

О.А. Чуворкина

преподаватель кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

ochuvorkina@gmail.com

ФИГУРА АВТОРА ПОСЛЕ «СМЕРТИ АВТОРА»*

Проблематика данной статьи связана с трансформацией понимания роли «художника-творца» в конце XX-начале XXI в. Анализируется понятие «авторства» в искусстве современности в контексте постисторического представления о «субъективности», «анонимности», «индивидуальности», «неидентичности». Предпринята попытка критически осмыслить идею «смерти автора», проследить истоки и логику произошедших в художественном мире метаморфоз. Намечаются возможные подходы к размышлению о «этичности» и ее месте в современной культуре.

Ключевые слова: смерть автора, художник, куратор, зритель, идентичность, субъективность, диалог, этичность

The article highlights the transformation of the artist's role at the turn of the XX-XXI centuries and analyses the notion of «authorship» in present day art regarding the post-historical philosophic notions of «subjectivity», «anonymity», «identity» and «nonidentity». The attempt made there is to reconsider the idea of «the death of the author», to find out sources and logic of metamorphosis happened in artistic world. The article also outlines the ways to define the place and role of the «ethics» in the present-day culture.

Keywords: the death of the Author, artist, curator, spectator, identity, subjectivity, dialog, ethics

Locus communis теоретических воззрений, определяющих настроение художественного мира начиная с 1960-х гг., – идея «смерти автора». Первое развернутое обоснование этой концепции мы находим в работах известного французского критика, эссеиста, литературоведа и философа Ролана Барта (1915-1980)¹.

Рассматривая в своей знаменитой статье «Смерть автора» (1968) проблему письма и роль языка в современной культуре, Барт фиксирует появление нового понимания и новой трактовки современного произведения искусства, которую позднее разовьют и переосмыслят постмодернисты. При этом концепт «смерть автора», закрепляющий идею самодвижения текста как самодостаточной процедуры смыслопорождения, определяет не только литературное творчество. Язык повсюду, «все есть язык»², и искусство, подобно другим явлениям, также описывается в терминах языка и знака.

Взглянув на историю искусства с точки зрения наличия фигуры «творца прекрасного», мы увидим, что периоды отсутствия автора случались и ранее. Однако если в эпоху Средневековья исчезновение авторства связано с растворением личности в опыте трансцендентного, то в XX в. причина обратная – утрата произведением искусства прежнего онтологического статуса.

Это закономерное и неизбежное следствие внутренней логики развития самого искусства, ярко проявившей себя в установках эпохи модернизма, стремившейся выйти за пределы визуальной

© Чуворкина О.А., 2013

* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

¹ Критическое рассмотрение вопроса об авторе предлагает в своем выступлении «Что такое автор» (1969 г.) и М. Фуко. Кроме того, работа Барта оказывает определенное влияние на взгляды Ж. Деррида, имеет много общего с идеями Йельской школы 1970-х гг. (П. де Ман, Дж. Хартман).

² Барт Р. Смерть автора // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. / Под ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2008. — С.459.

репрезентации. В процессе расширения и преодоления собственных границ картина превращается из «пространства откровения духа в пространство откровения материи»³, а затем в принципе оказывается на грани «исчезновения». Но изменяется не только понимание «прекрасного» как нечто проявленного в материи, метаморфозы претерпевают все субъекты творческого процесса и связи художественного мира.

Еще в конце XIX столетия художники проблематизировали традиционные взаимоотношения «автор-произведение» и «автор-зритель». Именно тогда в диалоге художника и зрителя наметилось все большее смещение акцента в пользу активности зрительского восприятия. Импрессионисты, инициировав активное исследование непосредственного процесса созерцания, одними из первых утвердили зрителя как необходимый инструмент процесса перцепции и понимания «прекрасного». Стремление художников к воспроизведению эффекта случайно выхваченного кадра отображает реальный механизм работы человеческого глаза. Кроме того, характер наложения красочных мазков, смешение которых вызывает ощущение непрерывной динамики живописной материи, вынуждает зрителя находиться на определенном расстоянии от полотна – только так возможно достигнуть целостного восприятия. В целом, совокупность приемов импрессионистов свидетельствует о том, что конечное впечатление от работы художника формируется не самим творцом, а сознанием зрителя.

Дальше своих коллег пошли неоимпрессионисты, заключив живописную интуицию импрессионистов в рамки научного метода. За основу были взяты современные открытия в области оптики, закон дополнительных цветов Э. Шевреля. Опыт создания научной эстетики увенчался успехом: эмпирические находки предшественников были поставлены на научную основу, прием разложения сложных тонов на чистые цвета стал использоваться методически. Возник новый живописный метод – дивизионизм – и техника письма – пуантилизм.

Дальнейшее развитие интерактивных взаимоотношений произведения и зрителя демонстрируют художественные практики первой половины – середины XX столетия. Субъект непосредственно вовлекается в пространство арт-объекта, нередко становится его частью. Изменяется и роль самого художника как по отношению к зрителю, так и по отношению к создаваемому им художественному объекту.

Так, в 1910-е гг. яркой иллюстрацией вышесказанного являлась практика Дада в кабаре «Вольтер», в котором с момента его открытия – 5 февраля 1916 г. – дадаисты устраивали выставки и вечера с брюистской музыкой и танцами в гротескных масках и костюмах (по рисункам Арпа), спектаклями и декламацией. Именно здесь со своими лекциями выступал Балль, Тцара и Янко (курс по искусству), именно здесь читались «симультантные поэмы» (чтение разных стихов одновременно всеми участниками кабаре), в том числе первая дадаистическая поэма Тцара «Небесные приключения месье Антипирин».

