

art&cult

арт&культ

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№4 (1-2012)

А.А. Колтыгина

СОЦИАЛЬНАЯ РОЛЬ ХУДОЖНИКА: ОТ ПАМЯТИ К ВОСПОМИНАНИЮ

Критический обзор статьи: Бенджамин Бухло. Противоречия памяти и проблема идентичности общества постсовременности: «работа скорби» в творчестве Герхарда Рихтера.

Ключевые слова: неоавангард, фотореализм, «найденная фотография», рэди-мейд, легитимация.

Analytical discussion (A critical review) on: Benjamin H.D. Buchloh. *Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter`s Work of Mourning* // October, Vol. 75 (Winter, 1996), pp. 60-82.

Keywords: neo-avant-guard, photo-painting, found photograph, ready-made, legitimation.

Колтыгина А.А. - Научный сотрудник Государственного исторического музея. E-mail: akoltygina@yandex.ru.

Проблема социальной роли художника как агента исторической памяти – один из ключевых аспектов в исследованиях американского критика Бенджамина Бухло. Поэтому предметом его пристального внимания становится неоавангардный проект 1960-х годов и, в частности, творчество Герхарда Рихтера, которое, по его мнению, не только составляет значимую часть этого проекта, но и открывает доступ к теме Второй мировой войны, которая визуальным искусством упорно игнорировалась. Такого рода «замалчивание», по мнению критика, является причиной «цезуры цивилизации»¹, ведущей к парализации исторического сознания и провоцирующей феномен «разделенной памяти» (divided memory).

Внезапную популярность абстракции в Западной Германии послевоенных лет Бухло считает попыткой уйти от неизбежности «исторических прозрений» и уклониться от «работы скорби» – процесса осмысления и преодоления прошлого, который был особенно важен для возрождения культурной и национальной идентичности немецкого народа. Более того, критик обращает внимание на идеологическую подоплеку возвращения ценностей модернизма:

¹ Gewertz K. «The Caesura of Civilization» // Harvard Gazette. October 27, 2005. <http://www.news.harvard.edu/gazette/2005/10.27/03-buch.html>

абстрактное искусство как символ либерально-демократической позиции Запада выступает в качестве антитезы фигуративному искусству тоталитарных режимов.

Что касается Рихтера, то для него эта «дихотомия» стала частью творческой биографии: он прошел последовательно через влияние культурной политики нацизма, затем социализма советской Германии, а после эмиграции в Западную Германию в 1960-е годы, испытал влияние идей неоавангарда (в основном неодадаизма и поп-арта). В этом непростом и противоречивом прошлом Бухло видит причину постоянного «челночного движения» между абстрактной и фигуративной живописью в творчестве художника; а его повышенный интерес к средствам художественного выражения, «грамматике» и «синтаксису» языка искусства (а также к «испытанию» границ последнего), Бухло представляет как «квази-модернистскую» стратегию, за которой, на самом деле, стоит деконструкция стереотипов восприятия, сформированных идеологией дискурса – деконструкция, превращающаяся в своего рода «оплакивание» (как часть «работы скорби») неистинности всех возможных форм презентации, бессильных в сохранении исторической памяти.

Хотя Бухло постоянно подчеркивает, что говорит не о сознательной стратегии художника, но о скрытых интенциях его творчества, все же нужно иметь в виду, что обоснованность такого рода интерпретации всегда остается под вопросом. Несмотря на это, нам представляется чрезвычайно важным проследить логику рассуждений Бухло в данной статье, поскольку поднимаемые им вопросы, связанные с идентичностью, памятью, эстетикой неоавангарда и т.д., входят в круг актуальных научных проблем не только современного искусства, но и более широкого гуманитарного поля².

В качестве отправной точки критик избирает пространство личной памяти Рихтера, которая трагическим образом переплетается с историей нацизма. В результате этого, такое произведение, как «Дядя Руди» (1965), становится нарушением негласного запрета на изображение событий недавнего прошлого нацистской Германии. Здесь художник изображает своего дядю в полный рост, в военной форме Вермахта, имитируя в стиле фотореализма одну из банальных семейных фотографий. Так, в одном изобразительном пространстве оказываются одновременно «подвешены» как жанр семейной фотографии, вырванной из контекста частного и превращенной в вызов, так и жанр официального исторического портрета, дискредитированный в силу своей политической ангажированности.

² Можно упомянуть, в качестве примера, следующие статьи: *Холл С.* Вопрос культурной идентичности // *Художественный журнал*, № 77-78. *Соколов А.* Искусство от Карибского кризиса и до 11 сентября // *Художественный журнал*, № 51-52.

