения и смежности.

Шнабель, в свою очередь, переплетает декоративное и фигуративное, тяготея к интеграции между частями, которая имеет своим культурно-историческим аналогом творчество Марли и Раушенберга. Для него характерен тотализирующий напор, который переламывает множество отсылок и референций внутри поля произведения, склоняя на все лады цитаты (которые порой уходят вглубь вплоть до Эль Греко и идеи мозаики Гауди), и выражает амальгамирующую концепцию пространства, воспроизводящую языковую и виталистический модуль Раушенберга.

Нью-йоркский художник ориентируется преимущественно на мастеров нео-дада, у которых заимствует скользящий, подвижный характер поверхности и повторное использование элементов из мира природы и отбро-

сов из мира промышленности. Все элементы претерпевают своего рода реанимацию и энергетическую интеграцию в новом пространственном измерении, складывающемся из гибких и неожиданных связей и отношений, контаминации данностей и стилей. Таким образом, фигуративное сопутствует абстрактному. Двухмерная поверхность, решаемая порой с помощью обращения к мягким элементам, вроде бархата, загромождается трехмерными "отрубями" искусственных материалов.

У Шнабеля такая контаминация наполнена чувством вновь обретенного эротизма художественного творчества, пронизана желанием держать произведение под знаком не жесткого, открытого порядка, построенного по принципу просчитанной аккумуляции, которая отнюдь не исключает нарративности и типично американской отсылки к витальной естественной модели. Но все подвергается систематизации, сохраняя, однако, вкус к сочетаниям, которые тяготеют не к интеграции, но к неустойчивости легкой и подчеркнуто эклектической ассоциации элементов.

Истоки творчества Баскиа лежат в опыте альтернативного характера граффити в нью-йоркском метро, взрывчато свободные анонимные следы, оставленные на стенах. Ныне он переносит на холст абстрактно-фигуративную силу этих опытов, с их откровенностью и нарративностью, непосредственностью и дидактичностью, состояние смещения и спонтанной агрегации визуальных элементов граффити. В плане собственно языковом связи многочисленны: с Де Кунингом - в подходе к фигуративности, с Твомбли - в элементарности штриха, с абстрактным экспрессионизмом Поллока, у которого молодой американский художник заимствует исступленность знака и его способность обволакивать изображение.

Розенберг возрождает собственно американскую изобразительную традицию, которая, как кажется, сумела сохранить чувство отрешенного и объективного изображения. Материя погружена в сфумато, трактуется с помощью рисунка кьяроскуро, который тщательно и подробно описывает деталь или фигуры, включенные в живописное пространство. Изображение интегрирует чисто американскую способность одновременно аналитического и языческого отношения к природе. На поверхность грубо нанесены элементы и очертания животных, которые представляют своего рода вырванную из контекста природу, в том смысле, что представляют собой уплоченные формы, поданные как нечто вроде *objet trouve*, конструкции, артикулированные в согласии с их языковыми функциями, согласованные с двухмерной условностью живописного пространства, его природой ментальной репрезентации. Все в этой плоскостной живописи служит изоляции изображения в визуальном фокусе, каковым является животное и его анатомические части, сообщая им энергию и концентрацию, вызывая в памяти примитивную живопись индейских племен.

Поверхность и глубина - категории, определяющие разницу между европейской и американской живописью. Поверхность - знак художественной ментальности, которая всегда стремится прямо и откровенно явить собственные мотивы в типе видения, открыто заявляющем и декларирующем смысл и причины своего существования. В Америке внутренняя причина появления нового изображения - это новое обретение глубинности, психоанализма, которые, однако, сразу же превращаются в факт, доступный взгляду, а следовательно, в поверхность. Не случайно в этом смысле обращение к техникам, напоминающим сюрреалистическую, пусть даже прошедшую сквозь фильтр живописных практик, восходящих к сюрреализму, вроде живописи действия, вплоть до возрождения фовизма и некоего американского реализма.

Если такова культурная память американской живописи, то культурная память живописи европейской иная, у нее иные истоки и иной круг аллюзий. Образ здесь есть обнаружение ничего иного, кроме себя самого, поскольку за ним - история искусства, обособившаяся его резоны: "метафизика", абстракционизм, экспрессионизм и "Новеченто". Языковое возрождение в европейском искусстве никогда не является грамматическим и однозначным, в нем нет ригоризма и рабского цитирования. Американское искусство, по сути, сохраняет условный рефлекс живописной практики, стремящейся выявить в произведении собственные внутренние процедуры, изъяснить композиционные техники.

В конечном счете новый художественный опыт реагирует на социальную и историческую ситуацию собственного контекста. Если в Европе очевидно стремление к качеству исполнения, которое определяет идентичность европейского нового искусства, то для Америки характерно стремление разрабатывать новые художественные способы и приемы, которые сохраняют память об автоматизме и спонтанной полиферации. Посредством искусства американский художник мотивирует свое собственное существование, тогда как европейский художник устремлен в своих поисках к более высокому уровню существования искусства. В орнаментальном повторе американский художник экспериментирует с автоматизмом, детерминированной технологией, и это происходит даже в тех случаях, когда манера и художественные установки кажутся решительно случайными.

Европейское искусство делает ставку на художественное творчество, опирающееся на категории качества и самодостаточности, что означает не утрату связей с историей, но создание изображения нового типа, связанного с культурной тканью в точке пересечения множества возможностей и единственной аксиоматической истины: интенсивности искусства.

СУПЕРИСКУСТВО





Жанетт Лемье. *Ангажированные поэты*, 1987 г.

МАНЬЕРИСТИЧЕСКАЯ СИМУЛЯЦИЯ

Отныне "мир есть то, что он есть": художественный контекст Европы и Америки описывается общими характеристиками. Хотя историческая традиция приписывает художественным объектам исключительный статус, искусство ныне осуществляется в пределах артикулированной функциональной системы - поля действия различных культурных и производственных субъектов.

Становление творческого акта происходит ныне в рамках "системы искусства" - сети, в которую вовлекаются, наряду с художником, также и критик, галерист, коллекционер, директор музея и публика. Изначальная идентичность произведения искусства обретает культурную прибавочную стоимость - результат солидарного вклада различных субъектов, участвующих в механизме интернационального циркулирования искусства.

Как уже было показано мною в книге "Искусство и система искусства"*; каждое новое поколение художников и порожаемые ими направления зависят от определенного способа видения, которое полагается как нечто объективное и наднациональное и являет собой актуальную форму неизменно присущей искусству ауры, т. е. его претензии на причастность к бессмертию.

Произведение искусства реализуется уже не в процессуальности события, а в факте объективного предъявления себя как формального результата. При этом время жизни произведения измеряется ныне в категориях пространства: главное в нем - это способность проникать в различные контексты, сохраняя при этом свою инаковость. Таким образом, лишь в случае принятия произведения системой искусства признается факт его существования и оно оказывается в сфере общественного внимания: только так чисто формальный продукт - результат нематериальной деятельности, укорененной в способности художника выстроить свой персональ-

* См.: *Arte e sistema dell'arte*, De Domizio, Pescara, 1975.

ный образ, - обретает статус объективности. Если в прошлом искусством признавалось лишь то, что попадало в книги по истории искусства, то ныне это - лишь то, что оказывается замеченным, принятым и одобренным системой искусства.

Пресловутый критерий "качества", применявшийся к чисто художественному производству, ныне оказывается применим и к другим функциональным субъектам системы. Парадоксальная и одновременно объективная избирательность связующих крепит пронизывает интернациональное циркулирование искусства, подчиняя горизонтальную стратификацию художественной продукции вертикальному измерению.

Данное измерение определяет собой выработку культурной политики различными функциональными субъектами системы. Между ними на почве общности эстетических вкусов неизбежно складываются оперативные и экономические союзы - основа и трамплин запуска механизма распространения художественного продукта.

По мере все большего омащивления художественного производства, пространство которого в обществе все больше принимает индустриальный характер, вертикальные оси начинают доминировать, порождая искусство, поддающееся описанию лишь с помощью категорий художественного направления и групповой поэтики.

Категории эти выполняют роль своего рода защитной оболочки и увеличительного стекла, дающего возможность воспринять отдельного художника или произведение искусства.

Если ныне неизбежным результатом любой социальной практики становится порождение образа, то представляется очевидной возможность некоего образного синтеза, т. е. некоего общественного хранилища наиболее престижных и качественных результатов в различных областях деятельности. Так и порождается культурная прибавочная стоимость, определяющая ныне статус существования художественного производства.

Итак, Европа и Америка становятся зоной циркулирования суперискусства, просочившегося сквозь фильтры различных культурных субъектов. Весомость символической значимости денег разрушила идеалистическую ценностную иерархию, в контексте которой традиционно рассматривалось искусство. Если старые идеологические схемы санкционировали разделение: с одной стороны, существовала культура (художник и критик), а экономика (рынок и коллекционер) - с другой, то ныне, в силу предельной специализации каждого отдельного субъекта системы искусства, подобное разделение перестает работать. Усилия субъектов пересекаются, сходятся и сталкиваются: диалектика этого процесса постоянно смещает общественные приоритеты в оценке произведения. Специализация труда определяет ныне производство искусства, а также столь влиятельные сферы, как экономика (рынок) и вкус (коллекционирование), исходно вы-

полнявшие лишь вспомогательную функцию комментирования художественного процесса.

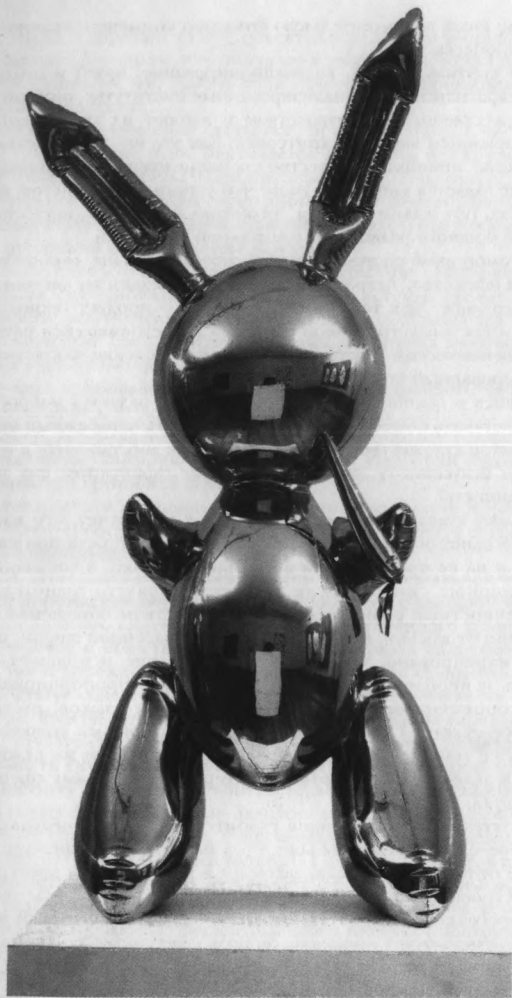
Сегодня критика, рынок, коллекционирование, музей и публика объективно превратились в специализированные институты: они интерферируют с художественным производством и влияют на творческий процесс, сдвигая горизонты вкусовых критериев. Как это ни парадоксально, массовое общество принимает искусство как непреложный свершившийся факт, оно уже не задается вопросом, разве что устами специалистов, о его функции и целях. Вот каким образом, особенно в 80-е годы, искусство пережило момент мощного развития и социальной экспансии.

В этой гомогенной системе связей и существует ныне европейское и американское искусство, безропотно подчиняясь механизму системы, которая есть не что иное, "как то, чем она является", - продукт технологического развития и постиндустриальной цивилизации, стремящейся поглотить любой вид человеческой деятельности. Так потребление искусства обретает привилегированный статус.

Оказавшись в подобном контексте, художник задается вопросом: каким образом заставить общественное мнение принять неизбежный метафизический характер художественной продукции, как восстановить в восприятии обществом искусства ту дистанцию, которая гарантирует ему значение и особую ценность?

Актуальные художники прекрасно отдают себе отчет, что массовое потребление ныне основано на дематериализации субстанциональной реальности и на ее превращении в чистый симулякр, в состоянии невесомого эфемерного символа. Если поколение горячего трансавангарда выявляло ценностный смысл искусства посредством обращения к языкам, чье отличие от языков, применяющихся в обыденной жизни, было исторически маркировано, то нынешнее поколение использует методику, сложность и проблематичность которой прямо пропорциональна трудностям, сопряженным с выбором материалов и языков, пусть даже художник обращается с ними - в согласии с принципами холодного трансавангарда - с той же степенью отстраненности, в том же режиме контаминации и эклектизма, которые характерны для низовых сфер рядового производства.

Работа актуальных художников строится на двух процедурах: первоначально берется узнаваемый объект, что само по себе гарантирует благожелательное отношение зрителя, затем же в ход пускается конструктивный метод построения произведения, способный восстановить чувство дистанции, воссоздать созерцательную установку. Используемый метод есть метод *маньеристической симуляции*; он позволяет погрузить новую художественную объектность в ту ритуальную атмосферу, что по традиции была присуща восприятию ценностных объектов.



Джефф Кунс. *Кролик*, 1986 г.

Эта процедура аналогична методу построения натюрморта: изъятие элемента из целого, которому он принадлежит, и включение его в иную систему связей и отношений с элементами, также экстраполированными из других мест.

Подобно тому, как натура в натюрмортах XVII века бралась из обывденного окружения человека, из природы, пусть даже девственно-нетронутой, точно так же и объекты, включаемые в ассамбляж современного искусства, экстраполированы извне, из другого места - из контекста поточного производства, образующего вокруг человека искусственный, однако же устойчивый пейзаж. Маньеристическая симуляция функционирует как механизм ценностного означивания формы, как механизм преодоления равнодушия и невнимания зрителя, провоцируя его на внимание иного типа.

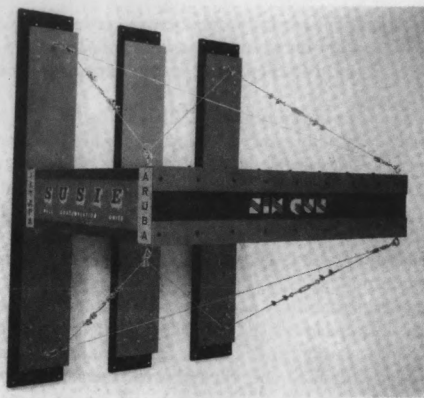
И это оказывается возможным потому, что художник не обескураживает и не соблазняется *вульгарностью* материала, включенного в напряженный процесс формообразования, преобразования отдельных элементов, поскольку он, художник, не ставит себе целью патетическое освобождение объекта и не намерен доверяться изолированному жесту, вырывающему объект из его привычного контекста. После Дюшана невозможно уже ни удивить, ни озадачить.

Сегодня - это очевидно - есть возможность предъявить не столько объект, сколько метод, являть само строение языка, который одерживает победу над рассеянием объекта, над горизонтальным хаосом его голого присутствия. Ясно, что данный метод именно в силу приверженности его миру, каков он есть, предполагает творческие муки, творческую злость, способную не только зафиксировать произведение в форме, но и подсказать, как эта форма должна восприниматься.

Метод все тот же - метод реконверсии, в данном случае - взгляда зрителя, а если быть более конкретным - взгляда коллекционера или потребителя искусства, оптику которого этот метод призван изменить, заставив быть уважительным к культуре, каковым он, конечно, не бывает, когда выступает как взгляд потребителя, останавливающийся на повседневных вещах.

Вот таким-то образом творческий метод и включает в поле своего действия и социальную мифологию, по традиции проявляющуюся в традиционном экстазическом созерцании искусства, в пиетете перед ним.

Актуальное произведение искусства несет с собой *метафизику взгляда*, способного видеть в художественном продукте носителя продуктивного метода, не имеющего ничего общего с экономическим производством, хотя и он тоже втянут в круговорот, осязаемый и объективный, мощный и соревновательный, избирательный и интернациональный; именно поэтому художник сегодня вынужден задействовать способность произведения продуцировать образ, способность превратиться из материального объекта в культурный фетиш.



Эшли Бикертон.
Мой портрет № 2,
1987 г.

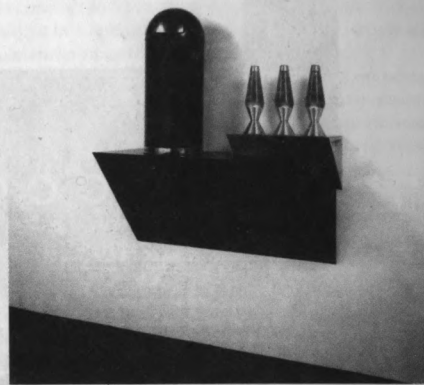
Начиная с поп-арта современное искусство в своем общественном циркулировании осуществляло процедуру своего рода социального абстрагирования, и информация о циркуляции и местоположении работала на повышение его ценности. Сегодня, когда реализация произведения предполагает проектную процедуру, сложность которой прямо пропорциональна его значительным размерам и громоздкости, и когда ясно, что такое произведение "по зубам" лишь крупным коллекционерам и крупным музеям, циркуляция образа есть фактор расширения реального бытия искусства.

В этом смысле информация, поставляемая критиками или масс-медиа, является еще одним фактором возрастания фетишистского отношения к произведению искусства. Маньеристическая симуляция работает именно на возрождение благоговейного отношения общества к искусству путем возрождения ритуала эстетического созерцания, способного обратить общественный взор к историческим реминисценциям и к их возможным значениям.

Симулировать не значит прикидываться, равно как маньеризм не тождествен дешевой аффектации. Скорее, если судить по поведению отдельных художников в различных обстоятельствах и контекстах, в данном случае мы имеем дело с добровольным или непроизвольным погружением в историческое и культурное сознание.

Маньеристическая симуляция предполагает риторический метод, индифферентный к валоризации произведения как факта в себе; напротив, метод этот открыт специфической психологии зрителя, его личностным установкам и социальному статусу. Современные художники осознают фетишистский харак-

Хаим Стейнбах.
00:05 (1,3 L), 1989 г.



тер прибавочной стоимости, детерминированный риторикой социальных условий, окружающих искусство аурой красоты и неповторимости.

Сегодня, когда художественное произведение создается из обыденных материалов, а следовательно, материалов, легко подлежащих дублированию, художники, само собой разумеется, должны учитывать, что искусство, являясь условным рефлексом, неизбежно предполагает (в процессе своего восприятия) момент идентификации и психологической включенности потребителя.

Современный творческий метод выявляет и эту закономерность, обнаруживая ее путем актуализации метафизического измерения произведения, предполагающего метафизику взгляда - внимание особого рода, которое, получив поощрение, переходит в состояние созерцания и продуцирует идентичность зрителя как потребителя экстатического состояния.

В этом смысле художественное произведение становится не только зеркалом и разоблачением ложного сознания зрителя, его затянувшегося предстояния перед фетишем, но также инструментом прочтения социокультурной реальности, которая во всей своей сложности детерминирует существование искусства. Произведение есть изображение себя самого и своего социального окружения.

Маньеристическая симуляция становится той процедурой, которая выявляет аналитичность и синтетичность подхода современного искусства, выявляет присущее ему ясное осознание того, что оно существует в культурном пространстве постиндустриальной цивилизации. В этой ситуации художник делает все возможное, чтобы вырваться из гедонистического твор-



Эшли Бикертон. Хорошая живопись №2, 1988 г.

ческого одиночества, вырабатывая строгий метод формообразования произведения, тщательно анализируя его восприятие и характер его встраивания в присущие массовому сознанию потребительские механизмы.

Художник не симулирует значимость собственного труда, скорее он обнажает историческую невозможность изменить посредством своего языка перспективу исторического процесса. Разве что он открывает перспективы социального потребления искусства, обнажает продуцируемые искусством механизмы восприятия, включая и те, которые обусловлены возможностью создания культурной прибавочной стоимости искусства.

Все это предполагает мужественно-стоическое отношение художника к собственной идентичности, разоблачение им идеологического оптимизма тех художников и тех интеллектуалов, которые верят в возможность спасти и сохранить свое самосознание просто-напросто путем суверенного воспроизведения геометризма Современного движения.

В этом смысле можно уточнить характер диалектики отношений между художественными контекстами Европы и Америки, исходя как из языковых различий между отдельными художниками, так и из принадлежности их творчества определенному контексту, в рамках которого происходит процесс гомогенизации норм художественного производства. Безусловно, такие нормы имеют в своей основе эстетические установки отдельных художников, которым хватает смелости, чтобы предложить свой сценарий общей исторической ситуации, представляющей на данный момент необратимой.

Титлы Е/А - Европа/Америка - являются синтетической маркировкой *суперискусства*, которое, используя методы производства, присущие постиндустриальной цивилизации, сохраняет неусыпную и осознанную связь с историей.

МЕТАМОРФОЗЫ ИСКУССТВА: СВЯЗИ И ОТЛИЧИЯ

Вызванные появлением трансавангарда художественные изменения можно принять за точку отсчета любой попытки описания различий в творческих установках, присущих двум различным контекстам - контекстам Европы и США.

В 70-е годы интернациональный характер различных направлений неоавангарда привел к установлению гомологического сходства между европейским и американским искусством (с некоторым перевесом все же сильных поисковых моделей, созданных искусством США). Предметом преимущественного внимания искусства стал объект, вещь и их комбинации, образующиеся в согласии с языковыми правилами, отмеченными печатью джонсовской философии.

Во второй половине 70-х и в 80-е годы трансавангард - сначала итальянский, а затем международный - начал использовать в качестве реди-мэйда

исторические языки живописи и скульптуры, а также задействовал в искусстве антропологическое измерение художника. Таким образом, искусство вновь оказалось привязанным к своего рода *genius loci*.

Это не означает, что образный язык становится диалектным, разве что можно говорить об идиолекте, личностной флексии и модуляции, определяющих отличие одного художника от другого. Произведение становится еще одним, другим словом в депозитарии образов, составляющих панораму истории искусства.

Таким образом, европейское искусство моделируется и интонируется личностной окраской выразительных языков, то есть той самой субъективной выразительностью, которая сообщает форме импульсы, идущие от идентичности художника.

Потребность в дифференциации является принципом и американского искусства, которое отличается от европейского скорее пристрастием к работам в большом формате, равно как и территориально-географическим размахом. Кроме того, увлечение декоративностью и постоянное обращение к смешанным техникам дают типичный для американского искусства эффект нагромождения включаемых в ассамбляж образов.

С середины 80-х годов в европейском искусстве начинается возрождение абстрактных и объектных языков, которые, однако, по-прежнему ориентированы на репрезентацию идентичности художника.

Молодое американское искусство, отталкиваясь от своей вновь обретенной сильной идентичности (политической и социальной), двинулось в сторону возрождения традиций американского авангарда, матрицы феноменологического и объективного искусства.

Итак, *genius loci*, утверждаемая трансавангардом необходимость контекстуальных различий, побудили последнее поколение художников, представляющих два разных художественных мира - европейский и американский, - акцентировать их отличия, что сообщает диалектичность двум творческим универсумам и способствует языковому обогащению различных сфер творчества.

Творческие пути нового художественного поколения, европейского и американского, пролегают по пересеченной местности художественных поисков, которые в том, что касается чисто технических аспектов, не являются взаимоисключающими, однако они не совпадают там, где речь выходит за рамки сугубо технологически-производственных аспектов и идет о более широких взглядах на искусство.

