

А.С. Шувалова

*PhD, магистрант кафедры кино и современного искусства
 факультета истории искусства РГГУ
anna.shuvalova@yml.com*

ДЕМАТЕРИАЛИЗАЦИЯ АРТ-ОБЪЕКТА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА В СВИДЕТЕЛЬСТВАХ ЛЮСИ ЛИППАРД*

В статье исследуются взгляды арт-критика и куратора Люси Липпард на тенденцию утрачивания значения материальной формы в произведениях концептуального искусства, которую она назвала «дематериализацией арт-объекта». Теоретические обоснования Липпард сопоставляются с ее кураторской практикой, объясняя ее выбор нестандартной методологии исследования и формы представления результатов. Проводится критический анализ концепции дематериализации, показывающий зависимость ее интерпретации от понимания материальности. Такой анализ подводит к выводу о связи дематериализации арт-объекта с изменением социально-политической позиции художника, товарного статуса произведения искусства и формы его репрезентации.

Ключевые слова: концептуальное искусство, дематериализация, Люси Липпард, кураторская практика, репрезентация, расширение границ искусства

The article investigates the views of art-critic and curator Lucy Lippard on the tendency of material form's devaluation in the works of conceptual art, which she called "dematerialization of art-object". Comparison of Lippard's theoretical propositions with her curatorial practice justifies her choice of unusual research methodology and particular form of findings report. The critical analysis of dematerialization concept shows that its interpretation is subject to the notion of materiality. Such analysis concludes that dematerialization of art object is related to the change of the artist's socio-political role, commodity status of the artwork and the form of its representation.

Keywords: conceptual art, dematerialisation, Lucy Lippard, curatorial practice, representation, expanded field of art

С середины шестидесятих годов в искусстве появляется новая тенденция, которую американские критики Люси Липпард¹ и Джон Чэндлер назвали «дематериализацией арт-объекта»². «Анти-интеллектуальный», эмоционально-интуитивный процесс создания произведения искусства, характерный для предыдущих двух десятилетий и особенно для искусства американского абстрактного экспрессионизма, уступает место концептуальному подходу, который придает особое значение мыслительному процессу³. Эта тенденция проявилась, прежде всего, в концептуальном искусстве и в связанных с ним течениях, таких, как Арте Повера, лэнд-арт, акционизм и перформанс. Художники прилагают все меньше физических усилий для создания своих произведений, концентрируясь исключительно на замысле и зачастую привлекая профессиональных исполнителей для его завершения. По мере того, как сам объект искусства становится всего лишь конечным продуктом, многие художники теряют интерес к физическому воплощению произведения. Эта тенденция ведет к дематериализации искусства, особенно искусства как объекта⁴.

© Шувалова А.С., 2013

* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

¹ Куратор и арт-критик Люси Липпард родилась в Нью-Йорке в 1937 году, окончила колледж по специальности «история искусств» и получила степень магистра в Нью-Йоркском институте искусств.

² Lippard, L. and Chandler J. (1968). The dematerialization of Art. in Alberro & Stimson (eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*, London: MIT Press, pp. 46-50.

³ Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press.

⁴ Ibid.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

Липпард высказывала свои мысли об этой тенденции в виде статей, позже вошедших в книгу «Шесть лет: дематериализация арт-объекта с 1966 по 1972», в которой она попыталась задокументировать это явление в форме сборника-библиографии книг, статей, интервью и своих заметок. Липпард не была одинока в попытках осмыслить дематериализацию искусства и представить такие художественные практики на выставках. Эти тенденции были отражены в нескольких основных выставках того времени, организованных швейцарским куратором Харальдом Зеemanом: «Живи в своей голове: когда отношения становятся формой» (Кунстхалле, Берн и Институт Современного Искусства, Лондон, 1969), «Программное обеспечение» (Еврейский Музей, Нью-Йорк, 1970), «Информация» (Музей Современного Искусства, Нью-Йорк, 1970), Пятая Документа (Кассель, 1972). В своих выставках Зеeman исследовал возможность произведений искусства принимать материальную форму или оставаться нематериальными⁵. И названия этих выставок, и заглавие книги Люси Липпард ставят вопрос о том, обладает искусство вещественной формой, или же оно является набором идей о восприятии окружающего мира⁶.

Практический опыт кураторства и знакомства с художниками помог Липпард четче сформулировать свою идею о дематериализации арт-объекта и отразить многообразие течений в искусстве, появившихся в результате исчезновения четких границ между разными формами художественной практики. Несмотря на разрозненность ее заметок, она достаточно полно представляет эти линии развития современного искусства. Ханс Ульрих Обрист называет книгу Липпард учебником для последующих поколений кураторов и текстом нового формата⁷. Данная статья предлагает проследить предпосылки появления понятия дематериализации искусства и фокусируется на понимании этого термина его автором Люси Липпард, а также дает краткий обзор биографии Люси Липпард и показывает, каким образом ее профессиональная деятельность способствовала более глубокому анализу концептуального искусства.

Предпосылки появления дискурса о дематериализации искусства: изменение представлений о месте и форме искусства в 1960-е годы

Шестидесятые годы 20-го века принято считать началом современного искусства. В это время происходит значительное расширение и уточнение границ искусства, отразившееся в многообразии течений и появление новых форм художественного выражения. Это раздвижение рамок можно проследить в трех направлениях: выбор используемых материалов; изменение представлений о территории искусства; выход за пределы старых институций.

Первое изменение заключается в том, что к шестидесятым годам художники становятся абсолютно свободными в выборе объектов и инструментария для своей работы: это могут быть предметы повседневной жизни или промышленные товары, как в случае поп-арта и минимализма; документы, тексты и фотографии в концептуализме; природные объекты в лэнд-арте; тело и временная протяженность в перформансе. Это освобождение можно назвать расширением материальных и формальных границ искусства.

Изменение теоретических и функциональных границ искусства связано с тем, что искусство может выходить за рамки своей автономии и действовать на других полях, сближаясь с политическим активизмом, социальной критикой или научными исследованиями.

И, наконец, изменение институциональных границ искусства означает, что произведения начинают демонстрироваться не только в музеях и галереях, но и в городском пространстве, на природе, на страницах журналов, в эфире телевидения. «Расширенное поле» художественных практик приводит к появлению новых публичных платформ и форматов, которые не ограничиваются выставочными площадками, но предполагают создание выставок в альтернативных пространствах, а также создание площадок, которые изначально не были

⁵ Обрист, Х. У. (2012). Краткая история кураторства, Ад Маргинем Пресс: Москва, 2012.

⁶ Archer, M. (2002). Art Since 1960. London: Thames & Hudson.

⁷ Обрист, Х. У. (2012). Краткая история кураторства, Ад Маргинем Пресс: Москва, 2012.

предназначены для выставок. Эти сдвиги говорят об изменении классического подхода к репрезентации искусства.

Арт-критик Жан-Франсуа Шеврие описывает этот процесс как «завоевывающее пространство искусство» и подчеркивает смещение акцента с производства и демонстрации произведений искусства к явлению, которое он называет «публичные вещи». Введение термина «публичный» означает, что эта вещь «находится в отношениях с другими (вещами и явлениями), ее значение неопределенно в том смысле, что оно открыто для дискуссии»⁸.

Такая интерпретация говорит о разрыве однозначной связи между образом и референтом, между объектом и репрезентируемым, что было особенно характерно для концептуального искусства и дало повод Люси Липпард говорить о дематериализации арт-объекта. То есть в данном случае дематериализация означает не исчезновение материи или формы, а потерю ее релевантности к содержанию. Объекты искусства перестают напрямую изображать или «экземплифицировать»⁹ свое содержание, но передают его через другие механизмы репрезентации. Произведения концептуального искусства становятся дискурсивными, в том смысле, что они визуализируют дискурс, а не образ.

Шеврие пишет о новых коммуникативных возможностях художественного произведения, когда его форма, контекст и зритель не являются фиксированными, а значение или связь с референтом постоянно уточняются и постигаются в диалоге и в сфере общественного. Это наиболее очевидно на примере искусства отношений, которое основывается на социальном взаимодействии и преуменьшает значение материального производства. Такие практики замещают привычную визуальную или объектную составляющую искусства критической педагогией и активизмом в сфере образования, который ставит своей целью производство знаний. Этот сдвиг начинается с «лингвистического поворота» 1970-х, а в 1990-е проблематизируется в эстетике взаимоотношений Никола Бурье. Материальная беспредметность новых художественных практик связана с нарушением автономии искусства, начавшимся с реди-мейдов и продолжившимся дематериализацией арт-объекта в форму текста, времени, положения в пространстве, перформанса, а также институциональной критики¹⁰.

