

Борис Гройс

Политика ПОЭТИКИ

Искусство открыто для всех, потому что никто, по определению, не может быть специалистом в искусстве — все дилетанты. Это означает, что искусство по своей сути социально и приобретает демократический характер, когда отменяются границы высшего общества (всё еще служившего моделью для Канта). Однако со времен авангарда искусство выступает не только как предмет дискуссии, свободной от критерия истинности, но также как универсальная, неспециализированная, непродуктивная общедоступная практика, свободная от критерия успеха. Радикальное искусство нашего времени является, по существу, художественным производством без производимого продукта. Это деятельность, в которой может принять участие каждый, — общедоступная и эгалитаристская.



Борис Гройс

Политика поэтики

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=4375135

Ад Маргинем Пресс; 2023

ISBN 978-5-91103-724-6

Аннотация

Сборник статей философа и теоретика современного искусства Бориса Гройса составлен им самим из работ, вошедших в его книги *Art Power* (MIT Press, 2008) и *Going Public* (Sternberg Press, 2010), а также из статей, вышедших в американских и европейских журналах и каталогах.

Содержание

Предисловие	5
Под взглядом теории[2]	22
Слабый универсализм[9]	50
Логика равноправия[12]	70
Политика инсталляции[13]	88
Товарищи времени[17]	113
О новом[27]	135
Конец ознакомительного фрагмента.	150

Борис Гройс
Политика поэтики
Второе издание

© Boris Groys, 2023

© В. Акулова, К. Гурштейн, Е. Дёготь, А. Зайцева,
И. Кушнарёва, Е. Лазарева, А. Матвеева, П. Микитенко,
А. Осипова, А. Фоменко, К. Чухров, перевод с англ. и нем.,
2023

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2023

* * *

Предисловие

Современное искусство как тотальность¹

Первое, что узнает читатель из большей части литературы о современном и модернистском искусстве, это то, что оба эти типа искусства (современное – в большей степени) радикально плюралистичны. Этот факт, казалось бы, совершенно исключает возможность описания искусства модернизма как определенного феномена, как результата коллективного труда нескольких поколений художников, кураторов и теоретиков – каким, например, представляется искусство Ренессанса или барокко. Невозможным также оказывается предъявить какое-либо произведение как абсолютно характерное, выражающее все тенденции модернистского искусства (тут я подразумеваю и современное искусство). На любой пример без труда можно найти другой, полностью ему противоречащий. Поэтому теоретики искусства оказываются изначально обреченными ограничивать свои интересы и концентрироваться на конкретных направлениях, школах, течениях, тенденциях или – что еще лучше – на работах отдельных художников. Единственный общий вывод о современном ис-

¹ Пер. с англ. – Анастасия Осипова Первая публикация по-английски: *Groys B. Introduction // B. Groys. Art Power, MIT Press. Cambridge, Mass., 2008.*

кусстве – это то, что обобщениям оно не поддается. Кругом одни различия. Приходится выбирать, принимать сторону тех или иных течений, формировать альянсы и смиряться с неизбежностью быть обвиненным в ограниченности или в рекламировании своих протезе в коммерческих целях. Иначе говоря, плюрализм модернистского и современного искусства обесмысливает дискурс об искусстве. Самого этого факта достаточно, чтобы оспорить догму плюрализма.

Разумеется, каждое течение в искусстве провоцировало контр течение, каждая попытка сформулировать теоретическое определение искусства побуждала художников к созданию произведений, не подпадающих под это определение, и т. д. Если одни художники и критики полагали, что подлинное начало искусства лежит в субъективном самовыражении художника, то другие требовали от искусства тематизации объективных, материальных условий его создания и распространения. В то время как одни художники настаивали на автономии искусства, другие всё более и более ангажировались политически. И на более тривиальном уровне – когда одни художники начинали создавать абстрактное искусство, другие становились ультрареалистами. Можно, следовательно, утверждать, что каждое произведение модернистского искусства задумывалось с целью так или иначе противопоставить его всем остальным уже существующим модернистским работам. Однако такое положение вещей отнюдь не означает, что модернистское искусство действитель-

но плюралистично: ведь те работы, которые не задумывались как противопоставленные уже созданным, никогда не были признаны релевантными или подлинно модернистскими. Модернистское искусство функционировало не только как механизм включения всего того, что не воспринималось раньше как искусство, но и как механизм исключения всего того, что имитировало уже существующие художественные образцы в наивной, неотрефлексированной, неизощренной и неполемичной манере – то есть всего, что не было спорным, провокативным, стимулирующим. Из этого следует: зона модернистского искусства далеко не плюралистична, напротив, она четко структурирована согласно логике противоречий. Это зона, в которой заранее предполагается, что на любой тезис будет найден антитезис. В идеальном случае репрезентация как аргумента, так и контраргумента должна быть сбалансирована настолько, чтобы в сумме дать ноль. Модернистское искусство – продукт Ренессанса, просвещенного атеизма и гуманизма. Смерть Бога означает, что ни одна из действующих в мире сил не может быть признана господствующей над всеми остальными. Атеистичный, гуманистичный мир Нового времени верит в баланс сил – и современное искусство является выражением этой веры. Вера в равновесие сил имеет регулирующий характер – благодаря этому современное искусство приобретает свою собственную социальную значимость и положение. Современное искусство предпочитает всё, что устанавливает и поддержива-

ет баланс сил, и стремится исключить всё, что этот баланс может нарушить.

В прошлом искусство обычно стремилось представлять сторону абсолютной власти – будь то власть божественная или природная. Искусство как репрезентация подобной власти традиционно устанавливало собственный авторитет именно благодаря ей. В этом смысле искусство всегда было непосредственно или косвенно критичным, поскольку конечной, политической, власти оно противопоставляло образы власти бесконечной – Бога, природы, судьбы, жизни, смерти. Сегодня государство также декларирует, что поддержание баланса сил – его абсолютная цель. Этой цели оно, конечно, никогда не достигнет. Можно утверждать, что современное искусство как целое стремится предложить картину утопического равновесия сил, превосходящую несовершенную государственную модель распределения власти. Гегель, первым описавший равновесие сил как основной принцип, нашедший свое воплощение в современном государстве, полагал, что в наше время искусство перестало быть релевантным. Иначе говоря, он не верил, что баланс сил можно представить с помощью образов. Он считал, что равновесие сил, в сумме дающее ноль, может быть только помыслено, но не увидено, что оно существует только для разума, но не для глаза. Однако современное искусство продемонстрировало, что ноль, как и идеальное равновесие сил, возможно манифестировать визуально.

Если не существует образа, который мог бы функционировать как репрезентация бесконечной власти, то все образы равноценны. И действительно, целью современного искусства является равенство всех образов. Но равнозначность всех изображений превосходит плюралистическую, демократическую равнозначность эстетических вкусов. Иначе говоря, всегда существует бесконечный избыток возможных образов, не соответствующих никакому вкусу, будь то вкус индивидуальный, высокий, маргинальный или массовый. Поэтому всегда можно обратиться к этому избытку невостребованных образов – и это именно то, чем занимается современное искусство. Уже Малевич утверждал, что он борется против искренности в художнике. Бротарс говорил, что он начал заниматься искусством потому, что захотел сделать что-то неискреннее. Быть неискренним означает – в этом контексте – создавать искусство, не апеллирующее к какому-либо конкретному вкусу, включая свой собственный. Здесь идет речь об избытке плюралистической демократии, избытке демократического равенства. Подобный избыток одновременно стабилизирует и дестабилизирует демократическое равновесие вкуса и власти. Это тот парадокс, который реализуется современным искусством.

И не только искусство в целом можно рассматривать как воплощение парадокса. Уже в рамках классического модернизма, но в особенности в контексте современного искусства отдельные произведения стали парадоксальными предмета-

ми, вмещающими в себя как тезис, так и антитезис. Например, *Фонтан* Дюшана является и не является произведением искусства в одно и то же время, *Черный квадрат* Малевича – одновременно и геометрическая фигура, и картина. Художественное воплощение противоречия, парадокса вошло в практику современного искусства после Второй мировой войны. Картины этого периода можно рассматривать и как реалистические, и как абстрактные (Герхард Рихтер), объекты – как традиционные скульптуры и как реди-мейды (Фишли / Вайсс). Мы также сталкиваемся с работами, которые стремятся быть как документальными, так и фиктивными, и с художественными интервенциями, которые стремятся быть политическими в том смысле, что хотят преодолеть границы арт-системы, оставаясь при этом внутри нее. Кажется, что число таких парадоксов и произведений современного искусства, воплощающих их, может быть произвольно увеличено. Эти произведения искусства могут вызвать видимость того, что они потенциально способны спровоцировать в зрителе бесконечное множество интерпретаций, что их значение является открытым, что они не навязывают зрителю никакой конкретной идеологии, теории или веры.

Но эта видимость бесконечного плюрализма является, разумеется, лишь иллюзией. В действительности существует только одна правильная интерпретация, которая и навязывается зрителю: как предметы-парадоксы эти произведения искусства требуют идеально парадоксальной, самопротиво-

речивой реакции. Любую непарадоксальную или лишь отчасти парадоксальную реакцию следует в этом случае рассматривать как неполную или ошибочную. Единственной адекватной интерпретацией парадокса является парадоксальная интерпретация.

Так, серьезная помеха нашему пониманию модернистского искусства состоит в нежелании принять как удовлетворительные и верные его парадоксальные, самопротиворечащие интерпретации. Но это сопротивление необходимо преодолеть, чтобы мы могли увидеть модернистское и современное искусство в правильном свете, а именно – как обнаружение парадокса, управляющего равновесием власти. В действительности быть предметом-парадоксом – нормативное требование, имплицитно относящееся к любому произведению современного искусства. Последнее лишь настолько ценно, насколько интересен воплощаемый им парадокс, насколько оно дополняет и поддерживает идеальное равновесие сил между тезисом и антитезисом. В этом смысле даже самые радикально односторонние произведения могут рассматриваться как достойные интереса, если они способны восстановить нарушенное равновесие в сфере искусства в целом.

Односторонность и агрессивность, разумеется, столь же значимые составляющие модернизма, как и стремление к уравниловке и поддержанию баланса сил. Современные революционные или тоталитарные движения и государ-

ства также ориентируются на равновесие власти, но в их случае это стремление основано на вере в то, что подобный баланс может быть достигнут исключительно путем перманентной борьбы, конфликтов и войн. Искусство, поставленное на службу подобному динамичному балансу власти, неизбежно принимает форму политической пропаганды. Такое искусство не ограничивается репрезентацией власти – оно принимает участие в борьбе за власть, в борьбе, понимаемой им как единственный способ, которым может быть поддержано истинное силовое равновесие. Я должен признать, что мои собственные статьи, собранные в этом издании, также спровоцированы желанием внести некоторое равновесие в распределение сил в сегодняшнем мире искусства, а именно – выделить в нем пространство для искусства пропагандистского.

В современных условиях искусство может быть создано и представлено публике одним из двух способов: либо как предмет потребления, либо как политическая пропаганда. В каждом из этих двух режимов создается приблизительно одинаковое количество искусства. Но в современном контексте история коммерческого искусства привлекает значительно больше внимания, чем история искусства как средства пропаганды. Официальное, как и неофициальное искусство Советского Союза и прочих социалистических стран совершенно не попадает в сферу внимания историков современного искусства и музейной системы. То же можно ска-

зять и о западноевропейском искусстве, финансируемом и распространяемом западными коммунистическими партиями, в особенности – французской. Единственным исключением является искусство русских конструктивистов, возникшее во время НЭПа, когда в Советской России был временно введен, хотя и в ограниченном виде, свободный рынок. Такое пренебрежение политическим искусством, созданным вне стандартных условий рынка, имеет определенные причины. После окончания Второй мировой войны, и в особенности после смены режимов в бывших социалистических странах Восточной Европы, коммерческая система создания и распространения искусства стала господствовать над политически мотивированным искусством. Понятие искусства стало почти синонимом понятия художественного рынка, так что работы, созданные вне рыночных условий, фактически исключались из сферы институционально признанного искусства. Подобная политика исключения находит, как правило, моралистическое оправдание: критиков тревожит этическая сторона интереса к тоталитарной эстетике, которая якобы извратила истинные политические цели настоящего утопического искусства. (Это понятие извращенного искусства, противопоставляемого настоящему искусству, естественно, очень проблематично. Любопытно, что подобная терминология регулярно используется авторами, которые в ином контексте всегда стараются избегать понятия «извращение».) Интересно также и то, что даже самое

строгое осуждение свободного рынка с моральных позиций никогда и никого не приводит к заключению, что искусство, созданное и по-прежнему создаваемое в рыночных условиях, необходимо исключить из критического и исторического рассмотрения. Кстати, для такого типа мышления характерно не принимать во внимание не только официальное, но и неофициальное (морально корректное), диссидентское советское искусство.

Но что бы ни думать о моральной стороне нерыночного тоталитарного искусства, она не имеет отношения к обсуждаемому вопросу. Репрезентация этого политически мотивированного искусства в художественных институциях не имеет ничего общего с вопросом о его моральной и эстетической ценности – так, никому не пришло бы в голову спрашивать о том, хорош или нет *Фонтан* Дюшана с моральной и эстетической стороны. В качестве реди-мейдов коммерческие товары получили неограниченный доступ в мир искусства, продолжающий исключать политическую пропаганду. Таким образом в искусстве был нарушен баланс сил между экономикой и политикой. Нельзя не заподозрить, что исключение искусства, не созданного в стандартных условиях рынка, имеет под собой лишь одно основание: доминирующий арт-дискурс отождествляет искусство с арт-рынком и не хочет принимать во внимание искусство, созданное и получившее распространение в иных условиях.

Важно отметить то, что подобное понимание искусства

разделяется большинством художников и теоретиков, которые стараются культивировать критическое отношение к коммодификации искусства, то есть превращению его в товар, и требуют от самого искусства рефлексивного и критического отношения к этому процессу. Но рассмотрение критики коммодификации как основной, центральной или даже исключительной задачи современного искусства ведет лишь к утверждению тотальной власти арт-рынка – даже в том случае, когда это утверждение принимает форму критики. Искусство, рассматриваемое в этой перспективе, оказывается абсолютно бессильным, лишенным каких-либо критериев выбора и имманентной логики развития. Согласно этому типу анализа, сфера искусства полностью подчинена коммерческим интересам, которые диктуют критерии исключения или включения произведений. Само искусство при этом представляется неким неудачным предметом коммерческого потребления, полностью подчиненным власти рынка и отличающимся от всех остальных товаров лишь своей потенциальной возможностью превратиться в критический или даже самокритичный товар. Понятие самокритичного товара, разумеется, глубоко парадоксально. В то же время, будучи парадоксальным предметом, самокритичное произведение искусства идеально помещается в доминирующую парадигму современного искусства. Изнутри этой парадигмы совершенно невозможно возразить против такого искусства – но возникает вопрос о том, можно ли рассматривать по-

добное искусство как действительно политическое.

Разумеется, каждого, кто причастен к искусству и критике, интересуют эти вопросы: кому решать, что является искусством, а что нет; что считать хорошим искусством, а что – плохим? Художнику, арт-критику, куратору, коллекционеру, арт-системе в целом, рынку искусства, широкой публике? На мой взгляд, этот несомненно интригующий вопрос всё же поставлен неправильно. Кто бы ни принимал решения, касающиеся рынка искусства, он всё же может оказаться не прав; широкая публика также способна допускать ошибки и допускала их в течение всей истории искусства. Не стоит забывать, что всё искусство авангарда создавалось как протест против общественного вкуса – тогда (и в особенности тогда), когда оно создавалось во имя его самого. Из этого следует, что демократизация аудитории – не решение проблемы. Также не является ответом и просвещение зрителя, потому что всё стоящее искусство всегда создавалось и продолжает создаваться вопреки каким-либо культивированным вкусам. Критика существующего рынка искусства и институций, безусловно, правомерна и необходима, однако она имеет значение только тогда, когда ее целью является привлечение нашего внимания к интересному и релевантному искусству, не замеченному этими институциями. И, как нам всем хорошо известно, когда подобная критика оказывается успешной, она приводит к апроприации недооцененного искусства этими институциями и тем самым – к их дальнейшей

стабилизации. Критика рынка искусства изнутри способна улучшить его, но она не приводит его ни к каким фундаментальным изменениям.

Искусство становится политически эффективным только тогда, когда оно создается вне рынка искусства, в контексте непосредственной политической пропаганды. Такое искусство создавалось в бывших социалистических странах. Современные примеры включают исламистские видео, а также плакаты, функционирующие в контексте антиглобалистского движения. Естественно, подобное искусство финансируется либо государством, либо различными политическими и религиозными движениями. Но его производство, оценка и распространение не следуют логике художественного рынка. Такое искусство не является товаром. Например, в условиях социалистической экономики советского типа произведения искусства никак не могли быть товаром, поскольку не существовало рынка как такового. Это искусство создавалось не для индивидуальных потребителей, гипотетических покупателей, но для масс, поглощающих и усваивающих его идеологическое содержание.

Конечно, можно с легкостью утверждать, что пропагандистское искусство является просто-напросто политическим дизайном. И это означает, что в контексте политической пропаганды искусство остается таким же безвластным, как и в контексте рынка. Такое утверждение одновременно и верно, и ошибочно. Разумеется, художники, работающие в кон-

тексте пропагандистского искусства, не являются, выражаясь языком современного менеджмента, поставщиками контента. Они создают рекламу в определенных политических целях, которым и подчинено их искусство. Но что же это за цель? Любая идеология базируется на некоем видении, картине будущего – будь то образ рая, коммунистического общества или перманентной революции. И это то, что обозначает фундаментальное различие между рыночными товарами и политической пропагандой. Рынок, направляемый невидимой рукой, не может быть визуализирован: образы в нем циркулируют, но сам по себе он не обладает образом. Идеологическая же власть, напротив, всегда является властью, основанной на видении. Это означает, что, служа какой-либо политической или религиозной идеологии, художник непременно служит искусству. Именно поэтому он может противостоять режиму, основанному на идеологическом видении, гораздо более эффективно, чем рынку искусства. Художник работает на той же территории, что и идеология. Творческий и критический потенциал искусства проявляет себя поэтому гораздо сильнее в политическом, нежели в рыночном контексте.

В то же время искусство в идеологическом режиме остается предметом-парадоксом. Иначе говоря, любое идеологическое видение – всего лишь картина, образ желанного будущего. Материализация, воплощение же этого образа всегда неизбежно откладывается до апокалиптического конца исто-

рии или до наступления общества будущего. Однако любое идеологически мотивированное искусство неизбежно порывает с политикой отсрочки, ибо всегда создается здесь и сейчас. Естественно, идеологически мотивированное искусство всегда можно интерпретировать как прообраз будущего. Но одновременно его можно расценивать и как пародию на будущее и критику будущего, как доказательство того, что в мире ничего не изменится, даже если идеология будет воплощена в жизнь. Замена идеологического визионерства искусством является замещением священного времени бесконечной надежды профанным временем архивов и исторической памяти. После того как вера в заветные видения утеряна, всё что остается, – это искусство. А значит, всё идеологически мотивированное искусство – будь то религиозное, коммунистическое или фашистское – непременно является и позитивным, и критичным одновременно. Любая реализация какого-либо проекта – религиозного, идеологического или технического – всегда является отрицанием этого проекта именно как проекта. Любое искусство, воплощающее видение будущего, на которое направлена определенная религиозная либо политическая идеология, профанирует эту идеологию и тем самым становится предметом-парадоксом.

Стоит отметить, что идеологически мотивированное искусство не принадлежит исключительно прошлому или маргинальным политическим движениям. Мейнстримное западное искусство сегодня всё чаще функционирует в мо-

дальности политической пропаганды. Это искусство создается для массового зрителя, который совсем не обязательно планирует его приобрести. В действительности «непокупатели» составляют подавляющую и всё увеличивающуюся аудиторию искусства, выставляемого на регулярно организуемых международных биеннале. Было бы ошибочным думать, что эти выставки существуют исключительно для самопрезентации и прославления ценностей арт-рынка. Скорее они каждый раз создают и демонстрируют равновесие сил между противоречащими друг другу тенденциями, эстетическими подходами и репрезентационными стратегиями.

Борьба против власти идеологии традиционно принимала форму борьбы против власти изображений. Антиидеологическая, критическая, просвещенческая мысль всегда стремилась избавиться от изображений, уничтожить или по меньшей мере деконструировать их с целью поставить на их место чисто рациональные понятия. Положение Гегеля о том, что Искусство – дело прошлого, тогда как Новое время – это эпоха Понятия, было провозглашением победы иконоборческого Просвещения над христианской иконофилией. Разумеется, диагноз Гегеля был правильным для своего времени, но он не предвидел возможности возникновения концептуального искусства. Модернистское искусство неоднократно демонстрировало свою способность апроприировать направленные против него иконоборческие жесты и обращать их в новые модели создания искусства. Современ-

ное произведение искусства позиционирует себя как предмет-парадокс – изображение и одновременно его критика.

Это гарантирует выживание искусства в условиях радикальной секуляризации и деидеологизации. Наше время, часто считаемое постидеологическим, также обладает своим образом – им стала престижная международная выставка, выражающая идеальное равновесие сил. Желание избавиться от любого изображения может быть реализовано исключительно с помощью образа – образа критики изображения. Эта фундаментальная фигура – художественная апроприация иконоборчества, создающая предметы-парадоксы, которые мы называем произведениями современного искусства, – основная тема, непосредственно или косвенно затронутая в статьях, собранных в этой книге.

