

НАЗАД В БУДУЩЕЕ: ИСКУССТВО В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Богатырева Е. Д.

Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королёва, доцент кафедры философии и
истории

Сегодня у российских искусствоведов, занимающихся искусством XX века, можно встретить утверждение, что новых идей у искусства больше нет, это иногда ставят в прямую зависимость с кризисом идеологий: старые идеологии более не работают, новые, если и возникают, сразу оказываются под подозрением в своей претензии на универсализм. При этом самые разные художественные практики, общим у которых является то, что они до сих пор называют себя искусством, обнаруживают свою вездесущность и довольно активное проникновение в старые и лишь образующиеся порядки реальности. Что они здесь делают? Чем вообще должно заниматься искусство? Оба вопроса содержат опрашиваемое в качестве гипотетического образования, которое тяготеет к тому, чтобы находить свои поводы и результаты за границами того специфического институционального поля, которое после Артура Данто было принято называть artworld, «миром искусства», и обретать себя в сложных настройках времени, имеющего не линейную конфигурацию.

Ключевые слова: мир искусства, институциональное поле, арт-рынок, художественные практики, глобальная экономика.

Художник, приходящий в общество западного типа, на протяжении последних трёхсот лет достаточно свободно очерчивает поле своей деятельности. Любая свобода есть обратная сторона какой-то необходимости, другое дело, как к этой необходимости относиться. Задавать свободно размер «должного» искусства — как его содержания (о чём искусство?), так и того, что можно было бы назвать его собственной «идеей» (зачем искусство?), можно, конечно, и даже самым идеальным образом, но только там, где система общих правил как-то гарантирует либо допускает такого рода идейную свободу. Оптика социологического взгляда не объясняет, безусловно, содержания этой свободы — художник может ускользать от предписаний общества, от того, чтобы говорить с обществом на одном языке, решать его проблемы и даже находить свой род занятий как что-то, что должно нравиться. Эстетический взгляд на занятие художника, тем не менее, выступает здесь только как дополнительный, а не исчерпывающий подход к искусству, хотя бы потому, что сам он возникает в определённой социально-исторической перспективе и оптике. Так же как свободное занятие художника не может игнорировать мир, в котором он должен искать рынок сбыта своей продукции, равно как и формировать общественный спрос на неё, отвечая на вопрос, зачем искусство. Ни как гражданин, ни как художник он не может пройти мимо «духа времени», который во многом обеспечивается концепциями политического мо-

дерна, включающего новизну и оригинальность в качестве общего требования и к обществу, и к искусству. Вопрос, как он на это отвечает.

Открытие новых художественных стратегий, безусловно, происходило в диалоге с «ветром перемен», со стороны общества эта настройка определялась целым комплексом инициатив в отношении искусства, которые способствовали возникновению его новых общественных институций. К примеру, появление первых европейских музеев, ориентированных на собирание работ художников и публичную демонстрацию искусства, отвечало новой революционной практике социальной и культурной жизни, которая обещала всем гражданам совместное владение ранее недоступными культурными ценностями, тем самым позволяя обретать контуры своей национальной (сегодня уже мировой) истории. «Собственные законы» идеально задаваемой эстетической автономии искусства складывались во многом в проекте выявления его нового общественного запроса и ответа на него: «Противоречие между актуальной революционной программой и реакционным содержанием ряда произведений искусства преодолевалось путём замещения религиозных или идеологических интерпретаций чисто эстетическими и историко-художественными» [9; 17]. Понятно, что перемены не проходят безболезненно и что художники оказываются здесь не только свидетелями, но и заложниками очередного апокалипсиса перемен, которые только ускоряются на

протяжении последних столетий. Вопросы о том, что обеспечивает стоимость его работы, здесь не праздные и заставляют находить опцию социального и экономического интереса, пусть даже символического, и там, где речь могла бы идти лишь о реализации чисто эстетического запроса на «искусство для искусства». Само понятие «эстетическое» здесь обретает широкое назначение и включает в себя и оценку формы, и настройки восприятия, и характер общественных реакций на искусство, которые художник исследует, выходя из башни из слоновой кости в зачастую несоразмерные его чаяниям и занятиям контексты публичной жизни. Всё это объясняет невероятную для предыдущих эпох активность художника, в конечном счёте, превращение его в публичную фигуру в XX веке.