Эта трансформация художественного произведения позволяет рассматривать искусство как «место, где происходят некоторые вещи», а не как «вещь, присутствующую в мире»¹¹. Таким образом, производство объектов в произведениях концептуального искусства превращается в производство знания. Такой подход предполагает взаимосвязь между художественным производством и критической теорией. Это смещение акцента с внешней формы и визуальных характеристик к процессу создания и идее произведения Люси Липпард и Джон Чэндлер предложили назвать дематериализацией арт-объекта.

Люси Липпард выделяет вторую половину шестидесятых годов как эру концептуального искусства. Эта эра изменила эстетические привычки, переосмыслив искусство как борьбу за свободу, и прежде всего – свободу выражения. Такая свобода выражения вступала в конфликт с требованиями рациональности: «концептуальные художники, скорее, мистики, чем рационалисты. Они приходят к выводам, недоступным для логики»¹². Липпард считает результатом концептуализма обновление взгляда самих художников на природу искусства. И действительно, художники-концептуалисты стремительно стали перевоплощаться в философов и теоретиков. Так, второй основной теоретик концептуального искусства Джозеф Кошут в своем эссе¹³ пишет, что современное искусство

⁸ Sheikh, S. (2009). Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research. *Art&Research*, Volume 2. No. 2. Spring 2009.

⁹ Гудмен, Н. (1978/2001). Способы создания миров. Идея-пресс – Праксис: Москва, 2001. http://philosophy.ru/library/goodman/04_r.html.

¹⁰ Rehberg, V. (2010). Object Relations. *Frieze Magazine* Issue 132 June–August 2010.

¹¹ Sheikh, S. (2009). Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research. *Art&Research*, Volume 2. No. 2. Spring 2009.

¹² Ле Витт, С. (1969/2008). Параграфы о концептуальном искусстве. *Художественный журнал* №69, ноябрь 2008.

¹³ Кошут, Дж (1969). Искусство после философии. http://philosophy.ru/library/aesthetics/kosuth_art_after_philosophy.pdf.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

занимается исследованием средств, с помощью которых оно приобретает свое культурное значение и свой статус как искусство: «Быть художником сегодня означает задавать вопросы о природе искусства».

Понимание концептуального искусства как критики объекта разделяется многими критиками и художниками. Дуглас Хюблер говорит, что «мир полон объектов, более или менее интересных, я не хочу добавлять новых»¹⁴. Иэн Берн и Мэл Рамсен заявляют, что «результатом концептуального искусства является очищение воздуха от объектов»¹⁵. Урсула Мейер пишет об «устранении арт-объекта» и «де-объективизации объекта»¹⁶. Джек Бенхэм называл концептуальные работы «не-объектами» («un-objects») ¹⁷, а Терри Коун предложил «пост-объектную перспективу»¹⁸.

Карл Андре определяет материальность исходя из «равнодушия к форме, осложненного взаимно исключаящими регистрами искусства и индустриального труда». Смитсон критикует материализм Андре за его «марксистский романтизм» и интересуется условиями действительности, которые привели к индустриальному упадку и определили нематериальную сферу репрезентации и языка¹⁹.

Материальность произведения искусства привлекает пристальный интерес художников-минималистов, работающих в конце 1960-х. Минималисты задавались вопросом о материальном или феноменологическом состоянии арт-объекта и пытались понять условия, которые определяют способ существования произведения искусства. Доминик Ратц называет «иронией истории» тот факт, что эти размышления минималистов о материальности произведения зачастую были теоретизированы как дематериализация искусства или де-объективизация арт-объекта, как будто материальное присутствие художественного произведения было невозможно или противоречиво²⁰.

Карл Андре и Роберт Моррис, как и многие другие концептуальные художники, пришли к концептуализму через минимализм. Теоретическая деятельность Люси Липпард тоже характеризовалась постепенным переходом от увлечения минимализмом к осмыслению концептуализма. Поэтому прежде чем начать анализ понятия дематериализации искусства у Люси Липпард, имеет смысл рассмотреть связь между минимализмом и концептуализмом.

Искусство минимализма

Ранний этап деятельности Люси Липпард как арт-критика связан с минимализмом. Липпард принимала участие в подготовке выставки Кинастона Макшейна «Первичные структуры» (1966, Jewish Museum, New York), ставшей одной из самых ярких манифестаций минимализма. Более того, статья Липпард об этой выставке «Третье течение в искусстве» сделала минимализм заметным движением художественной сцены. Темой выставки стало исчезновение границ между живописью и скульптурой: живопись становилась более объемной, включая в себя трехмерные инсталляции, а скульптура двигалась в сторону живописи, включая в себя цветные плоскости²¹.

В минимализме Липпард привлекали творческая переработка радикального авангарда и принципиальная нейтральность репрезентации по отношению к репрезентируемому. Термин «минимализм» указывает на минимальную трансформацию используемых материалов и сведение к минимуму вмешательства художника в окружающую среду. Минимализм не признает символов и метафор, эмоциональной окраски и традиционного эстетического опыта, стремится к экономии средств, простоте и единообразию форм, естественным цветам, к воспроизводимости, взаимозаменяемости и повторяемости элементов. Для минимализма характерно творческое

¹⁴ Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press, p. 74.

¹⁵ Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press, p. 136.

¹⁶ Meyer, U. (1974). Conceptual Art, New York: E.P. Dutton.

¹⁷ Burnham, J. (1970). Notes on art and information processing, in Jack Burnham (ed.) Software Information technology: its new meaning for art, New York: The Jewish Museum, pp. 10-14.

¹⁸ Cohn, T. (2000). Conceptualizing Conceptual Art: A Post-Object Perspective, Art Papers, July--August, pp. 14-19.

¹⁹ Rahtz, D. (2012). Indifference of Material in the Work of Carl Andre and Robert Smithson. Oxford Art Journal, Vol. 35, No. 1.

²⁰ Ibid.

²¹ Обрист, Х. У. (2012). Краткая история кураторства, Ад Маргинем Пресс: Москва, 2012.

самоограничение: отказ от субъективности, репрезентации и иллюзионизма. Минималисты отталкивались от гештальтпсихологии и называли свои объекты чистым гештальтом – конструкцией сознания, воплощенной в материале. Они считали, что в человеческом сознании заложены некие эстетические паттерны, проформы, через которые человек способен прикоснуться к возвышенному. Минималистские объекты – и есть те материализованные гештальты, призванные вызывать автоматическую внеэмоциональную эстетическую реакцию.

Главная заслуга минимализма по отношению к будущему концептуализму – стирание грани между естественными и промышленными материалами. Материальным началом минималистского, а впоследствии и концептуального искусства могут быть не только краски, холст и другие условные художественные средства, но и готовые промышленные объекты, типовые изделия, предметы быта и т.д. При этом минимализм научил художников обходиться минимальными средствами для создания эстетического впечатления, что предвосхитило окончательный разрыв между материальными средствами и художественным эффектом в концептуализме. Если для художника-минималиста нужны минимальные средства, то художник-концептуалист просто отказывается соотносить применяемые им средства и воплощаемую им идею²². Минимализм с его аскетизмом средств стал для Липпард, как и многих художников, переходным этапом к концептуализму.

Основное различие минимализма и концептуализма заключается в подходе к сущности искусства и правилам его производства. Если принципом минимализма был девиз «Меньшее есть большее» (*Less is more*), то концептуальное искусство старалось сказать больше меньшими средствами (*saying more with less*). Как сказал Роберт Хуот: «*Less is More, but it's not Enough*». Уже в этих словах звучит стремление пересмотреть не только средства создания искусства, но и границы искусства: иначе маркировать момент, когда работа с материалом превращается в произведение искусства²³.

От минимализма к концептуализму

Нам с нашей исторической дистанции переход от минимализма к концептуализму кажется естественным и закономерным следствием развития искусства. Но для тех, кто находился внутри ситуации, как Липпард, такой переход был осложнен принципиально различным подходом минимализма и концептуализма к сущности искусства и правилам его производства. Минимализм, как и абстрактный экспрессионизм, исходил из готовых представлений об искусстве как об эстетической деятельности, и вся критика традиции была критикой средств, а не цели. А концептуализм заново пересоздавал границы искусства, невзирая на то, что такое понимание искусства могло быть непривычно современникам.

