

Внутри белого куба

Брайан О'Догерти

Brian O'Doherty

Внутри белого куба

Идеология галерейного пространства

Inside the White Cube

The Ideology of

the Gallery Space

University of California Press

Ад Маргинем Пресс

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы
Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

GARAGE

Ad Marginem

Published by arrangement with University of California Press

Оформление — ABCdesign
Перевод с английского — Дарья Прохорова
Редактор — Алексей Шестаков

Д 59

Брайан О'Догерти

Внутри белого куба. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 144 с.: ил.

Опубликованные в 1976 году в журнале «Артфорум» эти провокационные эссе
Брайана О'Догерти сразу вызвали ажиотаж. Их обсуждали, комментировали,
цитировали и переводили; три номера «Артфорума», в которых они были
напечатаны, стали библиографической редкостью. Для нынешнего арт-мира
их переиздание является знаковым событием. Настоящая книга включает,
помимо трех эссе 1976 года, еще один важный критический текст О'Догерти —
«Галерея как жест», — вышедший десять лет спустя.

О'Догерти был первым, кто беспристрастно диагностировал в послевоенном
искусстве кризис, связанный с функционированием современных музеев
и коммерческих галерей. Это функционирование и является предметом его
анализа. Исследуя запутанные взаимоотношения между экономикой, социаль-
ным контекстом и эстетикой, отображающиеся в конфликтном пространстве
галереи, он задается вопросом, какова роль этого пространства в работе
художников.

Эссе О'Догерти будут полезны всем, кто интересуется историей послевоенного
искусства в Европе и США. Богатые идеями, не боящиеся противоречий и па-
радоксов, они демонстрируют как интуитивную пронительность художника
(О'Догерти выставляется под именем Патрик Ирландский), так и строгость
мысли ученого.

ISBN 978-5-91103-248-7

- © The Regents of the University of California, 2000
- © Брайан О'Догерти, 1976, 1981, 1986
- © Перевод Д. Прохоровой под ред. А. Шестакова, 2015
- © ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015
- © Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Foundation, 2015

- 9 Благодарности
- 10 Предисловие (Томас МакЭвилли)
- 17 **I. Заметки о галерейном пространстве**
Басня о Горизонтальном и Вертикальном... Модернизм...
Особенности идеальной галереи... Салон... Станковая
картина... Рама как изолятор... Фотография... Импрес-
сионизм... Миф о картинной плоскости... Матисс...
Развеска... Картинная плоскость как сравнение... Стена
как поле боя и «искусство»... Фотография экспозиции...
- 45 **II. Глаз и Зритель**
Еще одна басня... Пять чистых холстов... Краска, картин-
ная плоскость, объекты... Кубизм и коллаж... Простран-
ство... Зритель... Глаз... «Мерцбау» Швиттерса... Пер-
форманс Швиттерса... Хеппенинги и энвайронменты...
Кинхольц, Сегал, Капроу... Хэнсон, де Андреа... Глаз,
Зритель и минимализм... Парадоксы опыта... Концеп-
туальное искусство и боди-арт...
- 81 **III. Контекст как содержание**
Стук в дверь... Стук Дюшана... Потолки... «1200 мешков
с углем»... Жесты и проекты... «Миля веревки»... «Тело»
Дюшана... Враждебность к публике... Художник и пуб-
лика... Эксклюзивное пространство... Семидесятые
годы... Белая стена... Белый куб... Человек модерниз-
ма... Художник-утопист... Комната Мондриана... Мон-
дриан, Дюшан, Лисицкий...

- 109** **IV. Галерея как жест**
«Пустота» Ива Кляйна... «Полнота» Армана... Летающие
подушки Уорхола... Заклеенная галерея Бюрена... За-
крытая галерея Барри... «Белый взгляд» Леса Левина...
«Упакованный музей» Кристо...
- 137** **Послесловие**

Посвящается Барбаре Новак

Благодарности

За первую публикацию первых трех глав этой книги я благодарен Джону Коплансу, редактору «Артфорума» в 1976 году, и тогдашнему издателю журнала Чарльзу Коулзу. Четвертую главу и послесловие опубликовала там же Ингрид Сайши. Джен Баттерфилд, редактору издательства «Lapis Press», блестящему специалисту, я благодарен за решимость объединить эти статьи в книге. Барбара Новак, как всегда, внимательно прочла мой текст и дала мне ценные советы. Нэнси Фут любезно подобрала иллюстрации. Сьюзен Лайвли быстро и безошибочно набрала текст.

Я признателен Джеку Стоффачеру за изящный дизайн книги.

Я благодарю музеи и галереи, которые предоставили права на публикацию иллюстраций.

Томасу МакЭвилли — особое спасибо за то, что он убедительно очертил контекст моих статей в предисловии, а Энн МакКой — за то, что она предложила издательству «Lapis Press» идею книги.

Также я хотел бы поблагодарить Мэри Делмонико из Музея Уитни, предложившую редактору Издательства Университета Калифорнии Джеймсу Кларку переиздать мои тексты. Подготовка расширенной версии книги велась под чутким руководством Мэри Коатс. Кроме того, я благодарю Мориса Такмена за приглашение прочесть лекцию в Окружном музее искусств Лос-Анджелеса в январе 1975 года: то было первое публичное представление будущей книги под названием «Внутри белого куба. 1855–1974».

Предисловие

Исследование вещей и явлений в связи с их контекстом, а также идея о том, что контекст формирует вещь и сам в конечном счете становится вещью, очень характерны для нашего времени. Поворот в сторону контекста в искусстве XX века и является предметом этой уже классической книги, впервые опубликованной в виде серии из трех статей в журнале «Артфорум» за 1976 год. Брайан О’Догерти, возможно, первым подверг исследованию воздействие строго регулируемого контекста модернистской галереи на объект искусства и на того, кто на него смотрит, а также одно из ключевых событий модернизма — поглощение контекстом объекта и его превращение в объект.

В первых трех главах О’Догерти описывает современное галерейное пространство как организованное «по таким же строгим законам, каким следовали строители средневековых храмов». По его мнению, основной для этих законов принцип заключается в том, что «пространство галереи должно быть отгорожено от внешнего мира: поэтому окна обычно перекрыты, стены окрашены в белый цвет, а свет струится с потолка. <...> Искусство здесь свободно, оно, как говорится, „живет своей жизнью“». Цель подобного интерьера во многом совпадает с назначением религиозного здания: произведения искусства, подобно истинам религии, должны выглядеть «неподвластными превратностям времени». Представление произведений вневременными или «запредельными» времени говорит о том, что они уже принадлежат потомкам, а это в свою очередь гарантирует надежное капиталовложение. Но это же самое представление оказывает странное влияние на жизненность произведений, ведь жизнь разворачивается во времени. «Искусство существует в некоей витринной вечности, и хотя под витриной указан „период“ (поздний модерн), времени в ней нет.

Эта вечность придает галерее характер лимба: чтобы туда попасть, нужно быть уже мертвым».

Чтобы выяснить значение подобной формы демонстрации искусства, стоит изучить другие помещения, создававшиеся согласно родственным принципам. Этот зал вечной экспозиции уходит корнями не столько в историю искусства, сколько в историю религии, где обнаруживает предшественников куда более древних, чем средневековый храм. Так, с ним поразительно схожи залы древнеегипетских гробниц, которые должны были полностью отрешать того, кто в них попадал, от окружающего мира. Иллюзия вечного существования тоже предохранялась в них от влияния времени. В них тоже помещались картины и скульптуры, магически сопричастные вечности и потому способные предоставить к ней доступ. Еще более ранний пример функционально схожих пространств дают французские и испанские пещеры с росписями времен палеолита, мадленской и ориньякской эпох. И там изображения и изваяния находились в обстановке, намеренно отстраненной от внешнего мира и труднодоступной: пещерные галереи расположены в большинстве своем далеко от входа, и, чтобы добраться до них, подчас нужна серьезная альпинистская или спелеологическая подготовка.

Подобные ритуальные пространства символически воссоздавали незапамятный центр Вселенной, через который, согласно мифам разных народов, сообщались некогда Земля и Небо. Эта связь символически возобновлялась в интересах племени или его части — клана или иной группировки, — ритуально разыгрывавшей достижение своих целей. Поскольку в таком пространстве должен был открываться «доступ» к высшим метафизическим сферам, из него исключались всякие признаки изменения и времени. Это специально выделенное пространство было своего рода непространством, сверхпространством или идеальным пространством, где символически отменялись законы обычного пространства-времени. В период палеолита сверхпространство, населенное изображениями

и изваяниями, служило, по-видимому, задаче магического возмещения ущерба, нанесенного природе; возможно, в нем также играли свою роль верования и ритуалы, связанные с загробной жизнью. В Древнем Египте две эти цели сомкнулись вокруг персоны фараона: забота о его вечной загробной жизни означала одновременно заботу о благополучии государства, за которое он ходатайствовал. За ними обеими угадываются политические интересы класса или правящей группировки, пытавшейся закрепить за собой власть, опираясь на одобрение со стороны вечности. В известном смысле это разновидность симпатической магии — стремление заполучить нечто, ритуально представив что-либо другое, похожее, однако, на желаемый объект. Согласно подобной логике, если имеется нечто, напоминающее желаемый объект, то и обретение самого объекта не за горами. В данном случае построение пространства, якобы неизменного или такого, где последствия изменений намеренно завуалированы, — это симпатическая магия, призванная способствовать неизменности реального, внеритуального мира. Это стремление окружить видимостью вечного существования социальный, а, если вернуться к современности, то и художественный статус-кво.

Образ вечности, который создается в наших выставочных пространствах, это, на первый взгляд, образ художественной преемственности, бессмертной красоты, шедевра. Но в действительности он превозносит вполне конкретный тип восприятия с его предпосылками и ограничениями. Создавая иллюзию незыблемости определенного восприятия, белый куб представляет незыблемыми и позиции определенного класса или группы, которые это восприятие разделяют. Будучи для членов этого класса или группы ритуальным местом встречи, пространство белого куба подвергает цензуре социальное многообразие, представляя точку зрения этой группы как единственно возможную, а ей самой давая привилегию сохранения и вечной правоты. Иными словами, функцией симпатической магии белого куба является сохранение определенной правящей структуры.

Во второй части книги О’Догерти рассматривает лежащие в основе институционального признания белого куба представления о человеческой самости. «Будучи рядом с произведением искусства, — пишет он, — мы как бы временно исчезаем, уступая место Глазу и Зрителю». Под *Глазом* здесь имеется в виду бестелесная способность, чуткая исключительно к формальным визуальным значениям. А *Зритель* — это некая подавленная, обедненная форма Я, которая целиком и полностью сводится к порождению *Глаза*. Глаз и Зритель — вот все, что остается от того, кто, по выражению О’Догерти, «умирает», входя в белый куб. В обмен на встречу с проблеском псевдовечности, который предлагает нам белый куб, и на признание нашей солидарности с интересами допущенной в него группы мы расстаемся со своими человеческими качествами и становимся картонными Зрителями с бестелесными Глазами. Ради интенсивности отдельной и автономной активности Глаза мы соглашаемся «урезать» свою жизнь и самость. В классической модернистской галерее, как и в церкви, не принято говорить в полный голос; не принято смеяться, есть, пить, лежать или спать; там никто не болеет, не сходит с ума, не поет, не танцует, не занимается любовью. Как сугубо духовные существа, коими мы являемся в белом кубе согласно мифу, который он поддерживает, — ведь Глаз есть не что иное, как *Глаз души*, — мы и в самом деле можем казаться не ведающими усталости и неподвластными ни случаю, ни изменению. Эта ослабленная, пониженная форма жизни совпадает с поведением, требуемым обычно в религиозных святых местах, где очень важно пожертвовать индивидуальными интересами ради интересов группы. Религиозная по своей сути природа белого куба особенно ярко выражена в том, как он воздействует на человеческие качества любого, кто в него входит и подчиняется его принципам. В афинском Акрополе времен Платона было не принято есть, пить, говорить, смеяться и т. д.

О’Догерти с блеском прослеживает эволюцию белого куба, выводимую им из традиции западной станковой живописи, чтобы затем рассмотреть ее в совершенно ином ракурсе — с точки зрения

антиформалистической традиции, представленной инсталляциями Дюшана «1200 мешков с углем» (1938) и «Миля веревки» (1942), которые решительно взломали картинную раму и сделали главным материалом художественной переработки само пространство галереи. Привлекая внимание художников семидесятых годов к этим работам Дюшана, О’Догерти показывал, как мало за минувшие к тому времени сорок — пятьдесят лет было сделано для разрушения стены безразличия или пренебрежения, разделяющей две традиции. Их замкнутость в себе поразительна, особенно учитывая, что целое поколение художников пыталось продолжить диалог между ними. Так, Ив Кляйн в 1958 году представил под названием «Пустота» пустую галерею, а Арман в 1960-м ответил на этот почин выставкой «Полнота», в которой выдвинутая Кляйном идея трансцендентного пространства, находящегося в этом мире и в то же время остающегося «не от мира сего», подверглась диалектическому переосмыслению: вся галерея, от пола до потолка, была заполнена мусором. Пустое выставочное пространство использовали как основной материал для своих работ Майкл Ашер, Джеймс Ли Байарс и другие художники, не говоря уже о направлении, окрещенном «Свет и пространство». О’Догерти первым вербализировал эти тенденции. Его эссе — это пример арт-критики, которая пытается освоить и проанализировать недавнее прошлое и настоящее или, я бы сказал, недавнее настоящее. Он утверждает, что в коллективном разуме нашей культуры произошел значительный сдвиг, о котором свидетельствует успех белого куба не только в качестве модного стиля демонстрации искусства, но и в качестве его основного материала и выразительного средства. Этот сдвиг, по мнению О’Догерти, связан с тем, что модернизм достиг «предела в своем неустанном стремлении к самоопределению». Определять себя — значит игнорировать все, от себя отличное. Это путь неуклонной редукции, направленный на создание вокруг себя стерильно чистого поля.

Белый куб был переходным средством, призванным устранить всякие следы прошлого и контролировать будущее, утверждая якобы

трансцендентальные формы присутствия и власти. Но проблема трансцендентальных форм в том, что они по определению характеризуют не здешний мир, а иной. Этот иной мир (или доступ к нему) и отображает белый куб. Нельзя не вспомнить в связи с этим платоновское представление о высшей метафизической реальности, в которой форма, блистательно чистая и математически абстрактная, абсолютно отрешена от опыта человеческой жизни здесь, внизу (чистая форма существовала бы, по Платону, и в отсутствие мира сего). Степень влияния данного аспекта платонизма на модернистскую мысль, в частности его роль скрытого стержня модернистской эстетики, сильно недооценивается. Возрожденная — отчасти в качестве компенсаторной реакции на закат религии — и подкрепленная, хотя и неправомерно, слабостью нашей культуры к непорочной абстрактности математики, идея чистой формы руководила эстетикой (и этикой), в рамках которой возник белый куб. Пифагорейцы платоновских времен, включая и самого Платона, считали, что вначале была пустота, в ней необъяснимым образом появилась точка, точка вытянулась в линию, линия растеклась в поверхность, поверхность развернулась в тело, а тело отбросило тень, каковая и есть то, что мы видим. Этот набор элементов, лишенных какого-либо содержания помимо их собственной сущности, — точка, линия, поверхность, тело и тень-симулякр — служит базовым инструментарием большей части модернистского искусства. Белый куб — выражение изначальной светящейся пустоты, из которой, согласно платоновскому мифу, необъяснимым образом вышли эти элементы. Следуя такому ходу мысли, элементарные формы и геометрические абстракции можно считать живыми и даже более живыми, чем нечто, имеющее конкретное содержание. В конечном счете белый куб сводится к этому отрицающему жизнь трансцендентальному порыву, притворно приспособленному к злободневным социальным целям. Статьи О’Догерти, представленные ниже, выступают в защиту реальной жизни наперекор стерильному миру-операционной, в защиту времени и перемен наперекор мифу о вечности и трансцендентности чистой

формы. Они — не только выражение, но и воплощение этой защиты. Они — своего рода призраки времени, свидетельства того, как быстро новейшие достижения сегодняшнего дня становятся классическими наработками дня вчерашнего. И хотя принято считать, что модернизм с его стремительным темпом обновления остался в прошлом, этот темп не только сохраняется, но и нарастает. Статьи, написанные сегодня, к 1990 году будут забыты — или, подобно статьям О’Догерти, станут классикой.

Томас МакЭвилли
Нью-Йорк, 1986

I. Заметки о галерейном пространстве

В научно-фантастических фильмах часто встречается такая сцена: Земля удаляется от космического корабля, становится горизонтом, пляжным мячом, грейпфрутом, мячиком для гольфа, звездой. С изменением масштаба восприятие переходит от частного к общему. Индивидуальность сменяется видом, таким трогательным для нас: смертные двуногие существа роятся там, внизу, словно живой ковер. Если смотреть на людей с определенной высоты, они кажутся в основном хорошими. Вертикальное отдаление способствует благосклонности. А вот горизонтальность не обладает подобной добродетелью. Далекие фигуры могут приблизиться, и мы предчувствуем опасность встречи. Жизнь горизонтальна: одно, за ним другое — своего рода конвейер, влекущий нас к горизонту. Иное дело история, вид с улетающего космического корабля. Масштаб меняется, слои времени накладываются друг на друга, и мы, глядя через них, строим перспективы, позволяющие составить общую картину прошлого, доступную для исправлений. Неудивительно, что искусство противится подобному подходу: его история, воспринимаемая сквозь призму времени, запутывается тем, что происходит у нас на глазах, и ведет себя, как свидетель, готовый изменить показания в ответ на малейшую провокацию восприятия. История и наш глаз ожесточенно спорят друг с другом в самом сердце «константы», которую мы называем традицией.

Все мы ныне уверены, что изобилие легенд, слухов и фактов, именуемое модернистской традицией, может быть ограничено определенным горизонтом. Глядя сверху вниз, мы яснее видим исповедуемые модернизмом «законы» прогресса, его обшитый броней идеалистической философии каркас, его военные метафоры наступления и штурма. Ну и зрелище все это собой представляет — или представляло! Приведенные в боевой порядок идеологии, ракеты на трансцендентном топливе, романтические трущобы, в которых смешиваются, составляя горючую смесь, деградация и идеализм, все эти войска, переходящие с позиции на позицию, ведя вошедшие в привычку войны. Кипы фронтовых донесений, вырастающие в конце концов у нас на журнальном

столике, дают малое представление об истинных подвигах. Они, эти парадоксальные свершения, дожидаются ревизии, которая свяжет эру авангардов с традицией или, как некоторые опасаются, положит последней конец. Ведь, в самом деле, и традиция по мере удаления космического корабля от Земли приобретает черты бездушки на том же журнальном столике — движимого мифическими моторчиками забавного механизма, который распределяет репродукции по крохотным макетам музеев. В центре машинерии угадывается, по всей видимости, необходимая для ее работы равномерно освещенная «камера» — пространство галереи.

История модернизма тесно связана с этим пространством или, точнее, может быть соотнесена с изменениями в нем самом и в нашем о нем представлении. Ведь с некоторых пор мы смотрим поначалу не на само искусство, а на *пространство* вокруг него (одно из общих мест нашего времени — привычка, входя в галерею, начинать с оценки ее помещений). На ум сразу приходит образ безупречного белого зала, который лучше любой картины годится на роль модели искусства XX века: процесс необратимого исторического развития, обычно связываемый с искусством, которое размещается в этом пространстве, определяет, подобно свету, его собственные черты.

Идеальная галерея очищает произведение от всех наносов, способных помешать его идентификации с «искусством». Произведение в ней предохранено от всего, что могло бы подвергнуть сомнению его самооценку. В этом отношении галерея родственна другим пространствам, где воспроизведение замкнутой системы ценностей способствует сохранению тех или иных конвенций. Святость храма, строгость зала суда, таинственность научной лаборатории порождают в соединении с изящным дизайном средоточие эстетики. Силовое поле восприятия здесь настолько мощное, что, выйдя из него, искусство легко теряет свой сакральный статус. И наоборот, оказываясь в фокусе сильных художественных идей, искусством становятся обычные предметы. Действительно, объект часто служит медиумом, при посредстве которого

эти идеи выявляются и позволяют завязать о них дискуссию: такова известная форма позднемодернистского академизма («Идеи более интересны, чем искусство»). Тем самым обнаруживается сакральная природа галерейного пространства и один из главных законов модернизма, на зрелом этапе которого контекст превращается в содержание. А вносимый в галерею объект, согласно странной инверсии, начинает сам «оформлять» пространство и корректировать его законы.