Говоря же о середине XX в., необходимо упомянуть практику неодадаистов. Композитор Джон Кейдж, оказавший немалое влияние на формирование неодадаистической концепции, так характеризует творчество группы: «Вместо того чтобы быть результатом работы одного человека, искусство становится процессом, осуществляемым группой людей. Искусство социализируется»⁴. Иначе говоря, неодадаисты провозглашают растворение индивидуального и авторского начала в стихии всеобщего.

Позднее о предпочтении художниками группового письма напишет и Ролан Барт. В целом, обращение к коллективным способам организации художественной активности, связанное с отрицанием обособленной и индивидуальной деятельности абстрактных экспрессионистов, характерно для всего художественного мира 1960-х гг. и активно проявляется во многих художественных практиках указанного периода.

³ Гройс Б. *Философ после конца истории // Ускользающий контекст. Русская философия в постсоветских условиях.* —

М.: Ad Marginem, 2002. С.147—160. Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/e/End_History.html

Groys B. *Topologie der Kunst.* München, Wien: Carl Hanser Verl., 2003. P.82.

⁴ Демпси Э. *Стили, школы, направления.* М: Искусство-XXI век. 2008. С.201.

В качестве примера можно указать на деятельность группы Флюксус, которая начинает высмеивать «превознесение» роли художника. Все возрастающая критика привилегированной позиции творца связана с тем, что нередко критерием определения художественной ценности произведения искусства становится имя автора, а не имманентное качество самого произведения. В конечном итоге Флюксус призывает отказаться от формы бытования искусства в музейных и коммерческих институтах.

На смену старому представлению о художнике как творце приходит новое понимание художника как наблюдателя за возникающими независимо от него комбинациями. Дж. Мациюнас, автора манифеста группы (1961г.), в своей статье «Neo-dada in music, theater, poetry, art» (1963), размышляя о том, кто такой «настоящий неодадаист», характеризует его как «художника-конкретиста». Первоочередная задача такого мастера состоит в изобретении концепции или метода, с помощью которого форма может быть создана независимо от творца⁵.

В целом, своим творчеством художественные группы 1950-60-х гг. демонстрируют, что искусство может быть создано из чего угодно и кем угодно (вспомним ready-made объекты).

Причины всплеска коллективных способов организации художественной активности (хеппенинг, перформанс), особого стремления, с одной стороны, к сотрудничеству разных художников, с другой, к синтезу различных художественных медиа, кроются и в изменившемся социальном статусе как самого искусства, так и воспринимающего его зрителя.

Все развиваемые в 1960-е гг. формы партиципативного искусства, по мнению Гройса, можно рассматривать как попытку преодолеть «радикальное разделение между художником и его публикой»⁶ с целью изменить основополагающее условие функционирования искусства – его отчуждение от зрителя. В результате разобщенности художника и созерцателя, творец «прекрасного» целиком зависит от мнения зрителя, определяющего ценность произведения искусства. Активизация публики (нередко скандализация, прямые психические атаки) – один из способов обрести общую почву со зрителем, заставив его отказаться от пассивной внешней роли эксперта, оценивающего произведение. Вовлеченность субъекта в художественную практику моментально обращает любую критику в самокритику, и тем самым освобождает художника от власти оценивающего зрителя. Цена такой свободы – полное растворение индивидуального авторства в коллективной идентичности.

Эпоха «смерти Автора»

Р. Барт в своей статье отчасти подводит итог этапа авторского творчества в искусстве, начинающегося с эпохи Возрождения и завершающегося в 1960-е гг. С точки зрения структурно-семиотического анализа, которого философ придерживается в эти годы, окружающий нас мир и вся область явлений уподобляется тексту. Поэтому, хотя Барт и рассматривает феномен «смерти автора» в рамках литературной практики, высказываемые в статье идеи в полной мере можно экстраполировать на любой из видов изобразительного искусства.

Бартовская концепция письма включает в себя понимание языка как всеохватывающего элемента, что характерно для структуралистской теории. «Язык окружает нас повсюду»⁷, – пишет философ. Любой предмет, попадая в языковое поле, конвертируется в систему символов и значений. Барт полагает, что невозможно представить существование мира без языка, поэтому произведение искусства как материальное воплощение результата творческого акта рассматривается с точки зрения знака или языка в качестве формальной системы, в которой на первое место выходит форма и структура, способные порождать смыслы.

⁵ Maciunas G. Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art // J. Becker, W. Vostell. Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Hamburg, 1965. P. 192-195.

⁶ Гройс Б. Генеалогия партиципативного искусства // ХЖ, 2008. №67-68. Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/genealogia-participativnogo>

⁷ Барт Р. Смерть автора // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. / Под ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2008. — С.459.

Произведение искусства можно уподобить тексту как многомерному пространству, вбирающему в себе множество «культурных источников». Использование неодадаистами разных «нехудожественных» материалов и ready-made объектов – яркая иллюстрация идеи Барта о произведении искусства, сочетающем в себе не только множество культурных кодов, но и разнообразие видов письма, что применительно к искусству означает смешение различных техник. Подобный вид художественной практики знаком еще по творчеству кубистов: метод коллажа расширил спектр употребления разнородных объектов внутри одного произведения искусства.

