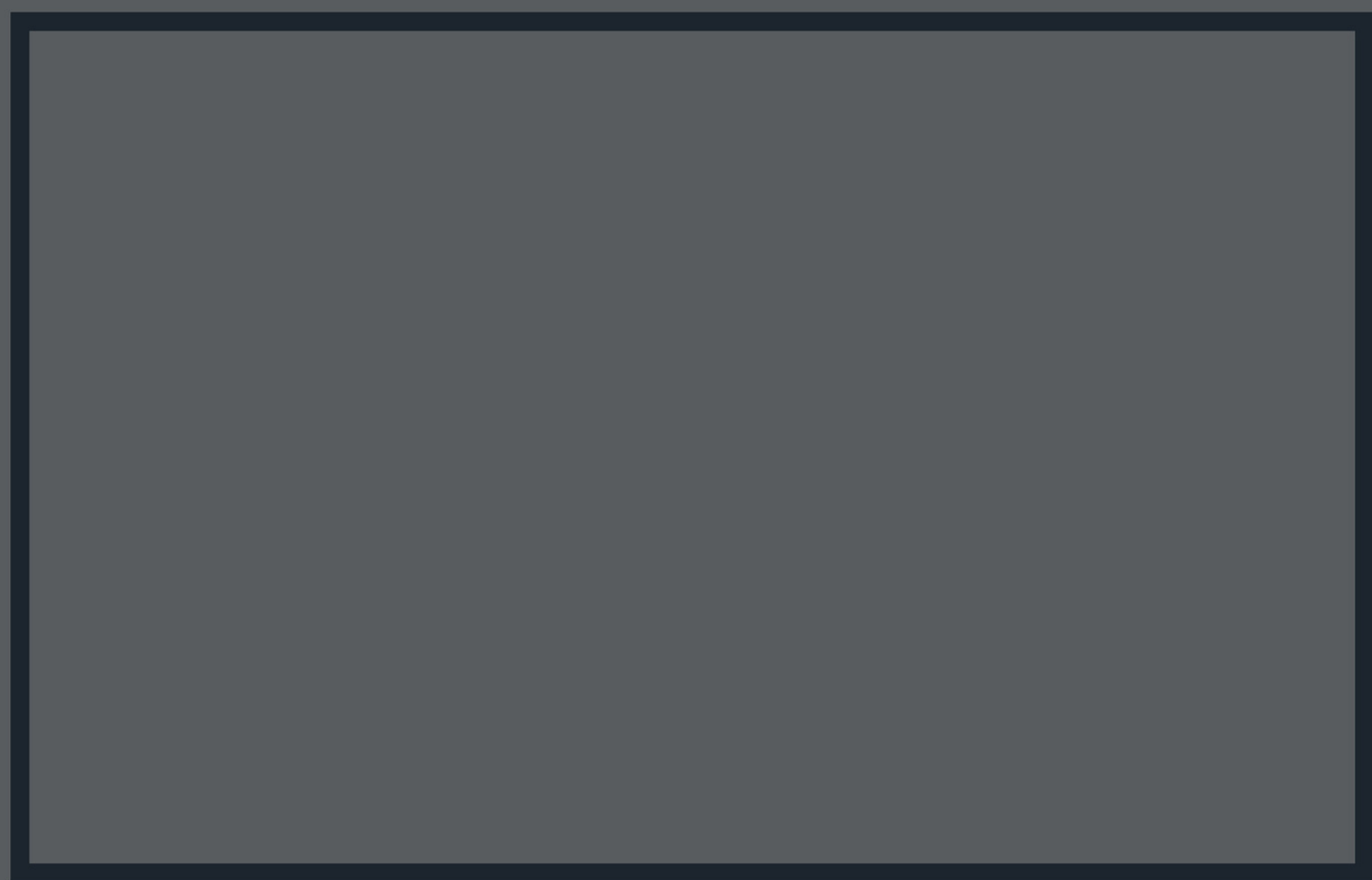


(ЧАСТНЫЕ  
СЛУЧАИ)



БОРИС  
ГРОИС

Борис Гройс

**Частные случаи**

«Ад Маргинем Пресс»

2016

УДК 7.011  
ББК 85.100

**Гройс Б.**

Частные случаи / Б. Гройс — «Ад Маргинем Пресс», 2016

ISBN 978-5-91103-521-1

«Частные случаи» – это сборник эссе о значимых произведениях искусства, созданных за последнее столетие, и их авторах, которые подтолкнули Бориса Гройса к новым открытиям и интерпретациям. Книга инспирирована искусством, как практикой, изменяющей взгляд и мышление. Книга представляет собой исследование ключевых вопросов, связанных с развитием современного искусства: оригинальность, вторичность, ценность произведений искусства, язык власти, заключенный в них, и другое. Они «не поясняют» теорию искусства, а скорее, следуют импульсам, которые дают сами работы.

УДК 7.011

ББК 85.100

ISBN 978-5-91103-521-1

© Гройс Б., 2016

© Ад Маргинем Пресс, 2016

## Содержание

Методологическое введение	6
Василий Кандинский как учитель	7
Абсолютное искусство Марселя Дюшана	11
Внутренняя жизнь консервной банки	16
Конец ознакомительного фрагмента.	18

# Борис Гройс

## Частные случаи

Boris Groys  
Particular cases

Sternberg Press

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

**GARAGE**

*AdM*arginem

Перевод – Анна Матвеева  
Дизайн – Анна Сухова

Гройс, Борис

Частные случаи / Борис Гройс. – М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2020. – 220 с.: ил. – ISBN 978-5-91103-521-1.