В XX столетии политический модернизм выступает как неоднородное явление, в социологической оптике он может обретать контуры борьбы трёх мировоззренческих версий – собственно рационалистической модернистской концепции, стержень которой составляет «воля к эмансипации людей и народов, прогресс в области техники, прав и свобод, развитие образования, улучшение условий труда», философии спонтанности и освобождения через иррациональное (дада, сюрреализм, ситуационизм), и, наконец, «мишени противодействия их обеих – совокупности авторитарных или утилитаристских идей, жаждавших урегулировать человеческие отношения и подчинить

индивидов» [4; 12-13]. Действия художника, сам характер жизни, которую он ведёт, отличают сопротивление любой консервации – будь то требование академической нормы, или диктат общественного мнения, или идеологический контроль в лице государственной машины, который общество в определённый период своего развития для себя принимает и с которым борется в лице своих передовых сил. Интересно то, что в мире искусства любого рода противостояние усваивает во многом оптику эстетической оценки художественной работы. А она не только нейтрализует социальный подтекст искусства, но и позволяет внутри актуального контекста формировать зоны неподконтрольной никому художественной свободы, позволяющей обрести и иметь независимый от господствующей институциональной парадигмы и всегда личный отклик художника, как на свои исторические практики, так и на запросы нового мира.

Современное искусствоведение не может не изучать это, выявляя социальный потенциал и границы эстетического противостояния. Екатерина Бобринская, сотрудник Государственного института искусствознания, заметила по этому поводу, что «сегодня ярлык «другого» искусства, бывший в своё время удобным инструментом разграничения различных художественных тенденций в нашей культуре, нередко превращается в особый идеологизированный концепт, способствует сектантским или неоправданно элитарным трактовкам уже современного искусства»

[3; 13]. То, о чём говорит искусствовед, ведётся из институционального поля российского искусства, которое сегодня пытается решить проблему своего раскола, но, с другой стороны, вынуждено учитывать специфику государственного запроса на его объединение, которое сегодня не может решаться однозначным образом. Разногласия могут подаваться как идейное противостояние, но за этим может стоять и борьба за определённого рода влияние в институциональном поле, которое в случае искусства имеет сегодня свою специфику. Как заметит Сара Торнтон, специально посвятившая арт-закулисы свою известную книгу «Семь дней в искусстве» [8], мир искусства образует собой особую статусферу, которая структурируется вокруг довольно расплывчатых и порой противоречивых категорий (слава, доверие, предполагаемая историческая значимость, сложившаяся традиция, образование, интеллектуальность, богатство, размер коллекции). Поэтому замечание, что «идеология «инаковости», «чуждости» окружающему социуму, культурным традициям часто не стимулирует, а, напротив, парализует развитие реальных критических высказываний в художественной среде, не позволяет увидеть актуальную социальную проблематику» [3; 13], здесь, безусловно, имеет свои натяжки. Как связанные с особенностями запроса, который может игнорировать как раз художественную специфику, либо её неправильно считывать, так и с ролью художника в мире, который он обозначает для себя всегда очень

конкретно, равно как и позицию, которую к нему занимает. Более интересно предложение увидеть в самом противостоянии особенности связи художника с обществом. «Зависимость от социального (в широком смысле этого слова) в неофициальной культуре оказалась не только внешним условием её формирования и существования, но и важнейшей эстетической и экзистенциальной проблемой» [3; 485]. Жест отрицания старого искусства, разногласия новых течений между собой во имя *другого искусства, нового опыта* (а оно подаётся как непременно *подлинное*) – примеры того, как художник обеспечивает себе возможность переступать и общие правила социальной жизни, и собственное институциональное поле. К примеру, ничто не мешает ему сегодня играть с идеологической настройкой модерна, его одержимостью открывать непременно новые земли. Но ничто не мешает возобновлять её снова и снова, находя в ней потенциал революционности по отношению к постмодерну.