Галерею создают по правилам, не менее строгим, чем те, которыми следовали строители средневековых храмов. Ее пространство должно быть отгорожено от внешнего мира: поэтому окна обычно перекрыты, стены окрашены в белый цвет, а свет струится с потолка. Деревянный пол покрыт лаком, и тогда по нему скользишь, как в клинике, или устлан коврами, и тогда, пока неслышно ходишь по нему, разглядывая то, что развешано по стенам, твои ноги отдыхают. Искусство здесь свободно, оно, как говорится, «живет своей жизнью». Какой-нибудь столик может оказаться единственным предметом мебели. В таком контексте почти сакральным объектом становится напольная пепельница, да и пожарный рукав в современном музее выглядит не как пожарный шланг, а как эстетическая головоломка. Модернистский перенос восприятия с жизни на формальные ценности — дело уже свершившееся. И, конечно же, это одна из смертельных болезней модернизма.

Незамутненное, белое, чистое, искусственное пространство галереи превозносит эстетическую технологию. Произведения искусства обрамляются, развешиваются, расставляются ради максимально комфортного исследования. Их непорочные поверхности оберегаются от глетворного воздействия времени. Искусство существует в некоей витринной вечности, и хотя под витриной указан «период» (поздний модерн), времени в ней нет. Эта вечность придает галерее характер лимба: чтобы туда попасть, нужно быть уже мертвым. В самом деле, присутствие нашего тела, этого странного предмета интерьера, кажется здесь излишним, чуждым вторжением. Пространство галереи наводит

на мысль, что в ней рады глазам и умам, но не телам, занимающим слишком много места, — их терпят лишь в качестве кинестетических манекенов для дальнейших исследований. Этот картезианский парадокс заостряет одна из «икон» нашей визуальной культуры — фотоснимок экспозиции *без* посетителей. Со зрителем наконец покончено. Мы смотрим выставку, не будучи на ней: таков один из ценнейших подарков искусству от фотографии, его давней соперницы. Снимок экспозиции — метафора галерейного пространства. В нем безукоризненно реализован идеал, не менее безукоризненно, чем другой идеал — в салонной живописи 1830-х годов.

Действительно, парижский Салон имплицитно утверждал определение галереи, сообразное эстетике XIX века. Галерея — это помещение со стеной, занятой картинами. Стена как таковая не имеет эстетической ценности, она просто необходима для прямоходящего существа. «Выставочная галерея в Лувре», запечатленная в 1833 году Сэмюэлом Ф. Б. Морзе, пугает нынешний глаз: шедевры покрывают стену, как обои, почти сливающиеся друг с другом и не обособленные, как то подобает их статусу. Даже если отвлечься от жуткого (с нашей точки зрения) нагромождения периодов и стилей, требовательность подобной развески к публике выше всякого понимания. Чтобы рассмотреть верхний ряд картин, пришлось бы встать на ходули, а ради нижнего — опуститься на четвереньки. Оба эти участка — второстепенные. Впрочем, художники сплошь и рядом жаловались на то, что их «задрали» слишком высоко, но никогда — на то, что их «прижали к полу». Картины внизу по крайней мере доступны, в том числе и для «пристального» взгляда, необходимого ценителю, прежде чем отойти на более предпочтительное расстояние. Можно себе представить, как зрители XIX века расхаживают по залу, всматриваются в холсты, чуть ли в них не утыкаясь, составляют кружки обсуждающих работы поодаль, указывая тросточками на детали, потом снова принимаются ходить от картины к картине. Большие полотна размещены вверху (так от них легче отойти) и иногда немного наклонены к зрителю; «лучшие» вещи



Сэмюэл Ф. Б. Морзе. Выставочная галерея в Лувре. 1832–1833. 187,3×274,3 см. Фонд американского искусства Терры, Эванстон (Иллинойс)



I. Заметки о галерейном пространстве

висят посередине; нижний ряд отдан маленьким картинам. Хорошей является в данном случае развеска, собирающая холсты в искусную мозаику, которая полностью скрывает стену.

Какой закон восприятия может оправдать такую, как нам кажется, дикость? Только один: каждая картина воспринималась как автономная сущность, совершенно обособленная от своих соседок, благодаря массивной раме и собственной перспективной композиции. Пространство галереи было раздельным и ранжированным, так же как и в жилых домах, разные комнаты которых имели разные функции. Интеллект XIX века был склонен к классификации, а глаз того же времени чтит иерархию жанров и авторитет рамы.

Как станковая картина стала этим аккуратно упакованным участком пространства? Открытие перспективы хронологически совпадает с возникновением станковой картины, а станковая картина со своей стороны подтверждает исходящее от живописи обещание правдоподобия. Фреску, написанную на стене, и картину, на стене висящую, связывает необычное отношение: на смену расписной стене приходит переносная часть стены. Границы установлены и обозначены рамой; уменьшение становится эффективным ограничением, которое скорее содействует, чем препятствует иллюзии. Пространство стенной росписи обычно неглубоко: даже когда неотъемлемой частью замысла является создание видимости глубины, целостность стены сколь отрицается, столь и упрочивается архитектурной декорацией. Стена как таковая всегда воспринимается как ограничение глубины (пройти сквозь нее невозможно), подобно тому как углы и потолки (порой служащие поводом для изобретательных решений) ограничивают объем. Вблизи фреска не может скрыть своих ухищрений: иллюзия лопается вместе с мыльным пузырем ее метода. Мы чувствуем, что видим основу картины, и часто теряемся в поисках своего «места». Фреска вычерчивает двусмысленные, плавающие векторы, к которым зрителю приходится принаравливаться. Станковая картина сразу дает ему понять, где он находится.

Она похожа на переносное окно, которое, попав на стену, пронизывает ее глубиной. Этот сюжет многократно повторяется в северном искусстве: окно внутри картины не только обрамляет даль, но и подтверждает окнообразные границы рамы. Эффект магической шкатулки, который вызывают маленькие северные картины, связан с обнаружением в них при ближайшем рассмотрении огромных растояний и бесчисленных деталей. Рама станковой картины — такое же психологическое вместилище для художника, как для посетителя галереи — зал, в котором он находится. Перспектива укладывает все внутри картины в пространственный конус, по отношению к которому рама выступает модульной сеткой, перекликающейся с участками переднего, среднего и дальнего планов. В такую картину «заходят», решительно или непринужденно в зависимости от ее тональности и колорита. Чем сильнее иллюзия, тем активнее она зовет зрителя внутрь. Глаз отделяется от привязанного к своему месту тела и становится его миниатюрным представителем в картине, осваивающим и тестирующим участки ее пространства.

Надежная рама так же необходима для этого процесса, как кислородный баллон необходим водолазу. Пограничная служба рамы бдительно охраняет происходящее внутри. Вплоть до XIX века край пользуется в станковой живописи статусом абсолютной границы. Если изображаемая сцена урезается или выносится «за кадр», то только для того, чтобы укрепить край. Классическая перспективная упаковка, поддерживаемая массивной рамой, позволяет холстам жаться на стене друг к другу, как рыбам в бочке. Ничто не дает повода связать пространство внутри картины с тем, что ее окружает.

В XVIII–XIX веках намеки на подобную связь делались лишь эпизодически, а тем временем передача атмосферы и поиски в области колорита понемногу разрушали перспективу. Пейзаж дал рождение прозрачной световоздушной среде, в которой перспектива и тон/цвет вступили в противоречие, так как их отношение к стене, на которой висит картина, оказалось противоположным. Появились картины,

теснящие раму. Типичная для них композиция — это идущий от края до края горизонт, разделяющий небо и море и нередко подчеркнутый лентой побережья, иногда с фигурой, непременно обращенной к морю. Формальная композиция исчезла, не осталось никаких рам внутри рамы — кулис, темных передних планов, всех этих брайлевских транскрипций перспективной глубины. Одна двусмысленная поверхность, частично ограниченная изнутри горизонтом. Такие картины (создававшиеся Курбе, Фридрихом, Уистлером и многими другими) балансируют между бесконечной глубиной и плоскостностью и благоприятствуют орнаментальному прочтению. Эффективное ограничение горизонта позволяет им достаточно легко преодолевать барьеры рамы.

Эти картины наряду с другими, сосредоточенными на случайном обрывке пейзажа, который порой кажется выбранным «неудачно», ввели представление о ненаправленном *обзрении*, о *беглом* взгляде. Ускорение видения делает раму двусмысленной, уже не абсолютной границей. Зная, что фрагментация пейзажа продиктована решением исключить все, что вокруг него, мы волей-неволей представляем себе, каким может быть пространство за рамой. Рама становится скобками. Отдаление картин на стене друг от друга становится неизбежным: они словно физически отталкиваются. Эту тенденцию подстегнула и охотно переняла новая наука (она же искусство), чьим призванием стало изъятие предмета из его контекста, — фотография.

В фотографии главным решением является выбор границ изображения, так как она слагает в определенную композицию или, наоборот, разлагает на части то, что попадает в ограниченное поле кадра. Поэтому изоляция, кадрировка, обрезка стали ее важнейшими композиционными средствами. Но это произошло не сразу. В ранней фотографии сохранился сложившийся в живописи обычай обрамлять композицию внутренними «опорами» — подходящими для этого деревьями или холмами. Впрочем, наиболее талантливые из первых фотографов работали с краями по-новому, без помощи живописных конвенций. Они *смягчали* края, стараясь сохранить естественную ком-

позицию предметов вместо того, чтобы выстраивать их вдоль границ кадра. Возможно, это типично для XIX века, который интересовался именно предметами, а не границами. Области знания развивались тогда самостоятельно, в своих установленных пределах. Изучение не столько самой области, сколько ее границ, уточнение этих границ с целью их расширения — пристрастие XX века. Нам кажется, что мы увеличиваем область познанного, когда раздвигаем ее вширь, а не продвигаемся вглубь, как поступал в присущем ему перспективном стиле XIX век. Наука двух столетий очень по-разному понимала край и глубину, предел и определение.

Фотография быстро нашла способ отстраниться от тяжелой рамы, уложив снимок на картонную подложку. Между снимком и рамой возникло нейтральное поле паспарту. Ранняя фотография, таким образом, сохранила представление о крае изображения, но снизила его риторический пафос, умерила его власть, сделала его пусть не сугубо условной линией — таковой он станет позднее, — но уже протяженной зоной. Так или иначе, идея края как надежного ограждения сюжета пошатнулась.

Многое из сказанного выше применимо и к импрессионизму, одной из важных тем которого был край как посредник между внутренним и внешним. Но в данном случае переосмысление края форсировало куда более значимый процесс — начало решительного прорыва, которому суждено было изменить представление о картине, о развеске картин, а в конечном счете и о пространстве галереи: зарождался миф плоскостности, ставший впоследствии логическим стержнем борьбы живописи за самоопределение. Прокладка неглубокого буквального пространства, вмещающего формы, созданные художником, в противовес «реальным» формам, которым давало место старое пространство иллюзии, потеснило позиции края еще сильнее. Ключевые открытия здесь совершил, разумеется, Моне.

Масштабы начатой им революции таковы, что нет уверенности в соразмерности ей собственных достижений художника, ведь Моне

следовал определенным ограничениям, которые сам для себя установил и внутри которых предпочитал находиться. Его пейзажи часто кажутся созданными на пути приближения к реальному сюжету или отдаления от него. Складывается впечатление, что Моне останавливается на некоем промежуточном решении; само отсутствие в пейзаже каких бы то ни было характерных черт расслабляет наш взгляд, избавляет от потребности искать в картине что-то существенное. «Неформальный» импрессионистский сюжет всегда заявлен, но увиден каким-то случайным, безучастным к своему предмету взглядом. Что у Моне замечательно, так это «взгляд» на сам взгляд — обнаружение световой оболочки вещей, часто кажущаяся простодушной реконструкция восприятия с помощью точечного кода цвета и мазка — кода, который остается (до самых последних работ художника) безличным. Края, мешающие восприятию сюжета, кажутся случайным решением, как будто граница картины могла бы проходить немного левее или, наоборот, правее. Уменьшение структурной роли края за счет случайности выбора сюжета в сочетании с натиском на тот же край со стороны сплюсчивающегося пространства очень характерно для импрессионизма. Этот двойной и несколько противоречивый акцент на крае — предвестие трактовки картины как самодостаточного объекта: вместилище иллюзорного факта само становится фактом первостепенной важности, устремляющим нас к волнующим эстетическим вершинам.

Первой декларацией плоскостности и объектности стали в 1890 году известные слова Мориса Дени о том, что картина — это поверхность, покрытая линиями и красками, и только затем — композиция на определенный сюжет. Это одна из тех формул, которые могут звучать гениально или тривиально в зависимости от духа времени. Сейчас, зная, к чему могут привести антиметафоричность, антиструктурность, антииллюзия и антисодержательность, мы слышим в утверждении Дени общее место. Плоская картина — бесконечно истончающаяся оболочка модернистской целостности — порой кажется просто созданной для иронии в духе Вуди Аллена, и она уже вызвала

немало ернических реплик. Каковые, однако, упускают из виду тот факт, что миф о картинной плоскости возрос на почве ее многовековой службы делу иллюзии. Модернистское ниспровержение этого мифа было героическим шагом, отразившим совершенно новое мировоззрение, которое позднее было доведено до банальности в эстетике и «технологии» плоскостности.

Буквализация картинной плоскости — большая тема. По мере сужения вмещающей содержание среды ее друг за другом покидали композиция, сюжет, метафизика, пока опустошение, как, говоря о Пикассо, констатировала Гертруда Стайн, не дошло до конца. Но весь отброшенный арсенал — иерархия жанров, иллюзия, гостеприимное пространство, бесчисленные мифы — вернулся в ином обличье и при помощи новых мифов обосновался на буквальных поверхностях, бесспорно их обесценив. Превращение литературных мифов в мифы тавтологические — такие как объектность, единство картинной плоскости, равнозначность пространства, самодостаточность произведения, чистота формы — еще дожидается своих исследователей. Без подобного рода превращений искусство потеряло бы актуальность. В самом деле, перемены в нем часто лишь на шаг опережают устаревание, и в этом смысле его развитие повторяет законы моды.

Плодом совершенствования картинной плоскости явилась вещь с длиной и шириной, но без глубины — своего рода перепонка, способная, согласно понятной биологам метафоре, к самопорождению собственных законов. Главный из них был усмотрен, разумеется, в том, что эта поверхность, сдавленная мощными историческими силами, не может быть прорвана. Ее узкое пространство, вынужденное изображать, не изображая, создавать символы, не опираясь ни на какие соглашения, произвело на свет множество новых соглашений без согласия между кем бы то ни было: цветовые коды, краски-подписи, персональные знаки, логически продуманные структурные концепции. Кубистские структурные схемы поддерживали статус-кво станковой живописи: картины кубистов центростремительны, их интенсивность

нарастает к центру и ослабляется к периферии (не потому ли они склонны к малому размеру?). Более действенный способ установить пределы классической композиции в условиях двусмысленности краев нашел Сёра. Нередко он окаймлял свои холсты «внутренними» рамами из цветных точек, призванными отделить и очертить сюжет. Эти рамы-полосы как бы поглощают медленные движения ограниченной ими структуры. В других случаях, чтобы ослабить резкость краев, Сёра покрывал точками настоящую раму, чтобы взгляд мог беспрепятственно выходить за пределы картины и возвращаться назад.

Но лучше всех совладал с дилеммой картинной плоскости и ее стремления вовне Матисс. Его картины становились чем дальше, тем больше, словно глубина по воле топологического парадокса переводилась в ее плоскостной аналог. Место обозначалось теперь такими характеристиками, как верх и низ, лево и право, рисунком, который почти никогда не замыкает контур, не позволяя поверхности как-либо его подорвать, и цветом, который закрашивает всю поверхность с безучастным к ее различиям удовольствием. Глядя на большие холсты Матисса, мы не задумываемся о раме. Он с удивительным тактом разрешает дилемму горизонтального распространения и границ. Акцента на центре в ущерб краям или на краях в ущерб центру у Матисса не найти. Его картины не посягают на пустые участки стен. Они отлично выглядят почти везде. Гибкая, не скованная формой структура в сочетании с декоративной предусмотрительностью делает их замечательно самодостаточными. Их легко вешать.

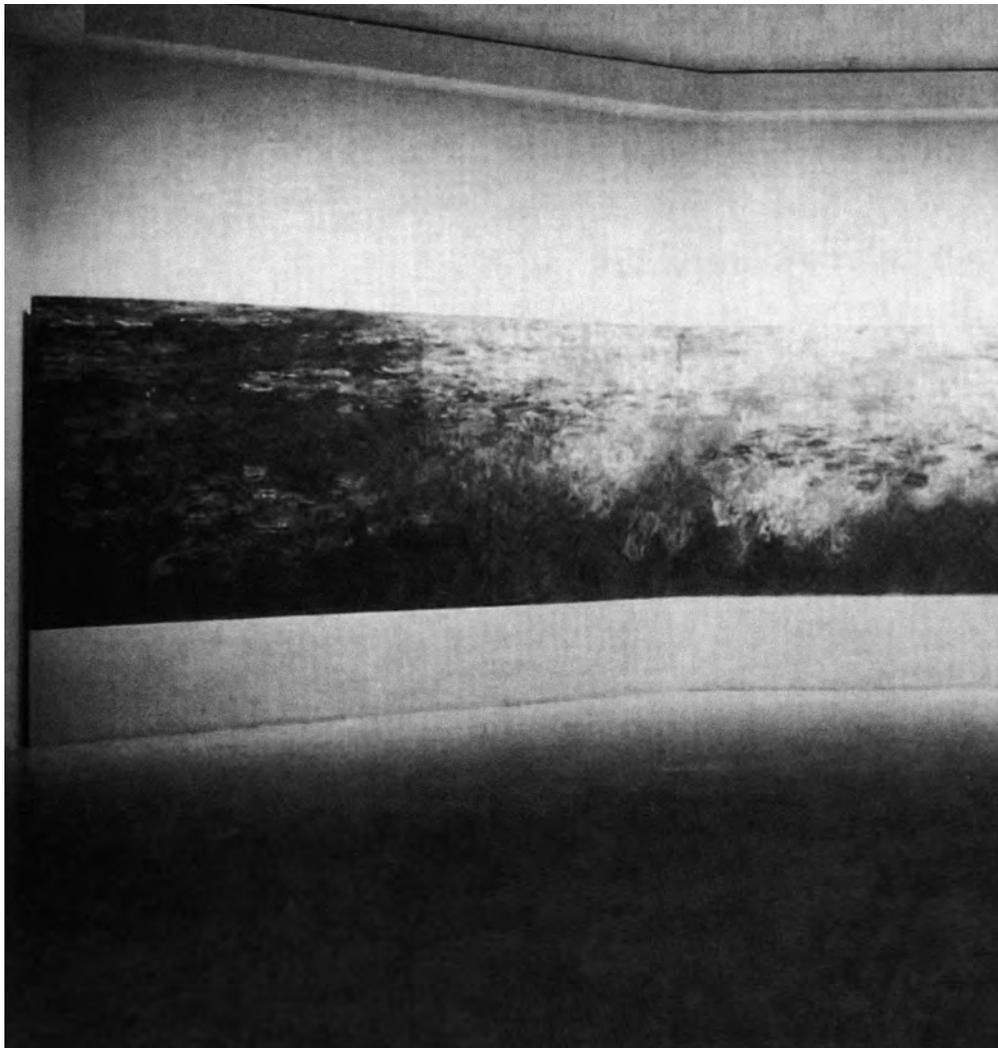
Развеска картин — вот предмет, который нам следовало бы изучить глубже. Ее обычаи со времен Курбе остаются совершенно неисследованными. Между тем характер развески основывается на предпосылках, касающихся восприятия произведений. Развеска высказывается об их текущей интерпретации и оценке, бессознательно впитывая импульсы общественного вкуса и моды. В свою очередь публика столь же бессознательно считывает ее послание. Полагаю, есть все возможности соотнести «внутреннюю» историю живописи

с «внешней» для нее историей развески. И начать здесь следовало бы не с официальных форм демонстрации искусства (как тот же Салон), а с капризов частных коллекционеров, составлявших у себя в кабинетах элегантные композиции из картин XVII–XVIII веков. Вероятно, первым случаем в истории модернизма, когда художник организовал при помощи развески собственное выставочное пространство, был персональный «салон отверженного», устроенный за стенами Салона 1855 года Курбе¹. Как он развесил свои картины? В какую последовательность он их выстроил, как обыграл их взаимоотношения и промежутки между ними? Думаю, ничего особенного он не сделал, и все-таки это был первый случай, когда художник-модернист (к тому же, как считается, первый художник-модернист) сам создал контекст для своих работ и тем самым вынес суждение об их ценности.

