

## ИСКУССТВО БЕЗОБРАЗНОЕ И БЕЗОБРАЗНОЕ?

Долгое время критики модернистского и постмодернистского искусства опирались на следующую стратегию: не является ли это чем-то, внушающим отвращение? По этой стратегии данные произведения искусства – безобразные, тривиальные или плохого вкуса. Такие ориентиры были истинными, но неубедительными, а мир искусства – полностью неподвижным. Конечно, определяющие произведения искусства XX века безобразные, многие даже оскорбительные. Тогда возникают вопросы: почему мир искусства XX столетия принял концепцию безобразного и оскорбительного? Почему художники направили свои энергию и умения на тривиальное и сознательно лишенное значения? Но каждая сфера человеческой деятельности имеет своих приверженцев и типичных представителей, и они никогда не являются единственными, кто управляет сценой. И тогда важное значение обретает другой вопрос: почему цинизм и безобразие вступают в игру, которую вы должны разыграть, чтобы это работало в мире искусства?

### Модернистские темы

Общепринятая история искусства утверждает, что модернистское искусство умерло около 1970 года, его темы и стратегии истощились и что уже более четверти века существует постмодернизм. Разрыв с прошлым произошел в конце XIX века. Причин разрыва много: рост натуралистического образа мышления, разочарование в религиозном наследии, чувство отчаяния и одиночества. Распространение философских теорий скептицизма и иррационализма, развитие научных теорий эволюции и энтропии привели к пессимистической оценке человеческой природы и судьбы мира. Распространение либерализма и свободных рынков породило оппонентов в лице политических левых партий. Многие были членами арт-авангарда, и политические достижения у них вызывали глубокое разочарование. А технологические революции породили проект будущего, в котором человечество дегуманизировано или уничтожено совершенными машинами, призванными улучшить жизнь человека.

К началу XX века чувство беспокойства, присущее интеллектуальному миру искусства XIX века, сменилось глобальной тревогой. В своих произведениях художники давали ответ на новую реальность, передавая в работах впечатления от окружающего мира, в котором понимание, достоинство, оптимизм и красота словно исчезли. И появилась новая тема: искусство должно быть поиском правды, однако brutальной, а вовсе не поиском красоты. Но что такое правда искусства? Модернизм требовал признания правды, что мир вовсе не прекрасный, а разобщенный, депрессивный, пустой и хаотичный.

Это абсолютно немодернистское требование, хотя большинство модернистских художников подписалось бы под ним. И некоторые художники прошлого считали, что мир безобразный и ужасный, но они использовали традиционные реалистические формы, чтобы рассказать об этом. Новаторством ранних модернистов было утверждение, что форма должна соответствовать содержанию. Искусство не должно использовать традиционные реалистические формы, перспективу и цвета, потому что они предполагают упорядоченную, интегрированную и узнаваемую реальность. Первым это сделал Эдвард Мунк («Крик», 1893). Если правда, что реальность – ужасающий, бессмысленный водоворот, тогда форма и содержание должны выражать чувство. Пикассо сделал это вторым («Авиньонские девицы», 1907). Если правда, что реальность – разобщенная и пустая, тогда форма и содержание должны выражать это. Следующей ступенью были сюрреалистические картины Дали. Если правда, что реальность непонятная и бессмысленная, тогда искусство может изучить этот урок, используя реалистические формы, как противопоставление идеи о том, что мы можем отличить объективную реальность от иррациональных субъективных мечтаний.

Вторым и параллельным движением внутри модернизма стал редукционизм. Вместо того чтобы рассказывать истории, редукционистское движение утверждает: чтобы найти правду, художники должны действовать путем свободного исключения из живописи всего, что можно, и изучать то, что останется. Тогда мы узнаем сущность живописи.

А в последующих знаковых работах XX века часто исключалось вовсе не то, что имело значение на холсте, а то, чего там даже не было, но подразумевалось. И то значительное, что исключалось, сейчас уже отсутствует. Так искусство приходит к отсутствию. Такие стратегии использовали ранние редукционисты, пытавшиеся отказаться от содержания, основанного на мнимом осознании реальности. В «Метаморфозах» Дали отрицает идею, что реальность – нечто большее, чем странное субъективное психологическое состояние.