Минимализм так же, как и абстрактный экспрессионизм, был замкнутым и имел четкие границы и критерии того, каким должно быть искусство. В отличие от минимализма, концептуальное искусство было более открытым и восприимчивым к философским идеям, что привело к созданию художниками-концептуалистами оригинальных мировоззренческих сочинений^{24 25}.

Сформулировать, в чем отличался подход концептуализма от минимализма, Липпард помогли произведения и декларации таких художников, как Роберт Моррис и Карл Андре. В своей работе «*Statement of Esthetic Withdrawal*» (Утверждение эстетического изъятия, 15 ноября 1963) художник заявил, что лишает свою конструкцию «*Litanies*»²⁶ (Молитвы, 1961) «всех эстетических качеств и содержания» и объявил, что с этой даты «конструкция больше не имеет названных качеств и содержания». Карл Андре, который наиболее известен своими минималистскими скульптурами из

²² Battcock, G. ed. (1968). *Minimal Art: A Critical Anthology*, N.Y.

²³ Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press.

²⁴ Кошут, Дж (1969). Искусство после философии. http://philosophy.ru/library/aesthetics/kosuth_art_after_philosophy.pdf.

²⁵ Ле Витт, С. (1969/2008). Параграфы о концептуальном искусстве. Художественный журнал №69, ноябрь 2008.

²⁶ Работа представляла из себя железную дверь с замочной скважиной и висящей на железном кольце связкой ключей, на которых выгравированы цитаты из произведений Марселя Дюшана.

дерева и бетона, использовал минималистскую эстетику для создания концептуальных произведений. Например, его работа «Портрет Ричарда Лонга» (Paula Cooper Gallery, New York, 1969) представляет собой проволоку, протянутую по полу галереи, которая напоминает знаменитые фотографии тропинок (A Line made by walking, 1967), сделанные Лонгом²⁷.

Липпард указывает на то, что выставка Морриса в галерее Каstellи (Роберт Моррис: Алюминий, асфальт, клей, уголь, войлок, стекло, свинец, никель, резина, нержавеющая сталь, нить, цинк; Лео Каstellи, Нью-Йорк, 1969) стала наиболее ярким и убедительным переходом от минимализма к концептуализму. Сам способ организации этой выставки говорил о том, что творчество начинает пониматься не как создание объектов, а как манифестация художником своей артистической природы. Искусство возникает не в объекте, а в субъективном отношении к материалам и идеям. Выставка Морриса была открыта для посетителей первую половину дня, а затем художник использовал галерею, как мастерскую. На полу лежали перечисленные в названии выставки материалы, с которыми он работал, меняя их расположение каждый день. Эти изменения фотографировались, и фотографии вывешивались в галерее, в последний день выставки материалы были убраны, и в галерее остались одни фотографии со звуковым сопровождением записи уничтожения инсталляции²⁸. Таким образом, материальные элементы искусства становятся совершенно безотносительными к замыслам художника и к пониманию этих замыслов зрителем.

Концептуалистский характер этой выставки подчеркивался двумя особенностями: непосредственным представлением материалов искусства и аудио фиксацией создания и уничтожения произведений. Обе эти черты потом будут свойственны многим концептуальным выставкам. В таком подходе проявляется характерное для концептуального искусства акцентирование процесса, а не результата творческой деятельности. Но, в отличие от абстрактного экспрессионизма и «живописи действий», в концептуальном искусстве имеет значение не столько физический процесс создания работы, сколько процесс зарождения замысла произведения – движение мысли художника: «то, что делает художник, а не произведение, которое у него получается в результате, ... петли творческой деятельности, ... отношение к произведению искусства, в котором физические движения становятся концептуальными движениями, в котором поведение имеет отношение к идее»²⁹.

Поэтому, если минимализм пытался найти самые общие закономерности художественного творчества и восприятия, понимаемые как чистый гештальт, то концептуализм отрицает существование таких закономерностей и представляет творчество как опыт внимания к случайности. В отличие от минимализма, обладающего вполне определенной эстетикой и предполагающего эстетическую, пусть и неэмоциональную реакцию, концептуализм отказывается от эстетической задачи, обращаясь лишь к интеллектуальному восприятию зрителя.

Именно в этом ключе Липпард интерпретирует творчество Сола Ле Витта – художника, ставшего одним из главных теоретиков концептуального искусства. С 1967 года он начинает играть с перестановками своих минималистских объектов, для которых он, как правило, использовал форму куба. Таким образом, Ле Витт вводил роль шанса и случайности в систематичное минималистское искусство. В серии графических работ Ле Витта действует именно случайность: хотя комбинации линий и подчинены некоторому алгоритму, само разнообразие вариантов говорит о том, что форму произведения никогда нельзя предвидеть заранее. Такая бесконечная непредсказуемая комбинаторика снимает внимание с законченного произведения, приковывая его к концептуальной активности художника, создающего собственные алгоритмы, язык и правила³⁰.

Такая интерпретация Липпард концептуального искусства как искусства созидания, а не

²⁷ Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press, p.100.

²⁸ Ibid, p.93.

²⁹ Roy Ascott in Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press.

³⁰ Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press.

презентации, во многом совпадает с собственными словами Ле Витта в «Параграфах о концептуальном искусстве». С точки зрения Ле Вита, идея или концепция является не предметом репрезентации, а механизмом создания произведения. Антирепрезентативность приводит к возможности использования любой формы для выражения идеи, в том числе слов, чисел и текста. Произведение оказывается проводником между художником и зрителем, а не предметом отвлеченного созерцания. Соответственно, вместо переживания произведения, его чувственного восприятия, происходит коммуникация по поводу произведения. Данная коммуникация считается более прямым способом приближения к идее произведения, чем рассмотрение особенностей формы. Таким образом, концептуальное искусство воспринимается Ле Витом как медийно-коммуникативное, а не образно-репрезентативное³¹.

Также Липпард заимствовала у Ле Витта разделение концептуального искусства с маленькой и большой буквы «к». К первому типу Ле Вит относил, в том числе, и свое искусство, в котором визуальная составляющая – форма и объект – хотя и была рождена из идей, все же остается важной, как воплощение этой идеи. А в концептуальном искусстве с большой буквы «К» «идея становится машиной, которая создает искусство», а объект является скорее иллюстрацией идеи, которая часто может быть заменена словесным описанием. Как писала об этом Люси Липпард, это свойство «экспонатов, помещающихся в бумажный конверт или выставки, которую можно уместить в чемодане»³². Такое подразделение полностью раскрывает содержание концептуального искусства как искусства, окончательно расставшегося с материальными носителями, как в виде материальных заготовок для творчества, так и в виде готовых образов и символов, взятых из материального мира. Для концептуального искусства важно отношение к образу, в то время как сам образ элиминируется.

Это рассуждение подводит к главному отличию минимализма от концептуализма, которое заключается в отношении к объекту и к тому, что он репрезентирует. Минимализм стремится сосредоточиться на реальной предметности объекта и представить объект как неделимую вещь, лишённую каких бы то ни было внешних смыслов. То есть минималистский объект не репрезентирует ничего, кроме самого себя. Тогда как в концептуализме материальные свойства объекта становятся неважны, и объект нужен только для репрезентации – но не вещи, не материальной реальности, а идеи. И если минимализм стремится к погружению в объект и десубъективации зрителя, то концептуализм, наоборот, предполагает активное участие зрителя в интерпретации произведения.

Интерпретация возникновения концептуального искусства и понятие дематериализации у Люси Липпард

Понимание истоков концептуального искусства у Липпард во многом зиждется на её практическом опыте взаимодействия с художниками. Липпард понимает внеобразность концептуального искусства как его дематериализацию. Во многом на такую мысль ее навело изучение биографий и творческого пути художников. Впервые теория дематериализации искусства была изложена в соавторстве с Джоном Чендлером в статье «Дематериализация искусства», опубликованной в журнале *Art International* в 1968 году. Согласно этой статье предшественником концептуализму был Марсель Дюшан. Именно у Дюшана она видит резкий отход от работы с данными материального мира в пользу работы с собственным отношением к материальному миру.

Липпард называет и более непосредственных предшественников концептуалистов – группу Флюксус³³. Художники группы Флюксус перенесли внимание с перевоплощения идеи в материю на творческое поведение художника. Липпард выдвигает деятельность группы Флюксус в качестве «протоконцептуального искусства», цитируя слова одного из основателей группы Йозефа Бойса: «Быть учителем – мое величайшее произведение искусства... Само образование мысли уже есть скульптура»³⁴.