Произведения такого рода³ представляются Бухло частью единого проекта Рихтера, направленного на осмысление феномена модернистской репрессии репрезентации и тесно связанного с вопросом личной идентичности художника. С одной стороны, это совпадает с концепцией неоавангарда, который, в ответ на «моральную, политическую и социальную индифферентность»⁴ абстрактного искусства, стремился вывести искусство «в жизнь», из автономного пространства картины. Однако это предполагает перемещение искусства в пространство анонимности, нивелирующей идею модернистской самореференции и, в целом, парадигму «гениальности». Следует полагать, что как раз этот момент не совпадает до конца с позицией Рихтера, которому важно, по мнению Бухло, сохранить за живописью право отвечать за память, а это требует от художника быть агентом памяти в рамках структуры авторства. Сохранение этой структуры, таким образом, подразумевает несение ответственности за художественное высказывание. Но, в то же время, нужно помнить, что любое повествование от единого лица рискует оказаться не-объективным, превратить историю в очередную мифологию. Таковы противоречия, задающие вектор художественных поисков Рихтера.

Важным, с этой точки зрения, проектом стала выставка в галерее Хайнера Фридриха, прошедшая в 1971 году, где художник работал совместно с Блинки Палермо (Питер Хейстеркамп). «Две скульптуры для зала Палермо» – таково было ее название, подразумевавшее, что идея и реализация декора пространства принадлежала Палермо. Рихтер же изготовил два скульптурных бюста на высоких пьедесталах – пошайные портреты художников. Лица выполнены из гипса в манере посмертных масок, в остальной части заметны следы пластической моделировки, кроме того, она покрыта слоем серой масляной краски, похожей на ту, которую Рихтер широко использовал в своих произведениях середины 60-х гг. как отсылку к узнаваемым чертам любительской фотографии.

Кроме того, нельзя не заметить здесь сходства с определенными мотивами творчества Джаспера Джонса, в частности, с его серией отлитых в бронзе лампочек, которые он тоже иногда раскрашивал в серый цвет. И в том, и в другом случае речь идет об исследовании границ мимесиса методом доведения художественного высказывания до нулевой степени сигнификации – когда представленный предмет значит ровно то, что он есть. Но эта процедура приобретает в зале Палермо несколько иной смысл, поскольку здесь мы

³ В этот же ряд Бенджамин Бухло ставит такие полотна как «Бетти» (1989) и «Девушка за чтением» (1993)

⁴ Формулировка Климента Гринберга. Цит. по: *Соколов А. Искусство от Карибского кризиса и до 11 сентября // Художественный журнал, № 51-52.*

имеем дело с традицией, которая с трудом ассоциируется с воодушевленным поп-артовским «вещизмом», – традицией автопортрета, выполняющей функцию саморепрезентации художника, а кроме того, с идеологически «заряженным» жанром скульптурного бюста.

Симптоматично и то, что атмосфера выставочного пространства напоминает мавзолей или зал славы⁵. Поместив в такую атмосферу свой автопортрет и портрет своего соратника, Рихтер, согласно комментарию Бухло, решает двойную задачу: ставит под сомнение и тоталитарный канон⁶, и место культурного «лидера», уготованное художнику в новой демократической системе. Сам парадокс посмертных масок, «снятых» с живых и здравствующих людей, можно расценивать как ироническое указание на крах функции памяти.

Весьма неоднозначно сочетание «нейтральной» манеры прямого отпечатка-маски с живописным измерением, представленным здесь в мазках краски, которые указывают на участие автора, являют собой знаки его физического присутствия, выступают как носитель его почерка и т.д. Все это имеет прямое отношение к рефлексии Рихтера над индексальной природой языка искусства, красной нитью проходящей через все его творчество.

В данном случае, эта рефлексия перекрещивается с размышлениями об адекватности традиционных форм исторической репрезентации, которые были оттеснены с наступлением эры фотографии, обладающей преимуществами кажущейся непосредственности и объективности. И реакционный возврат к традиционным техникам в контексте тоталитарных режимов не смог изменить эту ситуацию: к примеру, известно, что большинство скульптурных портретов Гитлера было создано на основе фотографий⁷. Но если это был неразглашаемый исторический факт, то в зале Палермо Рихтер обнажает механизм «цитирования».

Так, фотографическое основание не позволяет состояться тому классическому образу, который прежде служил отражением представления художника об изображаемом персонаже. «Цитирование»⁸ фотографических

⁵ Характер оформления галерейного пространства у Палермо балансирует на грани между репрезентативным пафосом неоклассицизма и функциональным стилем домашнего ремонта.

⁶ В частности, жестом, направленным на деконструкцию этого канона, можно считать расположение в одном пространстве двух фигур на равных, в диалогическом соприсутствии.

⁷ Об этом см.: *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М., 1994.

⁸ «Цитирование, как способ прерывания текста, ограничивает его претензию на цельность и полноту», – пишет Розмари Хокер. См.: *Hawker R.* The Idiom in Photography As the Truth in Painting // *The South Atlantic Quarterly* 101:3, Summer 2002. P. 544.