Под взглядом теории²

С момента своего возникновения современное искусство постоянно демонстрировало зависимость от теории. В то время голод по теории, который Арнольд Гелен позже назвал «потребностью в комментарии», объясняли тем, что модернистское искусство слишком «сложно» и потому непонятно широкой публике³. Согласно этому взгляду, теория берет на себя роль пропаганды – или скорее рекламы: после того как произведение искусства создано, приходит теоретик и объясняет это произведение изумленной и недоверчивой публике. Как мы знаем, многие художники испытывают смешанные чувства по поводу теоретической легитимации собственного искусства. Они благодарны теоретику за его энтузиазм, но их раздражает тот факт, что их искусство представят перед публикой в определенной теоретической перспективе, которая часто кажется им слишком узкой, догматичной и даже отпугивающей. Художник стремится к расширению своей аудитории, в то время как число теоретически информированных зрителей весьма невелико – меньше, чем аудитория современного искусства. Таким образом, теоретиче-

² Пер. с англ. – Андрей Фоменко Первая публикация по-английски: *Groys B. Under the Gaze of Theory // e-flux journal. № 35. May 2012.*

³ Gehlen A. *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Aesthetik der modernen Malerei.* Frankfurt: Athenaeum, 1960.

ский дискурс оказывается формой антирекламы: вместо того чтобы расширять аудиторию, он ее сужает. И сейчас это даже более верно, чем раньше. Со времен раннего модернизма широкая публика более или менее смирилась с искусством своего времени. Сегодня публика признает современное искусство, даже не испытывая ощущения, что «понимает» его. Кажется, необходимость теоретического объяснения искусства окончательно отпала.

Однако в действительности теория никогда не была столь важна для искусства, как сегодня. В чем же причина? Я бы предположил, что современные художники нуждаются в теории, чтобы объяснить, что они делают, не публике, а самим себе. В этом отношении они не одиноки. Любой современный человек постоянно задает себе два вопроса. Во-первых: что делать? А во-вторых (и этот второй вопрос еще важнее): как объяснить самому себе то, что ты уже делаешь? Настоятельность этих вопросов есть результат переживаемого нами острого кризиса традиции. Возьмем, например, искусство. В прежние времена заниматься искусством означало делать то, что делали предыдущие поколения художников, пусть даже формы художественной практики постоянно менялись. В новую эпоху заниматься искусством означало протестовать против всего, что делали предыдущие поколения. В обоих случаях было более или менее ясно, что представляет собой традиция и, соответственно, какую форму может принимать протест против нее. Сегодня мы имеем тысячи тра-

диций, циркулирующих по всему миру, и тысячи различных форм протеста против них. Таким образом, тому, кто в наши дни хочет стать художником и создавать искусство, далеко не очевидно, что такое искусство и что он должен делать. Ему необходима теория, которая объяснит, что такое искусство. И такая теория дает художнику возможность для универсализации, глобализации своего творчества. Теория освобождает художника от его культурной идентичности – от опасности, что его произведения будут поняты как местный курьез. Она открывает перед искусством перспективу универсальности. Вот главная причина успеха теории в нашем глобализованном мире. В этом смысле теория предшествует художественной практике, а не следует за ней.

Однако здесь остается нерешенным следующий вопрос. Из того, что любая деятельность в наше время начинается с ее теоретического обоснования, можно сделать вывод, что мы живем в эпоху после конца искусства, поскольку искусство традиционно противопоставлялось рассудку, рациональности, логике и помещалось в область иррационального, эмоционального, теоретически непредсказуемого и необъяснимого.

Действительно, западная философия с самого своего начала была максимально критически настроена по отношению к искусству и отвергала его как машину по производству иллюзий и фикций. Так, для Платона понимание мира и его истины достижимо не на пути воображения, а исключитель-

но на пути разума. Сфера разума традиционно включает в себя логику, математику, мораль и гражданское право, идеи добра и зла, систему управления государством – все методы и техники, на которых базируется общество. Эти идеи могут быть постигнуты человеческим разумом, но их невозможно репрезентировать средствами искусства, поскольку они невидимы. Таким образом, предполагалось, что философ отрешается от внешнего, феноменального мира и обращается к внутренней реальности собственного мышления, с тем чтобы исследовать это мышление и его логику. Только таким способом философ достигал уровня разума как универсального модуса мышления, присущего всем разумным субъектам, включая, как говорил Эдмунд Гуссерль, богов, ангелов, демонов и людей. Следовательно, отрицание искусства может рассматриваться как принципиальный момент, конституирующий философию как таковую. Оппозиция между философией, понимаемой как любовь к истине, и искусством как производством лжи и иллюзий определяет всю историю западной культуры. Негативное отношение философии к искусству усугублялось из-за традиционного альянса между искусством и религией. Искусство функционировало как дидактический медиум, репрезентирующий трансцендентную, непостижимую, иррациональную власть религии: оно показывало богов и Бога, делая их доступными для человеческого глаза. Религиозное искусство представляло собой предмет веры – люди верили, что храмы, статуи, иконы, религиозные

поэмы и ритуальные представления суть зоны божественного присутствия. Когда Гегель в 1820-х годах заявлял, что искусство есть дело прошлого, он имел в виду, что оно перестало быть медиумом (религиозной) истины. После эпохи Просвещения никто уже не обманывался насчет искусства: рациональная очевидность окончательно заместила эстетическое обольщение. Философия научила нас не доверять искусству и религии и вместо этого верить собственному разуму. Человек эпохи Просвещения презирает искусство, доверяя только самому себе, доводам собственного рассудка.

Однако современная критическая теория есть не что иное, как критика рассудка, рациональности и традиционной логики. Я имею в виду не просто ту или иную конкретную теорию, а критическое мышление в целом, берущее начало во второй половине XIX века, в период упадка гегелевской философии.

Всем нам известны имена первых мыслителей, определивших новую эпоху. Карл Маркс заложил основу современного критического дискурса, интерпретировав автономию разума как иллюзию, порожденную классовой структурой традиционных обществ, включая буржуазное. Субъект, выступающий от имени разума, понимался Марксом как представитель господствующего класса, освобожденный от физического труда и необходимости принимать участие в экономической деятельности. По Марксу, философ может отрешиться от мирских соблазнов лишь потому, что его базо-

вые потребности уже удовлетворены, в то время как неимущие представители физического труда поглощены борьбой за выживание, не оставляющей им возможности предаваться незаинтересованному философскому созерцанию и воплощать собой чистый разум.

С другой стороны, Ницше считал философскую любовь к разуму и истине симптомом неспособности философа реализовать свою волю к власти в реальной жизни. Волю к истине он рассматривал как результат сверхкомпенсации недостатка витальности и реальной власти, заменой которым служат фантазии философа об универсальной власти разума. Философ наделен иммунитетом против соблазнов искусства просто потому, что он слишком слаб и немощен, чтобы соблазнять и быть соблазненным. Ницше отрицал мирный, чисто созерцательный характер философской установки. С его точки зрения, такая установка – всего лишь уловка, к которой прибегает слабый для достижения успеха в борьбе за власть и господство. За мнимой «незаинтересованностью» теоретика кроется «декадентская», «больная» разновидность воли к власти. Согласно Ницше, подлинной целью разума со всем его философским инструментарием является порабощение тех, чья воля к власти носит нефилософский, витальный, пассионарный характер. Впоследствии эту главную тему философии Ницше развивал Мишель Фуко.

Таким образом, первые теоретики описали фигуру философа и его позицию в мире с точки зрения обычного, про-

фанного внешнего наблюдателя. Теория рассматривает тело философа в таких аспектах его существования, которые недоступны для саморефлексии. Это то, что ускользает от взгляда философа, равно как и от взгляда любого субъекта: мы не можем видеть собственное тело, его положение в мире и материальные процессы (физические и химические, а также экономические, биополитические, сексуальные и т. д.), протекающие внутри и вокруг него. Это значит, что мы не в состоянии осуществлять рефлексию в духе философского предписания «познай самого себя». А что еще важнее, мы не можем приобрести внутренний опыт границ нашего временного телесного бытия. Нам не дано увидеть собственные рождение и смерть. Поэтому все философы, практиковавшие саморефлексию, приходили к выводу, что дух и разум бессмертны. Действительно, анализируя процесс своего мышления, я не нахожу никаких свидетельств его конечности. Для обнаружения границ своего существования я нуждаюсь во взгляде другого. В его глазах я читаю собственную смерть. Вот почему Лакан говорит, что глаз другого – это всегда дурной глаз, а для Сартра «ад – это другие». Только профанный взгляд другого дает мне понять, что я не только мыслю и чувствую, но также родился, живу и умру.

«Мыслю, следовательно существую», – сказал Декарт. Но внешний наблюдатель, стоящий на позиции критической теории, мог бы сказать о Декарте: он мыслит потому, что существует. И это в корне подрывает мое знание о себе. Воз-

можно, я знаю, что мыслю. Но я не знаю, как я живу – я даже не знаю, жив ли я. Поскольку я лишен опыта собственной смерти, я не могу знать себя как живущего. Мне следует спросить других, живу ли я и как я живу – следовательно, я должен также спросить у них, что в действительности я думаю, поскольку мое мышление детерминировано моей жизнью. Жить – значит представлять перед чужими глазами в качестве живого (а не мертвого) существа. В этом отношении наши мысли, планы и надежды оказываются нерелевантными – релевантно лишь то, как наши тела перемещаются в пространстве под взглядом других. Теория знает меня лучше, чем я знаю себя сам. Надменный и просвещенный субъект философии исчез. Я остался со своим телом, существование которого удостоверяется взглядом другого. В эпоху, предшествовавшую Просвещению, человек был объектом божественного взгляда. А теперь мы стали объектами взгляда критической теории.

Казалось бы, реабилитация профанного взгляда влечет за собой реабилитацию искусства: в искусстве человек становится образом, который доступен другому для созерцания и анализа. Но в действительности всё не так просто. Предметом критики для современной теории служит не только философское созерцание, но и созерцание любого рода, включая эстетическое. С точки зрения критической теории мыслить или созерцать – всё равно что быть мертвым. В глазах другого неподвижное тело может быть только трупом. Ес-

ли философия придавала привилегированное значение созерцанию, то теория предпочитает действие и практику – и ненавидит пассивность. Как только я прекращаю двигаться, я исчезаю с радара теории, что ей совсем не нравится. Любая постидеалистическая и атеистическая теория содержит в себе призыв к действию. Любая критическая теория утверждает необходимость совершения безотлагательных шагов. Она говорит нам: мы всего лишь смертные материальные организмы, и в нашем распоряжении мало времени. Так что нам некогда тратить его на созерцание. Мы должны жить здесь и сейчас. Время не ждет, поэтому нам нельзя медлить. Разумеется, любая теория предлагает определенное объяснение мира (или объяснение того, почему он не может быть объяснен), но эти теоретические объяснения и сценарии выполняют сугубо инструментальную и преходящую роль. Подлинная цель всякой теории – определить поле действия, которое нас призывают совершить.

В этом пункте теория демонстрирует свою солидарность со стилем нашей эпохи. В прежние времена отдых предполагал пассивное созерцание. В свободное время люди посещали театры и музеи или оставались дома, чтобы почитать книгу и посмотреть телевизор. Ги Дебор описал это положение вещей как общество спектакля – общество, в котором свобода приняла форму свободного времени, ассоциируемого с пассивностью и уходом от реальности и ее проблем. Но современное общество приняло совершенно другой характер.

В свободное время люди работают – путешествуют, занимаются спортом, тренируются. Они не читают книг, но зато пишут в Facebook⁴, Twitter и другие социальные сети. Они не смотрят искусство, но снимают фото и видео, которые потом рассылают своим друзьям и знакомым. Люди стали весьма активны. Они организуют свое свободное время, занимаясь различного вида трудом. Эта активизация современного человека коррелирует с медиа, которые господствуют в наше время и которые оперируют движущимися изображениями (будь то кино или видео), так что мы не можем с их помощью репрезентировать движение мысли или состояние созерцания. Да и традиционные виды искусства тут бессильны; знаменитый «Мыслитель» Родена в действительности представляет собой атлета, отдыхающего после тренировки в спортзале. Движение мысли является невидимым. Поэтому оно не может быть репрезентировано современной культурой, ориентированной на визуальную информацию. Следовательно, можно сказать, что призыв к действию, исходящий от теории, идеально согласуется с современной медиальной средой.

Но теория не просто призывает нас совершить какие угодно действия. Она призывает совершить такие действия, которые станут реализацией – и продолжением – самой тео-

⁴ Компания Meta Platforms Inc., владеющая социальными сетями Facebook («Фейсбук») и Instagram («Инстаграм»), по решению суда от 21.03.2022 признана экстремистской организацией, ее деятельность на территории России запрещена.

рии. Любая критическая теория не только информативна, но и трансформативна. Она стремится вызвать изменения, которые выходят за рамки коммуникации. Коммуникация как таковая не влияет на субъектов коммуникативного обмена: я лишь передаю информацию другому, а другой передает информацию мне. Оба участника этого процесса сохраняют идентичность во время и после такого обмена. Но дискурс критической теории – это не просто информативный дискурс, поскольку он не ограничивается передачей определенного знания. Он ставит вопросы, касающиеся значения этого знания. Что означает получить новое знание? Как это новое знание трансформирует меня, влияет на мое отношение к миру? Как это знание воздействует на мою личность, меняет мой образ жизни? Для ответа на эти вопросы необходимо привести теорию в действие – показать, как определенное знание трансформирует наше поведение. В этом отношении дискурс теории похож на дискурсы религии и философии. Религия описывает мир, но не довольствуется этой чисто дескриптивной функцией. Она призывает нас поверить в это описание и продемонстрировать свою веру, действуя в соответствии с ней. Точно так же и философия призывает нас не только поверить в силу разума, но и действовать разумно, рационально. А теперь теория хочет, чтобы мы не только поверили, что мы прежде всего бранные, живые тела, но и доказали нашу веру на деле. Нам недостаточно просто жить: необходимо продемонстрировать, что ты живешь, исполнить

роль живого существа. Далее я попытаюсь показать, что в нашей культуре эту функцию демонстрации жизни выполняет искусство.

Действительно, главная цель искусства – демонстрировать различные образы и стили жизни. Таким образом, оно часто играет роль осуществленного на практике знания, показывая, что значит жить в соответствии с определенным знанием. Как известно, Кандинский объяснял свои абстрактные картины, ссылаясь на знание о переходе массы в энергию, происходящем согласно теории относительности Эйнштейна, и рассматривал свое искусство как реализацию этого знания. В совершенствовании жизни с помощью современных технологий видели свою задачу конструктивисты. Тематизированная марксизмом зависимость человеческого существования от экономики нашла отражение в русском авангарде. А в сюрреализме аналогичное значение приобрело бессознательное. Несколько позднее концептуализм тематизировал зависимость человеческого мышления и поведения от языка.

Конечно, можно спросить: кто является субъектом этой реализации знания посредством искусства? Мы много раз слышали о смерти субъекта и автора. Но во всех этих некрологах речь идет о субъекте философской рефлексии, а также о субъекте желания и витальной энергии, в то время как перформативный субъект конституируется призывом действовать, стремлением продемонстрировать, что он – живое су-

щество. Я выступаю адресатом этого призыва, говорящего мне: измени себя и мир, продемонстрируй свое знание, заяви о своей жизни и т. д. Этот призыв обращен ко мне. Поэтому я знаю, что могу и даже должен ответить на него.

Между тем призыв этот исходит не от Бога. Теоретик – такой же человек, как и я, и у меня нет причин безоглядно доверять его намерениям. Как я уже говорил, Просвещение научило нас с недоверием относиться к взгляду другого – подзревать, что этот другой (священник или кто-либо иной) преследует собственные коварные планы, скрытые за фасадом его дискурса. А современная теория научила нас не доверять даже самим себе и доводам собственного разума. В этом смысле любое осуществление теории одновременно является реализацией недоверия к ней. Мы воплощаем определенный имидж, образ жизни, демонстрируя себя другим в качестве живущих, но в то же время скрываемся от дурного глаза теоретика, прячемся под оболочкой нашего имиджа. Собственно, именно этого и хочет от нас теория. В конце концов теория не доверяет даже самой себе. Как сказал Теодор Адорно, всё в целом лжет – и не может быть ничего истинного во всеобщей лжи⁵.

Здесь следует отметить, что художник может занять и другую позицию – встать на критическую сторону теории. Во многих случаях художники так и поступают, позиционируя

⁵ Адорно Т. В. *Minima moralia*. Размышления из поврежденной жизни / пер. А. Белобратова, Т. Зборовской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. С. 37–38.

себя в качестве распространителей и пропагандистов знания, а не в качестве тех, кто воплощает его на практике, задавшись вопросом о значении этого знания. Такие художники не столько действуют, сколько выражают свою солидарность с призывом изменить себя и мир. Вместо того чтобы воплощать теорию в действие, они побуждают к этому других; вместо того чтобы быть активными, они стараются активизировать других. Они занимают критическую позицию, поскольку теория критична по отношению ко всем, кто не отвечает на ее призыв. В данном случае искусство выполняет иллюстративную, дидактическую, образовательную функцию, сопоставимую с дидактической ролью искусства в контексте христианской культуры. Другими словами, художник занимается светской пропагандой, сравнимой с пропагандой религиозной. Я ничего не имею против этого поворота искусства в сторону пропаганды. В XX веке он породил множество интересных произведений и остается продуктивным по сей день. Однако художники, практикующие такого рода пропаганду, часто говорят о неэффективности искусства, словно оно обязано убедить тех, кого не убедила сама теория. Пропагандистское искусство не является само по себе безуспешным – просто оно разделяет успех и неудачи той теории, которую пропагандирует.

Эти две художественные установки – реализация теории и пропаганда теории – представляют собой не просто разные, но враждующие, несовместимые интерпретации теории

«призыва». На протяжении XX столетия эта несовместимость не раз становилась причиной трагических конфликтов на левом (да и на правом) фланге искусства и поэтому заслуживает внимательного обсуждения. Критическая теория, берущая начало в текстах Маркса и Ницше, рассматривает человека как конечное физическое тело, лишенное онтологического доступа к вечному и метафизическому. Следовательно, не существует онтологических, метафизических гарантий успеха какого бы то ни было человеческого начинания – как, впрочем, и гарантий его провала. Всякое действие человека может быть в любой момент прервано смертью. Событие смерти радикально гетерогенно по отношению к любой теологической концепции истории. С точки зрения критической теории смерть не идентична завершению. Конец света – это не обязательно апокалиптический финал, обнаруживающий смысл человеческого существования. Для нас жизнь лишена божественного или исторического плана, доступного нашему пониманию и позволяющего на него положиться. Мы считаем, что вовлечены в неконтролируемую игру материальных сил, которые делают возможным любой исход. Мы наблюдаем постоянное изменение моды. Мы видим необратимый прогресс технологий, из-за которого любой опыт в конечном счете неизбежно устаревает. И это побуждает нас постоянно отказываться от наших знаний, навыков и планов в тот момент, когда они кажутся нам устаревшими. Мы понимаем, что всё, с чем мы сталкиваемся, рано

или поздно исчезнет. И мы готовы завтра отказаться от всего, что планируем сегодня.

Другими словами, теория ставит нас лицом к лицу с парадоксом неотложности (urgency). Главный образ, предлагаемый нам теорией, это образ нашей собственной смерти, нашей конечности, бренности и ограниченности отпущенного нам времени. Предлагая этот образ, теория вызывает чувство неотложности, побуждающее нас откликнуться на ее призыв перейти к действию здесь и сейчас. Но в то же время ощущение неотложности действия и отсутствия времени заставляет нас избегать долгосрочных планов, а также понизить наши ожидания относительно результатов наших действий.

Хорошим примером такой неотложности служит фильм Ларса фон Триера *Меланхолия*. Двум сестрам, героиням этого фильма, образ смерти является в виде планеты Меланхолия, которая приближается к Земле, грозя ее уничтожить. Планета Меланхолия смотрит на них, и они прочитывают собственную смерть в ее нейтральном, бесстрастном взгляде, представляющем собой удачную метафору для взгляда теории. Взгляд планеты побуждает сестер как-то реагировать на него. Это типично современный, секулярный пример крайней неотложности – неизбежной и в то же время совершенно случайной. Медленное приближение Меланхолии есть призыв к действию. Но какого рода действию? Одна из сестер пытается убежать от этой угрозы – спасти себя и

своего ребенка. Это отсылает к стандартному голливудскому апокалиптическому фильму, где попытка избежать всемирной катастрофы всегда увенчивается успехом. Но другая сестра принимает смерть, образ которой соблазняет ее, доводя до оргазма. Вместо того чтобы тратить остаток жизни на попытки избежать смерти, она исполняет ритуал ее приятия, активизирующий ее переживание жизни. Перед нами модель двух альтернативных реакций на ситуацию неотложности и нехватки времени.

Таким образом, те же самые неотложность и нехватка времени, которые побуждают нас к действию, заставляют предполагать, что наши действия, возможно, окажутся безрезультатными и мы не достигнем своих целей. Эта ситуация хорошо суммирована Вальтером Беньямином в его знаменитой притче, вдохновленной рисунком Пауля Клее *Angelus Novus*: глядя вперед, в будущее, мы видим только обещания, а оглядываясь назад, в прошлое, мы видим только руины этих обещаний⁶. Читателям Беньямина этот образ обычно кажется глубоко пессимистическим. Но в действительности он оптимистичен: этот образ в некотором смысле воспроизводит тематику гораздо более раннего эссе Беньямина, где он проводит различие между двумя типами насилия – божественным и мифическим⁷. Разрушения, производимые мифиче-

⁶ Беньямин В. О понятии истории / пер. С. Ромашко // В. Беньямин. Учения о подобии: Медиаэстетические произведения. М.: Изд-во РГГУ, 2012. С. 242 и сл.

⁷ Беньямин В. К критике насилия / пер. И. Чубарова // В. Беньямин. Учения о

ским насилием, ведут к смене старого порядка новым, в то время как божественное насилие разрушает, не устанавливая при этом никакого нового порядка. Это божественное насилие перманентно и напоминает идею перманентной революции у Троцкого. Современный читатель беньяминовского эссе о насилии невольно задается вопросом: как божественное насилие может возобновляться до бесконечности, если оно абсолютно разрушительно? В какой-то момент должно быть разрушено всё, и божественное насилие станет отныне невозможным. Действительно, если Бог создал мир из ничего, то он может и разрушить его полностью, не оставив никаких следов его прошлого существования.

