

ХЖ

04 - 6122

Отношение между изображением и текстом изменилось. Раньше казалось важным хорошо комментировать изображение. Сегодня кажется важным надлежащим образом иллюстрировать текст. А это означает, что нас интересует уже не комментируемое изображение, а иллюстрируемый текст. Предательство художественного критика по отношению к публичным критериям вкуса превратило его в художника. При этом оказалось утешенным притязание на метауровень рассмотрения. Зато суверенитет критика возрос. Художественная критика давно уже превратилась в самостоятельное искусство, которое, оперируя средствами языка, столь же своеобразно обходится с находящимся в его распоряжении изобразительным материалом, как это с давних пор принято в искусстве, кино или дизайне. Происходит постепенное стирание границы между художником и художественным критиком, подобно тому, как в тенденции исчезают традиционные границы между художником и куратором или между куратором и критиком. Важны только новые, искусственные, культурно-политические границы, проведенные в каждом отдельном случае намеренно и в соответствии с определенным стратегическим расчетом.

Борис Гроис
Из книги «Комментарии к искусству»

Борис Гроис – философ, теоретик и критик современного искусства. С 1981 г. живет в Германии. Автор фундаментальных исследований современной художественной культуры. Один из наиболее авторитетных в Европе интерпретаторов современной русской культуры.

В оформлении обложки использован фрагмент работы
Раймонда Петтибона «Без названия (Я бы полюбил)», 1988

Комментарии к искусству

Борис Гроис

ХЖ

Художественный журнал
МОСКВА 2003

прагматика культуры



Борис
Гроис
Комментарии
к искусству

БОРИС ГРОЙС

КОММЕНТАРИИ К ИСКУССТВУ



ХЖ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ
2003

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА	
О современном положении художественной критики	7
ЧАСТЬ I	25
Создание видимости	27
Искусство демократии	41
Воля к отдыху	51
Темная сторона искусства	61
Воображаемый контекст	71
Изобретение Другого	103
Само-собиратели	121
О музее современного искусства	135
Медиа-искусство в музее	147
Создавая дифференции	163
Искусство в эпоху биополитики	179
Одиночество проекта	197
Язык денег	209
Поп-вкус	225
ЧАСТЬ II	241
Фиктивные реди-мэйды Фишли и Вайса	243
Скорость искусства	251
Медиа и медиаторы	261
Геометризованный декаданс	269
Спасение поэзии через картину	273
Жизнь без теней	279
В контексте модернизма	285
Аллегория воспоминания	291
Продолжительность изображений	297
Радостный постмодерн	305
О коммунальном	313
Художник-аскет	325
ПРИМЕЧАНИЯ	335

О современном положении художественной критики

Художественный критик, казалось бы, уже с давних пор является таким же представителем художественного сообщества, как и художник, куратор, галерист или коллекционер, так что при его появлении на vernisаже или на ином мероприятии в рамках этого сообщества ни у кого не возникает вопроса: что он тут, собственно говоря, делает? Кажется самоочевидным, что об искусстве надо писать. Картины, не снабженные текстом – в сопроводительном информационном листе, в каталоге, в специальном журнале или где-либо еще, – выглядят брошенными на произвол окружающего мира – потерянные, беззащитные, нагие. Картины без текста вызывают чувство неловкости, как голый человек в публичном пространстве. Картины нуждаются хотя бы в текстовом бикини в форме подписи с именем художника и называнием картины (это название в крайнем случае может звучать как "Монокини", то есть "Без названия"). Только в интимной обстановке приватного собрания доступна полная нагота произведений искусства.

Следовательно, функция художественного критика – или, лучше сказать, художественного комментатора – усматривается, по сути, в том, чтобы изготавливать защитное платье для художественных произведений. Поэтому с самого начала речь идет о текстах, которые пишутся не обязательно затем, чтобы быть прочитанными. Требовать от художественного комментатора быть ясным и понятным – значит абсолютно не понимать его роли. Чем более герметичен и непроницаем текст, тем лучше он защищает произведение искусства. Тексты слишком прозрачные оставляют произведения слишком нагими – и не выполняют своей одевающей, защитной функции. Конечно, существуют тексты, создаю-

щие эффект полной прозрачности и именно поэтому кажущиеся особенно непроницаемыми. Такие тексты защищают лучше всего: все это уловки, хорошо знакомые модельерам. В любом случае было бы наивно пытаться и впрямь прощать и понять тексты, комментирующие искусство. Но, к счастью, как раз в художественном сообществе лишь у немногих возникает такое желание: интимный – пусть иной раз только предвосхищаемый – контакт с искусством делает излишним чтение, одевающее искусство.