Попытка оценить произведение, исходя из него самого, в эстетической оптике, неизбежно выводит исследователя в довольно сложные и запутанные контексты личной биографии. Объяснение и оценка его работ включает понимание и того, как он видел свою задачу и двигался по социальному полю, что стояло за его художественными жестами, что говорилось о своих работах. Корректно будет за тем, что называют «идеологией» *иного* искусства, увидеть попытку художника, какой бы иллюзорной она ни пред-

ставлялась, найти как раз свободную от любых идеологических спекуляций «территорию» оценки, что позволило бы «здесь и сейчас» сказать всё то, что нужно. И для искусства, и для человечества. Это «здесь и сейчас» не приготовлено для такого разговора, его ещё нужно обозначить как место и время события, в этом и состоит собственно творческая задача художника. Уйти и от растворения искусства в обществе, и от того, чтобы быть помещённым в резервацию. В этом задании сам «эстетический» жест носит печать самоотрицания. Любое явление искусства утверждается странным образом. Минуя экспертную оценку нормативного подхода, оно не закрепляет в нём того, что можно было бы определить как его «сущностную константу», но, скорее, мигрирует по неопределённому и подвижному сегодня «телу» социальной жизни, точно работая с множественными его контентами.

Чтобы понять, как формируется собственно художественная стратегия в XX веке, следует заметить, что авангард представляет здесь собой многоликое и неоднозначное образование, во многом подхватив, хотя и по-своему проинтерпретировав, романтическую веру в особую миссию художника. Как известно, йенские романтики и вслед за ними немецкие философы XIX века обоготворили искусство и художника, которому приписали «репутацию ясновидца, жреца, пророка, познавшего вещи, утаённые от других, и обладавшего силой ввести человечество в тре-

тью и последнюю эпоху, которая соответствовала возвращению земного рая» [6; 76]. Романтизм называют первой светской формой религии искусства, но это и критика Просвещения. В рамках модернистского политического проекта Нового времени его можно прочитывать как одну из действенных его критических оптик, впервые предъявившую идею индивидуального противостояния художника обществу. Эта критика современности, произведя свой разворот к идеальной архаике, обращала свой взор, тем не менее, в будущее. Такое двойное обращение взгляда имеют и новые художественные практики XX века, которые осуществляются и возобновляются как бы в двойной временной настройке времени. Обозначим её условно как «назад в будущее», что предполагает как бы прогрессивно регрессирующее движение искусства по шкале исторического и социального опыта, как если бы контуры будущего задания оно находило в своём идеальном воображаемом прошлом.

Вера в коллективное земное искупление через искусство приобрела в авангарде не только очертания новой художественной мистерии, но и реальность социалистического проекта по переустройству мира, в который включается художник. Воля художника и развиваемый здесь критицизм искусства должны были породить новое человечество, осуществить революцию, которая бы позволила преобразовать безликое коллективное социальное поле, реализовав идеал нового духовного сообщества творческих индивиду-

альностей. Но произошло, как известно, ровным счётом наоборот. В новой размётке общественной жизни художник-авангардист нашёл некое обезличенное и обезличиваемое множество (оно может здесь называться по-старому – народ, либо по-новому – массы). Эстетическая революция, на которую было настроено авангардное искусство начала XX века, не вписалась в производство индустриального коллективного режима жизни и сознания, который установился на всем советском пространстве и который предписывал искусству подчиниться доктрине социалистического реализма (это случилось после принятия в апреле 1932 года постановления ЦКВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций).