Но Беньямин использует образ *Angelus Novus* в контексте материалистической концепции истории, согласно которой божественное насилие понимается как насилие материальное. Теперь ясно, почему Беньямин не верит в возможность тотального разрушения. Если Бог умер, материальный мир становится неразрушимым. В секулярном, чисто материальном мире разрушение может быть только материальным, производимым физическими силами. Но любое материальное разрушение успешно лишь отчасти. После него остаются руины, обломки, следы – в точности как это описано Беньямином в его притче. Иначе говоря, если мы не можем полностью уничтожить мир, то и мир не может полностью уничтожить нас. Абсолютный успех невозможен, но

также невозможна и абсолютная неудача. Материалистическое представление о мире открывает пространство по ту сторону успеха и неудачи, сохранения и уничтожения, приобретения и утраты. А это и есть то пространство, в котором действует искусство, вознамерившееся реализовать на практике знание о материальности мира и о жизни как материальном процессе. Искусство исторического авангарда также часто обвиняют в нигилизме и деструктивности, но эта деструктивность объясняется его верой в невозможность тотального уничтожения. Можно сказать, что авангард, глядя в будущее, видит ту же картину, которую *Angelus Novus* Бенямина видит, глядя в прошлое. С самого начала своей истории современное искусство учитывало в собственной практике возможность провала, исторической неудачи и разрушения. Стало быть, искусство не может быть шокировано теми разрушениями, которые оставляет после себя прогресс. Авангардный *Angelus Novus* всегда созерцает одну и ту же картину – неважно, смотрит ли он в будущее или в прошлое. Жизнь понимается им как нетелеологический, чисто материальный процесс. Он живет с сознанием того, что жизнь может быть в любой момент прервана смертью, и не ставит перед собой определенных целей, поскольку смерть грозит в любой момент разрушить его планы. В этом смысле жизнь радикально отклоняется от Истории, которая представляет собой рассказ о победах и поражениях.

На протяжении долгого времени человеку отводилась

средняя позиция между Богом и животным. При этом казалось более престижным стоять ближе к Богу и дальше от животного. Но в Новое время мы обычно располагаем человека между животным и машиной. В этом новом контексте кажется, что лучше быть животным, чем машиной. Начиная с XIX столетия и до наших дней существует тенденция мыслить жизнь как отклонение от определенной программы – как различие между живым телом и механизмом. Человек может рассматриваться как животное, действующее наподобие машины – индустриальной машины или компьютера. С этой, фукианской, точки зрения живое человеческое тело – животность человека – выражает себя посредством отклонения от программы, посредством ошибки, безумия, хаоса и непредсказуемости. Вот почему современное искусство так часто тематизирует девиацию и ошибку – всё, что выламывается из нормального порядка вещей и нарушает социальные конвенции.

Однако тут важно отметить, что классический авангард в большей степени симпатизировал как раз машине, а не животному началу в человеке. Радикальные представители авангардного движения – от Мондриана и Малевича до Сола Левитта и Дональда Джадда – создавали свое искусство в соответствии с машинного типа программами, избегая любых отклонений от них. Однако эти программы принципиально отличались от любой «реальной», «жизненной» программы, поскольку не были ни утилитарными, ни инструментальными.

ми. Наши реальные социальные, политические и технологические программы ориентированы на достижение конкретных целей и оцениваются в зависимости от своей эффективности и способности привести к реализации этих целей. В отличие от них программы и машины искусства не имеют телеологической установки. У них нет определенной цели и назначения. Реализация такой программы может быть в любой момент прервана смертью, но сама программа не утратит при этом своей целостности. Так искусство реагирует на парадокс неотложности, вытекающий из теории материализма и призыва реализовать ее на практике. С одной стороны, наша брэнность, онтологическая нехватка времени заставляют нас отказаться от созерцательной, пассивной позиции и перейти к действию. Но, с другой стороны, та же самая нехватка времени диктует нам действие такого рода, которое не имеет конкретной цели и может быть прервано в любой момент. Такое действие изначально не имеет определенного завершения – в отличие от такого, которое заканчивается с достижением цели. Поэтому художественное действие может продолжаться или повторяться до бесконечности. Недостаток времени трансформируется здесь в его бесконечный избыток.

Характерно, что операция так называемой эстетизации реальности осуществляется именно в момент перехода от телеологической к нетелеологической интерпретации исторического действия. Не случайно, например, Че Гевара стал

символом революционного движения: все революционные начинания Че Гевары закончились неудачами. Но именно благодаря этому наше внимание сдвигается от цели революционной деятельности к жизни героя-революционера, не достигшего своих целей. Эта жизнь приобретает в наших глазах блеск и совершенство независимо от ее практических результатов. И таких примеров множество.

В этом смысле практическая реализация теории посредством искусства также предполагает ее эстетизацию. Сюрреализм можно интерпретировать как эстетизацию психоанализа. В *Первом манифесте сюрреализма* Андре Бретон, как известно, предложил технику автоматического письма. Идея состояла в том, чтобы писать так быстро, чтобы ни сознание, ни бессознательное не поспевали за процессом письма. Здесь имитируется психоаналитический метод свободных ассоциаций, оторванный, однако, от своей нормативной цели. Позднее, после прочтения Маркса, Бретон убеждал читателей *Второго манифеста* взять револьвер и стрелять наугад в толпу – революционное действие здесь опять же становится бесцельным. Еще до этого дадаисты практиковали дискурс по ту сторону смысла и логики – дискурс, который без всякого для него ущерба может быть прерван в любой момент. Примерно то же самое можно сказать о выступлениях Йозефа Бойса: чрезвычайно длинные, они могли быть прекращены когда угодно, поскольку Бойс не ставил целью что-то с их помощью доказать. Это касается и многих дру-

гих практик современного искусства: они могут быть прерваны или возобновлены когда угодно. Неудача становится невозможной в силу отсутствия критерия успеха. Между тем многие представители арт-мира сетуют по поводу того, что искусство не достигает и не может достичь успеха в «реальной жизни». Реальная жизнь понимается здесь как история, а успех – как исторический успех. Ранее я показал, что понятие истории не совпадает с понятием жизни и, в частности, с понятием «реальная жизнь», поскольку история – это идеологическая конструкция, базирующаяся на представлении о поступательном движении к определенной цели. Эта телеологическая модель истории берет начало в христианской теологии и не соответствует постхристианскому, постфилософскому, материалистическому видению мира. Искусство освободительно. Оно изменяет мир и освобождает нас. Но одновременно это означает освобождение жизни от истории.

Классическая философия ставила перед собой задачи освободительного характера, выступая против религиозного, военного и аристократического правления, подавлявших разум и человека как носителя разума. Просвещение надеялось с помощью освобождения разума изменить мир. Сегодня, после Ницше, Фуко, Делёза и многих других мыслителей, мы склонны полагать, что разум не освобождает, а, напротив, подавляет нас. Теперь мы хотим изменить мир ради освобождения жизни, понимаемой как более фундаментальный уровень человеческого бытия, нежели разум. Мы

считаем, что жизнь порабощена и скована как раз теми институтами, которые позиционируют себя как модели рационального прогресса, способствующего улучшению жизни. Освободиться от власти этих институций означает отвергнуть их универсалистские претензии, основанные на устаревших принципах разума.

Таким образом, теория побуждает нас изменить мир не в том или ином его аспекте, а целиком. Но тут встает вопрос: возможно ли изменение такого рода – не постепенное, частичное, эволюционное, а тотальное и революционное? Теория утверждает, что любое трансформативное действие может быть осуществлено, поскольку не существует метафизической, гарантии статус-кво, доминирующего порядка, реальности в ее актуальном виде. Но точно так же не существует и гарантии успеха тотального изменения (ни божественного провидения, ни силы природы или разума, ни законов истории). Если классический марксизм еще пропагандировал веру в гарантию тотального изменения (в форме производительных сил, которые неизбежно меняют систему производственных отношений), а Ницше верил в силу желания, которая способна преодолеть все установления нашей цивилизации, то сегодня нам уже трудно верить во вмешательство таких бесконечных сил. С тех пор как мы отвергли бесконечность духа, представляется невозможным заменить ее теологией производства или желания. Но как же нам изменить мир, если мы конечны и бранны? Как я уже говорил,

критерии успеха и неудачи суть то, что определяет мир в его тотальности. Поэтому, если мы изменим – а лучше сказать, аннулируем – эти критерии, мы тем самым изменим и мир в его тотальности. Как я пытался продемонстрировать, искусство может это сделать и, более того, уже сделало.

Но здесь, разумеется, возникает следующий вопрос. Какова социальная релевантность этой неинструментальной, нетелеологической художественной практики жизни? Я бы сказал, она есть не что иное, как производство социального самого по себе. Не следует думать, что социальное всегда существует как данность. Общество – это пространство равенства и подобия, именно в этом качестве оно появилось когда-то в Древних Афинах. Древнегреческая *политея*, являющаяся моделью любого современного общества, основывалась на общности воспитания, эстетического вкуса, языка. Его члены могли с успехом подменять один другого. Каждый гражданин этого общества мог делать то же самое, что и другие, шла ли речь о спорте, риторике или войне. Но такого общества, основанного на изначально заданных ценностях, больше не существует.

Наше современное общество – это общество различия, а не сходства. И основу его образует не *политея*, а рыночная экономика. Жить в обществе всеобщей специализации, где каждый имеет свою специфическую культурную идентичность, значит предлагать другим то, что у тебя есть и что ты можешь делать, и получать от них то, что имеют и могут

делать они. Эта сеть обмена функционирует как сеть коммуникации, ризома. Свобода коммуникации – просто частный случай свободного рынка. Напротив, теория и реализующее ее искусство создают зону сходства по ту сторону различий, созданных рыночной экономикой, компенсируя тем самым утрату традиционных общностей. Недаром призыв к солидарности в наше время почти всегда сопровождается апелляцией не к общности происхождения, разума, здравого смысла или человеческой природы, а к опасности общей гибели в результате ядерной войны или глобального потепления. Мы различаемся по образу жизни, но похожи друг на друга тем, что смертны.

В прежние времена философ и художник стремились быть существами особого порядка, способными продуцировать особые идеи или вещи, и понимали себя именно в этом качестве. Но современный теоретик или художник не хотят быть особенными – напротив, они хотят быть как все. Их любимая тема – повседневная жизнь. Они стремятся быть типичными, неспециализированными, неидентифицируемыми, не выделяющимися в толпе и делать то, что могут делать и все остальные: готовить пищу (Риркрит Тиравания) или толкать перед собой куб льда (Франсис Алис). Как утверждал Кант, искусство есть предмет не истины, а вкуса, и потому может обсуждаться любым человеком. Искусство открыто для всех, потому что никто, по определению, не может быть специалистом в искусстве – все диле-

танты. Это означает, что искусство по своей сути социально и приобретает демократический характер, когда отменяются границы высшего общества (всё еще служившего моделью для Канта). Однако со времен авангарда искусство выступает не только как предмет дискуссии, свободной от критерия истинности, но также как универсальная, неспециализированная, непродуктивная общедоступная практика, свободная от критерия успеха. Радикальное искусство нашего времени является, по существу, художественным производством без производимого продукта. Это деятельность, в которой может принять участие каждый, – общедоступная и эгалитаристская.

Говоря это, я вовсе не имею в виду «реляционную эстетику» (relational aesthetics). Я также не считаю, что искусство, понимаемое таким образом, может быть действительно всеобщим и демократичным. И я попытаюсь объяснить почему. Наше понимание демократии базируется на концепции национального государства. У нас нет системы универсальной демократии вне национальных границ, и мы никогда не имели демократии подобного типа в прошлом. Поэтому мы не можем сказать, что собой представляет абсолютно универсальная эгалитарная демократия. К тому же демократия традиционно понимается как гегемония большинства: конечно, мы можем вообразить демократию, основанную на консенсусе и учитывающую права меньшинства, но даже такой консенсус всегда будет включать в себя только «нормальных, ра-

зумных» людей. В их число не войдут сумасшедшие, дети и т. д.

А еще в него не войдут звери и птицы. Между тем св. Франциск Ассизский, как известно, проповедовал и тем и другим. Консенсус исключает также камни: а мы, благодаря Фрейду, знаем, что в нас действует сила, заставляющая нас окаменевать. А также этот консенсус исключает машины – при том, что многие художники и теоретики хотели стать машинами, как, например, Энди Уорхол. Если использовать термин, введенный Габриэлем Тардом в рамках его теории подражания, можно сказать, что художник стремится стать существом не просто социальным, а сверхсоциальным⁸. Он уподобляется множеству разных организмов, фигур, вещей и явлений, которые никогда не станут частью демократического процесса. В точном соответствии с формулой Оруэлла, некоторые художники более равны, чем другие. Хотя современное искусство часто критикуют за то, что оно слишком элитарно, недостаточно социально, в действительности это верно с точностью до наоборот: художник сверхсоциален. А как правильно заметил Габриэль Тард, чтобы стать сверхсоциальным, нужно обособиться от общества, в котором живешь.

⁸ Tarde G. The Laws of Imitation. New York: H. Holt and Co., 1903. P. 88.

Слабый универсализм⁹

Известно, что в настоящее время любую вещь можно интерпретировать как произведение искусства. Или, точнее, всё что угодно может быть использовано художником в его работе. Для зрителя, заранее не проинформированного о границах той или иной работы, практически невозможно на основе одного лишь его предыдущего визуального опыта провести различие между «обыкновенным» бытовым предметом и предметом, включенным в контекст искусства.

Но кто такой художник? И возможно ли отличить его от нехудожника? Этот вопрос мне представляется гораздо более интересным, чем проблема различения искусства и «обыкновенной вещи».

Существует достаточно давно сформированный дискурс институциональной критики. Роль коллекционеров, кураторов, директоров музеев и галерей подвергается обширной критике и анализу в течение уже нескольких десятилетий. Но что же сказать о самих художниках? Современный художник, безусловно, является институциональной фигурой – более того, большинство художников готовы принять как данное то, что критиковать институции им приходится из-

⁹ Пер. с англ. – Анастасия Осипова Первая публикация по-английски: *Groys B. The Weak Universalism: Playing by the Rules: Alternative Thinking / Alternative Spaces. Apexart, New York, 2010.*

нутри институциональной системы. Кажется, что художник сегодня – обычный профессионал, которому отведена конкретная роль в общей структуре сферы искусства – сферы, основанной, как и любая другая бюрократическая организация или капиталистическая корпорация, на разделении труда. Можно также предположить, что критика с целью расширения этой сферы и повышения ее эффективности и прибыльности является неотъемлемой частью профессиональных задач художников. Такой ответ допустим, но не слишком убедителен.

Вспомним известное положение Йозефа Бойса о том, что «каждый человек – художник». Подобная позиция, расцениваемая многими теперь – как и в прошлом самим Бойсом – как утопическая, имеет долгую историю, которая восходит к марксизму и раннему авангарду. Как правило, в этом утверждении видят выражение надежды на то, что человечество, в настоящий момент состоящее из нехудожников, может превратиться в человечество творцов. Сегодня все согласны, что эта надежда несбыточна – более того, я готов утверждать, что в таком понимании роли художника нет ни капли утопичности. Мир, где от каждого ожидается непрерывное создание искусства и, как следствие, непрерывная конкуренция за возможность выставить свои произведения на том или ином биеннале, мне представляется скорее абсолютным кошмаром, а совсем не утопией.

Можно возразить, и такие возражения неоднократно вы-

сказывались, что романтическое и утопическое понимание роли художника, свойственное Бойсу, себя исчерпало. Мне подобный диагноз также кажется неубедительным. Традиция, питающая современный мир искусства со всеми его структурами, сформировалась после Второй мировой войны и, в свою очередь, является переосмыслением и закреплением исторического наследия раннего авангарда. Не создается впечатления, что с тех пор она значительно видоизменилась. Скорее наоборот – она играет всё более определяющую роль для современного искусства. Так, новые поколения профессиональных художников находят доступ к рынку искусства, пройдя систему художественных школ и образовательных программ, большая часть которых берет за основу всё тот же авангардный канон. Вследствие глобализации и стандартизации образования преобладающей модальностью современного искусства остается академизированный авангард. Поэтому, чтобы ответить на вопрос о художнике, необходимо проанализировать, как определялась его роль именно в ранний момент возникновения авангарда.

Всё художественное образование, как и образование в целом, основано на передаче некоторого типа знаний и навыков одним поколением другому. Таким образом, возникает вопрос: какие навыки и знания передаются в современных художественных школах? Этот вопрос, как известно, вызывает немало споров. Роль доавангардных академий искусств определялась ясно. В них от учеников требовалось освое-

ние некоторых четко установленных технических навыков: живописи, скульптуры и т. д. Художественные школы сегодня отчасти возвращаются к такому традиционному пониманию образования, особенно в сфере новых медиа. Действительно, фотография, кино, видео, цифровое искусство требуют некоторого технического умения, которое можно приобрести в художественной школе. Но, разумеется, искусство не ограничивается набором технических навыков. В результате мы наблюдаем возрождение дискурса об искусстве как о форме знания – дискурса, который становится абсолютно неизбежным, когда искусство начинает функционировать как образовательная дисциплина. Идея о том, что искусство – это форма знания, далеко не нова. Религиозное искусство ставило своей задачей выражение религиозных откровений в визуальной, художественной форме. Традиционное репрезентативное искусство претендовало на представление природы и повседневности в новом, не достижимом для обывателя свете. Оба эти подхода находили среди философов как критиков (от Платона до Гегеля), так и сторонников (от Аристотеля до Хайдеггера). Но что бы ни говорилось об их философских достоинствах и недостатках, оба эти положения об искусстве как об особой форме знания были напрямую отвергнуты историческим авангардом вместе с традиционным критерием мастерства, сопутствующим этим претензиям. Благодаря авангарду профессия художника была депрофессионализирована.

Депрофессионализация искусства поставила художника в весьма щекотливое положение, так как зачастую она интерпретируется как возврат художников к статусу любителей. Соответственно, современный художник начинает восприниматься как профессиональный непрофессионал, а сфера искусства – как сфера «арт-конспирации» (термин Бодрийера)¹⁰. Социальная эффективность этой конспирации представляется загадкой, которую можно расшифровать лишь социологическим путем.

Однако было бы ошибочным рассматривать предпринимаемую авангардом депрофессионализацию искусства как переход к любительству. Депрофессионализация является процессом, выражающимся в трансформации художественной практики в целом, а не в частных случаях возвращения художников в ситуацию непрофессионализма. Таким образом, депрофессионализация сама по себе является глубоко профессиональным процессом.

Прежде чем я начну обсуждать взаимоотношение депрофессионализации и демократизации искусства, отмечу, какие знания и технические навыки необходимы для подобной депрофессионализации искусства в первую очередь.

В своей недавно вышедшей книге *Оставшееся время* Джорджо Агамбен на примере святого Павла описывает навыки и знание, необходимые для того, чтобы стать профес-

¹⁰ Baudrillard J. The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays / ed. Sylvère Lotringer. New York: Semiotext(e); MIT Press, 2005.

сиональным апостолом¹¹. Знание это мессианское, то есть знание о том, что знакомый нам мир подходит к концу, что время на исходе, что его нехватка обесмысливает любой род занятий, требующий стабильности мира и перспективы протяженного времени. Сама же профессия апостола, пишет Агамбен, заключается «в постоянном отрицании какого-либо дела» (от себя добавим – в депрофессионализации всех профессий). Сжимающееся время обедняет, опустошает все культурные знаки и занятия, сводит их до нуля или, по определению Агамбена, до статуса слабых знаков. Это знаки приближения конца света, знаки, заранее ослабленные нехваткой времени, обычно требующегося для созерцания сильных, прочных знаков. Однако при конце света именно такие слабые знаки восторжествуют над сильными знаками власти, традиций, равно как и над знаками протеста, желания, героизма и шока. При обсуждении подобных знаков Агамбен, очевидно, имеет в виду то, что Вальтер Беньямин назвал «слабым мессианизмом». Уместно также вспомнить греческий термин «кеносис» (сам Агамбен его не упоминает), относящийся к фигуре Христа – к его жизни, страданию и смерти как к стиранию всех знаков его божественного величия. В этом смысле сам Христос может предстать как слабый знак, который нетрудно – но было бы ошибочным – перепутать со знаком слабости, как это сделал Ницше в своем

¹¹ Agamben G. The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans, Stanford: Stanford University Press, 2005.

Антихристе.

Теперь можно сказать, что художник-авангардист выступает своего рода светским апостолом, вестником того, что время приближается к концу. Новое время, по существу, является эпохой непрестанной утраты знакомого мира и традиционных жизненных устоев. Это время постоянных перемен, исторических сломов, новых концов и новых начал. Жить в таком времени означает жить без времени, с чувством постоянного дефицита временных ресурсов, с ощущением того, что бо́льшая часть проектов неизбежно окажется незаконченной и заброшенной. Каждое новое поколение создает свои собственные проекты, равно как и свои технологии и профессии для их воплощения, однако все они оказываются неизбежно забытыми следующим же поколением. В этом смысле время, в котором мы живем сегодня, – не постмодернистское, а скорее ультрамодернистское, так как в нем нехватка времени становится всё более и более ощутима. Это видно и по тому, насколько все сегодня заняты: времени нет ни у кого и никогда.

Прошедшая эра продемонстрировала неизбежность гибели и исчезновения всех традиций и унаследованных жизненных порядков. Но и современность также не внушает нам доверия: мы разучились верить в то, что моды, равно как и манеры жить и мыслить, сколь-либо долговечны. (Уже в миг появления новой тенденции раздается вопрос о том, как долго она просуществует. И ответом, разумеется, в каждом слу-

чае является: «недолго».) Можно сказать, что не только Новое время, но и – в большей степени – современность хронически мессианистичны или, вернее, хронически апокалиптичны. Мы почти автоматически видим всё, что существует, и всё, что возникает, в перспективе неизбежности будущего его упадка и исчезновения.

Авангард, как правило, ассоциируется с идеей прогресса, в особенности – технологического прогресса. Действительно, большинство призывов авангарда и его теоретиков направлены против консерваторов и настаивают на бессмысленности старых форм искусства в новых технологических условиях. Однако технические новшества рассматривались – по меньшей мере первым поколением авангардистов – не как сулящие новый, стабильный мир, а как гарантирующие разрушение старого, равно как и неотвратимость самоуничтожения всей технологической цивилизации. Авангард воспринимал прогресс преимущественно как разрушительную силу.

