

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№4 (1-2012)

И.М. Сахно

«ДРУГАЯ» РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

В статье анализируются границы понятия репрезентация в связи с развитием практик авангардного и постмодернистского искусства. Демонстрируется зависимость семантического наполнения этого понятия, а также синонимических рядов, от изменения практик творчества, прежде всего, от пересмотра статуса художника в XX веке и символического значения институций.

Ключевые слова: презентация, репрезентация, реди-мейд, авангард, теория искусства.

The article investigates historical development of the notion "representation" as part of "practicalization" of the avant-guard and postmodernist art. The changeable semantics of the term and synonymic contextualizations supposed to be under influence of the revision of the state of "the Artist" in XX century and of the reconceptualization of symbolic meaning of the institutions of art.

Keywords: presentation, representation, ready-made, avant-guard, theory of art.

Сахно И.М. - профессор РУДН. E-mail: irinasachno@mail.ru.

В 2009 году выходят 73-74 номера «Художественного журнала» с впечатляющим названием «О репрезентации», представившего попытку теоретических рефлексий по поводу нового термина, предназначенно «описать закономерности и специфику публичного показа искусства в непривычных рыночных условиях» [1]. В статье «Авангард vs. Репрезентация» Е. Лазарева, размышляя о необходимости данного термина, пишет: «Репрезентация, понимаемая не столько как представление окружающего мира в изобразительном искусстве, а скорее в политическом смысле – как представление художественной практики в том или ином публичном пространстве, – неотъемлемая часть системы современного искусства. Чтобы стать фактом современной художественной культуры, нечто должно быть выставлено или опубликовано» [2]. В этом контексте репрезентация понимается в достаточно ограниченном, словарном и этимологическом значении слова как «представление одного в другом и посредством другого». Так смешиваются сразу несколько понятийных полей и такие термины, как презентация, репрезентация и экспозиция,

становятся неразличимы. Мы попытаемся кратко исследовать возможные границы современного значения термина «репрезентация».

С самого начала своей истории современное искусство строится на противопоставлении креативного «делания» и «имитативного» принципа классического искусства. Совершенно очевидно, что классическое искусство всегда существовало на стыке двух репрезентативных моделей, сформированных еще в античной культуре. Основным принцип творческой деятельности художника – мимесис (от греч. подражание, воспроизведение) надолго предопределил перспективы развития мировой живописи. Копирование ландшафта реального мира и создание габитуса человека и окружающих его предметов – сверхзадача художника вплоть до конца XIX века, когда на смену устоявшимся практик визуальных стратегий приходит установка на создание псевдовещи, пустой формы, говоря позднейшим языком – симулякра.

Искусство исторического авангарда, отрешившее концепцию мимесиса от культурного поля античности и Возрождения, поставило целью перераспределение символической власти через обновление репрезентативных моделей. Ведущие художники начала века, взрывая классическую традицию и обращаясь к формальному эксперименту, попытались вписаться в новый культурный контекст. Диалогичность как основная социокультурная форма (парадигма) начала XX века была проявлена как на уровне «большого диалога» (Восток – Россия – Европа), так и на уровне личностных переключек. В культуре и искусстве авангарда доминирует «другая» репрезентация и новое означающее.

Такой «другой» репрезентации свойственна дистанция по отношению к реальности и конструирование «иного» семиотического пространства, позиционирующего не только идею, но и вещь в качестве нового объекта эстетического переживания. Другими словами, границы репрезентации расширились, включив в себя новые средства выражения. Искусство авангарда перестает быть выражением личностного видения мира, эстетической эмоцией и средством трансформации визуального мира. Утраченный язык нормативной коммуникации ведет к преодолению эстетики как таковой.