Тем не менее, критицизм авангарда во многом способствовал и крушению конвенций старого, домашнего мира, и преодолению ригидных элементов индустриального уклада – бюрократических иерархий, стандартизации производства. Для отечественного авангарда второй волны, возникающего во второй половине 40-х годов на другой философской, культурной и социальной почве, нежели была у раннего, характерно продолжать искать углы несоответствия [1] той размётке социальной реальности, которая предписывала ходить строем и говорить не свои (и потому всегда общие) слова. Несмотря на преследования художников с 1936 года в рамках компании по борьбе с формализмом, в искусство пришло новое поколение, обожжённое ветром прошедшей войны,

которое посмотрело на происходящее в стране «детским взглядом» и задало государственной машине по фабрикации новых общественных технологий очередные «несвоевременные» и как всегда неудобные вопросы об истине таковых. Противостояние искусства, заявившего о себе в эпоху хрущёвской оттепели, советским культурным стандартам следовало здесь новой содержательной логике – осмыслению возможности обеспечения жизни людей в условиях жёсткого идеологического диктата и контроля. Нонконформисты подняли такой важный для судеб будущего человечества вопрос, как вопрос о насилии, впервые предъявив в социалистической культуре образы его всевозможных жертв (Вадим Сидур и Эрнст Неизвестный здесь яркие примеры изображения таких жертв, отличающихся особенной телесной автопортретностью).

Присвоение «дела художника» системными идеологиями, как и практика нонконформизма – это особая тема, которая требует отдельного разговора. Российское искусство 90-х, заявившее о себе в мире, где противостояние не только идеологических, но и мировых экономических систем на какое-то время исчезло, выдвинуло в качестве критерия собственной художественной эволюции концепт «современности», через который уходило в новое плавание. Можно сказать, что в лице своих институций оно искало новые идеологические настройки в довольно неопределённо и широко задаваемом мировом контексте символиче-

ского производства. Если в идее художника, говорящего без посредников с народом или правителем, можно найти отголосок романтического культа художника-гения, которому в социальном пространстве вторил культ личности, то искусство, называющее себя современным, в постсоветском пространстве задаётся как проводник новой для российского контекста системы жизни, предлагая одновременно её критическое осмысление. Рефлексия и эксперимент по освоению чуждого опыта шло здесь рука об руку и предполагало налаживание связей с зарубежными партнёрами, изучение мирового опыта, образование мобильной системы связей между всеми участниками актуального арт-процесса на территории России. Решению этих задач была посвящена деятельность образованного в 1992 году ГЦСИ, который с 2016 года вошёл в структуру РОСИЗО.

Возникновение в России нового институционального поля *contemporary art*, которое в своих актуальных форматах обозначило себя в стилистике политического модерна как «государственный центр», осуществлявший стимулирование и поддержку деятелей культуры, работающих в области современного визуального искусства, способствовало развитию и продвижению современного искусства в России. Как системное явление за двадцать лет оно создало сеть своего представительства в разных регионах страны, учредило конкурсные и фестивальные форматы, которые занимались выявлением основных достижений

в области современного искусства и привлечением внимания широкой общественности к процессам в отечественном актуальном искусстве. Вплоть до последнего времени поддерживались форматы международных биеннале, позволяющие работать на встречной полосе с международным сообществом. Инициаторами могли выступить, как это случилось в Самаре, сами художники, здесь показателен опыт Международной Ширяевской биеннале современного искусства. Начиная своё летоисчисление с 1999 года, она строится как лаборатория по обмену опытом между российскими и зарубежными художниками, привлекая и образуя новые силы из среды российских, включая региональных, художников. С 2007 года биеннале оказывается ещё и делом ГЦСИ, а в 2016 году её соучредителем становится Министерство культуры Самарской области при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Правительства Самарской области, Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО».