³¹ Ле Витт, С. (1969/2008). Параграфы о концептуальном искусстве. Художественный журнал №69, ноябрь 2008.

³² Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press.

³³ Флюксус - европейское движение художников, основанное Джорджем Мационасом, в котором участвовали Джозеф Бойс, Джон Кейдж, Йоко Оно и другие.

³⁴ Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

Выстроенная Липпард и Чендлер генеалогия раскрывает двойственность концептуального искусства – это одновременно искусство отношения к идее и искусство акционизма. Художники концептуалисты одновременно пытаются схватить идею и как-то ее зафиксировать и при этом смотрят на свое творчество как на акцию, в которой нет места для созерцания идей. С точки зрения Липпард и Чендлер, это внутреннее противоречие приводит к разладу внутри самого концептуализма и его течений. Концептуализм разделяется на два русла – сторонники идейного искусства и сторонники акционистского искусства. Липпард и Чендлер видят здесь расхождение на уровне работы с материалом: «В первом случае материя отвергается по мере того, как ощущение преобразовывается в концепцию; во втором случае материя превращается в энергию и движение во времени»³⁵.

Именно эту тенденцию утраты значения материальных свойств объекта Люси Липпард и Джон Чендлер назвали дематериализацией арт-объекта. Главным в произведении искусства становится не форма, не материальный объект и качество его исполнения, а замысел создания или концепция. Таким образом, сутью произведения становится идея и план ее воплощения, а не конечный результат. То есть идея становится главной, а материальная форма – «вторичной, эфемерной, недорогой, простой и/или дематериализованной».

Эту тенденцию особенно наглядно демонстрирует работа Сола Ле Витта «Закопанный куб, заключающий в себе объект большого значения, но малой ценности». Работа представляет собой серию фотографий, документирующую акцию Ле Витта, в которой он закопал свою кубическую скульптуру в землю. Это произведение ознаменовало символическое прощание Ле Витта с минималистским объектом как таковым и переход к концептуалистским практикам, связанным с действием, процессом и алгоритмом создания произведений.

Липпард не просто описала особенности тогдашнего концептуального искусства, но и предугадала некоторые пути его дальнейшего развития. В частности, она совершенно верно указала на то, что концептуальное искусство будет все дальше расставаться с традиционными материальными формами, сближаясь с современной наукой, которая тоже не столько изучает объекты опыта, сколько конструирует модели. Такое окончательное расставание концептуализма с традиционным обращением с материей Липпард назвала термином «ультра-концептуализм». По остроумному замечанию Липпард и Чендлера, мастерская художника, *studio*, превращается в исследование ученого, *study*³⁶. Как показало дальнейшее развитие искусства, концептуализм очень легко превращается в ультра-концептуализм, и современная наука до сих пор служит важным ресурсом для формирования новых течений в искусстве.

Книга «Шесть лет: дематериализация объекта искусства с 1966 по 1972»

Мысли Липпард о дематериализации искусства позже вошли в книгу «Шесть лет: дематериализация арт-объекта с 1966 по 1972», в которой она попыталась задокументировать это явление в форме сборника-библиографии книг, статей, интервью и своих заметок. Полное название книги состоит из 79 слов (в английском варианте): «Шесть лет: дематериализация арт-объекта с 1966 по 1972 год: справочник информации о некоторых эстетических границах, состоящий из библиографии, в которую вставлены фрагменты текста, художественные произведения, документы, интервью и симпозиумы, организованные в хронологическом порядке и заостряющие внимание на так называемом концептуальном или информационном искусстве или искусстве идей, включающий отсылки к таким неопределенно очерченным областям как минимализм, анти-форма, системное искусство, ирт-арт и процессное искусство, которые сейчас происходят в Америке, Европе, Англии, Австралии и Азии (со случающимися политическими обертонами)». С помощью этой хронологии событий, выставок, текстов и идей, книга Люси Липпард представляет подробный каталог произведений молодых художников, которые ставили под вопрос автономию мира искусства.

³⁵ Lippard, L. and Chandler J. (1968). The dematerialization of Art. in Alberro & Stimson (eds.) Conceptual Art: A Critical Anthology, London: MIT Press, pp. 46-50.

³⁶ Ibid.

Флагманом этой дематериализации является разнородный феномен концептуального искусства. В своей статье Липпард и Чендлер не упоминают никаких конкретных художественных работ, но произведения, события и тексты, включенные в книгу «Шесть лет...» показывают, что идентификация процесса дематериализации с «ультра-концептуальным» искусством характеризовалась большой долей неопределенности. Исходя из этой подробной документации периода, дематериализация имеет отношение к довольно широкому и очень разнообразному кругу художественных практик и высказываний. Первые три произведения, упомянутые в книге, - это «события» Джорджа Брехта, ассамбляжи, энвайронменты и хэппенинги Аллана Капроу и ранние видео-работы Брюса Наумана. Последние три произведения, включенные в книгу, - это литография 'A Touch of Blossom' Гилберта и Джорджа, воображаемый музей Ле Левин 'Museum of Mott Art' и критический текст Харольда Розенберга «Об определении искусства».

Между этими крайними точками находятся работы ирт-арта Роберта Смитсона и Ричарда Лонга, тексты Джозефа Кошута и Сола Ле Вита, инструкции Роберта Барри и Вито Аккончи и многие другие произведения. То есть с самого начала тенденция дематериализации арт-объекта включала несопоставимые примеры, и эта разнородность трактовки термина росла по мере того, как понятие обсуждалось другими критиками и художниками. С точки зрения Джэкоба Лилмоуза, наиболее общим пониманием дематериализации является искусство и эстетика, в которых идеи и дискурс является главными составляющими в противоположность формальным условностям медиума³⁷.

Рассмотрение концептуального искусства как дематериализованного потребовало радикально пересмотреть сам аппарат критики, что Липпард считала своей основной заслугой и сорок лет спустя. Суть этого радикального пересмотра состоит в переходе от дистанцированной и объективной критики к критике, соучаствующей в создании художественных объектов и художественного опыта³⁸.

Книга Липпард соединяет в себе жанры библиографического справочника и хрестоматии. Материал расположен в хронологическом порядке и включает как документы, так и иллюстрации. Большая часть документов – это лекции и публичные заявления художников, непосредственно связанные с созданием произведений. В книге также приводятся критические статьи теоретиков искусства и позднейшие признания художников. Этот материал собирался из монографий, каталогов выставок, художественных журналов, и весьма часто из непосредственного общения с художниками, которые давали интервью и предоставляли Липпард необходимые документы.

Научный аппарат книги представляет собой фактические пояснения, историко-искусствоведческие комментарии и параллельные цитаты, приводимые для сравнения. Такой состав аппарата свидетельствует о стремлении Липпард отразить характер работы концептуалистов, который требовал введения в оборот большого количества текстуальных пояснений одновременно с самими произведениями. Но Липпард дает и дополнительное объяснение избыточного цитирования: использование большого количества цитат вызвано тем, что многие работы концептуальных художников уже были текстуальными или сопровождалась текстами самих художников, и потому не нуждались в дополнительных объяснениях³⁹.

Субъективный момент книги Липпард связан с ее личными свидетельствами о создании отдельных работ и о дискуссиях вокруг новых произведений в художественной среде. Эти субъективные свидетельства могут раскрыть известные концептуальные произведения с неожиданной стороны. Например, в книге рассказывается история создания произведения художника и преподавателя Джона Лэтэма «Искусство и культура» (1966), которое представляет собой пережеванную (в буквальном смысле) студентами книгу Клемента Гринберга «Искусство и культура». Лэтэм взял эту книгу в библиотеке Школы искусства St. Martins в Лондоне, где он преподавал, и предложил студентам вырвать и разжевать часть страниц, после чего пережеванные

³⁷ Lillemose, J. (2006). Conceptual Transformations of Art: from Dematerialisation of the object to immateriality in networks. <http://www.kurator.org/media/uploads/publications/DB03/Lillemose.pdf>.

³⁸ Morris, C. and Bonin, V. (2012). Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art, London: MIT Press.