Феномен Марселя Дюшана описан многими исследователями искусства XX века. Когда в 1911 году художник создает свою «Обнаженную, спускающуюся по лестнице» и выставляет ее в 1913 году на выставке Армори-шоу в Нью-Йорке, а потом в Портленде в этом же году, он тиражирует все кубистические инновации – приемы деформации и разложения живописной материи. За этим повторением и цитированием знаменитых текстов аналитического кубизма обнажается утрата креативной роли самого художника. В историю

искусства Дюшан вошел как автор идеи использования готового объекта (ready-made), представив на выставку «Общества независимых художников» в Нью-Йорке обыкновенный писсуар, который был подписан неким Робертом Муттом и назван «Фонтаном» (1917) [3]

По сути это была некая акция – эстетическая провокация, последствия которой сам художник вряд ли в тот момент осознавал. Обыкновенная профанная вещь впервые вторгается в сакральную сферу искусства, расширяя при этом границы искусства и захватывая новую музейную территорию. На смену художника-творца и теурга приходит художник-собираатель и архивариус вещей, вторгаясь тем самым в самое сердце культуры и превращая повседневность в художественную практику.

Размышляя о наследии Дюшана и смене коммуникационной парадигмы, исследователь современного искусства Анн Коленн пишет: «<...> Автор исчезает как художник, он является только демонстратором. Ему достаточно заявить о себе, сигнализировать. Единственный признак его существования – это подпись, которая сопровождает “готовый” объект” <...>. Если эстетика, а также умение работать руками отбрасываются в сторону, если художник становится демонстратором, если он производит знаки, все распределение ролей в искусстве должно быть пересмотрено. Дюшан пользуется этим. В этой новой игре художник – это тот, кто выпускает, то есть выставляет, выдвигает вперед объект. Он располагает его и распоряжается им. Делая это, он идентифицирует себя с торговцем-галеристом, который сам «выпускает», «производит» художников на сцене искусства. Он их располагает и, в какой-то мере, ими распоряжается. Он идентифицирует себя, таким образом, с производителем рассматриваемых объектов. Что же касается объекта заводского производства, то тут вмешательство художника является минимальным. Он иногда ассистирует ready-made или другому знаку, но материальность объекта не является результатом работы художника. Деятельность этого демонстратора-постановщика проявляется в размещении объекта: он изменяет его место и темпоральность <...>.

Знаменитое выражение Дюшана “именно зритель делает картину” надо воспринимать в буквальном смысле. Оно не относится, как слишком часто считают, к какой-то метафизике взгляда, к идеализму воспринимающего субъекта, а отвечает хорошо известному закону кибернетики, часто цитируемому в теориях коммуникации: наблюдатель является частью системы, которую он наблюдает; наблюдая, он вырабатывает условия своего наблюдения и трансформирует наблюдаемый объект. Очевидно, что речь идет не об отделении художника от его виртуального потребителя, а об их связи с общей про-

дукцией. Место художника определяется тут, с одной стороны, наблюдателем, а с другой – фабрикантом» [4]

Объекты Марселя Дюшана утверждают новый статус объекта в искусстве. С этого времени художник заново утверждает свою власть, аннулирует изображение, манипулируя контекстом культуры массового потребления. С этой истории начинается поиск нового метаязыка искусства, который и ляжет в основу «постмодернистского» дискурса. Реди-мэйд Марселя Дюшана, наделенный в постмодернизме новым статусом и новым значением, превратил сам инструментарий репрезентации в самостоятельную область – искусство акции и художественного жеста.

При этом статус художника меняется. С одной стороны, он возвращается к опыту ремесленника-ткача, потому что не может довольствоваться изображением мира при помощи кисти, краски и мольберта. Художник деформирует окружающий его мир в соответствии с новой оптикой пространственно-временного континуума, создает искусную имитацию как оттиск прошедшего времени.

Новая стратегия репрезентации авангарда подрывает основу просветительского гуманизма: способность языка к формированию канонической текстуальности, в которой нарратив воссоздает привычную картину мира. Язык не способен справиться с подобной репрезентативной задачей, и ниспровержение основ коммуникации подрывает саму сущность классической репрезентативной модели. Личность самого художника превращается в прагматическую условность, текст живет уже по иным метафизическим законам.