Таким образом, авангард ставил вопрос о том, возможно ли художнику продолжать создавать работы среди неуклонного крушения культурных традиций и знакомого мира, в условиях сжимающегося времени, являющегося основной характеристикой технологического развития. Каким образом можно создавать искусство, которое было бы неподвластно переменам, обреталось бы вне времени и истории? Авангард не хотел трудиться ради искусства будущего – он

хотел искусства, не подвластного времени, искусства на все времена. Нам часто приходится слышать и читать о необходимости перемен, о том, что нашей целью, равно как и целью искусства, является изменение статус-кво. Однако постоянные перемены – наша единственная реальность. В этих условиях повлиять на статус-кво означало бы целиком избавиться от изменений. На деле любая утопия – не что иное, как именно такая попытка избежать необходимости перемен.

Когда Агамбен описывает обесмысливание всех наших занятий и опустошение культурных знаков в момент мессианского события, он не задается вопросом о том, каким образом мы можем преодолеть границу, отделяющую наше время от грядущей эпохи. Он избегает этого вопроса, как избегал его и апостол Павел, который верил, что индивидуальная душа, в силу своей нематериальности, сможет безопасно преодолеть эту грань даже после исчезновения физического мира. Но не спасение души, а спасение искусства интересовало художников авангарда. Они пытались достичь его с помощью редукции – сведения культурных знаков до абсолютного минимума, чтобы их можно было пронести сквозь все перемены, моды и тенденции.

Подобная радикальная редукция художественной традиции должна была в полной мере предугадать грядущую смерть искусства от руки прогресса. С помощью редукции художники авангарда начали создавать изображения, которые выглядели достаточно скудными, слабыми, пустыми,

чтобы быть в состоянии пережить приближающуюся историческую катастрофу.

Когда в 1911 году Кандинский в своей книге *О духовном в искусстве* писал об отмене всех репрезентационных навыков у художников — о редукции всех картин к комбинации цвета и линии, — он хотел гарантировать выживание искусства во всех возможных будущих культурных трансформациях, включая и наиболее революционные. Мир, изображенный на картине, может исчезнуть, но с самым сочетанием цветов и форм этого не произойдет. В этом смысле Кандинский верил, что все образы прошлого и будущего уже запечатлены на его картинах, так как независимо от того, что именно это были (или могли быть) за образы, они так или иначе представляли собой набор некоторых цветов и геометрических фигур. И это относится не только к живописи, но и к другим видам искусства, например, к фотографии и кино. Кандинский не стремился создать собственный стиль, скорее он хотел натренировать глаз зрителя и сделать его способным распознавать формальные составляющие любого произведения визуального искусства, вне зависимости от исторического контекста. В этом смысле Кандинский подходит к своему собственному искусству как к не подверженному времени.

Впоследствии Малевич в своем *Черном квадрате* предпринимает еще более радикальную редукцию образа к чистому соотношению картины и рамы, предмета и поля созерцания, единицы и нуля. Мы действительно не можем уйти

от черного квадрата – он присутствует в каждой картине. То же можно сказать и о понятии реди-мейда, введенном Дюшаном, – любой предмет, который мы видим или хотели бы видеть представленным на выставке, можно рассматривать как потенциальный реди-мейд.

Таким образом, можно утверждать, что искусство авангарда создает трансцендентальные образы в кантианском понимании этого термина – образы, которые выражают условия, необходимые для возникновения и созерцания любого образа. Искусство авангарда является не только искусством слабого мессианства, но и слабого универсализма. Оно представляет собой не только искусство, использующее нулевые знаки, опустошенные приближающимся мессианским событием, но и искусство, находящее выражение в слабых образах, с трудом фиксируемых зрением, образах, которые оказываются незамеченными, когда они функционируют как компоненты более сильных образов, например, принадлежащих к классическому искусству и массовой культуре.

Авангард отрицал оригинальность, так как ставил своей целью не создавать, а обнаруживать трансцендентальные, повторяющиеся, слабые образы. Но, разумеется, каждое такое отсутствие уникальности само по себе становилось оригинальным. В философии, равно как и в науке, создать трансцендентальное искусство означает перейти границу темпоральности, а вместе с ней – и культурную границу. Любой образ, к какой бы культуре он ни принадлежал,

по существу является черным квадратом, так как именно его мы получим, если сотрем этот образ. Это означает, что для мессианского видения любое изображение заранее представляется черным квадратом. Именно поэтому авангард открывает дорогу к универсальному, демократическому искусству. Но универсалистская сила авангарда – это сила слабости, самоуничтожения, так как всеобщего успеха он смог добиться лишь создавая максимально ослабленные образы.

Однако, в отличие от трансцендентальной философии, авангарду свойственна некоторая амбивалентность. Философское созерцание и трансцендентальная идеализация – действия, предпринимаемые исключительно философами для других философов. Однако трансцендентальные образы авангарда демонстрируются наравне, выражаясь языком философии, с образами эмпирическими. Можно утверждать, что авангард помещает эмпирическое и трансцендентальное на один уровень, позволяя им быть сопоставленными перед демократическим взором неискушенного зрителя. Искусство авангарда радикальным образом расширяет пространство демократической репрезентации, включая в него трансцендентальное, которое до этого принадлежало сфере религиозной и философской мысли. Это имеет свои положительные, но также и опасные стороны.

С исторической точки зрения авангардные образы предстают взгляду зрителя не как трансцендентальные, но как конкретные эмпирические изображения, выражающие свое

время и особенности психологии своих создателей. Таким образом, «исторический» авангард одновременно и прояснял, и запутывал ситуацию: одновременно с тем, как он выявлял за сменой стилей и направлений повторяющиеся комбинации фигур, сам по себе он мог легко быть принят за стиль, отдельное течение в искусстве. Можно утверждать, что это недопонимание до сих пор остается неразрешенным. Сегодня авангард рассматривается историей искусства именно как эпоха исторически сильных, а не слабых образов. Таким образом, универалистская сторона искусства, которую стремился обнаружить авангард, по-прежнему остается незамеченной, так как ее затмил эмпирический характер этого обнаружения.

Даже сегодня приходится слышать вопросы типа «Что эта картина (скажем, Малевича) делает в музее? Мой ребенок может нарисовать не хуже». С одной стороны, подобная реакция на Малевича, разумеется, является правильной. Она демонстрирует, что его работы по-прежнему воспринимаются широкой публикой как слабые, не заслуживающие восторга и внимания. Но, с другой стороны, заключение, к которому приходит большинство посетителей музеев, глубоко неверно: многие считают, что подобное сравнение унижает Малевича, тогда как его следует понимать как восхищение собственным ребенком. Действительно, своей работой Малевич открыл путь в искусство для любого рода слабых изображений. Но это достижение может быть полностью понято,

только если по достоинству оценена самоаннигиляция Малевича, то есть если его картины воспринимаются как трансцендентальные, а не как эмпирические образы.

Несмотря на то что искусство авангарда сегодня представлено во всех главных музеях мира, оно, по существу, остается непопулярным. Парадоксальным образом оно воспринимается как недемократическое и элитарное, потому что в нем видят не сильное, а именно слабое искусство. Иными словами, авангард остается отвергнутым, не понятым широкой публикой, именно благодаря своей демократичности. И если бы авангард стал популярным, он утратил бы свой демократизм. Авангард открывает перед любым человеком возможность ощутить себя художником – принять участие в создании слабых, скудных, лишь отчасти видимых образов. Популярное искусство создается для зрителей, искусство авангарда – для аудитории художников. Разумеется, возникает вопрос, что же исторически произошло с универсалистским искусством авангарда. В 1920-х вторая волна авангарда пыталась использовать его как надежное основание для построения нового мира. Подобный нерелигиозный фундаментализм позднего авангарда развивался в 1920-х конструктивизмом, Баухаусом и ВХУТЕМАСом, несмотря на то что Кандинский, Малевич, Хуго Балль и некоторые другие ведущие фигуры раннего авангарда отрицали этот фундаментализм. Но даже если раннее поколение авангардистов не верило в возможность возведения нового мира на

слабом фундаменте их универсалистского искусства, они всё равно считали, что производимая ими радикальная редукция позволит достичь наиболее радикальной слабости. Однако нам хорошо известно, что это была лишь иллюзия – не потому, что можно было добиться еще большей слабости образов, но потому, что их слабость была забыта культурой. С исторического расстояния они кажутся нам либо сильными (для мира искусства), либо не представляющими никакого интереса (для всех остальных людей).

Это означает, что слабый (трансцендентальный) художественный жест не может быть произведен раз и навсегда. Чтобы сохранить дистанцию между трансцендентальным и эмпирическим, его необходимо повторять снова и снова, равно как и продолжать сопротивляться сильным образам перемен, идеологии прогресса и обещаниям экономического роста. Недостаточно выявить лейтмотивы, остающиеся неизменными, несмотря на все исторические перемены. Подобные лейтмотивы необходимо постоянно обнаруживать заново. И это обнаружение должно само по себе стать рутинным, так как каждое воспроизведение слабого трансцендентального жеста одновременно приводит и к ясности, и к дальнейшей путанице. Каждый раз нам становится необходимо новое разъяснение, чтобы разобраться в новых сложностях. Именно поэтому авангард не может утвердиться раз и навсегда, но обязан воспроизводиться снова и снова в попытке сопротивления историческим переменам и хронической

нехватке времени.

Подобный бесплодный и повторяющийся жест нашел выражение в одном из самых загадочных пространств современной демократии – в социальных сетях вроде Facebook, MySpace, YouTube, Second Life и Twitter, дающих мировому населению возможность публиковать свои фотографии, видео и тексты методом, который делает последние не отличимыми от любого концептуалистского или постконцептуалистского произведения искусства. В некотором смысле это пространство было впервые обозначено радикальным искусством 1960–1970-х. Без художественных редукций, введенных художниками того времени, возникновение эстетики социальных сетей было бы невозможным.

Эти социальные сети характеризуются массовым производством и публикацией слабых знаков низкой видимости – вместо массового созерцания сильных знаков высокой видимости, что было характерно для XX века. То, что мы испытываем сегодня, является распадом массовой культуры, какой ее описывает большинство влиятельных теоретиков: как период китча (Гринберг), как культурную индустрию (Адорно) или как общество спектакля (Дебор). Эта массовая культура была создана господствующими политическими и коммерческими элитами для толп потребителей и зрителей. Теперь же единое пространство массовой культуры находится в процессе брожения. Ее звезды по-прежнему над нами, но они светят не так ярко, как прежде. Сегодня все заняты на-

писанием текстов и публикацией личных фотографий – но у кого есть достаточно времени, чтобы наблюдать за всем этим с достаточным вниманием? Разумеется, за исключением узкого круга друзей, соавторов, коллег и родственников, его нет ни у кого. Традиционное взаимоотношение между создателями и зрителями оказалось перевернутым с ног на голову. В то время как раньше отдельные избранные творцы создавали изображения и тексты для миллионов читателей и зрителей, теперь миллионы креативщиков трудятся ради зрителя, у которого с трудом находится немного времени для их поверхностного просмотра.

Во времена классической массовой культуры за общественное внимание необходимо было бороться. Предполагалось, что возможно создать образ или текст, который окажется настолько сильным, удивительным и шокирующим, чтобы захватить внимание масс хотя бы на короткое время – то, что Энди Уорхол называл «пятнадцатью минутами славы».

Но в то же время сам Уорхол создавал многочасовые фильмы вроде *Сна* или *Эмпайр-стейт-билдинг* – настолько монотонные, что никому бы и в голову не пришло ожидать от зрителей напряженного внимания на протяжении всей ленты. Эти фильмы являются отличными примерами мессианских слабых знаков, так как демонстрируют преходящий характер сна и архитектуры: они кажутся хрупкими, видимыми лишь в апокалиптической перспективе, готовыми исчезнуть в любой момент. В то же время эти фильмы не требуют

к себе пристального внимания или вообще зрителя как такового, так же как нет в нем необходимости и у самого Эмпайр-стейт-билдинг или у спящего человека. Не случайно оба эти фильма Уорхола лучше всего смотрятся не в кинотеатре, а в контексте художественной инсталляции, где, как правило, они демонстрируются без перерыва на протяжении всего выставочного дня. Посетитель выставки может понаблюдать их минуту-другую, а может и сразу отойти. И если зритель решит вообще на них не смотреть, то существенным окажется лишь сам факт его посещения выставки, а не то, сколько времени он провел перед экраном. Видимость современного искусства – слабая и виртуальная – это апокалиптическая видимость сжимающегося времени. Достаточным оказывается, что то или иное изображение может быть в принципе увидено и что тот или иной текст может быть прочитан – событие самого видения или чтения совершенно не важно.

Но, разумеется, интернет также может стать, вернее, уже отчасти стал пространством для сильных образов и текстов. Именно поэтому молодые поколения художников всё больше интересуются малозаметными и слабыми публичными жестами. Мы повсеместно наблюдаем возникновение художественных коллективов, в которых и зрители, и участники представлены одними и теми же лицами. Эти группы создают искусство для себя и – в меньшей мере – для других художников, с которыми им может довестись сотрудничать.

Подобного рода практика соучастия означает, что стать зрителем можно, только став художником.

Вернемся теперь к началу статьи. Традиция авангарда основана на практике редукции, которая позволяет создавать вневременные и универсальные образы и жесты. Это искусство, которое манифестирует нерелигиозное мессианское знание, что мир, в котором мы живем, подвержен постоянным переменам и что протяженность жизни любого сильного образа неизбежно коротка. Оно также является малозаметным искусством, сравнимым в этом смысле с неприметностью повседневной жизни. Разумеется, не случайно и то, что именно бытовая жизнь благодаря своей незаметности выживает в условиях любых исторических сломов и сдвигов.

Сегодня же повседневность начала сама себя демонстрировать – благодаря дизайну и современным социальным сетям стало невозможным отличить презентацию быта от него самого. Повседневность превращается в произведение искусства – простой жизни больше не существует, теперь она выставляется как артефакт. Творческая деятельность в наше время – это то, что художник разделяет со своей аудиторией на самом базовом уровне повседневного существования. Сегодня художник разделяет искусство с миром повседневности так же, как раньше он разделял с ним религию и политику. Быть художником перестало быть знаком избранности и превратилось в бытовое занятие – в слабую практику, слабый жест. Но чтобы установить и поддержать слабый уровень

искусства, необходимо повторять этот жест бесконечно.

В начале своих *Лекций об эстетике* Гегель утверждал, что уже в его время искусство потеряло действительную значимость. Он верил, что искусство утратило способность сообщить что-либо правдивое о мире. Но искусство авангарда доказало обратное: оно сумело продемонстрировать переходный характер нашего мира, его нестабильность, нехватку в нем времени. А чтобы преодолеть эту нехватку путем слабых, минимальных жестов, требуется совсем немного времени – если оно вообще требуется.

Логика равноправия¹²

Противостояние внешнему угнетению предполагает наличие внутренней автономной силы – воля к сопротивлению предполагает наличие собственных целей, идеалов, принципов и, наконец, территории, которую мы готовы и хотим защищать. Возникает вопрос: имеет ли искусство автономные цели, идеалы или территорию, достойные защиты? Есть ли у него автономная сила сопротивления, которая может быть направлена против внешнего притеснения?

Всем известно, что автономия искусства давно была поставлена под вопрос и в последнее время отрицается многими теоретическими дискурсами. Если эта точка зрения верна, то искусство не может быть источником какого бы то ни было сопротивления. Скорее искусство способно служить лишь орудием в борьбе политических сил, которая ведется во имя различных идеалов и принципов, или использоваться для дизайна и эстетизации освободительных политических движений – как ранее оно использовалось для дизайна и эстетизации господствующей власти. В этом случае искусство может выступать только «дополнением» (supplement,

¹² Пер. с англ. – Павел Микитенко Первая публикация по-английски: *Groys B. The politics of Aesthetic Equal Rights // Resistencial/Resistance. Mexico: Edicion de la Memoria; SITAC, 2004.* Первая публикация по-русски: Художественный журнал. № 58/59. 2005.

термин, введенный Деррида) к определенным политическим силам и использовано лишь для оформления или деконструкции их политических позиций и притязаний, но не способно активно сопротивляться им. Ключевым в этом контексте является, на мой взгляд, следующий вопрос: имеет ли искусство свою собственную энергию или только энергию «дополнения»? Мой ответ: да, искусство автономно, да, оно имеет независимую энергию сопротивления.

Разумеется, я не склонен считать, что существующие художественные институции автономны или могли бы таковыми стать. Функционирование системы искусства основано на определенных суждениях об эстетической ценности, определенных критериях выбора, правилах признания и непризнания и т. д. Все эти ценностные суждения, критерии и правила, безусловно, не автономны, скорее они отражают доминирующие социальные конвенции и властные иерархии. Не существует чисто эстетических, имманентных искусству ценностных суждений, способных определять и регулировать художественную систему в целом, а также гарантировать ее автономию. Это положение привело многих художников и теоретиков к заключению, что искусство как таковое не автономно, потому что автономия искусства обычно понималась как автономия суждений об эстетической ценности. Но я бы предложил другой вывод из этого положения: именно отсутствие имманентного автономного суждения об эстетической ценности и гарантирует автономию искусства.

Автономия искусства не основана на автономной иерархии вкуса и эстетического суждения. Скорее это эффект отмены любой подобной иерархии и установления режима эстетического равноправия для всех художественных произведений. Это означает, что искусство как таковое является социально кодифицированной манифестацией фундаментального равенства между всеми существующими визуальными формами и медиа. Только в условиях этого фундаментального эстетического равенства всех произведений искусства каждое ценностное суждение, каждое вытекающее из него признание или непризнание потенциально могут быть опознаны как результаты гетерономного вторжения политических или экономических сил в автономную сферу искусства. Поэтому признание эстетического равноправия открывает возможность сопротивления любой политической или экономической агрессии от имени автономии искусства. Последняя конституирована именно через равенство всех художественных форм и медиа – равенство, которое дает возможность интерпретировать и критиковать все навязанные извне иерархии. Но, безусловно, когда я говорю «искусство», то имею в виду искусство нашего времени, которое является результатом долгой битвы за признание, продолжавшейся на протяжении всего модернистского периода.

Искусство и политика сходятся в одном: это области, в которых происходит борьба за признание. Как говорит Александр Кожев в комментариях к Гегелю, борьба за призна-

ние идет дальше обычной борьбы за распределение материальных благ, которое в современности определяется в основном законами рынка. И ставкой здесь является не просто желание, подлежащее удовлетворению. Вопрос скорее в том, какое желание будет социально легитимировано. В то время как на политической арене различные групповые интересы сражались за собственное признание, художники классического авангарда боролись за индивидуальные формы и процедуры, еще не ставшие легитимными. Другими словами, классический авангард ратовал за признание всех визуальных знаков, форм и медиа как легитимных объектов желания художника, достойных своего места в искусстве. Обе эти формы борьбы тесно связаны друг с другом и имеют целью создание общества, в котором все люди с их различными интересами, как и все художественные формы и процедуры, обретут наконец равные права.

В самом деле, уже классический авангард открыл бесконечное поле всевозможных изобразительных форм, имеющих равные основания для признания. Его друг за другом получили так называемое примитивное искусство, абстрактные формы и просто объекты повседневной жизни. Эта уравнительная художественная практика постепенно становится всё более выраженной в течение XX столетия, в котором образы массовой культуры и китч наделяются статусом высокого искусства. Политика равных эстетических прав, эстетическое равенство между всеми визуальными формами

и средствами, за установление которого боролось современное искусство, зачастую критикуются как выражение цинизма и, что довольно парадоксально, элитарности. Эта критика была направлена на современное искусство и слева и справа — искусство критиковалось за отсутствие, с одной стороны, подлинной любви к вечной красоте, а с другой — политической ангажированности. Но в действительности политика равноправия на эстетическом уровне является необходимым условием любой политической ангажированности. В самом деле, современная освободительная политика — это политика признания, направленная против исключения политических, этнических и экономических меньшинств. Но эта борьба возможна, только если визуальные знаки и формы, в которых желания исключенных меньшинств манифестируют себя, не контролируются и не подавляются каким бы то ни было вкусом, оперирующим во имя высших эстетических ценностей. Только исходя из равенства всех визуальных форм и медиа на эстетическом уровне, можно сопротивляться фактическому неравенству между изображениями как навязанному извне и отражающему социальное, политическое и экономическое неравенство.

Как уже отмечал Кожев, в тот момент, когда логика равноправия, лежащая в основании индивидуальной борьбы за признание, становится очевидной, создается впечатление, что эта борьба в какой-то степени теряет свою искренность и силу. Вот почему еще до Второй мировой войны Кожев

имел основания говорить о конце истории, имея в виду конец борьбы за признание. С тех пор дискурс конца истории заметно повлиял на художественную сцену. Многие постоянно ссылаются на конец истории, под которым понимается, что существующие на сегодняшний день художественные формы исчерпывают формальную сторону всех возможных произведений искусства. Исходя из этой предпосылки, борьба за признание и равенство в искусстве достигла своего логического завершения и стала таким образом несвоевременной и просто ненужной. Если за любым из визуальных знаков признается равная эстетическая ценность, художник оказывается лишенным возможностей, посредством которых он мог бы нарушать табу, провоцировать, шокировать или расширять существующие границы искусства – как это имело место на протяжении всей истории модернизма. Теперь же, когда история подошла к концу, от любого из художников невозможно ожидать ничего большего, чем просто создания еще одного произведения искусства среди многих других. Является ли режим равноправия для всех изображений не только *telos*-ом логики, которой следует развитие искусства в современную эпоху, но и ее окончательным отрицанием? Не случайно мы наблюдаем повторяющиеся волны ностальгии по временам, когда перед отдельными произведениями искусства преклонялись как перед драгоценными и уникальными шедеврами. С другой стороны, многие протагонисты художественной сцены верят, что, после конца истории ис-

кусства, больше не существует разницы между хорошим и плохим произведением. Теперь для определения качества единичного артефакта остается только один критерий – художественный рынок. Вне этого критерия художнику остается только использовать свои работы как инструмент политической борьбы. Но такая политическая ангажированность всегда может быть оценена как нечто чуждое искусству, направленное на использование искусства для внешних ему политических интересов и целей. Или еще хуже: такой поворот к политике может предстать как реклама художественного произведения посредством приобретения им политической релевантности. Подобные подозрения в коммерческом использовании политики препятствуют даже наиболее амбициозным попыткам политизации искусства.