Мы сделали всё возможное для того, чтобы указать обладателей прав на материалы, воспроизведенные в книге. Автор и издатели приносят извинения за любое упущение или ошибку, которые будут исправлены в последующих изданиях.

Originally published as Particular Cases

© 2016 Boris Groys, Sternberg Press

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2020

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС»/IRIS Foundation, 2020

## Методологическое введение

Когда теоретик пишет об отдельных художниках и произведениях, читатель обычно ожидает, что теоретик будет анализировать эти конкретные случаи с точки зрения своей общей теории. Как предстоит увидеть читателю собранных здесь текстов, это не мой подход. Причина проста: у меня нет какой-либо общей теории искусства. Да, я много писал об искусстве, и да, я пишу теоретические тексты. Но это не значит, что у меня есть какая-то теория искусства. Скорее, в своих текстах я двигаюсь от одних конкретных случаев к другим. В этом смысле мое письмо следует траектории английского права, а не французского. Я не выношу частных суждений, исходя из неких общих принципов, – я исхожу из своих предыдущих суждений, вынося новые. Таким образом, я стараюсь оставаться верным своим предыдущим текстам, а не какой-то общей теории.

Суждения, которые я выношу, не являются оценочными. Причина этого тоже проста: я не умею быть критичным – мне нравится всё, что я вижу. Я избегаю негативных суждений, но также избегаю и позитивных, потому что они могли бы произвести неверное впечатление, будто какие-то вещи мне нравятся больше, чем остальные. Поэтому я не касаюсь таких тем, как эстетическое влияние того или иного произведения искусства, его шансы на арт-рынке или карьера создавшего его художника. Я считаю, что об этих и многих подобных вещах гораздо лучше судят другие авторы. Я же просто стараюсь следовать тому импульсу, который дает мне произведение искусства. Определенные произведения и определенные художники пробуждают мое воображение и подталкивают мою мысль в определенном направлении – и я стараюсь следовать этому импульсу, продвигаться в этом направлении дальше и дальше, узнать, насколько силен был этот первоначальный импульс и как далеко он способен меня увести. Это не метод герменевтики. Я не пытаюсь анализировать произведение – его «содержание» или «месседж». Напротив, я пытаюсь уйти от произведения и посмотреть на мир взглядом, который уже не совсем мой, поскольку его модифицировала, изменила встреча с этим произведением. Я пытаюсь понимать искусство как практику, изменяющую взгляд и мышление, – как будто современные художники при всей своей полной внерелигиозности всё же умеют производить метафору в зрительских душах.

Конечно, не каждое произведение искусства позволяет рассматривать себя таким образом. Однако темы текстов, вошедших в эту книгу, продиктованы не только моим личным выбором. Любое письмо – и в особенности письмо об искусстве – не столько активно, сколько реактивно: тебя просят написать о том или ином художнике, и ты пишешь, если чувствуешь себя способным это сделать. Но главенствующая роль случая в культурном производстве – будь то создание искусства или письмо о нем – может стать хорошей темой уже для другой книги.

## Василий Кандинский как учитель



Василий Кандинский,  
эскиз мурала к Свободной выставке,  
Берлин, 1922

В последнее время много говорится и пишется об искусстве как производстве знания, о том, какими могут или должны быть педагогические методы искусства. Поэтому имеет смысл оглянуться назад, на ранний период истории современного искусства, – ведь художественный авангард не был чем-то само собой разумеющимся и должен был искать способы себя легитимировать, истолковать и объяснить. Одним из ранних и стилиобразующих примеров такой легитимации служит текст Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (1912), в котором ставится знак равенства между практикой, теорией и педагогикой искусства. Цель Кандинского – придать искусству рациональный и научный характер, дабы утвердить его в качестве учебной дисциплины. На протяжении всей своей художественной карьеры Кандинский постоянно стремился облечь свои идеи в институциональную форму. Первым шагом в этом направлении можно считать «Синий всадник» (художественное объединение и журнал). Когда после окончания Первой мировой войны и незадолго до Октябрьской революции Кандинский вернулся из Мюнхена в Россию, он развернул здесь широкую институциональную деятельность: так, в 1920 году он основал и возглавил ИнХуК (Институт Художественной Культуры), где искусство понималось именно как учебная дисциплина. Приняв приглашение работать в Германии в Баухаусе, Кандинский продолжал преподавать искусство как учебную дисциплину вплоть до закрытия этого института в 1933 году. Его трактат «Точка и линия на плоскости», вышедший в 1926 году в ряду публикаций Баухауса, стал следующей ступенью в развитии его теории искусства как научной и педагогической дисциплины.