³⁹ Ibid.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

страницы были помещены в колбу с химическим раствором. Получившаяся дистиллированная субстанция спустя полгода была возвращена в библиотеку в качестве книги, что привело к увольнению Лэтэма из Школы. Произведением, теперь находящимся в коллекции МОМА, стала бутылка с дистиллятом книги и документация переписки Лэтэма со Школой. Данное свидетельство показывает, что работа Лэтэма выражает двойственное отношение художника к теории: с одной стороны, это пренебрежение, выраженное в уничтожении книги Гринберга, а с другой – метафора «переваривания теоретического материала» и его использование для создания произведения искусства. Помимо этого, данная работа отражает критическое отношение преподавателя к традиционной практике преподавания: вместо стандартного изучения известного автора, он предложил студентам самим стать в позицию художника и критика. Таким образом, работа Лэтэма была критично заострена не только против академической науки, но и против сложившихся в англо-саксонских учебных заведениях практик преподавания искусства⁴⁰. К тому же в работе можно найти и третью интерпретацию: так как Гринберг был сторонником «чистого» абстрактного искусства, процесс дистилляции – то есть получения чистого раствора из разжеванных страниц, можно рассматривать как ироническую иллюстрацию очищения искусства от примесей реальности.

Липпард считала, что хронологическая классификация должна дополняться личной предрасположенностью, и что только тогда хронологический анализ будет не просто сводом разрозненного материала, а итогом серьезной аналитической работы. Также Липпард признавалась, что современное искусство, из-за разнородности лежащих в его основе идей, практически не поддается формальной классификации: «Я поняла, что хочу записать хронику событий ... показать хаотичную сеть идей, витающих в воздухе. ... Создать ее было нелегко, потому что все происходило в неожиданных местах и тут же дематериализовывалось. Нельзя было прийти в музей и все собрать, а я как историк и архивист не хотела, чтобы это искусство исчезало у меня на глазах». Таким образом, субъективный момент не только углубляет, но и структурирует наблюдения.

Однако Липпард решила не включать весь собранный ею материал в окончательную публикацию, поскольку считала, что читатели не готовы воспринимать концептуальное искусство как значительное явление. Липпард боялась, что концептуальное искусство является предметом лишь поверхностного любопытства и писала в предисловии: «никто никогда не прочтет эту книгу от начала до конца». Но само время воспитывало читателей и заставляло признавать в концептуальном искусстве феномен, вызывающий неподдельный и неутрачивающий интерес. Поэтому, по свидетельствам многих читателей, книга Люси Липпард часто дочитывалась до конца⁴¹.

Для самой Липпард свидетельством зрелости концептуального искусства является то, что обычный эссеистический или критический подход, принятый по отношению к другим направлениям современного искусства, для концептуального искусства оказался недостаточным. Оно требует не отдельных интуиций критика, а систематизированного и в чем-то энциклопедического подхода. Но и форма монографии, идеально подходившая для анализа старого искусства, оказалась непригодной для концептуального искусства. Монография всегда представляет собой разработку идей, лежащих в основе того или иного художественного направления. Тогда как в концептуальном искусстве идеи не воплощались, а скорее «витали в воздухе» и схватывались интуитивно. Поэтому методом исследования концептуального искусства стала не концептуализация идей, а их контекстуализация. Было бы странно концептуализировать концептуализм.

Главный контекст концептуального искусства для Липпард – это ее собственная жизнь во всей многогранности ее деятельности как куратора, артритика и художника⁴². Поэтому, не случайно книга Липпард обладает некоторыми свойствами произведения концептуального искусства. К таким свойствам относится, например, низкое качество иллюстраций в книге, которое можно

⁴⁰ Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, p.14.

⁴¹ Ibid.

⁴² Morris, C. and Bonin, V. (2012). *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, London: MIT Press.

воспринимать в контексте дематериализованного арт-объекта, для которого информативность важнее эффектности представления. Учитывая, что Липпард считала свою миссию кураторской, книгу можно классифицировать как концептуальную выставку, представленную в виде книги.

Свойства концептуального искусства, описанные Липпард в книге «Шесть лет...»

В предисловии к книге Люси Липпард размышляет о том, что такое концептуальное искусство, представляет собственное видение этого направления и объясняет его привлекательность для нее, ссылаясь, в том числе, на собственный биографический опыт. Липпард обращает внимание не только на черты концептуального искусства, которые отмечают критики, но и на другие свойства, которые видит куратор. Критики отмечают цитатный характер концептуализма, присвоение готовых форм и деиндивидуализацию произведения искусства наравне с отрицанием индивидуального и неповторимого характера опыта художника. Но Липпард обращает внимание и на квазинаучный характер концептуализма, представляя его как своеобразную лабораторию данных. Произведение превращается из единицы выразительности в единицу информации, часто используются списки, диаграммы, измерения, нейтральные описания и подсчеты, псевдонаучные данные, а также словари, базы данных, библиотеки, механические аспекты языка, различные перестановки. Такой лабораторный характер концептуального искусства Липпард смогла разглядеть благодаря своему кураторскому опыту и интенсивному общению с художниками.

Дальнейшее развитие концептуального искусства подтверждает правоту Липпард: художники все дальше отходят от репрезентации, двигаясь в сторону эксперимента, имитирующего естественнонаучный поиск. Примером таких работ могут служить «Серии Фибоначчи 1202» Марио Мерца – серия идентичных фотографий ресторана, где меняется только число людей, соответствующее серии Фибоначчи, и каждая из последующих фотографий (кроме первых двух) включает людей из предыдущих. Другое произведение, использующее числа и измерения, – это работа Дэна Грэхема «31 марта 1966 года», в которой на листе бумаги напечатаны сведения о разных расстояниях от наблюдающего глаза художника до различных точек во вселенной, указанных в милях: начиная с самого длинного – до края вселенной, до самого короткого – от сетчатки глаза до радужной оболочки.

В качестве куратора Липпард правильно угадала близость концептуализма к минимализму. Их общим знаменателем является понятие пустоты, выражающее не просто отсутствие или отрицание чего-то, а неприятие готовой системы вещей. Пустота рассматривается как основное содержание человеческого существования и человеческой чувственности. Доказывалось, что пустота говорит о крахе старых ценностных систем и о невозможности старых моделей репрезентации. Именно в отношении к пустоте, как показывает Липпард, проходит граница между поздним авангардом и концептуальным искусством, несмотря на то, что формы выражения могут быть очень похожи.

Можно сравнить выставку «Пустота» Ива Кляйна («Le Vide», 1958, Iris Clert Gallery, Paris) и описанную у Липпард выставку Грасиэлы Карневале «Ловушка и бегство» («Encierro y escape», 1968, Experimental Art Cycle, Rosario, Argentina). Выставка Ива Кляйна представляла приглашенным на открытие гостям пустую галерею, в которой стоял пустой прозрачный шкаф. С конца 1950-х Кляйн изготавливал образцы чеков «для продажи зоны живописной нематериальной чувственности» и во время выставки продавал эти чеки желающим купить часть его произведения, иначе говоря, пустоту. Покупатель должен был платить только золотом в слитках. Половина слитков выбрасывалась в Сену – тоже уходила в пустоту, а чек на покупку зоны нематериальной чувственности уничтожался. То есть у покупателя не оставалось никаких свидетельств о покупке⁴³.

Грасиэла Карневале тоже пригласила посетителей в пустую галерею, но вместо того, чтобы продавать чеки на покупку пустоты, заперла их там, так что приглашенным пришлось выбирать, разбив оконное стекло: «Произведение заключалось в закрытии выхода и непредсказуемой реакции

⁴³ Смолянская, Н. (2008). Возвышенное в интерпретациях искусства постмодерна: концепция Ж.-Ф. Лиотара для выставки «Нематериальное». Философский журнал №2, 2008.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

зрителей». Попытки зрителей выбраться из закрытого помещения были проекцией стратегии художников, которые старались выбраться из рамок традиционного искусства⁴⁴. Как мы видим, Кляйн отрицает старый мир ценностей, причем любых ценностей – и художественных, и материальных, то есть денежных. А Карневале отвергает также и мир выразительности: любое художественное выражение оказывается невозможным и единственной формой искусства оказывается акционизм зрителей.

Наконец, Липпард видит современность концептуального искусства в том, что это единственное направление, соответствующее по динамике и скорости распространения современным медиа. Шестидесятые годы были временем массового распространения телевидения, появления множества новых радиостанций и демократизации звукозаписи⁴⁵. Искусство, существовавшее в форме экспозиций, считалось устаревшим, и только в концептуализме Липпард видела по-настоящему современное искусство: «новое дематериализованное искусство позволяет распространять силовые структуры Нью-Йорка повсюду, где только хочет находиться художник. Искусство теперь перемещается художником самостоятельно, или в нем самом, а не через запоздалые путешествующие выставки»⁴⁶. Легко перевозимые формы концептуального искусства позволили художникам, работающим за пределами основных арт-центров, показать свои работы широкой публике. Таким образом, демократизация современного искусства неотделима от его медиализации – приведения к нормам трансляции сообщений в мире медиа.