Карло Гинсбург, пытаясь ответить на вопрос, почему таким популярным стало слово «репрезентация» в 1980-е годы, обращается к «Всеобщему словарю» (1727 г.) Фюретьера, обнаруживая противоположные смыслы: «С одной стороны, – замечает исследователь, – репрезентация позволяет увидеть нечто отсутствующее, и здесь предполагается четкое различие между репрезентирующим и репрезентируемым, с другой стороны, репрезентация являет присутствие, демонстрирует публике некую вещь, или личность». [5]

Таким образом, репрезентация мыслится как «субституция» и как «миметическое напоминание» [6]. В историческом авангарде остается след предшествующих культурных текстов и смыслов, с которыми художники вступают в интертекстуальную полемику. В актуальных художественных практиках границы репрезентации настолько расширились, что сегодня достаточно сложно определить коннотативные смыслы новейших арт-проектов.

«Спустя век после реди-мэйда Марселя Дюшана, – замечает Н.Буррио, – репрезентация объекта в контексте художественной галереи (которая дела-

ет его ирреальным и наделяет статусом знака в той же степени, что и штрих карандаша) превращает сам арсенал репрезентации в самостоятельную область. У художника больше нет причин довольствоваться изображением мира при помощи кисти. Он может воспроизвести фрагмент мира, разложить его на части и заставить их функционировать, создать имитацию или прототип. В искусстве сегодняшнего дня действие репрезентирует с тем же успехом, что и рисунок. Преобладание документалистики стало показателем утраты веры в возможности искусства как исполненной смысла системы, способной передать наше отношение к миру присущими ей средствами. Для многих художников, а также для возрастающего большинства теоретиков и кураторов, Си-Эн-Эн, таким образом, представляет собой формальную матрицу сегодняшнего искусства, а также и систему, с которой оно вступает в "конкуренцию". Тема соревнования между искусством и действительностью, отныне повсеместно присутствующая в дискурсе кураторов выставок, часто говорит об отсутствии у них интереса к традиционным формам визуальных искусств, сопряженного со смутным ощущением бесполезности, что порождается, если взглянуть шире, вопросом "что, собственно, может искусство?"» [7]

Сразу же возникает вопрос об институциях искусства. Критика эстетизма и формула автономии искусства, провозглашенная и манифестированная русским и европейским авангардом, трансформировалась в идею политической репрезентации. Достаточно вспомнить призыв В.Маяковского, Д.Бурлюка и В.Каменского к «демократизации искусства», внедрению искусства в обыденное городское пространство (лозунг «искусство на улицу») и опыт всего Левого Фронта Искусства с инновационной для того времени концепцией «производничества».

Протест против институций искусства, обращение многих художников к идее проектирования и создания утилитарно-полезных вещей было не случайным. Обозначилось стремление, с одной стороны, уйти из мастерских и отказаться от выставок и музеефикации творческого продукта. С другой стороны, оставалось значимым художественное высказывание. В силу этих мятежей и трансгрессий, по мысли Б. Гройса, «логика авангарда – это изначально институциональная логика»[8], в которой неразделимы политическая и художественная репрезентация: отрицая институции, авангард все равно «испытывает страх за институции, без которых он немислим» [9]. Неоавангард экспроприировал наработанный художественный опыт, но, по мнению П.Бюргера, «лишился аутентичности» [10].