В самом деле, молодые европейские художники рассматривают искусство как духовную этическую практику, неотторжимую от их личной человеческой судьбы. Американцы же подчеркивают главным образом производственный аспект своего творчества. В свою очередь европейцы пристрастны к инструментарию, нагруженному множеством философских подтекстов, гарантирующих идентичность европейской культуры, слагае-



Хаим Стейнбах. Без названия (Ружья и шляпы), 1988 г.

мые которой - история и язык. Американское же искусство существует и развивается в границах сферы художественного производства, которая обрела автономию лишь после второй мировой войны, после исхода в Америку великих мастеров европейского исторического авангарда - процесса, начало которому было положено в 1913 году выставкой "Armory Show", инициатором которой был, как известно, Марсель Дюшан.

Европейское искусство, в том числе и в самых последних своих проявлениях, сохраняет свою исходную языковую матрицу, т. е. оно является одновременно не только горнилом порождения образов, но и метафорой условий, в которых это порождение происходит.

Американское же искусство, напротив, подчеркивает свою включенность в специализированный контекст, высокую степень разделения труда, характерную для технологически развитого общества.

Результат - живой прагматизм поиска новых форм, обращенного также и на сферу искусства.

"Что предопределяет божественность природы? Не только жизнь и силу, но и полноту, цельность и непостижимость, ее дух, значительность, своеобразие. Это же, на наш взгляд, предопределяет и сферу живописи" (Фридрих Шлегель).

В Европе искусство уже не есть жанровая сфера, подлежащая завоеванию, воссозданию и укрощению; искусством занимаются с дисциплинированной непринужденностью, со страстной точностью и с раскованностью мысли. Леонардо говорил, что живопись является занятием интеллектуальным. Все искусство суть интеллектуальное занятие, включая и то, которое создается быстро - будь то живопись или скульптура, - поскольку творческий акт предваряет выбор метода.

Метод этот - как представляется современным европейским художникам - не подлежит обсуждению, в будущее проецируется лишь результат их работы. В настоящем же - имманентный поиск, рождающийся из необходимости высказаться, постоянной потребности придать форму пульсации, которая по определению всегда уникальна и своеобразна и, следовательно, как говорит Шлегель, непостижима. Но непостижимость не означает невозможности проецироваться вовне, в объективную субстанциональность формы.

В этом и состоит драма искусства: выявлять и акцентировать неспособность субъекта выразить себя полностью и принимать форму, которая есть не что иное, как форма спряжения этой неспособности и невозможности.

Нынешние европейские художники воспринимают искусство как некий таинственный порог, не испытывая при этом чувства безнадежности, но вызывая инстинктивную остроту экспрессии, которая понимается как осознанная индивидуализация, сингуляризация формы.

Естественно, подобная сингулярность, ограниченное в пространстве тело, нагружается жадой долговечности, того риторического бессмертия ис-

кусства, о котором, как бы то ни было, многие произведения свидетельствуют весьма красноречиво.

Каждая работа становится вызовом; сегодня, когда уже не ведутся битвы во имя высоких утопий, искусство вновь вернулось в свое стойло; оно вновь заняло собственную особенную позицию, стороннюю по отношению к вещам, с которыми оно соприкасается, и фронтальную по отношению к языку, который оно использует, будь то живопись или скульптура. Искусство стремится овладеть будущим, как бы создавая собственную непостижимость. Оно больше не идет на риск консенсуса или конфронтации, что означает тотальную зависимость от коммерческих кодов социальной коммуникации или тотальную же с ними рассогласованность.

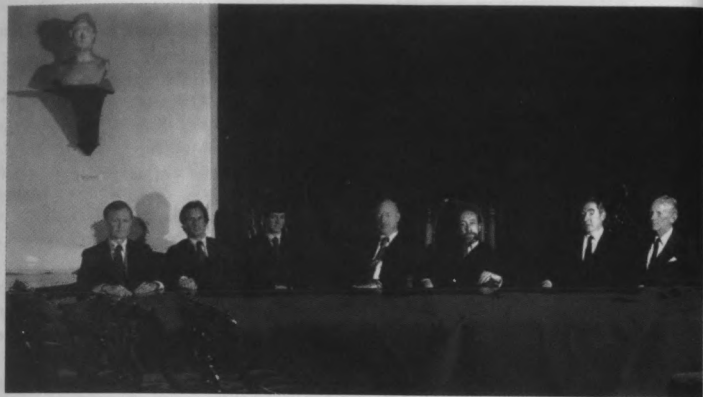
Поэтому основным персонажем европейского искусства становится форма; она уже не является простым проводником содержания, что неизбежно предполагает укорененность в своем времени и стремление к взаимопониманию с настоящим. Обмен, если здесь можно говорить об обмене, происходит путем настройки на особую волну - означающее постоянно скользит в своей устремленности в будущее, во временную реальность, о которой пока еще не существует свидетельств.

Как иначе объяснить загадку "Джоконды", которая и поныне продолжает излучать свою ауру? В этом и заключено лукавство означающего - это поток энергии, эмоциональная искра, возносящаяся над историческими обстоятельствами, что инициировали исходный творческий жест.

Сегодня в европейском искусстве произведение является носителем иконографии, которая может как опознаваться, так и нет. Однако результат здесь все равно единый: производится осязаемый образ, существование которого во времени имеет тот же эффект, что и прежде. Новейшее художественное поколение тяготеет скорее к результату, чем к процессу, к устойчивой определенности формы, чем к теоретическим обоснованиям.

Объяснение же этому в том, что нынешнее поколение художников освободилось от комплекса неполноценности из-за ограниченных возможностей собственной сферы деятельности; как неизбежный факт они приняли то, что предназначение искусства - не давать ответы и решать проблемы, а скорее, задавать вопросы, всякий раз вновь утверждая собственную тавтологическую природу, собственную сущность - быть источником смысловой нестабильности.

Божественная сущность природы, которую Шлегель приписывает также и живописи, и искусству в целом, заключена в ее недоказуемости, в том, что ее существо и существование не обусловлены никакой функциональной задачей, и одновременно в том, что она сама является собственным доказательством и оправданием - как существующая, действительная реальность, именно как природа, живущая по собственным внутренним законам. Искусство требует права на жизнь, оно стремится ор-



Клег & Гутман. Административный совет ("Секта разумные среди людей"), 1988 г.

ганизовать свое будущее так, как подвластно только ему самому. То есть делая ставку на самоценность произведения, на вдохновение - личную одержимость, медленно и исподволь проникающую сквозь косную сеть социальных установлений и кодов, подобно кислороду, приток которого имеет экологический смысл, так как восстанавливает энергию и динамизм социального тела.

Имея за спиной тысячелетнюю историю, искусство сохраняет связь с ремесленным мастерством, пробираясь сквозь лабиринты социальных институций и не поддаваясь на провокации своего конкурента - техники, которая, как кажется, реализует во внеэстетическом контексте вагнеровскую мечту о тотальном произведении - результате синтеза всех языков. Вот почему художники, в том числе и самые молодые, настойчиво обращаются к художественным технологиям, позволяющим им, избегая прямой конфронтации с миром техники, отстаивать ценность творчества, не подвергнутого стандартизации и не включенного в процесс потребления. Кажущиеся непостижимостью художественного произведения, его рождение через композиционный жест гарантируют искусству будущее, но будущее - в настоящем.

"Красота - это бесконечность в конечном". Это шеллинговское определение может быть прочитано как желание художника взвалить на себя современность с тем, чтобы обрести надежду на доступ в будущее, в вечность, допуск в которую дан лишь совершенному произведению. Отсюда пресловутая отвлеченность искусства, его неосязаемая неопределенность, что провоцирует его на постоянные патетические сшибки с суровой действи-

тельностью настоящего. Каспар Давид Фридрих утверждал, что "в картине нет ничего второстепенного, любая частность необходима целому, а потому ничто не должно оставаться в небрежении". Действительно, художник ничего не оставляет в небрежении, не пренебрегает он и знанием произведений, созданных до него. Художественное произведение не есть порождение чистой интуиции, оно суть результат работы, которая, следуя заветам Дюшана, сопрягает вдохновение и исполнение, скорость и покой, синтез и анализ, образующие в результате целое, способное функционировать как замкнутый микрокосм. Следовательно, парадокс состоит именно в этом: в становлении особого рода практики, предполагающей сосредоточенный труд, конечная цель которого - форма, подернутая дымкой и одновременно осязаемая, чья ощутимость есть плод мучительных усилий - движений рук и напряжения ума.

Кроме того, искусство есть как-никак плод неукротимой страсти. "Красота суть символ бесконечности" (Фридрих Шлегель). В своем стремлении к формальному совершенству художник дерзко посягает на подобный символ. Дерзость эта присуща и актуальным европейским художникам: они поддерживают это стремление, это желание вечности, которое может утолить лишь становление произведения во времени. Это означает, что живопись и скульптура являются всего лишь выразительными средствами, а не самой целью и что о работе следует судить по ее формальной стабильности.

"С тех пор как генералы перестали умирать на полях сражений, художники уже не обязаны гибнуть у своих мольбертов" (М. Дюшан). Этот афоризм великого художника может служить прекрасным эпиграфом к американскому искусству и его специфическому контексту, заданному англосаксонским прагматизмом, феноменологической установкой и склонностью к эксперименту.

Избрать Дюшана точкой отсчета значит придать его творчеству статус языковой матрицы, по крайней мере наиболее релевантной, наряду с сюрреализмом, матрицей американского послевоенного искусства. Подобная матрица предполагает художественную позицию, отдающую предпочтение концептуальному началу, творческий жест отождествляется с актом мышления.

Американские художники тяготеют к творческой практике, непосредственно связанной с миром технологий, - с присущими ей объективностью процедур, их неизменной верифицируемостью. Кроме того, эти художники склонны понимать творческого субъекта как узкого специалиста.

Таким образом, культурное и языковое пространство новейшего американского искусства пересекает линия, идущая от Дюшана к Уорхолу, подтвержденная и упроченная поэтиками минимализма и концептуализма. Это выражается в склонности к редукции субъективности и отождествлению творчества с исследовательской деятельностью.

Устоявшиеся виды искусства сохраняются и воспроизводятся в рамках общего феноменологического подхода, они выступают исторически сложив-

шимся языком и используются как реди-мэйд, как "найденные" виды, которыми художник практикует в их историко-конвенциональном значении.

Это выдает концептуалистские и минималистские истоки понимания американскими художниками видов искусства. Даже рукотворность, имплицитно в них содержащаяся, воспроизводится как коррелят "смысла", который эти виды искусства приобрели на протяжении своей истории.

Таким образом, перед нами очередной вариант цитирования, объект которого не столько некий специфический язык, сколько его видовое обрамление, рама. Живопись или скульптура превращаются в еще одну единицу американского "мира объектов", той культурной панорамы - среды обитания американских художников, которые, однако же, от нее дистанцируются и делают это именно феноменологически, в качестве "объективных производителей" художественных произведений.

Англосаксонский прагматизм становится философской платформой, предопределяющей творческое поведение, вдохновляющееся постоянной потребностью в эксперименте, и из подобного эксперимента не исключаются даже традиционные виды искусства, такие как живопись и скульптура. Только молодые американские художники сводят к нулю благородную ауру этих видов искусства и переводят их в режим "прозы".

Под прозаизацией здесь имеется в виду, что в художественном языке ищется и находится не столько энергия, дающая жизнь означающему, сколько значение, которое художественное произведение может иметь в социальном контексте. Американский художник силится найти для своей продукции место в общей панораме продуктов, в системе производства в целом.

Поэтому он пропускает свой творческий инструментарий еще через один фильтр - фотообъектив - или же опосредует его материалом, прошедшим промышленную обработку или имеющим промышленное происхождение. Все доводится до состояния, при котором объект без посторонней помощи и дополнительных усилий мог бы естественно встроиться во внехудожественный контекст.

Это в свою очередь ведет к смещению творческих интересов - художники вновь обращаются к миру "объектов", и скульптура здесь оказывается предпочтительнее живописи. Если прежде этот трехмерный вид искусства был связан исключительно с проработкой пластической формы, то теперь, когда на сцену явился трансавангард, в нем актуализируется колористический аспект: скульптура получает возможность стать носителем знаков живописи.

Последнее предполагает соотносительность с поэтикой американского абстракционизма 50-х годов, однако очищенного от свойственной ему спиритической интенсивности. На него ссылаются, не указывая источника, не давая оценки, но сохраняя, однако, его языковую установку.

Отличительной чертой молодого американского искусства становится "узнаваемость": говоря иначе, язык используется не как выразительное средство, а скорее как средство репрезентации. Соответственно, художественное произведение превращается в объект, принадлежащий конвенциональной панораме искусства. Конвенциональность приемлет априорно и утверждается впоследствии в виде результирующей формы. При этом речь идет не об утрате субъективности, но о парадоксальном овладении ею: субъективное начало, не аффицируясь, имплицитно присутствует в произведении.

Таким образом, искусство суть произведение искусства, сделанная вещь. Непознаваемого не существует, скорее наоборот, утверждается главенство метода над творчеством. Субъективность здесь - это субъективность художника, проектирующего произведение и не упускающего из-под контроля соответствие формального результата предварительному плану.

Так, характерной для американской художественной продукции становится повторяемость, что, естественно, не означает творческого застоя, но скорее свидетельствует о том, что под художественным поиском здесь разумеется постоянная разработка типологии объектов, сходных между собой и отсылающих у субъекту-производителю, к тому, кто вносит упорядоченность в творческий процесс путем его стабилизации, сообщая ему устойчивый и размеренный характер, исключающий спонтанные всплески экспрессии.

В сущности, подобные художественные принципы восходят к Эду Рейнхардту, как известно, предостерегавшего художников от работы над одним и тем же произведением - последним и окончательным. Художник стабилизирует собственное творчество под знаком методологической константы, что в итоге должно привести его к количественному размножению собственной продукции за счет ее разжижения.

Разумеется, молодые американские художники избегают радикализма Рейнхардта, но тем не менее и они оказываются причастными к проблематике перехода количества в качество, точнее - к ее художественным аспектам. То, что отличает их творческие подходы, предопределено восприятием нового поколения, его опорой на феноменологическое истолкование проблемы творчества.

В этом смысле эти позиции также принадлежат постиндустриальному универсуму, культуре, которая приемлет проектные методы с условием, что на них не следует полагаться всецело и безоглядно. Разумеется, последнее художественное поколение восстановило связь с "духом" американской культуры, но сделало это, оставаясь внутри исторически определенного типа мировосприятия, которое не драматизирует тот факт, что искусство продолжает существовать, и всячески развивает и пускает в дело его отличие от других производственных систем.

СУПЕРОБЪЕКТИВНОСТЬ ОБЪЕКТА

Универсуму, утратившему свою конкретность в результате всевластия техники, превращающей конкретность в абстракцию и тем самым подчиняющей ее своему контролю, - подобному универсуму искусство противопоставило стратегию трансавангарда. На первом этапе трансавангард вновь вставил искусство в раму, вернул его в от века ему присущее место, вернул ему его собственный специфический язык, возродив традиционные техники, будь то живопись или скульптура. Художник вновь стал ремесленником, создателем языкового изделия, отличного от других типов



Барбара Крюгер. *Без названия*
(*Твое страдание любит компанию*), 1985 г.

репрезентации. Он вновь стал чураться смешения ролей и материалов. Он вновь обретал собственную идентичность в специфичности своей деятельности по производству образов, причем предмет его интересов не мог быть связан с обыденной повседневностью, это не мог быть банальный объект. Подобным предметом стали художественные стили, порожденные искусством на протяжении своей многовековой истории.

В этом смысле искусство вновь оказывается обрамлением авторской субъективности, а точнее, суперсубъективности, так как она формируется из совокупности рассеянных фрагментов. Художественное произведение становится вещественным доказательством того, что художественное производство непосредственно связано с культурной памятью субъекта, которая в свою очередь расфасовывается по отсекам системы искусства другими субъектами, выполняющими здесь другие функции.

Сегодня на смену "горячему" трансавангарду пришел "холодный" трансавангард, не выходящий, впрочем, за пределы того же социокультурного сценария постиндустриального общества, с легкостью вводящего в компью-



Барбара Крюгер. *Без названия*
(*Бракосочетание убийства и самоубийства*), 1988 г.

тер собственное прошлое, подвергая его перекомпоновке, рециклированию и ассамбляжу его исторических открытий.

Ранее открытия эти были менее осязаемыми, принадлежат к фантазматическому миру репрезентации, жестко кодифицированной в истории искусства.

Сегодня же, в преддверии 90-х годов, искусство, вновь замкнувшись в своих привычных пределах, чувствует, однако, потребность выявить фан-

тазматический и абстрагирующий характер, присущий материальному производству повседневных вещей. Потому что вещи эти, обреченные на потребление и устаревание, обладают жестко фиксированной кодификацией, предопределяющей их судьбу и предназначение.

Подобная предопределенность присуща и изобразительным языкам, унаследованным от истории искусства. Их отвлеченность сравнима с той, что, как кажется, присуща сегодня предметам потребления, лишенным в силу примата техники конкретности и органики. Поэтому европейские и американские художники реагируют на мир, приведенный к гомологическому единообразию, расширением поля своего действия, вставляя в раму, обрамляющую искусство, симулякры предметов потребления и само потребление в качестве завершающего акта интерсоциальных отношений между человеком и реальностью.

Несомненно, потребление стремится детерминировать судьбу и предназначение субъекта, оно стремится свести его практические отношения с реальностью к пассивности, которая не допускает рождаемых воображением альтернатив производственной функциональности.

Подобный сценарий предполагает и продуцирует *модульного субъекта*, как сказал бы Бодей, условием существования которого является стандартизация жизненного поведения. Не склонный драматизировать ситуацию, современный художник готов работать в параметрах модульного взгляда на субъективность. Его решение - не разрушать путем еще большего абстрагирования органически конкретную связь с миром.

Таким образом, предмет потребления становится композиционной компонентой художественного произведения, представляющего собой осязаемый и часто трехмерный ассамбляж вещественных доказательств, позамствованных из поточного производства. Вышеупомянутая модульность таким образом заключается в раму и таким образом выявляется, а беспрецедентная современная объектность узнает себя в адекватно ему упорядоченном художественном языке, благодаря чему произведение способно породить то, что может быть названо инерцией объекта.

Инерция повседневности, внедряясь в сферу искусства, предполагает, как кажется, и инертность субъекта, создателя произведения. Так художник устанавливает стиль своих отношений с окружающим миром, между собственным экспрессивным потенциалом и количественной динамикой окружающей реальности.

В этой фазе художник, как всегда прилагающий гиперреалистические усилия к тому, чтобы создать язык, отвечающий его собственному наличному присутствию, склоняется к созданию произведений, реализующихся через объект.

В результате возникает *суперобъективность субъекта*, самообнаружение имперсонального стиля, способного вести диалог с другими субъектами

системы искусства и социальным окружением на волне той же длины. Языковая упорядоченность, лежащая в основе европейской и американской *новой объективности*, акцентирует гиперреализм стиля, ориентированного на узнаваемость, на принятие в расчет, ради достижения финальной стадии потребления искусства - созерцания. Так видоизменяется и само понятие потребления, поскольку изменяются его общепринятые характеристики.

Потребление инерции повседневности неизбежно противостоит феномену устаревания, этому необходимому условию следующего акта потребления. Созерцание же искусства, напротив, стремится остановить процесс потребления, направив внимание на художественное произведение, возвышающее повседневность.

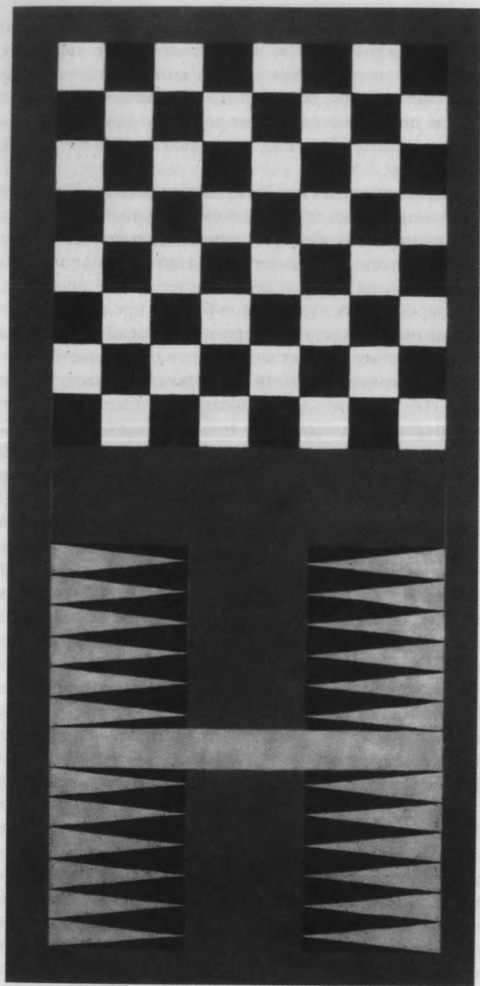
Среди современных художников бытует представление о *запрете на метафизику*, они понимают, что инерцией повседневности манипулировать невозможно. Поэтому творческий субъект не предается мечтаниям о демиургической власти над предметным миром, он знает, что не может противопоставить собственную необоснованную субъективность очевидной объективности реальности. Но у него есть возможность саморепрезентации с помощью готовых вещей, он способен инициировать суперобъективность субъекта, прибегая к творческому методу, который не противоречит социальным нормам и установлениям.

Художник, следуя постмодернистской тактике игрового прагматизма, усматривает свою социальную задачу в обнажении, с помощью образцовой показательности своего языка, правил игры. И эти правила с очевидностью обнаруживают себя именно в переходах внутри системы искусства, которая обладает способностью подчеркивать свою начальную ценность с помощью селективного метода, составляющего также основу ее гипотетической прибавочной стоимости.

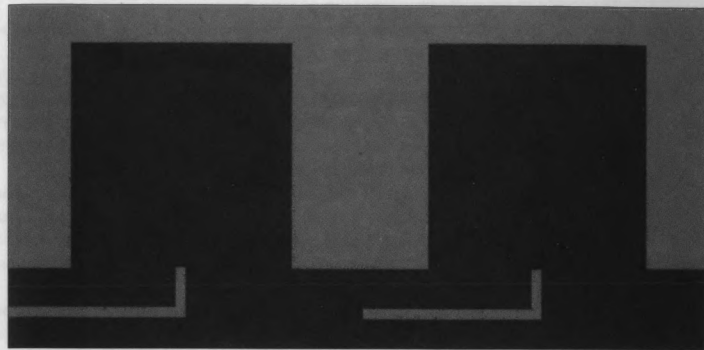
Эта прибавочная стоимость становится еще одним осязаемым показателем объективности функционирования искусства, она усиливает суперобъективность произведения и находит подтверждение в суперобъективности социальной системы.

Подобные переходы подтверждают, что назначение искусства - устанавливать связи и отношения. Искусство существует постольку, поскольку оно способно скользить между различными субъектами, используя присущее ему качество поверхности.

Одним словом, нынешнее искусство служит не отрицанию, а утверждению, подтверждая и удостоверяя существующие отношения в мире материального и социального производства, обладающего отныне гомологическим сходством на всех континентах вне зависимости от разного рода видимых идеологических конфронтаций. "Мир есть то, что он есть", - говорил Витгенштейн. Справедливости этой мысли можно найти еще одно подтверждение, хотя и пребы-



Шерри Ливайн. *Без названия №1*, 1988 г.



Питер Хейли. *Черная камера с двойным водопроводом*, 1988 г.