черт пластическими средствами превращает результат в голую видимость без какого-либо смысла.

В 1971 году Рихтеру представился еще один значительный повод для размышлений о социальной функции художника: он был выбран в качестве представителя ФРГ на Венецианской биеннале. Здесь ему, с одной стороны, предстояло выступить в роли авангардного художника, отрицающего легитимирующую функцию искусства, с другой, силами современного искусства обеспечить демократическое алиби для Западной Германии, репрезентируя, таким образом, новообразованное, по сути, государство, нуждающееся в национальной и культурной идентичности. Так видит ситуацию Бенджамин Бухло. Нельзя не обратить внимания и на то, что незадолго до этого Рихтер выполнял сходную функцию на службе у другого политического режима, создавая монументальные композиции в стиле соцреализма в советской Германии.

Инсталляция Рихтера представляла собой галерею из сорока восьми портретов выдающихся деятелей науки и культуры. Он уверял, что строго следовал концепции «найденной фотографии», и репродукции из энциклопедий, послужившие образцами для его живописных полотен, были выбраны случайно. Однако Бенджамин Бухло обнаруживает скрытые критерии, руководившие его отбором.

Так, в этой галерее нет ни одной женщины, ни одного художника, ни одного левого мыслителя или политика – марксиста. Кроме того, уровень известности и достижений представителей этой серии можно обозначить как явно усредненный (в этом следует видеть скрытый демократический посыл и отказ от концепции гениальности, исключительности). Но, при этом, почти все из них – это выходцы Западной Европы, исповедующие иудео-христианство. Хронологически серия помещается в довольно узкие исторические рамки – по отношению к Рихтеру это поколение отцов и дедов, то есть время, непосредственно доступное для памяти.

Все перечисленные ограничения позволяют Бенджамину Бухло видеть в данном «пантеоне» не отражение авторской версии культурной парадигмы (в таком случае ее следовало бы критиковать за анти-демократичность, европоцентризм и т.д.), но попытку «собрать по частям» разрушенную модель культурной идентичности, которая, однако, обречена на неудачу в силу неизбежности присутствия в структуре модели опущений и пробелов, связанных с нацистской историей. За этой бессознательной интенцией кроется не только личная травма художника, но и историческая травма нации, пережившей развенчание культа личности фюрера⁹.

⁹ Об этом – см.: *Mitscherlich, Alexander and Margaret. The Inability to Mourn: Principles of Collective Behavior / trans. by Beverley R. Placzek. N.Y., 1975.*

Таким образом, получается, что сорок восемь портретов – это своего рода «республика знания» (метафора Б.Бухло), членов которой следует принять за образцы, достойные подражания. Это уже не прежняя интеллектуальная элита (тем более что послевоенная цензура наложила запрет на многих достойных ее представителей), а представители явственно ограниченной модели культурной преемственности, которая сведена к передаче научного знания. Не только «иконография», но и художественное исполнение инсталляции, по мнению Бухло, дает почувствовать, что стало сложно говорить о выдающихся личностях языком искусства.

Рихтер представляет своих персонажей в «стесненном» пространстве, лишенном глубины, словно обрезая композиции по краям. Документируя случайность поз, в которых они были «застигнуты» фотографией, Рихтер предъясняет нам очередной парадокс: ставит именно эти позы в основу принципа взаиморасположения полотен. В результате, те, кто находится справа, смотрят на тех, кто слева, – и наоборот. Этот чисто формальный принцип не несет никакой смысловой нагрузки, хотя, казалось бы, именно взаиморасположение в данном контексте должно отвечать за иерархию галереи и определять монументальное впечатление от инсталляции. Такой ход вызывает у Бухло ассоциацию с ритуалами тоталитарных строев («орнаментом массы»¹⁰), являющимся инструментом подавления личностного начала и дающими человеку почувствовать себя «винтиком» огромной системы.

Возникает ощущение, что эта ассоциация не случайна. Даже сама механистическая и безличная манера письма Рихтера, отвечающая стандартам постфотографического видения, кажется не просто отражением кризиса созерцательных структур, но и намеком на отсутствие такого рода субъективности (или такого модуса существования субъекта), который мог бы соответствовать традиционному строю исторической репрезентации. Поэтому, согласно замыслу Рихтера, его серия, изъятая из условного «архива» и монументализированная в пространстве павильона биеннале, возвращается обратно на свою территорию, в пространство «технической воспроизводимости»: сразу по окончании экспозиции были изготовлены факсимильные копии сорока восьми полотен.