Потребность в текстовой одежде, охарактеризованная в свое время Арнольдом Геленом как присущая современному искусству нужда в комментарии, возникла, как известно, в качестве реакции на непонимание, вызываемое искусством модернизма за пределами внутреннего круга, то есть у широкой публики. Комментарий должен компенсировать дефицит легитимности, который со временем модернизма – и, по сути, до сего дня – тяжким бременем лежит на современном искусстве. В обществе, мыслящем демократически, искусство также должно получить демократическую легитимацию. И действительно, мы имеем такие демократические искусства: спорт, кино, поп-музыку, дизайн. В этих искусствах правильным считается то, что более всего соответствует ожиданиям публики. Напротив, высокое искусство современности демократически нелегитимно, поскольку нравится оно лишь немногим. Недостаток легитимности и есть то, чего мы в этом искусстве не понимаем.

В остальном у современного искусства нет никакой тайны, требующей специального объяснения. Таковым является скорее старое, традиционное искусство, которое действительно весьма нуждается в комментарии: надо, к примеру, располагать обширными мифологическими, историческими, историко-религиозными сведениями, чтобы понять, что изображено на картинах старых мастеров. Эти картины действительно требуют определенных знаний для своей интерпретации. Но если Малевич пишет черный квадрат, а Дюшан выставляет писсуар – что здесь вообще надо объяснять? Кому-то, быть может, неизвестно, кто такие Аполлон

или Дионис, однако каждый знает, что такое квадрат или писсуар. Возникает другой вопрос: почему эти объекты вдруг стали искусством?

Но, судя по всему, на него нельзя ответить путем разъяснения, потому что это вопрос не понимания, а решения. Единственное, что здесь можно объяснить, это то, что принятие такого рода решений – прерогатива не зрителя, не публики, а самого искусства. Но такое объяснение отрицает самое себя, так как оно лишь выявляет невозможность какого бы то ни было объяснения. В нашем столетии были предложены сотни теорий искусства, призванных объяснить, почему искусство недоступно обсуждению с внешней позиции, почему его можно обсуждать лишь с позиции внутренней, которую зритель должен принять, чтобы получить тем самым право судить об искусстве. Однако все эти теории свидетельствуют лишь о том, что теория искусства, то есть внешняя точка зрения на него, невозможна.

Таким образом, текст, комментирующий искусство, оказывается сегодня в затруднительном положении: он кажется одновременно необходимым и ненужным. Мы, в сущности, не знаем, что от него следует ожидать и чего требовать – помимо его непосредственного, материального присутствия. Причина этой неясности кроется в истории возникновения современной художественной критики, ведь актуальное позиционирование художественного критика внутри художественного сообщества отнюдь не самоочевидно. Фигура художественного критика возникает, как известно, в конце XVIII – начале XIX века одновременно с повсеместным возникновением широкой демократической общественности. Однако в те времена художественный критик понимался не как представитель художественного сообщества, но как его строгий внешний наблюдатель. Его функция состояла в том, чтобы от имени публики так рассматривать и оценивать художественные произведения, как это смог бы сделать любой другой образованный зритель из его культурного круга, имел он для этого достаточно времени и обладал он способностью формулировать свой вкус: правильный вкус расценивался как выражение эстетического

common sense. Художественный критик должен был представлять законы хорошего вкуса и быть судьей для художника. И если он рассчитывал на уважение, то его критике следовало оставаться неподкупной. Отказаться от независимой, критической, эстетически не заинтересованной дистанции по отношению к искусству значило бы для критика оказаться коррумпированным художественным сообществом и пренебречь своим профессиональным долгом: это утверждение принадлежит, в частности, автору первой эстетики Нового времени – Иммануилу Канту, который требует незаинтересованной критики искусства от имени общественности.

Однако в эпоху исторического авангарда критик изменил этому судейскому идеалу. Искусство авангарда сознательно избегало суда публики. Оно обращалось не к публике, а к новому человечеству, каким оно должно быть – или, по крайней мере, каким могло бы стать. Искусство авангарда предполагает для своего восприятия другого, нового человека, способного понять скрытое значение чистых цветов и форм (Кандинский), подчинить свое воображение, а равно и свою повседневную жизнь строгим законам геометрии (Малевич, Мондриан, конструктивисты, Баухаус) или опознать в писсуаре произведение искусства (Дюшан). Таким образом, авангард вводит в общество раскол, не редуцируемый к иным, уже наличным общественным дифференциям. Авантюрист стремится установить господство одиночек над дифференцией – и для этого прежде всего сделать различие между искусством и неискусством независимым от других различий.