вающее в ином измерении. Сопротивление реальности не одолеть неосуществимой художественной утопией, на которую и поныне уповают старорежимные интеллектуалы, проецирующие на художественное производство свою ностальгию по рациональному порядку, как раз потому и невозможному, что в его основе лежит морализаторская раздосадованность действительностью.

Всему этому противостоит характерный для *новой объектности* запрет на метафизику. Противостоит он также и отождествлению этих художественных приемов с дюшановским реди-мэйдом, в котором оголение вещи и ее перекомпоновка имели символический смысл.

Сегодня носителем символического смысла является не само произведение как таковое, но меновая стоимость, которую оно приобретает в процессе своего движения внутри системы искусства, и эти внутрисистемные перемещения произведения своей объективной ритуальностью удостоверяют ценность и качество изделия.

Это означает, что искусство сегодня с показным смирением стремится обзавестись квалификацией с помощью выстраиваемой им системы отношений. В то же время искусство пытается квалифицировать сами эти отношения, практикуя определенный стиль художественного поведения, при котором художник не расточает свои силы в чистом наслаждении творчества и созерцания, но склонен подчинить себя прогрессивным функциональным законам, действующим внутри системы искусства.

Это подчеркивает социализирующий потенциал художественной продукции, которая не полагает себя высокомерно в качестве отвлеченной модели, идеального образа, но выступает в качестве обстоятельства, дающего возможность формализовать связи и отношения самой этой про-

дукции с окружающим миром. Делать на это ставку значит рассматривать искусство как материальное производство.

Поэтому нынешние художники ведут себя в духе политического реализма, утвердившегося сейчас в отношениях между двумя сверхдержавами и другими странами. *Политический реализм* в искусстве состоит в осознании не только своего социального положения, но и своего интернационального функционирования внутри различных социальных систем.

Коль скоро идеологические различия уже не влекут за собой политическую конфронтацию, искусство, ясное дело, не может притязать на то, чтобы в одиночку воспроизводить эти различия. Произведение вступает сегодня в социальные связи, находящиеся по ту сторону классовых отношений, этнических и политических различий.

Выход искусства за пределы политических противостояний предопределяет формирование гомологически единообразной системы, хотя и складывающейся как система различных и имеющих свои особенности акцентов. Художники 90-х прекрасно отдают себе в этом отчет, хотя и не исключают возможности восстановить способность искусства вызывать трения и провоцировать разногласия, возлагая надежды на дюшановский метод реди-мэйда, однако апеллируя при его использовании уже не к истории, а к географии.

Вот почему оказывается, что тонизирующий эффект западные художники получают от цитатного заимствования языка советского конструктивизма, поскольку это позволяет им наглядно диверсифицировать их художественную продукцию внутри своего культурного поля. И напротив, использование языков западного искусства, свободных от идеологических коннотаций, обладает освободительным действием в странах, которые уже десятилетия живут под спудом идеологизированной бюрократии. Причем реди-мэйдный метод выступает здесь отнюдь не в качестве новой метафизики. В его использовании языков, способных преодолеть географические преграды, есть нечто задушевное, хотя их природа уже суть компьютерная и, следовательно, мнемоническая.

Компьютеризация же географии стала возможной благодаря потенциалу электроники, ее способности воссоздать контекстуальную и глобальную картину культурной ситуации.

Художник-номад кочует здесь, сохраняя свою неподвижность, что стало возможным благодаря развитию телематики, неотторжимой ныне от человеческой антропологии как на Западе, так и на Востоке. В этой ситуации художник осознает невозможность работать в смысловом поле позитивной утопии, которая вменяла некогда художественному произведению функцию модели, спроецированной вовне и нацеленной на внедрение в реальность.

Поэтому нельзя говорить сегодня об изменении искусства, следует скорее использовать понятие метаморфозы, предполагающей трансформацию, при которой черты остаются неизменными в границах вероятностного исчисления.

Это дает лишь новые аргументы в пользу политического реализма: искусство обретает способность передвигаться внутри истории благодаря осознанию того, что сегодня и иные дисциплины, такие, как, например, наука, способны разжигать воображение человека, в том числе ретроспективно, побуждая его угадывать и прозревать целые пласты знания о мире за пределами кодифицированных параметров истории мысли.

Искусство же существует скорее в области статистических возможностей, что вовсе не означает статику, а наоборот - отказ от ремесленнического мышления уникальным, самоценным произведением. Искусство обречено на одиночество в истории, в этом его судьба. Оно должно удовлетворять своей внутренней потребности быть связующим, что, безусловно, дает социальный эффект, а именно стимулирует осознание того, что существуют творческие процедуры, которые перестали быть самореферентными и обрели способность инициировать процессы разрастания социальных связей и отношений.

Так изживается застарелый комплекс современного искусства по поводу собственной функции и своей возможной модерности.

Действительно, прежде искусство справлялось со своим комплексом неполноценности, выстраивая системы отношений по аналогии с другими языками и другими дисциплинами, неизбежно связанными с развитием науки, и в результате ставило себя в зависимое положение, в ущерб собственной автономии.

Новая объектность современных художников согласна на стабилизацию своего положения внутри системы искусства с ее многочисленными внутренними связями, стремясь при этом выработать язык, не столько ориентированный на изменение инертной повседневности, что невозможно, сколько способный стимулировать процессы проникновения в нее. Умиротворенность такого статического подхода обнажает со всей очевидностью состояние, в котором пребывает нынешний художник, не желающий отречься от собственного настоящего, более того, намеревающийся вступить с ним в диалог, обращаясь к подходам, материалам и языкам, не обрекающим искусство на изоляцию, но, напротив, доступным пониманию и прочтению, не разоблачительным и негативным, но утверждающим и укрепляющим.

Это становится возможным именно потому, что художник чувствует легитимность своего положения, определяемого суперобъективностью произведения, гиперреальностью языковой упорядоченности, которая не разрушает объект, но принимает его обыденную инертность. Такое состояние предопределяет суперобъективизацию субъекта, который в результате подтверждает свою способность устанавливать отношения с миром в качестве специфического, специализированного производства.

Если наука, развиваясь под знаком комплексности, по всей видимости, приходит, согласно Илье Пригожину, к "новому натурализму", не механисти-

ческому, но целостному описанию мира, то искусство в таком случае для того, чтобы прийти к способам светского изображения, должно преодолеть модель аналогического и соревновательного типа.

Таким образом, "холодный" трансавангард встает на защиту статуса искусства и суперобъективной субъективности художника, способного преувеличивать собственную значимость, формируя язык внутри истории искусства и вообще внутри истории, которая утверждает, что "искусство есть то, что оно есть".

Если Ницше пророчил превращение мира в миф, а истины - в повествование, не имеющее под собой никаких оснований, то Хайдеггер подтвердил фатальную неотвратимость такой судьбы мира.

Действительно, мы живем во времена риторики. Происходит нечто вроде дискурсивного упрочения искусства, которое соглашается стать продолжением повседневности, прибегая к языку *витрины*, силе убеждения, присущей раме, предполагающей экспонирование и защиту, предъявление и охрану, использование и созерцание.

В последнее десятилетие провозвестниками такого положения дел были Брударс, Уорхол, Раше, Хааке, Брехт, Палермо, Бозетти, Паскали, Клемента, Бойс, Прини, Артшвагер.

Однако почтенным предком является здесь Бодлер, а исходной точкой - 1855 год, *Всемирная выставка* в Париже. На ней поэт приступает к новой объективизации искусства, которое постепенно становится неотличимым от товара, ему эквивалентного. Идея Бодлера состояла в том, чтобы сделать искусство абсолютным товаром. За время, отделяющее 1988 год от 1855-го, ритуальная прозрачность искусства, его способность проникать сквозь всю систему вышла на первый план: искусство обрело статус супервещи, абсолютного товара, занимающего привилегированное, символически центральное место на рынке, права на которое перешли от поэзии к прозе, и такое смещение вопиюще очевидно и лишено какой-либо ностальгической окраски.

НОВАЯ АМЕРИКА

Речь идет вот о чем: о Новой Америке, нынешней Америке, Америке в эпоху между закатом Рейгана и крахом Уолл-стрит. Это Америка, которая отказывается от космогонических мечтаний Рейгана и прибегает вновь к испытанному изоляционизму, пытаясь решить таким образом свои экономические проблемы. Ясно, что этап этот совпадает с концом имперской идеи, модернистской утопии вечного и неостановимого развития, концом веры в земную и космическую технику.

Ибо модернизм всегда означал проектную культуру, утверждение рационализма, который пронизывает мир, отождествленный с электронной дерев-



Бертран Лавье. *Brandt/Ficht-Bauche*, 1985 г.

ней. Отсюда и американская мечта о неизменном росте влияния американской модели общественного развития, ее распространения через экономику и культуру.

Если трансавангарду удалось проникнуть в американскую культуру сквозь трещины в американской идентичности, порожденные различными повреждениями и поломками - от изнурительной войны во Вьетнаме до Уотергейта, то при Рейгане нация вновь обретает достоинство и преисполняется гордостью собой, вновь открывает собственные модели производства и распространяет идеал "доброго американца", в основе которых - вера в беспредельный технический прогресс.

Парадоксально, но самодовольство, обуявшее Америку в рейгановскую эпоху, объективно отодвинуло на задний план задачи культурного возрождения специфически американских и - шире - англосаксонских моделей, связанных преимущественно с прагматическим исследованием социального и в особенности урбанистического контекста.

В сфере искусства это приводит к возрождению моделей неоавангарда - минималистского, геометрического и концептуального толка. Эти модели - плод воссоздания американской идентичности, сопряженной с производственным оптимизмом и с верой в успехи специализированной и компьютерной технологии.

В художественной плоскости этому отвечает возрождение веры в Современное движение, в проектность, ему присущую и опирающуюся на культуру прогноза и планирования, которая, кстати, предполагает необходимость распространения в международном масштабе как самой американской модели, так и порождаемого ею продукта.

Неоавангард воскрешает языковой интернационализм в ущерб антропологическим и структурным различиям разных контекстов и сред во имя высшей ценности имманентной национальности, преодолевающей все преграды и противостоящей *genius loci*, являющегося, напротив, гарантом культурной и антропологической идентичности разнообразных контекстов, сред обитания художников.

Объективно такой интернационализм предполагает, что художественная политика отождествляется с политикой распространения, прямо пропорциональной рейгановской политике *tout court*, цель которой - распространение американской модели и установление контроля над различными реальностями за пределами США.

Начиная с середины 80-х годов американское искусство, особенно нью-йоркское, возрождая свой прагматический и исследовательский дух, делает ставку на бином *искусство и политика*.

Но Современное движение, как известно, исходило из веры в развитие и само существовало в эпоху веры в исторический прогресс.

Однако о какой вере может быть речь сегодня, в ситуации краха биржи на Уолл-стрит, в ситуации упадка империи и кризиса, в которой живут молодые американские художники? С пуританской честностью американские художники признают, что пребывают в состоянии исторической истощенности и истощения. И такая истощенность неминуемо предполагает невозможность инновации, фатальную неизбежность цитирования. В данном случае источники цитирования являются минималистские, геометрические или концептуалистские схемы неоавангарда 60-х годов, хотя за ними и стоят более широкие культурные пласты модернизма, истоки которого восходят к первым десятилетиям XX века.

В отличие от европейского искусства, имеющего твердую опору в глубоко укорененной исторической и языковой памяти, американское искусство принадлежит нации хотя и не менее значительной, но более молодой. Так, характерным образом, европейскому "горячему" трансавангарду противопоставит "холодный" североамериканский трансавангард, использующий все тот же неизменный уорхоловский фильтр, гарант технического искусственного оплодотворения. Машина детерминирует стилевую триаду объективной репрезентации: нейтральность и имперсональность, примат объекта над субъектом, продукта - над его изготовителем.

Отсюда - преобладание *объектности*, тяготение к трехмерному объекту, который узнает себя в нагроможденности обыденных вещей, образующих

американский городской *ландшафт*. Композитные и искусственные объекты - продукция индустриального производства, составляющего основу потребительского общества на исключительно высокой стадии развития.

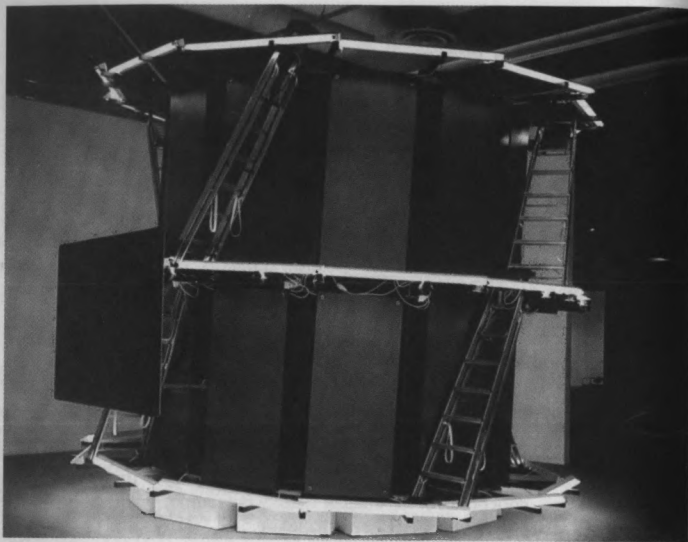
Прагматическая оптика позволяет американскому художнику работать с обыденными вещами с их неизбежно дюшановской валентностью реди-мэйд, которые, с одной стороны, узнаваемы всеми, а с другой - являются элементами художественного *бриколажа*.

Бриколаж в молодом американском искусстве оказывается единственно возможной оптикой, которая позволяет человеку пробраться сквозь нагромождение предметов потребления. Этот универсум естественно предполагает возможность, усиленную уроками Дюшана, подступиться к готовым изделиям: к тем вещам, из которых, как из полуфабрикатов, и собирается художественное произведение.

Искусство превращается в сквозной технический процесс на необозримой фабрике готовых изделий, новых или бывших в употреблении, выставленных напоказ или забытых, и художник внедряется в это фабричное производство, чтобы снять вещь с конвейера повседневного обыденного потребления и поставить ее на конвейер более высокого уровня - конвейер эстетического потребления. Предпосылкой такого перемещения объекта является признание бесконечно *длящегося настоящего* индустриального производства, способного, не впадая в драматизацию, трансформировать природу в культуру, превратить ее в изделие.

В этом смысле и поныне центральной остается фигура Энди Уорхола - фигура художника, оказавшегося способным поставить серийное изделие выше уникального художественного произведения, заложить основы того, что может быть названо *массовым снобизмом*, проведя эту операцию с классической ясностью большого мастера, который понимает и смиряется с неизбежностью техники и учиняемым ею выхолащиванием реальности, о чем говорил еще Мартин Хайдеггер.

Именно от этого выхолащивания смысла и отталкивается молодое американское искусство, стремясь установить связь с собственным художественным производством, которое начинается в финальной точке потребления вещи - там, где потребление меняет курс, отклоняясь от прежней установки на функциональное использование утилитарного предмета. Творческая позиция американского художника совпадает с изначально неизбежной позицией потребителя, человека, живущего в мире вещей, сделанных для того, чтобы ими пользоваться. Он, художник, не противопоставляет этим вещам другие вещи - сотворенные романтическим творцом, но, следуя отличающему его здравому прагматизму, исходит из условий, диктуемых контекстом. Этот контекст - общество потребления. Но художник потребляет вещь, лишая ее функциональности и провоцируя таким образом эстетическое короткое замыкание.



Рейнхард Муха. Проблема соотношения фигуры и фона в барочной архитектуре ("Единственное, что тебе остается, - это могила"), 1985 г.

В этом смысле американский художник окружает потребление аурой, тем сиянием драгоценности, которое сама утилитарная вещь излучать не способна. Придерживаясь феноменологически-отстраненной позиции, художник видоизменяет функциональное содержание вещи таким образом, что зритель, потребитель оказывается перед зеркальным ее отражением.

Функция художественного произведения состоит в том, чтобы обессмертить бесконечно длящееся настоящее потребления, обеспечить контакт общества с искусством, то есть с изделием, состоящим из объектов, знаков и красок, взятых из мира повседневного потребления. Если поп-арт вступал в диалектические отношения с образами масс-медиа, противопоставляя их простоте сложности, присущую высокому искусству с его тысячелетней историей, то нынешнее поколение художников взрывает патетичность подобного противопоставления.

Стратегия, избранная этим поколением, не возвращает художественный процесс к исходному моменту, моменту так называемого творчества, в котором утверждается глубинное отличие индивидуального творческого акта ху-

дожника от анонимного массового производства, напротив, согласно этой стратегии, художник внедряется в заключительную фазу потребления, в фазу использования, в которой люди кажутся равными между собой.

Американский художник осуществляет интервенцию в эту область утилизации, ставя вещь в скобки и фиксируя ее способность быть зеркалом, отражающим действия и идентичность зрителя - потребление и потребителя. Таким образом, художественное произведение становится инструментом описания структуры контекста вкупе с надстроечным состоянием индивида.

Несомненно, художник понимает, что живет в среде, затопленной произбытком вещей, функциональное назначение которых не диктуется необходимостью и которые потребляются, потому что желанны сами по себе, потому что излучают жажду быть поглощенными.

Вызов, который бросает искусство, парадоксален: выключить художественный продукт и составляющую его основу вещь из общего потока динамического активизма. То есть вывести его за рамки риторики обыденной вещи, возделующей потребления, жаждущей быть взятой, использованной и потом - почему бы и нет? - выброшенной.

Искусство, в том числе американское, по-прежнему испытывает потребность в долговечности, оно по-прежнему погружено в проблематику бессмертия, необходимого условия эротизма, сопутствующего потреблению. В этом смысле вещь, используемая в художественном произведении, оказывается как бы в подвешенном состоянии, ее внутренний заряд нейтрализуется ради эффекта зеркальности, позволяющего зрителю стать потребителем особого рода - потребителем созерцания.

Таким образом искусство пытается отречься от своего катарсического потенциала, своей способности рождать сублимацию, обретая способность противоположного толка - вгонять общество в то состояние, в котором оно реально живет и пребывает. Вне всякого сомнения, общество есть сумма единиц, пусть даже и гомологически сходных в силу существующих норм поведения, но реагирующих всегда персонально.

Американская объектность ориентирована на стимулирование познавательных процессов, которые уже не отталкиваются от символического статуса искусства, хотя и включают серию условных рефлексов, что с необходимостью предполагает потребление искусства.

Не случайно молодые художники создают сейчас трехмерные объекты - они легче узнаются коннотативно и экстраполативно, легче схватываются в процессе движения, чем в ситуации простого удивления. Художник осознает себя таковым не потому, что обладает личной манерой и техникой, но скорее потому, что у него есть некий этический императив, которым он руководствуется, объединяя вещи-объекты и констатируя художественное произведение.

Искусство исторического авангарда и неоавангарда исходило преимущественно из принципа слияния с произведением, не только физиче-

ской, но и идеологической вовлеченности; значение и смысл, определенным образом ориентирующие и убеждающие, пользовались безусловным авторитетом. Искусство постмодернизма, напротив, опирается на принцип *дистанции*, сепаратности художественного объекта, который в силу исторических причин не способен быть медиатором тотального видения, будь оно альтернативным или нет, вовлекающего в свою глобальность и зрителя.

В молодом американском искусстве утверждению принципа дистанции способствует структурный закон всей общественной системы - закон потребления. В творчестве Кунса и Стейнбаха дистанция заполняется по принципу слияния с производением, того зеркального отражения идентичности зрителя как культурного потребителя возвращенной вещи, функция которой нейтрализована. Таким образом, вождем не объект, а субъект. Вещь не охотится за потребителем, но ждет, оставаясь на месте, и это ее новое состояние неподвижности усилено аурой, которую вещь обретает, переместившись в иной контекст.

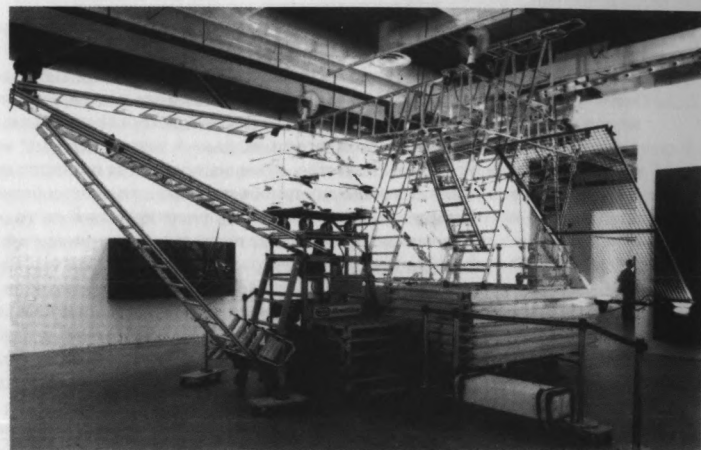
Красочные поверхности Хейли, игровые объекты Бикертона, объемные раскладовки Вайсмана вызывают реакцию зрителя именно потому, что и они тоже являются продуктом обработки материалов, знаков и форм, взятых из привычного мира повседневного потребления.

В этом смысле с ног на голову ставится хайдеггеровская идея скульптуры, мыслившаяся совокупностью разобщенных элементов, обладавших автономной ценностью и семантически агрессивных по отношению к *инертности* окружающей реальности. Напротив, в американском искусстве любая данность воспринимается как продолжение внешнего мира, как привычный элемент городской среды, обладающей также и антропологическими параметрами.

Итак, мы оказываемся внутри культуры постмодернизма вопреки тому, что вводящая нас туда художественная продукция цитирует языки и установки искусства модернизма. Крепка и непрерывна связь между производителем и потребителем искусства, как и сознание того, что жизнь протекает в связывающем художника и социальное тело *длительном настоящем*, т. е. в исторической ситуации, в которой установились отношения эмоциональной амбивалентности, стремительного хватания и устаревания.

Способность композиций Лемье будить воспоминания и вызывать ассоциации служит усилению чувства дистанции, но также и значительности произведения, представляющего собой бриколаж объектов, подвергнутых процедуре реконверсии.

Объект суть объект, он не полагает себя в качестве симулякра, но прямо являет свою сущность, пребывая в ожидании преодоления дистанции, что оказывается возможным благодаря возникновению короткого замыкания внутри зрителя.



Рейнхард Муха. *Цвет*, 1986 г.

Таким образом решается проблема *аутентичности* и специфической предрасположенности языка к *симуляции*. Сохраняется потребность общества в прибавочной стоимости, диктуемая потреблением особого рода - потреблением искусства. Молодое американское искусство акцентирует необходимость такого остаточного потребления, открывающего доступ к значению, которое во всей панораме объектов, в чем существовании нет никакой нужды, сохранил только художественный объект.

Так же и Уолт Дисней живет на своей необозримой фабрике грез, стремясь работать с мультипликацией как с инструментом, выявляющим потребность и в то же самое время сам акт потребления, то неустрашимое желание вложить капитал, которое социальное тело, в качестве потребителя, вопреки всему сохраняет.

Диснейленд становится скульптурой в реальном масштабе, способной вывести на сцену онирические желания зрителя, способной с помощью гиперболы завлечь публику, которая и так уже живет в гиперболизированной реальности, и гипнотизировать ее, манипулируя фигурами коллективного воображаемого в режиме радушия и добросердечия. Все это позволяет зрителю чувствовать себя непринужденно и дает ему возможность испытать потребность в *остаточном* потреблении.