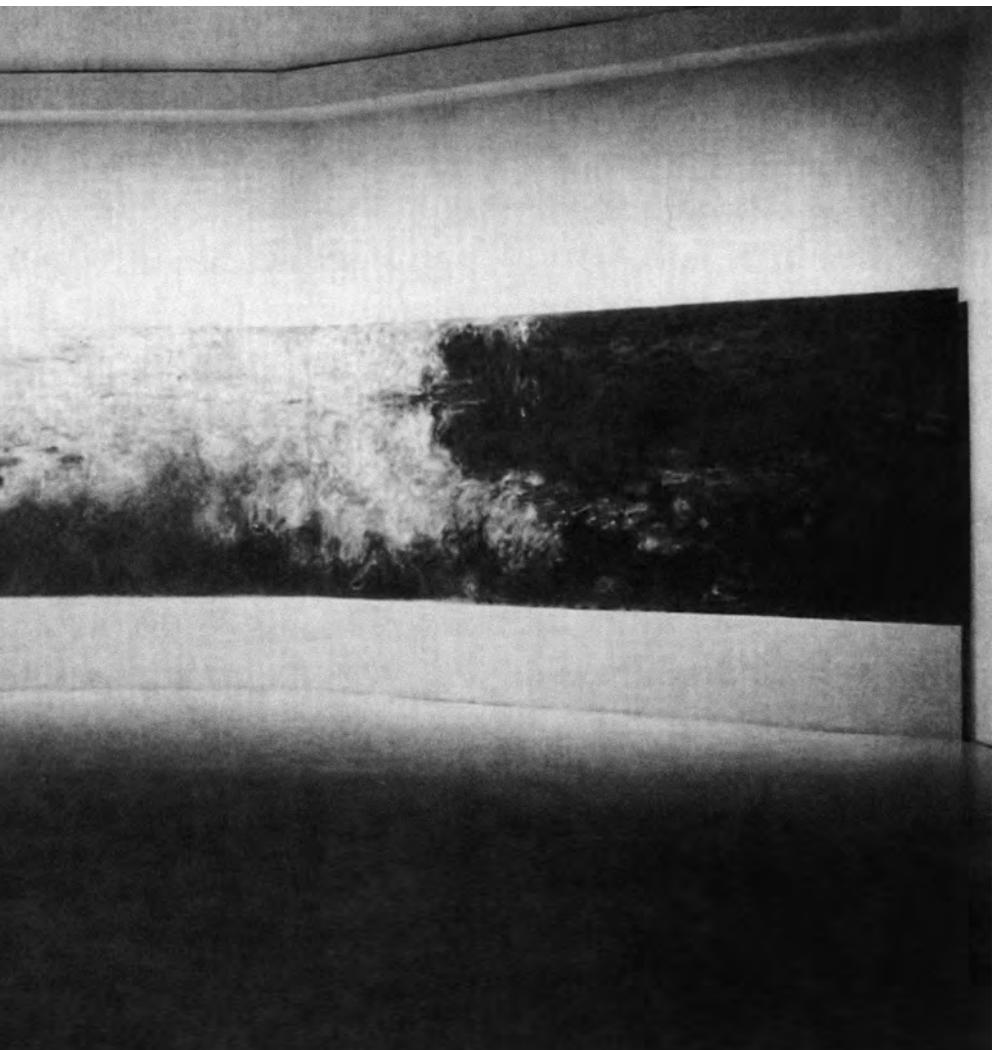
Даже радикальные для своего времени картины развешивали, как правило, традиционно. Заключенные в произведении указания в отношении его контекста, судя по всему, осознаются не сразу. Импрессионисты на своей первой выставке в 1874 году расположили картины почти вплотную — так же, как в Салоне. Прямо заявляющие о своей плоскостности и о неопределенности границ, импрессионистские картины и поныне экспонируются в традиционных золоченых рамах, функция которых лишь в том, чтобы сообщить им статус изделий «старых мастеров» и предметов роскоши. Когда Уильям Ч. Зайц в 1960 году снял рамы с картин Моне для его блестящей ретроспективы в нью-йоркском Музее современного искусства, «раздетые» холсты можно было принять за репродукции, пока не становилось видно, как они овладевают стеной. Хотя та памятная развеска была не лишена эксцентричности, она точно уловила связь картин со стеной и явилась

¹ Жюри Салона 1855 года приняло более десяти работ Курбе, но отклонило по причине слишком большого размера (361 × 598 см) его «Мастерскую художника». Это побудило Курбе организовать в рамках Всемирной выставки отдельную персональную экспозицию в здании, построенном на его собственные средства и названном «Павильон реализма». Первый «Салон отверженных» состоялся в 1863 году по инициативе художников, чьи произведения были отвергнуты жюри официальной выставки, в том числе Мане, который представил тогда «Завтрак на траве». — *Здесь и далее примеч. ред.*

Клод Моне. Водяные лилии. 1914–1926.
Три части. Холст, масло. 200×424,8 см
(каждая часть). Музей современного
искусства, Нью-Йорк



Брайан О'Догерти
Внутри белого куба



редким случаем кураторской решимости следовать за контекстными импликациями материала. Некоторые картины Моне Зайц повесил заподлицо со стеной. Вписавшись в стену, они словно переняли жесткость фрескового письма. «Сверхбуквализация» картинной плоскости огрубила их поверхность. Зримо выявилось различие между станковой картиной и фреской.

Отношение между картинной плоскостью и стеной за нею основополагающе для эстетики поверхности. Два сантиметра толщины подрамника в эстетических мерах равносильны пропасти. Станковую картину нельзя перенести на стену — интересно, почему? Что потеряется при подобном переносе? Края, поверхность, текстура холста, отрыв от стены. Глядя на картину, мы всегда помним, что она висит на стене или крепится к ней как-то иначе, что она — ценность движимая, находящаяся в обращении. После веков иллюзионизма кажется вполне обоснованной мысль о том, что эти параметры, вне зависимости от того, насколько поверхность плоскостна, суть последние убежища иллюзии. В большинстве своем картины, вплоть до «живописи цветового поля», остаются станковыми и реализуют свою буквальность вопреки остаткам иллюзионизма. В самом деле, эти остатки как раз и делают буквализм интересным, составляя своего рода секретный ингредиент диалектического топлива, снабжающего энергией позднемодернистскую станковую живопись. Скопировав образец последней на стену и повесив рядом оригинал, можно было бы убедиться в том, насколько существенна доля иллюзионизма в чистейших генах буквальной картины. Вместе с тем грубое фресковое письмо обнаружило бы важность поверхности и краев для станковой картины, которая обретается ныне в смутной, определяемой «буквальными» пережитками иллюзии зоне объектности.

Атакам, предпринятым на живопись в шестидесятых годах, стоило позаботиться об уточнении, что их мишенью была не живопись, а станковая картина. Консерватизм «живописи цветового поля» представлял интерес, но только не для тех, кто понимал, что станковая картина неспособна избавиться от иллюзии, и отвергал возможность

чего-то, спокойно висящего на стене и никому не мешающего. Меня всегда удивляло, что «живопись цветового поля», да и позднемодернистская живопись вообще, не пыталась посягнуть на стену, не искала сближения между станковой картиной и росписью. Впрочем, «живопись цветового поля» соответствовала в этом смысле, и весьма настораживающе, социальному контексту. Она оставалась салонной: ей требовались большие стены и крупные коллекционеры, она неизбежно выглядела как высшее достижение капиталистического искусства. Напротив, ясно осознавал иллюзии, присущие станковой живописи, и не питал иллюзий в отношении общества минимализм. Вот уж кто не вступал в союз с богатством и властью, и его отчаянная попытка пересмотреть отношения художника с институциональной средой еще ждет своих исследователей.

Помимо «живописи цветового поля» следует упомянуть еще несколько изящных попыток позднемодернистского искусства выжать что-то из непокорной картинной плоскости, которая в своих нынешних буквалистских воплощениях выглядит уже убийственно глупо. На сей раз стратегия основывалась не на метафоре (убеждении), а на сравнении (выдаче одного за другое) — на заявлении, что картинная плоскость — «то же самое, что...». Многоочие заменялось чем-либо плоским, послушно укладывающимся на буквальную поверхность и сливающимся с нею, будь то «Флаги» Джонса, «классные доски» Сая Твомбли, огромные покрашенные «листы» линованной бумаги Алекса Хейя или «блокноты» Аракавы. Подавалась картина и как «то же самое, что занавеска», и как «то же самое, что стена», и как «то же самое, что небо». Обо всех этих «то же самое, что...» можно было бы написать неплохую комедию нравов. Подобных картинной плоскости вещей множество, в их числе и сама перспективная схема, сплюснутая до двух измерений ради демонстрации дилеммы. Прежде чем оставить эту область мрачного в конечном счете юмора, отметим еще разрезы картинной плоскости (как говорил о своем жесте такого рода Лучо Фонтана, он «разрубил гордиеву поверхность»), доходящие до полного

разрушения картины и вторжения в штукатурку стены. Наконец, к тому же кругу решений относится снятие картины вместе с поверхностью и краями с прокрустова подрамника и ее укладка на полу: ради пущей буквализации бумагу, стекловолокно или ткань прибивают, приклеивают или просто расстилают у стены. В связи с этим под рубрику художественного мейнстрима попала — кстати, впервые — значительная часть лос-анджелесской живописи; немного странно, когда все ту же одержимость поверхностью, пусть даже и приправленную калифорнийским мачизмом, принимают подчас за провинциальную дерзость.

Все эти отчаянные усилия лишней раз убеждают в том, насколько консервативным движением был кубизм. Он продлил жизнь станковой живописи и отсрочил ее упадок. Кубизм можно было свести к системе, а системы преобладают в академической истории искусства, так как по сравнению с искусством их легче понять. Система — разновидность рекламы, продвигающая, помимо прочего, довольно одиозную идею прогресса как того, что происходит в результате устранения оппозиции. А в модернизме твердым оппозиционным голосом был Матисс, и этот голос спокойно, рационально говорил о цвете, который до такой степени пугал кубистов, что они долго предпочитали серую гамму. Клемент Гринберг в книге «Искусство и культура» рассказывает, как нью-йоркские художники преодолевали кубизм, небескорыстно оглядываясь на Матисса и Миро. Абстрактные экспрессионисты пошли по пути горизонтального распространения, отказались от рам и чем дальше, тем больше видели в крае структурную единицу, призванную ввести картину в диалог со стеной, на которой она висит. В этот момент из-за кулис явились галерист и куратор. Решив совместно с художником, как нужно демонстрировать получившиеся работы, они способствовали в конце сороковых и в пятидесятых годах самоопределению новой живописи.

В пятидесятых — шестидесятых умами завладела новая проблема: сколько пространства необходимо произведению искусства, чтобы оно, как принято говорить, «дышало»? С тех пор как в картинах заложены

требования к окружающему пространству, игнорировать их обиженное ворчание друг на друга стало сложнее. Что можно повесить рядом, что нельзя? Эстетика развески развивается по мере формирования собственных обычаев, которые становятся конвенциями, а затем и законами. Мы вступили в эпоху, когда произведения искусства «воспринимают» стену как ничейную землю, открытую для проекции их представления о территории. Недалеки войны за контроль над границами: они уже назревают в «балканских конфликтах», то и дело вспыхивающих на музейных групповых выставках. Глядя на то, как произведения борются за территорию, а не за место в контексте современной галереи — никаким местом та давно уже не является, — испытываешь странную неловкость.

Все эти маневры на стене сделали ее отнюдь не нейтральной зоной. Будучи уже не пассивной опорой, а действующим лицом искусства, стена стала ареной противоборства идеологий; всякое новшество должно занимать по отношению к стене определенную позицию. (Остроумной репликой на эту тему стала выставка Джина Дэвиса, представившего затерянные в огромном пространстве микрокартины.) Как только стена превратилась в самостоятельную эстетическую силу, она начала менять все, что бы на ней ни оказалось. Будучи контекстом искусства, она наполнилась содержанием, исподволь переходящим и на произведения. Выставка отныне делается под определенное пространство, которое художник обследует, словно санинспектор, изучая эстетику стены, которая сама придаст его работам «художественные качества», и вовсе не обязательно соответствующие замыслу. Мы в большинстве своем «считываем» развеску так же, как жуем жвачку — бессознательно и автоматически. Решающим для раскрытия эстетического потенциала стены импульсом стало открытие, которое теперь, в ретроспективе, приобрело силу исторической неизбежности: станковая картина не обязана быть прямоугольной.

Ранние фигурные картины Фрэнка Стеллы имели, в соответствии с породившей их внутренней логикой, края в виде наклонных или ломаных линий. (Одним из немногих доступных критику инструментов

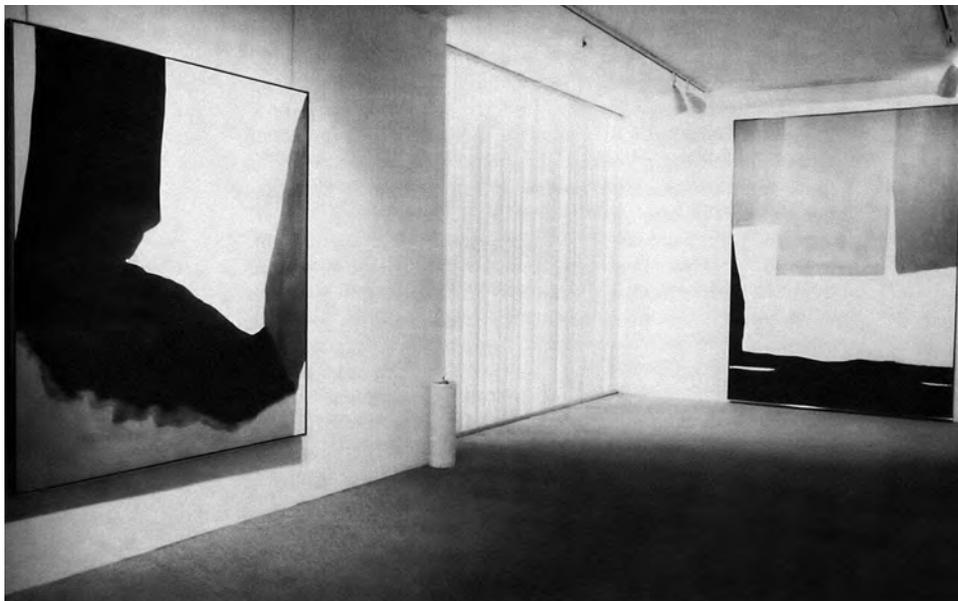


для работы с ними остается различие индуктивной и дедуктивной структур, предложенное Майклом Фридом.) Эти картины активизировали стену: взгляд устремлялся по заданным линиям на поиск ее границ. Представленная Стеллой в 1960 году у Лео Кастелли выставка U-, T- и L-образных полосатых холстов «мобилизовала» каждый миллиметр стены, от пола до потолка, от угла до угла. В тесной окраинной галерее завязался беспрецедентный диалог между стеной и параметрами картин — плоскостью, краями, форматом. Картины были выставлены так, что впечатление серии и обособленности каждой из них вступили в соперничество. Развеска оказалась не менее революционной, чем произведения: став частью эстетики, она теперь эволюционировала параллельно картинам. Отказ от прямоугольного формата окончательно закрепил самостоятельность стены, тем самым навсегда изменив концепцию галерейного пространства. Часть мистики неглубокой картинной плоскости (одного из трех основных факторов реорганизации галереи) передалась контексту искусства.

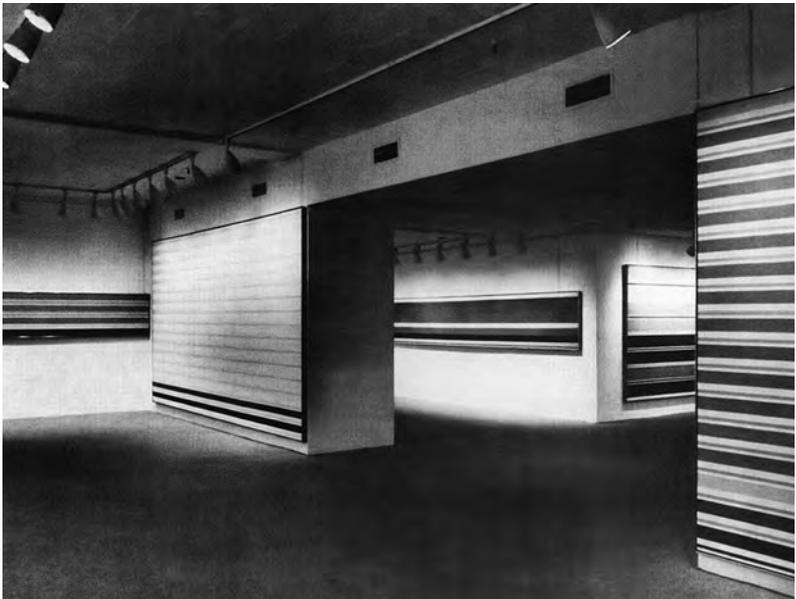
Вернемся с учетом сказанного к типичному снимку экспозиции, о котором говорилось выше: просторные помещения, безупречно строгий декор, выстроенные редкой вереницей, словно дорогие бунгало, картины. В качестве последних сразу приходят в голову образцы «живописи цветового поля» — стиля, особенно авторитарного в своем требовании *Lebensraum*². Картины встречают зрителя с такой же ободряющей надежностью, как колонны в классическом храме. Каждая из них берет себе столько пространства, сколько ей требуется, чтобы исполнить свою роль, прежде чем в дело вступит соседка. Иначе возникнет единое поле восприятия, живописный ансамбль, умаляющий уникальность каждого холста. Снимок экспозиции «живописи цветового поля» следует признать одной из завершающих точек модернистской традиции. Есть какое-то невыразимое величие в этом слиянии картины и галереи в единый контекст, всецело одобренный

² Жизненного пространства (нем.), понятие геополитической теории Ф. Ратцеля.

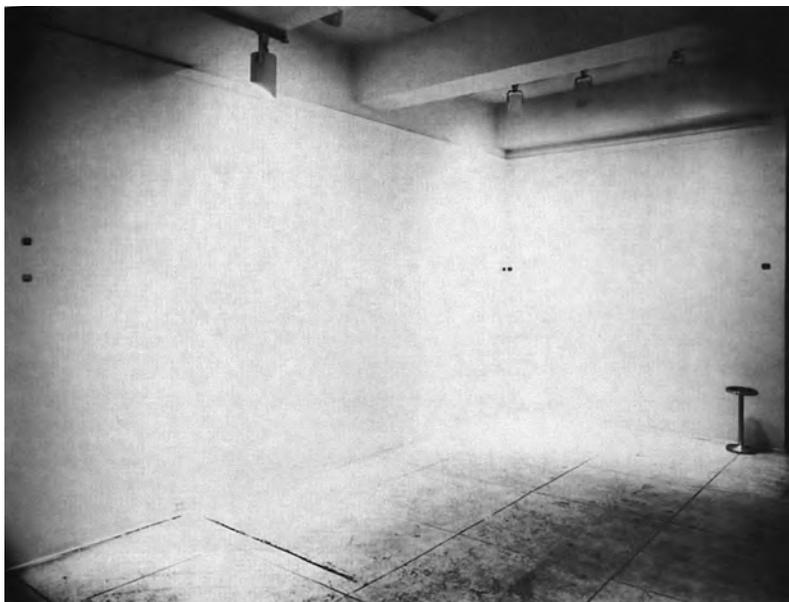
Хелен Франкенталер. Вид экспозиции
в галерее Андре Эммерика, Нью-Йорк. 1968



Брайан О'Догерти
Внутри белого куба

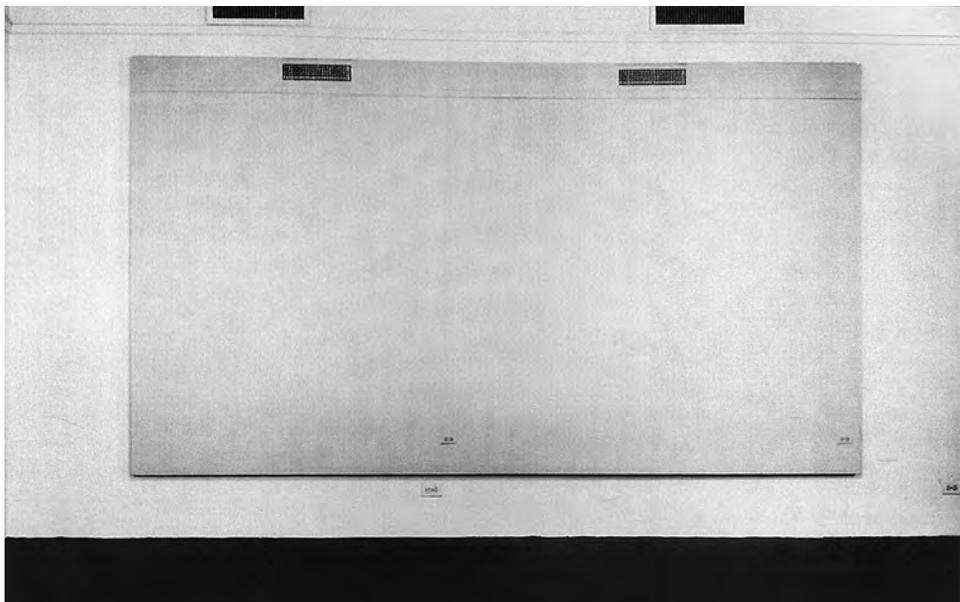


Джин Дэвис. Вид экспозиции в галерее «Фишбах»,
Нью-Йорк. 1968. Фото Джона А. Феррари



Брайан О'Догерти
Внутри белого куба

Уильям Анастаси. Западная стена в большой галерее «Дван». 1967. Фото Уолтера Рассела



I. Заметки о галерейном пространстве

обществом. Нельзя не почувствовать себя свидетелем триумфа возвышенно-серьезного и вместе с тем рукотворного продукта, подобного сверкающему в зале автосалона «Роллс-Ройсу», который начинался некогда с несусветной конструкции в сарае за домом.