Корнями это модернистское соединение разнородных форм уходит в теорию о тотальном произведении искусства (Gesamtkunstwerk) немецкого композитора Вильгельма Рихарда Вагнера (1813-1883), в которой он переосмысляет идейное наследие романтиков.

В своем эссе «Произведение искусства будущего» (1849-1850) композитор создает эстетическую теорию, призывающую к уничтожению каких-либо границ между различными видами искусства с целью создания синтеза «всех возможностей выражения». Отчасти это связано с поиском точек соприкосновения между непохожими творческими методами с целью достижения наивысшей степени выразительности. Композитор верит, что сила воздействия произведения искусства усиливается благодаря слиянию всех видов искусства. В процессе нарушения границ между различными видами восприятие начинает работать напрямую с реальным миром.

Преодоление медиальных границ – первый шаг на пути достижения цели. Последующее движение связано с отказом от репрезентации субъективных интенций ради выражения коллективной художественной «воли народа» (ключевое отличие теории Вагнера от воззрений романтиков). «Великое тотальное произведение искусства должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели – непосредственного и безусловного изображения совершенной человеческой природы, – это великое универсальное произведение искусства не является для него (художника. – Ч.О.) произвольным созданием одного человека, а необходимым общим делом людей будущего»⁸, – заключает композитор. Иными словами, синтез различных средств в искусстве дает возможность автору слиться с обществом, достигнуть единства между художниками, единения художников и народа.

Борис Гройс считает, что Вагнер призывает художника к самоотречению от эгоцентризма, что позволяет автору взять зрителя под свой контроль. Таким образом, Рихард Вагнер не редуцирует фигуру автора, а наоборот, расширяет ее возможности. В этом главное отличие идей Вагнера от программ более поздних теоретиков французского структурализма и постструктурализма (Р. Барта, М. Фуко, Ж. Лакана, Ж. Деррида) – автор не умирает. Это жертвование своими интересами, самоотречение и самоубийство есть не что иное, как инсценировка – инсценировка ради сокращения дистанции между зрителем и произведением искусства и вовлечением его (зрителя) в художественный процесс⁹.

Теория Р. Вагнера определила направление последующих дискуссий об интерактивном искусстве. Говоря о художественном методе, она находит свое воплощение во многих авангардистских экспериментах начала века: цветомузыке А.Н. Скрябина (симфоническая поэма «Прометей»), нереализованной постановке пьесы «Желтый звук» Василия Кандинского, где авторы стремятся органически соединить цвет, свет, музыку и движение. При этом, говоря о художественных практиках начала XX столетия, речь не идет о растворении авторства в коллективном творчестве.

Иначе ситуация складывается в 1960-е гг. Вспомним обезличенное коллективное письмо группы Флюксус, лозунг которой сформулирован одной из участниц группы Эммет Уильямс: «Флюксус – это то, что Флюксус делает. Однако никто не знает, кто это делает».

В вагнеровской концепции искусства автор произведения жив и активен, тогда как «Автор»

⁸ Вагнер Р. Произведение искусства будущего. / Пер. с нем. С.П. Гиждеу. М.: КД Либроком, 2010. — С.18-19.

⁹ Гройс Б. Генеалогия партиципативного искусства. ХЖ, 2008. №67-68. Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/genealogia-participativnogo>

Р. Барта низводится до уровня пишущего инструмента, совершающего лишь начертательный жест. «Его [автора] рука, утратив всякую связь с голосом, совершает чисто начертательный (а не выразительный) жест и очерчивает некое знаковое поле, не имеющее исходной точки»¹⁰. Автор рождается одновременно с текстом. И если для речевого акта существует понятие временных рамок, то текст всегда пишется здесь и сейчас – в настоящем времени.

Процесс вынашивания замысла перестает иметь значение. Автор, фактически, утрачивает способность генерировать замысел произведения. Его место занимает «саморефлексирующее письмо», которое превращается в обезличенную деятельность: «Письмо – та область неопределенности, неоднородной уклончивости, где теряются все следы нашей субъективности <...>, где исчезает всякая самоидентификация, и в первую очередь телесная тождественность пишущего»¹¹. Автор перестает быть активным началом, субъектом творчества, и превращается в просто пишущего – анонимного и безличного «агента действия».

Говоря о художественной практике, Ролан Барт подчеркивает значение творчества сюрреалистов, которые используют опыт группового письма. Основываясь на психоанализе З. Фрейда, художественное движение активно пропагандирует практику «автоматического письма», в которой рука записывает то, о чем не подозревает сознание. В групповом письме отсутствуют формальные приемы, идентифицирующие отдельного художника. Иными словами, категория «самовыражения» перестает существовать.

Со смертью Автора восстанавливается в правах Читатель. Именно в сознании Субъекта перцепции произведение искусства обретает целостную, завершенную форму. Сознание читателя становится пространством, в котором соединяются все виды письма, создавая единую композицию¹². В процессе «расшифровки» многомерного письма оно порождает бесчисленное количество смыслов и нам никогда не удастся достигнуть конечного «пункта».