Однако строгая последовательность, с которой Кандинский практиковал искусство как научную дисциплину, часто упускается из виду вследствие недоразумений, вызываемых используемой им терминологией. Неправильно истолковывается, в частности, слово «духовное», наводящее на мысль о неких религиозных темах и установках, которые Кандинский отнюдь не разделял. Вместо «духовного» уместнее было бы говорить «аффективное». Текст «О духовном в искусстве» начинается с разграничения между искусством, понимаемым как изображение предметов внешнего мира, и искусством как средством передачи эмоций и настроений. Кандинский утверждает при этом, что изображение внешней действительности нас как зрителей в основном оставляет безучастными. В качестве примера он описывает типичную выставку своего времени: «...животные, освещенные или в тени, животные, пьющие воду, стоящие у воды, лежащие на траве; тут же распятие Христа, написанное неверующим в Него

художником; цветы, человеческие фигуры – сидящие, стоящие, идущие, зачастую также нагие; много обнаженных женщин (часто данных в ракурсе сзади); яблоки и серебряные сосуды... Толпа бродит по залам и находит, что полотна „милы“ и „великолепны“. Человек, который мог бы сказать что-то, ничего человеку не сказал, и тот, кто мог бы слышать, ничего не услышал. Это состояние искусства называется *l'art pour l'art*<sup>1</sup>.

Это описание ясно показывает, что в натуралистической живописи Кандинского раздражал ее формализм. Когда сюжет диктуется извне, все зависит только от «как» искусства, то есть от формального мастерства художника. Выступая против такого формалистического подхода, Кандинский настаивает на «что» искусства: прежде чем говорить об искусстве, необходимо определить, «что» оно делает. Только после этого можно ставить вопрос, «как» оно это делает.

Кандинский понимает искусство как средство передачи аффектов. Искусство должно не отображать внешние обстоятельства, а облекать в визуальную форму и тем самым доносить до зрителя внутренние, душевные состояния. Критерием художественной оценки Кандинский объявляет «внутреннюю необходимость»: картина удачна, если она адекватно выражает определенные эмоции и настроения. И если картина это делает, то неважно, соответствует ли она внешней реальности или нет. Картина может быть фигуративной или абстрактной – важно только, чтобы она использовала те цвета и формы, которые необходимы для визуального воплощения и эффективной передачи определенных эмоций. Величайшее недоразумение, снова и снова возникающее в связи с понятием внутренней необходимости, состоит в следующем: этот принцип трактуется в экспрессионистском ключе, как внутреннее, психологическое давление, которое якобы заставляет художника писать именно эту, а не другую картину. При этом упускается из виду важнейшая часть аргументации Кандинского: местом эмоций и настроений для него является не человек, а картина. Способность картины выражать определенные настроения и передавать их зрителю никак не зависит от того, испытывает ли их сам художник «на самом деле». Поэтому впоследствии Кандинский говорил о внутренней необходимости как целесообразности: вопрос прежде всего в том, какие средства представляются необходимыми художнику, чтобы заразить зрителя тем или иным настроением, вызвать в нем ту или иную эмоцию. Художник – это специалист по производству и передаче аффектов, а не сюжетов. Оглядываясь назад, Кандинский говорит, что «работа мозга» должна «возобладать над интуитивной стороной творчества», что в перспективе «может привести к полному исключению „вдохновения“» и позволит создавать произведения искусства исключительно «на основании расчета»<sup>2</sup>.

Становится ясно, почему Кандинский отождествляет искусство и искусствознание. Его целью является формирование визуальной риторики, не столь уж далекой от риторики дискурсивной. Не следует забывать, что на протяжении долгого времени риторика была одной из ведущих университетских дисциплин. Уже древнегреческие софисты интересовались тем, как с помощью языка передать слушателю определенные убеждения, взгляды, эмоции и настроения. Эта задача всегда была принципиально важна для адвокатов. Здесь не следует забывать, что, прежде чем Кандинский решил посвятить себя живописи, он был профессиональным адвокатом. Поэтому он слишком хорошо знал, что истина – это одно, а передача этой истины – совершенно другое. Эта передача следует собственным правилам – и задачей Кандинского как художника и теоретика было найти правила для искусства, понимаемого как визуальная риторика. Данная задача является одновременно и художественной, и теоретической. Если художественное представление аффекта можно «рассчитать», то ему можно также научить и научиться. Так что все картины Кандинского можно трактовать как учебный материал – наглядные примеры того, как функционирует визуальная риторика. В этом смысле нужно понимать и его рассуждения о психологическом воздействии цветов и форм, составля-

<sup>1</sup> Кандинский Василий. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 12–14.

<sup>2</sup> Цит. по: Bill Max. *Einfuehrung in die deutsche Ausgabe des «Gesistigen in der Kunst»* Benteli Verlag, Bern, 1952. S. 10–11.

ющие большую часть его текстов. Перед нами введение в будущую науку об искусстве, представляющую собой изучение правил визуальной риторики.

Между тем риторика, как и софистика в свое время, традиционно вызывает подозрение в возможности ее употребления в дурных целях. По этой причине Кандинский постоянно подчеркивал, что художник обязан использовать свои риторические орудия во благо человека. Как показала дальнейшая история, это предостережение было вполне оправданным. В тридцатые годы, во время гражданской войны в Испании, Альфонсо Лауренчич, французский художник и архитектор словенского происхождения, оборудовал в одной из барселонских тюрем, где содержались военнопленные франкисты, так называемые психотехнические камеры, опираясь при этом на текст «О духовном в искусстве». Каждая из камер выглядела как некая авангардистская инсталляция, где цвета и формы были организованы таким образом, чтобы вызывать у заключенных чувство депрессии и глубокой тоски. Рецепты такого воздействия были заимствованы Лауренчичем из предложенного Кандинским учения о цветах и формах. И действительно, арестанты, побывавшие в этих камерах, рассказывали о том, что испытывали там крайне негативные эмоции и глубоко страдали под действием своего визуального окружения<sup>3</sup>. Видимо, Лауренчич понял идеи Кандинского лучше, чем многие его единомышленники из числа художников и теоретиков экспрессионизма: в отличие от них, Лауренчич использовал учение Кандинского не экспрессивно, а целесообразно – как бы мы сегодня ни относились к его целям.