Каким может быть комментарий? Например, таким, как выставка, показанная Уильямом Анастази в 1965 году в нью-йоркской галерее «Дван». Анастази сфотографировал пустой зал, снял все размеры стен, отметил местонахождение электрических розеток, подсчитал площадь свободной поверхности. Затем все эти данные были перенесены шелкографическим способом на холсты, немного уступающие в размерах стенам, на которые они затем и были повешены. Закрыв стены их собственными изображениями, Анастази ввел произведение искусства в самую сердцевину ключевого для модернизма диалога между картинной поверхностью, росписью и стеной. История этого диалога послужила сюжетом его картин — сюжетом, раскрытым с остроумием и убедительностью, какие редко встретишь в письменных исследованиях. И еще, по крайней мере на меня, выставка Анастази произвела необычный отложенный эффект: когда картины сняли, стена сама стала своего рода настенным реди-мейдом, тем самым повлияв на все дальнейшие выставки в этой галерее.

II. Глаз и Зритель

Почему бы не преподавать детям историю модернизма в форме эзоповых басен? Они запоминались бы лучше, чем рассказы об искусстве. Представьте себе, допустим, такие басни: «Кто убил иллюзию?» или «Как края взбунтовались против центра». За басней «Куда исчезла рама?» могла бы следовать, скажем, такая: «Человек, который осквернил холст». Нетрудно было бы ввести и мораль: «Фактура съежилась и исчезла, но вскоре вернулась еще более плотной, чем прежде», — что скажете? А как бы мы рассказали историю Картинной Плоскости, невинной малышки, которая выросла и стала врединей? Историю о том, как она прогнала из дома своих отца и мать, Пространство и Перспективу, воспитавших столько милых детишек, и пощадила лишь жуткий плод кровосмесительного романа по имени Абстракция; о том, как она зазналась и стала смотреть свысока на всех, включая своих наперсниц Метафору и Двусмысленность; о том, как Абстракция и Картинная Плоскость, закадычные подруги, раз за разом выставляли на улицу настойчивого мальчишку по имени Коллаж, который упрямо возвращался. Басни позволяют смотреть на искусство шире, чем его история. Полагаю, у каждого историка искусства есть собственные фантазии по поводу того, что он изучает, и ему хочется убедить в них остальных. Теперь, после этого краткого вступления, я изложу свои фантазии — по поводу кубизма и коллажа, объединяющие факты и вымысел в своеобразной сказке для взрослых.

Силы, которые сокрушили четырехсотлетний союз иллюзионизма с идеализмом и выгнали их из картины, преобразовали пространственную глубину в поверхностное напряжение. Новая поверхность-поле откликалась отныне на каждую оставленную на ней метку. Одной метки стало достаточно, чтобы установить отношения не столько с другой меткой, сколько с эстетическим и идеологическим потенциалом пустого холста. Содержательность пустого холста увеличивалась по ходу развития модернизма. Ступени этого процесса могли бы составить музей — временной коридор, увешанный пустыми холстами 1850-х, 1880-х, 1910-х, 1950-х, 1970-х годов. Каждый из этих

холстов, еще до того как его коснется кисть художника, содержит в себе разделяемые искусством его эпохи предпосылки. По мере приближения к настоящему моменту скрытое содержание холстов усложняется. Классическая модернистская пустота в конце концов оказывается полна идей, готовых заявить о себе при первом же мазке. Специализированная поверхность современного холста — благородный плод высокоразвитого интеллекта.

То, что оказывается на этой поверхности — краска, — неизбежно становится средоточием конфликта идеологий. Когда ее останавливали на полпути между вещественностью и метафоричностью, краска субстанциально разыгрывала коренные дилеммы иллюзионизма. Когда же она стала сюжетом, объектом и процессом живописи, иллюзионизм ушел из нее. Единство картинной плоскости и этика живописного медиума предполагают поперечное распространение. Типичная для периода от Сезанна до «цветового поля» живопись стелется по стене, соизмеряется с нею по горизонтали и вертикали, учитывая силу тяготения и вертикальное положение зрителя. Таков этикет нормированного социального дискурса, неизменно направляющий взгляд типичного зрителя на стену, которая в свою очередь поддерживает холст: его поверхность теперь настолько чувствительна, что любой объект на ней, скажем так, приводит ее в движение.

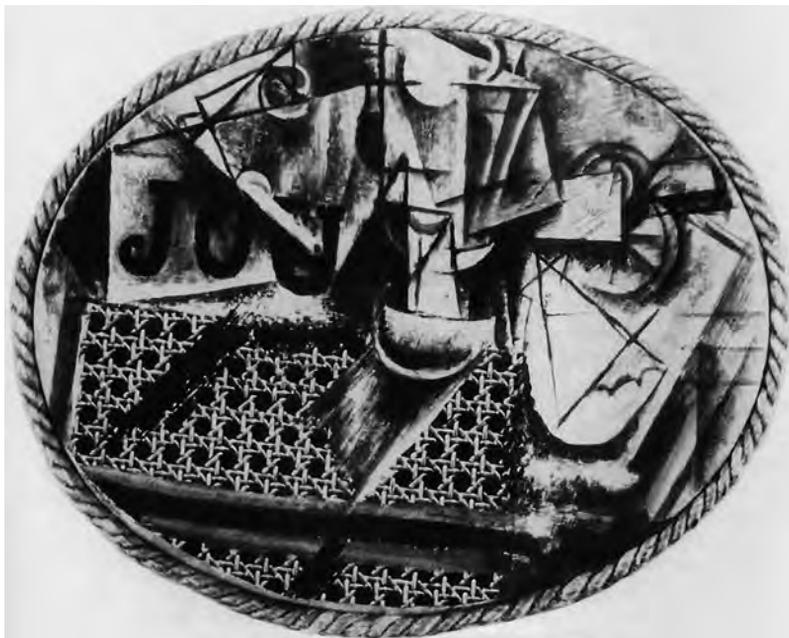
Пока высокое искусство очищало картинную плоскость, мейнстрим изгалялся в излишествах: импрессионисты отодвигали традиционную перспективу за кулисы краски, а популярные живописцы и фотографы разных стран тем временем забавлялись иллюзией в спектре от причуд в духе Арчимбольдо до элементарных обманок. Ракушки, блестки, ленты, волосы, минералы прикреплялись к открыткам, фотографиям, рамкам и витринам. Весь этот вульгарный бидермайер, пронизанный извращенной викторианской идеей недолговечности памяти — ностальгией, — послужил почвой для символизма и сюрреализма. Поэтому, когда Пикассо в 1911 году при-

клеил к холсту кусок клеенки с узором, имитирующим обивку стула, кое-кто из его продвинутых коллег наверняка счел это несколько старомодным жестом.

Теперь эта работа — эталон коллажа. Художники, историки и критики снова и снова оглядываются ради нее на 1911 год. Она обозначила необратимый выход из-за стекла — выход из картинного пространства во внешний мир, в пространство зрителя. Аналитический кубизм не разворачивал картинную плоскость по горизонтали, а выставлял ее наружу, отмечая предшествующие попытки дать ей определение. Пространственные грани выдвинуты вперед; иногда кажется, что они прорывают поверхность. На этом основании некоторые образцы аналитического кубизма уже можно расценивать как *незамеченный коллаж*.

Когда же коллаж действительно обосновался на этой неуправляемой кубистской поверхности, произошла мгновенная перемена. Неспособные более удерживать предмет в слишком узком для него пространстве, множественные точки схода аналитического кубизма стали вылетать в пространство зрителя, а его взгляд — метаться между ними. Коллаж сделал поверхность картины непроницаемой. За ней — стена, за ней ничего нет. А перед ней — открытое пространство, в котором все более осязаемой тенью становится зрительское чувство собственного присутствия. Изгнанный из рая иллюзионизма, отталкиваемый буквальной поверхностью картины, зритель путается в блуждающих векторах, которые нащупывают определение модернистского восприятия. Неоднородное пространство, где он находится, резко изменилось. В самом этом измененном пространстве-времени проявляется эстетика прерывности. Движущими силами всех искусств становятся автономия частей, бунт объектов, карманы пустоты. Красной нитью по истории модернизма проходит ожесточенный спор абстракции и реальности (а не реализма). Картинная плоскость, как закрытый клуб, не впускает в себя реальность, и правильно делает: в конце концов, снобизм — это форма чистоты,

Пабло Пикассо. Натюрморт с соломенным стулом. Весна 1912. Холст, масло, клеенка, канат. 29×37 см (овал). Национальный музей Пикассо, Париж



Брайан О'Догерти
Внутри белого куба

а предубеждение — способ быть последовательным. Реальность не соблюдает этикет: не придерживается принятых ценностей, не носит галстук, не гнушается неприличных связей, то и дело забредает вместе с вражескими искусствами в трущобы чувств.

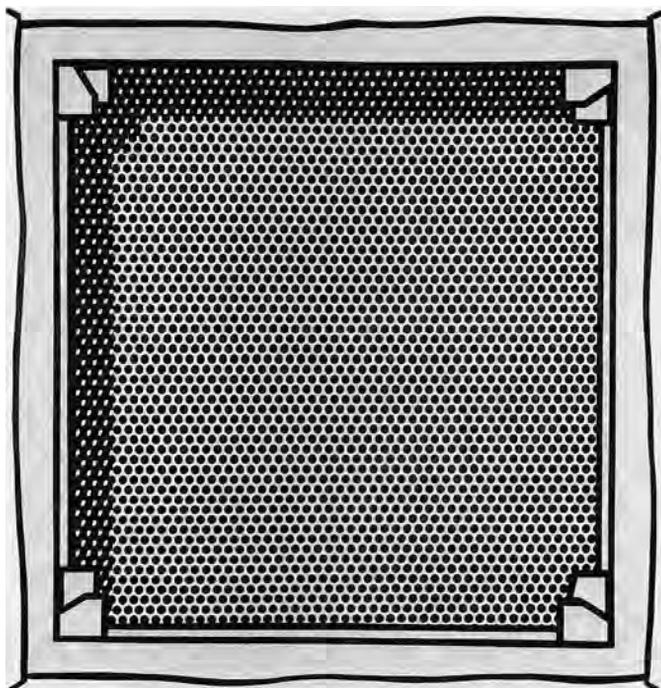
Но и абстракция, и реальность вовлечены в священное для XX века измерение — пространство. Раскол между ними скрыл тот факт, что абстракция обладает значительной практической ценностью — вопреки современному мифу, будто искусство «бесцельно». Если у искусства есть своя культурная функция (помимо совпадения с «культурой»), то она сводится к определению наших пространства и времени. Энергетический обмен между концепциями пространства, которые находят выражение в произведениях искусства, и пространством, в котором мы живем, — один из ключевых и вместе с тем наименее понятных аспектов модернизма. Модернистское пространство переопределяет статус наблюдателя, переиначивает его образ самого себя. Возможно, не сюжеты, а именно концепция пространства пугает в модернизме публику, и пугает небеспричинно. Само по себе пространство ныне ничем человеку не угрожает, не навязывает ему никакой иерархии. Мифы о нем рассеялись, его риторика лопнула. Оно — лишь некий нейтральный потенциал. Но это вовсе не «упадок» пространства, а изощренная уловка высокоразвитой культуры, аннулировавшей все пространственные ценности во имя абстракции под названием «свобода». Теперь пространство не является местом, где происходят события; это события заставляют пространство произойти.

Пространство упорядочивалось таким образом не только в картине, но и там, где она обычно висит, — в галерее, которая с началом постмодернизма стала, так же как и картинная плоскость, дискурсивной единицей. Если картинная плоскость задавала тон стене, то коллаж направил свою организующую энергию на все пространство. Фрагмент реального мира, попавший на поверхность картины, стал на ней проявлением неудержимой репродуктивной энергии. Входя

в галерею, разве не оказываемся мы посредством необычного переворота в картине, получая возможность как бы изнутри смотреть на непроницаемую картинную плоскость, защищающую нас от пустоты? (И не являются ли буквализацией этого переворота картины Лихтенштейна на обороте холста?) Перемещаясь в этом пространстве, глядя на стены и не замечая пола, мы вдруг осознаем присутствие рядом с нами блуждающего призрака, часто упоминаемого в авангардных текстах, — Зрителя.

Кто такой этот Зритель, именуемый также Очевидцем, Посетителем, иногда — Воспринимающим? У него нет лица, только спина. Он наклоняется к работам, вглядывается, он немного неуклюж. Он заинтригован, сдержанно озадачен. Он — полагаю, мужского в нем больше, чем женского, — явился вместе с модернизмом, с исчезновением перспективы. Он словно бы родился из картины и, как некий перцептивный Адам, все время возвращается, чтобы снова на нее посмотреть. Зритель кажется простоватым; это не вы или я. Безотказный, он прибывает в галерею еще накануне появления в ней нового произведения, которое требует его присутствия. Этот услужливый заместитель готов воплотить в жизнь самые странные наши теории. Он терпеливо пробует их на себе и ничуть не обижается, если мы направляем его и предвосхищаем его реакцию: «Зритель чувствует...», «Очевидцы отмечают...», «Посетители взволнованы...» Он восприимчив: «На зрителя произвело эффект...» Он, как натренированный пес, чуток к двусмысленности: «Заметив двусмысленность, зритель...» Он не только встает и садится по команде: он ложится и даже ползает, когда модернизм доходит до крайности в его унижении. Погруженный в темноту или ослепляемый ярким светом, лишенный всяких зацепок для восприятия, он часто чувствует, как его собственный образ расчленяется и переиначивается всевозможными медиа. Искусство спрягает его на все лады, но он — слабый глагол, готовый взять на себя груз значения, но не всегда с ним справляющийся. Он сомневается, он проверяет

Рой Лихтенштейн. Подрамник. 1968.
Фото Рудольфа Буркардта



II. Глаз и Зритель

свои ощущения, он увлекается и холодеет. Он путается в разношерстных ролях: он — и агрегат двигательных рефлексов, и привычный к темноте испытатель, и прирожденный актер, и мим для живых картин, и светозвуковой детонатор на минном поле искусства. Его могут даже назначить художником, убедив, будто его вклад в то, что он наблюдает или переживает, — это вклад автора.

У Зрителя благородное происхождение. В его родословной есть пронизательный рационалист XVIII века — Зритель Аддисона³, которого в галерейной ипостаси можно было бы еще назвать прозорливцем. Ближе к нам по времени в той же родословной присутствует Романтик, это склонное к расщеплению Я, легко раздваивающееся на актера и публику, или на героя и наблюдающий за ним глаз.

Это романтическое раздвоение напоминает появление третьего актера в греческом театре. В сознании выделяются новые уровни, отношения усложняются, новые ниши заполняются метакомментариями со стороны публики. Зритель и его кузен-сноб Глаз — в хорошей компании. Их не чурается Делакруа, с ними на короткой ноге Бодлер. Но между собой они не то чтобы ладят. Лишенный половых признаков Глаз куда умнее несколько по-мужски твердолобого Зрителя. Он лучше поддается тренировке. Это тонко настроенный, более того — благородный орган, эстетически и социально превосходящий Зрителя. Последним охотно и без труда обзаводятся — как своего рода постоянным наперсником — представители пишущей братии. Глаз приобрести сложнее, хотя любому автору он необходим. Отсутствие Глаза — порок, который приходится скрывать или компенсировать, прибегая к помощи того, кто им обладает.

Глазом тоже можно управлять, но это не так легко, как в случае со Зрителем, который, в общем, рад служить. Глаз — это наделенный редкой чуткостью знакомый, хорошие отношения с которым дорогого

3) «The Spectator» (англ. «Зритель») — издававшийся Джозефом Аддисоном в 1711–1712 годах журнал, в котором обозревались в нравоучительно-просветительском ключе общественные и культурные события Лондона.

стоят. Ожидая его мнения, подчас трудно не занервничать, но его ответы слушаешь с трепетом. Нужно дать ему присмотреться, ведь пристальный взгляд — его конек: глаз «различает», «решает», «углубляется», «колеблется», «взвешивает», «распознает», «замечает»... Но, как и у любого аристократа, у него есть свои ограничения. «Иногда взгляд просто теряется...» Не всегда предсказуемый, он порой может и ошибиться. Ему не дается содержание, потому что это последнее, что ему хотелось бы видеть. Он не годится для высматривания такси, для выбора сантехники, для разглядывания девушек, для слежения за результатами спортивных соревнований на табло. Это настолько специализированный глаз, что в конце концов он может ограничиться в качестве предмета самим собой. Но ему нет равных в смотреии на особый вид искусства.

Глаз — единственный обитатель стерильного снимка экспозиции. Зрителя там нет. Фотографируются в основном экспозиции абстрактных картин; реалистической живописи это, в общем, ни к чему. Снимки экспозиции, казалось бы, фиксируют масштаб (по ним можно судить о размерах галереи), но в то же время и делают его неясным (при отсутствии Зрителя ничто не мешает оценить высоту зала, скажем, в девять метров). Эта «безмасштабность» сродни изменениям, которым подвергает удачное произведение искусства репродукция. Глаз почти исключительно предрасположен к искусству, которое культивирует картинную плоскость, то есть к модернистскому мейнстриму. Глаз — желанный гость в нейтральном помещении с беспредеметными цветными поверхностями на стенах. Всему прочему — «нечистотам», в том числе и коллажу, — нужен Зритель. Он — свой в пространстве, взбаламученном последствиями коллажа, второй великой силы из тех, что изменили галерею. Таким Зрителем может быть, к примеру, Курт Швиттерс, и в его случае мы имеем дело с пространством, куда можем попасть лишь доверяясь свидетельствам очевидцев — блуждая взглядом по фотографиям, которые скорее дразнят, чем передают реальный опыт. Речь идет

о «Мерцбау»⁴ в Ганновере, который Швиттерс начал создавать в 1923 году и который был уничтожен в 1943-м.

«„Мерцбау“ растет примерно так же, как большой город, — писал Швиттерс. — Когда строится новое здание, жилищное управление следит за тем, чтобы оно не испортило облик города. Так и я, находя что-то более или менее подходящее, на мой взгляд, для СЭН⁵, подбираю это, приношу домой, прикрепляю там и раскрашиваю, стараясь всегда держать в уме общий ритм сооружения. А потом приходит день, когда я понимаю, что у меня на руках труп — останки художественного движения, которое уже в прошлом. И я предаю эти останки покою, частично или полностью закрываю их чем-то другим и тем самым перевожу в низшую категорию. По мере роста сооружения в нем появляются долины, впадины, пещеры, живущие своей жизнью внутри общей структуры. Сталкивающиеся поверхности порождают формы, которые нарастают во всех направлениях, сворачиваясь в спирали. Все увенчивается строгой геометрической конструкцией из кубов, под которой формы начинают причудливо сгибаться, скручиваться и в конце концов достигают полного распада».