Итак, мы исключаем из живописи когнитивную связь с внешней реальностью. Что еще? Если традиционно мастерство в живописи проявляется в изображении трехмерного мира на двухмерной поверхности, тогда надо убрать намек на третье измерение. Картина «Дионис» (1949) Барнета Ньюмана, состоящая из зеленого фона с двумя тонкими линиями, желтой и красной, изображает эту линию в развитии. Это только краска на холсте. Но традиционные краски имеют текстуру, рождающую трехмерный эффект, если близко рассматривать их. Картина «Альфа Фи» (1961) Морриса Луиса позволяет глубже понять суть двухмерной живописи, достигнутой путем такого истончения красок, что они лишаются текстуры. Это конец редуктивистской стратегии: нет третьего измерения. Однако картина будет истинно двухмерной, если она изображает двухмерные вещи: «Белый флаг» (1958) Джаспера Джонса, написанный поверх американского флага; «Whaam» (1963) Роя Лихтенштейна и другие его увеличенные, перенесенные на холст комиксы. Но флаги и комиксы сами двухмерные. Поэтому двухмерная картина про них сохраняет свою сущностную правду. Конечно, все это в действительности мнимая правда, как с юмором показывает Лихтенштейн в картине «Мазок» (1965). Если картина – акт нанесения мазков на холст, тогда, чтобы акт живописания был истинным, продукт должен выглядеть таким, каков он есть: мазок на холсте.

А можно ли исключить композицию и цветовые различия? Если традиционно навыки живописания требуют мастерства композиции, тогда, как иллюстрируют работы Джексона Поллока, можно отказаться от тщательно продуманной композиции ради работы наугад. И от цветовых дифференциаций можно отказаться. Эд Рейнхардт в «Абстрактной картине» (1966) доводит эту линию развития до предела, показывает на очень черном фоне черный крест.

Если традиционно предмет искусства – специальный и уникальный артефакт, тогда мы можем игнорировать особый статус предмета искусства, делая произведения искусства воспроизведения самых обычных предметов – картины с изображением банок с супом «Кэмпбелл» Энди Уорхола.

Если искусство традиционно было чувственным и хорошо доступным для восприятия, тогда можно исключить чувственное и перцептивное, как это происходит в концептуальном искусстве. В работе «Это было этим. Номер 4» Джозеф Кошут впервые создал фон из напечатанного на машинке текста.

Наблюдение за условиями, при которых происходит неправильное истолкование, порождает сомнения, о которых нельзя не упомянуть, потому что оно становится отправным пунктом для плодотворного исследования. Каждый знает, как часто читатель обнаруживает, что при чтении вслух его внимание отвлекается от текста и он обращается к собственным мыслям. В результате этого переключения внимания читатель часто неспособен дать отчет о том, что прочел. То есть он прочел какой-то текст автоматически, но неправильно. Затем Кошут покрыл набранный текст черным цветом со следующими словами в синем неоне: «Написание того же самого содержания дважды. Это было этим». Здесь перцептивный опыт минимальный, и искусство становится чисто концептуальным. Итак, курс модернистской живописи – исключить третье измерение, композицию, цвет, перцептивное содержание и ощущение предмета искусства как чего-то специфического. Все это неизбежно возвращает к Дюшану, «деду» модернизма. Его «Фонтан» (1917) стал квинтэссенцией

утверждения об истории и будущем искусства. Создав писсуар, Дюшан сделал многозначительное заявление: «Художник больше не является великим творцом». Произведение искусства – не специальный предмет, а массово произведенный на фабрике. Опыт переживания искусства не вдохновляет или возбуждает, а ставит в тупик, рождает отвращение. Но самое важное, что Дюшан не выбрал какой-то другой реди-мейд для демонстрирования в музее, например раковину или дверную ручку. Настенный писсуар сделал послание четким: «Искусство – нечто, куда вы справляете малую нужду». Но в этом писсуаре Дюшана есть и более глубокий подтекст о траектории модернизма. Главная цель модернизма – не сотворить искусство, а обнаруживать то, чем оно является. Мы исключили X, и это все еще искусство? Теперь мы исключили Y, и это все еще искусство? Точка зрения на такие объекты вовсе не предполагает эстетический опыт. Скорее эти работы – символы, представляющие стадию в эволюции философского эксперимента. В большинстве случаев дискуссии о произведении намного интересней, чем сами работы. Это означает, что мы храним произведения в музеях и архивах и смотрим на них не ради самих этих произведений, но по той же причине, по какой ученые хранят лабораторные записи – как воспоминание об их рассуждениях на разных стадиях исследования. Или по другой аналогии, цель предметов искусства, как у дорожных знаков на автомагистрали: они не объекты для созерцания сами по себе, а маркеры, сообщающие, как далеко мы проехали по данной дороге.

