

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№1 (1-2011)

Дмитрий Ольшанский

ПРИБАВОЧНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ

о выставке "ЧБ" в галерее "Модернариат" (14 октября - 23 ноября 2010)

*"Когда я увидел Ничто, оно оказалось ещё более
ничтожно, чем мы о нём думаем"*

Жан-Люк Годар

Любой чёрно-белый проект уже сам по себе претендует на семиотичность содержания - плюс/минус, ноль/единица, верх/низ, наличие/отсутствие, fort/da - так работает любой язык, двоичной системы вполне достаточно, чтобы передать высказывание любой сложности. Такие проекты нужно в большей степени читать, чем смотреть, поэтому не случайно, что и каталог выставки скорее похож на книгу с иллюстрациями, чем на альбом с комментариями. Хороший литературный слог кураторов только усиливает этот эффект. Примечательно, что им удалось обойтись без традиционных для такого жанра ссылок на Соссюра, Лотмана и семиотику искусства.

Куратор и один из авторов проекта Александр Дашевский вписывает чёрно-белый проект в парадигму протеста: "цвет узурпирован сферой рекламы и индустрии глянца. Экономия изобразительных средств, в том числе цвета, отдаляет художника от границ шоу-бизнеса и фиксирует в эстетическом пространстве" [1, 6]. Чёрно-белый проект в этом случае оказывается поиском дополнительного маркера, который указал бы на художественную ценность, "искусственность" этого искусства. Действительно, ЧБ-формат является не просто средством выразительности, но ещё и кодом, указывающим на то, что перед нами не просто изобразительное высказывание, а именно произведение искусства, это "делегат изобразительного языка, более всего подходящим на роль пограничника или посла междисциплинарных отношений" [1, 20], как выражается Валерий Гриковский. Это особый индекс элитарности, который и зрителями и критиками прочитывается довольно бегло, поэтому чёрно-белое кино

почти автоматически попадает в кляйстер арт-хауса, а если обычная фотография получилась неважно - любой фотограф знает - её нужно сделать чёрно-белой, обычно это спасает положение. Зачастую чёрно-белый хромаж является верным костылём для какой-нибудь слабой идеи, поскольку уже сам по себе является лёгким и эффективным способом вписать свой арт-объект в традицию черного квадрата, таким же беспроектным ходом, как ввести в спектакль "тень отца" или ловить в кадр разливающееся молоко; не Малевич, так Сулаж, не Рейнхард, так Моррис - чьи-нибудь тёмные плечи и неожиданные цитаты из старых мастеров обязательно покажутся на горизонте. То есть чёрно-белый хромаж является не просто полноценным художественным языком, но несёт в себе даже некую выразительную чрезмерность, дополнительную индексацию; поэтому этот формат никак нельзя назвать аскетичным, совсем напротив, он избыточен, переполнен смыслами, беспроектными аллюзиями, художественными коннотациями, которые можно легко снимать как сливки. (Именно поэтому оцветовка чёрно-белых фильмов уничтожает эту игру и ломает грамматику изобразительности).

Сила и слабость чёрно-белой живописи заключается в том, что это заведомо семиотический проект, задающийся вопросом о языке, о "трудности говорения" [1, 42], а не изображении, о способах кодировки, чем о средствах художественной выразительности и механизмах работы живописи. Ехать по проторенным рельсам вольготно, но спрос с чёрно-белой живописи намного выше; если уж замахиваешься на создание концепции - на одной иронии и стёбе над классиками потом не выедешь. Любой художник знает, что когда берёшь в руки цинковые белила, ошибаться уже нельзя. Так и ЧБ: слабость замысла уже нельзя будет исправить или ретушировать, оштукатурить какими-нибудь броскими цитатами. Поэтому перед зрителем возникает резонный вопрос: в чём же замысел всей выставки? Что объединяет всех этих художников, кроме двухцветной палитры и перенасыщенной смыслами традиции? Каким образом каждый из них распоряжается этим прибавочным содержанием, которое даёт чёрно-белый формат, куда инвестирует его и какого эффекта добивается? Поклонение одним и тем же классическим идолам вполне простительно, если оно сублимирует новые выразительные формы, новые концепции.