Но равноправие всех визуальных форм и средств на уровне эстетической ценности совсем не означает отмену различий между хорошим и плохим искусством. Напротив, хорошее искусство – это практика, направленная на достижение и подтверждение равноправия. А такое подтверждение действительно необходимо, потому что произведения, формально эстетически равные, могут быть совсем не равны, когда дело касается их производства и распространения. Можно сказать, что искусство сегодня существует в разрыве между декларируемым равенством всех форм и их фактическим неравенством. Вот почему искусство может быть хорошим, даже если все произведения имеют одинаковые права. Хоро-

шим стоит называть то искусство, которое имеет в виду формальное равенство всех изображений в условиях их фактического неравенства. Этот отсылающий к формальному равенству жест всегда контекстуален и исторически обусловлен, но имеет и парадигматическое значение, являясь моделью для дальнейшего повторения, воспроизводства эстетического равенства в различных исторических условиях. Вот почему социальная или политическая критика, исходящая от искусства, всегда имеет положительный аспект, отсылающий за пределы конкретного исторического контекста этой критики. Критикуя социально, культурно, политически или экономически навязанную иерархию ценностей, искусство утверждает эстетическое равенство как гарантию своей подлинной автономии.

В наше время уже не существует вертикальной бесконечности божественной истины или красоты, из которой исходит хороший художник, но есть горизонтальная бесконечность эстетически равных визуальных знаков – таких как абстрактные композиции Кандинского, реди-мейды Дюшана, образы массовой культуры Уорхола. Источник взрывного воздействия, которое эти примеры оказывают на зрителя, лежит не в их эксклюзивности, но, напротив, в их способности функционировать как пример потенциально бесконечного многообразия образов. Следовательно, они не только представляют себя, но также указывают на неисчерпаемое множество форм, которым они предоставляют равные пра-

ва. Именно отсылка к бесконечному множеству форм придает этим индивидуальным примерам их привлекательность и богатство значений. Без сомнения, каждую такую ссылку на бесконечность визуальных знаков необходимо тщательно изучать и оценивать исходя из того, насколько ее использование в определенном репрезентационном контексте представляется эффективным. Так, знаки, внесенные некоторыми художниками в контекст интернациональной сцены, сигнализируют об их особенном этническом или культурном происхождении. С помощью этих знаков им удастся релятивизировать эстетическую норму, навязанную господствующей сегодня интернациональной эстетикой массмедиа, игнорирующей любую региональность. В то же время другие художники трансплантируют образы массмедиа в контекст их собственной региональной культуры в стремлении избежать провинциальности и фольклорности своего непосредственного окружения – во имя сохранения специфической, локальной идентичности, региональная культурная политика зачастую исключает всё, что имеет отношение к массмедиа и может быть рассмотрено как слишком интернациональное, разрушающее чистоту локальной идентичности.

Обе эти стратегии возникли как противостоящие друг другу: одна акцентирует национальную культурную идентичность, в то время как другая, напротив, нацелена на ее ослабление. Но это мнимый антагонизм: обе они реагируют на исключение из определенного культурного контекста. В пер-

вом случае исключение применяется к региональным визуальным образам, во втором – исключенными оказываются образы массмедиа. Но и в том и в другом случае рассматриваемые визуальные образы являются просто примерами, указывающими на потенциально бесконечное многообразие вещей, требующих художественной легитимации. Существует множество примеров признания низких форм искусства музеями и художественными галереями и, наоборот, демонстрации высокого искусства на территории массмедиа. Так, достоинства художественного профессионализма особенно ценятся там, где реди-мейд стал обычным делом, и, наоборот, обесцениваются там, где ремесло еще слишком тесно связано с искусством. Эти примеры могут привести нас к ложному заключению, что современное искусство всегда действует *ex negativo*, так что у него вошло в привычку занимать критическую позицию вне зависимости от ситуации, просто чтобы быть критичным. Но это не так. Все эти примеры критической позиции в конечном счете отсылают к позитивному, утверждающему и освобождающему видению бесконечного числа форм, наделенных равными правами. В этом смысле становится очевидным, что антагонистические на первый взгляд художественные стратегии на деле зачастую преследуют одну и ту же цель.

Художественные музеи, и в особенности музеи современного искусства, имеют сегодня значение критических инстанций. Они играют роль архивов, хранящих документацию

модернистской борьбы за эстетическое равенство, и делают всё возможное, чтобы эта документация смогла послужить отправной точкой критического отношения к современной культуре. Еще недавно как сами художники, так и большая часть публики смотрели на музей со скепсисом и недоверием. Со всех сторон доносились требования преодолеть, деконструировать или попросту элиминировать институциональные границы музея, чтобы дать современному искусству свободу выражать себя в реальной жизни. Со временем такие призывы и требования стали настолько распространенными, что превратились в характерную черту современного искусства. Эти требования упразднить музей выглядят как продолжение ранних авангардистских стратегий, которые давно уже были усвоены. Но внешность обманчива. Контекст, значение и функция призывов к упразднению музейной системы претерпели со времен авангарда фундаментальные изменения, даже если на первый взгляд манера и стиль этих призывов кажутся столь знакомыми. Господствующие в XIX и начале XX века вкусы определялись и репрезентировались музеями. И в этих условиях любой протест против музея был одновременно протестом против господствующих норм художественного производства (и к тому же исходным импульсом для возникновения нового искусства). Но в наше время музей, несомненно, лишился нормативной роли. Сегодня эстетические нормы определяются массмедиа. Широкая публика черпает свои представления о современном искусстве

из рекламы, компьютерных игр и голливудских блокбастеров. Это означает, что в контексте современных средств массовой информации призывы к деконструкции музея как институции приобретают совершенно другое значение, нежели в эпоху авангарда. Когда сегодня говорится о реальной жизни, то по большому счету имеется в виду глобальный медиарынок. В наши дни протест против музея больше не является частью борьбы с нормативным вкусом во имя эстетического равноправия, а, наоборот, направлен на стабилизацию и укоренение господствующих вкусов.

Не случайно художественные институции изображаются в массмедиа как производящие тайную селекцию. Кажется, что работающие в них специалисты, бюрократы и немногие посвященные выносят суждения относительно того, что можно считать искусством вообще и хорошим искусством в частности. Этот процесс вынужден основываться на критериях, которые кажутся широкой публике непостижимыми, неясными и в конечном счете неадекватными. Ей вообще непонятно, зачем кому-то нужно, чтобы было определено, что является искусством, а что нет. Почему мы не можем просто выбрать для себя то, что мы хотим называть искусством, без обращения к посреднику, без навязчивого совета куратора или критика? Почему искусство не добивается признания на открытом рынке массмедиа, как любой другой товар? С точки зрения массмедиа задачи, которые ставит перед собой музей, кажутся устаревшими, ненужными,

надуманными и даже немного странными. Современное искусство само охотно следует за массмедиа, в надежде завоевать медиальное пространство. Конечно, готовность искусства быть вовлеченным в массмедиа, коммуникацию с массами и политику, то есть в жизнь за пределами музея, легко понять. Этот ход позволяет обращаться к значительно более широкой аудитории; это эффективный путь зарабатывания денег – вместо того чтобы вымаливать их у государства или частного спонсора. Циркуляция в массмедиа дает художнику новое ощущение власти, социальной адекватности и публичного присутствия в своем времени. Таким образом, призыв к освобождению от музея означает *de facto* призыв к медиатизации и коммерциализации искусства.

В самом деле, современные массмедиа превратились в машину для производства визуальных образов, несравненно более всеобъемлющую и эффективную, нежели современная художественная система. Нас непрерывно снабжают образами войны, катастроф и террора на таком уровне производительности, с которым художник-кустарь не в состоянии конкурировать. Тем временем политика также перемещается в область производства имиджей. В наши дни каждый большой политик, рок-звезда, телевизионный шоумен или известный спортсмен производит тысячи изображений – намного больше, чем любой художник. На первый взгляд такой масштаб массмедийных имиджей может показаться необъятным, почти бесконечным. И если к имиджам этих медиа-

героев добавить изображения войны и политики, образы рекламы, коммерческого кинематографа и индустрии развлечений, то покажется, что художник – этот последний ремесленник современности – не имеет никаких шансов соперничать с медиамашиной. Но в действительности многообразие образов, циркулирующих в медиа, в высшей степени ограничено. На деле, для того чтобы эффективно распространяться и эксплуатироваться в коммерческих средствах массовой информации, они должны быть легко узнаваемы широкой аудиторией. Это делает массмедиа чрезвычайно тавтологичными. Разнообразие визуальных образов, циркулирующих в массмедиа, таким образом, значительно уступает диапазону имиджей, хранящихся в музеях современного искусства или производимых художниками. Вот почему необходимо сохранить музеи и вообще все художественные институции как места, где, во-первых, визуальный словарь современных массмедиа может получить критическую оценку в сравнении с наследием предыдущих эпох и, во-вторых, где мы можем заново сформулировать художественные стратегии и проекты, направленные на достижение эстетического равноправия, которого лишены современные массмедиа.

Прежде всего глобальный медиарынок не имеет исторической памяти, которая давала бы ему возможность сравнивать прошлое с настоящим. Старые товары постоянно заменяются на медиарынке новой продукцией, что исключает любую возможность сравнения того, что предлагается нам сегодня,

с тем, что было доступно еще вчера. В итоге медиа функционируют по законам моды. Но модность сама по себе отнюдь не самоочевидна и не бесспорна. Хотя ни для кого не секрет, что в эру массмедиа наша жизнь в первую очередь определяется модой, нас легко смутить вопросом о том, что же сегодня в моде. И кто вообще в состоянии ответить на этот вопрос? Судить об этом на самом деле чрезвычайно сложно, особенно в нашу эпоху глобализации. Например, если появляется нечто, претендующее на звание модного в Берлине, всегда найдется кто-нибудь, кто объявит это давно вышедшим из моды в сравнении с тем, что происходит, скажем, в Токио или Лос-Анджелесе. Но кто может гарантировать, что эта берлинская мода не захватит позже Токио или Лос-Анджелес? Когда мы пытаемся предсказать поведение рынка, мы *de facto* оказываемся заложниками специалистов по маркетингу и фэшн-гуру, претендующих на знание интернациональной моды. Но с тех пор, как рынок стал глобальным, такое знание более не под силу индивидууму. Там, где медиарынок уже вступил в свои права, индивидуум не в состоянии избавиться от амбивалентного впечатления, что он непрерывно сталкивается с чем-то новым и в то же время постоянно наблюдает всё то же самое. Привычные жалобы на отсутствие нового в искусстве имеют то же происхождение, что и противоположные жалобы на присущее искусству стремление к новизне ради новизны. Ведь до тех пор, пока говорящий не имеет никаких оснований для

своего суждения, кроме медиа, он попросту лишен контекста сравнения, который позволил бы ему эффективно отличать новое от старого. Так получается, что одно и то же используется для притязания и на культурные различия, и на культурную идентичность, которыми нас неустанно пичкают медиа. Для того чтобы критически осмыслить подобные притязания, нам нужен контекст сравнения. Там, где сравнение невозможно, все притязания на различия и идентичность остаются пустым звуком.

Это объясняет, почему критерии оценки и отбора в контексте художественного музея так часто кажутся отличными от критериев, господствующих в массмедиа. Отличие от вкусов широкой публики не является результатом элитарных вкусов кураторов. Всё дело в том, что музеи располагают возможностями для того, чтобы поставить под вопрос доминирующие вкусы и моды путем сравнения их с радикально эгалитарными проектами современного искусства. Это значит, что музей наших дней представляет собой институцию, направленную не столько на собирание искусства предшествующих эпох, сколько на репродукцию, реактуализацию и репрезентацию равенства всех форм и техник. Утверждение эстетического равенства является необходимой отправной точкой как для самокритики музея, так и для критики, направленной против эстетического неравенства, практикуемого современными массмедиа. Тот факт, что принцип эстетического равенства репрезентируется относитель-

ным меньшинством художников и теоретиков искусства, не означает, что этот принцип является антидемократическим, элитарным или циничным и не ставит под сомнение его универсальное значение. Универсальные требования часто формулируются и поддерживаются небольшим меньшинством, в пику большинству, склонному верить в обоснованность различных эстетических иерархий. Было бы катастрофической ошибкой, если бы музеи, приняв стратегию самоупряднения, решили предложить зрителю то, что он действительно хочет увидеть. Ведь в контексте массмедиа искусство обречено на постоянное воспроизведение своих внешних признаков в попытке быть опознанным обществом как искусство – и, как следствие, вновь и вновь утверждать доминирующие эстетические ценности. Получается, что именно массмедиа пропагандируют искусство, часто иронически называемое музейным, другими словами, искусство, которое демонстративно хочет быть художественным, зрелищным и высококачественным – и которое поэтому не решается порвать с традиционными критериями оценки. Даже когда медиа пытаются представить повседневную жизнь посредством так называемых реалити-шоу, они всего лишь заимствуют прием реди-мейда, принятый в музейной практике задолго до этого, и тем самым обнаруживают свою зависимость от музейной традиции.

По контрасту с массмедиа художественные музеи как места сравнения прошлого и настоящего, исходной перспекти-

вы и современной ее реализации обладают средствами и возможностями для того, чтобы быть также местом критического дискурса. В современном культурном пространстве художественный музей является практически единственным местом, где мы можем отстраниться от современности и сравнить ее с другими эпохами. В этих условиях музей является незаменимым пространством критического анализа и вызова транслируемому массмедиа духу времени (*Zeitgeist*). Музей – это место, где мы можем обратиться к эгалитарным художественным проектам прошлого, чтобы иметь возможность сравнить с ними наше настоящее.

Политика инсталляции¹³

Сфера искусства в наши дни часто отождествляется с художественным рынком, а произведение искусства в первую очередь рассматривается в качестве предмета потребления. То, что искусство функционирует в рыночном контексте и любое произведение искусства является товаром, никем не оспаривается. В то же время искусство создается и выставляется и для тех, кто не собирается становиться коллекционером, а такие люди как раз и составляют большую часть художественной аудитории. Обычные посетители, как правило, не воспринимают выставленные работы в качестве предметов потребления. В то же время число масштабных выставок: Документа, Манифеста, биеннале, триеннале – постоянно растет. Несмотря на огромные деньги и энергию, инвестируемые в такие выставки, все они ориентированы не столько на покупателей искусства, сколько на широкую публику – анонимного посетителя, который скорее всего ничего не приобретет. Но и художественные ярмарки, по существу призванные обслуживать покупателей, всё больше превращаются в события для широкой публики, либо не заинтересованной в приобретении искусства, либо не располагающей для этого

¹³ Пер. с англ. – Кети ЧухровПервая публикация по-английски: *Groys B. Politics of Installation // e-flux journal reader 2009. New York: Sternberg Press, 2009*Первая публикация по-русски: Логос. 2011. № 4.

финансовыми возможностями. Художественная система, таким образом, постепенно оказывается частью той самой массовой культуры, которую она столь долго старалась дистанцированно наблюдать и анализировать. Искусство становится частью массовой культуры даже не столько производством индивидуальных работ для художественного рынка, сколько выставочной практикой, объединяющей архитектуру, дизайн и моду, – так, как это представляли себе ведущие авангардисты, например, художники Баухауса или вхутемасовцы еще в 1920-х годах. Современное искусство, таким образом, может быть понято в первую очередь как выставочная деятельность. Это означает, среди прочего, всевозрастающую сложность различения двух его ключевых фигур: художника и куратора.

Традиционное разделение труда в художественной системе было ясным. Произведения искусства создавались художниками, а затем отбирались и выставлялись кураторами. Но по меньшей мере со времен Дюшана это разделение стало стираться. Сегодня нет больше никакого принципиального различия между созданием искусства и его демонстрацией. В современном художественном контексте создавать произведение искусства – означает выставлять любую вещь в качестве такового. Поэтому возникает вопрос: возможно ли всё еще различать роли художника и куратора – и если да, то каким образом – в условиях исчезновения разницы между производством искусства и его демонстрацией. Я попытаюсь

описать возможность такого разделения с помощью анализа различий между стандартной выставкой и художественной инсталляцией. Конвенциональная выставка представляет собой собрание художественных объектов, размещенных в выставочном пространстве в определенном порядке для последовательного осмотра. В этом смысле выставка функционирует как продолжение нейтральной публичной городской среды – что-то наподобие платного переулка, в который за скромную сумму может зайти любой прохожий. Передвижение посетителя в выставочном пространстве сродни прогулке по улице и рассматриванию архитектуры зданий. Не случайно Вальтер Беньямин в проекте *Пассажи* проводит аналогию между городским фланером и посетителем выставки. Тело зрителя в такой ситуации остается вне зоны искусства: искусство помещается перед наблюдателем, будь то объект, перформанс или видео. Соответственно, выставочное пространство понимается здесь как пустое нейтральное публичное место, символическая общественная собственность. Единственная функция этого пространства состоит в том, чтобы сделать художественный объект доступным зрительскому взгляду.

Куратор организует выставочное пространство от имени общества как его представитель. Следовательно, задача куратора – сохранение публичного статуса этого пространства за счет обеспечения общественного доступа к размещенным в нем произведениям. Очевидно, что индивидуальные про-

изведения не могут самостоятельно обеспечить свою зримость и привлечь внимание наблюдателя. Для этого им не хватает витальности, энергии и здоровья. Само по себе произведение искусства представляется больным и беспомощным: чтобы его увидеть, зритель должен быть приведен к нему, подобно тому, как медсестра приводит посетителей к прикованному к постели пациенту. Отнюдь не случайно, что слова «куратор» (*curator*) и «лечение» (*cure*) этимологически связаны: курировать – значит лечить. Кураторство врачует бессилие изображения, его неспособность к самопрезентации. Выставочная деятельность – это то самое лекарство, которое помогает больному изображению, обеспечивает его присутствие, зримость, представляет его общественному взору и суду. Тем самым кураторство можно определить как дополнение (*supplement*), подобное *фармакону* в дерридианском смысле: кураторство лечит изображение и в то же время способствует продолжению болезни¹⁴. Иконоборческий потенциал кураторства был впервые реализован по отношению к сакральным предметам прошлого, когда они оказались превращены в художественные объекты путем их помещения в нейтральном, пустом выставочном пространстве музея или галереи. Именно кураторы, в том числе музейные, стали первыми творцами искусства в его современном понимании.

¹⁴ Derrida J. La dissémination. Paris: Éditions du Seuil, 1972. P. 108 ff (Деррида Ж. Диссеминация. Екатеринбург: У-Фактория, 2007).

Первые художественные музеи были основаны в конце XVIII – начале XIX века и развивались на всем протяжении позапрошлого столетия благодаря имперским завоеваниям и разграблению неевропейских культур. Всевозможные *красивые* предметы, первоначально предназначенные для культовых целей, декоративные элементы интерьера или атрибуты личного богатства коллекционировались и выставлялись в качестве художественных произведений, то есть дефункционализированных автономных объектов, единственным назначением которых стало их созерцание. Любое искусство берет свое начало в дизайне, будь то дизайн культа или власти. В современном мире дизайн также предшествует искусству. Глядя на различные объекты, выставленные в сегодняшних музеях, не следует забывать, что образцы современного искусства в наши дни являются прежде всего дефункционализированными элементами дизайна. Был ли он масскультурным – от *Фонтана* Дюшана до уорхоловских *Коробок Брилло* – или утопическим – от югендстиля до Баухауса и от русского авангарда до Дональда Джадда, – этот дизайн занимался поиском формы для будущей *новой жизни*. Искусство – это дизайн, ставший нефункциональным, потому что общество, в котором он бытовал, исчезло, – подобно империи инков или Советской России.

В Новое время, однако, художники начали отстаивать автономию своего искусства, понятую как независимость от публичных оценок и общественного вкуса. Художники по-

требовали права принимать суверенные решения относительно содержания и формы своих работ без каких-либо разъяснений или оправданий перед обществом. И такое право было им предоставлено, но только в определенных пределах. Ибо свобода суверенного творчества не гарантировала художнику возможности публично выставляться. Включение любого художественного произведения в публичную выставку должно быть, по меньшей мере потенциально, публично объяснено и аргументировано. Хотя художник, куратор и критик вправе свободно высказываться за или против демонстрации каких-либо работ, каждое такое высказывание подрывает автономность и суверенность художественного творчества, которые отстаивало модернистское искусство. Ибо всякое суждение, легитимирующее художественное произведение и его помещение наряду с другими в общее публичное выставочное пространство, может рассматриваться как посягательство на это произведение. Куратор выступает посредником между произведением и зрителем, в равной степени ослабляя позиции как художника, так и зрителя. Поэтому художественный рынок кажется более благосклонным к современному автономному искусству, чем музей или кунстхалле (выставочный зал). На арт-рынке произведения циркулируют изолированными, лишенными контекста и кураторской опеки, что позволяет им демонстрировать свою кажущуюся независимость от какого бы то ни было посредничества. Художественный рынок функционирует

по правилам *потлача*, как он был описан Марселем Моссом и Жоржем Батаем. Автономному решению художника создать произведение, не нуждающееся в легитимации, соответствует автономное решение частного покупателя без раздумий заплатить за это произведение несоразмерные деньги.