Дюшан как-то заметил, что большинство критиков упустили из виду один важный момент: «Я швырнул сушилку для бутылок и настенный писсуар в их лица, как вызов, а они теперь восхищаются ими за их эстетическую красоту». Писсуар – не произведение искусства, а инструмент, используемый как часть интеллектуального упражнения в постижении того, почему это является искусством.

Модернизм не ответил на вызов Дюшана и в 1960-е достиг мертвой точки. На том уровне, когда модернистское искусство имело содержание, его пессимизм привел к заключению, что нет ничего стоящего для высказывания. На той стадии, когда модернистское искусство разыграло редуцивистскую игру в исключение, оно обнаружило, что ничто по-настоящему художественное не сохранилось после исключения.

Искусство стало ничем. В 1960-е Роберт Раушенберг часто говорил: «Художники не лучше клерков, заполняющих офисы». Энди Уорхол на вопрос, что он думает об искусстве, со своей обычной ухмылкой отвечает: «Искусство? О, это мужское имя».

### **Четыре темы постмодернизма**

Куда могло устремиться искусство после смерти модернизма? Постмодернизм не ушел далеко. Искусство нуждалось в каком-то содержании и новых формах, но оно не хотело возвращаться к классицизму, романтизму или традиционному реализму. Как и в конце XIX века, в конце 1960-х и в 1970-е мир искусства достиг и очертил более широкий интеллектуальный и культурный контекст. Он впитал ориентацию на абсурдный универсум экзистенциализма, провал позитивистского редуционизма и коллапс социалистических установок новых левых. Мир искусства связался с видными интеллектуалами, такими как Томас Кун, Мишель Фуко и Жак Деррида, и сделал определяющими их абстрактные темы антиреализма, деконструкции и их усиленную антагонистическую позицию в отношении к западной культуре. Из этих тем постмодернизм вывел четыре вариации на модернизм.

Во-первых, постмодернизм заново ввел содержание, но только самоотсылочное и ироническое. Как и в случае с философским постмодернизмом, художественный постмодернизм отрицал любую форму реализма и стал антиреалистическим. Искусство не может говорить о реальности и природе, потому что согласно постмодернизму реальность и природа – просто социальные конструкции. Одна из них является миром искусства. Поэтому содержание в искусстве возникает тогда, когда мы говорим о самоотсылках к социальному миру искусства.

Во-вторых, постмодернизм устремляется к более жесткой деконструкции традиционных категорий, которые модернисты исключали не полностью. Модернизм был редуционистским, но не-

которые художественные цели сохранялись. Например, стилистическая целостность всегда была элементом большого искусства, а чистота искусства – определяющей силой внутри модернизма. Так, одна постмодернистская стратегия была нацелена на эклектическое смешение стилей, чтобы подчеркнуть идею стилистической целостности. Ранний постмодернистский пример в архитектуре – здание фирмы «Сони» на Манхэттене, современный небоскреб, который также мог быть гигантским кабинетом Чиппендейла XVIII века.

Если соединить две названные стратегии, постмодернистское искусство предстанет как самотыльное и деструктивное. Это будет внутренний комментарий по социальной истории искусства, но разрушающий. В этом просматривается продолжение модернизма. Пикассо взял один из портретов Матисса его дочери и использовал как мишень для игры «Метание стрелок», побуждая друзей делать то же самое. «L.H.O.O.Q.» (1919) Дюшана – изображение Моны Лизы с добавлением бороды и усов. «Венера Милосская» Ники де Сен-Фаль натурального размера, гипсовая версия классической красоты, дополненная наложениями красной и черной краски. Затем де Сен-Фаль взяла винтовку и выстрелила в «Венеру», чтобы добиться эффекта случайных брызг.