Естественно, искусство совершенствует свои методы, но одновременно, как можно судить по творчеству представителей последнего поколения аме-

риканских художников, не желает порвать с контекстом, в котором работает, прибегая к вылазкам в метафизические сферы.

Вновь приводя конструирующие произведения элементы к системе текущего производства, молодые американские художники подтверждают свою веру в человека. Этот прагматический оптимизм, который американцы выказывают в любой исторической ситуации, даже в такие моменты, как нынешний, кажется, иссякает. Искусство, руководствующееся принципами превращения и неизменной узнаваемости объекта, акцентирует собственную внутреннюю квазибиологическую стратегию, ориентирующую на то, чтобы действовать все равно каким образом, даже в терминах *остаточного продукта*.

Остаточный продукт означает не только то, что остается от текущего потребления, но и прежде всего ту константную потребность, которая выходит за рамки нейтральности, сопутствующей утилитарному использованию вещи. Если происходит слияние, сцепление с искусством, то это потому, что оно, искусство, дает толчок дальнейшему движению, за пределы сугубой феноменологичности произведения, в процессе которого рождается чувство связи со временем.

И это позитивный знак: американский художник не считает, что живет в раю, в зоне самодовольной статики, но разыгрывает собственную историческую партию внутри своего контекста, устраивая экзамен готовому изделию и тем самым иницируя процессы познания, выходящие за рамки тавтологического принципа потребления, предполагающего удовлетворение и неподвижность.

У авангарда молодое американское искусство заимствует внимательное отношение к поведению, способность осуществлять смещения и рокировки внутри самого авангарда, однако же не продуцируя при этом никаких утопий, т. е. скоропалительных альтернативных сценариев.

Причем подобная позиция вполне корректна, поскольку прошлое берется не в качестве памяти памятника. Сознание времени не выражается в отсылках и использовании стилей и языков, маркирующих ностальгию, знаменующую разобщенность с высокопроизводительным и высокоспециализированным контекстом.

Деструктурирование, осуществляемое молодым американским искусством, исторически опосредовано признанием гиперпродуктивности своего контекста, начиная с признания неизбежной контрактуры памяти в плотной и грубой среде, каковой является консистенция Вещи, которая не сохраняет и не транслирует смысла собственного становления от проекта к потреблению, но существует в своей самоочевидной данности.

Однако же работа с той прочной и долговечной консистенцией открывает перед художником возможность действовать по принципу комбинаторной манипуляции, цель которой - не разрушение, а реконверсия, превращение, способное возратить Вещи смысл. Вот почему американское искусство

во есть *потребительское искусство*, занятие не только основательное, но и экономически респектабельное. Чувство потребленности как инструмент активации познавательных процессов возвращает творческой деятельности функцию, неизбежно находящуюся в согласии с протестантской этикой американского общества, т. е. возвращает функцию этическую.

Подобная этика порождена установкой художника на производство вещей особого рода, обладающих необычной *потребительской стоимостью*, ценность которой подкреплена приобщенностью к ней художественной публики, естественно, разделяющей ту же ментальность. "*Genius loci*" молодого американского искусства заключается в прагматизме творческой позиции, способности действовать в границах общественной системы, задаваться вопросом о цели искусства ради того, чтобы вновь утвердить собственную ценность и полезность. Такая полезность образует *меновую стоимость*, дает уверенность, что улучшение возможно не за счет количественного наращивания массы, а за счет приобщения к смыслу истории.

"*Hic et nunc*" ("здесь и сейчас"), - это крайний срок, в который произведение может быть создано и представлено. Время и пространство существования объекта задается тесными феноменологическими границами - не кажимости, но чистой явленности. Нечто иное - *длящееся настоящее* - демонстрирует художественное изделие наших дней, в представлении которого намеренно исключается какой-либо иронический оттенок, в обыденной жизни лишь усиливающий привлекательность тавтологии потребления, а в собственном художественном измерении - ведущий к утрате чувства слияния с произведением и, следовательно, обуславливающий установление пространственной и временной дистанции.

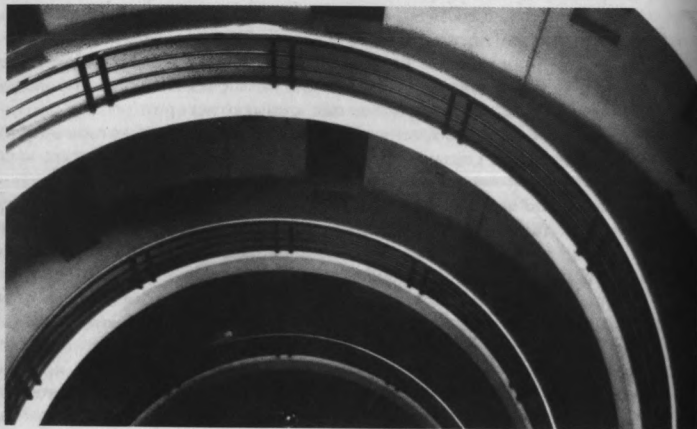
Нынешнее поколение американских художников считает иронию жестом сугубо гедонистическим и потому безответственным, жестом охранительным, продиктованным желанием спасти субъективность в ее идеальном и аристократическом качестве. Ирония маскирует чистую репрезентативность, которая перестает распознаваться, поскольку ирония предполагает отрешенность и дистанцированность от явленного в объекте значения. Все это влечет за собой выход за рамки чистой феноменологичности образа, молодые же американские художники, напротив, в этих рамках хотят оставаться. "*Hic et nunc*" становится императивом, категорически диктуемым материальностью обыденной вещи, которая как раз поэтому, именно в силу своей узнаваемости не посягает на здравый смысл, разве что конденсирует его в точном значении, значении художественного произведения.

Пространство и время сконденсированы в привычных вещах, с ходу узнаваемых и сводящихся к повседневному опыту в тесных границах настоящего. В данном смысле потребление искусства не требует сублимации, которую, как по традиции принято считать, обычно предполагает Вещь, превра-

шенная в объект искусства. Вещь именно в силу своей стандартности не содержит исторических отложений, воспоминаний особого рода. Поэтому "здесь и сейчас" втиснуто в материальные границы произведения.

"Nunc" зажато в "hic". Американское искусство продуцирует *new-hic* в том смысле, что значение скондесировано в реальных объемно-пространственных границах объекта.

Лишенное притягательности, которую излучает ирония, художественное произведение делает ставку не столько на собственное движение вовне, сколько на движение публики к нему самому, внутрь. Однако внешнее и вну-



Понтер Ферг. *Дом без лестницы*, 1988 г.

треннее изначально гомологичны именно потому, что принадлежат к одной и той же вещной среде, хотя и более широкой. Художника при этом не гнет образованная лакуна, он не испытывает нарциссического замешательства, о котором сигнализировало бы обращение к иронии - идеологический жест непризнания реальности.

Именно непривычность, неузнаваемость питает ложную утопию искусства, его отнесенность к *месту, которого нет*, мечту о возможности вывести язык из под власти исторических судеб. В противоположность этому художники, о которых идет речь, стремятся ввести искусство в контекст и удерживать его внутри истории, принуждая его принять участие в производстве иного значения. Стратегия *new-hic* отвечает именно этой потребности - потребности выявить

имманентную этику искусства, предстающего в качестве сферы материального производства смысла, и именно в той мере, в какой оно нейтрализует собственное движение и, наоборот, инициирует процессы познания, которые способны сообщать ценностный смысл иному движению - потреблению искусства.

Здесь ирония, если бы она вдруг возникла, была бы знаком ложного сознания художника, озабоченного в большей мере собственной ни на кого не похожестью, чем своеобразием мира. Но художник, напротив, чувствует себя не посторонним, а соучастником, внедренным в социальную ткань, активным субъектом сношений с реальностью.



Понтер Ферг. *Инсталляция в Художественном музее Нью-Харбора*, 1989 г.

Редукция "nunc" к "hic" художественного произведения, порождение иного длящегося настоящего *new-hic* аннулируют символический план и вносят сердечность, отличающую прозу от искусства, при этом сознательно понижается закреплённая традицией планка художественности ради возвращения искусству его функции, отвечающей времени. Подобная гибкость есть следствие определенной этической установки, ориентированной на воссоздание целостности и полноты экономики искусства, трактуемой в понятиях прибавочной стоимости, которая способна обеспечить товарообмен и производить смысл.

Клег и Гутман пользуются статистическим методом фотографии не для того, чтобы акцентировать индивидуальные характеристики портретируемо-

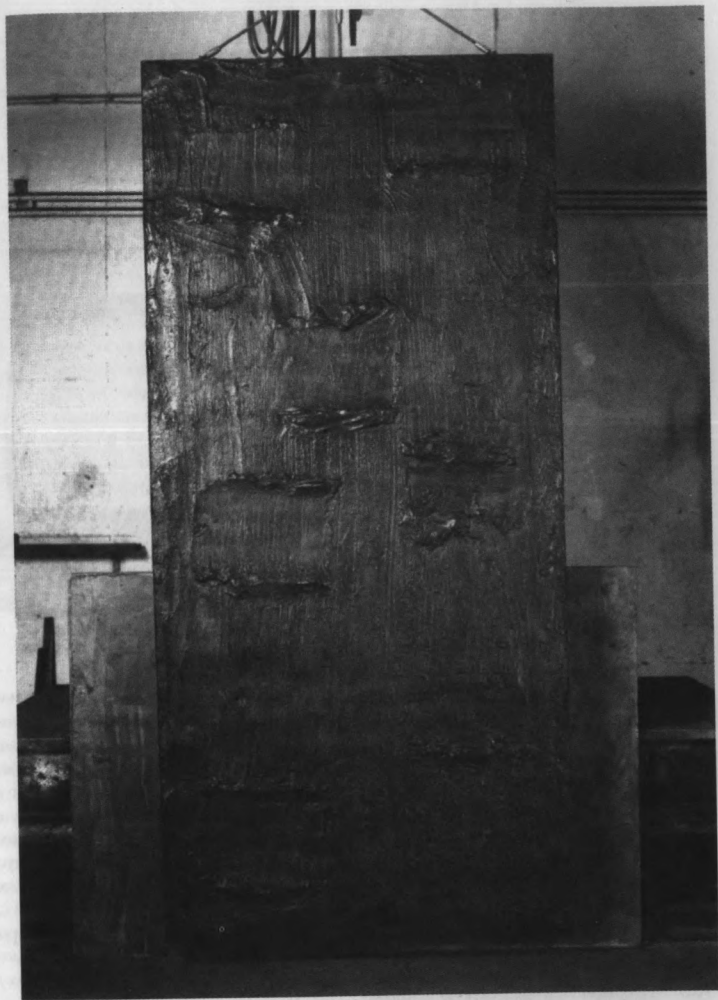
го, но скорее ради фиксации промежуточной позиции, расположенной между субъектом и контекстом, той властной силы, которой обладает социальный статус. Таким образом, происходит идентификация публичного и приватного путем визуального выявления идентичности, которая утверждает себя исключительно через посредство своей роли. Быть зримым - значит быть способным воздействовать на мир, находящийся за рамкой фотографии, т. е. на замалчиваемое изображение.

Барбара Крюгер обращается к фотографии для того, чтобы показать моду как систему умерщвления и смерти. Мода работает на ускорение, она забавляет, отвлекает и дезинтегрирует субъекта, приводя его к состоянию проекции на модели-поверхности. Другое направление - утопия, альтернатива статистической системы жизни, которая требует лишь своего визуального, зримого подтверждения. Выявление противоположности утопии и моды становится дидактическим методом, который с очевидностью обнаруживает роль искусства в стандартизированном обществе.

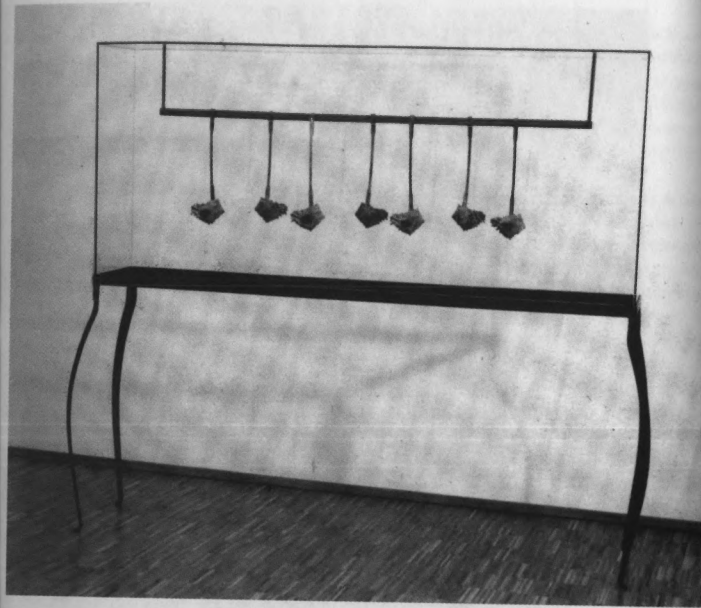
Шерри Ливайн демонстрирует своими работами, что искусство не способно быть медиатором между символическим и реальным. Художница обращается к дидактическому языку, который обладает способностью инвертировать, преобразовывать в противоположный смысл сообщения, имеющего идеологический и доктринальный характер. Искусству следовало бы подрывать власть манипуляции, утверждению которой способствуют масс-медиа, маскируя манипуляцию сердечностью и фальшивой ясностью сообщения. Искусство как формообразование пространственных и временных потоков, как проводник интерсоциальных связей и отношений обретает смысл и ценность не тогда, когда становится в позу высокомерной самоизоляции и отчужденности, но когда вызывает коммуникативные способности.

New-hic есть не дематериализация, но новая материализация искусства в вещественной конкретности объекта, конденсирующая в своем пространстве понятие искусства. Искусство не сражается с плеоназмом рядовой промышленной продукции, не противопоставляет ему в качестве альтернативы свою неосвязаемость, разве что оперирует с этой избыточностью таким образом, что ставит границы процессам устаревания и выхолащивания, с ним сопряженным.

Предельная конкретность отличает новые объекты американского искусства, которое, подобно природе, подчиняется закону гравитации и утверждает собственную способность жить в социальном пространстве, не прибегая к каким-либо идеалистическим построениям. Реконверсия вещи чужда упрощенчеству и не сводится к метаморфозе собственного, отдельного значения вещи, которое уже сведено на нет в соответствии с нормальными законами потребления, ускоряющими процесс выхолащивания и утраты смысла.



Понтер Ферг. Бронзовый рельеф 5/88, 1988 г.



Розмари Трокель. Без названия (скульптура), 1986 г.

Переозначивается не столько объект/вещь, сколько субъект, производитель и потребитель художественного произведения, и это новое значение нарушает метафизическое одиночество дюшановского реди-мэйда, занимаясь, напротив, установлением всевозможных контактов с социальным телом. *New-hic* искусства восстанавливает ценностный смысл intersубъективных отношений, предполагает, что смысл произведения во всей его многозначности и амбивалентности доступен пониманию публики - простого зрителя и коллекционера, культурного потребителя и фетишиста, поклоняющегося искусству.

New-hic американского искусства полагает интерсоциальную реальность: каждый в состоянии на собственном уровне воспринять его во всей сложности, гарантия чего - тот факт, что художник руководствуется здравым принципом опознаваемости мира таким, каков он есть, а также следует за полетом собственной фантазии, которая сообщает миру богатую и сложную артикулированность.

НОВАЯ ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА

В сфере искусства Новая Европа представляет собой не столько географическую реальность, сколько продукт исторического развития. Новая Европа суть следствие социальных и политических процессов, начало которым было положено в первые годы XVIII века, а результаты заявили о себе уже во второй половине XIX века, когда с возникновением современного искусства Новая Европа учреждается официально.

Развитие промышленности привело к сближению контекстов, имеющих различные антропологические и культурные коннотации. Появление в первые десятилетия XX века исторического авангарда дало новую динамику объединительным процессам: вырабатывается общая теоретическая платформа, которая впоследствии пересматривалась и переиначивалась, но никогда не теряла своей актуальности.

Основополагающим принципом художественных поисков стало в этот период представление об автономии искусства, т. е. представление от том, что художественная сфера обладает независимостью от других областей человеческой деятельности. Разумеется, представление это постоянно корректировалось, подгоняясь под требования исторического момента, одним из которых были 80-е годы, когда, с одной стороны, искусство в очередной раз доказало свою жизнестойкость, а с другой - была сформулирована еще одна специфически художественная ценность - *сопротивляемость*. За пределами же системы искусства ныне на наших глазах разыгрывается взаимодействие различных европейских контекстов, обусловленных, среди прочего, и политическими, экономическими, научными и общекультурными событиями, результат которых - постоянно убыстряющийся кругооборот обменов, ставящий под сомнение роль старых культурных и торговых центров, будь то Париж или Нью-Йорк. Вырисовывается новый принцип циркулирования искусства, рассеянный, рассредоточенный по самым различным ценностно означенным местам, причем подобная маркированность может быть связана просто лишь с присутствием в данном месте интересных художников.

Сопротивляемость искусства у последнего поколения европейских художников становится глубинным побудительным мотивом художественного поиска. Именно так художественная среда реагирует на приведшие к нынешней постмодернистской эпохе социальные и культурные изменения. На исчезновение каких-либо отчетливых ориентиров искусство ответило сопротивляемостью творческого акта, которому априори присуща целостность и неотторжимость от ремесленной, рукотворной практики отдельного индивида, а поэтому и меньшая подверженность гомологизации и поглощению общим кризисом системы.

Итальянская, французская, немецкая и североевропейская культура побуждала художников последнего поколения рассматривать историю, и исто-



Герхард Мерц. *Eupalinos*, 1988 г.

рию искусства в частности, как некий открытый для заимствования резервуар. Воссоздание прошлого здесь заключается не столько в стилевом цитировании, сколько в выработке творческого метода, способного порождать целостную оптику, компактную и долговечную. Такая компактность является необходимым условием *этики сопротивления*, противостояния зыбкости и неустойчивости внешнего мира, изменчивости и падению ценностных моделей. Приверженность этой этике гарантирует принадлежность к художественному цеху и позволяет понимать творческий процесс как форму утверждения субъективной идентичности.

Субъективность декларируется здесь уже начиная с момента выбора метода и процедуры, нацеленных на формальную проработку объективного языка. Причем язык этот выступает не как форма эскапизма, а как своего рода короткое замыкание с внешним миром.

Осознавая свою принадлежность к особой политической и социальной системе, с определенным уровнем развития промышленного производства, ев-

ропейские художники сознают и то, что живут в мире, где в международную систему производства и потребления включены еще далеко не все культурные контексты. Более того, молодые европейцы готовы счесть подобную многомерность современного мира плодотворной, поскольку признают, что постмодернистский сценарий предполагает ироническое отношение к исторической памяти и сориентирован на превращение категории времени в пространственную единовременность предмета потребления. Задача, которую ставят перед собой эти художники, состоит не в том, чтобы исключить созерцание произведения, но в том, чтобы избежать его отождествления с простым потреблением. Единственная возможность добиться такого растождествления состоит в замедлении процесса восприятия, что возможно лишь при условии признания того, что сам используемый объект или живописный язык обладает собственной, имманентной временной длительностью.

"Нис" и "нунс" - здесь и теперь - в молодом европейском искусстве сопрягаются благодаря тому, что объект, включенный в произведение, опознается феноменологически, благодаря процедурам деструкции и функционального переозначивания, но, главным образом, благодаря консервации специфической плотности памяти, данному объекту присущей. Со всей эффективностью подобная установка проявляется в европейской *новой объективности*, в художественных объектах, представляющих собой ассамбляж объектов самого разного происхождения, живописи и скульптуры, и в которых сохранены отложения времени, с его плотностью и глубиной, сохраняя таким образом чувство *длительности* истории.

Длительность присуща не только уровню истории стилей, которая целиком и полностью принадлежит истории искусства, находится внутри нее, но и обыденным явлениям повседневности с их устойчивой неизменностью, включенным в более широкое историческое пространство. Если Дюшану достаточно было просто экстраполировать отдельную вещь, сделать демонстративно-показательный ментальный жест, способный функционировать в контексте перепроизводства художественных видов и жанров, то в рамках постмодернистского сценария, разыгрываемого под амбивалентным знаком контаминации, все это невозможно, как невозможно и простое воспроизведение живописного радикализма Малевича.

Момент контаминации молодые европейские художники расценивают как свидетельство своего пребывания в истории, пусть даже это момент пропедевтический, необходимый переходный этап между экстраполяцией и конденсацией. Очевидно, что развитие и обогащение этого приема предполагают убежденность в том, что искусство способно обрести соответствующее положение и завоевать признание лишь в том случае, если методы, которыми оно следует, отвечают духу своего времени.

В таком случае художественный дискурс не сводится к простому признанию вещи в ее фактическом существовании в пространстве, не пускается в

апологию "hic" и "nunc", но претворяет ее в новое отношение, в котором акцентируется *new-nunc*. Новое "nunc" художественного произведения рождается из переплетения времен, каждое из которых принадлежит собственному исходному объекту и которые, сплетаясь, провоцируют своего рода коллизию различных траекторий, создают высокое напряжение, вызванное новым характером сплечения, агрегации, сводя, с одной стороны, на нет идентичности вещи, но, с другой стороны, ее сохраняя и обогащая, подчиняя иной цели.

Тип временной длительности, который создается европейской *новой объектностью*, вступает в противоречие с интонацией легкости и легкомыслия, отличающей постмодернистский сценарий, но одновременно, в силу использования метода контаминации, воспринимает сущностные черты этого сценария. В известном смысле *новая объектность* усиливает потенциал этого сценария, поскольку доказывает, что в его рамках может быть создан длительный интервал сопротивления.

Контаминация, присущая *новой объектности* как в ее объемно-трехмерной, так и жанрово-чистой версии, усиливается именно благодаря обращению к *низовой памяти* ее составных частей, т. е. за счет памяти, соотносящейся не с индивидуально-биографическими воспоминаниями, но скорее с широким объективным полем, к стандартизированной исторической памяти.

В работах этих художников прижился *стандарт памяти*, понятий как специфическая черта европейской культуры, т. е. культуры, имеющей древние корни. Они стремятся спасти и сохранить память как фактор антропологической целостности, как фактор, стабилизирующий культурную многосложность, как двойник, усилитель фикции объективности, как движение вспять, отрыв от почвы под ногами, скольжение по поверхности, причем память всячески травмируется во имя сохранения ее ценностного смысла - *быть остатком* от процесса познания.

Очевидно, что время утратило свое перспективное измерение, свою оптимистическую устремленность в будущее, но сохранило свою способность конденсироваться в настоящем художественного произведения.

Хоть *new-nunc* европейского искусства и является продуктом контаминации и следствием приложения принципа деструктуризации, оно, подобно безумию, имеет свою методику. В ее основе - скольжение между двух полюсов, на одном из которых - возможность черпать глубинные мотивы, а на другом - источник культурных референций, однако и та и другая позиция обнаруживают специфическую установку: мир рассматривается не в качестве беструктурной и неартикулированной рунизированной массы, но как активное поле выбора, что делает возможным иное расположение используемых материалов, возрождаемых языков и стоящих за ними типов ментальности.

В европейской *новой объектности* чувствуются отголоски творчества Кляйна, Бойса и Палермо, однако они очищены от эфемерности и, одновремен-

но, абсолютизма, бывших главными чертами поэтик этих художников. У Кляйна физическое пространство было трамплином для прыжка, резонатором идеи абсолютного искусства, следом очищения от западной громоздкости и шума. В искусстве Бойса пространство было ареной, на которой художник-демиург лепит социальную скульптуру, оставляя здесь следы своего творчества на память потомкам. У Палермо же физическое пространство превращалось в несущую поверхность для геометрических знаков и цвета участка, выгороженный художником.