Очевидцы не сообщают о своем опыте *внутри* «Мерцбау». Они смотрят *на* него, а не ощущают себя *в* нем. До появления искусства энвайронмента оставалось лет сорок, и осознанного представления о вовлеченном зрителе еще не было. Все отмечали натиск со стороны пространства: автор «Мерцбау», по выражению Вернера Шмаленбаха, «все более отчуждался им». Движущая сила этого натиска не осознавалась Швиттерсом, хотя он мельком упоминает о ней, и если «Мерцбау» следовал какому-то организующему принципу, то этим принципом

4) Название этого квазиархитектурного проекта образовано из слога «Merz» (части немецкого слова «Kommerz» — торговля, коммерция, — привлечшей взгляд Швиттерса в 1919 году на рекламе Ганноверского коммерческого банка, Hannover Kommerzbank) и немецкого же слова «Wau» — первоначально: нора, затем — постройка, здание.

5) Собор Эротической Ницеты (или Несчастий) — одна из стандартных характеристик «Мерцбау», использовавшихся Швиттерсом.

Курт Швиттерс. «Мерцбау» в Ганновере.
Начато в 1923. Уничтожено в 1943



II. Глаз и Зритель

был миф города. Город предоставлял материалы, модели работы и самую примитивную эстетику наложения — натужной гармонии разнородных потребностей и притязаний. Город служит необходимым контекстом коллажа и пространства галереи. Модернизму нужен для подтверждения своей подлинности городской шум снаружи.

«Мерцбау» был более грубым и мрачным, чем кажется по фотографиям. Он вырос из мастерской — то есть, из пространства, материалов, художника и процесса работы. Пространство потребовалось расширить (вверх и вниз), и времени на строительство тоже ушло больше, чем предполагалось (около тринадцати лет). Не следует считать «Мерцбау» — опять-таки по фотографиям — статичным сооружением. Обрамленный годами и метрами, он был меняющейся полифонической конструкцией с множеством сюжетов, функций, представлений о пространстве и искусстве. Он хранил в своих недрах реликвии таких друзей Швиттерса, как Габо, Арп, Мондриан и Рихтер. Он был автобиографией городского странника. Он был «моргом» городских образов жизни (в нем имелись «Пещера Сексуальных Преступлений», «Собор Эротической Нищеты», «Грот Любви», «Пещера Убийц»). Он поддерживал культурную преемственность («Пещера Нибелунгов», «Пещера Гёте», абсурдная «Выставка Микеланджело»⁶). Он исправлял историю («Пещера Недооцененных Героев») и предлагал модели поведения («Пещеры Поклонения Героям»), то есть включал встроенные системы ценностей, которые менялись так же, как и их окружение. В большинстве своем эти экспрессионистско-дадаистские причуды были похоронены, будто из чувства вины, под более поздним конструктивистским слоем, который превратил «Мерцбау» в некий утопический гибрид: отчасти практичный интерьер (со столом

⁶ В статье «Я и мои цели», где, в частности, описываются различные «гrotы» и «пещеры» «Мерцбау», Швиттерс упоминает и о входившей в него «художественной выставке с картинами и скульптурами Микеланджело, а также моими собственными, которую осматривала собака на цепи» (цит. по: *Garnard, Elizabeth Burns. Schwitters' Merzbau: the Cathedral of erotic misery. New York: Princeton Architectural Press, 2000, p. 98*).

и стулом), отчасти скульптура, отчасти архитектура. Включение экспрессионизма и дадаизма в общий коллаж буквализировало историю в виде археологического среза, которому конструктивизм не прибавил структурной ясности. По словам Шмаленбаха, «Мерцбау» так и остался «иррациональным пространством». Пространство и художник — а мы привыкли думать о них вместе — обменивались в нем ролями и масками. Казалось бы, в этой раковине/пещере/комнате воплощалась идентичность автора — но стены начали теснить его самого. Вот он уже едва мелькает то тут, то там в загромождающемся пространстве, словно деталь мобильного коллажа.

В «Мерцбау» есть нечто регрессивное, вывернутое наизнанку. В его концепции был один маниакальный элемент, на который обращали внимание некоторые посетители, замечавшие, что сооружение Швиттерса *не так уж* и эксцентрично. У его многочисленных диалектик: дадаизм/конструктивизм, структура/опыт, органическое/археологическое, город снаружи / пространство внутри — был общий стержень — трансформация. Кейт Стайниц, самая внимательная из очевидцев «Мерцбау», заметила в одной из пещер «пузырек с мочой, стоявший так, что проходившие сквозь него солнечные лучи превращали содержимое в золото». Представление о сакральной природе трансформации — элемент романтического идеализма, который, достигнув экспрессионистской стадии, испытывал себя, подвергая «спасительному преображению» самые низкие материалы и предметы. Картинная плоскость является пространством идеализирующей трансформации изначально. И контекстуальной трансформации объектов, которая занимается, по сути дела, их переселением, весьма благоприятствует близость к картинной плоскости. Что такое галерея, если не изолированный контекст объектов? В конечном счете она сама, наряду с картинной плоскостью, становится трансформирующей силой. На этом этапе, как продемонстрировал минимализм, искусство может быть сколь угодно буквальным и свободным от трансформации; галерея все равно сделает его искусством. Уйти от идеализма в искусстве

очень трудно: пустая галерея сама становится *прирожденным искусством* и тем самым сберегает идеализм. «Мерцбау» Швиттерса, возможно, является первым примером «галереи» как камеры трансформаций, глядя откуда, преобразенный глаз может покорить мир.

В творчестве Швиттерса есть и еще один пример интимного пространства, которое определено его аурой собственности. Находясь в британском фильтрационном лагере на острове Уайт для граждан из вражеских стран, он создал жилое пространство под столом. В таком обустройстве своего места в лагере для перемещенных лиц есть нечто животное, нелепое и возвышенное. Сегодня это пространство, о котором, как и о «Мерцбау», мы можем только вспоминать, говорит о том, как далеко Швиттерс зашел в сопряжении искусства и жизни, которое в данном случае выражалось в том, что он просто жил. Подобно деталям «Мерцбау», рутина нахождения под столом, в окружении движущихся ног, трансформировалась самим течением времени, самой жизнью день за днем в ритуал. Не был ли это в каком-то смысле перформанс Швиттерса в его самодельной протогалерее?

Подобно кубистским коллажам, «Мерцбау» играет в языковые игры: элементы языка, буквы и слова, выступают в нем источниками «чувства уверенности», по выражению Брака. Коллаж — шумная история. Он окружает слова и буквы запутанным аккомпанементом. Не углубляясь в увлекательные приключения буквы и слова в модернизме, отметим их дезорганизующую функцию. От футуризма до Баухауса слова вторгаются в традиционные медиа и, выйдя на подмости, принимаются буквально лезть из кожи вон. Во всех этих «смещениях жанров» есть театральный элемент, входящий в параллель с развитием пространства галереи, но, на мой взгляд, не влияющий на его определение. В галерее театральные условности прекращают действие. Швиттерс, думается, осознал это, когда разделил для себя два вида театра: хаотичное мультисенсорное действо «Мерцбау», затягивающее зрителя, и ясную, конвенциональную сценографию конструктивизма. Ни тот, ни другой театр не проникли в галерейное пространство, хотя в стерильной галерее и угадываются

отголоски конструктивистского домоводства. Перформанс в галерее следует совершенно иным конвенциям, нежели спектакль на сцене.

Словесные выступления Швиттерса порывали с привычными условностями интервью или лекции. То, как этот прилично одетый индивидуум подавал свою речь, должно быть, сбивало с толку: представьте себе кассира, который, забрав ваши деньги, выдал бы вам вместо чека записку: «Это ограбление». Вот Швиттерс рассказывает в письме Раулю Хаусману о своем визите на мероприятие группы ван Дусбурга приблизительно в 1923–1924 годах: «Дусбург прочитал отличную дадаистскую программу [в Гааге] и, в частности, сказал, что дадаист должен делать что-то неожиданное. В этот момент я встал со своего места и начал громко гавкать. Некоторые упали в обморок, их вынесли из зала, и в газетах напечатали, что Дада — значит гавканье. Мы сразу получили приглашение в Гарлем и Амстердам. В Гарлеме все билеты были раскуплены, я пришел, ничуть не таясь, все меня видели и ждали, что я буду гавкать. Дусбург снова сказал, что нужно делать что-то неожиданное. На этот раз я высморкался. В газетах написали, что я не лаял, а всего лишь высморкался. В Амстердаме был такой ажиотаж, что люди платили за вход огромные деньги, но я не лаял и не сморкался. Я рассказывал о Революции. Одна дама смеялась, не переставая, и ее пришлось вывести».

Точные, легко интерпретируемые жесты: «Я — собака, я — сморкун, я — трепач». Подобно деталям «Мерцбау», они внедряются по принципу коллажа в сценическую ситуацию (энвайронмент) и задают направление ее энергии. Неопределенность контекста — благоприятная почва для формирования новых конвенций, которые в театре были бы задушены его всегдашней конвенцией «исполнения роли».

Хепенинги сначала проводились в неопределенных, нетеатральных пространствах — в помещениях складов, закрытых фабрик, заброшенных магазинов. Хепенинги аккуратно встраивались между авангардным театром и коллажем. Своего рода коллажем оказывался в них и зритель — в том смысле, что он рассеивался по интерьеру: его

внимание раскалывалось одновременно происходящими событиями, его чувства разупорядочивались и упорядочивались заново согласно последовательно нерегулярной логике. Говорилось в большинстве хепшенингов немного, но, как и город, который снабжал их темами, они буквально кишели словами. Именно так — «Слова» — назывался энвайронмент, в который вовлек зрителей в 1961 году Аллан Капроу: блуждавшим по «Словам» именам (людям) предлагалось брать написанные на картонках слова и прикреплять их к стенам и перегородкам. Казалось, в коллаже проявилось скрытое желание вывернуться наизнанку, по аналогии с утробой.

Однако возникновению энвайронментов предшествовала странная отсрочка. Почему почти ничего похожего на них (исключая русские достижения, о которых стало известно позднее) не было между кубизмом и Швиттерсом или между Швиттерсом и энвайронментами конца пятидесятых — начала шестидесятых годов, которые появились в связке с «Флюксусом», «новыми реалистами», Капроу, Кинхольцем и другими? Возможно, дело в том, что иллюстративный сюрреализм, сохраняя в картине иллюзию, подавлял импульсы выхода с картинной плоскости в реальное пространство. Указанные промежутки отмечены своими вехами и жестами, направленными на превращение галереи в дискурсивную единицу: Лисицкий в 1925 году, как раз когда Швиттерс работал над своим «Мерцбау», спроектировал в Ганновере модернистское галерейное пространство. Но, возможно, за некоторыми исключениями («Мешки с углем» и «Миля веревки» Дюшана?), эти начинания не связаны с коллажем. Коллаж-энвайронмент и ассамбляж определяют себя исходя из жанра живой картины. У Сегала, Кинхольца живые картины реализуют иллюзорное пространство традиционной картины в замкнутом помещении галереи. Стремление реализовать все, даже иллюзию, — отличительный знак (а отчасти и позорное клеймо) искусства шестидесятых годов. Благодаря живым картинам галерея начинает «олицетворять» другие пространства: бар (Кинхольц), больничную палату (он же), бензоколонку (Сегал), жилую комнату (он же),



II. Глаз и Зритель

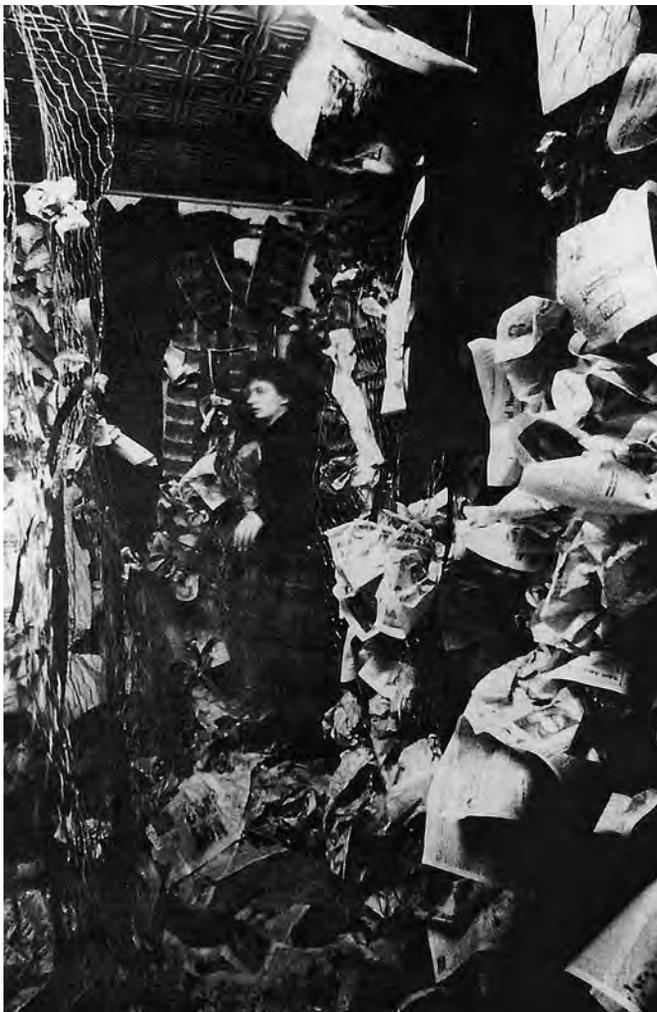
спальню (Олденбург), «реальную» мастерскую (Самарас). Галерейное пространство «показывает» живые картины и делает их искусством, подобно тому как их изображения становились искусством в иллюзорном пространстве традиционной картины.

Зритель чувствует, что его присутствие в живой картине исключается. Особенно очевидно это у Сегала. Его объекты — или комбинации объектов — пронизаны историей предыдущего владения ими, будь то автобус, кафе или просто дверь. Их обыкновенность остраниается галерейным контекстом и ощущением чужой собственности, которое внушают гипсовые фигуры. История этих фигур «заморожена» на определенном моменте. Подобно залам разных эпох в историческом музее, работы Сегала четко датированы, несмотря на кажущуюся безвременность. Поскольку среда уже занята, наши отношения с ней частично присвоены фигурами, с которых стерты все следы жизни. Они — невзирая на способ их изготовления⁷ — суть симулякры живых людей, игнорирующие нас с возмущительным безразличием мертвецов. Как безразличны они и друг к другу, невзирая на позы, лишь обозначающие, но не завязывающие отношения. Некая медленная, абстрактная длительность отделяет эти фигуры друг от друга и от окружающей среды. Их место в этой среде — большая проблема. Но их воздействие на зрителя, который к ним присоединяется, явно относится к порядку посягательства. Посягательство частично перекрывает человеку вид на самого себя и поэтому обращается к языку тела, требует тишины и стремится вытеснить Глаз в пользу Зрителя. Что и произошло бы, стань живые картины Сегала обычными картинами. Это весьма изощренный вариант «реализма». Белый гипс Сегала — это конвенция остранения, остраняющая нас и для самих себя.

Встреча с произведениями Хэнсона или де Андреа шокирует; она подрывает наше чувство реальности, веру в свои чувства. Эти произведения посягают не только на наше пространство, но и на

7) Фигуры Сегала представляют собой гипсовые слепки с живых людей.

Аллан Капроу. Яблочное святилище. 1960.
Энвайронмент в галерее Джадсона, Нью-Йорк.
Фото Роберта МакЭлроя



Клас Олденбург. Хепенинг в энвайронменте
«Улица». Галерея Лео Кастелли,
Нью-Йорк. 1960. Фото Марты Холмс



Брайан О'Догерти
Внутри белого куба

Лукас Самарас. Спальня. 1964.
Галерея «Пейс», Нью-Йорк



Клас Олденбург. Спальный гарнитур. 1963.
Национальная галерея Канады, Оттава

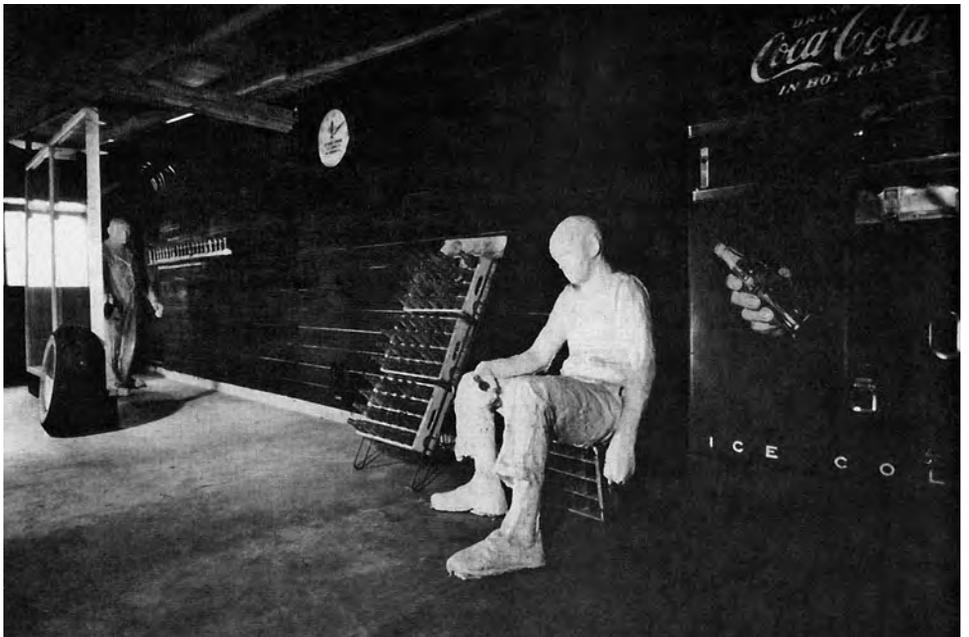


Брайан О'Догерти
Внутри белого куба

Эдвард Кинхольц. Закусочная. 1965.
Энвйронмент. Стеделек музей, Амстердам.
Деталь



Джордж Сегал. Бензоколонка. 1968.
Национальная галерея Канады, Оттава



Брайан О'Догерти
Внутри белого куба

Дуэйн Хэнсон. Мужчина с тележкой. 1975.
Галерея «О.К. Харрис», Нью-Йорк.
Фото Эрика Поллитцера



Джон де Андреа. Вид экспозиции. 1974.
Галерея «О.К. Харрис», Нью-Йорк



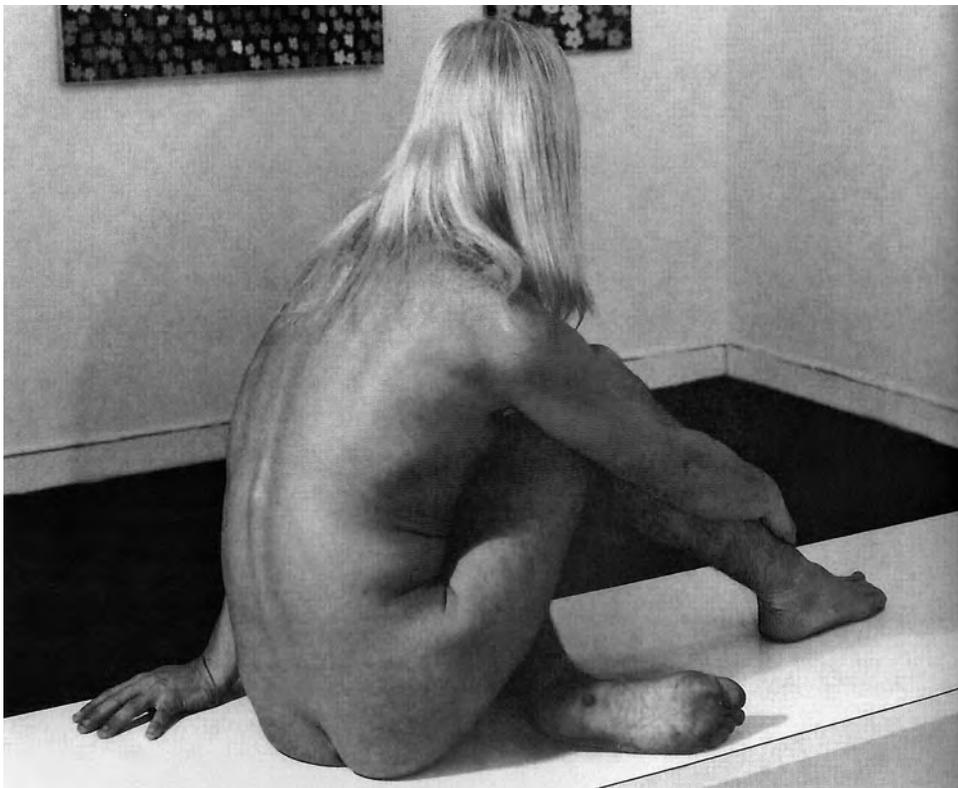
Брайан О'Догерти
Внутри белого куба

нашу «достоверность». На мой взгляд, их корни не столько в скульптуре, сколько все в том же коллаже, то есть в том, что подбирается на улице и «артифицируется» в галерее. На улице, в своем контексте, мы сочли бы эти фигуры живыми и не задержались бы на них взглядом. Впрочем, и они — лишь ступени к вершине коллажа, живой фигуре. Таковая была выставлена в 1972 году в галерее «О.К. Харрис» Карлином Джеффри: живая скульптура, которая, словно деталь коллажа, рассказывала (по требованию) свою историю. Тема живого человека как (части) коллажа заставляет вспомнить костюмы Пикассо для балета «Парад», ходячие кубистские картины. И здесь самое время вернуться к двум нашим модернистским знакомцам, Глазу и Зрителю.