Так или иначе, риторика всегда имела непреклонного врага в лице требования истинности высказывания. Уже со времен Платона господствует мнение, что истина не нуждается ни в каких риторических ухищрениях, поскольку обладает имманентной очевидностью, которая и служит ей единственным средством убеждения. В своем первом большом сочинении Кандинский пишет, что воздействие картины на зрителя не зависит от способности художника правдиво изображать внешний мир. Картина воздействует исключительно силой эмоции, которую художник создает в душе зрителя с помощью композиции, то есть чисто живописными средствами. Однако позднее Кандинский столкнулся с новым и куда более радикальным требованием истины: и русский авангард (прежде всего в лице Казимира Малевича с его супрематизмом), и западная геометрическая абстракция (например, в версии Пита Мондриана) вновь потребовали от картины быть правдивой. Но на сей раз это была правда не референтности, а автореферентности: картина, согласно этому требованию, должна эксплицитно манифестировать самое себя и свой медиум. На это требование Кандинский ответил стратегией, не столь уж далекой от той, которую сформулировал ранее. Его трактат «Точка и линия на плоскости» (1926) содержит критику новой авангардной догматики.

Вместо того чтобы принять геометрические конструкции радикального авангарда как нечто очевидное, Кандинский рассматривает образующие их линии и фигуры как средства передачи определенных эмоций. Так, точку и все ее аналоги в живописном языке (квадрат, круг и т. д.) он интерпретирует вовсе не как элементарную и самотождественную форму, а как элемент, производный от письма, в контексте которого точка обозначает момент разрыва, молчания посреди потока речи<sup>4</sup>. Это значение точка сохраняет и тогда, когда она, оторванная от письма, переносится на плоскость картины. Более того, обособление точки, в результате которого разрыв осуществляется в отсутствии разрываемого, трактуется Кандинским как «внефункциональное революционное состояние»<sup>5</sup>, то есть не как нейтрализация, а как радикализация обычной функции точки. Прямую линию Кандинский интерпретирует как выражение определенной, постоянно действующей силы. Среди прочего он пишет: «Весь мир прямых

<sup>3</sup> См.: Woolls Daniel. Abstract art used to drive prisoners mad. 2003. Double Dialogues – Abstract Art:

<sup>4</sup> Кандинский Василий. Точка и линия на плоскости / пер. с нем. Е. Козиной. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 74.

<sup>5</sup> Там же. С. 78.

лиричен, что объясняется воздействием единственной внешней силы»<sup>6</sup>. Это на первый взгляд неожиданное толкование строгой геометрии, отрицающее ее претензию на самоочевидность, позволяет Кандинскому говорить также о «драматизме» ломаных и кривых линий, поскольку при взгляде на них возникает впечатление, что они находятся под действием различных сил. Благодаря этому переходу от лирического к драматическому якобы самоочевидная геометрическая конструкция превращается в особый случай более широкого явления – композиции. Вновь торжествует принцип внутренней необходимости: художник не может довольствоваться одними только геометрическими конструкциями, ему необходимо использовать все формы, которые позволят ему выразить и передать определенные соотношения сил и соответствующие им эмоции.

Но особенно элегантно и убедительно Кандинский подрывает притязание авангарда на прямую тематизацию специфических медиа разных искусств, и, в частности, медиума живописи, – притязание, которое после Второй мировой войны было распространено далеко за рамками раннего авангарда (во многом благодаря Клементу Гринбергу, требовавшему от современной картины «плоскостности»). Кандинский показывает, что о холсте как медиуме и о живописной поверхности имеет смысл говорить лишь в том случае, если мыслить эту поверхность как бесконечную или, во всяком случае, простирающуюся неопределенно далеко. Между тем поверхность любой картины всегда имеет определенную, конечную конфигурацию – конкретную форму, обладающую собственной выразительностью, ведь эта форма ограничена двумя горизонтальными и двумя вертикальными прямыми линиями, «лирическими» по своей природе<sup>7</sup>. Соответственно, поверхность картины может иметь либо форму квадрата, либо форму, в которой преобладает одно из измерений – вертикальное или горизонтальное. Любая такая конфигурация обладает специфическим эмоциональным воздействием (в свете этой интерпретации «Черный квадрат» Малевича – то есть квадрат в квадрате – предстает как знак полного молчания и смерти<sup>8</sup>). Эта критика общепринятого понятия медиума и его медиальности глубока и радикальна: медиум становится сообщением только при условии, если этот медиум бесконечен, чего на деле никогда не бывает. А будучи конечным, медиум подчинен конкретной форме.