Симптоматично, что в мировом контексте российский куратор, работающий в формате contemporary art, ищет, в первую очередь, актуальное некоммерческое искусство, привлекая в его лице опыт художественного реагирования на новые связи современной культуры и мировой экономики. Сегодня российский куратор, как кажется, не боится делать своеобразный «регресс» к модернизму, вновь возобновлять вопрос об идее искусства, об авторстве как фокусе его воз-

можного состояния, как это случилось в проекте «Волга. Ноль», где художники имели авторский формат самопрезентации. Они приходили в неприготовленное пространство и обживали его своими произведениями. Такой опыт показал, что событийная рамка искусства может задаваться различными презентационными форматами, а вопрос о мере страховки и безопасности в мире, где всё только усложняется, даже когда называет себя простым, не может забывать о необходимости свободного развития.

Как институция российское современное искусство имеет странную и противоречивую позицию и область роста. С одной стороны, перед нами конформистская организация, зависимая от государственного финансирования и проводимой им идеологии, с другой, она исповедует идеализм сетевого сообщества, апробирующего новые коммуникационные схемы, ищущего выходы за рамки как институционального, так и рыночного обмена. И в этом смысле она предстаёт парадоксальным образом развивающей одновременно и оптику, и критику современности, имя которой себе присвоило. Любопытно, что на уровне институционального (коллективного) проекта мы находим предъявление той же формулы – «назад в будущее». Новая институция, которая сегодня здесь образуется, заинтересована и в том, чтобы актуализировать институциональный проект русского авангарда в его различных версиях, открывая проход в буду-

щее искусства через осмысление его старых истоков и форм солидарности.

Тот мировой опыт, с которым российское искусство сообщается и который творчески перенимает, не теряя связи с локальным контекстом, во многом существует и заявляет о себе через свою глобальную институциональную сеть. В неё попадают музеи, биеннале, наконец, частные галереи и аукционные дома мирового арт-рынка, развитие которого трудно недооценить. Прежде всего, рынок сделал искусство успешным занятием в глазах общества. Сегодня быть художником – это попадать в ранг «настоящих» профессий. Искусство за последние тридцать лет переместилось с периферии в центр общества. Такого рода перемены заставляют современного аналитика специфики постфордистского общества [5] увидеть в мире искусства, опознаваемом им в качестве особого социального пространства, лабораторию современных социальных преобразований, которую западное общество опознаёт как особенный мир, не подконтрольный общим законам. Для понимания современности Паскаль Гилен предлагает ввести различие индивидуалистических и коллективных ценностных режимов, соотношение и противостояние которых позволяет ему описывать историю нового искусства с конца XIX века и вплоть до Второй мировой войны, после которой он наблюдает победное шествие исповедуемых в искусстве принципов индивидуализма за пределы художественного мира [5; 48-93].

Реакция на изменения институционального поля искусства, как и всего мирового контекста, в котором оно нашло своё новое производство, заказ и потребление во второй половине XX века приводит к разным формам теоретического осмысления и художественного ответа. Одним из зачинателей разговора на тему критики современности был Джозеф Кошут, который уже в 1960-е годы констатировал, что живопись (даже в самых радикальных своих проявлениях) безвозвратно увязла в товарно-денежных отношениях. Выступая против понимания произведения искусства в качестве объекта, смысл которого в ситуации всё более набирающего здесь обороты арт-рынка во многом сводится к возможности купить и затем продать, Кошут выдвинул положение, согласно которому настоящее искусство – это не столько объект, созданный физическими усилиями художника, сколько концепция, идея, предвосхищающая появление произведения. И здесь мысли отца-основателя концептуального искусства во многом перекликались с критикой монетизации искусства Дюшана, который полагал, что художник должен рвать денежные связи с обществом, уходить от любой в него интеграции, чтобы создать что-то действительно новое и избежать штамповки. Самого Дюшана, как известно, отличала позиция полной свободы от различного рода догматов, включая традицию искусства. Кэлвин Томкинс, не раз бравший интервью у Дюшана и написавший его биографию, отмечал, что одним из главных эле-

ментов его наследия явилась «эта его потребность, даже страсть ставить всё под вопрос, вплоть до самой природы искусства» [7; 34].