Оттолкнувшись от аналитического кубизма, Глаз и Зритель пошли в разных направлениях. Глаз двинулся за синтетическим кубизмом, взявшимся переопределить картинную плоскость. А Зритель, как мы видели, вступил в поединок с реальным пространством, хлынувшим из открытого коллажем ящика Пандоры с тем же самым названием — «картинная плоскость». С тех пор эти два направления — или две традиции, как назвал их критик Джин Свенсон, — наперебой позорят друг друга. Глаз высокомерно поглядывает на Зрителя; Зритель обвиняет Глаз в отрыве от реальности. Комедия их взаимоотношений — поистине уайльдовского масштаба; бестелесный Глаз и почти безглазое тело-Зритель обычно знать не желают друг друга. Но косвенно они продолжают диалог, которого никто не хочет замечать. И в позднем модернизме они встречаются, чтобы освежить свое взаимное непонимание. После высшей — американской — точки модернизма Глаз торжественно несет картинную плоскость Поллока в направлении «цветового поля», а Зритель погружает ее в реальное пространство, где может произойти все что угодно.

В конце шестидесятых и в семидесятых годах Глаз и Зритель пришли к некоторым договоренностям. Минималистские объекты часто обращались к иным видам восприятия, нежели зрение. Хотя они сразу заявляли взору о себе, их заявления нужно было проверять — иначе

Карлин Джеффри. Вид экспозиции. 1972.
Галерея «О.К. Харрис», Нью-Йорк.
Фото Эрика Поллитцера



Брайан О'Догерти
Внутри белого куба

в чем смысл трехмерности? Сталкивались два разных времени: глаз схватывал объект сразу, как картину, затем тело «вело» глаз вокруг. Возникла обратная связь между подтвержденным ожиданием (проверкой) и до того подсознательным телесным ощущением. Глаз и Зритель не сливались друг с другом, но «сотрудничали» в подобных случаях. Тонко настроенный Глаз впечатляли некоторые данные, полученные от брошенного им было тела (кинестетические ощущения тяжести, слезения и т. д.). Другие ощущения Зрителя, неизменно грубые, получали толику тонких градаций от Глаза. Глаз стал посылать тело на разведку в качестве сборщика информации. На трассе восприятия образовался плотный поток в обоих направлениях — от концептуализированного ощущения к реализованному концепту и обратно. В этом нестабильном сближении — корни искусства сценариев восприятия, перформанса и боди-арта.

Таким образом, на самом деле пустая галерея — вовсе не пустая. Ее стены сенсibilизированы картинной плоскостью, ее пространство активизировано коллажем. В ней живут два долгосрочных квартиро-съемщика. Зачем они тут понадобились? Почему Глаз и Зритель существуют отдельно от наших обычных личностей, перебивая и переразвивая наши чувства?

Часто кажется, что мы еще можем что-то испытать, лишь отделив это что-то от себя. В самом деле, отчуждение, возможно, является в наши дни обязательной предпосылкой восприятия. Все слишком близкое к нам снабжено предупреждением: «Объективируй и проглоти снова». Такой подход к опыту, в частности к опыту искусства, — один из признаков современности. И хотя его направленность очевидна, нельзя сказать, что он однозначно негативен. Можно, конечно, назвать этот подход вырожденческим, но с таким же успехом «вырожденческим» можно назвать и наше «пространство». И то и другое — лишь результат ряда условий нашего существования. Многие в нашем опыте может быть пережито только благодаря медиации. Бытовой пример — фотоснимок. Вы можете увидеть, как хорошо провели время летом, только с помощью фотографий. Иными словами, опыт должен

быть приведен в соответствие с определенными нормами «хорошего времяпрепровождения». Яркие летние снимки используются, чтобы убедить друзей в том, что вам было хорошо: если они верят, то верите и вы. Все мы охотно фотографируемся, не только чтобы доказать свой опыт, но и чтобы создать его. Эта смесь нарциссизма, неуверенности и пафоса влияет на нас так сильно, что, полагаю, никто не может считать себя свободным от нее.

Опосредования и протезы активно используются в большинстве областей опыта. В итоге непосредственный опыт может нас и убить. Последним оплотом непосредственного опыта, где он оберегался от опосредующих моделей личным пространством, был секс. Но когда секс стал предметом гласности, когда разбор своего сексуального опыта стал такой же потребностью, как регулярная игра в теннис, появился роковой протез, указывающий нам путь к «настоящему» опыту через то самое самосознание, которое делает его недоступным. Как и в других областях опосредованного опыта, «чувство» превратилось тем самым в предмет потребления. А модернизм и здесь опередил свое время. Ведь Зритель и Глаз — то, через что мы смотрим, — как раз и призваны оправдывать опыт. Они присоединяются к нам, как только мы входим в галерею, и затем следует неременная прогулка в одиночестве, когда на самом деле мы проводим минисеминар с нашими протезами. Потому-то и кажется, что мы так отрешаемся. Будучи рядом с произведением искусства, мы как бы временно исчезаем, уступая место Глазу и Зрителю, после чего те сообщают, что бы мы увидели, окажись мы на их месте. Подчас произведение искусства присутствует для нас как раз в меру своего отсутствия (я уверен, что лучше кого-либо другого это понял Ротко). Сложная анатомия смотрения на искусство делает возможным странствие в «иной мир», принципиально важное для нашей зыбкой идентичности, постоянно переосмысливаемой изменчивыми чувствами. А Зритель и Глаз — условности, они компенсируют утраченную нами опору на себя. Они знают, что сама наша идентичность — фикция, и позволяют нам — при помощи своего рода зеркального самосознания — почувствовать, что

мы есть. Таким образом, мы объективируем и потребляем искусство, чтобы поддержать свои несуществующие Я и заодно продлить жизнь эстетическому бедолаге по имени Формалист. Все окончательно прояснится, если вернуться к тому моменту, когда картина стала активным участником процесса восприятия.

Первым зрителям импрессионистов, должно быть, стоило немалого труда смотреть на их картины. Когда они подходили поближе, чтобы разглядеть сюжет, тот растворялся. Им приходилось собирать содержание по кусочкам, ради каждого из них подбегая к картине и отбегая назад, пока он не исчезал. Картина, перестав быть пассивным объектом, начала давать инструкции. А Зритель впервые выразил недоумение: «Что бы это могло быть?», «Что это значит?», а кроме того: «Где я должен встать?» Формальности — характерная черта модернизма. Таким образом, уже с импрессионизма начались излюбленные всем передовым искусством притеснения Зрителя. Читая депеши с авангардных фронтов, понимаешь, что модернизм наступал, сея смятение чувств. Объект восприятия стал активным, и наши чувства сами подверглись испытанию. Модернизм подчеркивает, что «идентичность» в XX веке строится вокруг восприятия; философия, физиология, психология немало потрудились над этой темой. *Восприятие* овладело умами нашего столетия так же, как умами прошлого века владели *системы*. Оно посредничает между объектом и идеей и вбирает в себя их обоих. Как только в дугу восприятия⁸ включается «активное» произведение искусства, наши чувства оказываются под вопросом, а вместе с ними и идентичность, поскольку именно чувства отвечают за обработку подтверждающих ее данных.

8) По всей видимости, имеется в виду «интенциональная дуга» (или «интенциональная арка») — понятие Мерло-Понти, характеризующее психическую жизнь человека. Ср.: «... жизнь сознания — познающая жизнь, жизнь желания, жизнь перцептивная — скрепляется „интенциональной дугой“, которая проецирует вокруг нас наше прошлое, будущее, наше житейское окружение, нашу физическую, идеологическую и моральную ситуации или, точнее, делает так, что мы оказываемся вовлечены во все эти отношения. Эта интенциональная дуга и создает единство чувств, единство чувств и мышления, единство чувствительности и двигательной функции» (Мерло-Понти М. *Феноменология восприятия* / пер. под ред. И. С. Вдовиной и С. Л. Фокина. — СПб.: Ювента; Наука, 1999. — С. 183).

В такой ситуации Глаз служит проводником двух противоположных сил: фрагментации личности и поддержания иллюзии ее целостности. А Зритель делает возможным опыт, который нам позволено иметь. Отчуждение и эстетическая дистанция смешиваются — и не без пользы. На первый взгляд ситуация нестабильна: Я расколото, чувства в смятении, тонкие различия обеспечиваются протезами. Однако у этой маленькой системы большой запас прочности. С каждым нашим обращением к услугам Глаза и Зрителя она укрепляется.

Впрочем, Глаз и Зритель суть нечто куда большее, чем сбивчивые чувства и переменчивая идентичность. Когда мы начинаем осознавать свое восприятие искусства (смотреть за тем, как мы смотрим), всякая уверенность по поводу того, что «перед нами», подрывается неуверенностью по поводу процесса восприятия. Глаз и Зритель как раз и ведут этот процесс, постоянно вскрывающий парадоксы сознания. Есть шанс отбросить эти два протеза и перейти к «непосредственному опыту». Однако такой опыт исключает самосознание, поддерживающее память. Поэтому Глаз и Зритель признают желание непосредственного опыта, но вместе с тем помнят, что модернистское сознание может погрузиться в процесс только временно. И вот они вновь облечены двойной функцией: оберегать наше сознание и в то же время обманывать его. В постмодернистском искусстве есть большие поклонники этой способности. Они замораживают свою долю процесса в виде следов организованной памяти — в виде документации, которая предлагает не опыт, а его доказательство.

Таким образом, процесс позволяет отправить Глаз и Зрителя в отставку и одновременно их институционализировать. Что и произошло. Строгий концептуализм сменяет Глаз умозрением. Публика читает. Язык прекрасно подготовлен для того, чтобы изучать системы правил, согласно которым формулируется конечный продукт искусства — «значение». Это исследование может склоняться либо к автореферентности, либо к контекстуальности, то есть приближаться либо к самому искусству, либо к условиям, которыми оно поддерживается.

Джозеф Кошут. Вид экспозиции в галерее
 Лео Кастелли, Нью-Йорк. 1972



Одно из таких условий — пространство галереи. Красивый парадокс обнаруживает в связи с этим «инсталляция»⁹, представленная в 1972 году Джозефом Кошугом в галерее Лео Кастелли: столы, стулья, открытые книги. Это не выставочный зал, а читальный. Неформальная атмосфера обманчива. Что это — зримое овеществление философии Витгенштейна? Или школьный класс? Простая, экономичная, даже пуританская обстановка одновременно упраздняет замкнутую обитель эстетики, каковой является галерея, и воспроизводит ее. Замечательный образ.

Как замечателен и его антипод — образ человека в галерее, грозящей его телу скрытым или явным насилием. Если концептуализм развенчивает Глаз, возвращая его на службу интеллекту, то боди-арт (скажем, Крис Бёрден) отождествляет Зрителя с художником, а художника — с искусством в некоей священной Троице. Наказание Зрителя — сквозной сюжет передового искусства. Какая дерзость — развенчать Зрителя, отождествив его с телом художника и подвергнув это тело всем превратностям искусства и рабочего процесса! И вновь перед нами двойное движение. Опыт становится возможен, но не иначе, как ценой его отчуждения. Есть нечто глубоко волнующее в этой одинокой фигуре, которая исследует в галерее собственные пределы, претворяет ее агрессию по отношению к своему телу в зримый ритуал, собирает скудные остатки плоти, с которой галерея никак не может покончить.

В первом из этих своих крайних проявлений искусство становится жизнью разума, а во втором — жизнью тела, и оба варианта приносят свои плоды. Глаз растворяется в умозрении, а Зритель самоуничтожается, кончая с собой в качестве призрака-протеза.

9) Кавычки сигнализируют здесь один из ранних случаев употребления слова «installation» в привычном для современного искусства смысле определенного решения конкретного (чаще всего галерейного) пространства как самостоятельного произведения. В английском языке это был не терминологический, а плавный смысловой сдвиг: до начала 1970-х годов «installation» в применении к искусству обозначала (и обозначает в широком смысле по сей день) просто экспозицию, то есть характер развески или расстановки экспонатов. Книга О'Догерти, по которой рассеяны стандартные варианты употребления термина — например, «installation shot» (фотография экспозиции), — позволяет проследить этот сдвиг.

III. Контекст как содержание

Когда у всех нас была входная дверь — без домофона и звонка, — стук в нее имел какую-то атаквистическую значимость. Один из лучших очерков Де Квинси посвящен стуку в ворота в «Макбете». Этот стук означает, что «страшное зияние» — убийство — скрылось из виду, и «пульс жизни возобновился»¹⁰. Литература нередко ставит нас на место стучащего (миссис Блейк отпирает дверь, потому что мистер Блейк на небесах и его нельзя беспокоить) или того, в чью дверь стучат (посетитель из Порлока возвращает Кольриджа из чертога Кубла-Хана). Нежданный гость вызывает опасения, тревогу, даже ужас, хотя ничего страшного обычно не происходит, иногда ребенок просто стучит в дверь и убегает.

Какого стука можно ожидать, если наш дом — это дом модернизма? Построенный на идеальном фундаменте, он еще хоть куда, невзирая на происшедшие вокруг перемены. В нем есть дадаистская кухня, милый сюрреалистический чердак, утопическая игровая, столовая критиков, чистые и хорошо освещенные галереи для текущих выставок, киоты различных «святых» с зажженными свечами, чулан для самоубийств, вместительные кладовые и ночлежка в подвале, полная бурчащих что-то, лежа на топчанах, как бездомные, неудач. Среди стуков, которые здесь можно услышать, — громовой стук экспрессиониста, кодовый стук сюрреалиста, вежливый стук реалиста в специальную дверь для коммивояжеров; через заднюю дверь входит без стука дадаист. Характерен однократный, не повторяющийся стук абстракциониста. И ни с чем не спутаешь требовательный стук исторической неизбежности, приводящий весь дом в смятение.

Иногда, обычно заставая нас за каким-нибудь делом, раздается робкий стук, на который нельзя не ответить — ибо он явно ни к чему не обязывает. Мы отпираем дверь и видим перед собой довольно потрепанного индивидуума с кротким, как тень, лицом. Появление Марсея Дюшана всегда неожиданно, но это именно он, входит, не дав

¹⁰ Цит. по пер. С.Л. Сухарева: *Де Квинси Т. О стуке в ворота у Шекспира («Макбет») / Томас Де Квинси // Исповедь англичанина, любителя опиума. — М.: Ладомир; Наука, 2000. — С. 326.*

нам и глазом моргнуть, и после его визита — а он никогда не задерживается надолго — дом уже не такой, как раньше. Впервые посетив «белый куб» нашего дома в 1938 году, Дюшан изобрел потолок — вернее, обратил наше внимание на то, что мы договорились игнорировать, то есть считать само собой разумеющимся. Во второй раз, четыре года спустя, он заставил нас осознать каждую частичку галерейного интерьера: осознанное и неосознанное составляют базовую диалектику мысли Дюшана.

Потолок, до того как Дюшан в 1938 году на него «встал», казался относительно свободным от искусства. Он был уже занят светильниками, люстрами, электропроводкой. Привычки смотреть на потолок у нас нет, мы занимаем низкое положение в истории обозрения интерьера. Иные эпохи чего только не предлагали взгляду вверх. Помпеи, среди прочего, наводят на мысль, что на потолок больше смотрят женщины, чем мужчины. Ренессансные потолки заключали в свои геометрические ячейки нарисованные фигуры. Потолки барокко настойчиво доказывали, что они вовсе не потолки, а нечто иное, будто стремясь преодолеть идею дома-крова. В барочном здании над нами не потолок, а свод, купол, небо, круговорот фигур, устремленных к небесному просвету и исчезающих в нем, как в некоем возвышенном водостоке; а если не небо, то роскошный балдахин ручной работы, золоченая оправа для семейной родословной. Потолки рококо — ажурные, как нижнее белье (для секса) или салфетки (для изысканного стола). Георгианский¹¹ потолок выглядит как белый ковер, окаймленный на границе со стенами падугой из искусственного мрамора, а в центре украшенный розеткой, из тени которой спускается пышная люстра. Эта высокая образность порой вселяет догадку, что смотрение вверх мыслилось аналогично смотрению вниз, так что зритель незаметно для себя оказывался неким ходячим сталактитом.

¹¹ Георгианство (по имени британских королей Георгов I, II и III, правивших в общей сложности с 1714 по 1820 год) — одна из характеристик стиля европейской архитектуры и интерьера XVIII века, во многом совпадающая с палладианством и, шире, с неоклассицизмом.

С появлением электрического света потолок стал активно возделываемым садом электроарматуры, и модернизм просто игнорировал его, лишившегося своей роли в ансамбле зала. Георгианский потолок отбросил пышную падуку в пользу узкого рамообразного перехода, вторящего изящным и сдержанным скатам кровли. А модернистская архитектура просто, уже без всякого перехода, соединила голую стену и голый потолок, который к тому же стал заметно ниже. И что это за потолок! С его кабель-каналами, распределительными коробками, рассеивающими и направленными светильниками, он стал настоящим техническим аттракционом. Сверху послышался незнакомый жаргон, без околичностей говорящий о функции и удостоверяющий *честность* — то есть неосознанность — того странного гибрида модульной сетки и звукоизолирующей плитки, которым стал потолок. Распространяясь с тех пор по нему, как грибок, наше сознание избрывает достоинства, которых и не подозревал в себе наводивший всю эту красоту электромонтажник. (Этика профессионального жаргона — наш новый снобизм.) Единственной благодатью, который ниспослала потолку технология, стал расцветающий на нем лилиями в перевернутом пруду или заволакивающий его из спрятанных в нишах светильников мягким сумеречным маревом в духе Олитски боковой свет — собственное «цветовое поле» потолка. Но в то же время наверху раскинулся ослепительный сад гештальтов. К большинству фигур, какими тешат наше восприятие эти полки скрытых ламп, бесконечно перестраивающиеся на потолочном плацу, применима эстетика минималистско-сериалистской эры. Порядок и беспорядок изящно смешиваются там в одну идею, пока мы бродим вниз, пытаясь выпутаться из их альтернативы.