¹⁰ «Носителем орнамента является масса. Не народ, ибо создаваемые им фигуры не подвешены в воздухе, но вырастают из некой общности. Бурный поток органической жизни поворачивает от связанных судьбою групп к их орнаментам, появляющимся словно по магическому велению и столь значимым, что их нельзя сводить к простым линейным структурам. Тем же, кто исключен из общности и сознает себя как отдельную личность с собственной душой, в создании нового узора участвовать отказано... Люди оказываются частицами некой фигуры орнамента лишь как элементы массы, а не как индивиды, полагающие, что они сформированы изнутри», – пишет Кракауэр. См.: Кракауэр Э. Приложение: Орнамент массы / пер. с нем. Е.Е. Земсковой // НЛО, № 92 (2008).

Представляется, что метафора архива весьма удачно отражает тот комплекс требований – объективности, множественности источников, их анонимности и т.д., – предъявляемых к реконструкции исторической памяти с позиции постсовременного общества¹¹. Так, расхожее мнение, согласно которому история сама себя пишет (сформулированное Роланом Бартом¹²), можно привести в соответствие с анонимностью фотографической техники. Но испытание фотографии монументализацией, которое осуществляет Рихтер, терпит неудачу: фотографическая серия создает эффект прерывистости, ассоциирующийся с феноменом разделенной, разрозненной памяти: подобно тому, как были бы разрознены факты исторического архива при отсутствии архивиста, который смог бы их упорядочить и соединить в некое повествование.

Все размышления, навеянные этими работами, так или иначе, приводят нас к проблеме субъективности: неслучайно свою технику фотоживописи Рихтер использует для того, чтобы «сделать»¹³ фотографию, то есть выявить посредническую функцию художника. Возникает впечатление, что он постоянно открывает и закрывает саму структуру авторства, оставляя висящим в воздухе пресловутый философский вопрос: «Кто говорит?»¹⁴

«Все средства одинаково неадекватны»¹⁵, – считает художник, продолжая использовать их, всякий раз подводя их к пределу. И даже если за этим не стоит осознанной социальной позиции, Рихтеру на границе пересечения этих средств удается открыть пространство, свободное для высказывания, которое, однако, должно строиться на основе пробелов и опущений. В каком-то смысле это напоминает принцип артикуляции, описанный Деррида, согласно которому именно отсутствие заставляет говорить. Интерпретация Бенджамина Бухло идеологизирует это отсутствие, связывая его с послевоенным «иконоклазмом», с непредставимостью исторической трагедии, которая не терпит прямого высказывания, с существованием «цезуры», на которую

¹¹ На наш взгляд, эту позицию можно обозначить как «постмодернистская осторожность».

¹² «The history seems to be telling itself all on its own», – пишет Ролан Барт. См.: *Barthes Roland. The Discourse of History.* / trans. By Stephen Bann // *Comparative Criticism*, 3 (1981).

¹³ «I am not trying to imitate a photograph: I am trying to make one», – пишет Герхард Рихтер. См.: Gerhard Richter, "Interview with Rolf Schon, 1972" // *The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993*, ed. Hans-Ulrich Obrist, / trans. By D. Britt. L., 1995. P. 73.

¹⁴ Эта фраза нередко появляется в исследованиях структуралистского толка и указывает на поворотный момент в сфере языка, рубеж или предел, за которым начинается пространство анонимности, пространство смыслов, неподвластных субъективности.

¹⁵ Gerhard Richter, "Interview with Benjamin Buchloh, 1986" // *The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993*, ed. Hans-Ulrich Obrist, / trans. By D. Britt. L., 1995. P. 158.

необходимо постоянно указывать, чтобы избежать повторения исторических ошибок.

Если же попытаться отойти в сторону от культурно-исторической интерпретации деконструктивных жестов художника, то где-то за гранью его интенциональности, за пределами эмоциональной неопределенности его работ (и часто навеваемого этим беспокойства), мы сможем увидеть некое бессмысленное утверждение, своего рода доказательство того, что, «несмотря на неадекватность всех наших средств, мы все еще продолжаем существовать»¹⁶.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Gewertz K. «The caesura of civilization» // Harvard Gazette. October 27, 2005. <http://www.news.harvard.edu/gazette/2005/10.27/03-buch.html>
2. Hawker R. The Idiom in Photography As the Truth in Painting // The South Atlantic Quarterly 101:3, Summer 2002.
3. The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993, ed. Hans-Ulrich Obrist, / trans. By D. Britt. L., 1995.
4. Соколов А. Искусство от Карибского кризиса и до 11 сентября // Художественный журнал, № 51-52.
5. Холл С. Вопрос культурной идентичности // Художественный журнал, № 77-78.

¹⁶ Формулировка принадлежит Розмари Хокер и отражает ее собственные теоретические соображения по поводу творчества Герхарда Рихтера. См.: Hawker R. The Idiom in Photography As the Truth in Painting // The South Atlantic Quarterly 101:3, Summer 2002. P. 553.