Артур Данто, известный американский эпистемолог, посвятивший многие часы своих занятий размышлениями над искусством, не так категоричен. Примерно в эти же годы, впечатлённый выставкой Энди Уорхола в Stable Gallery, где были показаны «Коробки Brillo», он изобрёл термин «artworld», легший в основу американской институциональной теории. Согласно таковой любая вещь, будь то писсуар или картонная упаковка, приобретали статус произведения искусства, лишь попав в artworld, иначе говоря, включившись в художественный контекст и став предметом эстетической дискуссии. Данто постулирует разрыв между артефактом и его восприятием, который заполняется теорией, а сам художественный объект перемещает на задний план. Само рассуждение об искусстве присваивает здесь функции самого артефакта.

Исследуемый Данто в лице Уорхолла мир искусства – активный, хотя и специфический, участник мировой экономики. Среди его субъектов важную роль играют те, кто имеют непосредственное отношение к арт-рынку (дилеры, коллекционеры, аукционные дома), и те, кто напрямую не вовлечён в коммерческую деятельность (критики, кураторы и, наконец, сами художники). «Сеть взаимоотношений действующих субъектов и институций, которые создают, вводят в

обращение и потребляют искусство», помогает увидеть в мире искусства сферу «символической экономики», с которой связана уже не только работа всех участников процесса, но и жизнь [8; 6].

Специфика рынка искусства состоит в том, что произведение искусства здесь предстаёт особого рода товаром, обладающим символической ценностью, основу рыночного товарооборота составляет обмен мнениями, а ценность выступает дискуссионным понятием, далеко не всегда соотносимым с ценой [7; 6]. Ставки делаются на имиджевую, а не финансовую спекуляцию. Тем не менее, навигация, которая здесь устанавливается, «ведёт по проторенным, но зачастую ложным дорожкам, намеренно вводя в заблуждение и несправедливо акцентируя внимание на отдельных явлениях» [2; 16]. Рынок зависит от товарооборота, а последний зависит от прибыли, обязанной запуску в товарообмен новых произведений искусства. Это заставляет заниматься раскруткой новых имён, стоимость работ новых художников после таковой может превышать цену старых мастеров. Таким образом, шедевр создаётся не только художником, но и коллективным мнением, всей той армией из дилеров, кураторов, критиков, коллекционеров, которые поддерживают данное произведение и которые заинтересованы в привлечении внимания его потенциального покупателя. Это во многом объясняет, почему тот же Джозеф Кошут с его протестом хорошо вписывается в спекулятивную логику арт-рынка. Ведь

тем самым он невольно определяет и закрепляет символическую стоимость новых форм концептуального искусства. Тех самых, которые находят свои идеи самодостаточными, и прежде самой вещи, оставляют за собой право довольно свободно обращаться с предъявителями и носителями этой идеи: это может быть «готовая вещь», «отношения» людей, «аффекты». Однако вопрос открыт, насколько рынок способен откликаться именно на идеи. Вопрос, не зачинает ли он новую «историю» современного искусства, уничтожая предыдущую, которая предполагала преемственность идейного поля, остаётся открытым.

Модель сингулярного множества, через которую социологу удобно описывать конфигурацию новых художественных сообществ XX века, сегодня интегрирована в тело глобальной экономики. Распространение принципа сингулярности за пределами мира искусства шло постепенно, но с 1950-х сингулярность считается не только важнейшим принципом профессии художника, но и любого новаторства, так что общество, как кажется, способно окончательно растворить искусство в себе [5; 40]. Так предприниматель эпохи постфордизма видит в искусстве, исповедующем принцип индивидуализма, коммерческий потенциал, а политик использует его для развития креативного города, который может устоять в глобальной конкуренции с другими креативными городами.