Кураторская практика Люси Липпард

С самого начала своей профессиональной деятельности Люси Липпард соединяла теоретическую деятельность с практической и стала куратором многих выставок, некоторые из которых вошли в историю кураторства. Среди них «Эксцентричная абстракция» (1966, Marilyn Fischbach's gallery, New York), в которую вошли работы Эвы Гессе, Луиз Буржуа, Фрэнка Винера, Брюса Наумана и Роберта Римана. Затем это знаменитые «Числовые выставки»: «557,087» (1969, Seattle), «955,000» (1970, Vancouver), «2,972,453» (1971, Buenos Aires) и «с.7,500» (1973-74, Valencia, California). В этих выставках принимали участие многие художники концептуализма, минимализма, пост-минимализма и лэнд-арта, а также художницы феминистки в последней выставке в Валенсии, в том числе Вито Аккончи, Карл Андре, Майкл Эшер, Терри Аткинсон, Джон Балдесарри, Роберт Барри, Мэл Бохнер, Дэниэл Бюрен, Барри Фланаган, Дэн Грэм, Ханс Хааке, Дуглас Хюблер, Он Кавара, Роберт Смитсон, Лоренс Вайнер, Джозев Кошут, Кристин Козлов, Сол Ле Вит, Роберт Моррис, Ричард Серра. На последней выставке были представлены работы исключительно концептуальных художников женщин, включая Адриан Пайпер, Джудит Бартлет, Лори Андерсон, Марта Уилсон и других.

Интерес к кураторству появился у нее еще когда она работала в библиотеке Музея Современного Искусства в Нью-Йорке (МОМА), где все больше включалась в кураторское дело: помогала кураторам с исследованиями, «была и слугой, и подмастерьем, и исследователем»⁴⁷. Каталогизация и систематизация книг после музейного пожара позволила Липпард подробно ознакомиться с большим количеством книг по искусству и углубить знания в области современного искусства. Позже она уволилась и стала работать как фрилансер – занималась исследованиями, переводами, составлением биографий и указателей, редактированием текстов для кураторов и издательств.

Подробнее всего Люси Липпард рассказала про свой опыт в интервью Хансу Ульриху Обристу (2007), которое вошло в его сборник «Краткая история кураторства». Липпард противопоставила стиль своих критических статей академической критике, стараясь «подстроиться под стиль, о котором писала: о минимализме – короткими рублеными фразами, о романтизме – более поэтически». Она не очень увлекалась теорией искусства и использовала свои теоретические знания

⁴⁴ Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press.

⁴⁵ Маклюэн М. (1964/2011). *Понимание медиа, Кучково поле*: Москва, 2011.

⁴⁶ Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press.

⁴⁷ Обрист, Х. У. (2012). *Краткая история кураторства*, Ад Маргинем Пресс: Москва, 2012.

только для подкрепления своих аргументов. Ее главное преимущество заключалось в практическом контакте с художниками: «Я тогда жила с художником, училась заочно в аспирантуре и работала на полную ставку. Важнее всего была совместная жизнь с художником». Это был Роберт Римаан – минималист, который участвовал во многих выставках концептуального искусства. Их близким другом был Сол Ле Витт: они познакомились в МОМА, когда Сол работал сторожем, а Боб Римаан – зрителем. Сол Ле Витт оказал большое влияние на ее отношение к искусству и познакомил ее с работами многих концептуальных художников. «Мне повезло оказаться рядом с группой молодых художников, у которых все вызывало такой же восторг, как и у меня. Меня привлекали художники, которые создавали искусство, и идеи, разлитые в воздухе, а вовсе не история искусств и не музеи. Меня всегда завораживала невозможность описать визуальное искусство словами, и поэтому я вновь и вновь бралась за эту задачу»⁴⁸. Таким образом, Липпард стремится доказать, что общение с художниками и постоянное экспериментирование со средствами выражения является продуктивным способом постижения современного искусства.

В кураторской деятельности Липпард видела поле большой свободы, аналогичное свободе писательского творчества: «концептуальное искусство, превращая студию (художника) в исследование, приблизило искусство к моей собственной деятельности... Я видела себя как писателя, сотрудничающего с артистами... Если искусство может быть всем чем угодно по желанию художника, то и арт-критика может быть всем, что заблагорассудится критику». Такое сближение кураторской и писательской свободы связано с важной особенностью концептуального искусства – стиранием границы между вербальным и визуальным⁴⁹.

Стирание границ между визуальным представлением и вербальным комментарием привело и к смешиванию кураторского представления искусства и его художественной обработкой. Липпард организовывала выставку как оригинальное собственное произведение искусства. Именно так понимает кураторскую деятельность Липпард критик Питер Пладженс, указывающий на то, что чужое искусство становится для куратора медиумом, а его комментаторская деятельность становится полноценной творческой деятельностью.

Примером активного творческого вмешательства Липпард в состав выставки стала серия из четырех выставок, которые стали называться «числовые выставки» (*Numbers shows*). Активность Липпард как куратора состояла в следующем:

1) Творческая контекстуализация концептуального искусства. Липпард превращала отдельные произведения в часть локального жизненного мира, например, названия самих выставок воспроизводили численность городов, в которых они проходили: Сизтл, Ванкувер, Буэнос-Айрес и Калифорнийский институт искусств в Валенсии. Тем самым концептуальное искусство превращалось из эстетического феномена в феномен социальный, и именно куратор, а не художник, произвел эту радикальную перемену в искусстве.

2) Случайно-комбинаторный принцип составления каталога, как конструктор «сделай сам». Липпард создавала каталог не по принципу репрезентации произведений искусства, а по принципу генерирования творческих идей. Каталоги к выставкам состояли из набора карточек с описаниями работ, перемешанных с карточками написанных Люси Липпард текстов таким образом, что читатель мог выкинуть любую карточку, которая ему была неинтересна. Таким образом, выставка из набора различных художественных возможностей и решений превращалась в единое произведение, генерируемое каждым очередным зрителем.

3) Принцип следования инструкциям. Липпард не только отбирала произведения для выставки, но и активно создавала произведения. Роли художника и критика поменялись: если в обычной ситуации художник создает произведение, а критик или куратор объясняет его замысел, то здесь, наоборот, художник создавал и объяснял замысел, а куратор в соответствии с этим пояснением производил художественное воплощение. Если в традиционном случае существует угроза неверных интерпретаций, то здесь появляется противоположная угроза неверного воплощения. Например,

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

при изготовлении скульптуры по указаниям Карла Андре, в которых говорилось о древесине, Люси вместо штабеля досок использовала дрова. Когда Карл это увидел, он, рассмеявшись, сказал, что это уже ее произведение, а не его⁵⁰.

Принцип каталога стал, в конце концов, основным производительным творческим принципом концептуального искусства. Именно концептуалисты легитимируют виртуальную выставку не как смелый радикальный эксперимент, как это бывало раньше, а как магистральный принцип производства искусства при главенствующем участии критика и куратора.

Таков был проект Сэта Зигелауба, когда он превратил британский журнал Studio International в виртуальную выставку шести кураторов. Выставка Люси Липпард заключалась в передаче инструкций от одного художника другому: она попросила каждого художника создать ситуацию, которая служила контекстом для создания произведения следующего в цепочки художника, так что результатом стало групповое шоу, представляющее «цепную реакцию». Например, художник Ларри Вайнер написал Ону Каваре, что «не может навязать ему никакой другой ситуации кроме пожелания хорошо провести день», на что Каваре написал «Я еще жив» и отправил это сообщение Солу Ле Витту, который сделал 74 перестановки этой фразы. Таким образом, варьирование художественной формы заменяется варьированием концепта, а общий знаменатель всех вариаций создается не творческой волей художника, а дерзким замыслом куратора.

Итак, мы видим, что куратор является создателем концептуального искусства на всех этапах: он определяет статус концептуального художника, определяет диапазон творческой свободы, создает поле оригинальных решений и вариаций. Роль художника при этом может быть сведена до роли поставщика и оценщика материала, а роль куратора расширена до создателя целостного творческого замысла, способного контролировать замысел на всех этапах его воплощения.