New-nunc молодых европейских художников знаменует отказ от попыток прорваться к абсолютному ради относительного, источником которого является, среди прочего, и банальность вещи, переносимой в художественное произведение, в котором аристократические интонации Пруста уступают место джойсовской контаминации.

Метод *new-nunc* состоит не в сублимации пространства посредством простого заклинания времени; объект принимается во всей его массивности и физичности, он обретает ценностное содержание благодаря соположению с другими физическими телами, не имеющими между собой ничего общего с точки зрения функции и значения.

Поэтому, в отличие от американской, европейская *новая объектность*, развивающаяся на фоне менее артикулированной и гомогенной панорамы товаров, не ориентирована на утверждение полезности, *утилитарной ценности* вещи, того, что она подлечит или подлежала потреблению, но скорее ориентирована на фантастическое применение вещи, которое оказывается возможным благодаря процедуре контаминации.

Европейскому художнику присущ своего рода радиоактивный процесс присвоения повседневной вещи, которая сама по себе уже отравлена принадлежностью к истории. Иная история, преобразующая, инъецируется в повседневную вещь, и это не душановский оздоравливающий жест, поскольку нельзя, оставаясь в культуре, заниматься репродуктированием. Ныне вещь сохраняет свою вязкость и свой декор, но она подчинена и присвоена, она используется "поперек", как это может сделать только художник.

Молодой европейский художник вовсе не думает таким образом отыграть или освободить историю, скорее задача его - дать толчок процессам формообразования, способным в настоящем продуцировать жесты и установки сопротивления, с очевидностью явленные благодаря объективной конструкции произведения. Произведение есть приспособление, механизм, функционирование которого определяется отношениями отдельных элементов, подчиненных принципу сложности, целостности и единовременности.

Овладевая сложностью путем подчинения ее языковому методу - такова установка молодых европейских художников, которые не желают патетически дублировать сложность технического универсума, но скорее стремятся воспроизвести отношения между индивидом и обществом, между единич-



Ян Веркруйс. *Камера*,
1986 г.

ным человеком и нормативным аппаратом. Это реакция, ответное поведение, которое выражается в создании замкнутой и долговечной формы.

Долговечный характер формы предполагает, что она обладает таким строением, которое не может быть отменено следующим произведением и которое не является метафорическим удвоением внешней реальности. Искусство - амбивалентный процесс, игра с присутствием и отсутствием, соединением и разделением, эротизмом и отчужденностью - жестами, не взаимноисключающими, но дополняющими друг друга в процессе решения общей задачи - утверждения иных отношений с реальностью.

"Искусство есть лучшее средство отрешиться от мира, искусство же есть и лучшее средство укорениться в нем" (Гете). Эти слова могут служить девизом молодого европейского художника, который поначалу, как кажется, дистанцируется от вещей, но затем принимает их, утверждая формальный порядок - носитель новой реальности, хотя и путем ее контаминации. Принятый формальный порядок жидется не на простой аккумуляции, презентации случайно сложившегося ассамбляжа, который метафорически удваивает ситуацию количественного рассеяния внешнего мира. Художественное произведение интонируется в феноменологическом духе, чему противоречит стесняющий эффект метафизического по-

Джулиан Оупи. *Контроль*,
1988 г.

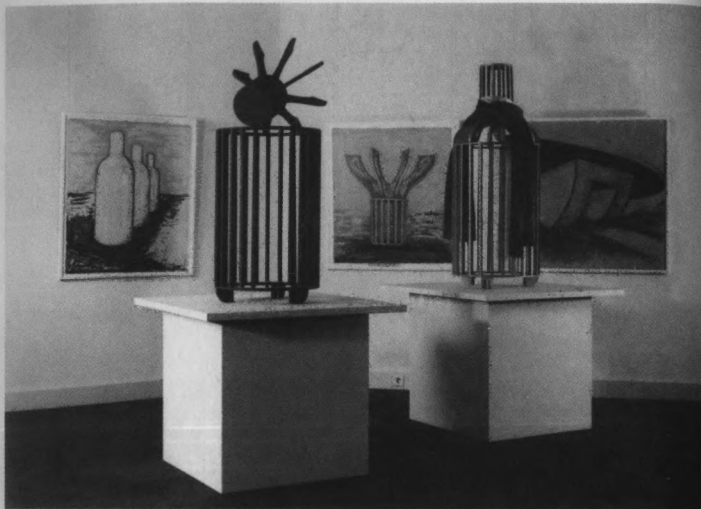


рядка, лежащего в основе произведения. Оно рождается не из нагромождения, но из способности к проникновению в иное, т. е. из непредсказуемых связей и отношений.

Непредсказуемость формы подчеркивается основательностью материалов, а также проработкой связей и соединений. Объект не есть лишь простой объем, но элемент композиции, бросающей вызов своей телесностью с ее непроницаемостью и непрозрачностью, стремясь получить в результате новый формальный порядок. Естественно, смысл этого порядка не в сублимации специфической телесной плотности каждого из элементов, но в превращении отдельных значений в единичное означающее. В этом - корень произвольной метафизической коннотации, абстрагирующая сила, присущая этим произведениям, нацеленным, безусловно, на создание нового эстетического порядка, закона красоты.

Закон красоты, которым руководствуется европейская новая объектность, рождается из процедуры конденсации произведения в своем *new-nips*, являясь также остатком культурной установки, взявшей на себя всю ответственность за продолжение типично европейской культурной традиции.

В этом смысле постмодернистская память не сводится просто лишь к сладострастному цитированию и принимает на себя всю многомерность



Томас Шютте. *Модель и взгляд*, 1982 г.

исторической памяти, которой, безусловно, чужды легковесность и желание избавиться от себя самой и своего прошлого. Так, художественное произведение становится оплотом объективного сопротивления, которое художник оказывает своему настоящему как раз во имя собственного настоящего, пытаясь продуцировать длительность в рамках сценария, строящегося, как кажется, на взаимозаменяемости субъекта и объекта. Художник полагает, что способен, опираясь на феноменологию произведения, вывести метод, занять ментальную позицию, придерживаясь которых он может сохранить свою специфичность, даже проходя сквозь не-прозрачную вещественность.

Молодое европейское искусство работает с *многомерным объектом*, слагаемые которого - плотная консистенция его элементов и осязаемая формальная упорядоченность, формальный закон, предполагающий не просто рядоположение этих элементов, но их переплетение в долговечной композиции.

Таким образом, контаминация не есть случайная комбинация в некой комбинаторной игре, скорее она выражает потребность в сложности, чуждой любому упрощенчеству. В основе европейской *новой объектности* не простая эле-

ментарная упорядоченность, но процедура абстрагирования, которая не предшествует, но контекстуальна физической самоочевидности произведения.

Ибо вещь не может быть подвергнута снятию, не может стать чистой видимостью, но подлежит фантастическому использованию, при котором, с одной стороны, признается ее тавтологическая самоданность, с другой же - бросается вызов кажущейся пассивности ее употребления.

Отсюда и варианты использования - то ироническая монументализация, то перевод в иной масштаб, то инверсия замкнутого и открытого, то непривычное размещение. Нет привилегированных вещей, чаще других встречающихся или аффективно предпочтительных, скорее выбор того или иного объекта диктуется задачей и желаемым результатом.

Европейская *новая объектность* сопрягает элементы скорее ради того, чтобы дать толчок двойственному процессу познания, одна сторона которого носит более специальный характер и направлена на само произведение, а другая, более общая, направлена на отношения произведения с миром.

Новые отношения устанавливаются не вследствие простой дифференциации, вызванной необычностью сближений и сочетаний, скорее они предопределяются методом формообразования, который тем более очевиден и убедителен, что материалы берутся из внешнего мира. Такая тесная связь материалов с внешним миром дает возможность избежать эффекта банального сюрприза, вызывающего своей неожиданностью изумление и оцепенение; подобная связь становится еще одним вызовом, который художник принимает, дистанцируясь от вещей и одновременно вновь вступая в игру с ними, их осваивая и присваивая, что дает дополнительные возможности для верификации новой формальной упорядоченности.

Задача искусства состоит не в том, чтобы подчинять мир предзаданному порядку, но в том, чтобы подсказывать методы агрегации, способные инициировать процессы внутреннего и внешнего познания. Художественное произведение не есть продукт окостенения и паралича, скорее оно есть результат практики апроприации без претензии на обладание, результат построения метода, способного также стать и методом существования художника.

Это не означает, что художник принуждается оставаться в тисках логики поэтики, метаязыковой когерентности произведения, но скорее устанавливает принципы гибкого существования внутри очевидной субстанциональной плотности произведения и через его посредство.

Поэтому европейская *новая объектность* рождается не из накопления, это не вещь в ряду прочих обыденных вещей, пусть даже и подвергнутая формализации. Метафизический закон, порядок, который без жесткости правит произведением, берет на себя функцию установления границы между двумя мирами, существующими вместе, но управляемыми раздельно.

Ремесленная сделанность художественного изделия в полной мере отражает европейское обыкновение усматривать этическую ценность в са-

мой процедуре изготовления, прибавочную стоимость как продукт труда, нацеленного на создание уникального изделия, выведенного за рамки стандарта потребления.

Потребление задается здесь не комбинаторной манипуляцией объектами или ироническим их оплодотворением путем контаминации. Если, как утверждает Гете, ирония - это страсть, которая высвобождается в отстранении, тогда можно сказать, что молодое поколение европейских художников не желает оставаться в состоянии простой дистанцированности от реальности, но, скорее, стремится формализовать некий интервал, в котором практикуется иное отношение, материальное и ментальное, продуктивное и эстетическое.

В этом смысле европейская *новая объектность* не содержит миметической установки; в равной мере чужда ей и патетика прямого столкновения с миром, которое, в конечном счете, всегда оказывается подхваченным гегельянской волной соглашательства с миром. Искусство не предлагает на выбор встречу или схватку с миром, но, скорее, представляет собой пульсацию, создающую тот самый интервал, который объективируется в произведении и сообщает ему статус автономной реальности.

Автономия искусства реализуется именно путем отрицания за реальностью статуса уникальности, что является условием обратимости вещей, и утверждения, напротив, возможности художественного постижения ее потенциала путем ее обработки, дающей обильные плоды.

Порядок и продуктивность являются взаимоисключающими коннотациями художественного произведения, поскольку новый формальный порядок продуктивен, чреват множеством возможностей - от комбинаторики, в русле которой контаминация не производит впечатления нарушения, но воспринимается феноменологически, в согласии с традицией исторического авангарда, вплоть до трансавангарда, который вместе с вещью переводит в подвешенное состояние и чувство вины за необычное обращение с нею. Европейская *новая объектность* устанавливает этот интервал между собой и вещами, куда входит также производство и созерцание искусства.

В этом интервале не существует противоположностей в чистом виде, метафизика формы предстает в нем не в схематическом, а в драматическом виде. Вещь в этом интервале дана такой, какова она есть - не просто потребительная стоимость, полезность, но память о ее использовании. Таким образом, зритель тоже получает возможность жить в пространстве этого интервала, переносящем его не в контрреальность или сюрреальность, но позволяющем с большей полнотой пережить конкретность собственного настоящего.

Вещи являются также формами вещей. Молодые европейские художники сознают, что они способны быть симулякрами. "Формы становятся формой", - говорит Бертран Лавье, отдающий себе отчет, что его работы могут вос-

приниматься вне зависимости от их заведомого феноменологического состава. Спаривание вещей не превращается в бегство от их функционального содержания, но скорее есть попытка приучить их к иным комбинациям.

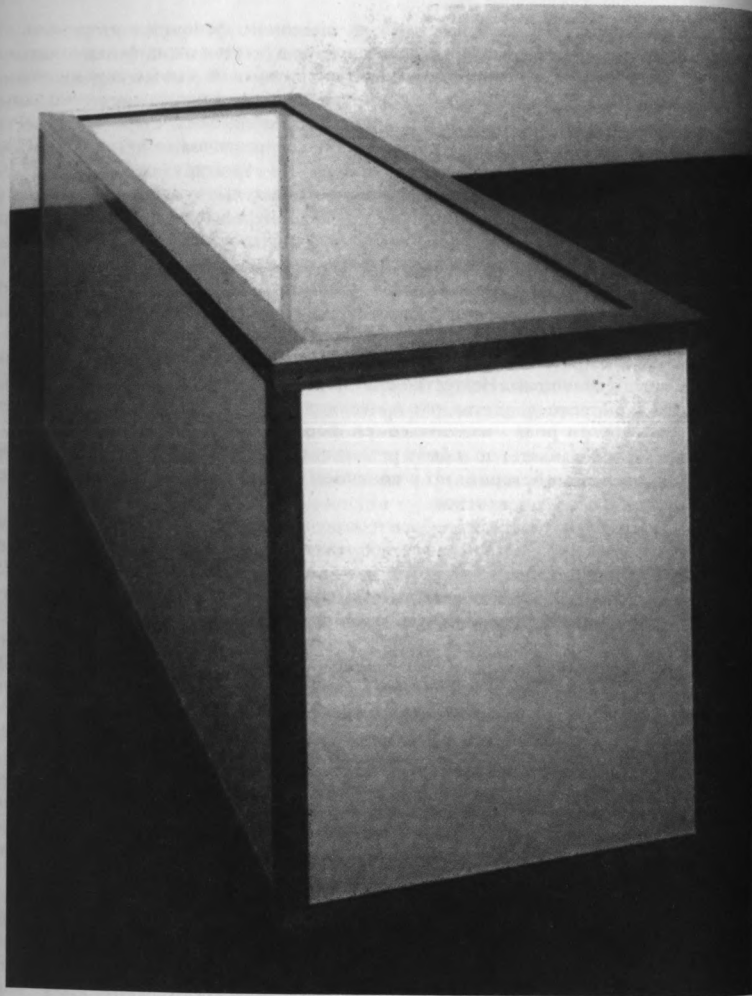
Рейнхард Муха работает в режиме формализованного короткого замыкания между материалами различного происхождения, стараясь подвести под них общее основание, которое не сводит различия на нет, но организует их в новую комбинаторную структуру. Эта структура порождена потребностью получить *целостную совокупность*, свидетельствующую о способности мысли подорвать чисто комбинаторную норму и выйти на формальную систему, способную выдержать любую дифференциальность и любые дополнительные включения, не распадаясь.

Розмари Трокель разрабатывает женскую тематику во всей ее сложности, но избегая при этом голого обличительства, напротив, истолковывая в понятиях языка внутреннюю противоречивость антропологического состояния, нацеленного на то, чтобы непредставимое сделать явным и представленным. Искусство становится вызовом, в том числе вызовом самой системе искусства, что позволяет субъекту заниматься производством особого рода - изготовлением формы, способной не только воспевать и восславлять, но и быть реализацией определенного результата, отталкиваясь от истории, но в конечном счете преступая ее границы, сопрягая мужское и женское.

Юнтер Ферг подходит к физическому пространству как к пустоте, сценическому заднику, членищемуся промежутками исторических и культурных коннотаций, с которыми он работает в технике мультимедиа, отгесняя искусство к раме, этому показательному фрагменту *видения*, способному продуктивизировать знание, фиксировать малейшие признаки вмешательства, сигнализирующего о значимом присутствии в пространстве искусства языка, сооруженного из живописи, архитектуры и фотосимулякров реальности. Художественное произведение - это система отношений и связей, которые устанавливаются и завязываются с минимумом средств и затрат.

Томас Шютте работает на изменчивом выборе объектов, на модификации образа путем его перевода в реальный масштаб. Так, масштаб большого и малого взаимозаменяемы и обращение к тому или иному размеру диктуется не намерением возвеличить или умалить. Скорее они являются измерениями внутренней точки зрения художника, который создает свои произведения, следуя не императиву правдоподобия, но императиву абстрагирования и претворения собственной фантазии.

Создавая свои узнаваемые объекты и формы, Джулиан Оупи нейтрализует стандартизованную точку зрения, к которой они отсылают. Таким образом, художник фокусирует внимание на сотворенной формальной *вещи*, что дает эффект открытия художественного изделия, которое, в силу своей формальной автономности, не может быть вновь превращено в объект кон-



Томас Шютте. *Контроль*, 1988 г.

венционального знания. Конкретное и абстрактное - два полюса, между которыми колеблется произведение в своей двусмысленности.

У Яна Веркруйса взгляд встречается с фрагментами зеркал, скользит вдоль них, следуя собственной траектории и наталкиваясь в итоге на непрозрачные поверхности красного дерева, обладающие собственной отражающей способностью, где рефлекс становится проблематичным и вступает в противоречие с ясностью зеркала и с трезвым фронтальным постижением мира, отличающим фламандскую традицию, к которой, собственно, и принадлежит художник.

Герхард Мерц работает с фигуративными и абстрактными композициями как с реди-мэйдом, концептуально претворяя изображенное. Изображение или геометрический язык становится инструментом чистой репрезентации минималистского толка, из которой выводимы любые коннотации, любые специфические аллюзии.

Джанни Пьячентино уже давно исповедует идею искусства как игрового *редизайна* и выстраивает трехмерные объекты, перегруженные эстетическими коннотациями, полные цветовой и пластической избыточности. Художник черпает формы из репертуара мира машинерии, в которых он выявляет почти доведенную до метафизики геометричность.

Европейская *новая объектность* во всех ее разнообразных контекстах стремится выявить материальную плотность произведения, демонстрируя произведение как таковое и его отношения с публикой. "Вывести на сцену сцену", - говорит Рейнхард Муха. Это означает, что искусство, хотя и выводится на уровень конкретной абстракции, все же неизменно стремится вступить в контакт с публикой, придерживаясь правил, принятых внутри системы искусства.

Художественная сцена предполагает ожидания публики, ее желание предаться созерцанию, которое может вылиться в процесс познания, а также в коллекционирование. Однако ее основой является моральный тонус художника, ориентированного на работу с языком, выходящую за рамки сугубо формально-грамматических его преобразований.

Европейская *новая объектность* стремится к предельному постижению духовной и материальной природы искусства, побуждая к комбинаторной игре с материалами и языками именно для того, чтобы перенести зрителя в точку максимального абстрагирования, в которой он как раз и встречается с понятием искусства.

Результат достигается путем максимальной материализации произведения, утрируя его вещьность, с тем чтобы выработать подход, сомасштабный феноменологическому постижению реальности. Таким образом, молодое европейское искусство приемлет *материальный интервал* произведения, дающий возможность конкретизировать нежный проект художника, суть которого - методическое обоснование способности художника быть творцом своего времени.

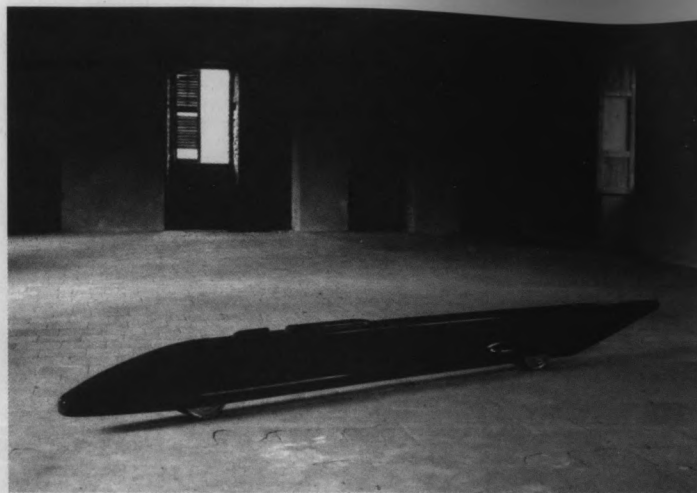
В последние десятилетия восточноевропейский художественный контекст носил на себе отпечаток политической системы, с которой был связан, - системы "реального социализма", если использовать коммунистическую терминологию. Господствующую роль в блоке восточноевропейских стран играла советская модель, опиравшаяся на принципы демократического централизма и государственного контроля за производством.

Очевидно, что модель эта функционировала более или менее сходным образом во всех восточноевропейских странах, начиная с Советского Союза, чему способствовали в 50-е годы политика так называемого "железного занавеса", а в 60-е - состояние холодной войны. Искусству, связанному с производством материальных объектов, в отличие от других видов и жанров творческой деятельности, с трудом удавалось просочиться сквозь стену, разделяющую Европу на Восточную и Западную. Художники, работавшие вне рамок идеологической ортодоксии, еще задолго до 80-х годов создавали самое настоящее искусство альтернативы и протеста, делая ставку на автономию творчества и на культурное сопротивление и утверждая с этой целью свою преемственную связь с языковыми моделями исторического авангарда.

Культурная соотнесенность с Западной Европой выражалась в настоящих попытках создать *позитивную утопию* в традициях исторического авангарда, который, как считалось, своими художественными поисками способствовал развитию общества. В Восточной Европе художественный поиск был продиктован жадой изменений и необходимостью сопротивления особому рода - оружием, присущим культуре и искусству, сопротивления бюрократизации системы, не поддающейся контролю и сделавшей своей опорой тавтологическую ценность политической идеологии.

Уже само утверждение автономии искусства означало для художников восточноевропейского неоавангарда отказ от признания контекста, в котором функционирует язык. Таким образом, речь идет не об искусстве консенсуса, а об искусстве отрицания и несогласия, противопоставляющем позитивную утопию косности социально-политической системы, не способной к развитию, не способной на диалог, не способной подвергать проверке собственные установления и порядок. Именно в этом видело экспериментальное искусство свой смысл и свою ценность - в способности апробировать языковые решения внутри замкнутого контекста, не приемлющего никаких экспериментов с новыми политическими моделями.

В роли катализатора процесса деидеологизации в 80-е годы, которому предшествовали и который готовили события 50-х годов в Югославии, Польше и Венгрии и 60-х годов - в Чехословакии, выступил Гюрбачев, от-



Джанни Пьячентино. *Сине-серое авто*, 1986-88 г.

крывший дискуссию относительно состояния восточноевропейской социалистической системы, в том числе и в ее историческом срезе.

Очевидно, что импульс к критической ревизии, хотя и исходящий от верховных властей и ими управляемый, влечет за собой преобразования культуры, которая наконец готова занять позицию сотрудничества, отказаться от практики простого сопротивления ради вполне возможных и вероятных диалектических отношений.

Проблематизирующий потенциал экспериментальных языков может оказаться созвучным прагматизму, играющему ведущую роль в процессе пересмотра истории и приведения политики в соответствие с современными требованиями. И первый шаг уже сделан, это - возобновление диалога с западноевропейской либеральной системой, что в свою очередь предоставляет художникам возможность установить прямые, а не подпольные и секретные контакты с художниками, живущими в другой части Европы и в Америке.

Сегодня, как ни парадоксально, обе системы гомологизируются. С одной стороны, на Западе переход в постиндустриальную цивилизационную стадию и утверждение постмодернистской культуры отнюдь не сопровождаются производственным оптимизмом, одушевляющим экономику предшеству-



Илья Кабаков. *Человек, улетающий в космос*, 1981 г.

ющих десятилетий. С другой стороны, мягкое идейное разоружение, которое идет в Восточной Европе, может функционировать сходным образом, поскольку способно подорвать абстрактные модели поведения.