Новая, искусственная дифференция является подлинно авангардистским произведением искусства. Теперь уже не зритель судит художественное произведение, но произведение судит – и зачастую осуждает – свою публику. Часто отмечалось, что эта стратегия авангарда элитарна и не отвечает демократическому духу. Возможно, она действительно такова – однако речь идет об элите, которая открыта всем в равной степени, поскольку всех в равной степени исключает. Избранность не означает здесь ни преобладания, ни господства. Независимо от расы, класса или пола каждый современник супрематиз-

ма Малевича или дадаизма Дюшана испытывал удивление, сталкиваясь с их искусством. Это независимое от класса, расы и пола непонимание со стороны публики и является собственно демократическим измерением авангардистских проектов. Конечно, эти проекты не могли отменить многообразия существующих общественных дифференций и добиться культурного единства. Однако они вводили различия столь новые и радикальные, что эти новые различия могли сверхдетерминировать все прежние различия. При этом каждый одиночка волен был заново устанавливать линию фронта, выступать на стороне художественного произведения против обычной публики и причислять себя к новому человечеству. Так поступили и некоторые из художественных критиков того времени. Таким образом, вместо художественной критики от имени общества появилась критика общества от имени искусства: произведение искусства оказывалось уже не предметом обсуждения, а исходным пунктом для критики, вершащей свой суд над миром и обществом.

Запутанное положение сегодняшнего художественного критика состоит в том, что он унаследовал общественный заказ вместе с авангардистской изменой этому заказу. Он постоянно пытается судить об искусстве от имени публики – и одновременно критиковать общество от имени искусства. Эта парадоксальная задача раскалывает современные художественно-критические дискурсы изнутри. Все они могут пониматься как попытки преодолеть – или хотя бы замаскировать – этот раскол. Так, к примеру, в наше время от искусства постоянно требуют тематизировать существующие общественные дифференции и выступать против иллюзии гомогенности. Развеется, это звучит очень по-авангардистски. Однако при этом забывают, что авангард не тематизировал дифференции в том виде, в каком они уже существуют в обществе, а вводил свои собственные, новые, искусственные дифференции, которых не было прежде.

Несмотря на это, критические высказывания от имени реальности, находящейся якобы по ту сторону художественной системы, превратились в последнее время в настоящую эпи-

демию. Быстрота ее распространения отчасти объясняется тем, что она позволяет проделать любопытный трюк: если художник заявляет, что он хочет прорвать границы художественной системы и проникнуть в реальность, возникает впечатление, будто он уже находится внутри этой системы. Потому молодому художнику, о котором никто до сих пор не слышал, особенно целесообразно утверждать, что он хочет вырваться из художественной системы: тогда все поверят, что он уже к ней принадлежит.

Но кое-кто всерьез верит, что искусство, созданное тем или иным художником, в первую очередь диктуется положением этого художника вне сферы искусства и, среди прочего, его классом, расой или полом и должно поэтому измечьться этим положением. Либо подозревают, что в реальности свирепствует "радикально Другое", постоянно производя симулякры и деконструируя все вокруг себя, и поэтому считается необходимым ссылаться на это Другое, чтобы ликвидировать искусственные идентичности, чем больше, тем лучше. Но при этом возникает следующий вопрос: располагает ли человек на самом деле чем-то вроде места в самой реальности, на которое он мог бы ссылаться в своем искусстве? А если не местом, то хотя бы оригинальной неуместностью, которую художник, если верить некоторым более продвинутым теориям, должен тематизировать? При ближайшем рассмотрении мы должны ответить на этот вопрос отрицательно, ведь в постоянных разговорах о реальности мы имеем дело только с различными теориями, предоставляющими нам определенные места – или отсутствие таковых – в своих конструкциях и деконструкциях реальности. Так что пресловутый прорыв в реальность ведет лишь к утверждению господства существующих теорий, предлагающих различные описания реальности, включая ее описание как неописуемой. Но это означает, что реальные контексты и реальные условия, которые якобы определяют искусство и должны найти отражение в художественной системе, – всего лишь иллюзии и грэзы, проецируемые самой художественной системой на свое внешнее, и не более того.