Именно Читатель, а не Автор, становится заключительным звеном цепи процесса смыслообразования. В противном случае, признание прав Автора на произведение приводит к формированию окончательного замысла именно тем, кто пишет, признанию за ним последнего слова, что подготавливает благодатную почву для Критиков, стремящихся оправдать свое существование поиском фигуры Автора, его почерка. «Царствование Автора исторически было и царствованием Критика, теперь же одновременно с Автором оказалась поколебленной и критика»¹³, – подытоживает Р. Барт, оплакивающий смерть Автора рождением Читателя.

Скажем заранее, опасения Барта относительно царствования Критика все же сбылись. Как показывает практика последних тридцати лет, институт критиков искусства, претерпев ряд деформаций, продолжает свое существование.

Стоит отметить еще один весьма значимый аспект метаморфоз, сопровождающих децентрирование фигуры художника в искусстве, – становление фигуры Куратора. С конца 1960-х гг. кураторский проект становится событием социального взаимодействия (художник, музейные или коммерческие институции, публика, СМИ и т.д.)¹⁴, а фигура Куратора наделяется почти

¹⁰ Барт Р. Смерть автора // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2008. — С. 461.

¹¹ Там же, С.460.

¹² Схожую точку зрения высказывает в своем эссе «Творческий акт» французский дадаист М. Дюшан (The creative act, Session on the Creative Act, Convention of the American Federation of Arts. Houston, Texas, 1957). Каким бы гениальным не был художник, говорит Дюшан, его талант признается только публикой, превращающий его произведения в общественную и художественную ценность.

¹³ Барт Р. Смерть автора // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2008. — С. 464.

¹⁴ Революционный проект Х. Зеemана «Когда отношения обретают форму: работы, концепции, процессы, ситуации, информация» [When Attitudes Become Form – Live in your head. Works - concepts - processes - situations - information. Kunsthalle, Berne], 1969 г. знаменует начало новой эпохи институциональной выставочной практики. Основная инновация - форма репрезентации арт-объектов, в основе которой лежит не тематический/хронологический принципы, а концептуальный диалог произведений разных художников. Кроме того, акцент с исследования самих произведений искусства переместился на процесс их создания. Несмотря на неприятие идей Зеemана современниками, его открытия

демиургическими чертами в процессе создания контекста и нарратива, «не просто зрелищ, а новых форм жизни»¹⁵.

Воскрешение фигуры Автора

В 1980-е гг. в истории искусства начинается так называемый «реставрационный период», сложные процессы внутри которого приводят к воскрешению фигуры автора, т.е. возвращению на авансцену художника как создателя «прекрасного». Идеи Р. Барта – концепция письма, мультикультурный характер произведения – приобретают новое теоретическое звучание в творчестве практиков трансавангарда¹⁶.

Впервые термин «трансавангард» был введен в 1979 г. (октябрьский номер журнала Flash Art) итальянским куратором, теоретиком и критиком Акилле Бонито Олива. Изначально новое понятие определяло творчество итальянских художников-неоэкспрессионистов: Сандро Киа, Франческо Клементе, Энцо Кукки, Миммо Паладино. Позднее «трансавангардом» Олива называет саму культурную атмосферу, в которой существует все искусство конца 1970-80-х гг., и описывает художественные практики данного периода как реакционное движение международного масштаба¹⁷.

Истоки контравангардного духа 1980-х гг. Олива видит в настроениях 1960-х гг.: во всеобщем экономическом оптимизме, вере в прогрессивное будущее и соответствующей ей модели исторического линейного, поступательного развития общества. Следовательно, новая идеологическая система трансавангарда отрицает прогресс как единственно верный и актуальный способ развития искусства и всего человечества. Это время, когда «рушится надежда на прогресс, перспектива которого заслоняется множеством разнообразных социальных моделей и соответствующих им культур, усугубляется состояние политической неопределенности – состояние дезориентированности и утраты комфортного ощущения направленности исторического процесса»¹⁸ - констатирует Олива.

Как следствие, «кризис недоверия», порожденный крахом социальных движений 1968—1969 гг., экономическим, а затем и идеологическим кризисом середины 1970-х гг., оказывает значительное влияние на сознание интеллектуалов и художников и требует отказа от многих былых притязаний Авангарда; адепты Трансавангарда уже не стремятся к тотальной вовлеченности публики в свои художественные акции.

Прежние идеи искусства выглядят неуместно в новом мировоззренческом контексте, который сам требует релевантного языка для схватывания продолжающихся социокультурных трансформаций.

Художественный переворот трансавангарда, чуждый громких манифестов и программ, приводит к восстановлению иррационального, сверхчувственного начал; восстанию против «духа новизны», стремлению быть не только «с» традицией, но и «внутри» нее. Дематериализация художественного произведения и имперсональный характер производства уступают место «рукотворному» творческому акту¹⁹. Возвращение к традиционным вариантам формотворчества объясняется и общей неприязнью художников-трансавангардистов к концептуализму и минимализму, к «холодным» семидесятым с их призывом к рациональному диалогу со зрителем, умозрительности, абстрактному пуризму и редуцированию формалистического восприятия²⁰.

легли в основу кураторской практики.

¹⁵ Из курса лекций «Куратор в системе искусства», прочитанного В. Мизиано с 27.03.-10.04.2012 г. в институте УНИК.

¹⁶ Трансавангард является общим термином для таких художественных течений как неоэкспрессионизм, «новые дикие», «молодые фовисты», «постабстракционизм», «новый конструктивизм», «гиперманьеризм», «постюрреализм» и многие другие.