Что же касается художественных инсталляций, то они не циркулируют, а, напротив, инсталлируют всё то, что обычно циркулирует в нашей цивилизации: объекты, тексты, фильмы и т. п. Вместе с тем инсталляция весьма радикально меняет роль и функцию выставочного пространства, поскольку она функционирует посредством символической приватизации публичного пространства выставки. Инсталляция может выглядеть стандартным кураторским проектом, но ее пространство организовано в соответствии с суверенной волей художника, которому не нужно публично оправдывать выбор тех или иных объектов или устройство выставочного пространства в целом. Инсталляцию часто не признают в качестве особой формы искусства из-за неочевидности статуса ее медиума (*medium*). Традиционные художественные медиа определялись специфическим материальным носителем: холстом, камнем или киноплёнкой. Физической основой медиума инсталляции является само пространство. Данное обстоятельство не означает тем не менее имматериальности инсталляции. Напротив, инсталляция материальна *par excellence* в силу своих физических характеристик: протяженность в пространстве является главным призна-

ком материальности. Инсталляция трансформирует пустое, нейтральное общественное пространство в индивидуальный художественный объект и приглашает посетителя воспринять это пространство как внутреннее тотализирующее пространство художественного произведения. Всё, что оказывается в него вовлеченным, становится частью произведения уже в силу помещенности внутрь него. Разделение объектов на обычные и художественные становится здесь несущественным. Вместо этого решающим оказывается разделение немаркированного публичного пространства и маркированного пространства инсталляции. Когда Марсель Бротарс представлял свою инсталляцию *Музей современного искусства, отдел орлов* (*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*) в *Кунстхалле* Дюссельдорфа в 1970 году, он поместил каждый экспонат надписью: «Это не произведение искусства». В целом, однако, его работа была признана произведением искусства – и не без оснований. Инсталляция демонстрирует четкий отбор объектов, строгую последовательность экспозиционных решений, логику включения и исключения. В этом она сходна с кураторской выставкой. Но вся суть именно в том, что здесь отбор и способ репрезентации являются исключительно прерогативой художника. Они основаны на личной, суверенной позиции, не нуждающейся в каких-либо дополнительных оправданиях или легитимациях. Художественная инсталляция – это способ перенести границы суверенных прав художника с индивидуального

объекта на всё выставочное пространство.

Это означает, что художественная инсталляция является пространством, в котором различие между индивидуальной свободой художника и институциональной свободой куратора становится непосредственно очевидным. Обычно считается, что режим, в условиях которого искусство функционирует в современной западной культуре, гарантирует свободу искусства. Но свобода художественного творчества означает для куратора и для художника разные вещи. Как я уже упоминал, кураторы, включая независимых, в конечном счете осуществляют отбор произведений от имени демократического общества. Для того чтобы нести ответственность перед лицом последнего, куратору не обязательно находиться в рамках неких формальных институций, поскольку он сам уже является институцией. Поэтому на куратора возлагается обязанность публичного обоснования своего выбора, и бывает, что он не справляется с этой задачей. Разумеется, ему предоставлено право публично отстаивать свою позицию, но это право не имеет ничего общего со свободой искусства, понимаемой как свобода принимать частные, индивидуальные, автономные художественные решения без каких-либо оправданий, объяснений или легитимаций. В условиях творческой свободы каждый художник имеет право создавать искусство, ограниченное лишь его личным воображением. Суверенность авторских решений в принципе признана либеральным западным обществом достаточным ос-

нованием для легитимации художественной практики. При этом произведение искусства можно, разумеется, критиковать и отвергать, но только в его целостности. Нелепо критиковать отдельные авторские решения, включение и исключение тех или иных элементов. Соответственно тотальную художественную инсталляцию можно также отвергнуть лишь целиком. Никому, например, не пришло бы в голову критиковать инсталляцию Бротарса за наличие или отсутствие в ней каких-либо видов орлов.

Отсюда следует, что понятие свободы в западном обществе отнюдь не однозначно – и не только в художественной, но и в политической сфере. Свобода в западном понимании позволяет принимать частные суверенные решения в различных сферах социальной практики, будь то индивидуальное потребление, распоряжение собственным капиталом или выбор религии. Но в ряде других областей, особенно в политической, свобода понимается преимущественно как право на публичное обсуждение, гарантированное законом, то есть как несуверенная, обусловленная, институционализированная свобода.

Конечно, в западном обществе и частные, суверенные решения также в определенной мере подконтрольны общественному мнению и политическим институтам (всем известен знаменитый лозунг «the private is political» – «частное есть политическое»). С другой стороны, в открытую политическую дискуссию время от времени вторгаются как пар-

тикулярные, суверенные решения со стороны политических деятелей, так и манипуляции, продиктованные частными интересами (которые в этом случае служат приватизации политического). В то же время художник и куратор в чрезвычайно наглядной форме воплощают эти два различных типа свободы: суверенную, безусловную, политически неангажированную свободу художественного самовыражения и институционализированную, политически ответственную свободу кураторства. В частности, это означает, что художественная инсталляция, в которой акт творчества совпадает с моментом презентации, становится идеальной экспериментальной площадкой для обнаружения и исследования той двойственности, которая свойственна западному пониманию свободы. В последние десятилетия мы стали свидетелями возникновения новаторских кураторских проектов, которые давали куратору возможность стать автономным. Одновременно мы наблюдали и возникновение художественных проектов, стремящихся к коллаборативности, демократизму, децентрализации и анонимности.

Действительно, инсталляция сегодня часто рассматривается как способ демократизации художником своего искусства, принятия на себя социальных обязательств, в том числе обязательства действовать от имени конкретного сообщества или даже общества в целом. В этом смысле появление художественной инсталляции можно назвать симптомом отказа от модернистских притязаний на автономию и

суверенность. Решение художника впустить множество посетителей в пространство произведения может быть истолковано как демократическое открытие изолированной художественной территории. Создается впечатление, что это закрытое пространство трансформируется в площадку для общественных дискуссий, демократических акций, коммуникации, налаживания связей, обучения и т. п. Такой взгляд на художественную практику инсталляции игнорирует, однако, акт символической приватизации публичного выставочного пространства, который *предшествоует* акту открытия инсталляции для зрительского сообщества. Как я уже отмечал, территория традиционной выставки является символической общественной собственностью, а куратор, организуя это пространство, действует от имени общественного мнения. Посетитель традиционной экспозиции находится как бы на своей территории в качестве символического собственника того пространства, в котором произведение искусства предстает его взору и оценке. Пространство же художественной инсталляции является, напротив, символической частной собственностью автора. Вступая в него, посетитель покидает публичную территорию демократической легитимации и попадает в зону неограниченного авторского контроля. Посетитель в данном случае оказывается, так сказать, на чужой территории, в изгнании. Он превращается в беженца, вынужденного подчиняться чужим законам – тем, которые определил для него художник. Последний выступа-

ет здесь законодателем, сувереном пространства инсталляции – и, возможно, именно тогда, когда законы, установленные им для зрительского сообщества, являются демократическими.

Можно утверждать, что инсталляция вскрывает авторитарный властный характер, изначально присущий любому демократическому режиму. Все мы знаем, что демократический порядок никогда не учреждается демократическим путем, но всегда возникает в результате насильственной революции. Установить закон – значит нарушить его. Первый законодатель никогда не действует легальным образом, он создает политический порядок, но не становится его частью. Он занимает внешнюю по отношению к этому порядку позицию, даже если позднее решает добровольно ему подчиниться. Автор художественной инсталляции также выступает в роли такого законодателя, который предоставляет зрительскому сообществу пространство для самореализации и определяет правила, которым это сообщество должно подчиниться, но делает это, не принадлежа к данному сообществу, оставаясь вне его. Это положение сохраняется даже тогда, когда художник решает присоединиться к созданному им сообществу. Этот, второй, этап не должен заслонять собой первый, на котором осуществляется суверенный жест художника. Кроме того, не следует забывать, что после введения нового порядка, определенной *политики*, некоего зрительского сообщества, создатель инсталляции должен поло-

житься на художественные институты в вопросе поддержания этого порядка, контроля над нестабильной *политикой* зрителей инсталляции. Описывая в книге *Сила закона (Force de loi)* роль полиции в государстве, Жак Деррида утверждал, что хотя полиции надлежит лишь осуществлять надзор за исполнением существующих законов, де факто она участвует в их создании. Осуществление закона означает и его постоянное воссоздание. Деррида стремится показать, что изначальный насильственный, революционный, суверенный акт установления закона и порядка не может быть впоследствии полностью забыт, но что, напротив, к исходному акту насилия возвращаются снова и снова. Это особенно очевидно сегодня, в эпоху насильственного экспорта, установления и поддержания демократии. И здесь не следует забывать того, что пространство инсталляции подвижно. Инсталляция не имеет строгой локальной привязки и может быть развернута в любом месте и в любое время. Тем не менее не должно быть иллюзий, что возможно хаотичное, как это было у дадаистов или во «Флюксусе», пространство инсталляции, свободное от какого-либо контроля. В своем знаменитом трактате *Французы, еще одно усилие, если вы желаете стать республиканцами (Français, encore un effort, si vous voulez être républicains)* Маркиз де Сад представил свое видение идеально свободного общества, которое отвергнет все существовавшие ранее законы и учредит лишь один – каждый должен делать то, что хочет, включая любого рода преступле-

ния¹⁵. Но, что особенно интересно, де Сад одновременно заявляет о необходимости полицейского принуждения для предотвращения реакционных попыток некоторых традиционно настроенных граждан восстановить старое репрессивное государство, защищающее семью и карающее преступления. Полиция оказывается нужна также и для защиты преступлений и преступников от посягательств реакционеров, ностальгирующих по моральным устоям прошлого.

И всё же насильственный акт учреждения демократически организованного общества не должен быть интерпретирован как противоречащий его демократической природе. Суверенная свобода с очевидностью является недемократичной, поэтому она кажется антидемократичной. Тем не менее, несмотря на видимую парадоксальность, суверенная свобода является обязательным предварительным условием возникновения любого демократического строя. И снова практика художественной инсталляции служит хорошей иллюстрацией этого правила. Традиционная художественная выставка оставляет посетителя в одиночестве, позволяя ему самостоятельно созерцать и сравнивать выставленные объекты. Перемещаясь от одного объекта к другому, посетитель лишен возможности оценить всё выставочное пространство в целом, включая собственную позицию в нем. Ху-

¹⁵ Sade D. A. F. *La Philosophie dans le boudoir*, Paris: Gallimard, 1976. P. 191 ff (Маркиз де Сад. *Философия в будуаре*. Тереза – философ. РИА «ИСТ-ВЕСТ»; Московский рабочий, 1991).

дожественная инсталляция, напротив, формирует сообщество зрителей исключительно посредством целостного инсталляционного пространства, объединяющего это сообщество. Подлинным посетителем инсталляции является не отдельный индивидуум, а группа. Пространство выставки как таковое может быть воспринято лишь зрительской массой, если угодно, *множеством (multitude)*, которое само становится частью выставки для каждого отдельного своего члена, и, наоборот, каждый посетитель становится частью выставки для остальных ее посетителей.

Таково часто недооцениваемое измерение массовой культуры, которое становится особенно наглядным в контексте изобразительного искусства. Поп-концерт или киносеанс также формируют сообщества своих участников. Члены этих временных сообществ не знакомы друг с другом, их объединение случайно; остается неясным, откуда они пришли и куда уйдут; им нечего сказать друг другу; у них нет общей идентичности или предыстории, которая позволила бы им разделить общие воспоминания; и тем не менее, это сообщества. Они имеют сходство с группой пассажиров поезда или самолета. Иначе говоря, по-настоящему современные сообщества являются таковыми в гораздо большей степени, чем религиозные, политические или профессиональные объединения. Все традиционные сообщества основаны на допущении, что их члены с самого начала связаны чем-то лежащим в прошлом: общим языком, верой, политической

историей, воспитанием. Такие сообщества стремятся провести границы между собой и чужими, с которыми у них нет связующего общего прошлого.

По контрасту с этим массовая культура формирует сообщества безотносительно общего прошлого – свободные сообщества нового типа. В этом кроется их часто упускаемый из виду высокий модернизационный потенциал. Тем не менее массовая культура не в состоянии самостоятельно осознать и раскрыть этот свой потенциал, так как создаваемые ею сообщества недостаточно осознают себя в этом качестве. То же можно сказать о массах, посещающих стандартное выставочное пространство современного музея или галереи. Часто говорят, что музеи элитарны. Меня всегда поражало это высказывание, идущее вразрез с моим личным опытом участия в непрерывном движении зрительской массы через выставки и залы музеев. Каждому, кто хоть раз пытался припарковаться рядом с музеем, сдать пальто в музейный гардероб или попасть там в туалет, приходилось усомниться в элитарности этого института. Это особенно касается тех из них, которые считаются наиболее элитарными, вроде Метрополитен-музея или МоМА в Нью-Йорке. Современные глобальные туристские потоки сметаю любую претензию музея на элитарность, демонстрируя ее смехотворность. И если эти потоки начинают обходить стороной какую-либо выставку, ее куратор будет этому отнюдь не рад и испытает не чувство избранности, а крайнее огорчение от того, что

не смог прорваться к массовому зрителю. Но этот зритель не осознает себя массой, он не формирует какой-либо *политики*. Горизонт концертных фанатов или кинозрителей – сцена или экран – слишком удален, чтобы позволить им адекватно воспринять и осмыслить пространство, в котором они находятся, или сообщество, частью которых они стали. Это и есть тот тип рефлексии, на которую провоцирует зрителей передовое современное искусство, будь то искусство инсталляции или экспериментальные кураторские проекты. Относительная изоляция, создаваемая пространством инсталляции, означает не поворот спиной к миру, а скорее делокализацию и детерриториализацию временных масскультурных сообществ таким способом, который позволяет им осмыслить свою собственную ситуацию, взглянуть на себя со стороны. Пространство современного искусства дает возможность человеческим множествам обратиться к себе и прославить себя, как в храмах и дворцах прежних эпох восхищались королями и почитали богов. (Фотографии музейных пространств, сделанные Томасом Штрутом, очень точно отображали это измерение современного музея – возникновение и преходящесть временных зрительских сообществ.)

Инсталляция как никакая другая практика позволяет циркулирующим человеческим множествам испытать ощущение пребывания здесь и сейчас. Инсталляция является прежде всего масскультурной версией описанного Бенямином индивидуального фланерства и, вследствие этого, ме-

стом появления ауры и *профанного озарения*. В целом инсталляция функционирует как обратная сторона репродукции, изымая копию из немаркированного, открытого пространства анонимной циркуляции и помещая ее – хотя бы на время – в фиксированный, стабильный, закрытый контекст топологически строго очерченного *здесь и сейчас*. Современное состояние культуры не может быть редуцировано к ситуации *утраты ауры*, к циркуляции репродукции по ту сторону *здесь и сейчас*, как это было описано Беньямином в его знаменитом эссе *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*¹⁶. Современная эпоха, напротив, формирует сложную комбинацию перемещений и возвращений, детерриториализаций и ретерриториализаций, утрат ауры и ее восстановлений.

Беньямин разделяет веру высокого модернистского искусства в уникальность его нормативного контекста. Исходя из этой предпосылки потеря исключительности, оригинальности контекста означает для произведения искусства окончательную утрату ауры, превращение его в копию самого себя. Восстановление ауры индивидуального произведения требует в этом случае сакрализации всей территории профанной, топологически неопределенной циркуляции масс – в чем,

¹⁶ Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction // W. Benjamin. Illuminations: Essays and Reflections / ed. Hannah Arendt, trans. H. Zohn. New York: Schocken Books, 1969. P. 221 (Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / пер. С. Ромашко, под ред. Ю. А. Здороваго. М.: Медиум, 1996. С. 15–65).

несомненно, и состоял тоталитарный фашистский проект. В этом главная проблема рассуждений Беньямина: он воспринимает зону массового обращения копии, циркуляцию вообще как универсальное, нейтральное и гомогенное пространство. Он настаивает на визуальной неразличимости, самоидентичности копии в процессе ее циркуляции в пространстве современной культуры. Но оба названных принципиальных допущения проблематичны. В рамках современной культуры изображение постоянно перемещается с одних медиа на другие и из одного закрытого контекста в другой. Фрагмент фильма, например, может быть показан в кинотеатре, затем конвертирован в цифровой формат и выставлен на чьем-то веб-сайте, или представлен на конференции в качестве иллюстрации, или просмотрен частным образом дома по телевизору, или помещен в контекст музейной инсталляции. Таким образом, посредством многообразных контекстов и медиа этот кинофрагмент трансформируется различными программными языками, форматами экрана, положением в пространстве инсталляции и т. д. Имеем ли мы дело всё это время с одним и тем же кинофрагментом? Является ли он точной копией точной копии оригинала? Топология сегодняшних сетей передачи, производства, преобразования и распространения изображений чрезвычайно гетерогенна. Изображения постоянно трансформируются, перезаписываются, редактируются и перепрограммируются в процессе распространения по сетям, и на каждом этапе они

претерпевают визуальные изменения. Статус копии как копии становится современной культурной условностью, какой некогда был статус оригинала. Беньямин предполагает, что новые технологии обеспечивают все возрастающую точность воспроизведения оригинала, тогда как в действительности дело обстоит ровно наоборот. Современные технологии мыслят поколениями: переслать информацию с аппаратов и программного обеспечения одного поколения на носители другого поколения означает существенно ее изменить. Метафорическое понятие *поколения*, используемое сегодня в технологическом контексте, говорит само за себя. Там, где существуют поколения, имеет место поколенческий эдипов конфликт. Все мы понимаем, что значит передавать определенное культурное наследие от одного поколения студентов другому.

Мы не в состоянии закрепить статус копии, равно как и статус оригинала. Не существует вечных копий, как нет и неизменных оригиналов. Репродуцирование в той же мере инфицировано оригинальностью, в какой последняя поражена вирусом репродуцирования. Циркулируя во множестве контекстов, копия становится серией различных оригиналов. Любое изменение контекста или медиума может быть интерпретировано как отказ от самого статуса копии, существенный разрыв, новое начало, открывающее новые горизонты. В этом смысле копия никогда не является копией в полном смысле, но скорее новым оригиналом в новом контек-

сте. Каждая копия сама по себе является *фланером* (*flâneur*), испытывающим время от времени *профанное озарение*, что превращает ее в оригинал. Копия утрачивает старые ауры и приобретает новые. Оставаясь, возможно, всё той же копией, она одновременно становится другим оригиналом. Всё это демонстрирует вдохновленный Бенъямином постмодернистский проект тематизации воспроизводимого, многократно повторяемого, репродуцируемого характера изображения в качестве столь же парадоксального, как и модернистский проект тематизации оригинала и нового. Похоже, именно поэтому постмодернистское искусство стремится к предельной внешней новизне, и в то же время оно направлено против самого понятия нового. Наше решение признать некое изображение копией или оригиналом зависит от контекста, ситуации, в которой оно принимается. Это решение всегда современно: оно относится не к прошлому или к будущему, а только к настоящему. И это решение также всегда суверенно. Инсталляция для таких решений действительно является пространством, в котором *здесь и сейчас* возникает и длится *профанное озарение* масс.

Следует заметить, что практика инсталляции одновременно выявляет зависимость любого демократического пространства (в котором саморепрезентируются массы или множества) от частных суверенных решений художника как законодателя. Этот факт был хорошо известен древнегреческим мыслителям, равно как и организаторам ранних демо-

кратических революций. В последнее время это знание было несколько вытеснено доминирующим политическим дискурсом. После Фуко мы стали увлекаться поиском источника власти в анонимных связях, структурах, правилах и протоколах. Однако эта заикленность на анонимных механизмах власти увела нас от осознания важности индивидуальных, автономных решений и поступков, совершаемых в частных *гетеротопных* пространствах, используя предложенный Фуко термин. Современная демократическая власть также имеет метасоциальные, метапубличные, гетеротопные истоки. Как отмечалось ранее, художник, создающий пространство инсталляции, сам не принадлежит ему. Но положение постороннего не всегда означает необходимость включения этого постороннего в социальное пространство для наделения его властью. Завладеть властью можно также путем исключения, в особенности самоисключения. Занимающий внешнюю позицию может обладать могуществом именно по причине неподконтрольности обществу, неограниченности своих суверенных поступков каким-либо общественным обсуждением или отсутствия необходимости в публичном самооправдании. Было бы неверным предположение, что такой тип властного аутсайдерства может быть полностью уничтожен прогрессом и демократическими революциями. Прогресс рационален. Но не случайно художник в нашей культуре видится безумцем или по меньшей мере одержимым. Фуко был уверен, что шаманы, колдуны и проро-

ки больше не играют заметной роли в нашем обществе, что они стали изгоями, помещенными в психиатрические больницы. Но наша культура является в первую очередь культурой знаменитостей, точнее – звезд, при том что никто не может стать звездой, не будучи безумным (или по крайней мере не притворяясь таковым). Фуко, очевидно, читал слишком много научной литературы и слишком мало желтой прессы, иначе бы он знал, какое место в социуме занимают сегодня безумцы. Ни для кого не секрет, что современные политические элиты также являются частью глобальной культуры звезд и в силу этого находятся вне общества, которым управляют. Будучи глобальными, наддемократичными, трансгосударственными, внешними по отношению к любому демократически организованному сообществу, эти элиты в действительности структурно безумны. Данные рассуждения было бы неверно интерпретировать в качестве критики инсталляции как художественной формы путем обнажения ее суверенного характера. Целью искусства в конечном счете являются не социальные изменения. Роль искусства заключается скорее в визуализации обычно упускаемых из виду реальностей. Принимая эстетическую ответственность за оформление пространства инсталляции, художник выявляет скрытое автономное измерение современного демократического порядка, которое политики стараются утаить. В пространстве инсталляции перед нами непосредственно предстает двойственный характер современного понимания свободы, ко-

торая функционирует в наших демократиях одновременно и как суверенная и как институциональная. Художественная инсталляция, таким образом, является пространством нескрывтости, непотаенности (в хайдеггерианском смысле) той гетеротопной, суверенной власти, которая скрывается за мнимой прозрачностью демократического режима.

Товарищи времени¹⁷

1.

Современное искусство заслуживает свое имя, если оно демонстрирует свою современность – а не только сделано или выставлено в настоящий момент. То есть вопрос «Что такое современное искусство?» подразумевает вопрос «Что означает быть современным?» или «Каким образом современное может быть показано как таковое?»