Только внутри теоретического и художественного контекста мы в состоянии обрести место. Искусство не имело бы смысла, если бы оно не могло предложить поле, на котором мы только и можем себя позиционировать, определить для себя индивидуальное место. Конечно, подобное позиционирование постоянно происходит и вне художественной системы. Следовательно, нет никакой необходимости взламывать художественную систему, чтобы установить, как выглядит мир. Напротив, эта система делает особенно наглядными и эксплицитными соответствующие стратегии и методы. Все мы подобны Зелигу Вуди Аллена: у нас нет индивидуального места, но мы постоянно сталкиваемся с требованием его иметь. Мы должны, таким образом, приобрести себе место, создать его – и художественная система хорошо для этого приспособлена.

Однако радикальные дифференции, как они мыслились в эпоху авангарда, сегодня немыслимы. Вместо этого от искусства требуют отказаться от своей модернистской автономии и превратиться в средство социальной критики. Против этого не стоит возражать. Однако следует уточнить, что требование это делает критическую позицию безобидной, банальной и в конечном счете невозможной. Если искусство теряет свою автономную способность искусственно продуцировать собственные дифференции, оно одновременно теряет свою способность подвергать общество радикальной критике. Единственное, что остается в этом случае искусству, это иллюстрировать такую критику, которая и без того уже правит свой суд в самом обществе. Требование критиковать искусство от имени существующих общественных дифференций означает, собственно говоря, заигрывание с обществом в форме общественной критики.

В наше время искусство обычно понимается как разновидность общественной коммуникации, причем самоочевидным считается то, что каждый из нас непременно хочет коммунировать и стремится к коммуникативному признанию: если культурные дифференции уже не могут быть унифицированы, то их следует хотя бы коммуницировать. Быть другим отныне не означает быть плохим. Вместо этого пло-

хим и асоциальным считается стремление уклониться от коммуникации. Даже если современный художественно-критический дискурс понимает Другого не в виде других культурных идентичностей, но как желание, власть, либидо, как бессознательное, реальное и т. д., искусство по-прежнему интерпретируется как попытка сообщить это Другое, наделить его голосом и формой, дать ему возможность коммуницировать. Так классический авангард или сюрреализм обезвреживается за счет того, что ему приписывается благонамеренная цель выразить бессознательное: непонятность такого искусства для среднего зрителя получает оправдание через невозможность коммуникативной передачи "радикально Другого". Даже если коммуникация не может осуществиться, достаточно желания произвести ее.

Разумеется, Другое, которое непременно хочет сообщаться, быть коммуникативным, – недостаточно Другое. Классический авангард был радикален и интересен именно потому, что он сознательно уклонялся от общественной коммуникации: он себя экскоммуницировал. Непонятность авангарда была его сознательной целью – а не случайным эффектом коммуникативной неудачи. Язык, в том числе язык визуальный, может использоваться не только как средство коммуникации, но и как средство стратегически спланированной дискоммуникации или автоэкскумуникации, то есть намеренного выхода из общности коммуницирующих. И эта стратегия автоэкскумуникации вполне легитимна. Вполне правомерно стремиться к тому, чтобы соорудить языковой барьер между самим собой и другими для достижения критической дистанции по отношению к обществу. И автономия искусства есть не что иное, как это движение автоэкскумуникации. Речь идет о том, чтобы получить власть над дифференциями, о стратегии продуцирования новых дифференций, а не о том, чтобы преодолевать старые дифференции или коммуницировать их. Автономия искусства отнюдь не означает замкнутый в себе художественный рынок или особую художественную систему среди многих других общественных систем, как это недавно утверждал Никлас Луманн в своей книге с характерным названием

"Искусство общества". Скорее искусство определяется способностью формировать не только особую сферу общественной активности, но и раскалывать само общество.

Уход от общественной коммуникации, который разными способами практиковало современное искусство, часто иронически называли эскапизмом. А за бегством всегда следует возвращение. Так, руссоистский герой сначала покидает Париж и бродит по лесам и лугам, чтобы потом вернуться в Париж, установить в центре города гильотину и подвергнуть своих прежних противников и коллег радикальной критике, то есть отрубить им головы. В ходе каждой серьезной революции речь идет о том, чтобы заменить общество в его нынешнем состоянии на новое, искусственное. Эстетическая, художественная мотивация играет при этом решающую роль. Конечно, можно сказать, что каждая попытка создания нового человечества неизменно заканчивалась разочарованием. Понятен и страх многих критиков переоценить искусство авангарда, инвестировать в него слишком много надежд. Вместо этого появляется стремление вернуть авангард на почву фактов, приручить его и привязать к реально существующим дифференциям.