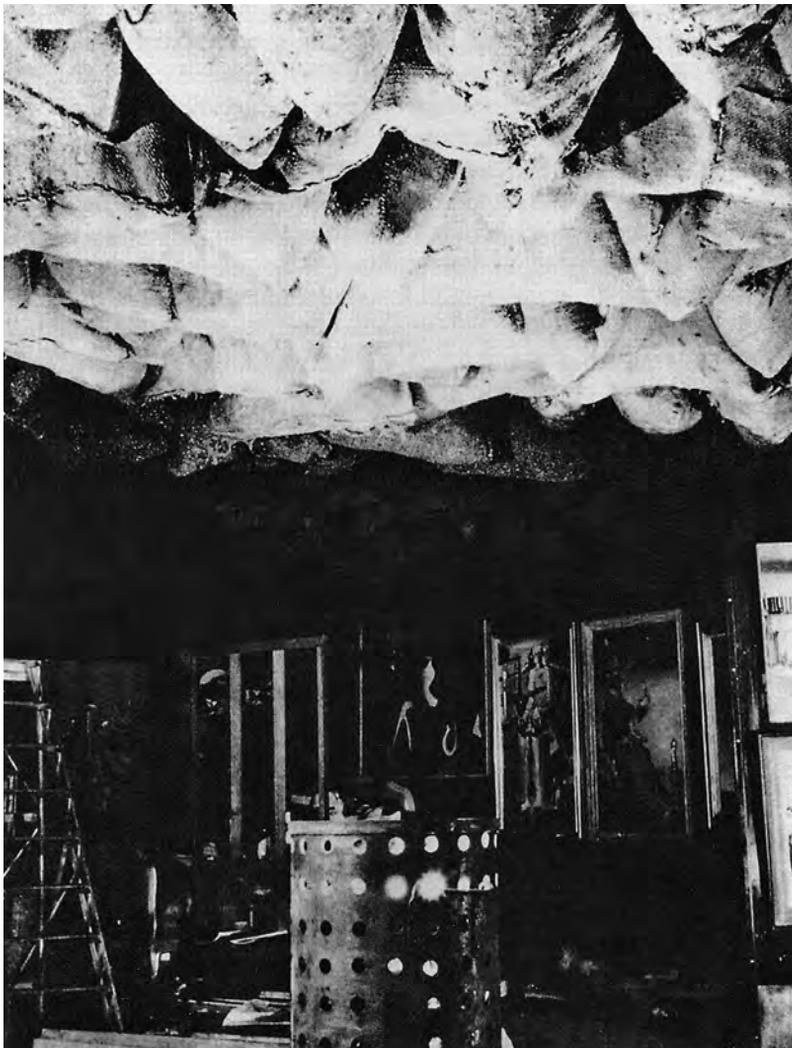
В 1938 году на Международной выставке сюрреализма в парижской галерее «Изящные искусства» посетители, должно быть, терялись, когда, устав от безудержных дикарств, аккуратно вставленных в традиционные рамы, они решали посмотреть вверх и вместо ожидаемого глухого потолка видели там *пол*. Листая наши истории модернизма,

мы склонны принимать старые фотографии за чистую монету. Они — вещественные доказательства, и потому мы не допекаем их так, как других свидетелей. Но как же много вопросов остается к этим «1200 мешкам с углем»... Действительно ли их было 1200? (Родившихся под знаком Девы подсчет мешков, пожалуй, свел бы с ума.) Не впервые ли художник применил большое число в качестве концептуальной рамки события? Где Дюшан взял эти 1200 мешков (сначала он собирался подвесить к потолку раскрытые зонты, но не смог найти их в достаточном количестве)? Как они могли быть наполнены углем? На выставку тогда бы наверняка обрушился потолок — и полиция. Вероятно, в них все-таки была бумага. Как Дюшан прикрепил их? Кто ему помогал? Боюсь, даже перечитав тома о Дюшане, так всего этого и не выяснишь. Шел ли с потолка свет? Судя по фотографиям, слой мешков кое-где его пропускал. И, наконец, загадка из загадок: как другие художники позволили ему такое учинить?

Дюшан титуловался как «генератор-арбитр» выставки. Картины развешивал тоже он? Сознательно низвел их до роли декораций к своему жесту? Если бы его обвинили в своеволии, он мог бы сказать, что просто воспользовался тем, что никому не нужно: потолком да квадратным метром пола; подобное обвинение только выявило бы масштаб его скромности, если не сказать: смирения. Никто не смотрит на потолок; это отнюдь не почетная территория, а до тех пор — и вовсе не территория. Но висевший над головами зрителей самый большой экспонат выставки оказался при всей своей физической ненавязчивости очень навязчив психологически.

Любитель каламбуров, Дюшан сострил и здесь, перевернув выставку вверх дном и «поставив зрителя с ног на голову». Если потолок — это пол, значит пол — это потолок. Жаровня на полу — сделанная, видимо, из старой бочки — стала люстрой. Полиция, конечно, не позволила развести в ней огонь (и была права), поэтому Дюшану пришлось довольствоваться электрической лампочкой. Итак, вверх (внизу) — 1200 мешков с топливом, а внизу (вверху) — потребляющая

Марсель Дюшан. 1200 мешков с углем.
Вид экспозиции «Международной выставки
сюрреализма» в Париже. 1938



топливо машина. К чему ведет прочерченная ими временная перспектива? К пустому потолку, к переходу массы в энергию, к пеплу, возможно — к некоему комментарию по поводу истории или искусства.

Эта инверсия — первый случай, когда художник вобрал в свой жест всю галерею, причем уже заполненную другим искусством. (Данное затруднение Дюшан преодолел, ориентирував пространство по вертикали — от пола к потолку. Немногие помнят, что вдобавок он высказался и о стенах — придуманными им для выставки входными дверями. Он сделал эти двери — опять-таки с учетом требований полиции — вращающимися, то есть смешивающими в своем круге внутреннее и внешнее. В свою очередь, это смешение согласовалось с осью, на которую была «посажена» галерея.) Выявив таким образом воздействие контекста на искусство, содержащего на содержимое, Дюшан очертил еще не изобретенную художественную область. С этого изобретения контекста началась череда жестов, «развивающих» идею галерейного пространства как компактной единицы, пригодной для манипуляции в качестве фишки в эстетической игре. Наметила утечка энергии из искусства в его окружение, по мере которой искусство будет становиться все буквальнее, а галерея — наращивать свой мифический статус.

Как и любой удачный жест, «Мешки с углем» Дюшана проясняются со временем. Жест — разновидность изобретения. Его можно совершить лишь однажды, если, конечно, затем не последует единодушное забвение. А лучший способ забыть что-либо заключается в том, чтобы это усвоить; усвоенное мы более не замечаем. Впрочем, главное в жесте, как и в изобретении, — это патент на него, который куда важнее его формального содержания, если таковое вообще имеется. Полагаю, формальное содержание жеста определяется его уместностью, лаконичностью и изяществом. Он справляется с быком истории одним ударом. Но жесту нужен этот бык, ибо его цель — резко изменить ракурс, в котором является нам корпус предпосылок и идей. В этом смысле он дидактичен, как говорит Барбара Роуз, хотя слово «дидак-

тичный» может вселить преувеличенное представление о стремлении жеста чему-то научить. Если он и учит, то лишь путем иронии, остроты, хитрости или шока. Он делает нас мудрее. Его эффект зависит от контекста идей, в который он внедряется, чтобы его изменить. Возможно, жест — не искусство, но он похож на искусство и поэтому живет некоей метажизнью вблизи искусства и его касаясь. Неудачный жест остается застывшим курьезом, если хоть как-то запоминается. Удачный жест становится историей, а сам — рассеивается. И возрождается, когда контекст становится похож на тот, что его вызвал, и таким образом вызывает его вновь. У жеста странный исторический удел: он раз за разом умирает и оживает снова.

Сегодня жест инверсии потолка и пола может быть повторен как «проект». В каком-то смысле жест и есть «предвестник» проекта, но он основательнее и острее последнего, и в нем есть рискованное суждение о будущем. Жест привлекает внимание к неподтвержденным аксиомам, ко всякого рода упущениям и изъянам в исторической логике. А проект — временное искусство, созданное для определенного места и случая, — ставит вопрос о том, как выживает (и выживает ли) недолговечное. Документы и фотографии бросают вызов историческому воображению, преподнося ему искусство, которое уже мертво. Исторический процесс и затрудняется, и облегчается с исчезновением оригинала, который становится все более фиктивным, но в то же время все более конкретным в своей «загробной» жизни. Сохраняющееся и исчезающее сообща редактируют идею истории — своего рода общую память, уточняемую при каждом обращении к ней. Недокументированный проект может выживать в виде молвы или присоединяться к личности своего автора, которому, правда, приходится создавать для этого убедительный миф.

В конечном счете проекты, на мой взгляд, представляют собой попытку исторического ревизионизма, предпринимаемую с определенной — привилегированной — позиции. Эта позиция определяется двумя допущениями: первое из них заключается в том, что проекты

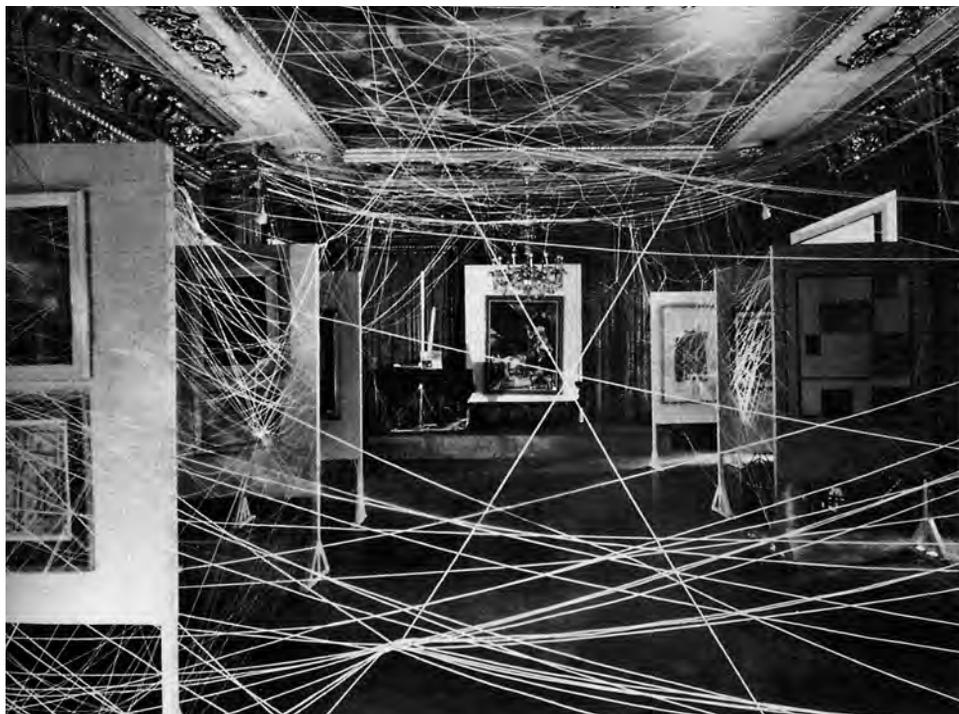
интересны не только своей принадлежностью к «искусству», то есть обладают, так сказать, и обычным существованием в мире; второе — в том, что они способны затронуть и развитые, и не очень развитые чувства. Наши архитекторы личного пространства, самопровозглашенные антропологи, ревизионисты восприятия и непризнанные мифотворцы совершили настоящий прорыв в представлении о формировании публики. Нам уже знакомы попытки постмодернизма связаться со зрителем, которому он позвонил бы и домой, если бы только знал номер телефона. Это не начало нового популизма. Это осознание неосвоенного ресурса и разочарование в привилегированном зрителе, которого приводят в галерею познания в искусстве. Это разрыв с модернистской, а по существу — романтической, концепцией зрителя, игнорировавшегося из-за предполагаемой некомпетентности.

Достоинство жеста разворачивается в перспективе, и он может стать проектом как бы задним числом. Есть некая проектная дальновидность в двух галерейных жестах Дюшана. Они пережили свою эпатажную составляющую и стали историческими случаями, проливающими свет на пространство галереи и существующее в нем искусство. Но такова уж харизма Дюшана, что эти жесты продолжают рассматривать исключительно в контексте его собственного искусства. Им удается не подпускать к себе историю, а это хороший способ оставаться современным (пример такого рода в литературе — Джойс). Адресат «Мешков с углем» и «Мили веревки», созданной четыре года спустя, в 1942-м, для выставки «Первые документы сюрреализма» в доме 551 по Мэдисон-авеню в Нью-Йорке, остается неясным. Чьего внимания они ждут: публики, истории, критиков или других художников? Конечно, их всех, но каков все-таки точный адрес? Если бы решать вопрос о нем пришлось мне, я бы адресовал эти жесты другим художникам.

Как другие художники выдержали такое, причем дважды? Дюшан неизменно акцентировал худшие инстинкты тех, кто обосновывался на галерейных стенах, особенно если эти инстинкты выступали в об-



Марсель Дюшан. Миля веревок. Вид
экспозиции «Первые документы сюрреализма»
в Нью-Йорке. 1942. Фото Джона Д. Шиффа



III. Контекст как содержание

личье идеологии. Сюрреалистическая идеология шока охотно шла на конфликт с обществом. Как показывает история авангарда, шок быстро утрачивает свою разрушительную силу. И в Дюшане сюрреалисты, полагаю, видели человека, еще способного привлечь внимание. Возложив на него эту задачу, художники оказались маленькими Фаустами в руках дружелюбного Мефистофеля. Что такое «Миля веревок»? На уровне, который так очевиден, что сразу вызывает недоверие нашего умудренного интеллекта, это образ мертвого времени, выставка, скованная преждевременным старением и превратившаяся в гротескный чердак из фильма ужасов. Как и «Мешки с углем», этот жест Дюшана не признает вокруг себя искусства, и оно становится похожим на обои. Но протест художников упрежден (обмолвился ли хоть кто-то из них о том, что он чувствовал?). Насилие над их работами замаскировано под насилие над зрителями, которым пришлось с трудом пробираться к стенам, по-куриному задирая ноги. Двое детей (сыновья Сидни Дженниса) шумно развлекались во время открытия выставки, на котором Дюшан, конечно же, не присутствовал. Знарок всякого рода ожиданий, он, так сказать, смешался с публикой, в очередной раз проявив таким образом свою зловредную нейтральность. А публика, отвлеченная веревкой от искусства, только ее и запомнила. Вместо того чтобы быть интервенцией, вторгающейся между зрителем и искусством, она постепенно выявилась как новое, самостоятельное искусство. А потребовался для подобного насилия суший пустяк — 5280 футов¹² веревки. (Численная точность подчеркнула концептуальный лаконизм и этой дюшановской остроты.)

Судя по фотографиям, веревка производила в пространстве галереи постоянную рекогносцировку, петляя и натягиваясь вокруг каждого выступа с маниакальной настойчивостью. Она перекрещивалась сама с собой, ускорялась и замедлялась, рикошетила от точек прикрепления к стене, завязывалась в узлы, с каждой протяжкой меняла перспективу, дробя пространство изнутри без малейшей заботы

12) То есть британская (американская) миля, или 1609 метров.

о форме. В то же время она следовала параметрам зала и проемов, повторяя, как придется, линии потолка и стен. Ни одна косая линия не вторгалась в центральный участок: напротив, он был огражден веревкой как приблизительный двойник зала. Именно зал, со всем, что в нем находится, направлял случайные, на первый взгляд, переплетения. Зритель был подавлен, а каждая частица пространства — помечена. Дюшан воплотил модернистскую монаду — коробку галереи со зрителем внутри.

Как и все жесты, «Миля веревки» должна была либо исчезнуть в пасти истории, либо застрять в ее зубах. Она застряла, и это значит, что ее формальный аспект (повторю: если таковой имеется) не получил окончательного развития. Веревка Дюшана уходила корнями в конструктивизм и в то же время была штампом сюрреалистической живописи — она буквально представляла то самое пространство, которое многие картины выставки иллюстрировали. В этой *реализации* живописной конвенции можно усмотреть (неосознанную?) модель искусства конца шестидесятых и семидесятых годов с его стремлением к реализации всего и вся. Нарисовать что-то — значит отправить это что-то в область иллюзии: с исчезновением рамы эта функция перешла к пространству галереи. Упаковка пространства (или открытие пространства в упаковке) — одна из сторон центральной темы Дюшана, каковую можно определить так: содержание / внутреннее / внешнее. С этой точки зрения его разношерстные изделия вписываются в стройную систему. Разве не является коробка — вместилище идей — своего рода протезом головы? А окна, дверные проемы и замочные скважины — каналами смысла? Эти два образа складываются в довольно убедительную метафору. Веревка, отскакивающая рикошетом туда-сюда (ассоциативный ряд?) оплетает пространство галереи, модернистскую камеру мышления; «Коробка-в-чемодане» — это память; «Большое стекло» — комически-механический апофеоз отверстия и входа (оплодотворение традиции? творческий акт?); двери (открытое/закрытое?) и окна (прозрачное/непрозрачное) — ненадежные смыслы, сквозь

которые в обоих направлениях (как в каламбурах) течет, размывая фиксированную идентичность, информация. Идентичность дробится по разбросанным в смехотворном хаосе частям тела, которые «раздумывают» над внутренним/внешним, идеей/ощущением, сознанием/бессознательным, а, скорее, даже над разделяющей эти пары чертой (стекло?). Лишенные идентичности фрагменты, смыслы, идеи раскалывают на части парадоксального «иконографа», обозревающего эту антропоморфную неразбериху. Судя по «Миле веревки», Дюшан — любитель ловушек. Он ловит зрителя, чье присутствие всегда добровольно, на верности своему этикету, не позволяющей возмутиться насилием над собой и в итоге порождающей фрустрацию.

Враждебность к публике — одна из ключевых констант модернизма, и его представителей можно расклассифицировать по ироничности, стилю и степени этой враждебности. Подобно многим очевидностям, ее не замечали (удивительно, как часто историки модернизма следуют за тенью художника, властно ведущего зрителя вокруг своей работы). Эта враждебность в целом отнюдь не тривиальна и не тщеславна, хотя за ней водилось и то, и другое. За ней скрывается идеологический спор о ценностях — в искусстве, в укладе окружающей его жизни, в социальной матрице, объемлющей их обоих. Двусторонняя семиотика ритуала враждебности легкочитаема. Обе стороны — публика и художник — не свободны от табу. Публика не позволяет себе негодовать, то есть вести себя обывательски. Раздражаясь, она чувствует потребность сублимировать гнев, а это уже зачаток положительной оценки. Авангард культивировал публику с помощью враждебности: он оставлял ей возможность превозмочь оскорбление и взять реванш (то и другое вполне привычно для делового человека). В данном случае орудие реванша — право выбора. Неприятие, согласно классическому сценарию, будит в художнике мазохизм, чувство несправедливости и ответный гнев. Вырабатывается достаточно энергии, чтобы и художник, и публика считали, что они выполняют свои социальные функции. Каждая сторона поразительно верна тому представлению

о собственной роли, которого придерживается другая, и это самое сильное связующее звено их отношений. В перекрестном огне положительных и отрицательных проекций колеблется между трагедией и фарсом социальная распря. Принципиален следующий негативный обмен: художник пытается обвинить коллекционера в глупости и пошлости — которые легко вменить любому, у кого достаточно средств, чтобы чего-то хотеть, — а коллекционер подталкивает художника к демонстрации безответственности. Когда художнику отводится маргинальная роль склонного к саморазрушению ребенка, он легче поддается отчуждению от создаваемого им искусства. Его радикальные взгляды расцениваются как прощительная для одаренного мастера невоспитанность. В зоне конфликта между художником и коллекционером бушует партизанская война, курсируют разведчики, двойные агенты, перебежчики и представители обеих сторон в разнообразных обличьях, принимаемых ими в надежде на компромисс между принципами и деньгами.

В их самом серьезном проявлении отношения между художником и публикой можно интерпретировать как испытание общественного порядка радикальными вызовами, которые затем успешно впитываются системой поддержки — галереями, музеями, коллекционерами, даже журналами и критиками, осуществляющими сообща обмен успеха на идеологическую анестезию. Основной катализатор этого впитывания — стиль, лучший из стабилизирующих социальных конструктов. Стиль в искусстве, какой бы чудесной и самодостаточной ни была его природа, — это эквивалент этикета в обществе. Это приличие, которое способствует ориентации в обществе и потому является неотъемлемой частью социального порядка. Отказывающие авангардному искусству в связи с современностью игнорируют тот факт, что оно было безжалостным и тонким критиком социального порядка, который неустанно подвергал его испытанию, проигрывал за счет ритуалов успеха и выигрывал за счет ритуалов неудачи. Этот диалог между художником и публикой позволяет уточнить определение

общества, где мы сформировались. У каждого искусства было место, где оно сопрягалось с социальной структурой и время от времени подвергалось ее испытанию: концертный зал, театр, галерея. Классический авангард выражал в этих местах свою враждебность, вызывая физический дискомфорт (радикальный театр), резкий шум (музыка) или упраздняя перцептивные константы (пространство галереи). Всем этим тактикам присущи нарушения логики, распад смысла и скука. Порядок же (то есть публика) выяснял, какой уровень дискомфорта он может вынести. Таким образом, места, где это происходило, были метафорой сознания и революции. Зритель приглашался в пространство, где сближение испытывалось обращением в свою противоположность. Возможно, идеальным авангардным актом было бы собрать публику и расстрелять ее.