Многие авторы объясняют свою дехромацию желанием избежать "банального правдоподобия" [1, 36], вернуться к "архаической простоте" [1, 39], "отказаться от лишних эмоций, не касаясь живого, человеческого, того, что связывает изображение с реальностью" [1, 40], как выражается Виталий Пушницкий, сузить чувственность до минимума и погрузиться в насенье шелестения означающих, цифр, букв и знаков препинания, текстуализировать живопись, создать "прекрасный субстрат искусства" [1, 20], очищенный от всего человеческого, плотского и живого, словно иссушить ткань

изобразительности с тем, чтобы возвести картину в статус знака, смысл которого не меняется в зависимости от почерка и цвета чернил, добиться от холста предельной понятности, смысловой однозначности, логически-мертвенной выстроенности, "чёрным по белому" значит "понятно" [1, 28], - говорит Анна Жёлудь. Кажется, что перед художниками стоит задача исключить из письма живую составляющую, сделать из живописи - мёртво-пись. Марина Колдобская так и говорит: "это радикальный жест, ставящий под сомнение саму сущность профессии - "писать живо". Как, следовательно, пишут - мёртво?" ЧБ-формат заявляет о себе как эксперимент мёртвописи: письмо минус жизнь, искусство, обращённое в чистое означающее, лишённое плоти, сведённое к плоскости, двухмерное, двоичное. Условность возведённая в эстетический принцип.

Художники часто рассуждают о монохромности, тогда как чёрный и белый, казалось бы, наиболее противоположные, контрастные цвета, ясно подчёркивающие различия, саму суть двойственности, в восприятии же большинства авторов проекта они сливаются в моно-цветность и моно-тонность самой идеи. Они говорят не о выборе а об отказе от цвета, тем самым педалируя аскетизм своего проекта, и лишая чёрный и белый статуса цвета. Действительно, в Европейской культуре белый и чёрный - это вообще не цвета, а функции [2, 62]: белый фигурирует как отсутствие, пробел на бланке, дехроматизм или пустое пространство для письма или рисунка, как " ", "очищенное от контекстов и коннотация пространство" [1, 22], а чёрный - вообще чистая условность, цвет чертежей и формуляров, канцелярских формальностей, печатей, виз, факсимиле, ксероксов и принтеров. Кроме того, чёрный всегда имеет несколько уровней, он скрывает, цензурирует, вычёркнывает некое высказывание, держит значение в чёрном теле. Предельно эротический цвет, поскольку глаз европейца - а они, как правило, думают глазами - тут же приписывает ему скрытое содержание, воображая его чёрным ящиком, наделяя вторым смыслом, воспринимая загадочным объектом познания. Поэтому и квадрат Малевича становится знаком неполноту, знаком, отсылающим к чему то другому, чем он сам не является: он изначально заявляет о себе, будто он вовсе не то, что мы видим. И белый и чёрный маркируют отсутствие, временной разрыв: белый "до-" и чёрный "пост-", альфа и омега, начало и конец, что не исключает, конечно, и религиозного толкования, к которому апеллирует Пётр Белый.

Концепция вполне членораздельная и доходчивая, но за чистую монету её никак не примешь. Во-первых потому, что избегая "банального правдоподобия" живописи художник вряд ли повернётся в сторону ещё более заезженного художественного решения, да и "архаической простоты" в ЧБ не больше чем в балетх Стравинского: сложно найти более изощрённый, годами отточенный и тщательно концептуализированный жанр. Да и сами авторы не скрывают того, что ЧБ

представляет собой наиболее рафинированную и интеллектуализированную живопись. Об этой "безнадёжной сложности чистого живописного высказывания" [1, 42] можно судить и по комментариям самих художников, которые объясняют зрителю, что значит для них ЧБ, то есть выступают ещё и в роли кураторов, критиков и теоретиков, и по нескончаемой цитатности самих работ: Гриковский вторит кубикам Сола Леуитта, Козин трансформирует "Чёрный квадрат", находя его в конструкциях из резины, Рудьев очевидно вдохновлён Сулажем, Белый не скрывает своих заимствований из Тони Смита (а его инсталляция в "Этажах" почти повторяет классические "Десять элементов"). Словом, художники на бумаге пишут одно, а на холсте совсем другое.