Быть современным может означать быть непосредственно *наличным (present)*, быть *здесь и сейчас*. В этом смысле искусство представляется по-настоящему современным, если оно аутентично, то есть улавливает и передает *присутствие наличного* таким образом, что это *наличное* не коррумпируется традициями прошлого или стратегиями, нацеленными на успех в будущем. Однако нам хорошо знакома критика *присутствия*, сформулированная Жаком Деррида. Он показал, и довольно убедительно, что настоящее по своей природе коррумпировано прошлым и будущим, что в сердцевине *присутствия* всегда есть *отсутствие*, и что история, вклю-

¹⁷ Пер. с англ. – Инна Кушнарёва Первая публикация по-английски: *Groys B. Comrades of Time // Cognitive Architecture. Rotterdam: 010 Publishers, 2010.* Первая публикация по-русски: Художественный журнал. № 81. 2011.

чая историю искусства, не может интерпретироваться, по выражению Деррида, как *процессия присутствий*¹⁸.

Здесь не место анализировать, каким образом работает дерридианская *деконструкция*: это достаточно хорошо известно. Скорее я хотел бы сделать шаг назад и спросить: почему нас интересует настоящее – *здесь и сейчас*? Витгенштейн с большой иронией говорил о тех своих коллегах-философах, которые время от времени внезапно обращались к размышлению о *наличном*, вместо того чтобы заниматься своими делами и продолжать жить повседневной жизнью. Для Витгенштейна пассивное созерцание *наличного*, непосредственно данного – неестественное занятие, продиктованное метафизической традицией, которая игнорирует поток повседневной жизни – поток, всегда выходящий за рамки *наличного*, не дающий ему никаких привилегий. Согласно Витгенштейну, интерес к *наличному* – просто философская (а может быть, и художественная) *déformation professionnelle*, метафизическая болезнь, которую нужно лечить философской критикой¹⁹.

Вот почему я нахожу следующий вопрос особенно уместным для обсуждения: как *наличное* проявляется в нашем повседневном опыте (прежде чем оно становится предметом метафизической спекуляции или философской критики)?

¹⁸ Derrida J. *Marges de la philosophie*. Paris: Édition de Minuit, 1972. P. 377.

¹⁹ Wittgenstein L. *Tractatus Logico-Philosophicus* / trans. C. K. Ogden. London: Routledge, 1922. P. 6, 45.

Так вот, мне кажется, что *наличное* – это нечто изначально препятствующее реализации наших повседневных и неповседневных проектов, мешающее нашему плавному переходу от прошлого к будущему, воздвигающее препятствия на нашем пути вперед, делающее наши надежды и планы неуместными, несвоевременными или просто неосуществимыми. Вновь и вновь мы вынуждены сказать: да, это хороший проект, но в данный момент у нас нет денег (времени, энергии и т. п.) для его осуществления. Или: это прекрасная традиция, но в данный момент никто ею не интересуется и не хочет ее продолжать. Или: это красивая утопия, но в данный момент никто не верит в утопии и т. д. Настоящее (*present time*) – это такой момент времени, когда мы решаем умерить наши ожидания будущего или отказаться от некоторых традиций прошлого, чтобы суметь пройти в узкие врата *здесь и сейчас*.

Есть известное замечание Эрнста Юнгера о том, что Новое время – время проектов и планов *par excellence* – научило нас путешествовать с облегченным багажом (*mit leichtem Gepäck*). Чтобы двигаться вперед по узкой тропе настоящего, Новое время избавилось от всего, что казалось слишком тяжелым, слишком нагруженным смыслами, мимесисом, традиционными критериями мастерства, унаследованными из прошлого этическими и эстетическими конвенциями. Редукционизм Нового времени – стратегия выживания на пути через трудное настоящее. Искусство, литература, музыка и

философия выжили в XX веке потому, что отбросили весь лишний багаж. В то же время эта редукция открывает одну скрытую истину. Она показывает, что можно отказаться от множества вещей – традиций, надежд, навыков и идей – и всё-таки продолжить свой проект даже в такой редуцированной форме. Эта истина придала модернистской редукции транскультурную эффективность: пересечь культурную границу – во многом то же самое, что пересечь временную границу настоящего.

Таким образом, в эпоху модернизма власть настоящего могла быть выявлена только косвенно, через следы редукции, которые эта власть оставила на теле искусства и – шире – культуры. Настоящее как таковое рассматривалось в тот период как нечто негативное, то, что должно быть преодолено во имя будущего, что тормозит осуществление наших проектов, откладывает наступление будущего. Один из лозунгов советского времени был «Время, вперед!» Ильф и Петров удачно спародировали это модернистское мироощущение в лозунге: «Товарищи, спите быстрее!» Действительно, в те времена, может быть, лучше было бы проспать настоящее – заснуть в прошлом и проснуться на острие прогресса, после наступления светлого будущего.

2.

Но в тот момент, когда мы начинаем переосмысливать на-

ши проекты, сомневаться в них или заново их формулировать, настоящее (современное) становится для нас важным или даже центральным вопросом. Современность фактически конституируется нашим сомнением, колебанием, неуверенностью, нерешительностью, потребностью в длительном размышлении – потребностью в отсрочке. Мы хотим отложить свои решения и поступки, получить дополнительное время для анализа, рефлексии и размышления. Это и есть современность – продленное, даже потенциально бесконечное время отсрочки²⁰. В свое время Сёрен Кьеркегор задал знаменитый вопрос: что означает быть современником Христа? Его ответ: это означает колебаться в принятии Христа в качестве Спасителя. Принятие же христианства, напротив, оставляет Христа в прошлом. Декарт также определяет настоящее как время сомнения – сомнения, которое предположительно должно открыть будущее, полное ясных и четких, очевидных мыслей.

Можно утверждать, что в данный исторический момент мы находимся именно в такой ситуации, потому что наше время – это время, в котором мы пересматриваем и анализируем, а не отбрасываем проекты эпохи модернизма. Непосредственная причина для такого пересмотра лежит в отказе от коммунистического проекта в России и Восточной Европе. В политическом и культурном плане коммунистический проект доминировал в XX веке. Была холодная война,

²⁰ Kierkegaard S. Training in Christianity. New York: Vintage, 2004.

были коммунистические партии на Западе, диссидентские движения на Востоке, прогрессивные революции, консервативные революции, споры о чистом и политически ангажированном искусстве. Все эти проекты, программы и движения были взаимосвязаны, потому что противопоставлялись друг другу. Но сейчас они могут и должны быть целиком пересмотрены. Современное искусство можно поэтому рассматривать как искусство, занятое пересмотром модернистских проектов. Можно сказать, что сегодня мы переживаем время нерешительности, отсрочки – скучное время. Однако Мартин Хайдеггер анализировал скуку как предварительное условие нашей способности схватывать присутствие *наличного* – переживать мир как целое, когда все его аспекты в равной мере наскучили и мы не захвачены той или иной специфической целью, как это происходило в контексте модернистских проектов²¹.

Сомнения в отношении модернистских проектов связаны главным образом с растущим недоверием к обещаниям Нового времени. Классический модернизм еще сохранял веру в бесконечное будущее – даже после смерти Бога, даже потеряв веру в бессмертие души. Понятие постоянной художественной коллекции говорит само за себя. Архив, библиотека и музей обещали секулярные постоянство и бесконечность, заменившие религиозное обещание воскресения

²¹ Heidegger M. What is Metaphysics? // M. Heidegger. Existence and Being / ed. W. Brock. Chicago: Henry Regnery Co., 1949. P. 325–349.

и вечной жизни. В период модернизма объем художественной продукции заменил душу в качестве потенциально бессмертной части субъективности. Фуко назвал *гетеротопиями* пространства, в которых время аккумулируется, вместо того чтобы попросту теряться²². С политической точки зрения мы можем говорить об утопиях модернизма как о исторических пространствах накопленного времени. Конечность настоящего времени казалась компенсированной бесконечным временем реализованного проекта: художественного произведения или политической утопии. Конечно, время, вложенное в производство определенного продукта, уничтожается, стирается этим продуктом. Продукт остается, но время, которое использовалось на его производство, исчезает. Однако потеря времени в продукте и через продукт компенсировалась в эпоху модернизма историческим нарративом, который некоторым образом восстанавливал потерянное время. Этот нарратив прославлял жизнь художников или революционеров, работавших ради будущего.

Но сегодня это обещание бесконечного будущего для результатов нашего труда потеряло свою убедительность. Музеи стали местами временных выставок, вместо того чтобы быть пространствами для постоянных коллекций. Будущее постоянно пересматривается: непрерывное изменение культурных тенденций и мод делает сомнительным любое обещание стабильного будущего для произведения искусства или

²² www.foucault.heteroTopia.en.html

политического проекта. Кроме того, прошлое постоянно переписывается: имена и события появляются, исчезают, чтобы появиться и исчезнуть вновь. Настоящее перестало быть точкой перехода из прошлого в будущее. Вместо этого оно стало местом постоянного переписывания прошлого и будущего, перманентной пролиферации исторических нарративов, хаотичной и неподвластной индивидуальному контролю. Единственное, в чем мы можем быть уверены относительно нашего настоящего, так это в том, что завтра исторические нарративы будут размножаться точно так же, как они размножаются сейчас, и мы будем реагировать на них с тем же чувством недоверия. Сегодня мы застряли в настоящем: оно самовоспроизводится, не ведя ни к какому будущему. Мы просто растрачиваем наше время, не имея возможности надежно его инвестировать или накопить – ни утопически, ни гетеротопически. Потеря бесконечной исторической перспективы порождает феномен непродуктивного, растраченного времени. Однако последнее можно воспринимать и позитивно – в качестве избыточного времени, обнаруживающего нашу жизнь как чистое бытие во времени вне его использования в рамках современной экономики и политики.

3.

Если посмотреть на нынешнюю художественную сцену, можно прийти к выводу, что это современное состояние от-

ражается в так называемом временном искусстве (*time-based art*). Именно это искусство тематизирует непродуктивное, растраченное, неисторическое, избыточное время, или время зависшее, *stehende Zeit*, если воспользоваться термином Хайдеггера.

Нынешнее временное искусство тематизирует это зависшее время, потому что оно фиксирует деятельность, которая происходит во времени, но не ведет к созданию какого-то определенного продукта. Но даже если эта деятельность и ведет к возникновению такого продукта, она предстает здесь отчужденной от своего результата, не полностью инвестированной в продукт и не полностью им поглощенной. Такую работу можно рассматривать как пример избыточного времени, не полностью поглощенного историческим процессом.

Рассмотрим в качестве примера анимацию Франсиса Алиса *Песня для Лупиты* (*Song for Lupita*, 1998). Мы наблюдаем действие, у которого нет ни конца, ни начала и которое не ведет к возникновению какого-либо результата, продукта. Женщина переливает воду из одного сосуда в другой, а потом – обратно в первый. Мы сталкиваемся здесь с простым повторяющимся ритуалом утраты времени – секулярным ритуалом, лежащим вне любых претензий на магическую власть, вне религиозных традиций или культурных конвенций.

Здесь невольно вспоминается прототип современного художника – Сизиф Альбера Камю. Его бесцельный, бессмыс-

ленный труд можно рассматривать как прообраз сегодняшнего временного искусства. Эта непроизводительная практика, этот избыток времени, определяемый внеисторическим ритуалом вечного возвращения, являет для Камю истинный образ того, что мы называем «временем жизни» (*lifetime*), которое не сводится к какому бы то ни было «смыслу жизни», «жизненному успеху» или «историческому значению». Понятие повторения занимает здесь центральное место. Повторяемость, присущая временному искусству, радикально отличает его от хэппенингов и перформансов 1960-х. Документиро-ванная в нем акция не является уникальным, изолированным перформансом – индивидуальным, аутентичным, подлинным событием, происходящим *здесь и сейчас*. Эта акция, напротив, по сути своей повторяема – а главное, повторяема еще до того, как была заснята на закольцованное видео (*in loop*). Повторяющийся жест, созданный Алисом, функционирует как запрограммированно безличный – эта анимация может быть повторена кем угодно, записана на видео, снова повторена. Здесь живое человеческое существо теряет отличие от своего медийного образа. В *Песне для Лупиты* оппозиция между живым организмом и мертвым механизмом больше не имеет никакого значения из-за механического, повторяющегося и нецеленаправленного характера документируемого жеста.

Франсис Алис определяет такое попустурастраченное, нетелеологическое время, которое не приводит к результа-

ту, конечной точке, кульминации, как время репетиции. Его примером является репетиция стриптиза в видео *Политика репетиции* (*Politics of Rehearsal*, 2007) – в каком-то смысле репетиция репетиции, поскольку сексуальное желание, вызванное стриптизом, в любом случае остается неудовлетворенным. Репетиция стриптиза сопровождается комментарием художника, который интерпретирует ее как модель модернизации, всегда остающуюся неисполненным обещанием. Для Алиса Новое время – время перманентной модернизации, но такой, которая никогда не достигает своей цели и не удовлетворяет желания стать по-настоящему современным, провоцируемого процессом модернизации. В этом смысле последний становится попусту растраченным, избыточным временем, которое можно и нужно документировать именно потому, что оно никогда не приводит к результату. В другой работе Алис показывает работу чистильщика обуви как пример трудового процесса, который не производит никакой стоимости в марксистском понимании этого термина, поскольку время чистки обуви не может накапливаться, образуя продукт, и тем самым не может быть интегрировано в теорию стоимости Маркса.

Но именно потому, что такое растраченное, зависшее неисторическое время не может аккумулироваться и абсорбироваться никаким продуктом, оно может повторяться – безлично и, потенциально, до бесконечности. Еще Ницше утверждал, что единственный способ помыслить беско-

нечность после смерти Бога, после конца трансцендентности – представить ее «вечным возвращением того же самого». А Жорж Батай тематизировал повторяющийся избыток времени, его непродуктивную растрату как единственную возможность уклониться от идеологии прогресса. Конечно, и Ницше, и Батай воспринимали повторение как естественную данность. Но в своей книге *Различие и повторение* (1968) Жиль Делёз говорит, что буквальное повторение – нечто радикально искусственное и в этом смысле находящееся в конфликте со всем естественным, живым, меняющимся, включая естественный и моральный законы²³. Следовательно, практики буквального повторения средствами искусства могут рассматриваться как введение разрыва в континуальность жизни и создание неисторического избытка времени. А это и есть та точка, в которой искусство может стать по-настоящему современным.

4.

Я хотел бы мобилизовать здесь другое значение слова «современный» (*contemporary*). Быть современным необязательно означает быть наличным, быть здесь и сейчас, скорее это означает быть «со временем», чем «во времени». По-немецки «современный» – *zeitgenössisch*. *Genosse* означает

²³ Deleuze G. *Différence and Répétition* / trans. Paul Patton. London: Continuum, 1968/2004.

«товарищ». То есть быть современным – *zeitgenössisch* – может пониматься как быть товарищем времени, сотрудничать со временем, помогать времени, когда у него возникают проблемы, трудности. В условиях современной цивилизации, ориентированной на производство, проблемы у времени возникают, когда оно воспринимается как непродуктивное, растраченное, бессмысленное. Такое непродуктивное время исключается из исторических нарративов, ему грозит полное исчезновение. Именно в этот момент временное искусство может помочь времени, сотрудничая с ним, став товарищем времени, поскольку временное искусство (*time-based art*) и есть время, основанное на искусстве. Традиционные произведения искусства (живопись, скульптура и т. п.) могут быть интерпретированы как основанные на времени, ведь они делались с ожиданием, что у них будет время – даже много времени, – если они попадут в музейные или частные коллекции. Напротив, временное искусство не стоит на времени как на прочном фундаменте с гарантированной перспективой. Оно скорее документирует время, которое рискует быть потерянным из-за своего непродуктивного характера – характера чистой жизни или, как сказал бы Джорджо Агамбен, *голой жизни*²⁴. Однако это изменение соотношения между искусством и временем меняет также и темпоральность самого искусства. Время перестает быть наличным, а также «быть в

²⁴ Agamben G. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

настоящем», понятом как уникальность *здесь и сейчас*. Вместо этого искусство начинает документировать повторяющееся, неопределенное, даже бесконечное настоящее – то, которое всегда уже *здесь* и может бесконечно продлеваться в будущее.

Художественное произведение традиционно понимается как нечто, целиком воплощающее искусство, дающее ему непосредственно зримое присутствие. Когда мы идем на выставку, то, как правило, предполагаем: всё, что на ней выставлено – живопись, скульптура, рисунки, фотографии, видео, реди-мейды или инсталляции, – должно быть искусством. Отдельные произведения могут, конечно, тем или иным образом отсылать к вещам, которыми они не являются, например, к вещам из реального мира или к определенным политическим ситуациям, но они не отсылают к искусству, потому что сами являются искусством. Однако это традиционное допущение, определяющее наше восприятие выставок и музеев, оказывается сбивающим с толку, ведь кроме произведений искусства в художественных пространствах нашего времени мы сталкиваемся также и с документацией искусства. Мы видим там картины, рисунки, видео, тексты и инсталляции – иными словами, те же самые формы и медиа, в которых обычно представлено искусство. Но когда дело доходит до художественной документации, искусство больше не представляется через эти медиа, а просто документируется ими. Ибо художественная документация по определению

не является искусством. Именно потому, что она отсылает к искусству, художественная документация вполне ясно показывает, что само искусство уже не является наличным и зримым, а скорее отсутствующим и сокрытым. И тут, чтобы лучше понять то, что произошло с нашей жизнью, интересно сравнить традиционный фильм с современным временным искусством, корни которого уходят в кино.

С самого начала кино претендовало на то, что оно способно документировать и представлять жизнь так, как это было недоступно другим видам искусства. Действительно, как медиум, основанный на движении, кино часто демонстрировало свое превосходство над другими медиа – самые большие достижения которых хранились в форме неподвижных культурных сокровищ и памятников, – инсценируя и приветствуя разрушение этих памятников. Эта тенденция также демонстрирует приверженность кино характерной для современности вере в превосходство *vita activa* над *vita contemplativa*. В этом отношении кино проявляет свою причастность философиям практики, витальности и желания, свою общность с идеями, которые, вслед за Марксом и Ницше, захватили воображение европейцев в конце XIX – начале XX века, – иначе говоря, в период рождения кино как медиума... Именно в эту эпоху господствовавшее прежде пассивное созерцание было дискредитировано и заменено прославлением мощных движений материальных сил. *Vita contemplativa* очень долго воспринималась как идеальная форма человеческого суще-

ствования. В Новое время ее начали презирать и отвергать как проявление слабости, недостатка энергии. В этом преклонении перед *vita activa* кино играло центральную роль. С самого своего зарождения оно прославляло всё, что движется на большой скорости – поезда, автомобили, аэропланы, а также и всё то, что проходит в глубь – лезвия, бомбы, пули.

Несмотря на то, что кино как таковое прославляет движение, парадоксальным образом оно – по сравнению с традиционными художественными формами – вводит аудиторию в состояние большей неподвижности. Если, читая книгу или рассматривая выставку, можно передвигаться относительно свободно, то в кинотеатре зритель помещен в темноту и буквально приклеен к креслу. Ситуация кинозрителя, по сути, напоминает грандиозную пародию на *vita contemplativa*, которую разоблачает кино, поскольку кинематограф воплощает как раз ту самую созерцательную жизнь, какой она представляется наиболее радикальному критику, – скажем, бескомпромиссному нищезащитнику, – то есть как плод фрустрированного желания, недостаток личной инициативы, проявление компенсаторного утешения, признак личной несостоятельности в реальной жизни. Это наблюдение стало исходной точкой для многих современных критиков кинематографа. Сергей Эйзенштейн, например, характерным образом сочетает эстетический шок с политической пропагандой в попытке мобилизовать зрителей и вывести их из пассивного, созерцательного состояния.

Идеология модернизма – во всех ее формах – была направлена против созерцания, против позиции стороннего наблюдателя, против пассивности масс, парализованных спектаклем современной жизни. В течение всего периода модернизма сохранялся конфликт между пассивным потреблением массовой культуры и активистским противостоянием ей – будь то политический или эстетический активизм или комбинация обоих. Прогрессивное искусство модернизма образовалось в этот период в противостоянии пассивному потреблению как политической пропаганды, так и коммерческого китча. Нам хорошо известны эти активистские реакции – от различных авангардистских группировок начала XX века до Клемента Гринберга (*Авангард и китч*), Теодора Адорно (*Культурная индустрия*) или Ги Дебора с его *Обществом спектакля* (1967) – книгой, темы и риторические фигуры которой продолжают звучать во всех нынешних спорах о современной культуре²⁵. Для Дебора целый мир стал кинотеатром, в котором люди полностью изолированы друг от друга и от реальной жизни и вследствие этого обречены на абсолютно пассивное существование.

Однако на рубеже XX и XXI веков искусство вошло в новую эру – эру не только массового потребления искусства, но и его массового производства. Снять видео и выставить его на всеобщее обозрение в интернете – действие, доступное практически каждому. Самодокументирование стало се-

²⁵ Debord G. *Society of the Spectacle*. Oakland: AKPress, 2005.

годня массовой практикой и даже массовой obsессией. Современные средства коммуникации и социальные сети, такие как *Facebook*, *YouTube*, *Second Life* и *Twitter*, дали населению планеты возможность выставлять свои фотографии, видео и тексты таким способом, что они оказались неотличимы от любого другого постконцептуалистского произведения искусства. А это означает, что современное искусство стало сегодня массовой культурной практикой. Тогда возникает вопрос: как современный художник может пережить этот всенародный успех современного искусства? Или: как может художник выживать в мире, в котором каждый стал художником? Можно, конечно, и дальше говорить о современном обществе как обществе спектакля. Но для того чтобы вписаться в контекст массовой художественной продукции, художнику, как правило, нужен зритель, который мог бы обозреть всю эту неизмеримую массу художественной продукции и сформулировать эстетическое суждение, позволяющее выделить каждого отдельного художника из массы всех остальных. Очевидно, однако, что такого зрителя не существует – им мог бы быть Бог, но нас уже известили о том, что Бог умер. Следовательно, если современное общество продолжает оставаться обществом спектакля, похоже, это спектакль без зрителей.

