

Т.Ю. АРТЕМЕНКО

Аспирант СПбГУ

Санкт-Петербургский государственный университет

**ТЕМА КОММУНИКАЦИИ
В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА***

В статье рассматривается проблема границ современного искусства, а значит, и проблема его основания. Как альтернатива репрезентации в классическом искусстве, за основу современного предлагается коммуникация. В этом контексте образ понимается как медийный и интерактивный. *Ключевые слова:* теория образа, концептуальное искусство, всеобщая эстетизация.

Современное искусство, как и современная эстетика в целом, часто признается кризисным явлением, так как становится все сложнее определить ее рамки, предмет и ее референта. В отличие от классической теории, современная эстетика не ограничивается вопросами искусства, но стремится расширить поле своих интересов вплоть до концептуализации чувственности в целом. Одной из главных причин этого процесса является то, что искусство само разрушает экспериментирует над своими границами, постоянно выходя за рамки классических канонов. Более того, становится сложно отделить эстетику от искусства, как теорию от практики, так как сущностной чертой самого искусства становится концептуальность, оно провоцирует уже не эмоции, а идеи. Поэтому в этой статье мы попытаемся ответить на вопрос, является ли искусство единым феноменом, а также предположить, какими могли бы быть основания для этого единства.

Для начала предлагаем рассмотреть, что представляет собой феномен всеобщей эстетизации. Для примера предлагаем взять теорию В. Вельша, который пытается связать проблемы эстетики с глобальным изменением способа восприятия реальности. По Вельшу, процесс всеобщей эстетизации необратим, так как еобходимость расширения поля эстетики связана с ее глаболизацией, с концептуализацией которой не может справиться классическая эстетика. Вельш констатирует, что всеобщая эстетизация очевидна, но совсем не симпатична, а скорее наоборот, она, заполняя собой все сферы жизни, обесценивает красоту. Расширение границ эстетики необходимо, так как изменилось само представление о реальности, которая становится более отчужденной (все это Вельш связывает с эпохой медиа, и их влиянием на восприятие реальности). Дерезализация реальности, ее плюрализация – это тот

процесс, концептуализировать который призвана эстетика, так как именно она стоит ближе всех других дисциплин к модификациям виртуальной реальности, более того, этому явно способствует плюралистичный характер самой эстетики. Последнюю мысль Вельш поясняет многочисленными примерами, в которых доказывает, что восприятие конкретного произведения искусства всегда множественно, и не сводится ни к единственному чувству, ни к единственно художественной стороне произведения. Если опорой классической эстетики были категории прекрасного и возвышенного, то теперь эстетизированной становится и банальное, и отвратительное.

Главное различие современного искусства от искусства классического, таким образом, можно провести по линии репрезентации. В классическом искусстве имелся устойчивый референт, к которому оно отсылало, поэтому было возможно создание единства формы и содержания, критерий оценки произведения, их классификация. Наличие идеи, или отсылка к реальности определяли и форму и содержание произведения искусства, задавали его структуру.

В XX веке это отношение к референту кардинальным образом изменилось, и поводом для этого послужило тривиальное, чисто техническое изобретение: появились кино и фотография. Значение этого изобретения для мировосприятия в целом проанализировал В. Беньямин в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», где он противопоставил современное искусство – искусству традиционному. Согласно Беньямину, традиционное искусство основывается на ритуале, и эта трансцендентная ориентация дает произведению его сущность – то, что Беньямин называет «аурой» (или «уникальным ощущением дали, как бы близок при этом предмет ни был»). Аура обеспечивает произведение искусства его «уникальностью» («здесь и сейчас произведения») и «подлинностью» («совокупностью всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности» [1. с. 24]). Благодаря этим качествам, произведение сначала доступно только узкой группе лиц, с появлением же новой техники, а значит, и возможности репродукции, когда произведение искусства делается широко доступным, происходит движение «навстречу публике», искусство становится массовым, его ритуальную направленность сменяет политическая (то есть посюсторонняя), произведение теряет свою ауру (а вместе с ней уникальность и подлинность), его культовая ценность сменяется экспозиционной. Причиной всех этих перемен является, по Беньямину, «возрастающее значение масс», а вместе с этим и «страстное стремление "приблизить" к себе вещи, как в пространст-

венном, так и человеческом отношении... и преодоление уникальности любой данности через принятие ее репродукции» [1.С.24]. Так, Беньямин показывает, что с изобретением массового тиражирования меняется не только статус копии (собственно, все становится копией), но и исчезает сам принцип отсылки к оригиналу. Референт искусства становится посюсторонним, секуляризированным.