¹⁷ См: Oliva A. B. *Transavantgarde International*. Milan: Giancarlo Politi, 1982.; Олива А.Б. *Искусство на исходе второго тысячелетия*. М., 2003.

¹⁸ Олива А.Б. *Искусство на исходе второго тысячелетия*. М., 2003. — С. 67.

¹⁹ См. работы итальянского художника трансавангарда Сандро Киа.

²⁰ Турчин В.С. *По лабиринтам авангарда*. М., 1993. — С. 232-233.

Наступает эра неофигуративного искусства. Отрицая авангардистские «принуждения к новому», художники трансавангарда снимают табу с прошлого. Постмодернизм предпочитает изобретению цитатность: в искусстве все чаще встречаются «выдержки» из картин старых мастеров²¹. Художник «реставрационной» эпохи становится нигилистом в ницшеанском смысле слова - «человеком, не нуждающимся в ориентации ни на какой центр, поскольку ныне возможна любая отнесенность и любые референции»²².

Произведение искусства, в свою очередь, аккумулирует средства выразительности – цитаты прошлого, тем самым визуализируя бартовскую идею письма как многомерного пространства, сочетающего в себе многообразие культурных источников. Как полагает Олива, богатство «словарного» запаса трансавангарда очищает язык от «идеологизма и символизма», от стилистической однобокости и скованности и в результате формирует единую интеллектуальную ткань произведения.

Столь явный ретроспективизм связан, с одной стороны, с осознанием кризиса исторического новаторства, с другой - с высказываемым самими художниками намерением «восстановить профессиональную традицию»²³, слить чувственное и познавательное, восстановить иррациональное²⁴, придать своему результату творческой деятельности «номадический характер». Под номадическим характером Олива подразумевает отсутствие фокусировки на какой-либо одной эпохе, одном стиле, технике: «художникам трансавангарда присуще полицентрическое и рассеянное внимание, которое <...> представляет собой неостановимое движение сквозь любые противостояния и любые общие места, включая тезис об оригинальности техники исполнения»²⁵.

Таким образом, в произведении искусства сосуществуют и пересекаются бесконечное количество источников, действие которых направлено на выражение иррационального, сверхчувственного начала. Художник принимает на себя функцию субъективности, отвергнутую предыдущим искусством: 1980-е гг. проходят под девизом «возврата к идентичности». В своем творчестве европейские мастера обращаются к тому, что утверждалось как ценность в немецком романтизме – «гений места» (*genius loci*). Акцент переносится на стилистические моменты, эклектику. В выборе цитат и характере их компоновки и обнаруживает себя профессиональное мастерство художника. Как следствие, возвращается ценность времени исполнения произведения как носителя профессиональной идентичности²⁶.

Трансавангард впадает в эклектизм, что дает возможность стирать границы между прошлым и настоящим, абстрактным и фигуративным, светским и народным, авангардом и китчем и одновременно позволяет создавать новые формы языка, предлагая поле для языковых контаминаций и индивидуальных экспериментов. Художник непрерывно мигрирует от языка к языку, от традиции к традиции, ни с чем полностью не отождествляясь и не испытывая «травмы происхождения»²⁷. Как говорит непосредственный участник художественного процесса, известный итальянский практик трансавангарда Миммо Паладино, художник подобен канатоходцу, который «отклоняется в разные стороны <...>, потому что не способен выбрать одно направление»²⁸.

Таким образом, более нет неизбежности выбора между той или иной традициями, стремления к новизне, связанной с установкой на эксперимент, как нет более стандартизированной

²¹ «Новые дикие», например, обращаются к литературным корням сюрреализма (Лотремон, Арто) и живописного экспрессионизма (группа «Мост»), пропагандируют возвращение фигуративности, принципов фовисткой живописи. См. работы Г. Базелица (Ханс-Георг Керн).

²² Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003. – С. 85.

²³ Там же, С.232.

²⁴ См.: Oliva A.B. Italian Transavantgarde. Milan: Giancarlo Politi, 1992.

²⁵ Там же, С.42. Ярким примером творчества, переходящего от одного стиля к другому – обращаясь к живописной традиции от Ренессанса до метафизической живописи Де Кирико – становится искусство итальянского трансавангарда.

²⁶ По материалам лекции А.Б. Олива в ГЦСИ (Москва) 28.05.2004. См.: Олива А.Б. Искусство между гомогенностью и идентичностью // Художественный журнал, 2004, №4. Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/56/8/#2>

²⁷ Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003. — С. 42.

²⁸ Цит.по: Демпси Э. Стили, школы, направления. М: Искусство-XXI век. 2008. — С. 282.

художественной практики, жестких рамок самоидентификации художника.

Трансавангард нивелирует понятие имперсональности творчества: новая языковая форма делает акцент на «субъективизме» - личностный опыт становится неотъемлемой составляющей произведения, что, в свою очередь, восстанавливает в правах фигуру Художника. При этом, несмотря на то, что каждый творческий акт понимается как личный взгляд мастера, а не групповое высказывание, воскрешение Автора является не более чем иллюзией. Ведь речь не идет о создании произведения искусства оригинального по своему содержанию и технике исполнения. И если ранее в 1960-е гг. индивидуальность художника уступала место групповому письму, то в 1980-е гг. она растворяется в цитатах искусства прошлого.