Правда, при этом встает вопрос: каковы эти реально существующие дифференции? Большинство из них насквозь искусственны. Эффективно работающие дифференции устанавливаются в наше время прежде всего посредством техники и моды. И там, где они сознательно стратегически продуцируются и учреждаются, традиция авангарда по-прежнему жива, будь то в высоком искусстве, в дизайне, в кино, в поп-музыке, в медиальных каналах и т. д. Эпоху классического авангарда заставляет вспомнить и совсем недавно заявившее о себе восхищение Интернетом. Но об этих искусственных, технических, модных различиях не желает знать большая часть социальных критиков, хотя именно этим различиям они обязаны своим результатом – тем, что их дискурс ныне моден или был таким совсем недавно. Современный художественно-теоретический дискурс страдает прежде всего тем, что искусственные, сознательно произведенные дифференции и после многих

лет, прошедших с момента появления авангарда, все еще остаются непривилегированными. Тех, кто стремится сегодня, подобно художникам авангарда, ввести искусственные, эстетические дифференции, упрекают в том, что их желание мотивировано исключительно коммерческим и стратегическим расчетом. В "серьезной" теории считается неприличным с восхищением и надеждой реагировать на моду, видеть в ней шанс на новую и интересную общественную дифференцию. Всерьез можно говорить только о принудительных и непроизвольных дифференциях.

А если искусственные дифференции все-таки становятся предметом обсуждения, то они в свою очередь изображаются в соответствии с новой французской философией как неизбежные, хотя и досадные. Деконструктивизм Деррида движется с мессианской надеждой на событие реального присутствия, даже если эта надежда навсегда остается одним большим БЫТЬ МОЖЕТ и мы, к сожалению, постоянно вынуждены довольствоваться искусственным, кодированным и т. д. Для Бодрийара господство искусственного, симуляков есть результат исчезновения реальности, которая решила нас покинуть – без всякой надежды на возвращение. Поэтому в неоавангардистской художественной критике царят тон восхищенного разочарования, радость в поражении, негативный экстаз – как единственная достойная альтернатива политической ангажированности. Обратившись к так называемой социальной реальности, мы найдем там вместо беспокойного многообразия технических и художественных практик легко обозримый набор различий: тут пара классов, там пара полов.

Неуместность критика, идентифицирующего себя с определенной художественной позицией, часто обосновывается утверждением, будто мы живем в конце истории искусства. Как аргументировал, к примеру, Артур Дантон в своей последней книге "После конца искусства", все программы авангарда, пытавшиеся определить сущность и функцию искусства, в конечном счете оказались несостоятельными. Поэтому невозможно теоретически обосновать привилегию того или иного искусства, как это пытались сделать авангардистски мыслящие кри-

тики, образцом которых в американском контексте выступает Клемент Гринберг. Итогом художественной эволюции в XX веке оказывается плюрализм, который все релятивирует, все делает возможным и не допускает никакого обоснованного критического суждения. Конечно, этот анализ убедителен. Однако нынешний плюрализм носит насквозь искусственный характер, являясь продуктом авангарда. Единственное в своем роде современное произведение искусства. Колossalная машина дифференциации.

Не воспользуйся такие критики, как Гринберг, случаем, чтобы провести новую теоретическую и культурно-политическую линию демаркации, у нас сегодня не было бы никакого плюрализма, ведь этот искусственный плюрализм определенно нельзя редуцировать к уже существующему общественному плюрализму. И социальные критики искусства только потому могут сделать художественно релевантными социально кодированные различия, что они помещают эти различия наподобие реди-мэйдов в модернистский контекст дифференциации. И Данто, по сути, делает то же самое, что и Гринберг, когда он пытается извлечь теоретические выводы из "Brillo Box" Уорхола – и мыслить это произведение как начало абсолютно новой эры, вводя тем самым в современную культуру новую линию демаркации. Современный плюрализм означает, что никакая позиция в конечном счете не может занять привилегированного положения в сопоставлении с другой позицией. Но не все дифференции равнозначны. Внутри современного плюрализма, представляющего собой сумму дифференций, некоторые из этих дифференций более интересны, релевантны, актуальны или модны, чем другие. И всегда выгодно заниматься подобными интересными дифференциями независимо от того, какую позицию ты представляешь. И еще более выгодно изобретать новые интересные дифференции, приумножающие плюрализм. И поскольку это чисто искусственные дифференции, нельзя сказать, что процесс дифференциации может иметь естественный, исторический конец.