В обоих случаях под вопрос ставится ценность проектности, культуры прогнозов и предсказаний с ее верой в будущее и линейность развития истории по пути прогресса, идея которого ныне себя исчерпала. В обоих случаях на первый план выдвигается проблема настоящего, которая требует скорейшего решения.

Таким образом, переход западной и восточной систем в новую фазу обнаруживает сходные черты также в области культуры и искусства, которые, в свою очередь, переходят в фазу *негативной утопии*. Ценностный горизонт этой утопии определяется вещами очевидными и ощутимыми - продуманной до конца мыслью и реализованным, сделанным произведением, тогда как упования на мифическое *другое место*, куда культура и искусство должны силком тащить человека, решительно изживаются.

В известном смысле политическая и идеологическая конфронтация двух систем происходит уже не в абстрактном плане базовых ценностей, но скорее в плане повседневного существования, которое они обеспечивают и обуславливают.

Искусство восточноевропейских стран, в которых заказ прежде определялся не экономическими отношениями, но политической директивой, ныне, хотя и преднамеренно, втягивается в контекст постмодернистской культуры. Ныне идеология и политика на Востоке, подобно товару на Западе, превращается в чистый симулякр, экран, на который проецируются образы и подобию производства и существования.

Так, политика становится конвенциональной референцией, цитатой, отсылающей к коду, который провоцирует критическую коммуникацию, а не риторическое утверждение. Естественно, между западным и восточным постмодернизмом, между постмодернизмом позднекапиталистическим и постмодернизмом, возможно, посткоммунистическим, существует разница. Первый не требует дистанцирования от используемых кодов, от предметов потребления, заимствуемых из сферы производства. Второй же, напротив, в силу новизны происходящего, все еще требует отстранения, иронической дистанции, которая продуцирует познание критического типа. Но в обоих случаях цитата, ссылка на код работают на усиление коммуникативности художественного произведения, поскольку практикуемая художниками *объектиность* суть знаки, подлежащие потреблению или уже до конца потребленные, а именно вещи повседневного обихода или сигнальная система политического толка.

Западным художникам нет нужды остужать свой материал, растождествляться с ним, поскольку само промышленное производство осуществляет эту операцию, результаты которой затем подкрепляются с помощью рекламы. Восточноевропейские художники, напротив, обращаются к иронии

именно в гетевском смысле - как к "страсти, которая разрешается в отстранении", поскольку политические сигналы, вводимые в превращенном виде в произведение, все еще являются инструментом риторической манипуляции в пропагандистской машине, обслуживающей общественно-политическую систему, не способную измениться сразу, но лишь постепенно.

Открытость границ неизбежно расширяет горизонты коллекционерства и ведет к гомологизации вкусов восточноевропейских художников, которые все чаще появляются на международных площадках, где художественный продукт оценивают с точки зрения его включенности в международный кругооборот, не признающий границ.

Поэтому восточные художники, работающие в русле *новой объектности*, это художники, способные оперировать знаками социального языка, конвенциональными знаками и знаками политической пропаганды, которые в их творчестве обладают такой же взаимозаменяемостью, какой в творчестве западных художников обладают предметы широкого потребления, лишенные поэтической и загадочной ауры дюшановского *objet trouve* и, напротив, представляющие в духе общественно-прозаического, чуждом какого-либо мистицизма.

Поэтому молодые восточные художники не работают в чистых жанрах, таких как живопись и скульптура, скорее их произведения следует отнести к эклектической области объектов, в состав которых входят элементы вещные, цветовые и рисованные. Художник вырабатывает формальный язык, руководствуясь не предпочтением тех или иных материалов и форм, но скорее константами художественного метода.

Эклектика является композиционным принципом и противоядием против риторического догматизма, характерного для культур Восточной Европы и вовлекающего в свою орбиту не только творчество, но и, совсем по Кафке, все существование творца. И вполне в кафкианском духе эти художники одержимы желанием пройти сквозь условности, тот печально знакомый конвенциональный код, который притупляет социальный интерес. Однако подобное послушание находится под угрозой, имеющей внутренний источник и корящейся в рефлексии творческого акта, в его способности дистанцироваться от языка и от реальности, которую он разоблачает.

Несомненно, переход обеих систем в новое состояние: в постиндустриальное - западной, в посткоммунистическое - восточной, способствовал формированию специфического отношения к художественному произведению, которое понимается уже не как абстрактная модель переделки общества, но скорее как иной тип языковой упорядоченности - продукт переструктурирования и нового ассамбляжа языкового порядка.

Молодые художники работают в иронической манере, прибегая с этой целью либо к радикальному отрицанию фигуративности и отсылая к абстракт-

Милан Кунц. *Пепси*, 1978 г.



ным корням, либо к эмфатическому утверждению, что равноценно отрицанию, к сказовому и сказочному воспеванию идеологического товара в симулятивном духе американского поп-арта.

В своих объектах молодые восточные художники проходят сквозь область конвенционального, обращаясь к привычному и узнаваемому материалу, который как таковой включается в цепь кругообращения общественного сознания в горизонтальной плоскости. Эти работы вовсе не свидетельствуют о регрессии; чужды они и неактуальному сегодня замыканию в одном-единственном жанре, свойственном искусству режима, при котором признание творческой идентичности художника определялось исключительно его участием в бюрократическом разделении труда. Узнаваемость техники гарантировала возможность получить одобрение. Ныне стилевая эклектика и культурный номадизм цитатности разрушают такой порядок и открывают перед художником горизонты свободного самовыражения.

Югослав Брацо Димитриевич никогда не воспринимал историю как линейный процесс, рассматриваемый в органической оптике и сквозь призму идеологии. Его оптика - оптика постистории, "сопряжение разновременных точек зрения с опорой на достаточно открытые и гибкие критерии, которые допускают сосуществование различных и взаимоисключающих ценностей и смыслов".



Эрик Булатов.
Слава КПСС, 1975 г.

Его визуальные объекты, помещаемые в интерьерах и снаружи, - это объективированные парадигмы, способные разрушить и дезориентировать догматические представления. В своих "Постисторических триптихах" ("Triptychos Post Historicus") он проводит короткое замыкание между низкими и высокими объектами, принадлежащими художественной традиции. Таким образом, здесь вступают в контакт два различных типа бытования вещей.

Совмещение природного объекта с цитатой из Малевича или Пикабиа дает эффект стилистического эклектизма, сводящего ауру на нет, и это достигается простейшим примером сближения разнородных начал. В очередной раз *новая объектность* заряжается "hic" - пространством повседневной вещи и "nunc" - временем памяти произведения. Таким образом, история становится полем контаминации, где вне всякой иерархии вступают во взаимодействие различные уровни реальности, образуя космогонию, обнимающую и природу и культуру.

Венгр Ци Гольдштейн пытается "выразить некоторые современные мифы в понятиях левых и третьего мира". Он обращается к аналитическому языку, восходящему к конструктивизму, чтобы избежать включения своего творчества в гомологический ряд формалистической редукции, характерного приема американских художников. Он возрождает традицию модернизма, чтобы вывести объект за рамки какой-либо потребительской тавтологии. Отсылки к Татлину помогают ему прикинуть к самым истокам ментальности, которая свои упования на искусство подкрепляла среди прочего и изображениями функциональности.

Очевидно, что спустя столько лет подобная вера невозможна. Поэтому он нагружает объект с отполированной до блеска поверхностью несвойствен-

ным ему значением. Так он лишает значение точности, расширяет смысл произведения, смещая его в сторону открытого значения, подобного вспышке света, значения, рождающегося в результате рассогласования двух заявленных в качестве данности планов.

Это типично постконцептуальный прием, порождающий страбическое притяжение и проблематичный процесс познания. Неустойчивость значения становится движущей силой произведения, с его двойственным существованием - в уровне предъявления объекта/вещи и в уровне ее реконверсии перевертыша.

Русский художник Эрик Булатов дистанцируется от конвенционального посредством живописных объектов, превращая живопись в род визуального театра. Фигуративная эмфаза и абстрагирование - инструменты, отвечающие поставленной художником цели, которая состоит в обнажении и тем самым разрушении эмфатического потребления кодифицированного языка: иконографии режима или литературного языка.

Он исходит из данности с ее косностью и неподатливостью, эмфатического воспевания реальности, изначально тавтологически себя навязывающей. Этот диктат реальности выворачивается наизнанку с помощью иконографической эмфазы или искусственности цветового решения, что, естественно, изобличает неправдоподобие правды, которую эти картины словно бы утверждают и провозглашают. Театрализация изображения осуществляется путем приукрашивания и поддурманивания, с помощью использования цвета как косметики, тем самым изображение переводится в план неправдоподобного, гротеска, свободного от референциальных обязательств, вменяемых реалистическому языку.

Иногда Булатов подает с особой внушительностью, как бы скандируя, русские слова и выражения в их кириллическом написании для того, чтобы вынести на сцену монументализированную эмфазу, типичную для бюрократической среды. Обыгрывая отвлеченную красоту шрифта, художник располагает слова таким образом, чтобы они перекрывали линию горизонта в изображении, используя их как настоящие театральные кулисы, которые позволяют лишь угадывать, видеть мелко, но препятствуют целостному образу задника.

Таким образом, произведение есть плод языковой гибридизации, которая разрушает условность, демонстрируя ее семантическую выхолощенность и подвергая дистанцированию естественный результат внутренне присущей ей риторичности.

Илья Кабаков обращается к малой утопии искусства, чтобы преобразовать абстракции, присущие человеку социальному, в экзистенциальную конкретность человека индивидуального. Его работы, в которых сочетаются живопись и объекты, акцентируют ценность интимности, камерного впечатления-ощущения, противостоящих спроектированной реальности с ее гигантоманией, отвечающей параметрам нереализованной утопии.

С этой целью художник использует весь арсенал языковых средств, которые оказываются под рукой. Даже когда он прибегает в фотооптике, используя анонимные бытовые фотографии, он производит отбор, в результате которого сигнализируется анонимность или же индивидуализированность существования отдельного субъекта. Такая система сигнализации, как кажется, коренится в культуре, которой присуща чеховская ироничность взгляда и в которой на подмостках оказываются персонажи, далекие от героики. Если советское общество делает упор на действии, то русский художник акцентирует ценность простого, незамысловатого существования, совершенно осознанно делая центром своего произведения анонимную фигуру или деталь обыденной вещи.

Ирония в творчестве Кабакова выступает в двух функциях: или как воспевание обыденного, по-дадаистски и с неприкрытой сентиментальностью выставляемого напоказ, или же как репрезентация "советской мечты", которая коллективизирует и стандартизирует любые мечты и упования, выдвигая на первый план анонимные и потому знакомо-привычные вещи и предметы.

Объекты чеа Иржи Георга Докупила строятся на жанровых и стилевых метаморфозах. Предрасположенность к таким метаморфозам, внутренне присущая чешской культуре и в литературе проявившаяся в творчестве Кафки, является определяющей характеристикой творчества, в котором трансформация выступает в качестве этической нормы. Это искусство, стремящееся ускользнуть от классификаций и обрести собственную легитимацию в разработке формы.

Усвоив игровой подход таких художников, как Ян Зрзавы, и таких иллюстраторов, как Йозеф Лада и Анжей Скора, художник неизменно остается приверженцем ясности, даже тогда, когда он в своих собственно живописных работах погружается в накаленную атмосферу трансавангарда. От "горячего" трансавангарда у него остается пристрастие к цитированию, однако обогащенному иронической контаминацией жанров и прямым, лобовым обращением к кичу.

Докупил сентиментален в той степени, в какой сентиментально повседневное существование. Чувство симпатии, окрашенное в иронические тона, потребность в эмпатическом согласии с вещами приводят художника к выработке языка, способного передать наслаждение от метаморфозы, удовольствие, доставляемое маленькими трансформациями, которые неподвластны ходу времени и свидетельствуют о возможности воздействовать на окружающий, состоящий из условностей мир.

В каждой метаморфозе потенциально заключен эротизм движения, в каждом акцентировано смещение, которое вызвал художник, воздействуя на коды. Поэтому температура формы в творчестве Докупила никогда не падает до нуля.

Милан Кунц.
Героиня труда, 1987 г.



Чешский художник Иржи Давид в основу своего творчества ставит тему искусственности искусства. Форма сообщает статус реальности и легитимности вымыслу, воскрешающему к жизни легендарные и ментальные миры, в которых пребывает художник. "Мраморная рука" - рука художника, которая придает устойчивость эфемерным видениям фантазии.

Эти фантазии на тему животного и растительного миров запечатлеваются в характерной легкой манере художника, желающего обозначить дистанцию и обратить внимание на те усилия, которые необходимо приложить, чтобы эти фантазии проявились и засверкали. Шутливая диалектика этих образов свидетельствует о том, что художник разрывается, прекрасно это сознавая, между собственным прошлым и грубым настоящим; и этот разрыв может нейтрализовать лишь амбивалентность творческого процесса. Игра образными контаминациями указывает на возможность отдельных, частных актов свободы, благодаря которым человек и может выжить.

Живопись Милана Кунца - это визуальный театр множественности, пронизанный совершенно маньеристическим духом дробности и дескриптивности, особенного и необычного. Рама картины превращается в сценическую рампу, которая работает на онейрическую аккумуляцию и расположение языковых находок в соответствии с ясным и выразительным законом, порядком, в согласии с естественным предназначением произведения - существовать в массовом обществе. И в этом контексте именно театральность есть неизменный спутник изготовления вещей, который обеспечивает признание и одобрение любому жесту.

Кунц расширяет сферу своих стилистических ссылок, используя усиливающую оптику, вроде увеличительного стекла, дающего возможность разгля-



Г. Водичко. *Проекция на Калифорния-тауэр* (Музей человека), 1988 г.

деть, откуда взят тот или иной язык и прием. Все ясно: образ есть продукт "искусности", он венчает произведение, сконструированное по правилам искусства, посредством ассамбляжа различных языковых находок, остатков языка, которым все сказано. Плодоносность языка становится оружием, которое дает возможность пройти по всем территориям иконографии - от высокой иконографии до принадлежащей истории нравов и исторической хронике. Образ рождается в результате коллизии различных референциальных полей, которые затем перемешиваются в конвенциональном котле коллективного воображаемого. Коллективное воображаемое - это парадоксальный фильтр, которым художник пользуется, исследуя язык, словно бы отказываясь от своего личного, персонального взгляда и делая ставку на самоочевидные знаки на грани кича, знаки из вулгарного, площадного музея, где свалены все стили без географических и хронологических различий.

Кшиштоф Водичко использует городскую среду как реальную инсталляцию. Сама по себе она уже является носителем кодов, которые художник прочитывает, выявляет, внедряя в эту среду и тем самым сигнализируя о социальных, а не только визуальных связях и отношениях с собственным привычным окружением.

"Hic et nunc" новой объектности в искусстве Восточной Европы спрягаются таким образом, что настоящее закрепляется, бросает якорь в пространстве художественного произведения, которое, в свою очередь, никак не закреплено и пребывает в подвижно-неустойчивом состоянии, дрейфует в волнах стиливых цитаций и разного рода исторических находок, которые притекают к нему из прошлого. Истощенное и оскудевшее пространство настоящего обогащается с помощью языков прошлого, гораздо более обильного.

Таким образом, "nunc" произведения есть плод культурной амплификации, единственное, что допускает система, которая смотрит на прошлое, отмеченное иной идеологией, как на регрессию, а следовательно, относится к нему с подозрением. Безусловно, процедура цитирования не предполагает идентификации, однако в любом случае свидетельствует о потребности усилить языковую условность, истощенную в процессе триумфального использования языка бюрократией.

В этом смысле цитирование предполагает негативное суждение о редуцированном настоящем, что дает возможность прибегнуть к активной контаминации, вмешивая в настоящее разного рода референции и ассоциации из исторического прошлого, классифицированного и заштемпованного идеологией.

Деидеологизация искусства в творчестве последнего поколения восточно-европейских художников свидетельствует о том, что можно пройти через языковую гибридизацию, не подвергаясь опасности быть отлученным и преданным анафеме. Коль скоро искусство не желает продуцировать консенсус и коль скоро система поняла, что такой консенсус следует выстраи-



Брато Димитриевич. *Tryptychos Post Historicus*, 1978/85 г.

вать, не прибегая к превентивной идеологии, то это значит, что пространство произведения может быть уплотнено за счет временного измерения, что придает ему большую смысловую сложность и объемность.

Широта и вместительность "punc" в сочетании с металингвистической пространственностью "hic" позволяет восточному искусству сохранить стоящую за ним сложную культурную традицию, преемственность между традицией и новыми формальными поисками, что задает и обеспечивает одновременно и ценностный уровень, и уровень творческой активности.

ДИАСПОРЫ: ИСКУССТВО, ПУБЛИКА И ОКРЕСТНОСТИ КОММУНИКАЦИИ

Вместо заключения



Нам Джун Пайк. Будда, смотрящий на свечку, 1992 г.

Конец двадцатого века и второго тысячелетия, вторая половина девяностых годов ознаменованы страбическим напряжением двойного движения: *глобализации* и *трибализации**.

С одной стороны - технологическое развитие, телематика, которая стремится унифицировать любую разновидность промышленного и ремесленного производства, экономики и культуры; развитие общества обусловлено ярко выраженной взаимозависимостью, которая ставит его под знак гомологизации. Динамикой производства управляет горизонтальный тренд, сводящий к минимуму попытки дифференцировать продукты производства, а следовательно, и соответствующих производителей.

Глобализация несет в себе угрозу идентичности, исключает попытки придать существованию личностный характер. В ответ на это и возникает *трибализация*, нередко отмеченная реакционным и регрессивным характером; речь идет о реанимации националистических и фундаменталистских умонастроений, укреплении исконно присущих той или иной национальной группе ценностей. На макрособытие технологического развития человек отвечает микрособытием собственного существования, связанного с упорной приверженностью указанным ценностям и отрицанием несущих в себе угрозу микрособытий иных, соседних индивидов.

Именно на этой развилке укореняются стратегии многих современных художников, утверждающих право на существование их собственного воображения, уклоняющегося от принудительного выбора между двумя крайностями: *глобализация* или *трибализация*. Они избирают тактику культурного номадизма, дабы избавиться от перверсивных последствий трибалистской идентичности. В то же время они стремятся к производству символического продукта и противостоят приобретающему ныне глобальный характер процессу превращения всего и вся в товар. Таким манером они утверждают свое право на диаспору, право оказаться на перекрестке культур, националь-

* Термин *трибализация* (tribalizzazione) образован автором от слова *tribi* - племя.

ностей и средств массовой коммуникации. Иначе говоря, им удастся оказаться вне логики принадлежности за счет того, что они совершают глубокий выбор, суть которого - отрицать ценность пространства, конкретных условий проживания и соответствующей, ограниченной по своему характеру антропологии; утверждать ценность времени, сконденсированного в форме произведения.

Художники этого типа со стоическим спокойствием осуществляют свободный выбор в пользу диаспоры, воспроизводя ту трагическую судьбу, которая в истории выпала на долю многих народов Востока и Запада. В этом смысле произведение приобретает "утопический" - в этимологическом значении слова - смысл; предпочтение отдается не имеющему географической локализации событию, бесплотному *где-то-там*, для которого не существует ни фиксированного места проживания, ни постоянной работы.

Такие художники, как Кукки, Димитриевич, Фабро, Усьяри, Панамаренко, Якобер-Бу, Вендерс, Вотье, Бойс, Паскали, Клементе, Кунеллис, Паладино, Де Мариа, Буржуа, Шнабель, Бозетти, Пайк, Оно, Фостел, Бьянки, на различных художественных языках развивают понятие *распада*, продуктивного отказа от единого формального подхода; утверждают рассасывание, преодоление границ в отмеченных сложностью формы произведениях.

В инсталляциях происходит соединение живописи, скульптуры, дизайна и архитектуры. Они могут размещаться в любом пространстве, и при этом им не грозит тотальная интеграция в это пространство. Номадизм и управляющая формой стилевая эклектика способствуют все большему разложению пространственной целостности (в творческом процессе) и временной целостности (в процессе созерцания).

Произведение искусства функционирует как своего рода смеситель, обеспечивающий взаимодействие между различными языками и бессмысливающий все традиционные эстетические категории. Оно действует на публику благодаря остраивающей силе некоей находящейся в движении реальности, благодаря своей способности навязать зрителю собственное отторжение от мира и неспособность к консенсусу.

Диаспорное мышление - естественный плод той традиции, что соединяет различные типы исторического авангарда с трансавангардом: это осознание автономии искусства, которое не может основываться на принципе идентификации. Современное искусство извлекает максимум пользы из процесса преодоления традиционных барьеров; ему удастся добиться исключительно быстрых переключений регистра, обыгрывающих принцип заражения. Указанный принцип противостоит опасному процессу гомологизации, этому продукту телематической глобализации. С одной стороны, он базируется на представлении о проницаемости границ и культурном взаимодействии; с другой - утверждает сугубо индивидуальное право худож-



Марина Абрамович. *Становясь видимым*, 1995 г.

ника производить неожиданные и весьма эффектные формы, вызванные к жизни свободным от какой-либо иерархии воображением.

Когда искусство утверждает креативную ценность *Я* против количественной ценности *МЫ*, оно тем самым переходит на новый уровень распада. Оно демонстрирует патриархальной публике те следы собственной диаспоры и те приметы пребывания на распутье, которые делают его в положительном смысле чуждым тривиальности телеизображений, ежедневно наводняющих домашнее пространство каждого члена общества массового потребления. Диаспора предполагает сложную игру отсылок, хранит память о многочисленных переплетениях, сопутствующих культурному номадизму художника. Речь идет о сложности формы, накладываемой на невероятную простоту образов, которыми нас бомбардирует с голубого экрана.

Амбивалентность произведения сигнализирует о том, что эти художники сопротивляются окружающей их реальности; она оформляет собой резкое

нежелание искусства решать какие бы то ни было информационные задачи. Более того, художник стремится прервать тренд универсума, функционирующего на основе мифа об информации.

И все-таки эти художники так или иначе ставят перед собой проблему коммуникации, вынужденно признают роль контролирующей весь мир телематической инфраструктуры. Потому-то их произведения вбирают в себя показное разнообразие дифференцированных языков; однако художники сплавляют их необычным образом, нарушая логику прямого потребления. Коммуникация неизбежно влечет за собой использование техник и материалов, неотделимых от того контекста, в котором мы все живем. Она влечет за собой необходимость подчинить режим диаспоры некоей дисциплине, дабы артикулировать контакт с публикой. И здесь перед искусством возникает необходимость после стольких мытарств сделать привал: избежать опасности абстрактной глобализации, международного потребления системы искусства, способствуя установлению сбалансированной коммуникации вне какого бы то ни было заигрывания с *трибализмом*.

Подобного рода заигрывание всегда влечет за собой ангажирование и порождает идею потребления, подавляющую в некоторых художественных формах поиск консенсуса. Сбалансированность формы извывает искусство от необходимости являться не более чем предметом потребления, позволяет сохранить *переходный характер*, предусматривающий путешествие с небольшим количеством привалов.

Искусство конца XX века призвано в обязательном порядке пересмотреть значение диаспоры, судьбу непрерывного продуктивного движения, чтобы удостоверить собственную структурную позицию, характеризующуюся деструктивностью и страбизмом. Только так художники - а именно интересующие нас художники - смогут продемонстрировать, сколь важно для них понятие времени, подвергаемое ими в своих произведениях глубокой заморозке; произведениях, четко и наглядно свидетельствующих о вере их создателей в историю.