Переход к новой системе мирового общественного производства с его месседжем символической инду-

стрии можно прочитывать и как обретение капитализмом возможности опереться на новые формы контроля и подвергнуть товаризации новые, более индивидуализированные и более «подлинные» блага. Сегодня сетевые сообщества интернета, а не только практики искусства, формируют новое сознание своего потребителя, который перестаёт выступать монолитной массой. Само производство масс, ищущих реализации своих разнообразных запросов и желаний, а не массовое производство оказывается здесь в приоритете. Противостояние сменил конформизм, который присваивает критическую оптику новому порядку вещей: в этом смысле современный мир искусства, временные и пространственные границы которого теперь предмет спора, представляет собой живое, сложное и далеко не однозначное образование. Как полагает Сара Торнтон, искусство даёт современному обществу «не только ощущение новизны, но и ощущение превосходства, эксклюзивности. В обществе, где каждый стремится хоть немного выделиться, это сочетание действует опьяняюще» [8; 7]. При отсутствии классовой иерархии отношения, которые устанавливаются внутри мира искусства, могут идти вразрез с общими демократическими принципами. И не только потому, что в искусстве всё ещё нет оснований для равноправия. Современное искусство – это искусство, которое не только отражает состояние современных общественных запросов, но и максимально гибко включено в современные рыночные процес-

сы, выстраивая параллельный мир инвестиций, страхующих общество на момент очередного мирового экономического кризиса.

Искусство сегодня прочитывается в горизонте человеческих отношений с социальным и культурным контекстом, постоянно усложняющимся и переопределяющим их и себя ещё и через технические инновации. Искусство не может не учитывать новые «способы производства и человеческие отношения, порождённые технологиями своего времени, и, перенося эти технологии в иной контекст, оно позволяет рассмотреть их более отчётливо, вкупе с результатами влияния, оказываемого ими на повседневную жизнь» [4; 74]. Научно-технический прогресс, предоставляя искусству дубль технической репродукции, внедряет новую техническую оптику в производство его образа. Тот реальный (музеи и прочие собрания), печатный (альбомы и прочая полиграфическая продукция по искусству) и виртуальный (цифровой) архив, который мы имеем, по отношению к которому не могут не осуществляться современные художественные практики (актуализация такового бесконечна), позволяет увидеть в развитии техники параллельную историю искусства. Согласно таковой, на протяжении всей его истории техника негласно выступала в качестве одного из важных средств как для обретения собственно художественной оптики, так и для развития новых сред художественной коммуникации.

Довольно много шагов в этом направлении сделал Уорхол. Как известно, он первым применил трафаретную печать как метод для создания картин, довольно быстро перейдя при этом к помощи техники (Уорхол использовал проектор для проецирования образов на холст). Этот способ помог ему осуществить репродуцирование и тиражирование своих произведений, что в перспективе позволило обрести платформу для конкретного исследования и массового сознания, и, собственно, границ художественного. Такого рода включение художника в область технологий позволило проблематизировать и статус изображения, и функции «творца». К примеру, композиция Уорхола «Первый человек на Луне» воспроизводит космический пейзаж, показанный по телевидению. Художник здесь отказывается от того, чтобы обозначать себя в качестве автора образа, «очевидца незримого», но дело не только в том, что он лишь телезритель, не привносящий в изображение ничего нового. Само экранное изображение если и обнаруживает «невидимое», то в качестве помехи «*non signal*», оно не имеет другой глубины. Фигуративный образ предъясняется «бездобродетельным», поскольку «доброе» совпадает здесь с самим техническим воспроизведением. Эта находка Уорхола небезобидна для традиции, поскольку лишает «образ» его теологического обеспечения, из которого в модернистском искусстве выростала отчасти и его новая «художественная» мистерия. Никакой мистики, кроме эффектов