Во-вторых, ирония и само-ирония авторов внятно прочитывается почти во всех высказываниях. "Заявление" Петра Белого, что "цвет это блуд, людей, ворошавших цвета руками своими, почитаю заблудшими или, попросту, рукоблудниками" [1, 12] - звучит во всей гротесковой амбивалентности, высказывающей досужие мысли художника интонацией религиозной проповеди. "Пётр намеренно добивается оксюморона, - пишет Дашевский, - талкивая образ и материал. Свет, идущий из громкоговорителя, место звука. Деревянный взрыв. Резиновые камни. Деревянные книги" [1, 14]. Аналогична ситуация и со Швецовым, которым при помощи ЧБ пытается подорвать глянцевою систему узнавания и очарования изображением: "вместо автоматической похоти оно вызывает автоматическую скуку" [1, 50], его гротест работает как катрактор иллюзий. В данном случае, социальный протест, заявленный во введение Дашевским, становится ещё и эстетическим принципом. Чёрно-белый формат становится ещё и насмешка над элитарными кодами искусства и над ожиданием незадачливого зрителя: портрет космонавта Гапонова и Котешова, написанный кузбасским углем, измазанный сажей соцреализм, или просмолённый пейзаж Рудьева, или "суровый стиль" самого Дашевского, - художники словно ищут столкновения содержания и формы, высказывания и кодировки, но, в и то же время, иронизируют над психологией искусства, всегда строящейся на конфликтах.

Стремление к минимализму - не только сознательно выбранное ограничение, позволяющее более детально исследовать саму форму живописи, задать вопрос, а что, собственно, значит писать, но и обнаруживающее прибавочное наслаждение, поскольку, как мы знаем, чем больше в культуре запретов, тем интенсивнее и изощрённее доставляемые ею удовольствия. Аскет, конечно, имеет доступ к большему наслаждению, чем либертен. Сужение рамок всегда ведёт к обострению чувственности: зритель выставки в галерее "Модернариат" должен почувствовать себя чукчей, который видит 50 оттенков белого цвета и столько же чёрного, изменяющегося "от сырой нефти, мягкой и шершавой кожи до металла - свинца и чугуна" [1, 32], как говорит Владимир Козин. То есть обнаружить в нём изобразительность, а не

означающее, то есть брать чёрный скорее как цвет, чем как функцию, - а это уже прямо противоположно Малевичу, для которого цвет - чистая условность, поэтому он всегда тождественен самому себе. У него не может быть истории, памяти и плоти.

Ещё со времён "Стёртого рисунок Де Кунинга", пустота перестала функционировать как самоочевидная данность, естественная поверхность для культурных манипуляций, целина для возделывания, напротив, Раушенберг деконструировал эту бинарную оппозицию "естественного" и "искусственного" и показал, что природа может быть результатом технологической деятельности, и следовательно, может функционировать как произведение искусства. Любая пустота несёт на себе тень этого прибавочного изображения, изначального прикосновения, лишившего белизну её девственности архаической простоты, её традиционной кодировки.