ПУБЛИКА И ОКРЕСТНОСТИ

Мультимедийности не удастся поставить под сомнение Искусство - ведь ее прообраз присутствует уже в истории искусства.

Достаточно вспомнить манифесты разнообразных авангардистских направлений, Вагнера - предтечу подобных направлений. В еще более отдаленном прошлом - ренессансную перспективу, палатцу Спада, колоннаду Борромини и образуемое ею виртуальное пространство (ведь колоннада выглядит там более длинной, чем она есть на самом деле).

Таким образом, представление о виртуальности было выработано - на концептуальном уровне - без участия (поддержки) технологии. Оно заложено в самой иконографии западного искусства.

Скажем больше: уже в пещере Ляско можно увидеть изображения и отпечатки, сопоставимые с компьютерными. Школа формирует, телевидение информирует, а искусство ничего не формирует и ни о чем не информирует; оно существует, замкнутое в своей автономии, усложненности и лингвистической сформированности, и не обладает никаким целеполаганием. Искусство ничего не сообщает - в том смысле, что для передачи сообщения оно нуждается в адресате: в публике.

Нередко публика недооценивается как адресат искусства, ее всегда считают явлением нерелевантным в процессе производства художественной продукции. В ней видят только лишь некую символическую ценность, придающую произведению, запечатленному в нем художником образу реальный статус. С этой точкой зрения трудно согласиться.

Музейная, театральная, кинематографическая публика - не просто адресат, которому непременно надлежит передать "сообщение"; скорее это структурная составляющая системы, которую я называю системой искусства. Системой, развивающейся в рамках современной цивилизации на основе разделения труда. В нее включены: художник, устанавливающий лингвистическую дистанцию между собой, с одной стороны, и кодифицированной тканью истории искусства и истории языка, с другой; критик, нередко проясняющий эту дистанцию через критическое прочтение или распространение тех или иных предметов искусства; маршан, торгующий искусством; галерист, экспонирующий его; музей, обрамляющий его как феномен истории искусства; коллекционер, который на основе товарно-денежных отношений приобретает его *pro domo sua* и сохраняет его с целью солицистского, персонального, единственного и приватного любования; специализированные масс-медиа, пропагандирующие искусство; наконец, широкая публика, потребляющая и созерцающая его.

Насколько мне известно, ни один критик еще не рассматривал проблему публики с учетом того обстоятельства, что ни одно произведение не может не зависеть от его возможного бытования на экранах как государственных, так и частных телевизионных каналов, и что ни одно произведение не может быть абсолютно независимо от политических событий. В произведении искусства всегда заключен плод лингвистической деятельности, субъектом которой - пусть на любительском уровне - выступает художник-демиург. В конечном итоге произведенный продукт поступает во внешний мир, не пройдя контроля на креативность.

Бывает, что художник по отношению к произведению предстает как какая-то ошибка природы, в том смысле, что он не в состоянии оценить той мно-



Орлан. *Sky et skai et video*, 1983 г.

госложности собственного творения, которая откроется будущим зрителям. И сколько художников покончили с собой, одержимые жаждой абсолюта, отчаявшись добиться совершенного результата, например через удвоение?

Именно Ван Гог создал первый образец боди-арта, в отчаянии отрезав себе ухо и вручив его Гогену. Отдав часть своего тела другому художнику, он тем самым признал за ним величие, возможно, недооцененное искусствоведами.

Таким образом, художник забывает те технические приемы, которыми пользуется.

И уже здесь мы выводим искусство, креативные процедуры за пределы диктатуры дискурса, подчиняющей себе телематику, технологию, электронику, кибернетику и т. д.

Искусство развивается по достаточно сложным законам, порождает специфический продукт, наделенный особой формой страбизма, двусмысленности, амбивалентности; оно обгоняет настоящее и подчиняет себе будущее.

Художник не отдает себе полного отчета в том, что он сотворил; усложненность отличает художественный продукт от телевизионного. Последний основан на линейном *input*, цель которого - создать своего рода телематическую агору, сложенную из отдельно взятых одиночеств потребителей.

Подумать только, домохозяйка может, не выходя из квартиры, заказать по телевизору необходимые покупки; более того, американские католики уже придумали машины, куда можно бросить монетку и исповедаться. При этом выдается квитанция с отпущением, чтобы сделать скидку; ее размер зависит от количества исповеданных грехов. Таким образом устанавливается авлистический, аналитический контакт с телематикой, происходит перестройка потребителя на телесном уровне; фактически телематика стремится минимизировать не только "тело" произведения искусства, но и тело потребителя - именно в силу того обстоятельства, что информация делается абсолютно стерильной, нейтральной и как можно более объективной.

Искусство может обладать терапевтической функцией в том смысле, что оно позволяет человеку-пользователю сохранить свой психосоматический аппарат. Вот почему оно должно соразмерять себя с публикой.

Если развитие художественной идентичности является привилегией художника, то идентичность культурная создается системой искусства, благодаря "прибавочной стоимости", доведку, приобретаемому произведением за счет профессиональной солидарности иных, независимых от художника лиц, субъектов собственного творчества. Теперь публика уже не обладает четко выраженной возрастной структурой, она утрачивает монокультурность и специализированность (в прошлом частные галереи, библиотеки, культурно-просветительные центры - так называемые *cenacoli* - и салоны обдавали собственной аудиторией).

Ныне мы имеем дело с публикой двух типов. Я именую их *косвенной публикой* и *моментальной публикой*. Косвенная публика - это именно не связанная с одним отдельно взятым поколением, неспециализированная, межкультурная, транснациональная аудитория. Чтобы увидеть, что такое транснациональность, не надо далеко ходить: в Берлине сейчас проживает триста тысяч турок; ясно, что представление о национальности не должно связываться с таким параметром, как оседлость. Имеет место процесс созидательного лингвистического, культурного и антропологического взаимообогащения.

Находясь у себя дома, вы можете переключать телевизионные каналы и по своему усмотрению выносить смертный приговор любой программе. Это непостоянство зрителя, фальшивая гиперсубъективность, поощряемая телематикой, автоматически порождает стремление оказаться на самом пределе презенциализма изымаемого из публики субъекта, которого следует наделить структурной возможностью перемещаться от одной стратегии к другой. Джованни Маккиа нашел очень удачный заголовок для своей книги о Леопарди - "Статичный путешественник" (в положительном смысле). Если придать этому определению негативную окраску, то были бы все основания применить его к зрителю телематической культуры.

Упомянутая изменчивость, поощряемая телевидением мобильность зрительных и прочих ощущений значительно углубила феномен рассеивания внимания, более пятидесяти лет тому назад исследованный Вальтером Бенямином в его книге "Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости". Но коль скоро наблюдается соскальзывание субъекта к такому восприятию, все более активно обыгрывающему рассеивание внимания во всех пространствах (включая городские), то имеется и возможность уцепиться за этот феномен и выстраивать стратегию на колебаниях между вниманием и невниманием.

Моментальная публика - та, которую можно привлечь через "раскрученное" в СМИ событие или через ту или иную выставочную стратегию. Нынешняя публика падка и на экспозиционное (перформативное) макрособытие, и на экзистенциальные микрособытия, разворачивающиеся в пределах домашнего интерьера. Если вы смотрите телевизор и время от времени встаете, отвечаете на телефонный звонок, то вы отвлекаетесь от восприятия. Хотя на бумаге публика как будто бы вступает с телевидением в структурированный ненарративный контакт (притом что на телевидении постоянно производят драмы, информационные программы, коммерческие сериалы с четко выраженной фабулой, акцентированным началом и концом). И все-таки, несмотря на это, публика входит и выходит из комнаты, то есть ее характеризует мобильность даже по отношению к весьма жестким и порабощающим воображение телевизионным структурам.

Таким образом, телевизионная информация потребляется в режиме колебаний от внимания к невниманию. Но в таком случае почему бы не вообразить се-

бе некое пространство, где зритель лицом к лицу столкнулся бы как с необходимостью принять на себя ответственность, участвовать в макрособытии, так и с конструктивным ("эротическим") дистанцированием от связи и контакта?

Пространство это перенаселено публикой всех поколений: тут и дипломированные, и недипломированные, и дипломаты, и безработные. Одним словом, большое разнообразие. Это и есть моментальная публика, та самая, что образуется, к примеру, во время дорожного происшествя, когда все разом останавливаются, а немного погодя исчезают, рассеиваются. То же самое происходит и с тем событием, которое вызвало этот ажиотаж. Невозможно хоть как-то идентифицировать эту публику, поскольку ее приобщенность к событию никак не артикулирована. Приходится считаться с несуществующей публикой, которая не подлежит артикуляции.

Именно здесь обретает первостепенное значение проблема коммуникации (но это не означает, что необходимо любой ценой прибегнуть к помощи СМИ).

КОММУНИКАЦИЯ

Именно в этой точке коммуникация расслабляется, равно как и интерактивность (позитивная или негативная), которую так или иначе всегда развивало искусство.

Возьмем в качестве примера полотно Гольбейна "Два посла", где применена идеальная геометрическая структура и соблюдена центральная перспектива. В воздухе можно заметить нечто вроде летящей торпеды, и, чтобы понять, что же она собой представляет, следует занять боковую позицию. При этом можно увидеть летящий по воздуху череп. То взлетает сама смерть, вторгаясь в роскошно убранные покои, где двое послов одеты в изысканные костюмы, дабы вести образцовый политический диалог. Итак, уже в те времена существовала интерактивность, в том смысле, что, коль скоро вы желаете помочь живописцу расшифровать его произведение, нужно физическим образом сместиться, занять боковую позицию.

Телевидение не угрожает искусству. Технология - это такой протез, который может способствовать развитию особого типа чувствительности; однако каждое изделие есть плод разработки, а всякая разработка предусматривает применение инструментальных технологий, развивающих тот или иной тип случайного, являющийся или могущий быть структурным. Тем временем искусство в конечном счете производит образ, знак, лингвистическую реальность, которая подобно торпедо - гольбейновскому черепу - путешествует в пространстве и времени.

Ранее художник стремился к тому, чтобы посредством искусства войти в историю; к сожалению, на стадии телематики желания его стали заметно

скромнее: войти в географию. Мы живем уже не в демократической, а в телекратической системе, где искусство усматривает смысл собственного существования в том, чтобы выступать в роли очага этического сопротивления, очага противодействия упрощенчеству, порождаемому масс-медиа, со стороны усложненности. Вечность против эфемерного.

ИСКУССТВО

Интеллектуального осознания искусства не существует; скорее можно говорить об интеллектуальном послые произведения, способного сформулировать видение мира, значительно превосходящее умственный горизонт автора.

Тому есть чрезвычайно красноречивый пример: Бальзак, писатель вполне консервативных убеждений, в романах которого, подобных фрескам, запечатлен критический, проницательный анализ общественных отношений его эпохи.

Что же касается изобразительного искусства, то здесь особого рода интеллектуальное сознание нашло свое отражение в маньеризме. Речь идет о воспроизведении искусством собственной металингвистической природы и взаимоотношений художника с внешним миром. Дабы наилучшим образом развить подобную рефлексию - свободное, неподвластное цензуре со стороны правящей элиты прочтение мира, - художник-маньерист занимает боковую позицию. Именно с этой позиции он наблюдает за динамикой истории, вырабатывает лингвистический инструментарий, позволяющий представить собственную расколованность с миром. Метафорическое воздействие искусства, основанного на репрезентации, по природе своей носит коварный характер; в этом его отличие от практического действия, требующего фронтальной позиции и однозначного выбора. При помощи боковой стратегии художник оказывается на позициях, типичных для предателя: это позиция того, кто созерцает мир, но не приемлет его; стремится к изменению, но сохраняя неподвижность и в основном предается процессу штабелирования образов. Это склад экспрессивных изображений, охраняющих критическое и замкнутое на себя критическое сознание.

Стоическая твердость подобной позиции укоренена в уверенности художника, что он творит в сфере Метафоры и Аллегории (это вовсе не означает агностицизма и нейтрального восприятия мира).

Авангардистские направления XX века с их прямолинейными манифестами, коллективными эстетическими декларациями, способными присоединить к себе все новые отряды художников, словно бы стремятся превратить стратегию бокового видения в лобовое столкновение, в состояние войны с обществом. Но существует металингвистическое понимание искусства, для которого реальность искусства - это язык; такое понимание удерживается

вплоть до неоавангарда и трансавангарда. Оно вынуждает художников смириться с тем обстоятельством, что большей силой воздействия на аудиторию обладают не действия бунтарского характера, но скорее критическое изображение реальности.

Вплоть до восьмидесятых годов искусству удавалось выработать представление о себе самом как о чем-то внеположном по отношению к обществу, всецело ориентированному на зрелище, и тем самым выказать эксплицитный и доступный уровень анализа.

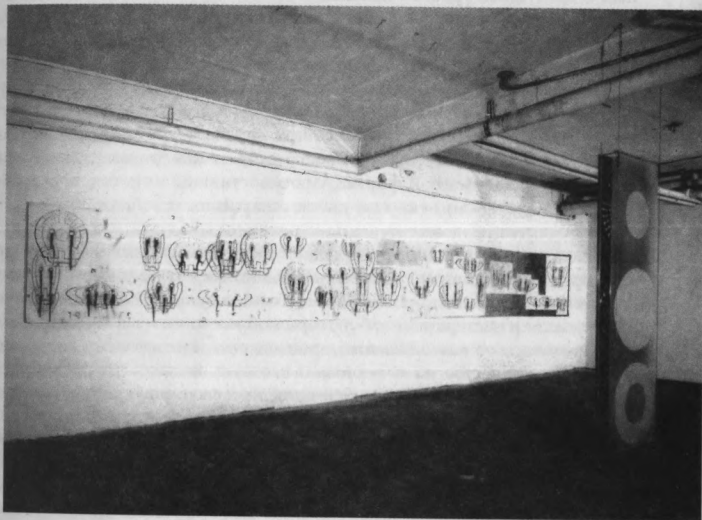
Ныне же, с учетом той эстетизации повседневности, которая создается развитием телематики и которая превращает всякую демократию в телематрию, становится все более проблематичным сохранение в искусстве необходимого критического послыя. Художественную форму бомбардирует индустриальное производство образов, способное реализовать синтез искусств на поверхностном уровне. Этот синтез в программном отношении связан с идеями авангарда как своего рода выкуп за конструирование тотальной художественной формы, противостоящей пристрастности буден.

Но как актуальному искусству удастся сохранить - изображая его - интеллектуальное сознание, коль скоро индустриальное общество ныне полностью поставило технологические эксперименты на службу зрелища? Ранее экспериментирование с новыми техническими достижениями и новыми материалами как раз и являлось проявлением такого сознания. Художники священнодействовали в мастерской - лаборатории образов, которая была призвана дистанцироваться от повседневного производства, стать очагом сопротивления со стороны качества по отношению к потоку количества. Подобного рода установка сохранялась также в искусстве послевоенного периода и вплоть до 80-х годов. Теперь же возникает впечатление, что проективное пространство еще более сузилось и целиком сосредоточилось в субъективном художественном намерении, в исполненном приятности проекте творческого процесса. Результат - решения формалистического плана, декларативное моральное противодействие по отношению к хаотической фрагментарной реальности.

Даже в том случае, когда произведение тактически прибегает к использованию стилизового эклектизма - контаминация, деструктуризация, ассамбляж, реконверсия стилистических фрагментов различного происхождения, - даже в этом случае оно в конечном счете неизменно приходит к упорядочиванию формы в соответствии с иного рода интенциональностью. Интенциональность эта порождается стремлением художника предельно ясно выразить свое сопротивление через форму. Она выражает обширный концептуальный послы, не подавляющий температуру произведения и вместе с тем не сводящий ее к голой дидактической декларации или абстрактному утверждению определенной поэтики. Именно достигнутый формальный результат позволяет выразить - в его внутреннем качестве - успех творческого процесса, переход от намерения художника к интенциональности произве-

дения, ясно свидетельствующий о ценности сопротивления. Подобная ценность значительно углубляется за счет мощного, многозначного концептуального носителя, который, как скелет, способен вынести на себе вес плоти.

Искусство девяностых годов в лучшем случае представляет собой продукт ясного, охлажденного интеллектуального осознания мира. Оно избегает попадания в метафизическую ловушку формотворчества, отчужденного от повседневного визуального опыта. Более того, оно производит методологиче-



Альфредо Пирри. *Без названия*, 1996 г.

скую инверсию, занимая - главным образом - латеральную позицию, при которой повседневность укрепляет его фланги, миметизирует и защищает его. Указанная тактика влечет за собой стратегию подбоающего случая предательского действия, подобного тому, что совершает тореро, отходя в сторону, дабы вернее поразить быка.

Таким образом, интеллектуальное осознание предстает как постижение противника, ясное представление о сложности общественной системы, ее гомологизации на международном уровне, в пределах замкнутой сети, в большей степени активизирующей глаз, нежели сознание.

Безусловно, все это ставит художника перед необходимостью переместиться от исполненного пафоса дистанцирования к еще более циничной стратегии изменничества. Стратегии, признающей исходящую от истории угрозу, от которой нет спасения; здесь предмет искусства словно бы обречен неумолимо погружаться в сферу чистой дегустации.

И все-таки художник продолжает реализовывать свои формальные решения, творить свои объекты. Естественно, он не забывает накапливать составляющие своего субъективного сопротивления реальности, подвергая таким образом глубокой заморозке идею искусства для грядущих поколений. Подобного рода стоическая деятельность не только направлена на спасение вымирающей породы, но скорее выражает необходимость сохранить для будущего определенную роль художника.

История искусства дает нам немало примеров, запечатленных в бессмертной судьбе того или иного произведения, когда искусству удавалось играть креативную роль и противостоять власти настоящего в пользу виртуального будущего. Речь идет о времени, противостоящем пространству.

Кажется, что современное искусство усвоило этот урок: оно представляет собой нагромождение формальных решений в уже и без того захламленном пространстве, в ожидании лучших времен, менее запутанных и противоречивых.

В этом смысле очень характерно сопротивление художников, запечатленный в их формальных решениях акцент на концептуальной, внутренней усложненности, а не на броской зрелищности. Сводя к минимуму всякого рода метафизическую броскость, искусство словно бы стремится побудить зрителя к молчаливой, исполненной достоинства, неспешной вдумчивой рефлексии, к созерцанию некоего иного уровня визуальности.

Видеть, чтобы верить? Во времена, когда, как казалось, не осталось места для какой бы то ни было веры, вновь всплывает светское, вполне прозрачное и нехитрое ожидание лучших времен. Оно приглашает к интроспекции, к возможности упорядочить будни в соответствии с такой формой, которая бы отвечала внутреннему оку сознания, сплавлению в общем пространстве хитроумные уловки искусства с облагодетельствованными им зрителями.

ДОМ ИСКУССТВА

Инсталляция - наиболее распространенный в актуальном искусстве жанр - возникает на основе противопоставления и сопоставления с телематикой. Здесь можно провести параллель с такой болезнью, как анорексия, нередко ведущей к летальному исходу. Анорексия - парадоксально-патологическое состояние массового общества, где доминируют стандартизация и стремление осуществить то, что я именую "социализмом"*. Имеется в виду стремление стать двойником некоей модели, все больше стирать различия, подчинить-

* Социализм - *sosia* - "двойник".

ся утрате, разжижению своего "я". Анорекия неумолимо приближает пациента к смерти, это болезнь, разрушающая конкретную "тварность" тела; в то же время в ней заключена невольная жажда агрессии. Тело истончается, плоть сокращается, и все больше проступает скелет, я бы даже сказал, панцирь скелета, то есть мощная, агрессивная, устремленная вовне структура. Если перенести понятие об анорексии в область телематики, мы увидим, что с помощью этого понятия можно обозначить процесс дематериализации предмета искусства, стремящегося выйти за собственные пределы и внедриться в пространство дома, при этом поставив под сомнение неподвижную архитектуру музея и галерей. Итак, телематика развивает представление о пространстве как о чем-то уязвимом, но в положительном смысле слова.

Что есть инсталляция, видеоинсталляция, как не распыленное пространство, которое может быть всякий раз реконструировано в зависимости от того архитектурного контекста, куда оно попадает? Следовательно, в этом смысле оно представляет собой идею тотального искусства, некий мультимедийный и междисциплинарный обвал, выражение лингвистического синкретизма. Что есть инсталляция, как не способность искусства выжить в эпоху порожденной телематикой дематериализации, пусть с применением неких уловок? Так видеоинсталляция превращается в то, что мы можем назвать "домом искусства". Дом, но не жилище, соотносимое с укорененностью горожан в определенном месте; дом как материнская ячейка, окончательный архетип, неуязвимый и накрепко связанный со средиземноморской культурой. Дом, откуда выходят и куда возвращаются, дом как неизбежность и неотвратимость; я бы сказал, нечто нержавеющее. Дом искусства уязвим, мобилен; он тесно связан с иной, весьма близкой мне проблематикой - диаспорой в искусстве.

Художник подобен номаду, он оперирует языком, не укорененным в одной отдельно взятой, замкнутой на себя традиции. Напротив, этот язык представляет собой синтез, он наследует культурную память, стратифицированную в вертикальном отношении и обширную в горизонтальном. Дом искусства конструируется художником на основе языка, дематериализованных, распыленных, неосязаемых материалов. Дом, который можно разобрать и собрать заново, подобно шатрам кочевников в пустыне; он защищает художника, но не так надежно, как траншея или броня, не гарантирует ему выживания в дальнейшем. Художник нуждается в мобильном доме, где можно сделать привал и отправиться дальше. Не случайно видео, вступая в альянс с инсталляцией, устанавливает такой режим, который не назовешь ни дневным, ни ночным; я имену его *dormiveglia**. Речь идет о двойственном состоянии, соединяющем в себе забытие с ясностью мысли, состоянии переходном, двойственном, страбическом, усложненном. В этой связи дом искусства в большей мере принадлежит культуре диаспоры, находящейся в непрестанном движении,

* *Dormiveglia* - состояние между сном и явью.

которому художник умышленно предается. Умышленно, но не пассивно, как некто переживающий навязываемую извне трагическую судьбу. Следовательно, надлежит использовать это понятие во множественном числе, "художественные диаспоры", дабы избежать мнения со стороны термина, к которому следует относиться с большим почитанием - особенно если вспомнить трагическую судьбу еврейского и других народов, переживших в своей истории диаспору. Или же надлежит покинуть родные края, место, где ты родился и рос, где разворачивались, так сказать, перипетии твоего существования.

Художественные диаспоры обеспечивают светский смысл интересующему нас понятию; они также указывают на совершаемый художником выбор, избираемую и выстраиваемую им самим судьбу. Тогда-то видеоинсталляция и становится не только местом встречи с художником, проектировавшим это распыленное пространство, но и пространством встречи с социальным, со зрителем, не просто погруженным в происходящее на правах пассивного созерцателя, но и участвующим во всем на телесном уровне, когда оказывается задействована вся его психосенсорная структура. Тогда-то дом искусства и становится неким оазисом, где художник вместе со зрителем находят себе и привал, и дары, и радушный прием, и, я бы даже сказал, напитки. Это место, где по определению можно предаться созерцанию зрелища и отдохновению - отдохновению как заветному привалу, порожденному распыленностью пространства.

И в этом смысле выражение "сохранить несохранимое" надлежит понимать как саму возможность монтировать/демонтировать произведение, возможность депонировать художественный проект в архив памяти, а затем воскресить его, когда в этом возникнет потребность.