«Венера» де Сен-Фаль связывает нас с третьей постмодернистской стратегией. Постмодернизм позволяет делать содержательные утверждения о социальной, а не о мнимой природной и объективной реальности. Здесь есть вариации: более ограниченные расовые/классовые/сексуальные утверждения, нежели претенциозные универсалистские заявления о чем-то под названием «человеческое условие».

Постмодернизм отрицает универсальную человеческую природу и заменяет ее утверждением о том, что мы все образуем конкурирующие группы из наших расовых, экономических, этнических и сексуальных обстоятельств. Применительно к искусству это постмодернистское положение напоминает, что нет обыкновенных художников, а есть художники, чьи фамилии пишутся через дефис: чернокожие-художники, женщины-художники, гомосексуалисты-художники, бедные-испаноязычные художники и т.д.

Работа 1990-х годов концептуального художника Фредерика Пи-эм-эс подтверждает эту схему. Работа текстовая, черный холст с написанными красной краской словами: «Что создает Пи-эм-эс, что заключается в женщинах?»

### **Власть, деньги, секс**

Начнем с власти и рассмотрим понятие «раса». «Мальчики-мясники» Джейн Александер – работа о власти белых. Александер размещает три белые фигуры южноафриканцев на скамье. Они напоминают призраков. Художница наделяет их головами монстров, а шрамы на сердце напоминают об их бессердечии. Но все трое будто случайно сидят на скамье, они ожидают автобус или следят за людьми, прогуливающимися по аллее. Ее тема – банальность зла: белые даже не признают себя монстрами.

### **О деньгах**

В модернистском искусстве долгое время существовало непреложное правило: никогда ничего не говорить хорошего о капитализме. От критики массово произведенной капиталистической культуры мы можем легко перейти к работе «Частная собственность породила преступление» (1982) Дженни Хольцер. В центре мирового капитализма – площадь Нью-Йорк таймс в Нью-Йорке – Хольцер сочетала концептуализм с социальным комментарием в ироничной манере, используя собственное средство капитализма, чтобы разрушить его. Работа «Свобода» (1991) немецкого художника Ганса Хааке – другой классический пример. В то время как остальной мир прославлял конец правления жестокости за «железным занавесом», Хааке воздвиг огромный логотип «Мерседес-Бенц» на бывшей восточно-немецкой сторожевой башне. Раньше люди с оружием занимали эту башню, но Хааке напоминает, что все, что мы делаем, – замена закона Советов равно бессердечным законом корпораций.

## **Внутренности и кровь**

На выставке в 2000 году организаторы попросили спонсоров разместить золотую рыбку в блендере и затем включить его – искусство, как и жизнь, свелось к неразличимым внутренним жидкостям. «Автопортрет» (1991) Марка Куина состоит из крови художника, собранной в течение семи месяцев и превращенной в замороженную отливку формы его головы. Это редукционизм вместе с возмездием.

## **Необычный секс**

Альтернативные виды сексуальности и фетиши успешно разрабатывались в XX столетии. Но вплоть до недавнего времени в искусстве не использовался секс с вовлечением детей. Работа «Лунатик» (1979) Эрика Фишла показывает подростка, мастурбирующего во время нахождения в бассейне для детей на заднем дворе. А на картине Фишла «Плохой мальчик» (1981) изображен мальчик, рассматривающий свою спящую обнаженную мать. Впрочем, читавших Фрейда это не слишком шокирует. А Пол Маккарти в работе «Культурная готика» (1993) представляет тему содомии. В этом в натуральную величину движущемся объекте мальчик насилует козу. Однако здесь речь идет не просто о детской сексуальности и сексе с животными. Маккарти добавляет социальный комментарий: присутствующий при сцене отец отечески кладет руки на плечи сына, пока мальчик делает соответствующие движения.

## **Озабоченность мочой и фекалиями**

После писсуара Дюшана лозунгом дадаистов стало выражение «Искусство – дерьмо». А в 1960-е Пьеро Манцони выставил и продал 90 жестянок со своими экскрементами. В 2002 году Британский музей купил жестянку «№68» за 40 тысяч долларов. В 1980-е Андрес Серрано шокировал публику работой «Piss Христос»: распятие, помещенное в банку с мочой художника. В 1996-м Крис Офили изобразил Святую Деву Марию на фоне расчлененных гениталий и комков фекалий слона. В 2000-м Юань Кай и Жань Кси по-своему отдали дань памяти их кумиру Дюшану, чей «Фонтан» находится в галерее Тейт в Лондоне. И в обычное музейное время Юань и Жань расстегнули молнии на брюках и помочились в писсуар Дюшана. Директорам музея это не понравилось, но Дюшан гордился бы своим духовными детьми. А Дж.Дж. Аллин в течение 15 минут испражнялся на сцене и бросал фекалии в зрителей. Снова мы пришли к мертвой точке: от писсуара Дюшана начала XX века до испражняющегося на вас Аллина в конце столетия. Такой сценарий вовсе не является знаменательным развитием искусства на протяжении столетия.