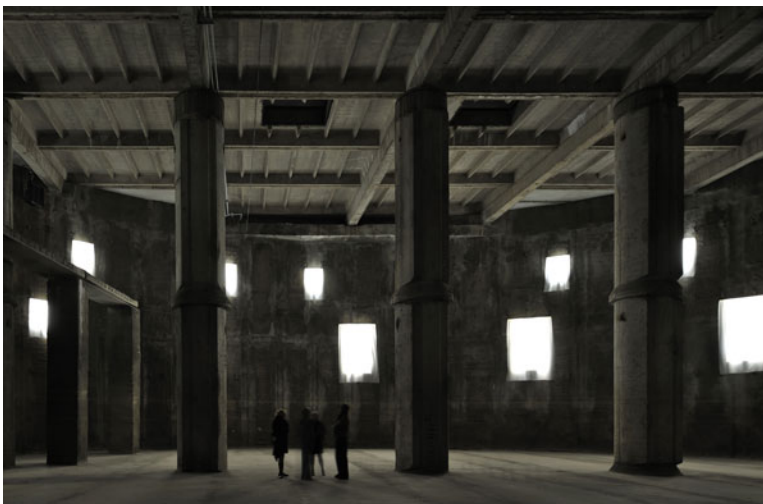
В историческом авангарде репрезентация приобретает знаковый характер в новом семиотическом континууме. Авангард всегда работает с новы-

ми знаками и символами, которые радикально отличаются от прежних культурных кодов, что ведет к изменению характера информационного обмена. Привычная линейная модель коммуникации, требующая обратной связи и духовного содружества автора с читателем и зрителем, уходит в прошлое. На смену ей приходит декодированное сообщение, созданное автором порой на уровне бессознательных рефлексов, что порождает затрудненность восприятия авангардистского текста и зачастую провал коммуникации как таковой.

Художник перестает быть демиургом и проповедником идеологии своего времени, он делает выбор в пользу культурной маргинальности. Новая семиотическая знаковость и модальность репрезентации особенно ярко проявлена в супрематизме и футуристическом знакотворчестве. В современном искусстве репрезентация, вытесняющая прежний знак, сама становится объектом искусства. Так опосредованная репрезентация, которая в качестве объекта замещает другой объект, дает не только знание о втором (третьем?) объекте, но и порождает новую форму, которая сможет служить основанием для новой репрезентации.

Определяя репрезентацию как процесс символического анализа культурных кодов, британский исследователь Стюарт Холл пишет: «Репрезентация как процесс производства значений и обмена между носителями культуры включает в себя использование языка, знаков и образов, которые символизируют или репрезентируют вещи» [11]. Культура, таким образом, оказывается решающей силой в организации людьми универсума смысла и упорядочивания мира. Остается дискуссионным вопрос, формирует ли новые смыслы актуальные художественные практики?

С одной стороны, очевидны переключки с историческим авангардом и детализация формальных приемов художественного праксиса. С другой – сама репрезентация приобретает универсальный характер, потому что эстетика новой медиа-среды формирует новую феноменологию и знаковость. Семантика медиации такова, что актуальный художник вовлечен в пространство новой природы знаков, когда процесс репрезентации обращен к стратегии интерпретации знаков и эта интерпретация безгранична. [12]



*Фотография фрагмента инсталляции А.Бродского CISTERNA («Цистерна»)

Инсталляция
Осуществлена в
Collector Gallery, Москва

Номинарована НП ВКЦ Е.К.АртБюро, Лауреат в номинации «Произведение визуального искусства «Инновация», 2012

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Буррио Николя. Современное искусство и репрезентация // Художественный журнал, №55, 2004 // <http://xz.gif.ru/numbers/55> (дата обращения 9.04.2012).

Гинсбург Карло. Репрезентация: слово, идея, вещь - <http://soci-all.ru/reprezentatsiya/reprezentatsiya1.html> (дата обращения 8.04.2012).

Гройс Б. Искусство демократии // Гройс Б. Комментарии к искусству. ХЖ, 2003.

Коклен Анн. Современное искусство // Terra Incognita. №5. 1996.// <http://www.terraincognita.in.ua/index.html> (дата обращения 9.04.2012).

Лазарева А. Авангард vs.Репрезентация // Художественный журнал, 2009, № 73-74.