Кроме того, как полагает Олива, доминанта «субъективного» в художественной практике не ведет к усилению автобиографичного начала в произведении искусства, но становится лишь «средством преднамеренного и ироничного конструирования автономных организмов видения»²⁹. Иными словами, появление субъективности следует понимать не как симптом интенсификации индивидуального начала, но как реакцию искусства на процесс очищения индивидуальности.

Оригинальность точки зрения художника определяется не как оригинальность продукта, а как оригинальность работы с компонуемым материалом – культурными источниками. «Сегодня, когда любые гарантии взлетели на воздух, каждый из представителей трансавангарда выбирает своей собственный путь прохождения по территориям культуры, не доверяя ни чувству меры, ни чувству стиля»³⁰, - подытоживает итальянский теоретик.

Искусство абсолютизируется, становится приоритетной сферой сенсуального исследования художника, обнажающего индивидуальные конструкты сознания без вскрытия глубинных психологических процессов, о чем свидетельствует плоскостной характер произведений. Одним из важных образцов является художественная практика итальянских и немецких неоэкспрессионистов, творчество группы «Новые дикие». Несмотря на многие отличия идеологического содержания искусства Италии и Германии 1980-х гг., практики трансавангарда придерживаются общих принципов формотворчества: возрождение традиционных материалов и техник, приоритет в выражении субъективного, чувственно-эмоционального начала, концентрация на формальных проблемах произведения искусства (линия и цвет).

Таким образом, в творчестве 1980-х гг. вновь происходит воссоединение автора произведения и его замысла, идеи, которые осознаются теперь как единое целое. И если Ролан Барт провозглашает размежевание автора и произведения, то трансавангард преодолевает это состояние, «воскрешая» фигуру автора как непосредственного создателя искусства.

После «конца искусства»

Творческая практика 1980-х гг., по природе своей номадическая, демонстрирует генерализирующий, эклектичный характер искусства постмодернизма, в котором границы между прошлым и настоящим уничтожаются, формируя единое пространство создания разных образов.

Формирующийся в период постмодернизма трансавангард развивается под влиянием и в процессе смены вектора движения истории искусства в сторону нелинейного, философского развития, декларируя невозможность прогрессивной эволюции. Как точно отмечает Олива, искусство более не способно развиваться «по эволюционному пути лингвистического дарвинизма, следуя опыту предшественников...<...>...нить линейного прогрессивно-поступательного развития истории, и, следовательно, культуры прервана...»³¹.

Цикл прогрессивного исторического развития приходит к своему имманентному завершению, искусство перестает быть иллюстрацией реальности и посвящает себя философствованию о природе собственного бытия. Такое осознание искусством своей подлинной философской природы,

²⁹ Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003. — С. 44.

³⁰ Там же, С.74.

³¹ Там же, С.41, 69.

позволяющей обойтись без обращения к нарративу, А. Данто называет «концом искусства»³². Данто пишет: «мы не говорим о смерти искусства <...>, именно нарратив реализовался в истории искусства, и именно нарратив изжил себя. Этой истории пришел конец»³³.

Из концепции «конца искусства» мы можем сделать вывод, что русло развития искусства навсегда меняется. Все попытки вернуть «прекрасное» на пути формалистического, прогрессивного преобразования, таким образом, оказываются бессмысленными.

При этом еще раз уточним, что «заканчивается именно нарратив, а не его предмет»³⁴, т.е. искусство продолжает жить, обретая иную форму выражения; подобно тому, как не умирает физически Автор, но изменяется способ прочтения текстов.

В эпоху «смерти автора» из рассмотрения исключается авторский замысел, а сам автор признается безвозвратно оторванным от своего будущего творения. Художник современности существует только как участник «со-общества», сформированного вокруг деятельности в современном искусстве, или же как «художник-предприниматель». В первом случае художник выступает не в качестве личности, но как участник коллективного производства аффектов. Во втором, творец становится агентом социально-экономических отношений. Искусство, в свою очередь, моделируется по образцу индустрии, а само художественное производство переживает бурное институциональное развитие. Таким образом, процесс коммодификации культуры изменяет как саму модель культурного пространства, так и агентов-участников.

Кроме этого, изменяется и язык самого искусства. Мы отмечали, что характерной особенностью творчества 1980-х годов является смешение языкового множества в процессе создания произведения, что приводит к возможности бесконечного множества трактовок. Тот же плюрализм и та же языковая констелляция сохраняются и в искусстве последующего периода. Но если поколение «горячего» трансавангарда выявляет ценностный смысл искусства посредством обращения к языкам, отличие которых от языков повседневности исторически маркировано, то современное поколение художников все более эстетизирует повседневность. Современная культура удерживает переходную ментальность номада, только теперь речь идет не об обращении ко всем историческим языкам, не о медиации между земным и небесным, но о реанимации предметов повседневного обихода, «медиации между всеми и всем»³⁵, при которой полюса постоянно меняются.

Идентичность художника смыкается с идентичностью самого искусства, которое обогащается социальным и общечеловеческим пафосом, обращаясь к проблемам экологии, расизма, голода и т.д. Искусство начинает говорить языками «других», при этом и «другие» начинают заимствовать язык искусства. Вспомним знаменитые фильмы Э. Уорхолла «Slipping» или «Flight» и кадры страшной трагедии 11 сентября. Террористы используют тот же визуальный язык, что и художник – неподвижную камеру без монтажа и спецэффектов. Единая лингвистическая формула теперь используется и «искусством, поднимающим вопрос о жизни, и терроризмом, ставящим во главу угла смерть»³⁶.