Критика претензий на истину со стороны искусства проводилась Кандинским во имя визуальной риторики, понимаемой как наука, призванная исследовать художественные средства, передающие различные аффекты, и точно рассчитать эмоциональное воздействие искусства. Однако научный подход к дискурсивной риторике к тому моменту уже потерпел крах, в силу чего она лишилась своего статуса учебной дисциплины. Так же получилось и с визуальной риторикой. И всё же сегодня художественная теория Кандинского столь же актуальна, как и в то время, когда она была сформулирована, – но не в качестве позитивного знания, а в качестве критического анализа притязаний на истину, с которыми выступает искусство. Кандинский показывает, что любая художественная форма эмоционально заряжена и потому является средством манипуляции. Чистого, автономного, автореферентного и полностью прозрачного искусства не существует. В глубине любого искусства действует темная сила, манипулирующая эмоциями зрителя. Роль же художника состоит в том, чтобы поставить эту власть под свой контроль, что, впрочем, достижимо лишь отчасти. Однако художник в состоянии исследовать действие этой силы и тем самым тематизировать ее как таковую. Это делает Кандинского великим учителем подозрения, чьи уроки не следует забывать.

### Перевод с немецкого Андрея Фоменко

<sup>6</sup> Там же. С. 120.

<sup>7</sup> Там же. С. 173.

<sup>8</sup> Там же. С. 174.

## Абсолютное искусство Марселя Дюшана



Альфред Стиглиц,  
«Фонтан» Марселя Дюшана,  
1917

Художественную практику Марселя Дюшана принято – особенно в последние несколько десятков лет – считать одной из главных точек отсчета истории современного искусства или, по крайней мере, истории западного современного искусства. Однако жанр реди-мейда до сих пор чаще всего рассматривают лишь как одну из художественных техник среди множества других. На самом же деле использование реди-мейдов было для Дюшана способом открыть зрителю механизм производства нового как такового – не только в искусстве, но и в культуре в целом. Дюшан намеренно никак не изменял внешний вид тех профанных предметов, которые он использовал, стремясь показать, что культурная валоризация предмета – это процесс, не имеющий ничего общего с художественным преобразованием этого предмета. Ведь если бы культурно валоризированный предмет можно было по его виду отличить от обычных, повседневных предметов, то возник бы понятный психологический соблазн эту внешнюю разницу и считать причиной разной ценности «предмета искусства» и простых вещей. А если форму предмета никак не менять, то вопрос о механизме переоценки ценностей будет поставлен радикально, как он того и заслуживает.

Первым, кто провозгласил переоценку ценностей принципом, формирующим новизну в культуре во всех ее формах, был Ницше. По Ницше, культура не просто производит новые объекты, а распределяет и перераспределяет ценности. Именно поэтому сам Ницше не создавал новую «философскую систему», а ревалоризировал «профанную» жизнь – дионисийский, эротический импульс и волю к власти – и девалоризировал философское мышление как таковое. Точно так же Дюшан не предлагал какой-то новый способ производства предметов искусства, но ревалоризировал объекты профанной жизни – и девалоризировал традиционное понимание искусства как ремесла. В этом смысле и философский дискурс Ницше, и художественная

практика Дюшана являются образцами прорыва к новому – как модернистскому, так и современному – пониманию инновации.

Преимущество техники реди-мейда заключается в том, что оба ценностных уровня – уровень традиционной культуры и уровень профанного мира – ясно продемонстрированы в каждом конкретном произведении. Оба они одновременно присутствуют в реди-мейде, но никогда не смешиваются, не отменяют друг друга и не образуют единства. Их неслиянностью определяется способ создания и восприятия произведения. Реди-мейды обычно принято интерпретировать как знаки тотальной свободы художника, который, как считается, волен помещать в художественный контекст любой предмет и тем самым валоризировать его. Никакие традиционные критерии качества, красоты или выразительности здесь более не применимы. Будет ли нечто в конце концов считаться искусством или не искусством, отныне должно зависеть от свободного решения, которое принимает сам художник или общественные институты, занимающиеся искусством: музеи, частные галереи, художественная критика и академическое искусствоведение. Но является ли решение ревалоризировать художественные ценности действительно свободным? Чтобы ответить на этот вопрос, нам придется обратиться к противоположному случаю. К случаю «нормального» художника, который следует привычным правилам художественного производства.

На первый взгляд, нет ничего проще, чем создавать искусство, которое будет однозначно идентифицироваться как искусство, – в самом деле, такое искусство производится постоянно. Однако оно не считается ценным и достойным стать частью музейной коллекции, не считается оригинальным или инновационным. Напротив, оно считается китчем. Это означает, что решение использовать в художественном контексте профанные вещи – решение не свободное, а вынужденное. Наша культура беспрерывно девалоризирует искусство, которое выглядит как искусство. И валоризирует искусство, не похожее на искусство. Переоценка ценностей – это тот принцип, который регулирует нашу культурную деятельность независимо от наших субъективных решений. Ницше и Дюшан не изобрели этот принцип. Они просто сделали его очевидным, поскольку самым очевидным способом следовали ему.

Эта культурная логика переоценки ценностей была продиктована модернистским, секулярным, постхристианским желанием найти культурное означающее для мира во всей его целостности после смерти Бога. Для Ницше это была воля к власти. Для Дюшана – писсуар, по словам Луизы Нортон, его «Будда в ванной комнате»<sup>9</sup>. В обоих случаях знак всеобщности задавался так, что его валоризованный (в философском или художественном аспекте) уровень сосуществовал с профанным уровнем – не смешиваясь, но и не позволяя четко отграничить их друг от друга. Воля к власти концептуализировалась и интегрировалась в философский дискурс, но в то же время сохраняла некую «дикость». Писсуар был изъят из привычного контекста и помещен в контекст художественный, но его было по-прежнему легко опознать и возможно использовать по назначению.