Если современный художественный критик зачастую уже не готов испытывать безраздельное восхищение определенной

художественной позицией и с теоретической и культурно-политической последовательностью ее поддерживать и пропагандировать, то это имеет скорее психологические, нежели теоретические причины: просто у него нет такого желания. Во-первых, критик чувствует при этом свою зависимость от художника. Можно было бы подумать, что после того, как критик перешел на сторону художника, он пожинает плоды его благодарности и становится его другом. Но это не так. Текст критика, по мнению большинства художников, не столько защищает произведение от его противников, сколько изолирует его от возможных поклонников. Текстуальная интерпретация представляет произведение в определенном свете, что, быть может, вредит ему и многих понапрасну отпугивает. Строгое теоретическое определение раскалывает потенциальных покупателей, ограничивает рынок и мешает торговле. Поэтому художники защищаются от комментаторов-теоретиков в надежде, что "голое" произведение искусства способно привлечь больше людей, чем облаченное в текст. Собственно, сами художники предпочитают максимально неопределенные формулировки: дескать, произведение "притягательно", "критично" (без уточнений, что, как и почему оно критикует), художник "деконструирует социальные коды", "ставит под вопрос наши зрительские привычки", "реагирует на что-либо" и т. д. Или же художники хотят поведать свои персональные истории, чтобы показать, какими чуткими душами они обладают и как все, даже самые тривиальные предметы, на которые упадет их взгляд, приобретают для них глубоко личное значение. Посещая большую часть выставок, зритель и без того чувствует себя в положении социального работника или психотерапевта, не получающего при этом соответствующей финансовой компенсации. Конечно, принимая во внимание столь бедственное положение художника, вопрос о его теоретической позиции звучит почти неприлично.

Однако и все попытки критика вновь перейти на сторону публики, предложив свои услуги в качестве защитника ее легитимных притязаний, ни к чему не приводят: старая измена непоправима. Публика по-прежнему видит в критике инсай-

дера и PR-агента художественного сообщества. При этом критик обладает в этом сообществе минимальной властью. Он лишь реагирует на то, что уже произошло. Если критик пишет для каталога, то по заказу и на деньги тех, кто выставляет художника, о котором он пишет. Если критик пишет для журнала или газеты, он опять же пишет о выставке, о которой заведомо известно, что она достойна упоминания. Следовательно, у критика нет никакого реального шанса написать о художнике, если этот последний уже не открыт. И, следовательно, он всегда запаздывает с признанием художника. Можно было бы возразить на это, что критик может, во всяком случае, выступить с негативной критикой выставки. Это, конечно, так – но это ничего не меняет. Из многолетней истории художественных революций и смены различных направлений публика вынесла мнение, что отрицательная рецензия ничем не отличается от положительной. Возможно, для художника отрицательная рецензия даже лучше. Современный читатель, листая критические тексты, отмечает лишь, какой художник упомянуть, в каком месте и как долго о нем идет речь. Это показывает, насколько этот художник значителен. Все остальное не столь важно.

В качестве реакции на это положение вещей в современной художественной критике царит горький, разочарованный, нигилистический тон, весьма пагубно сказывающийся на ее стиле. А жаль, потому что художественная система, как и прежде, отводит пишущему далеко не худшее место. Пусть его тексты почти никто не читает – зато писать он волен все, что только захочет. Под предлогом экспликации различных контекстов художественного произведения в одном тексте можно произвольно комбинировать различные теории, интеллектуальные экскурсы, риторические приемы, стилистические изыски, научные сведения, личные истории и примеры из всех жизненных сфер – что невозможно ни в академической, ни в масс-медиальной областях, которые традиционно были уговораны пишущим в нашей культуре. Почти нигде чистая текстуальность текста не обнаруживает себя столь ясно, как в художественном комментарии. Художественная система защи-

щает пишущих как от необходимости передавать какое-либо знание массе студентов, так и от конкуренции за право публикации в условиях массового медиального рынка.

Напротив, публика в пределах художественной системы представлена мало, давление широкой публичности отсутствует. При этом текст не должен непременно находить одобрение этой публики – как раз в том случае, когда текст ей чужд и непонятен, он считается остроумным и как таковой получает признание. Конечно, мода – важный критерий: она заставляет то распознать аутентичность произведения, то вслед за Деррида и Бодрийаром признать, что никакой аутентичности нет и быть не может, то подчеркнуть политическую релевантность, то погрузиться в персональные манией. Однако этот критерий не слишком строг. Всегда есть те, кому не нравится ныне преобладающая мода, поскольку им нравилась предыдущая мода или они надеются на будущую – или же по обеим причинам одновременно.