Современный художник обращается к социальным проблемам с целью зацепить внимание зрителя: само именование социальных проблем становится актом коммуникации. При этом он заметно проигрывает тому же террористу: последний отбирает у творца пространство особого языка высказывания.

Но основная проблема кроется не в том, насколько искусство способно войти в сферу социального/политического и т.д. Современная политическая и социальная сферы сами

³² Danto C. A. After the end of art: Contemporary art and the pale of history/ The A. W. Mellon lectures in the fine arts, Bollingen series XXXV: 44. Princeton, 1995. P.21.

³³ Danto C. A. Op. cit. P. 4.

³⁴ Danto C. A. Op. cit. P. 4.

³⁵ Пригов Д.А. Конец -90-х – конец четырех проектов //ХЖ, 1999, №28-29. Режим доступа: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2806.htm>

³⁶ Олива А.Б. Искусство между идентичностью и гомогенностью // ХЖ, 2004. № 4 (56). Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/56/8/#2>

оказываются достаточно эстетизированными. Сегодня мы живем не среди масс пассивных зрителей, как утверждал Ги Дебор³⁷, но среди массы «художников», где каждый политик, спортсмен, гражданин общества способен самостоятельно производить «искусство» – визуальные образы, – тем самым вписывая себя в коллективную память. Художник в такой ситуации сам становится художественным произведением, из производителя образов он превращается в сам образ.

Одна из черт современного номадизма – смыкание понятий и размывание границ: вслед за разрушением жанров исчезают и виды искусства. Так, в инсталляциях соединяются живопись, скульптура, дизайн, архитектура, которые могут размещаться в любом пространстве, и при этом им не угрожает тотальная интеграция в это пространство. При победе стилевой эклектики номадизм все более способствует разложению пространственной целостности (в творческом процессе) и целостности временной (в процессе созерцания). Современные практики трансформируют все социальные пространства в выставочные – среды, где зритель оказывается одновременно и художником, и художественным произведением. А отдельное произведение начинает функционировать как своего рода смеситель, обеспечивающий взаимодействие между различными языками.

Вместе с преодолением искусством собственных границ метаморфозы претерпевают и участники художественного процесса: художник-творец становится исследователем–академиком, критиком, куратором, экспериментатором, предпринимателем, озабоченным проблемой оценки произведения. Одним словом, художник определяет не только режим производства, но и режим потребления.

Еще Дюшан говорил, что не художник, а потребитель искусства завершает произведение³⁸. И в наши дни зритель не отказывается от завоеванной им привилегии: он является активным участником-создателем того пространства коммуникации, в котором только и существует современное произведение искусства, и благодаря которому оно и получает свой статус. В связи с этим, проблема эстетического суждения, выносимого публикой, во власть которой попадает художник, остается столь же острой. Как средство преодоления разобщенности, смягчения радикальной разъединенности творца и аудитории художники предлагают коллаборацию – вовлечение в художественный процесс внешних участников, со-участие с другими художниками. Этот спасительный акт превращает пространство произведения в площадку для общественных дискуссий, коммуникаций, организации различного рода сетевых структур. Художественные группы все чаще отстаивают идею коллективного, а то и анонимного авторства: «лучше быть мертвым автором, чем плохим»³⁹. Жертва авторства, однако, оборачивается прямой выгодой самому художнику – освобождением от власти взгляда невовлеченного зрителя. Кроме того, парципативные практики «проектных» художников оказываются очевидным выражением идентичности предпринимателя–менеджера, создающего свой художественно-исследовательский продукт из «человеческих субъективностей».

В середине XX М. Дюшан констатировал наличие двух агентов, творящих одну форму: художник и зритель⁴⁰. Художественная практика последних десятилетий свидетельствуют об увеличении участников коммуникации – значимую роль в наши дни берет на себя Куратор. Ни одно биеннале, триеннале или «Документа» не проходит без приглашения куратора не только в качестве организатора процесса, но и в качестве выразителя концепции проекта.

Как перед самими кураторами, так и перед остальными участниками художественного процесса, неизбежно встает вопрос кураторской этики, как и этики в принципе, отвечая на который, мы обрисовываем еще одну грань концепции субъективности, проблему встречи с Другим.

³⁷ Ги Э. Дебор. Общество спектакля. Пер. с фр. / Перевод С. Офергаса и М. Якубович. М.: “Логос” 1999. Режим доступа: http://redblack161.anho.org/sites/default/files/books/gi_debor%20obchestvo%20spektkليا.pdf

³⁸ Duchamp M. The creative act. Режим доступа: <http://www.iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html>

³⁹ Гройс Б. Политика самодизайна // ХЖ, 2012, №83. Режим доступа: <http://permm.ru/menu/xzh/арxiv/83/politika-samodizajna.html>

⁴⁰ Duchamp M. The creative act. Режим доступа: <http://www.iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html>

Проблема этоса одновременно завещана культурой прошлого и обострена развитием культурных практик последних десятилетий. Обращение к историческим реалиям недалекого прошлого позволяет увидеть различные ипостаси этического. Так, в 1990-е гг. на смену этике ответственности приходит этос, ориентированный на удовлетворение потребностей и наслаждение (С. Жижек): консьюмеризм становится обещанием индивидуальной самореализации. Субъект обретает возможность самовыражения не в сфере производства или общественной деятельности, а через потребление. В свою очередь коллективное распространение иллюзий о выражении своего неповторимого Я через приобщение к стандартам потребительской культуры поднимает вопрос этоса общества потребителей, а точнее, «со-общества» (Ж.-Л. Нанси), лишённого коммунарной сущности. Построение диалога становится насущной проблемой подобного рода культуры, центр напряжения которой – встреча с Другим, невозможность полного удовлетворения собственных требований в акте коммуникации. Приоритетной задачей в разрешении коммуникативных проблем и структурирования диалогического пространства становится построение этических отношений.