Леенгард Жак Искусство и размышление: раздумья по поводу Марселя Дюшана - http://www.terraincognita.in.ua/ti5/05_03ru.html (дата обращения 8.04.2012).

Пирс Ч. Начала прагматизма / Перевод с английского, предисловие В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина, — СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000.

О репрезентации. Введение. // Художественный журнал, 2009, № 73-74.

Burger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt/ Main. 1974.

Hall S. The work of representation // Representation: Cultural Representations and Signifying Practices / Ed. by S.Hall. London, 1997.

Примечания

1. О репрезентации. Введение. // Художественный журнал, 2009, № 73-74. С.3
2. Лазарева А. Авангард vs.Репрезентация // Художественный журнал, 2009, № 73-74. С.9
3. См об этом подробнее: Леенгард Жак Искусство и размышление: раздумья по поводу Марселя Дюшана - http://www.terraincognita.in.ua/ti5/05_03ru.html (дата обращения 8.04.2012)
4. Коклен Анн. Современное искусство // Terra Incognita. №5. 1996.// <http://www.terraincognita.in.ua/index.html> (дата обращения 9.04.2012)
5. Гинсбург Карло. Репрезентация: слово, идея, вещь - <http://soci-all.ru/reprezentatsiya/reprezentatsiya1.html> (дата обращения 8.04.2012)
6. Там же.

7. Буррио Николая. Современное искусство и репрезентация // Художественный журнал, №55, 2004 // <http://xz.gif.ru/numbers/55> (дата обращения 9.04.2012)
8. Гройс Б. Искусство демократии // Гройс Б. Комментарии к искусству. ХЖ, 2003. С.43
9. Там же. С.47
10. Burger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt/ Main. 1974. P.71
11. Hall S. The work of representation // Representation: Cultural Representations and Signifying Practices / Ed. by S.Hall. London, 1997, P.156
12. Напомним, что Ч.Пирс в своей работе «Начала прагматизма» обозначал триаду семиозиса: репрезентант-объект – интерпретант: «Слово «Знак» будет использоваться мной для денотации Объектов воспринимаемых, воображаемых, или даже тех, которые в каком-то смысле нельзя вообразить. К примеру, являющееся Знаком слово fast невозможно сделать объектом воображения, потому что записано на бумаге или произнесено может быть не само это слово, но частный случай его, при этом, будучи записано или произнесено, оно тем не менее остается тем же самым словом. Кроме того, в значении «быстрый» это одно слово, в значении «устойчивый» — другое, и третье, когда отсылает к <посту или> воздержанию. Для того, чтобы нечто действовало как Знак, это нечто должно «репрезентировать» нечто другое, называемое его Объектом. Хотя условие, в соответствии с которым Знак должен быть чем-то другим, нежели его Объект, возможно, и не носит обязательного характера, поскольку, если мы все же сочтем нужным его придерживаться, мы по крайней мере должны сделать исключение для Знака, который является частью Знака. Так, ничто не мешает актеру, исполняющему роль в исторической драме, использовать исторически подлинную реликвию вместо предмета театрального реквизита, предназначенного таковую только репрезентировать. К примеру, распятие, которое в знак вызова поднимает бульварский Ришелье. На карте некоторого острова, если ее разложить где-либо на земле самого этого острова, должно существовать некоторое место, некоторая точка, отмечена она или нет, которая, являясь в качестве (qua) места на карте, репрезентирует это же место в качестве места на острове. Знак может иметь больше одного Объекта. Так, выполняющее функцию Знака предложение «Каин убил Авеля» отсылает к Авелю в той же степени, что и к Каину, даже если не принимать (хотя это и необходимо) к рассмотрению убийство в качестве третьего Объекта» // Пирс Ч. Начала прагматизма / Перевод с английского, предисловие В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина, — СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. // http://sbiblio.com/biblio/archive/pirs_nachala/04.aspx (дата обращения 4.04.2012).