Но главное: художественный критик не может ошибиться. Конечно, критиков постоянно упрекают за неверную оценку или интерпретацию того или иного произведения искусства. Однако этот упрек безоснователен. Биолог может ошибиться, если он, к примеру, опишет какого-нибудь аллигатора не таким, какой он есть, ведь аллигатор не читает критических текстов и они не влияют на его поведение. Напротив, художник вполне может измениться и согласовать свою работу с теоретическим подходом и суждением критика. Если художник этого не делает – это его собственная вина. Следовательно, если выявляется расхождение между работой художника и суждением критика, нельзя просто сказать, что критик неправильно оценил художника. Возможно, художник неправильно прочел критика? Но это тоже неплохо: может быть, следующий художник прочтет его лучше. Было бы неверно утверждать, например, что Бодлер переоценивал Гиса, а Гринберг – Олитски, ведь критическая прибавочная стоимость, которую они при этом произвели, обладает собственной ценностью и способностью стимулировать других художников. Предрассудок считать, что критический текст

должен правильно понимать, описывать или оценивать произведение искусства. Во многих случаях критические тексты гораздо интереснее художественных произведений, выступающих как повод для их написания. Часто критик видит в работе больше, чем в ней содержится. В этих случаях приближаться к произведению искусства означает для критика всего лишь писать интереснее, чем само это произведение. Постоянно утверждается необходимость заново интерпретировать старые, известные произведения, поскольку их прежние интерпретации якобы стали неверны. Но было бы намного интереснее заново проиллюстрировать старые комментирующие, художественно-критические тексты. Жаль, что художникам не приходит в голову эта идея – результаты могли бы быть очень интересными. Быть может, таким образом искусство получило бы возможность наверстать многое из того, что оно упустило в прошлом. Поэтому избыток восхищения со стороны критика, по сути, всегда стимулирует – а недовольный, равнодушный, критический тон всегда скучен. Восхищение, по крайней мере, производит новые различия – даже промахиваясь мимо своего предмета. Решающее значение имеет все же не само произведение, а те ожидания, которые в него инвестируются и позволяют рассматривать его как некий критерий, как исходную точку для новой дифференции.

И вообще: не столь важно, какие работы использует критик, чтобы проиллюстрировать вводимую им теоретическую дифференцию. Важна сама дифференция – а она проявляется не в работах, а в их использовании, включая их интерпретацию, – даже если различные картины по-разному подходят для целей критика. Не существует, однако, дефицита годных к применению иллюстраций, ведь мы сегодня наблюдаем огромное перепроизводство образов. И художники тоже все чаще понимают это – и сами начинают писать тексты. Изобразительная продукция служит им при этом скорее прикрытием и оправданием, нежели истинной целью. Отношение между изображением и текстом изменилось. Раньше казалось важным хорошо комментировать изображение. Сегодня важным кажется над-

лежащим образом иллюстрировать текст. И это показывает: нас интересует уже не комментируемое изображение, а иллюстрируемый текст. Предательство художественного критика по отношению к публичным критериям вкуса превратило его в художника. При этом оказалось утраченным притязание на метауровень рассмотрения. Однако суверенитет критика возрос. Художественная критика давно уже превратилась в самостоятельное искусство, которое, оперируя средствами языка, столь же своевольно обходится с находящимся в его распоряжении изобразительным материалом, как это с давних пор принято в искусстве, кино или дизайне. Происходит постепенное стирание границы между художником и художественным критиком, подобно тому, как в тенденции исчезают традиционные границы между художником и куратором или между куратором и критиком. Важны только новые, искусственные, культурно-политические границы, проведенные в каждом отдельном случае намеренно и в соответствии с определенным стратегическим расчетом.

ЧАСТЬ I

Создание видимости

Невозможность нового давно уже стала едва ли не самоочевидным диагнозом, когда речь заходит об искусстве наших дней. Однако невозможность нового в искусстве означает невозможность дальнейшего продуцирования искусства вообще. Искусство по своей сути является созданием видимости: художественное произведение как таковое создается затем, чтобы быть видимым. А художественное произведение в нашей цивилизации, где искусство систематически собирается, хранится, выставляется и репродуцируется, всегда воспринимается на фоне традиции, то есть уже существующего искусства. Произведение искусства, которое не является новым и, следовательно, не выделяется на этом фоне как чуждое и инородное, – такое произведение визуально сливаются с художественно-историческим фоном, мы не можем его от этого фона отличить: оно теряется из виду. Придя на выставку прежде незнакомого нам художника, мы в первую очередь невольно регистрируем черты сходства с уже знакомым и виденным. Как только это сходство установлено, возникает эффект невидимости: мы просто идем дальше, фактически не замечая произведение этого художника.