В этом культурном контексте встает новая задача – различения образа и изображения. Е.Петровская в книге «Теория образа» подходит к этой проблеме напрямую, пытаясь обосновать новую дисциплину *visual studies*. По ее мнению, различие между тем и другим пролегает как раз в сфере построения референта. С изобретением фотографии и абстрактной живописи стало очевидно, что образ как таковой ничего не изображает и ни к чему напрямую не отсылает, то есть не имеет своего референта – «Образ не рассчитан на чтение и дешифровку», но он работает как поле, выстраивающее определенный тип отношений, отличающихся от отношения означающее-означаемое. Это отношение Петровская называет экономией, или системой переключений, подразумевая под этим то, что образ не отсылает к чему-то вне него, не придает чему-то смысла, и уж тем более не несет информацию. Образ – это отношение перевернутого познания, так как он возвращает смотрящему его же взгляд, провоцируя у него аффект. Ту трансформацию, которой при этом подвергается субъект, невозможно осмыслить или оформить, так как она проходит через инстанцию того, что Петровская называет невидимым, или отсутствующим в образе. Мандзен прослеживает связь между византийской иконой и современной визуальностью – в обоих случаях в основе лежит образ, который «показывает не изображая». Феномен иконы заключается в том, что она представляет собой «место отсутствующего присутствия», то есть буквально позволяет невыразимому (в данном случае Богу) вступать в коммуникацию с субъектом. Как говорилось выше, это становится возможно благодаря «пустоте» (неизобразительности), содержащейся в самой иконе. Собственно это мы и предлагаем называть непредставимым, которое, следовательно, является неотъемлемой частью образа.

Наиболее ярким примером радикальной трансформации образности является концептуальное искусство. На его примере можно отчетливо видеть все, вышеописанные процессы, происходящие с субъектом и его репрезентацией.

В начале XX века в живописи намечается кризис репрезентации, связанный с уклонением от стремления классического искусства к символическому отображению реальности, теперь искусство хочет выйти за свои рамки, и уже не репрезентировать, а презентировать,

предъявлять реальность (кубизм, дадаизм). Эпоху концептуального искусства открыл в 1915 году жест М. Дюшана на ежегодной выставке Общества Независимых Художников, которые провозглашали себя действительно независимыми глашатаями демократического духа (любой художник, заплатив 6 долларов, мог выставлять свои работы; на выставке не было ни судей, ни цензуры). Дюшан (под псевдонимом Матт) сделал провокационный жест, принеся на выставку обычный унитаз. Провокация эта удалась, так как организаторы отказались его выставлять, тем самым отказавшись от своих революционных принципов. По этому самому первому жесту можно определить всю специфику концептуального искусства: «Если концептуальное искусство начинается скорее с вопроса «Что такое искусство?», чем с определенного стиля или средства изображения, то спорным является то, что оно может быть завершено предположением «это тоже может быть искусством»: «это» начинает предъявляться как объект, образ, действие (performance) или идея, выявленная каким-то другим способом. Таким образом, концептуальное искусство «рефлексивно»: объект отсылает обратно к субъекту, как во фразе «Я думаю о том, как я думаю». Оно являет собой состояние концептуальной само-критики» [4. С. 12].

Таким образом, начавшись с отказа живописи от классических канонов изображения реальности (ввиду того, что реальность сама перестала быть «классической»), отказавшись от символической функции вещи-образа, демистифицировав тем самым свой объект (редимэйд), искусство в целом стало проблемой для самого себя. Все эти тенденции, наиболее ярко проявившиеся в концептуальном искусстве, позволяют теперь говорить о том, что вместо утверждения идеалов, главной целью искусства становится постановка вопроса. В соответствии с этим «Статус живописи так же изменился... создавать картину сейчас скорее значит ставить вопрос, чем делать утверждение» [4. С.350]. Главным пунктом критики традиционного искусства стала отныне его отсылка к ценностям, и, следовательно, его исключительный статус между миром реальным и миром идеальным: искусство всегда несло за собой какое-то сообщение о чем-то, образ всегда содержал в себе больше значения, чем окружающая действительность. Видя в этом ядро репрессивной сущности классического искусства, концептуализм взял ориентир на демистификацию объекта (произведения), которая выражалась в выведении произведения из контекста музея, либо путем использования повседневных предметов (редимейд), либо вообще посредством дематериализации объекта (материя признается нереальной, образ становится виртуальным продуктом сознания). Постепенно происходит переход от образцовых предметов (Дюшан, нео-дада), к ве-