Именно здесь я усматриваю сходство между видеоинсталляцией и телематикой. Здесь я считаю возможным достойное, лишнее патетики сопоставление дома искусства с проникающей способностью телематики, нередко активизирующей домашнее пространство индивида, но в ряде случаев, напротив, придающей ему пассивный характер. Напротив, дом искусства всегда является активным пространством, не только превращающим зрителя в протагониста, но и наделяющим идентичностью спроектировавшего этот дом художника. О каких проектах тут идет речь? Конечно же, не о тех, которые разрабатывались преисполненными высокомерного рационализма художниками 20 - 30-х годов; высокомерие сочеталось у них с благородством побуждений, ведь они создавали утопии. Правда, само слово "утопия" уже могло подсказать этим художникам, что речь идет о чем-то, не имеющем отношения к реальности.

Теперь же художник ясно отдает себе отчет в том, что искусство размещается за пределами реальности.

Поэтому видеоинсталляция балансирует на грани утопии и дистопии.

И тогда она становится пространством искупления, пробой сил перед осуществлением проекта. Но речь идет о проекте "мягком", который в настоящее время неспособен овнешнить агрессивное начало, заключенное в художнике, стремящемся организовать реальность по нравственным законам (в позитивном смысле). Напротив, это проба сил духа сопротивления, конструктивной способности языка организовать себя не авторитарным, а "мягким" образом.

В противовес почтительному и потенциально авторитарному использованию телематики художник предлагает поставить предметы своего домашнего обихода на службу фантазии и воображения. Тем самым он открывает единственно возможный путь перебраться из XX века в ожидающий нас XXI.

СВОБОДА ПАМЯТИ

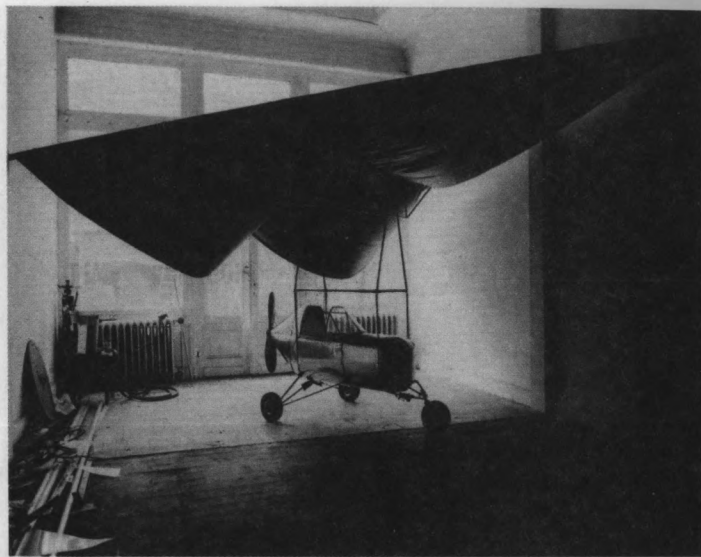
Память представляет собой плод индивидуального или же коллективного опыта. В первом случае субъект перемещает прошлое в пространственный континуум собственного повседневного существования; при этом прошлое становится орудием устрашения не только для настоящего, но и для будущего. Во втором случае память представляет собой результат коллективных действий целого народа; он пользуется ею, а в своем историческом развитии оказывается обусловлен ею.

Точно так же и искусство, если рассматривать его как набор форм выражения, предстает как зеркало собственной неповторимой памяти, связанной с историей языка и с индивидуальной судьбой отдельно взятых художников. В прошлом различные формы искусства характеризовались своего рода "территориальной памятью", в них находил свое отражение гений места, воздействовавший на антропологические особенности творцов через географические и исторические условия творчества.

В своей знаменитой "Эстетике" Гегель писал:

«В художественном творчестве, как и в искусстве вообще, имеется аспект непосредственности и естественности, и эту сторону субъект не может породить в самом себе, а должен находить ее в себе как непосредственно данную. Лишь в этом смысле можно сказать, что гений и талант должны быть прирожденными способностями.

Подобно этому различные виды искусства более или менее носят национальный характер и связаны с природной стороной народного дарования. Итальянцы, например, обладают музыкальностью и способностью к пению почти от рождения; напротив, хотя северные народы и достигли больших успехов в культивировании музыки и оперы, они так же не смогли вполне прижиться у них, как и апельсинное дерево [...] Таким образом, искусство и определенный способ его созидания связаны с определенным национальным типом. Например, импровизаторы встречаются преимущественно в

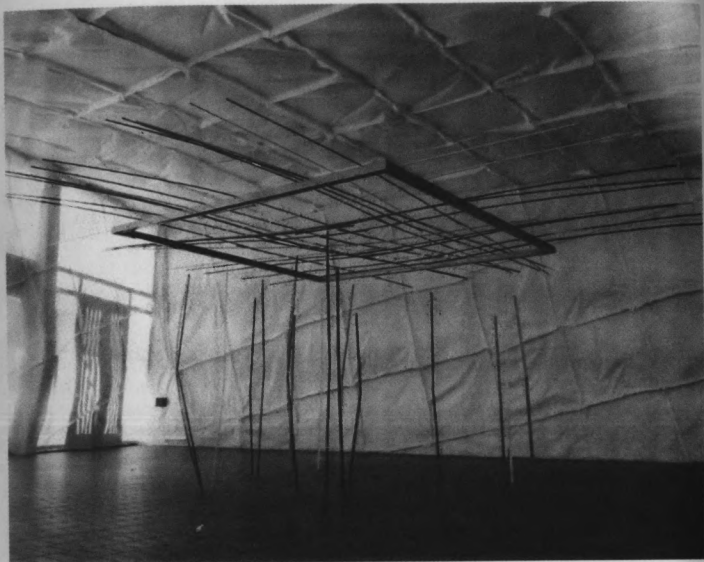


Панамаренко. *Donderwolk*, 1971 г.

Италии, и итальянские импровизаторы удивительно талантливы. Они и теперь еще импровизируют пятиактные драмы, в которых нет ничего заученного, а все создается благодаря знанию человеческих страстей и ситуаций и глубокому вдохновению в данный момент. Когда один бедный импровизатор после продолжительной декламации своих импровизаций стал обходить публику, собирая деньги в поношенную шляпу, он еще так горел, что не мог остановиться и продолжал декламировать, жестикулируя и качаясь из стороны в сторону, пока не рассыпал все выпрошенные им деньги»*.

Философская позиция Гегеля вплоть до конца XIX века использовалась многими художниками в качестве теоретического обоснования своего права на независимость от культурной гегемонии мировых империй. В XX же веке авангардистские и неоавангардистские течения, настаивавшие на своем транснациональном характере, смели подобные умонастроения и избрали стратегию не признающего государственных границ лингвистического экспериментирования, пытаясь выработать систему форм, действенных в пределах любой страны и любого культурного ареала.

* См.: Гегель. Эстетика. т. 1. М., Искусство, 1968, с. 295 - 296.



Лучиано Фабро. *Север, Юг, Восток, Запад играют Мухадо (Spillkins)*, 1989 г.

Возникший во второй половине 70-х годов трансавангард в целом сохранил приверженность указанной стратегии; однако ему удалось предвидеть опасность гомологизации, которая исходит от мощного североамериканского искусства, активно навязывавшего свои правила игры как в области художественных экспериментов, так и на художественном рынке, оправдывая подобную стратегию интернационализацией художественных языков.

Безудержное экспериментирование с новыми техниками и материалами сменилось переоценкой роли памяти, которая одна только и способна вернуть произведению искусства его особую идентичность, его тяготение не к диалектальности или автаркии, а ко все более интернационализирующемуся художественному языку на основе субъективных, индивидуальных в историческом плане решений. Искусство девяностых годов, для которого характерен переход от "горячего" трансавангарда к "холодному", от цитирования живописных и скульптурных стилей к реанимации предметов повседневного обихода, сохранило достойное отношение к памяти, несводимой к какой-

бы то ни было статичной законсервированности в пределах одной территории, но отражающей склонность художника к индивидуальному номадизму.

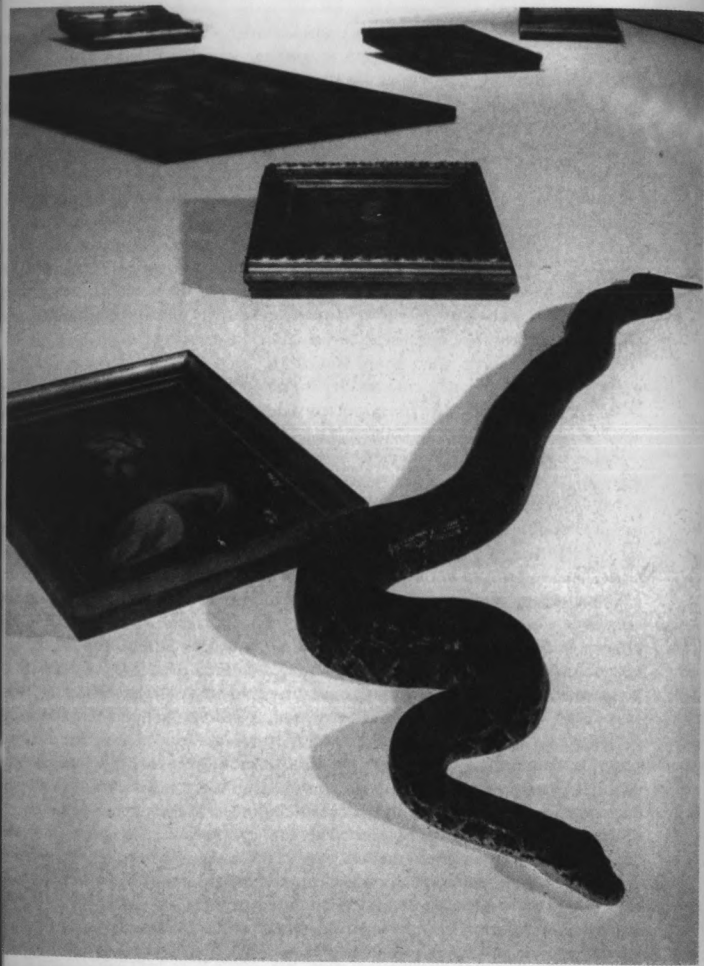
Культурный номадизм и стилистический эклектизм обеспечили актуальному искусству его подвижную идентичность. Впрочем, подобная идентичность обусловлена также и наступлением телематической эры, сокращающей расстояния, но вместе с тем и нивелирующей повседневное поведение различных народов.

Типичным для перехода от XX к XXI веку феноменом становится этническое скрещивание: результат смешения различных народов и рас. Последствия его весьма плодотворны для культурного обмена и взаимообогащения. На вызов гомологизации, ставшей следствием гегемонии наиболее развитых государств и навязываемой телевидением стандартизации коллективного поведения, искусство дает собственный ответ, задействовав в своем нравственном сопротивлении такую ценность, как память. Но о какой именно памяти идет речь? Ясно, что не о памяти в гегелевском понимании, на которой все еще лежит печать идиллической связи природы и культуры, локальной антропологии оседлых народов. Имеется в виду новая, порождаемая многообещающим скрещиванием, смешением и мобильностью память. Такие мастера, как Луиджи Каstellано (Лука), Галан, Кутка, Ваккари, Исгро, Лим, Брандицци, Каттани, Смит, Абрамович, Мондино, Пирри, Татафьоре, Михайлов, Ричарди, Мамбор, Галло, Десси, оперируют целым набором динамичных воспоминаний, охотно сопрягая его с нынешней реальностью и отвергая самоотжествления с застывшим, замкнутым на себя прошлым.

Художник развивает стратегию сопротивления, воссоздавая с применением всех экспрессивных средств формы, сочетающие в себе личностный характер с объективностью. Индивидуальная память становится необходимым материалом для конструирования объективной и прозрачной формы. Только память, с ее неподражаемой многосложностью, может противостоять колоссальному беспamięтству электронных медиа, обращенных лишь к прославлению вечного сегодня.

На двухмерность телематики искусство отвечает пространственностью собственных инсталляций, в которых художник пытается предложить не безмянную цепь продиктованных господствующим вкусом элементов, а формы, порожденные творческим процессом. Творческий процесс становится неогуманистическим симптомом нового уровня сопротивления субъекта реальности: настоящее при этом не перечеркивается, а уподобляется временному континууму, связующему прошлое и будущее. Уединенный (стубо персонализированный) характер современного творческого процесса выражает возможность индивидуального искупления, способность к сосуществованию с развитием техники, поставленной ныне на службу виртуальной реальности.

Этой виртуальности искусство противопоставляет контрреальность, сконструированную с помощью соответствующих материалов и техник. На анорек-



Брато Димитриевич. *Против исторического чувства гравитации*, 1995 г.

сию телематического образа оно отвечает созданием материализованного антитела, принимающего плотное и неоднозначное обличье. Индивидуальная память превращается в кровоток, циркулирующий по насковоз пронизывающим произведение - пульсирующее, как самостоятельный организм - сосудам. Настоящее произведение искусства противостоит репродуктивной иконографии телематики, где циркуляция образов обеспечивается лишь отсутствием индивидуальной памяти, отсутствием "предохранителя" в виде различия.

В конечном счете искусство конца XX века заново утверждает право на различие и способствует циркуляции индивидуальной памяти, очищенной от какого бы то ни было психологического балласта и подкрепляемой осознанием убедительности собственных мотиваций. Центральной же мотивацией для искусства становится занесение тела форм в память грядущих поколений.

"ДЕГЕНЕРАТИВНОЕ ИСКУССТВО"

"Искусство" - существительное, не нуждающееся в эпитетах (будь то "богатое", "бедное" или "дегенеративное"). Искусство непременно стремится быть признанным. Эпитет же предполагает некую точку зрения, суждение, расчет, в конце концов - идеологию, которые могли бы способствовать циркуляции искусства или, напротив, замедлять ее. Так европейское барокко стало предметом церковного заказа и было превращено Ватиканом в инструмент пропаганды; то же произошло и с американским поп-артом, взятым на щит президентом Кеннеди. И наоборот, авангардистские течения рассматривались инквизиторами от нацизма как "дегенеративные", потому что их и обрели на костер.

Хорошо известно, что когда тоталитарные режимы - как правой, так и левой ориентации - прибегали к использованию ярлыков, то они отнюдь не ограничивались моральным осуждением: "упадочным" или "мещанским" объявлялось всякое искусство, не заключающее в себе апологии режима.

Что же происходит сегодня, в эпоху глобализации или - если воспользоваться экономической терминологией - в эпоху свободной циркуляции международно художественного рынка? Ведь, изрыгая проклятия или навешивая ярлыки, не удастся замедлить процесс крутоворота искусства в планетарном масштабе.

Сказанное относится в первую очередь к движениям, снабженным "гарантированной товарной маркой". Гарантии распространяются на страну-производителя, качество и однородность товара. Даже трансавангарду не избежать подобной участи! Все мы сегодня *trendy**! Художники тиражируют образ культурной гегемонии системы искусства, функционирующей как своего рода коллективный *opinion maker***.

Что касается телематики, то она стимулирует распространение подобной продукции - с одной стороны, отражая ее гротескные стороны и, с другой, вводя связанный с модой стиль и создавая предметы, готовые к молниенос-

* *Trendy* (англ.) - быть "на волне".

** *Opinion maker* (англ.) - фигура, определяющая общественное мнение.

ному тиражированию. На витрине искусства молодое поколение лицеизреет лидеров в области художественного языка; ими торгуют со скидкой, как если бы это были новенькие, с иголочки товары.

"Будь у меня побольше сил, я бы остался дома и занялся уборкой", - заявил однажды Энди Уорхол с присущим ему блистательным снобизмом. Лаконичный вздох домохозяйки, объявляющий тождественность художественного творчества с домоводством! И вот уже художников сменяют ремесленники, виртуозов вербальных ухищрений - имитаторы. Чем сильнее у модели выражена идентичность, тем более подражание ей (верное оригиналу) будет иметь успех и лучше усваиваться. Так складывается порочный замкнутый круг, где модель и сеть, внутри которой она циркулирует, притягиваются друг к другу и формируют аудиторию. Простой тому пример - взаимоотношения искусства и моды. Там стилисты, жертвы успеха и комплекса вины, из последних сил плывут по водам Искусства; художники же тем временем мечтают продефилировать со своими работами на подиуме "американской ночи".

Чем не образец упадочного союза, основанного на фальшивом обмене и паранойе. Так подражание представляет собой источник перверсивного феномена: гибридизация ролей, выдувание мыльных пузырей.

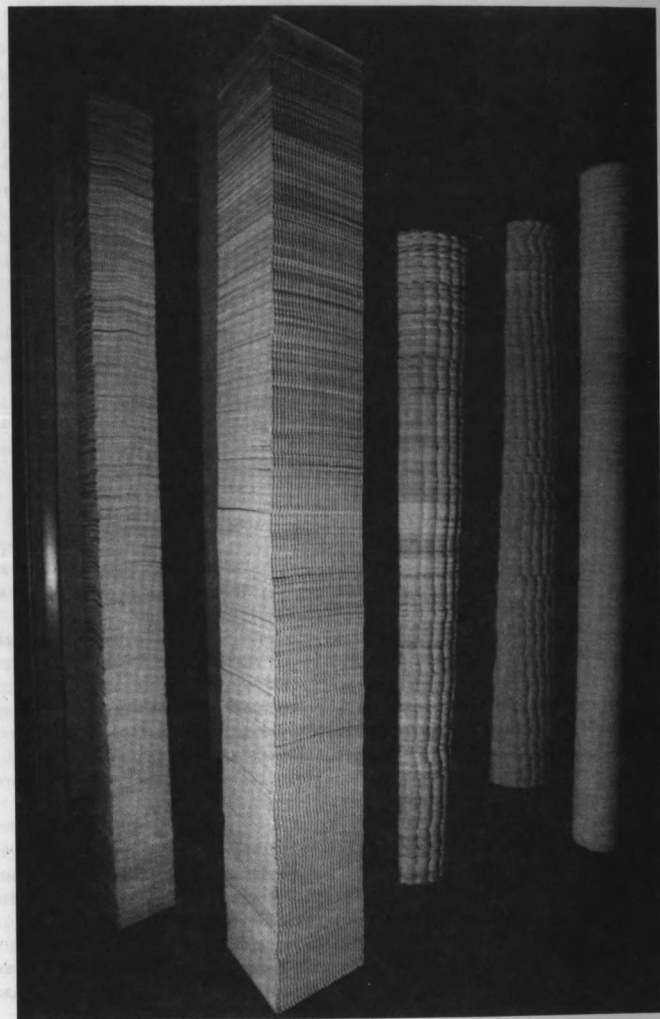
Протескный призрак бродит по миру: призрак реального *социализма*, фантомный подрядчик трэш-авангарда (безо всяких эпитетов). Подражание неизбежно влечет за собой пародию, а в конечном счете - новенький кич, потребность перегрузить псевдосмыслом лишенную мыслей форму. Рынок функционирует с той же эффективностью и невозмутимой нейтральностью, что и аудиотелевизионная культура, обеспечивая художнику внимание и интерес со стороны публики с помощью примитивного поглощения его творчества.

Не к этому ли сводится фатальный упадок искусства? Упадок бесконтрольный и ненаказуемый. В основе его старый парадокс между творчеством и творческой способностью, то бишь демагогическое сглаживание различий, весьма эффективно раскрученное и всемерно приветствуемое "воображением у власти" (1968).

Здесь, без сомнения, ощущается процесс кристаллизации виртуальной творческой способности как следствие распыления идентичности, нарастающего культурного смешения. Непредвиденные набеги.

Реальный *социализм*, похоже, компенсирует это смешение идентичности и специфичности, конденсируя их. Возможно, речь идет о действии законов свободной инициативы на сцене, где стало теперь уже крайне затруднительно разделить объект и субъект обладания. (И какой смысл может на этой сцене иметь слово "упадочный"?)

Правда, на этой сцене сохраняются пожарные выходы, уловки художников, конденсирующих в производстве *бесформенного* форму лучших времен, какими бы многосложными и неоднозначными эти времена ни были. Внут-



Алигьеро и Боэтти. Колонны, 1968 г.



Бен Вотье. *Со времен Дюшана...*
1982 г.

при подобной формы подвергается глубокой заморозке ностальгия, граничащая с подозрением на целостность, хотя и активизированная через разработку моделей креативного языка.

Бредовая затея - пытаться гуманизировать общество, противопоставляя эмфазе бытия и видимости дрейф искусства, а непредсказуемую разумность художественной формы - рационализму цивилизации, неспособной выслушать какие-либо иные доводы и, напротив, готовой сложить голову под ударами своих собственных.

"КОЛУМБОВО ЯЙЦО"

С 1474 года над всей историей искусства занесен дамоклов меч. С того самого момента, когда Пьеро делла Франческа закончил расписывать алтарь для герцога Федерико да Монтефельтро, ныне хранящийся в Милане в Пинакотеке Брера.

Яйцо, плод союза Юпитера и Леды, висит над головой Девы, держащей на коленях младенца Иисуса. Замкнутый символ совершенства, оно вместе с тем организует пространство по принципу золотого сечения. Евклидова геомет-

рия, с ее канонами пропорции, гармонии и симметрии, гарантирует яйцу вечную неподвижность, символ равновесия искусства в его отношениях с миром. Совершенство гарантировано положением подвешенного в воздухе предмета, отторгнутого от проблемного содержания произведения в целом; оно поддержано строгим соблюдением перспективы пространственного решения.

Яйцо выставляет напоказ свою свободную и в то же время скрытную форму. Форму, непроницаемую для глаза; причем этот защитный барьер возникает за счет подозрения - нет ли внутри яйца некоей сущности, которая бы включала в себя основы жизни и познания?

Лишь искусству оказалось под силу выставить на всеобщее обозрение этот овальный подвешенный предмет в качестве хранителя самих истоков жизни, заключающего в себе в то же время внешнее совершенство формы. Таким образом, искусство способно возвысить в символическом плане повседневный предмет, держать яйцо в подвешенном состоянии над человечеством на протяжении многих столетий.

В 1492 году Христофор Колумб изымает яйцо из горних сфер художественной иконографии и переносит его в план законов гравитации, размещая его при этом на обеденном столе. Хорошо известен случай, как он при помощи яйца (обыграв его округлую форму и вес содержимого) продемонстрировал испанскому двору возможность совершить кругосветное мореплавание.

В 1997 году некоторые молодые художники соединили уроки Пьеро делла Франческа и Христофора Колумба и обратили внимание на "золотую форму" яйца, не столько заподозрив наличие какой-то жизни внутри, сколько выявив высокий формальный потенциал его отполированной поверхности.

В нашу эпоху, когда доминирует зрелищная витрина телематики, пустая оболочка яйца рассматривается этими художниками не как эмблема легковесности, но как врожденная способность формального синтеза, который художник все-таки может осуществить даже и в рамках того повседневного распыления реальности, в котором мы все живем. От исполненного символика яйца до пустой скорлупы - так искусство движется своим путем, признающим перипетии истории, но не освобождающимся от единственно возможной для себя миссии: указывать на форму как эффективный способ познания в противовес гедонистическому дрейфу чистого зрелища.

Пустое Яйцо - способ самоутверждения для последнего поколения художников конца XX века и начала третьего тысячелетия. В защиту жизни это поколение хотело бы вновь возродить повседневный смысл опыта Христофора Колумба и спиритуального наставления Пьеро делла Франческа, но не для того, чтобы угрожать миру, а для того, чтобы пробудить его затаить дыхание и обратить взор вперед...