С другой стороны, созерцательная позиция – *vita contemplativa* – сегодня также стала сильно отличаться от того, чем она была прежде. Субъект созерцания не может бо-

лее полагаться на неограниченные временные ресурсы, на бесконечную временную перспективу, то есть на ожидание, которое имело конститутивное значение для платонической, христианской или буддийской традиции созерцания. Современные зрители – это зрители в движении, они прежде всего путешественники. Сегодняшняя *vita contemplativa* совпадает с постоянной активной циркуляцией. Сам акт созерцания функционирует сегодня как повторяющийся жест, который не может привести и не приводит ни к какому результату, ни к какому завершённому и хорошо обоснованному эстетическому суждению.

В нашей культуре мы традиционно располагали двумя фундаментально различными модусами созерцания, которые давали нам контроль над временем, проводимым за созерцанием искусства: неподвижность образа в выставочном пространстве и неподвижность зрителя в кинотеатре. Однако оба эти модуса терпят крах, когда движущиеся изображения попадают в пространство музея или художественной выставки. Изображения продолжают двигаться, но движется и зритель. Как правило, в условиях посещения обычной выставки невозможно посмотреть видео или фильм с начала до конца, если они достаточно длинные – особенно если таких временных работ много в одном и том же выставочном пространстве. Более того, такая попытка кажется неуместной. Чтобы посмотреть фильм или видео полностью, нужно идти в кинотеатр или сесть перед персональным компьютером.

Смысл созерцания временного искусства в том, чтобы бросить на него взгляд, потом другой, потом еще один – но никогда не смотреть его целиком. Можно сказать, что сам акт созерцания здесь закольцовывается (*put in loop*).

Временное искусство в том виде, как оно представлено в выставочных пространствах, – холодный медиум, если воспользоваться понятием, введенным Маршаллом Маклюэном²⁶. Согласно Маклюэну, горячие медиа ведут к социальной изоляции: читая книгу, мы находимся в одиночестве и в сфокусированном состоянии ума. В таком же сфокусированном состоянии мы бродим от одного объекта к другому на обычной выставке – будучи отделенными от внешней реальности, пребывая во внутренней изоляции. Маклюэн думал, что только электронные медиа, такие как телевидение, способны преодолеть изоляцию отдельного зрителя. Анализ Маклюэна, однако, неприменим к главному электронному медиуму сегодняшнего дня – интернету. На первый взгляд интернет кажется таким же холодным – если не еще не более холодным – медиумом, как и телевидение, потому что он активизирует пользователей, принуждая их к активному участию в коммуникации. Тем не менее, когда мы сидим перед компьютером и пользуемся интернетом, мы одни – и крайне сосредоточены. Если интернет предполагает участие, то в том же смысле, что и литературное пространство. Перио-

²⁶ McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994.

дически всё, что попадает в интернетное пространство, замечается другими участниками, вызывая их реакции, которые, в свою очередь, вызывают следующие реакции, и так далее. Но как бы то ни было, это активное участие происходит только в воображении пользователя, тогда как его тело остается неподвижным.

Выставочное же пространство, включающее в себя временное искусство, является холодным медиумом, потому что оно делает концентрацию на отдельных экспонатах ненужной или даже невозможной. Вот почему такое пространство способно интегрировать любые горячие медиа: текст, музыку, отдельные образы, – чтобы их остудить. Прохладное созерцание не нацелено на вынесение эстетического суждения или осуществление эстетического выбора, а является лишь постоянным повторением жеста «смотрения на» при осознании нехватки времени для всеохватывающего созерцания, которое необходимо, чтобы вынести квалифицированное суждение. Временное искусство демонстрирует здесь дурную бесконечность растраченного, избыточного времени, которое не может быть освоено зрителем. Одновременно это искусство снимает с *vita contemplativa* модернистское клеймо пассивности. В этом смысле можно сказать, что документация временного искусства стирает различие между *vita activa* и *vita contemplativa*. Тем самым временное искусство вновь обращает недостаток времени в его избыток – и демонстрирует себя соратником, товарищем времени, его

истинным современником.

О НОВОМ²⁷

В последние несколько десятилетий широкое распространение и влияние получил дискурс о невозможности нового в искусстве. Любопытно, что эта констатация конца истории сопровождается некоторым ощущением счастья, приятной взволнованности. Действительно, первоначальное постмодернистское сожаление о конце истории ушло. Мы, кажется, рады теперь утрате истории, а вместе с ней – и идеи прогресса, утопического будущего, всех этих понятий, традиционно ассоциируемых с феноменом нового. Исчезновение диктата нового воспринимается как победа жизни над доминировавшими прежде историческими нарративами, которые, как правило, были направлены на подавление, идеологизацию и формализацию реальности. Поскольку наше восприятие истории искусства напрямую зависит от того, как она представлена в музее, постольку освобождение от тирании нового влечет за собой и освобождение от истории искусства, что воспринимается причастными к искусству людьми как шанс порвать с музеем. Побег из музея обещает популярность и признание вне замкнутого круга официального искусства. Энтузиазм, сопутствующий провозглашению кон-

²⁷ Пер. с англ. – Анастасия Осипова Первая публикация по-английски: *Groys B. On the New // Research Journal of Anthropology and Aesthetics*. № 38. Harvard University Press, 2000.

ца нового в искусстве, связан в первую очередь с надеждой привнести искусство в жизнь – вне каких-либо исторических конструкций и рассуждений, вне оппозиции старого и нового.

Художники, равно как и теоретики, рады наконец освободиться от гнета истории, от необходимости предпринимать каждый раз новые шаги и подчиняться историческим законам. Вместо этого им хочется быть политически и культурно ангажированными социальной реальностью, критически переоценить собственную культурную идентичность, выражать свои непосредственные стремления и т. д. Но в первую очередь они хотят доказать, что, в отличие от абстрактных исторических конструктов, представленных музейной системой и рынком искусства, их работы – живые и настоящие. Такое желание, разумеется, абсолютно легитимно. Но для того чтобы его реализовать, необходимо ответить на вопрос, когда и при каких условиях искусство представляется нам живым.

Модернистская привычка восставать против истории, библиотеки и архивов во имя реальной жизни сложилась уже достаточно давно. Библиотеки и музеи стали излюбленными объектами ненависти для большинства писателей и художников Нового времени. Руссо восхищался разрушением древней Александрийской библиотеки, гётевский Фауст был готов войти в сговор с дьяволом, лишь бы только избежать необходимости читать книги. В текстах художников и теоре-

тиков модернизма музей постоянно сравнивается с кладбищем, а его кураторы – с могильщиками. Согласно этой традиции исчезновение музеев, а вместе с ними и воплощенной в них истории искусства, следует интерпретировать как будущее воскрешение истинного, живого искусства, как обращение к реальности, жизни, великому Иному. Окончательная гибель музеев ознаменует смерть смерти. Мы неожиданно станем свободными, как евреи, только что бежавшие из Египта и готовые отправиться в Землю обетованную настоящей жизни. Всё это вполне понятно и логично, даже если и не совсем ясно, почему этот египетский плен искусства должен подойти к концу именно сейчас.

Однако меня занимает несколько другой вопрос: во-первых, почему искусство хочет быть живым, а не мертвым, и, во-вторых, что именно означает для него быть живым или казаться таковым? Я постараюсь продемонстрировать, как именно внутренняя логика музейных коллекций заставляет художников обращаться к реальности, к жизни и создавать искусство, производящее впечатление витального. Я также намереваюсь показать, что быть живым означает в действительности не что иное, как быть новым.

На мой взгляд, существование взаимодополняющей связи между реальностью и музеем зачастую игнорируется в дискурсах об исторической памяти и ее репрезентации. Музей не вторичен по отношению к истории, он не является простым отражением и документацией того, что действительно

произошло за его пределами. Верно как раз обратное: реальность сама по себе вторична по отношению к музею и может быть определена лишь в сопоставлении с музейной коллекцией. Это означает, что любое изменение в последней приводит к изменениям в нашем восприятии жизни как таковой. В этом контексте реальность можно определить как сумму всех предметов, еще не включенных в музейную коллекцию. Таким образом, история не может быть понята как полностью автономный процесс, происходящий за стенами музея. Понимание реальности находится в непосредственной зависимости от представления о том, что хранится в музее.

В особенности ясно демонстрирует взаимосвязь реальности и музея музей искусства. Современные художники, несмотря на все свои жалобы и недовольства, хорошо знают, что в своей работе они ориентируются в первую очередь на музейные коллекции – по крайней мере если работают в контексте так называемого высокого искусства. Эти художники, как правило, хотят, чтобы их работы были когда-нибудь включены в музейное собрание. Если динозавры не знали, что в один прекрасный момент станут музейными экспонатами, то художники отлично это понимают. Насколько поведение динозавров было независимо от их будущей репрезентации в музее, настолько поведение современного художника в значительной мере определяется именно осознанием этой перспективы. Очевидно, что только предметы, взятые из реальной жизни, принимаются в музей, и этим объясняет-

ся, почему художник стремится представить свое искусство как живое и отражающее настоящее.

Выставленные в музее предметы автоматически рассматриваются как принадлежащие прошлому, как уже мертвые. Если за пределами музея мы сталкиваемся с произведением искусства, формально либо методологически напоминающим нам какую-либо работу, уже представленную в нем, мы не склонны воспринимать это произведение как живое и настоящее – скорее как мертвую копию отжившего прошлого. И если художник заявляет (а так поступает большинство), что он или она намеревается вырваться из музея, вернуться в жизнь, начать создавать действительно живое искусство, то это означает лишь одно: этот художник хочет быть включен в музейную коллекцию. Повторяю, взгляд, натренированный музеем, может разглядеть настоящее, живое и современное лишь в новом. Если вы воспроизведете искусство, уже включенное в коллекцию, ваши работы будут рассмотрены (и отвергнуты) как китч. Подобные динозавры, копии уже выставленных ископаемых, могут быть продемонстрированы, как мы уже знаем, только в контексте парка Юрского периода – в контексте развлечения, парка аттракционов, но не музея. Музей в этом отношении сходен с церковью: чтобы стать святым, необходимо сперва побыть грешником – в противном случае вам уготована роль законопослушного обывателя, без шанса сделать карьеру в канцелярии божественной памяти. Именно поэтому – парадоксальным образом – чем более вы

желаете освободиться от гнета музея, тем сильнее попадаете под давление логики музейного коллекционирования (и наоборот).

Разумеется, подобная интерпретация проблемы нового противоречит некоторым глубоко укоренившимся убеждениям, унаследованным от раннего авангарда, а именно, что новая жизнь может быть открыта только путем разрушения музея и радикального, экстатического забвения прошлого, отделяющего нас от настоящего. Подобное понимание нового ярко выражено в коротком, но важном эссе Казимира Малевича 1919 года *О музее*. Во время гражданской войны новое советское правительство опасалось, что старые музеи и их коллекции будут разрушены, и может произойти масштабный коллапс государственных институтов. Реакцией Коммунистической партии стала попытка спасти эти коллекции. Малевич в своей статье протестует против промузейной политики советского правительства и требует от него не вступаться за коллекции произведений искусства, ибо их разрушение может открыть дорогу настоящему, живому искусству: «Жизнь знает, что делает, и если она стремится разрушить, то не нужно мешать, так как в помехе мы преграждаем путь новому представлению в себе зарождающейся жизни. <...> Сжегши мертвеца, получаем 1 г порошку, следовательно, на одной аптечной полке могут поместиться тысячи кладбищ.

Мы можем сделать уступку консерваторам, предоставить

сжечь все эпохи и устроить одну аптеку. <...> Цель (этой аптеки. – Б. Г.) будет одна, даже если будут рассматривать порошок Рубенса, всего его искусства – в человеке возникнет масса представлений, может быть живейших, нежели действительное изображение (а места понадобится меньше)»²⁸.

Ссылка на Рубенса для Малевича неслучайна: в нескольких ранних манифестах он утверждал, что в наше время стало невозможным писать «толстый зад Венеры». Однако самое главное его убеждение состоит в том, что новое, оригинальное, инновационное искусство не может найти себе места в подчиненном отжившим конвенциям музее. На самом же деле во времена Малевича (и даже раньше – с момента формирования в конце XVIII века музея в современном понимании) ситуация была диаметрально противоположной. Включение произведений искусства в музейную коллекцию не определяется каким-либо установленным нормативным вкусом, имеющим точку отсчета в прошлом – скорее главным принципом, заставляющим музейную систему собирать свои коллекции, является идея исторической репрезентации. Понимание музея как места исторической репрезентации никогда не подвергалось сомнению – даже авторы недавних постмодернистских текстов не идут дальше вопроса о том, кто и что являются достаточно новыми, чтобы выразить наше время.

Только тогда, когда прошлое не представлено как часть

²⁸ Малевич К. О музее.

какой-либо коллекции, не зафиксировано музеем, имеет смысл и даже является моральной необходимостью оставаться ему верными, следовать традициям и сопротивляться разрушительному влиянию времени. Культуры без музеев являются, по определению Леви-Стросса, «холодными культурами» – они стремятся сохранить свою идентичность путем бесконечного воспроизводства прошлого. Это происходит из-за ощущаемой ими угрозы забвения и исчезновения. Однако если прошлое собрано и сохранено в музее, то воспроизведение традиций, стилей и конвенций теряет смысл. Более того, воссоздание традиционного становится социально запрещенной или, как минимум, не востребуемой практикой. Девизом современного искусства отнюдь не является: «Теперь я свободен создавать нечто новое». Скорее в Новое время стало неприемлемым повторять прошлое. Как выразился Малевич, нельзя больше рисовать Венерин толстый зад. Стратегия авангарда исходит из постулирования не столько свободы, сколько нового табу, табу музея, запрещающего воспроизведение прошлого, которому больше не грозит исчезновение, поскольку оно надежно сохранено за стеклом музейной витрины.

Музей не диктует, как должно выглядеть новое, он лишь демонстрирует, каким оно быть не может. В этом смысле музей функционирует подобно демону Сократа: он советует Сократу как не надо действовать, но никогда не говорит, как следует поступать. Назовем этот демонический голос «внут-

ренным куратором». Каждый современный художник обладает таким внутренним куратором, который предупреждает его о том, какого типа произведения создавать больше нельзя, что больше не коллекционируется. Музей дает нам весьма четкое определение того, что означает для искусства производить впечатление жизни и актуальности – а именно, не напоминать собой ничего уже включенное в музейную коллекцию. Чтобы быть актуальным, искусство обязано выглядеть таковым. А это означает, что оно не может казаться старым, мертвым искусством прошлого, уже выставленным в музее.

Можно сказать, что в условиях современного музея новизна нового искусства не устанавливается постфактум путем сравнения со старым искусством. Скорее сравнение происходит еще до создания той или иной новой работы – и в некотором смысле определяет его. Современные произведения искусства могут считаться включенными в коллекцию еще до их завершения. Искусство авангарда – искусство элитарно мыслящего меньшинства не потому, что выражает некоторый специфически буржуазный вкус (как, например, утверждает Бурдье), а потому, что авангард в некотором смысле вообще не выражает чьего-либо вкуса: ни массового, ни личного, ни даже вкуса самих художников. Авангардное искусство является элитарным исключительно потому, что оно создается под давлением музея, является результатом ограничений, которым человечество в целом не под-

вергается. Для широкой публики почти любой предмет может выглядеть новым в силу своей незнакомости, даже если он уже включен в собрание музея. Это наблюдение делает возможным установить центральное различие, необходимое для лучшего понимания феномена нового, – между новым и иным или между новым и дифферентным.

Новизна часто понимается как сочетание инаковости и недавней даты изготовления. Так, мы называем машину новой, если она отличается от остальных машин и является последней моделью, выпущенной автомобильной индустрией. Но, как выразился Сёрен Кьеркегор в *Философских крохах*, быть новым вовсе не означает быть иным²⁹. Кьеркегор радикально отличал новое от иного. Он утверждал, что любое конкретное различие можно распознать лишь потому, что мы уже обладаем способностью идентифицировать его. Иными словами, никакое отличие не может быть действительно новым, иначе оно не могло бы быть идентифицировано как таковое. Узнать всегда означает вспомнить. Но узнанное благодаря памяти не является действительно новым. Поэтому, по Кьеркегору, такое понятие, как новая машина, невозможно и неуместно. Даже в том случае, если автомобиль был выпущен сравнительно недавно, различие между ним и более ранней моделью не является чем-то радикально новым. Смешением понятий нового и другого объясняет-

²⁹ Kierkegaard S. *Philosophical Fragments*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

ся исчезновение понятия нового в теоретическом дискурсе последних десятилетий, несмотря на то что оно сохранило свою значимость для практики искусства. Это является результатом чрезмерной увлеченности понятиями друговости и инаковости в структуралистской и постструктуралистской мысли, доминировавшей в теории культуры на протяжении последних десятилетий. Напротив, для Кьеркегора новое – это отличие в отсутствие отличия, отличие за пределами отличия, то, которое мы не способны увидеть, потому что оно не имеет отношения ни к какому из уже существующих культурных кодов.

Как пример такого отличия Кьеркегор предлагает фигуру Иисуса Христа. Он утверждает, что исторический Христос выглядел как любой другой обычный бродячий проповедник своего времени. Иными словами, современник Христа, столкнувшись с ним, не смог бы обнаружить каких-либо конкретных отличительных знаков, идентифицирующих его как Сына Божьего. Таким образом, для Кьеркегора в основе христианства лежит невозможность распознать божественную сущность Христа. Из этого следует, что Христос был кем-то действительно новым, а не только другим, и что христианство является выражением отличия за пределами отличия. Для Кьеркегора единственный медиум, в котором возможно воплощение нового, – это повседневность, обыденность, хорошо знакомое. Но возникает вопрос о том, как поступить с этим отличием за пределами отличия. Каким об-

разом новое может проявить себя?

Если мы чуть ближе приглядимся к фигуре Христа, какой она представлена у Кьеркегора, то она начнет разительно напоминать реди-мейд. Для Кьеркегора различие между Богом и человеком не может быть объективно установлено или описано в визуальных терминах. Мы способны поместить фигуру Христа в контекст божественного, не видя в то же время ничего божественного в нем самом – и именно поэтому он является воплощением радикально нового. То же самое может быть сказано и о реди-мейдах Дюшана. В их случае мы также имеем дело с отличием без отличия, понятным как различие между произведением искусства и обыкновенным бытовым предметом. Можно сказать, что *Фонтан* Дюшана является своего рода Иисусом Христом среди вещей, а искусство реди-мейда – своеобразным христианством в мире искусства. Христианство помещает фигуру человека в контекст религии, в пантеон языческих богов. Музей как пространство искусства также функционирует как место, где различие, превосходящее различие между произведением искусства и обыкновенным предметом, может быть инсценировано.

Как я уже упоминал, новое произведение не может повторять формы старого, традиционного искусства, уже включенного в коллекцию. Однако сегодня, чтобы быть действительно новым, произведение искусства не может даже воспроизводить прежние отличия между произведениями ис-

искусства и обыкновенными вещами. Воссоздавая эти отличия, можно лишь создать другое, но не новое произведение. Новое искусство выглядит действительно новым и живым, только если оно в некотором смысле напоминает обыкновенные бытовые предметы либо продукты массовой культуры. Только в этом случае новое произведение искусства способно соотнестись с миром за пределами музейных стен. Новое может быть узнано как таковое только в том случае, когда оно создает эффект бесконечности, открывая неограниченный вид на реальность за пределами музея. И этот эффект бесконечности можно создать исключительно в стенах музея – в контексте самой реальности мы можем испытывать ее только как нечто конечное, поскольку сами конечны. Небольшое контролируемое пространство музея позволяет зрителю представить мир вне музея прекрасным, бесконечным и экстатическим. Основная задача музея – предоставить нам возможность вообразить, что то, что лежит за его пределами, не знает границ. Новые работы, принятые в музей, выполняют функцию символических окон, из которых открывается вид на бесконечность. Но, разумеется, новые произведения искусства способны предоставлять такую возможность только на сравнительно короткий срок, прежде чем из новых они превращаются в иные, поскольку расстояние, отделяющее их от обыкновенных бытовых предметов, становится со временем всё более и более очевидным. Таким образом, возникает потребность заменить старое новое

новым новым, для того чтобы восстановить романтическое ощущение бесконечности жизни.

В этом отношении музей сегодня – не столько место для репрезентации истории искусства, сколько механизм по производству и инсценированию нового. В первую очередь он создает эффект присутствия, видимость жизни. Жизнь представляется по-настоящему живой, только когда мы рассматриваем ее в перспективе музея, потому что только в музее могут возникать новые отличия. В реальности такой возможности не существует, так как в ней мы находим лишь старые, узнаваемые отличия. Для создания новых отличий нам необходимо пространство культурно узнаваемой и кодифицированной «нереальности». Различие между жизнью и смертью в действительности явление того же порядка, что и различие между Богом и обыкновенным человеком или произведением искусства и бытовой вещью. Это отличие за пределами различий можно ощутить в музее либо в архиве, то есть в социально признанных пространствах «нереального». Повторюсь, современная жизнь выглядит живой и является таковой лишь тогда, когда мы имеем дело с ней в контексте архива, музея или библиотеки. В самой же реальности мы сталкиваемся исключительно с отжившими отличиями – например, отличиями между новой и старой машинами.

Не так давно ожидалось, что практика реди-мейда вместе с ростом популярности фото- и видеоискусства приведет к эрозии и окончательному упадку музея. Складывалось впе-

чатление, что закрытое пространство музея столкнулось с неотвратимой угрозой быть захлестнутым и смытым волной серийного производства реди-мейдов, фотографий и цифровых изображений. Этот прогноз был основан на понимании музея как привилегированного места, в котором собраны исключительно ценные предметы (произведения искусства), отличные от обыкновенных бытовых предметов. И если целью музея является коллекционирование и сохранение уникальных предметов, тогда действительно вполне вероятно, что он попадет в кризисное положение, если эта претензия окажется несостоятельной. Именно практики фотографии, реди-мейда и видеоискусства, благодаря их способности выявлять отсутствие какой-либо романтической таинственности в процессе создания искусства, предъявляются как доказательство того, что традиционные задачи музеологии и искусствоведения являются ошибочными.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.