Многие современники Дюшана считали, что своими реди-мейдами он провозглашает «конец искусства». По их мнению, приписывать профанной вещи ту же ценность, что и валоризованным художественным шедеврам, означало прежде всего объявить не только всё искусство прошлого, но и всё современное художественное творчество бесполезными и не стоящими ни гроша. Казалось, пространство профанного полностью поглотило искусство. Однако невозможно прийти к целому, попросту аннулировав одну из его частей. Когда реди-мейды Дюшана начали занимать почетные места в истории искусства, в их интерпретациях акцент ставился не столько на девалоризацию искусства, сколько на валоризацию профанного; тем самым пессимистические оценки стали уступать место вполне оптимистическим оценкам. Теперь получалось, что реди-мейд дает всему пространству профанного возможность возвыситься до уровня

<sup>9</sup> Norton Louise. Buddha in the Bathroom // The Blind Man. 1917. Vol. 2. P. 5.

высокоценного искусства. Между тем эстетика реди-мейда давно перестала казаться оригинальной или инновационной. Дюшан не только открыл искусству новые возможности – он в то же время и закрыл эти возможности, поскольку со временем искусство реди-мейда неизбежно стало восприниматься привычным, тривиальным и просто неинтересным. И для того чтобы продолжить открытый Дюшаном путь, художники перенесли свою практику из области инновации в культурной экономике в область личного опыта, личных интересов и желаний.

Так же и современная критика стремится исследовать прежде всего скрытые, бессознательные, либидинальные силы, которыми, как считается, руководствовался Дюшан при выборе своих реди-мейдов. Конечно, мы с легкостью можем интерпретировать его выбор как писсуара для «Фонтана» (1917 год), так и прочих его реди-мейдов сквозь призму психоанализа в широком его понимании, а также, памятуя о его тесных связях с сюрреалистами, в контексте их общего интереса к *objet trouvé*<sup>10</sup>. В этом случае трансгрессия ценностной границы между валоризированным искусством и пространством профанного предстает не стратегической целью, заявленной с самого начала, а всего лишь побочным эффектом тайной работы желания. Такой сдвиг интерпретации из плоскости сознательной стратегии в плоскость бессознательного и желания объясняет, почему после Дюшана по-прежнему возможно производить реди-мейды.

Если считать, что любой реди-мейд просто репрезентирует пространство профанного как таковое, то на самом деле возможен лишь один реди-мейд: абсолютно любая вещь, помещенная в контекст искусства, представит пространство профанного. Одного-единственного реди-мейда, например дюшановского «Фонтана», вполне было бы достаточно, чтобы доказать, что ценностные иерархии отменены, и озаглавить конец искусства или, если угодно, конец профанного. Другое дело, если реди-мейды отражают тайные желания художников, их бессознательные ритуалы и фетишистские фиксации. В этом случае пространство профанного перестает быть однородным и превращается в поле артикуляции бессознательного.

В такой – сильно измененной, конечно, – форме дюшановская эстетика реди-мейда стала практически доминирующей эстетикой нашего времени: ведь она позволила искусству вновь обрести экспрессивность, индивидуальность и богатство содержания. Сам Дюшан хотел редуцировать все уровни экспрессии и ввести в валоризованный культурный контекст такой объект, который, находясь вне художественной традиции, не принадлежал бы сложной системе культурных ассоциаций, отсылок и смыслов. Такая стратегия была типичной для классического авангарда, который предпочитал использовать нетрадиционные, профанные, «незначимые» объекты, чтобы избавиться от балласта традиционной культурной символики. Однако после того, как структурализм, психоанализ, витгенштейновская теория языка и другие теории, так или иначе работавшие с понятием бессознательного, убедительно показали, что не существует нейтральных, полностью профанных объектов и что всё обладает значением, пусть даже незаметным поверхностному взгляду, изначальная установка авангарда, его ориентация на чистую, лишенную значения, не испорченную влиянием культуры вещь более не представляется возможной.

Вследствие этого сегодняшнее искусство снова понимается и описывается в терминах художественной индивидуальности и экспрессивности, значимости тех идей, которые оно выражает, богатства индивидуального мира, который оно создает, и уникальности и глубины личного опыта художника, который находит свое отражение в его творчестве. С такой точки зрения техника реди-мейда превращается в новую версию международного арт-салона, подобного французскому салону конца XIX века. Единственная разница заключается лишь в том, что таких целей, как художественное самовыражение и социальное содержание, нынешние

<sup>10</sup> Выбор модели писсуара был не совсем случайным. После долгих поисков Дюшан остановился на модели, разработанной фирмой J. L. Mott Iron Works, чье название было использовано Дюшаном для псевдонима, под которым он выставил писсуар: R. Mutt.

художники достигают, не изображая объекты из профанного мира посредством живописи или скульптуры, а напрямую выбирая и используя их как они есть.