## **Будущее искусства**

Полезно напомнить, что модернизм в искусстве произошел от очень специфической интеллектуальной культуры конца XIX века и что он оставался преданным характерным для той культуры темам. Но это были не единственные темы, открытые для художников, так как с тех пор произошло много разных событий. Из мира модернистского искусства мы не узнаем, что с момента создания картины «Крик» Эдварда Мунка продолжительность жизни людей возросла вдвое. Мы не обнаружим, что преодолены болезни, которые убивали сотни тысяч новорожденных каждый год. Ничего не узнаем и о повышении уровня жизни, распространении либерализма.

Мы глубоко осознаем ужас преступлений национал-социализма и международного коммунизма, и искусство сыграло свою роль в поддержании нашего осознания этих преступных деяний. Но мы никогда не узнаем из мира искусства важный факт, что в этих битвах одержана победа и жестокость преодолена. И если бы мы знали только современный мир искусства, то никогда не открыли бы эволюционную психологию, теорию Большого взрыва, генную инженерию, красоту фрактальной математики и не осознали бы, что все эти поразительные вещи могли сотворить люди. Художники и мир искусства всегда должны быть на острие происходящего. Сегодня мир искусства предстает маргинализированным и консервативным. Он остался позади, а для многих уважающих себя худож-

ников нет ничего более унижительного, чем оказаться в арьергарде. Существует несколько более важных целей в культуре, чем по-настоящему передовое искусство. Искусство окружает нас повсюду: книги по искусству, видеофильмы и DVD, романы на ночном столике, походы в галереи и музеи, искусство на стенах в наших домах. Каждый сотворяет художественный мир, в котором хочется пребывать. Искусство в нашей жизни стало культурным и национальным символом: от десятидолларового плаката до картины за 10 миллионов долларов, приобретенной музеем. Мы все делаем крупные вложения в искусство.

Мир готов принять дерзкое новое арт-движение. Однако это может произойти только с теми течениями, в которых отсутствуют последние тривиальные вариации на текущие темы, и только у тех, чья идея смелости основывается на том, что можно сделать с ненужными продуктами, которые никогда не производились раньше. Искусство не должно игнорировать негативные факторы. Но в самом мире искусства царят негативность и деструктивность. Когда искусство в XX веке говорило нечто, стимулирующее человеческие отношения, о способности человека к благородству, отваге, об удовольствии от существования в мире? Революции в искусстве совершали яркие индивидуальности. В центре каждой революции – художник, который достигает оригинальности. И они вносят вклад в сотворение нашего культурного мира. Революционные художники стремятся сыграть определяющую роль в обществе. Коллекционеры, владельцы галерей, кураторы и критики принимают решения о том, какие художники – настоящие творцы кого они могут тратить свои деньги, предоставлять галерейное пространство и давать рекомендации. И эти люди также делают революции. В мире искусства революция зависит от тех, кто способны признать оригинальное достижение художника и обладают антрепренерской смелостью продвигать его.

Главное – найти творца, способного взглянуть на мир свежим взглядом. В каждом поколении имеется лишь несколько таких творцов, способных сделать это на высочайшем уровне. И это всегда – вызов искусству и его самое высокое проявление. Мир постмодернистского искусства напоминает убогий зал с зеркалами, в которых устало отражаются некоторые новации, выведенные столетие назад. Пришло время двигаться вперед.

*Перевод с английского Виктории Хан-Магомедовой*

*Статья основана на материалах лекций Стивена Хикса, прочитанных в 2003 – 2004 годах в Фонде по продвижению искусств на конференции «Новаторство, субстанция, видение» и на совещании «Будущее искусство» в философском клубе колледжа Рокфорд.*

журнал «ДИ» №4 2009