Политический аспект концептуального искусства: дематериализация и пост-фордизм

Для Люси Липпард дематериализация арт-объекта означала также освобождение от товарного статуса искусства, что означает критическое и политическое вмешательство в экономику искусства и экономику знаков. Однако уже через несколько лет, в 1973 году, Люси Липпард поняла, что ее надежды на то, что «непродаваемая» форма концептуального искусства освободит его от «тирании товарного статуса и рыночной ориентации» не оправдались – эти ксерокопированные листы, фотографии или записи, документирующие некое событие, ситуацию или нереализованный проект стали продаваться за серьезные суммы и выставляться в самых престижных музеях и галереях.

Хотя некоторые критики считали концептуальное искусство политически неангажированным, сам его радикализм, особенно в сравнении с формализованностью и своеобразной каноничностью абстрактного экспрессионизма, не мог не восприниматься как обладающий огромным потенциалом политического влияния. При этом политический потенциал концептуального искусства реализовывался не столько в общественной борьбе, сколько в эстетической борьбе. Другое дело, что бунт против истеблишмента, против консьюмеризма и восприятия искусства как товара мог восприниматься и как бунт против всей тогдашней социальной действительности.

Концептуальное искусство в начале своего развития не поддавалось коммодификации: его казалось невозможным приобретать или продавать, и это сближало его с политическим жестом в форме акционизма. Акционизм тоже возникал во многом как протест против консьюмеризма и коммодификации. Таким образом, политическим в концептуальном искусстве является не содержание высказывания, а жест и сама форма произведения, выходящая за рамки привычного искусства.

Протест против коммодификации искусства привел к стиранию прежних границ между подлинным и неподлинным. Липпард приводит слова художника Яна Диббетса: «Продавать мои работы? Это не имеет отношения к искусству. Может быть, есть такие идиоты, которые будут покупать

⁵⁰ Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press.

то, что могут сделать сами. Для них же хуже»⁵¹. Как мы видим, речь в этих словах идет не только об отсутствии у произведения искусства уникального статуса, но и о том, что функционирование концептуального искусства лежит за пределами рутинных социальных практик покупки и продажи. Поэтому принципиальная неписанность концептуального искусства в социальные практики может рассматриваться как акт радикальной социальной критики.

Но остается вопрос, кто осуществляет эту радикальную социальную критику – художники или куратор? Первоначально Липпард считала, что куратор может стать таким политическим критиком рутинных социальных отношений. Но впоследствии Липпард сама стала свидетелем маркетизации концептуального искусства. Никакая кураторская активность не смогла покончить с традиционными механизмами социального внимания, а, следовательно, и с образованием у произведений рыночной стоимости.

Таким образом, опыт Липпард показывает, что политическое влияние концептуального искусства не может быть обеспечено только кураторскими средствами. Необходима еще и личная политическая позиция художника, за которую он готов нести ответственность, даже если его произведения маркетизируются. И начав с отрицания всякой самостоятельной роли художника, концептуализм все дальше шел в сторону акционизма, наоборот настаивавшего на важности индивидуальной политической воли художника.

Алекс Алберро проводит связь между концептуальным искусством и пост-фордистским типом нематериального труда. Анализируя кураторскую деятельность Сэта Зигелауба и его проекты с такими художниками, как Роберт Барри, Джозеф Кошут и Лоренс Вайнер, Алберро приходит к выводу о том, что с использованием языка в дематериализованных арт-объектах, «ценность высказывания» (talk value) становится «символической ценностью» (sign value). По мере того, как искусство дематериализуется и выходит в расширенное поле, сам труд тоже стал дематериализованным и расширенным, а производство сместилось в сторону культурной индустрии и экономики знаний. Деятельность без конечного продукта, или коммуникативная деятельность, результатом которой является сама коммуникация, становится отличительным и необходимым элементом культурной индустрии, в том числе современного искусства⁵².

Это позволяет говорить об индустрии коммуникации, в которой фигура художника и куратора становится ролевой моделью современного производства, а не его альтернативой. Это встраивание искусства, в том числе концептуального, в институты капитализма впоследствии разочаровало Люси Липпард. Таким образом, институциональная критика капитала была интегрирована в систему капитала, а мастерство, творчество и перформативность стали основой для его производства, в то время как само знание стало товаром. В экономике знаний производство идей помещено в систему дематериализованного производства пост-фордистского капитализма. И здесь интересы капитала проявляются в стремлении стандартизировать художественное образование и преобразовать художественные практики в формы обучения и исследования. Таким образом, дематериализация концептуального искусства, его потенциальное освобождение от статуса товара и от рыночной системы неизбежно сопровождается его последующей институционализацией и валидацией таких практик в качестве художественного исследования, а значит, производства знаний как экономического товара⁵³.

Критика дискурса о дематериализации искусства

Термин «дематериализация» подвергся серьезной критике, в том числе среди художников, которые сами представляли эту тенденцию, но утверждали, что даже концептуальные работы неизбежно пребывают в материальных условиях. Многие художники задавались вопросом о том, в чем состояла та материальная составляющая арт-объекта, которая, по мнению теоретиков,

⁵¹ Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press.

⁵² Alberro, A. and Stimson, B. (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*, London: MIT Press.

⁵³ Sheikh, S. (2009). *Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research*. *Art&Research*, Volume 2. No. 2. Spring 2009.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

дематериализовывалась. Материальность по-разному понималась этими художниками: Art&Language указывали на разные возможные состояния материи, Мэл Бохнер критиковал абстрактное понимание материальности. Карл Андре и Роберт Смитсон особенно настаивали на материальной составляющей произведения, несмотря на то, что оба художника ассоциировались и зачастую сами себя связывали с тенденцией дематериализации или де-объективизации искусства конца 1960-х годов.

Наиболее последовательную критику проекта дематериализации искусства Липпард предложила группа Art and Language в специальном письме «Относительно статьи «Дематериализация искусства»⁵⁴. По мнению участников группы, искусство не может дематериализоваться, и никакой отказ от отдельных свойств не может поколебать изначальный статус арт-объектов. Минималистское, условное или концептуальное произведение искусства также является арт-объектом со своим вполне определенным режимом существования. Например, произведения искусства, существующие в форме текста или карты, тоже представляют собой форму материи - листка бумаги с нанесенным на него чернилами, который ничем не менее вещественен, чем полотно с красками Рубенса.

В европейской культуре существует представление о полной дематериализации, как о превращении материи в световой поток. Но световой поток или поток энергии, не будучи материален в физическом смысле слова, тем не менее, имеет свою потенциальную форму. Эта форма всегда остается потенциальной и зависит от попыток ее описать. Описывая свет, мы впервые видим свет как форму, а при отсутствии описания он перестает быть формой. Такая противоречивая попытка описать бесформенную форму переключается с противоречием «представления непредставимого», о котором пишет Жан-Люк Нанси в своем эссе «Дар возвышенного»⁵⁵. Потеря (значения) формы и материи в концептуальном искусстве схожа с «растворением формы в безграничности (l'illimite) возвышенного» - безграничности и бесформенности мысли в том смысле, что концептуальное произведение может иметь неограниченное количество интерпретаций.

Это прямо противоположно подходу Липпард, согласно которому именно конкретная и определенная интерпретация и лежит в основе создания произведения искусства. Art&Language пишут, что после того, как ограничения философии эстетики, воспринимающей произведения искусства в форме материальной сущности, будут преодолены, дискуссия о материальности художественных практик, находящихся свое содержание в словах, станет неуместной. Материальная форма этих работ (например, печатный лист) не имеет никакого отношения к идее, которую они выражают: «об идее читают, а не смотрят на нее». Поэтому отличие концептуального искусства заключается не в его дематериализованной форме, а в том, что «оно производит материальную сущность только как побочный продукт, необходимый для того, чтобы записать идею, что не имеет к процессу дематериализации неконцептуального объекта искусства никакого отношения»⁵⁶.

Таким образом, в своем письме участники группы Art&Language противопоставляют пониманию дематериализации Липпард пересмотр статуса материального носителя произведения. Дематериализация по Липпард подразумевала освобождение идей от инертной и косной материи, тогда как группа Art&Language считает, что материальный носитель является случайным сопровождением идеи, является лишь поводом обратить внимание на идею, которая не может принципиально иметь адекватного материального воплощения. Таким образом, если Липпард стремилась к созданию медийного искусства, то художники Art&Language стремятся к строгому разделению вопросов о материи и вопросов об идее, что требует не только активной позиции куратора, но и активной позиции самого художника. Кураторская миссия Липпард опять ставится под вопрос и главным носителем онтологических различий вновь становится индивидуальный

⁵⁴ Atkinson, T. (1999/1968). Concerning the article "The dematerialization of art", in Alberro & Stimson (eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*, London: MIT Press, pp. 52-58.