И всё же несправедливо было бы сводить инновационные практики в современном искусстве к таким психологическим банальностям. Сегодняшнее искусство заставляет зрителя отвлечься от конкретных выбранных объектов и обратить внимание на контекст, в котором они выступают. Новое искусство после Дюшана исследует ранее не привлекавшие внимания общественные, политические, семиотические и массмедийные контексты искусства. Соответственно, и выбор художником своего объекта не диктуется личными предпочтениями, а подчиняется культурно-экономической логике: этот выбор должен привлекать внимание к контекстам, в которых возникает и действует искусство. Здесь внимание снова переключается с нормативных, «автономных» пространств на профанные контексты искусства и профанные способы его употребления. Каждое такое индивидуальное профанное пространство, в котором обнаруживает себя искусство, становится знаком целостного пространства жизни, социальной активности и политической борьбы.

Поэтому можно утверждать, что наша культура по-прежнему детерминирована желанием найти означающее для всеобщности в условиях нашей пострелигиозной, секулярной эпохи. В наши дни найти такое означающее для всеобщности не значит валоризировать всё профанное или девалоризировать всё традиционно ценное. Скорее это значит отыскать объект, понятие или пространство, которые были бы одновременно и ценными, и профанными, – и показать напряжение, существующее между этими двумя ценностными уровнями, не пытаясь как-то объединить их или привести к синтезу. Хотя и Ницше, и Дюшан считали себя последовательными постхристианами, их стратегии переоценки ценностей выглядели как стремление найти означающее для всеобщности и до известной степени симитировать основной жест христианства.

Обратимся к рассуждению о христианстве Сёрена Кьеркегора в его «Философских фрагментах», написанных в 1844 году. Кьеркегор утверждает, что фигура Христа изначально выглядит как любой другой человек той эпохи. Иными словами, объективный наблюдатель того времени, столкнувшись с таким персонажем, как Христос, не нашел бы никаких конкретных, видимых отличий Христа от обычного человека – отличий, по которым можно было бы предположить, что Христос не просто человек, но также и Бог. Таким образом, для Кьеркегора христианство основывается на невозможности наглядно, эмпирически опознать в Христе Бога. Далее, из этого следует, что Христос – не просто иной, а по-настоящему новый. Ценности здесь перераспределяются без и вне создания какого-либо конкретного нового образа: обычный человек приобретает вселенское значение. Мы ставим фигуру Христа в контекст божественного, не опознавая его как божество, – и это ново. То есть для Кьеркегора единственным средством для возможности появления нового выступает обычное, «не-иное», похожее.

И если внимательнее приглядеться к фигуре Иисуса Христа, как ее описывает Кьеркегор, удивительно, сколько в этом описании сходства с тем, что мы сегодня называем реди-мейдом. Здесь речь также идет о новизне по ту сторону всех идентифицируемых отличий – новизне, которая теперь понимается как отличие произведения искусства от обычной, профанной вещи. Соответственно, можно сказать, что «Фонтан» Дюшана – это своего рода Христос среди вещей, а практика реди-мейда – своего рода христианство в искусстве. Христианство берет фигуру обычного человека и, нисколько ее не изменяя, ставит ее в контекст религии, в пантеон традиционных богов. Музей, понятый как отдельное художественное пространство или как вся художественная система, также выступает местом, где может инсценироваться новизна, помимо всех различий. Фигура Христа – это означающее, в котором уровень профанно-человеческого совпадает, но не сливается с уровнем божественного. То же самое можно сказать и о реди-мейдах Дюшана. Новое произведение искусства выглядит по-настоящему новым только в том случае, если оно в каком-то смысле напоминает любые другие обычные, профанные вещи. А

пространство искусства выглядит новым только в том случае, если оно смотрится как любое другое профанное пространство.

Кьеркегор назвал христианство абсолютной религией потому, что оно не основывается на какой-либо объективно доказуемой разнице между Христом и любым другим человеком. В таком же смысле можно рассматривать Дюшана как художника, открывшего путь «абсолютному искусству», которое одновременно валоризирует профанное и девалоризирует традиционно ценное – не отменяя ни того, ни другого.

## Внутренняя жизнь консервной банки

Немногим из произведений искусства XX века довелось стать по-настоящему культовыми. Но наряду с писсуаром Марселя Дюшана и «Банка супа Campbell» Энди Уорхола к ним можно причислить и «Merda d'artista» («Дерьмо художника») Пьеро Мандзони. Многие в наше время слышали, что кто-то додумался продавать собственное дерьмо в качестве произведения искусства, но при этом они никогда не слышали о Пьеро Мандзони и вообще очень мало знают о современном искусстве. То, что среди наиболее известных модернистских художественных произведений есть и объекты повседневной жизни, безусловно, не случайно. В том, что эти объекты удастся репрезентировать вне их привычного контекста и даже с большим успехом, есть что-то магическое. Нам кажется, что мы видим чудо, — а только то, что воспринимается как чудо, становится культовым объектом.

В этом отношении работа Мандзони отличается от работ Дюшана и Уорхола. «Дерьмо художника» не относится к категории реди-мейдов. Здесь художник не выбирает одну из множества вещей массового производства, чтобы назвать ее произведением искусства. Мандзони произвел около девяноста консервных банок с дерьмом художника, мог бы произвести и больше. Значит, перед нами новый массовый продукт, новый бренд, тираж которого не обязательно ограничен рынком искусства. В этом и есть разница между консервными банками Мандзони и «Банка супа Campbell» или «Коробка Brillo», которые в свое время выставлял Уорхол. И Дюшан, и Уорхол играют с границей между «высоким» искусством и массовой культурой, которая им обоим представляется очевидной. Для Мандзони же эта граница гораздо менее очевидна. Он запускает свое производство консервных банок так же, как дизайнер запускал бы свою новую коллекцию, но всё же его «Дерьмо художника» кардинально отличается от любого произведения дизайна. В его работе ключевой элемент — не форма, а содержание. И в этом заключается второе важное отличие Мандзони от Дюшана и Уорхола. Их обоих интересовала форма современной массовой культуры, а Мандзони интересует содержание. Однако содержание у него представлено не как тема, нарратив или идеология, а как материал. В этом смысле «Дерьмо художника» прежде всего иронический и в то же время предельно точный комментарий к главной стратегии модернизма, состоящей в том, чтобы открыто тематизировать материальность произведения искусства.