экранной поверхности, здесь у воспроизводимого образа нет. Принцип повторов, который открывает возможность создания технической копии, лишает уникальное историческое событие героического ореола, предлагая пример его утилизации в средствах массовой информации. Художник открывает телевещание как место создания профанных художественных событий, время которых строго ограничено временем просмотра. И достигает невозможного, поскольку то, что он предъявляет как искусство, «выпадает» из автоматизма самоидентификации такового в качестве предмета для созерцания. Артефакт преподносится как промежуток времени, который нам предлагается на его восприятие, либо как инициатива для ведения бесконечной дискуссии: искусство перед нами или не искусство.

Новые технические настройки глобальной коммуникации сегодня резонируют с темами дня, которые обнажают общие проблемы мира, среди которых вопрос об искусственной жизни как среде обитания и способе существования человека не последний. В российском контексте можно выделить международный проект «Удел человеческий», прошедший осенью 2015 года в ГЦСИ, который совместил рефлекссию кураторов, художников, философов и технологов и поставил вопрос о месте и границах человеческого мира, внутри которого можно различить присутствие нечеловеческого (вариации надчеловеческого, иночеловеческого) интеллекта. В постановке вопроса и ис-

следовании искусство осваивает чужие территории научного и технического проекта, проявляя невидимые соответствия с ними. «Нечеловеческие посредники» конструируют здесь «живые топологии» искусства, а человек заходит в пространство технического мира и находит там новый проект своего существования в качестве биотехнической версии. Если пытаться мыслить искусство вместе с Феликсом Гваттари, как это сделал Николя Буррио, то следует отдать дань анализу «производства субъективности», которая обнаруживает у Гваттари родство с теми продуктивными машинериями, из которых строится современное искусство. Субъективность как краеугольный камень социального здания лишается здесь своих натуральных опор, в самом сердце её обнаруживается нечто нечеловеческое – работа технологических машин информации и коммуникации. В этом смысле в задачу художника входит «уловлять, обогащать и заново изобретать субъективность, чтобы помешать её превращению в холодный аппарат, беззаветно служащий власти» [4; 99].

Отвечая на пористую структуру глобального контекста, современное искусство в своих разнообразных практиках – индивидуальных и коллективных – стягивает вокруг себя столь же неоднородное пространство человеческих взаимодействий, занимаясь определением границ их актуализации в каждом конкретном случае коммуникации. Художник по-своему откликается и на новые условия жизни, исследует те

отношения солидарности, которые возникают у людей, живущих в глобальной сети, и которые ускользают от контроля глобального рынка. Это делает искусство арбитром современности, в своём задании оно проявляет границы применимости выдвигаемых ею концептов, сообразуя открываемое здесь видение ещё более сложной комбинации правил. Но тогда обвинение искусства в отсутствии новых идей перестаёт быть обвинением, а фигура «назад в будущее» отвечает сообразованию нового мирового порядка, предъявляющего, в свою очередь, правила игры «в искусство» как стихийный формат и способ его неинституциональной регрессии и критики, включающей коммуникационный сбой в сети в раздел новых «художественных» событий.

Литература

1. Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва-Ленинград 1946-1991. М.: Искусство – XXI век, 2012. – 464 с.

2. Арутюнова А. Арт-рынок в XXI веке. Пространство художественного эксперимента. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2015. – 232 с.

3. Бобринская Е.А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М: Ш.П. Бреус, 2012. – 496 с.

4. Буррио, Николя. Реляционная эстетика. Пост-продукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – (Garage pro). – 216 с.

5. Гилен, Паскаль. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и пост-фордизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – (Garage pro). – 288 с.

6. Искусство или мистификация? Восемь эссе. М.: Русский мир, 2012. – 400 с.

7. Томкинс, Кэлвин. Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014. – 160 с.

8. Торнтон, Сара. Семь дней в искусстве. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. – 352 с.

9. Шуберт, Карстен. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – (Garage pro). – 224 с.