Конечно, с моральной точки зрения можно сожалеть о такой реакции и диагностировать ее как выражение поверхностности, апатичности и холодности современной художественной системы. Но такой диагноз будет не менее поверхностным и дезориентирующим. Современное зрение обусловлено современным контекстом художественного опыта, то есть современными художественными коллекциями – контекстом уже виденного. Элементарный закон восприятия гласит, что мы не можем увидеть фигуру, если она визуально не

отличается от своего фона: наше видение определяется отношением фигура/фон. Следовательно, новизна художественного произведения относительно его контекста или его художественно-исторического фона – это прежде всего формальное условие видимости этого произведения. Как таковая эта формальная новизна должна быть свободна от любых содержательных коннотаций – например, от идеологии прогресса, авангарда, а также от апелляции к бессознательному и Другому. Чтобы произведение искусства вообще могло стать предметом содержательной, идеологической интерпретации, оно должно быть сначала увидено как произведение искусства. Как я попытался показать выше, в условиях современного художественного контекста видимость художественного произведения не есть что-то само собой разумеющееся. И прежде всего эта видимость не может быть создана путем морального давления на зрителя, с тем чтобы он – на том или другом основании – был вынужден с пиететом рассматривать то, чего вообще нельзя увидеть. Видимость произведения искусства – это продукт профессионализма художника, который расположил свое произведение как новое в художественном контексте, а не результат морально мотивированного внимания зрителя. В то же время ясно, что зритель тоже должен знать и видеть соответствующий контекст, чтобы утверждать, что художественное произведение видимо или невидимо: популярская пропаганда, направленная против системы искусства и апеллирующая к непредубежденному зрителю, который якобы смотрит на искусство "свежим взглядом" и видит его лучше, нежели посвященный, может привести лишь к тому, что все современное искусство станет невидимым, поскольку оно исчезнет из виду на фоне жизни. Опираясь на свой жизненный опыт, непредубежденный зритель обычно не видит в искусстве как таковом ничего особенного.

Но тот факт, что инновация рассматривается здесь как чисто формальное условие видимости, отнюдь не означает, что она становится тем самым "экзистенциально" нерелевантной. Мы экзистенциально заинтересованы прежде всего в нашей собственной видимости, а следовательно, и в том, представле-

на ли и как представлена наша собственная современность, включая нас самих, в общем историческом контексте. Не можем же мы слепо доверять известному призыву: будь тем, кто ты есть. Видимость вещи возникает не из сравнения с ее скрытой сущностью, а только из ее сравнения с определенным и столь же видимым контекстом, или фоном.

Поэтому анализ нового как видимого относительно контекста можно провести только в том случае, если заменить такие обычные вопросы, как "Что есть новое?" и "Кто субъект инновации?", на вопрос "Каким образом нечто показывается как новое?". Однако постановка вопроса о *как* инновации мешает определенная традиция, сложившаяся в эпоху модернизма и состоящая в том, что новое интерпретируется как преодоление конвенций, правил и традиций в результате спонтанного воздействия некой скрытой силы. Согласно этой традиции новое не может создаваться средствами поэтики, средствами техники – иначе это будет ненастоящее, неautéтическое новое. Именно под воздействием этой точки зрения в эпоху романтизма эстетика сменила поэтику. С тех пор и по сей день Бог, природа, история, жизнь, субъективность художника, бессознательное, "абсолютное Другое", желание или сам язык – согласно различным точкам зрения в рамках эстетической теории, берущей начало у Канта, – провозглашаются источниками нового, понятого как непредвиденное. Тем самым художник превращается в простого зрителя – пусть и привилегированного: он передает другим только то, что явилось ему во внутреннем созерцании. В известном смысле новое является здесь самым старым или первичным – тем, что скрывалось позади культурных конвенций и лишь в результате последующего его выявления стало видимым.

С этой точки зрения,autéтическое новое, по сути, отождествляется с реальным. Инновация понимается здесь как переход от явления к сущности или от внешней конвенции к внутренней истине. Поэтому кажется, что постструктураллистская или, точнее, деконструктивистская критика этой фигуры перехода от явлений к сущности ставит под вопрос саму возможность нового в искусстве. Но деконструктивистская мысль по-преж-