щам, существующим только как след или отражение (исключая объект искусства, художники могли избежать оценки эстетического совершенства «стиля» или «качества») – отныне главным объектом искусства становится переживание или мышление зрителя, а не автора. Так, например, в 1959 итальянский художник Манзони начал рисовать линии на листках бумаги, сворачивать их и складывать их в коробки. На коробках он писал длину линии, дату и, конечно, ставил подпись. Зритель, покупая это «произведение искусства», таким образом, совершал «акт веры», так как доказательств того, что внутри банки есть линия, у него не было – тем самым достигалась полная дематериализация объекта, который становился буквально, невидимым (*invisible*) [4. С.81]. Но, в таком случае получается, что концепция не уничтожает статус объекта, но только меняет его: статус значимости переносится на самого художника (или его тело). В этой связи интересен другой пример, когда Роберт Барри (*Robert Barry*) устроил акцию, суть которой сводилась к тому, что на дверях музея (*Art&Project Gallery, Amsterdam*) была повешена табличка с надписью «во время выставки галерея будет закрыта» (*‘during the exhibition the gallery will be closed’*), и входя внутрь галереи, зрители не находили там ничего, кроме самих себя – в этом и заключалась выставка: полное уничтожение объекта репрезентации ведет к тому, что объектом становится сам зритель. Так же интересна другая идея Манзони, заключающаяся в том, что он устроил выставку, на которой буквально начал подписывать зрителей (он ставил свою подпись на их руках, ногах, как если бы это они были его произведением искусства). Это важный итог достижений концептуального искусства, так как именно акцент на зрителе становится ключевым для всех концептуалистов. Возьмем, к примеру, творчество Эда Рейнхарда (*Ad Reinhardt*), который писал монохромные работы, (которые, как замечает Годфрей, были «абсолютно рефлексивным искусством»), и, как бы подводя итог своей работе, нарисовал комикс, на котором человек, указывающий на картину с абстрактным рисунком, ехидно замечает: «И что это собой представляет?» (*ha ha what does this represent?*) а ниже картина, указывая пальцем на удивленного человека, словно бы спрашивает: «а что собой представляешь ты?» (*what do you represent?*) [4. С.64].

Другой пример решения задач художественной репрезентации – хэппененги (*happenings*). Данный термин впервые был использован Алланом Капров (*Allan Kaprow*) в 1959 году как название для его выставки «18 *Happenings in 6 parts* в *Reuben Gallery (New York)*». Хэппенинг можно понять не только как попытку уйти от пространства музея, но и как своего рода способ избежать авторитетной роли художника

(как гениального генератора идей) с целью усилить критическую позицию зрителя, или скорее участника действия: его физическое присутствие и поведение становятся искусством. Н. Маньковская подчеркивает: «На смену модернистскому субъекту производства пришло производство субъекта – зрителя, превращающего самосозидание в эстетический акт» [5]. Вот как об этом пишет сам Каправ: «становясь участником, зритель был по сути объектом, или живописью, в то время как материал и инструкции были как холст;... зритель должен был стать мыслителем... С приходом концептуального искусства зритель оказывается в интеллектуальном дискомфорте» [2. С.145].

В этих выводах мы бы предпочли акцентировать слово «дискомфорт», нежели слово «интеллектуальный», и сказали бы, что в современном искусстве человек определенно сталкивается с дискомфортом, не важно, на эмоциональном или интеллектуальном уровне. Дискомфорт этот, пожалуй, связан с тем, что искусство провоцирует опыт, который невозможно завершить (то есть осмыслить), и эту принципиальную незавершимость мы предлагаем называть кризисом репрезентации. Поэтому мы склонны предположить, что новая образность больше не несет на себе репрезентативные функции, а является актом коммуникации.

** Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта № 13-03-00429 «Концептуализация «Номо aestheticus» в современной эстетике».*

1. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., Медиум, 1996
2. Маньковская Н.М. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
3. Петровская Е.В. Теория образа. М., 2012
4. Godfrey T. Conceptual Art. London, 1998.
5. Welsch Wolfgang. Aesthetics Beyond Aesthetics // Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics, Lahti 1995, Vol. III: Practical Aesthetics in Practice and Theory, ed. Martti Honkanen, Helsinki 1997. P. 18-37.