Выставка сегодня – одно из таких проблемных диалогических пространств, место контакта и столкновения различных требований институции, произведения, художника, публики. Местом пересечения всех притязаний, взаимоисключающих и несовместимых, становится, в свою очередь, Куратор. Именно он главный строитель этического диалога. Его цель – сохранить преданность всем требованиям, включая и свои собственные. Находясь в постоянном поиске соглашения, куратор становится носителем «этики преданности». Его главная задача – артикулировать и уравновесить конфликт, упорядочить притязания, противоречивые по своей сути, не способные быть удовлетворёнными в полной мере.

Опыт куратора есть опыт компромисса, он всегда основывается на постоянном несоответствии требований, которое может быть разрешено только посредством выставки. Лишь выставка формализует этот этический конфликт, превращаясь в коммуникативную среду, площадку для дискуссий.

Культурный диалог, при этом, становится не только средством коммуникации, но и ее предметом, подобно тому, как дискуссии людей, работающих над выставкой, оказываются все более важными составляющими экспозиции, а дискуссионные проекты – передовой линией кураторской практики⁴¹. Коммуникативный акт, таким образом, из способа передачи смысла трансформируется в способ самого смыслообразования. А в культуре, подобной современной, единственно возможным видом дальнейшего существования становится построение этического диалога с Другим – диалога как бесконечного поиска соглашения при выявлении разногласий, опыта высокой степени интерактивности при сохранении индивидуальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Critchley S. *Infinitely demanding. Ethics of commitment. Politics of Resistance*. London, NY: Verso, 2007.
2. Danto C. A. *After the end of art: Contemporary art and the pale of history/ The A.W. Mellon lectures in the fine arts*, Bollingen series XXXV: 44. Princeton, 1995.
3. Duchamp M. *The Creative Act. Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp* / Eds. M. Sanouillet, E. Peterson. NY: Oxford University Press, 1973. Режим доступа: <http://www.iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html>
4. Groys B. *Topologie der Kunst*. München, Wien: Carl Hanser Verl., 2003.
5. Maciunas G. *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art* // J. Becker, W. Vostell. *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*. Hamburg, 1965. P. 192-195
6. Oliva A. B. *Transavantgarde International*. Milan: Giancarlo Politi, 1982.
7. Nancy J.-L. *La Communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1990.

⁴¹ См. проекты В. Мизиано «Мастерская визуальной антропологии» (1993-94), «Interpol» (1994-96), «Невозможное сообщество» (2011); кураторский проект Е. Деготь, Д. Риффа и И. Мытковской «Аудитория Москва» (2011); образовательный проект А. Жилева и И. Будрайтскиса "Педагогическая поэма" (2012-2013).

8. Аронсон О. Участие в сообществе – неучастие в произведении // ХЖ, 2001, № 41. Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/41/aronson/>
9. Бадью А. Этика. Очерки о сознании зла. СПб.: Machina, 2006.
10. Барт Р. От произведения к тексту // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. / Под ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2008. С. 450-458
11. Барт Р. Смерть автора // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. / Под ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2008. М., 2008. С. 459-466
12. Вагнер Р. Произведение искусства будущего. / Пер. с нем. С.П. Гиждеу. М.: КД Либроком, 2010.
13. Ги Э. Дебор. Общество спектакля. / Перевод с фр. С. Офертаса и М. Якубович. М.: “Логос” 1999.
14. Гройс Б. Генеалогия партиципативного искусства // ХЖ, 2008. №67-68. Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/genealogia-participativnogo>
15. Гройс Б. Политика самодизайна // ХЖ, 2012, №83. Режим доступа: <http://permm.ru/menu/xzh/archiv/83/politika-samodizajna.html>
16. Гройс Б. Философ после конца истории // Ускользящий контекст. Русская философия в постсоветских условиях. — М.: Ad Marginem, 2002. Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/e/End_History.html
17. Демпси Э. Стили, школы, направления. М: Искусство-XXI век. 2008.
18. Жижек С. Хрупкий абсолют или Почему стоит бороться за христианское наследие. М.: Художественный журнал, 2004.
19. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003.
20. Мизиано В. «Другой» и разные. М., 2004.
21. Нанси Ж.-Л. О со-бытии/ Пер.с фр.М.К. Рыклина // Философия Мартина Хайдеггера и современность. М.: Наука, 1991. С.19-102.
22. Олива А.Б. Искусство между идентичностью и гомогенностью // ХЖ, 2004. № 4 (56). Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/56/8/#2>
23. Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003.
24. Пригов Д.А. Конец -90-х – конец четырех проектов //ХЖ, 1999, №28-29. Режим доступа: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2806.htm>
25. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 232-233.