Код, который дезавуирует сам себя, уже перестаёт работать в нужном режиме: когда актёры не скрывают, что вместо крови брызжут болгарским кетчупом, а вместо спермы истекают рисовым отваром, - постановка превращается в фарс или театр Брехта, то есть начинает изъясняться на языке гротеска, абсурда или эпоса и, следовательно, требует совсем иного прочтения. Вот и выставку "ЧБ" не минула участь сия: играть по правилам "белое - очищенное от контекстов пространство, чёрное - символ, буква" [1, 22] явно не получается, а колоссальная пропасть между сказанным и показанным создаёт тот самый эффект очуждения, разлом, когда гранат стройной концепции вдруг разламывается и наружу вылетают десятки полопавшихся и сочащихся семян, искалеченных своей избыточностью знаков, потерянных между словом и образом. Как и у Пьера Сулажа чёрный цвет не только имеет свою историю и проторивает собственные пути становления (это не только картина, но ещё и карта), но он также представляют собой попытку показать это ускользающее Ничто, продемонстрировать временной разрыв, который не схватить символом и не изобразить кистью. Его чёрный не тождественен самому себе ни в пространстве, ни во времени, он прочерчивает тропы, торит пути памяти, его чёрно-пись обращена против символичности, она снимает оппозицию плана выражения и плана содержания. С этих пор уже сложно играть в классику, прыгая на одной ножке только по чёрным квадратикам, провозглашая чистый символизм чёрно-белого изображения. Но если Сулаж передаёт это страдание от переизбытка знаков и нехватки образов, обнаруживает ту щель внутри самого зрителя (которая, быть может, тождественная глазной щели), в которой и рождается видение, то стратегией авторов проекта "ЧБ" является разочарование и кургуазная ирония по поводу несостоятельности и исчерпанности любых чёрно-белых проектов. Мастер Дроссельмейер, который с улыбкой ломает свои игрушки. Так и художники проекта "ЧБ" демифологизируют семиотику чёрно-белой живописи.

Живопись вообще работает против означающего, ставит шах не только этому казалось бы беспроигрышному чёрно-белому проекту, но и вообще любой знаковой системе, поэтому все рассуждения о семиотике искусства выглядят так наивно, а стремление к "чистому субстрату" - излишне романтично и даже мессиански (что удачно обыграл Пётр Белый). Живопись ничего не реферировывает, она изображает, поэтому и слова, объясняющий картины (пусть даже это прямая речь самих авторов), обнаруживают свою избыточность, если не излишество, во всяком случае, они всегда идут не впопыхах с тем, что транслирует сама картина. Ведь она не является знаком по той причине, что не вписывается в уготованную и конвенциональную кодировку, тем более столь заезженную, (поэтому все вербальные толкования художников выглядят не более, чем трогательно, и напоминают рассуждения героя Сент-Экзюпери "взрослые никак не могли этого уразуметь, что я нарисовал вовсе не шляпу"), живопись создаёт свою систему сходств и различий, свою телесность и свои движения от графиков популяции к схеме строения панциря жука (у Гриковского), от цвета нефти к цвету пистолета Макарова (у Козина), от непорочного зачатия до складок пуповины (у Белого), от Кузбасса до космоса (у Гапонова и Котешова), - свои собственные пространства, земли, хребты, суставы, и сухожилия визуальности. И эта материя живописи, её телесность, - не охватывается словом и не репрезентируется образом, в картине всегда остаётся ещё то, чего мы не видим, но то, что пристально смотрит на нас, как выражается Диди-Юберман [3, 27]. Изображение не нуждается в дополнительной логолизации, и тем более герменевтике, оно само создаёт предпосылки для вхождения в реальность; Платон был совершенно прав в том, что искусство не соперничает с реальностью, а предшествует ей.

Если уж говорить о протесте, поскольку эта тема задана в предисловии и проходит красной жилой через всю книгу, то живопись должна революционировать изобразительные коды, те языковой формы, которые, казалось бы, сами напрашиваются в данном случае; единственный протест, который может двигать живопись, это протест против очевидности. Против непосредственного видения, той иллюзии, будто объект подчиняется взгляду, охватывается им и запечатлевается в нём. Живопись должна нести в себе утрату образа, а задача художника состоит в том, чтобы визуализировать таким образом, чтобы ослеплять. Отбирать взгляд. Не только вывести живопись из пучины семиотики и освободить её от пут символизации, наиболее сложная задача для художника состоит в том, чтобы воплотить в картине Ничто, маской которого в своё время и был пресловутый квадрат Малевича, то без-образное реального, которое располагается где-то на границах плоти и вещи, в пропасти между взглядом и объектом. Предметом искусства может быть только это Ничто.

Литература:

- [1] Каталог выставки ЧБ в Галерее "Модернариат" Санкт-Петербург, 2010;
- [2] Ольшанский Д.А. Экология знака. Очищение и агрессия // Агрессия: биологические, психологические и философские аспекты. СПб., 2004. - С. 56-67;
- [3] Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001;