Главным вопросом искусства обычно является его отношение к реальности. Долгое время это отношение понималось в миметическом смысле, как способность художника точно отражать реальность. После того как модернистское искусство отказалось от мимезиса как главной цели, единственным элементом, связывающим искусство с реальностью, стала специфическая материальность самого произведения искусства, материал, из которого это произведение сделано. Именно поэтому модернистское искусство так жестко привязано к тематизации своей собственной материальности: только посредством ее оно постигает собственную истину, если под истиной понимать отношение к реальности. Таким образом абстрактное искусство утрачивает свой статус чистой формы и приобретает содержание — не сюжет, не нарративное содержание, а содержание реальное и материальное. В этом смысле каждое произведение модернистского искусства можно рассматривать как консервную банку, содержание которой кроется в самой форме произведения. Посредством своей формы модернистское искусство постоянно стремится обратиться к этому скрытому материальному содержанию. Вот почему Клемент Гринберг хотел, чтобы картина выглядела плоской, не имела глубины, чтобы она выявляла плоскость холста, скрытую за слоем краски. Точно так же многие модернистские скульпторы тематизируют материал, из которого созданы их скульптуры, а не скрывают его за видимостью скульптурной формы.

Но жест, который совершает Мандзони в своем «Дерьме художника», выставляет весь кропотливый труд модернистского искусства (которое лишь приближалось к скрытой материальности искусства, но не выражало ее напрямую) избыточным. Мандзони открыто представляет содержание своего произведения: это дерьмо. Чистой идентичности формы и содержания, к которой так стремилось искусство модернизма, он здесь со всей очевидностью достигает, притом самым простым путем: на поверхности произведения представлена исчерпывающая информация о его скрытом содержании. Информация откровенно убедительная, ясная, определенная. Но почему она именно такова? На то есть несколько важных психологических причин. Если нечто скрыто от нас, то мы почти автоматически начинаем предполагать, что скрытое – это что-то дурное, отвратительное и потенциально опасное. К тому, что от нас скрыто, мы по определению будем относиться с подозрением, – и развеять это подозрение возможно, лишь подтвердив его. Только когда тайное становится явным и скрытое действительно оказывается таким опасным и страшным, каким мы его себе представляли (или даже еще хуже), мы готовы поверить в его истинность.

Таким образом, истина того, что скрыто, становится достойной веры только в том случае, если это ужасная, неприемлемая истина. Открытие внутреннего содержания успешно лишь тогда, когда принимает форму разоблачения. В каком-то смысле мы всегда подозреваем, что вся еда, которую мы покупаем в консервах, – полное дерьмо, потому что, как считают многие, неизвестно, из чего сделано содержимое консервных банок. С другой стороны, с самого рождения модернистского искусства широкая публика думает, что всё это просто «дерьмо», которое продают по бешеным ценам; иными словами, что модернистское искусство – это гигантское надувательство, что вся его суть – продавать какое-то дерьмо по цене золотых слитков. Но ведь именно это и делает Мандзони: продает консервные банки, в которых, как он гарантирует, содержится его дерьмо, и продает фактически на вес золота. Значит, привлекательность его произведения заключается в первую очередь в том, что оно прямо и безоговорочно подтверждает все антимодернистские подозрения широкой публики. В этом отношении Мандзони принадлежит долгой традиции модернизма, который всегда умел перевернуть антимодернистские предрассудки и приспособить их себе на пользу. Многие художники-модернисты, от Маринетти, Дали и Пикассо до Дюшана и Уорхола, иронически играли с антимодернистской пропагандой, в которой художник всегда представал в роли афериста, манипулятора и мошенника. И не случайно именно эти художники ныне прославились на весь мир.

Но не нужно обманываться и принимать на веру идентичность формы и содержания в «Дерьме художника». Это только кажется, что Мандзони преодолевает разрыв между формой и содержанием. На самом же деле он радикализирует его. Дело не в том, действительно ли внутри консервных банок Мандзони находится его дерьмо или же, как теперь подозревают, его там нет. Главное – что в «Дерьме художника» Мандзони тематизирует и подчеркивает табу, запрещающее зрителю узнать, из какого материала на самом деле сделано произведение. На произведение искусства, выставленное в музее или галерее, можно только смотреть, созерцать его, но нельзя вскрыть или разрушить. Таким образом, тело произведения искусства, охраняемое доминирующей в системе искусства конвенцией, остается вне доступа для всех попыток узнать его материальное содержание, поскольку обычному зрителю запрещено заглянуть внутрь произведения искусства. Истинная материальная природа произведения для зрителя табуирована: взгляд зрителя не смеет проникнуть глубже поверхности произведения, потому что тем самым он мог бы это произведение уничтожить.

## **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.