⁵⁵ Nancy, J-L. (1988). *L'offrande du sublime*. In Jean-Luc Nancy (ed.) 'Du Sublime', Editions Belin.

⁵⁶ Atkinson, T. (1999/1968). Concerning the article "The dematerialization of art", in Alberro & Stimson (eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*, London: MIT Press, pp. 52-58.

художник.

Критик Джэкоб Лилмоуз предлагает еще более оригинальную критику концепции дематериализации, основанную на другом понимании материальности и внимании к ее концептуальному потенциалу. Лилмоуз не согласен с тем, что понимание искусства как экс-объекта делает материальную составляющую ненужной, и считает, что напротив, это предоставляет новые возможности для обсуждения концептуального искусства как «искусства материальной эстетики». Вместо того, чтобы понимать дематериализацию как отказ от материальности, он предлагает интерпретировать ее как переосмысление «многообразия материальности за пределами ее связи с объектом»⁵⁷.

То есть дематериализация означает концептуальный подход к материальности. В эстетике дематериализации концептуальное не превосходит и не предопределяет материальность, но «концептуальное уже является материальным и наоборот». Такая эстетика предполагает независимое и открытое соотношение между концептуальным и материальным измерением искусства.

Лилмоуз утверждает, что концептуальное искусство превращает материальность в абстракцию в интеллектуальном, а не визуальном смысле, и ставит материальность под сомнение путем открытия ее новых свойств и значений. Такая интерпретация дематериализации предполагает связь объекта искусства с реальностью материального многообразия. В то время как концептуальное искусство освобождает материальность от объекта, оно связано с неидеализированной и нетрансцендентной сферой действительности, предоставляющей существующие проблемы как возможности художественного действия. Вместо того, чтобы подчинять материальность нематериальным принципам идеологии, красоты и символической ценности, концептуальное искусство подчеркивает свои социальные, экономические и культурные аспекты. Такая концептуализация следует «принципам неоднородности, иррациональности, открытости и дестабилизации, в противовес гармонии, контролю, власти и капиталистической эксплуатации. Таким образом, концептуальное искусство действует как изобретательный и любопытный медиатор между политической системой кодов и эстетической потенцией материальности»⁵⁸.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Люси Липпард за несколько лет работы, с одной стороны, сформулировала подход к кураторству как активной деятельности в искусстве, во многом поставив фигуру куратора на место художника, а с другой стороны, столкнулась с ограничениями своего подхода. В предисловии к обновленному изданию книги 2001 года Люси Липпард сама отходит от идеи дематериализации искусства, делая акцент на коммуникативных свойствах концептуального искусства.

Таким образом, сама Липпард признала, что сближение искусства и медиа было правильной идеей, но ошибочным было отождествление концептуального акционизма с инициативами куратора. Дальнейшая история концептуализма и акционизма показала, что основным субъектом акций, как творческих, так и политических, является отдельный художник или группа художников, а не кураторская выставка.

В книге Кэтрин Морис и Винсента Бонина «Materializing Six Years: Lucy Lippard and emergence of conceptual art» (2012) Люси Липпард задается вопросом, чем ее книга актуальна в 2012 году. С одной стороны, арт-объект действительно дематериализовался в компьютерном, сетевом, цифровом и виртуальном искусстве, и по сравнению с новым дематериализованным искусством новых медиа концептуальное искусство шестидесятых с его напечатанными страницами и черно-белыми снимками выглядит технически устаревшим. Но с другой стороны, пишет Липпард, острота социально-политических высказываний старых концептуалистов остается редкой и потому привлекательной и актуальной в наше время.

⁵⁷ Lillemose, J. (2006). Conceptual Transformations of Art: from Dematerialisation of the object to immateriality in networks.

<http://www.kurator.org/media/uploads/publications/DB03/Lillemose.pdf>

⁵⁸ Ibid.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

Концептуалисты все больше сближались с новыми социальными силами и социальными движениями. Одновременно в искусстве появлялись новые направления, декларирующие границы искусства, отличавшиеся от тех, которые наметили кураторы. И хотя кураторы находили подходы и к новому искусству, тем не менее, пробуждение новых социальных взаимодействий наделило концептуальное искусство тем политическим потенциалом, которого не было у предшествующего искусства. Художник сам определяет границы искусства, а значит, определяет и границы возможного политического действия. Процесс раздвижения границ искусства не закончился на концептуалистах. И хотя их выход за рамки был временным, и вскоре концептуальное искусство вновь было возвращено в плен белого куба галерей, энергия социальных сил всегда может стать потенциальным топливом для художников, трансформирующих понятие того, чем может быть искусство.

Сама Липпард признает, что наиболее важным в наследии концептуализма в наши дни являются не художественные эксперименты, а политический радикализм. Концептуализм, в силу особого статуса художника, оказался едва ли не самым радикальным в политическом отношении направлением в искусстве конца 60-х – начала 70-х годов. Липпард указывает на то, что технические решения концептуального искусства на фоне современных информационных технологий и электронных медиа являются устаревшими, но при этом пафос политического решения, создания самим художником поля своего политического действия оказывается непревзойденным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гудмен, Н. (1978/2001). Способы создания миров. Идея-пресс – Праксис: Москва, 2001.
http://philosophy.ru/library/goodman/04_r.html
2. Кошут, Дж (1969). Искусство после философии. http://philosophy.ru/library/aesthetics/kosuth_art_after_philosophy.pdf
3. Краус, Р. (1978/2002). Решетки. Проект классика (Grids (1978). In Rosalind E.Krauss 'The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths'. Ldn,1985)
4. Ле Витт, С. (1969/2008). Параграфы о концептуальном искусстве. Художественный журнал №69, ноябрь 2008.
5. Маклюэн М. (1964/2011). Понимание медиа, Кучково поле: Москва, 2011.
6. Обрист, Х. У. (2012). Краткая история кураторства, Ад Маргинем Пресс: Москва, 2012.
7. Смолянская, Н. (2008). Возвышенное в интерпретациях искусства постмодерна: концепция Ж.-Ф.Лиотара для выставки «Нематериальное». Философский журнал №2, 2008.
8. Alberro, A. and Stimson, B. (1999). Conceptual Art: A Critical Anthology, London: MIT Press.
9. Alberro, A. (2003). Conceptual Art and the Politics of Publicity. Cambridge: MIT Press.
10. Archer, M. (2002). Art Since 1960. London: Thames & Hudson.
11. Atkinson, T. (1999/1968). Concerning the article "The dematerialization of art", in Alberro & Stimson (eds.) Conceptual Art: A Critical Anthology, London: MIT Press, pp. 52-58.
12. Battcock, G. ed. (1968). Minimal Art: A Critical Anthology, N.Y.
13. Burnham, J. (1970). Notes on art and information processing, in Jack Burnham (ed.) Software Information technology: its new meaning for art, New York: The Jewish Museum, pp. 10-14.
14. Cohn, T. (2000). Conceptualizing Conceptual Art: A Post-Object Perspective, Art Papers, July--August, pp. 14-19.
15. Godfrey, T. (1998). Conceptual Art. London.
16. Lillemose, J. (2006). Conceptual Transformations of Art: from Dematerialisation of the object to immateriality in networks.
<http://www.kurator.org/media/uploads/publications/DB03/Lillemose.pdf>
17. Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press.
18. Lippard, L. and Chandler J. (1968). The dematerialization of Art. in Alberro & Stimson (eds.) Conceptual Art: A Critical Anthology, London: MIT Press, pp. 46-50.
19. Meyer, U. (1974). Conceptual Art, New York: E.P. Dutton.
20. Morris, C. and Bonin, V. (2012). Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art, London: MIT Press
21. Nancy, J-L. (1988). L'offrande du sublime. In Jean-Luc Nancy (ed.) 'Du Sublime', Editions Belin.
22. Rahtz, D. (2012). Indifference of Material in the Work of Carl Andre and Robert Smithson. Oxford Art Journal, Vol. 35, No. 1
23. Rehberg, V. (2010). Object Relations. Frieze Magazine Issue 132 June–August 2010
24. Sheikh, S. (2009). Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research. Art&Research, Volume 2. No. 2. Spring 2009