В постмодернизме художник и публика гораздо больше похожи друг на друга. Классическая враждебность чаще всего опосредована иронией и фарсом. Обе стороны очень чувствительны к контексту, и вызванные этим двусмысленности затемняют их диалог. Пространство галереи — тому свидетельство. В классические времена вражды художника и публики пространство галереи поддерживало свой статус-кво, удерживая их противоречия в рамках принятых социально-эстетических императивов. Многие из нас до сих пор, попадая в галерею, чувствуют исходящие от ее пространства негативные импульсы. Эстетика превращена здесь в род социального элитизма: галерея — *эксклюзивное* пространство. Изолированные на своих местах экспонаты выглядят как дорогостоящие редкости, как драгоценные камни или ювелирные изделия. Эстетика превращена в коммерцию: галерея — *дорогое* место. Наконец, находящееся здесь почти непостижимо без специальной подготовки: искусство — *сложная* область. Итак, избранная публика, редкие и трудные для понимания вещи: налицо социальный, финансовый и интеллектуальный снобизм, который отражает (и в своих худших проявлениях — пародирует) нашу систему дифференцированного производства, наши принципы назначения

ценности, наши социальные обычаи в целом. Никогда еще не было пространства, так хорошо приспособленного для поддержания предрасположений и повышения самооценки верхушки среднего класса.

Классическая модернистская галерея — своего рода лимб, перепутье между мастерской и гостиной, где их конвенции встречаются на тщательно нейтрализованной территории. Здесь пиетет художника перед тем, что он создал, безусловно согласуется с буржуазным стремлением к обладанию. В конце концов, галерея — это место, где продаются вещи, и это нормально. Замысловатые обычаи, которые окружают процесс продажи, — мишура социальной комедии — отвлекают внимание от присвоения материальной ценности тому, что ею не обладает. В этом случае враждебно настроенный художник — коммерческая необходимость. Вуалируя свой образ старомодным романтическим флером, он помогает своему агенту отделить произведение от автора и осуществить продажу. Безответственность художника — не что иное, как выдумка буржуазии, фикция, необходимая для того, чтобы уберечь от нежелательного анализа ряд иллюзий, разделяемых художником, его дилером и публикой. Сейчас уже не осталось сомнений в том, что искусство позднего модернизма неизбежно, хотя чаще всего неосознанно, повинуется буржуазным предпосылкам; язвительное не в ущерб возвышенности «Обращение к буржуа», которым Бодлер предварил свой обзор Салона 1846 года, — пророческий текст. Пронизанная парадоксами идея свободы предпринимательства в области художественных продуктов и идей поддерживает устои общества настолько же, насколько их расшатывает. Атака на эти устои стала допустимым фарсом, который в конечном счете удовлетворяет обе стороны.

Возможно, именно поэтому художники семидесятых годов XX века выражают свои радикальные взгляды не столько в самом искусстве, сколько в его позиционировании по отношению к традиционной «структуре искусства», воплощение которой — пространство галереи. Эта структура ставится под вопрос уже не привычным негодованием, а, скорее, проектами и жестами, выдержанной дидактикой

и выявлением альтернатив. Это скрытые энергии семидесятых; их можно представить как своего рода равнину, которую пересекают идеи, не ведающие абсолютных ценностей и движимые мягкой, избегающей острых углов диалектикой. Никаких пиков неразрешимых противоречий: ландшафт — ровный, отчасти потому что занятые в процессе взаимного признания/отклонения художественные направления (постминимализм, концептуализм, «живопись цветового поля», реализм и др.) не образуют иерархии по шкале «лучше/хуже». Демократизм средств, установленный в шестидесятых, ныне распространился и на сами художественные специальности, по-своему отразив демифологизацию социальной структуры («профессионализм» уже не в такой цене и не в таком почете, как прежде). Для многих восприятие семидесятых все еще определяется предшествующим десятилетием. В самом деле, одним из «свойств» искусства семидесятых является неспособность критиков-шестидесятников на него посмотреть. Мерить семидесятые по мерке шестидесятых неправильно и в то же время неизбежно (новый период художника всегда оценивается в сравнении с предыдущим). Не помогает и теория чередования десятилетий: возрождение пятидесятых обернулось разочарованием.

Искусство семидесятых разнообразно, в нем смешиваются неиерархичные тенденции и очень эфемерные — нестойкие в буквальном смысле — решения. Основные события происходят уже не в формальных границах живописи и скульптуры (молодые художники остро чувствуют их историческую исчерпанность), а в смешанных категориях (перформанс, постминимализм, видео или энвайронмент), более склонных создавать временные ситуации, вводящие в действие бессознательное. При необходимости искусство семидесятых смешивает медиа — мягко, не полемически: для его невысокого рельефа характерна сдержанность. Оно предпочитает работать с тем, что непосредственно присутствует в наших чувствах и мыслях, а потому и само охотно избирает интимный, личный тон. Это порой придает ему нарциссические черты, хотя в тех же самых особенностях мож-

но прочитав стремление найти порог, на котором «заканчивается» личность и начинается что-то другое. Оно не ищет определенности, наоборот — охотно мирится с двусмысленностью. Его интимность в каком-то смысле анонимна, ибо выворачивает приватное наизнанку и делает его частью публичного дискурса — таков семидесятнический извод остранения. Несмотря на личный фокус этого искусства, проблемы идентичности ему не интересны. Зато его интригует устройство сознания. Ключевое слово здесь — «местонахождение». Семидесятников бесконечно интересуют всякого рода «Где?» (пространство) и «Как?» (восприятие). «Что воспринимается, неважно», — словно бы декларируют такие далекие друг от друга направления, как фотореализм и постминимализм (хотя карлица Иконография по-прежнему бродит поблизости, стучась в каждую дверь). Можно сказать, что искусство семидесятых подвергает исследованию восходящий ряд измерений: физическое (внешнее); физиологическое (внутреннее); психологическое; и, за неимением лучшего термина, ментальное. Примерно соответствует этому перечню и спектр художественных направлений. А коррелятами указанных измерений служат личное пространство, ревизия восприятия, эксперименты над временными конвенциями и тишина.

Исследования этого круга явлений призваны локализовать тело, интеллект и место, которые полностью или частично *занимает* человек. Если человек пятидесятых был пережившим свое время витрувианским единым целым, если человек шестидесятых состоял из разобщенных частей, удерживавшихся вместе мировоззренческими системами, то человек семидесятых — это манипулируемая монада: фигура и место, те же фигура и фон, только в квазисоциальной ситуации. Искусство семидесятых не отвергает достижения двух предыдущих десятилетий, но его исходные позиции иные. Оно отвергает представление шестидесятых о публике и часто пытается обратиться к тем, кто далек от арт-мира, чтобы удалить вбитый «искусством» клин между восприятием и познанием. (Это выражается, в частности,

в создании внемузейной системы, альтернативных пространств: так, смена публичности, местонахождения и контекста позволяет, скажем, нью-йоркским художникам делать нечто, невозможное в Нью-Йорке.) Искусство семидесятых по-прежнему озабочено историей, но оно зачастую временно и не может претендовать на историческую сознательность. Оно подвергает рефлексии систему своей демонстрации, но сплошь и рядом само является ее частью. Его представители активны социально, но неэффективны политически. Некоторые вытеснявшиеся авангардом дилеммы вернулись, и искусство семидесятых пытается, пусть и довольно уклончиво, с ними работать.

С наступлением постмодернизма галерейное пространство теряет «нейтральность». Стена становится своего рода мембраной, средой осмотического обмена эстетических и коммерческих ценностей. Когда эта вибрация молекул в белизне стен становится ощутимой, инверсия контекста углубляется. Стены все больше впитывают в себя, а искусство, наоборот, разгружается. Сколь малым оно может довольствоваться? И до какой степени может мифологизироваться галерея? Как много из отброшенного объектом содержания способна возместить стена? Весьма значительную часть содержания поздне- и постмодернистского искусства составляет контекст. Это центральная проблема искусства семидесятых годов, это его сила и слабость.

Кажущаяся нейтральность белой стены — иллюзия. На самом деле она представляет некоторую общность людей, объединяемых родством идей и допущений. На ее белом фоне словно распластаны незримым двумерным слоем художник и публика. Непорочный, не ограниченный никаким конкретным местом белый куб — это одна из вершин модернизма, его коммерческий, эстетический и технологический триумф. Исполняя странный стриптиз, искусство здесь все более обнажается, пока не доходит до дна формализма и не решается вдохнуть — в тот же самый момент — толику реальности снаружи, дополнив пространство галереи «коллажным» элементом. Отныне содержание стены неуклонно обогащается (возможно, коллекционеру

стоило бы купить это «пустое» галерейное пространство). Признак провинциального искусства — то, что оно содержит в себе слишком многое, и контексту нечего возмещать: связывающая их система взаимно понятных предпосылок в этом случае не работает.

Незапятнанная стена галереи, хрупкий и высокоспециализированный продукт длительной эволюции, отнюдь не чиста. Она предполагает торговлю и эстетику, художника и публику, этику и выгоду. Она изоморфна обществу, которое ее поддерживает, и потому она представляет собой идеальный экран для проекции наших параной. Но следует избегать этого искушения. Белый куб поставил заслон мещанству и позволил модернизму пойти до конца в его одержимости самоопределением. Он создал лабораторные условия для планомерного уничтожения содержания. По ходу этого процесса имели место несколько откровений — как и положено откровениям, оплаченные жертвой. Но если белый куб нельзя просто взять и разобрать, его можно понять. Белая стена меняется, как только мы понимаем, что ее содержание состоит из проекций, основанных на неясных допущениях. Стена и *есть* наши допущения. Каждый художник обязан знать это ее содержание и понимать, как оно влияет на его работу.

В белом кубе обычно видят символ отчуждения художника от того самого общества, к которому галерея дает ему доступ. Это гетто; это зона выживания; это протомузей, напрямую связанный с вечностью; это набор условий; это позиция; это место, нигде не находящееся; это отсвет на голой стене; это камера магии; это порождение мысли; это, может быть, — просто ошибка. Белый куб сохранил возможность искусства, но сделал ее трудноосуществимой. Он — по существу формалистическое изобретение, в том смысле, что тонизирующая невесомость абстрактных картин и скульптур снизила в нем тяготение. Прорвать его стены мог бы лишь самый рудиментарный иллюзионизм. Какая внутренняя логика взрастила белый куб — та же, что присуща его искусству? Была ли его одержимость замкнутостью естественной реакцией, окружившей искусство коконом, только бы

оно выжило? Или же он — экономический конструкт, созданный по капиталистической модели спроса на редкости? Или — чистейшее следствие технологического сжатия, вызванного специализацией, или, наконец, — отголосок конструктивизма двадцатых годов, вошедшего в привычку, а затем и в идеологию? Хорошо это или плохо, но белый куб — единственная конвенция, через которую искусство передается от поколения к поколению. Он устойчив, так как ему нет альтернативы. Вопросы местонахождения исследуются во многих проектах, которые, однако, не предлагают что-то взамен пространства галереи, а лишь используют это последнее как единицу эстетического дискурса. Подлинные альтернативы не могут прийти изнутри. Впрочем, белый куб — это символ, несколько не постыдный, сохранения того, что общество считает непонятным, несущественным и бесполезным. Он сам вынашивал в себе радикальные идеи, грозившие его упразднением. Он — все, что у нас есть, и большая часть искусства в нем нуждается. Каждая сторона вопроса о белом кубе сама имеет две, четыре, а то и все шесть сторон.

Если художник мирится с галерейным пространством, принимает ли он тем самым существующий социальный порядок? Обусловлен ли вызываемый галереей дискомфорт уменьшением роли искусства, его шатким ныне статусом прибежища бесприютных фантазий и нарциссического формализма? Во времена модернизма пространство галереи не порождало подобных вопросов. Но тогда контексты в нем почти не прочитывались. Художнику не приходило в голову, что он идет еще на какие-то условия, помимо комиссии дилера. А если он об этом и догадывался, то, принимая социальный контекст, с которым ничего нельзя поделать, просто проявлял здравый смысл. Так поступает и большинство из нас. Человек бессилен перед большими нравственными и культурными проблемами — бессилен, но не безответен. В его арсенале — ирония, возмущение, остроумие, парадокс, сатира, безразличие, скептицизм. Узнается знакомый нам ум — беспокойный, полный сомнений в самом себе, изобретательный в ситуации сужения круга возможностей,

видящий пустоту и знающий цену молчания. Это ум без постоянного местожительства, эмпирик, проверяющий любой опыт, осознающий себя и историю и относящийся к ним обоим неоднозначно.

Сей фаустовский набор качеств более или менее соответствует образу модерниста — от Сезанна до де Кунинга. Этот образ порой заставляет поверить, что смертность — болезнь, которой подвержены лишь самые даровитые, что истинным восприятием обладает душа, способная предельно заострить заложенные в нашем существовании противоречия. Этот образ, какими бы ни были его корни — символистскими или экзистенциалистскими, — мучим романтической тоской по абсолюту; жаждущий трансцендентности, он всегда на пути и никогда не у цели. Этот образ, породивший большинство модернистских мифов, сыграл, безусловно, огромную роль; но он временный, и сегодня его время прошло. Сегодня противоречия — наша обыденная рутина, и мы реагируем на них минутным раздражением (кратковременный синтез?), улыбкой или озадаченным пожатием плеч. Мы миримся с неизбежной бесчувственностью других, они прощают нам нашу. Тот, кто стягивает на себе лучи противоречий, уже не герой, а всего лишь точка схода в перспективе старой картины. Суровое отношение к предшествующему искусству — в наших интересах. Мы видим в нем не столько искусство, сколько символ неприемлемых для нас позиций, контекстов и мифов. Поиск способа разойтись с этим искусством позволяет нам изобрести свое собственное.

Модернизм предоставил нам и еще один архетип: художник, не осознавая, сколь малы его силы, верит, что искусство может изменить структуру общества. Эта вера заставляет его мыслить в масштабе народа, а не индивида; в сущности, он — исподволь авторитарный социалист. Рациональный, реформаторский порыв, атрибут эры разума, кормится утопиями. Кроме того, в нем силен мистико-идеалистический компонент, наделяющий искусство огромными полномочиями. Он склонен овеществлять искусство, видеть в нем орудие, каковой статус в итоге уводит искусство от его социальной

значимости. Оба архетипа обособляют искусство от структуры общества, но с противоположными намерениями. Это хорошо знакомые нам гегельянские антиподы, редко встречающиеся в чистом виде. Выбрать соответствующие им пары можете сами: Пикассо и Татлин; Сутин и Мондриан; Эрнст и Альберс; Бекман и Мохой-Надь...

У модернистского утопизма блестящая история. Он не хуже нас осведомлен о степени презумпции индивида и потому, доверяясь мистическим энергиям, привлекает и рационализм дизайнера, эхо дизайнера-промысла Творца, который творец-художник берется подправить. Легко посмеиваться над этими амбициями теперь, в конце эпохи. Мы покровительствуем высоким идеалам, потерпевшим неудачу. Но идеалистов-утопистов отпугивал наш нью-йоркский образ мысли, в котором глубоко укоренен миф об индивиде как республике чувствительности. Утописты-европейцы здесь терялись: вспомним Кислера¹³, блуждавшего по Нью-Йорку, словно броуновская частица. Рожденные в иной среде, их идеи не приживались в обществе, классовый состав которого меняется через поколение. Зато европейский ум приспособлен к осмыслению социальных проблем и трансформирующей силы искусства. Теперь мы задаем себе те же самые вопросы: почему исчезла публика, куда она переместилась? Большинство людей, смотрящих ныне на искусство, на самом деле смотрят не на искусство, а на идею «искусства», которая существует у них в сознании. Можно было бы написать неплохую пьесу о публике искусства и о внушенных образованием глупостях. Неправильная публика — наша излюбленная тема.

Что делает художника интересным, так это противоречия, на которые он обращает внимание, «ножницы», которые он придумывает, чтобы вырезать с их помощью собственный образ. Художник-утопист считает, что его индивидуальность, которая должна соответствовать

13) Фредерик Кислер (1890–1965) — австрийский архитектор и сценограф, с 1926 года живший в Нью-Йорке. Среди прочего, автор проекта «Абстрактной галереи» в музее Пегги Гуггенхайм «Искусство этого века» (1942).

планируемой им социальной структуре, не вписывается в нее как раз своим индивидуализмом. Как писал Альберт Бойме (в летнем номере журнала «Артс» за 1970 год), «Мондриан противится субъективности, потому что индивидуализм ведет к дисгармонии и конфликту, препятствует созданию „гармоничной материальной среды“ (то есть среды универсально объективного и коллективного вида). В то же время он стремится к художественной оригинальности, так как, по его мнению, открыть универсальный порядок под силу лишь исключительно одаренному индивиду. Поэтому он убеждает художников размежеваться с „большинством людей“». Для таких художников интуиция подлежит жесткой рационализации. Беспорядок, подавленный и неразличимый в ясности мондриановских поверхностей и линий, очевиден в произвольности его выбора. По словам Бойме, «Путь Мондриана к равновесию был бесконечно сложен, и по многочисленным пробам можно судить о его личности». Что же можно сказать, войдя в комнату Мондриана (в которую сам он никогда не входил, так как сделанный им в 1926 году эскиз «Гостиной мадам Б. в Дрездене» был воплощен только в 1970 году для выставки в галерее «Пейс»)?

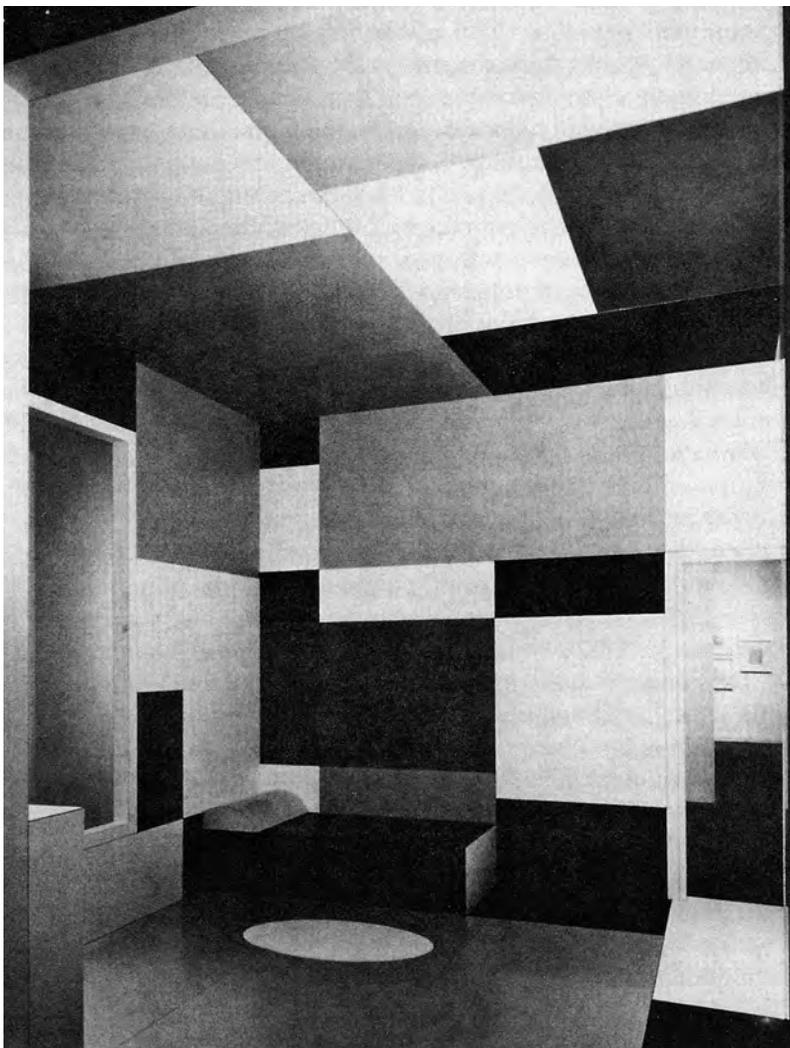
Проект объединяет предметы первой необходимости — кровать, стол, полка — с принципами гармонии, почерпнутыми в природе. «Именно из глубокой любви к вещам, — писал Мондриан, — беспредметное искусство не пытается представить их в том частном виде, в каком они существуют». Однако его комната явно основана на природе, вычерчена словно по схеме живого дерева. Каждая панель может быть отодвинута чуть вглубь по отношению к соседним. Благодаря создающимся в результате пазам комната, так сказать, дышит стенами. В перспективе она увеличивается, образуя косые линии, формально Мондрианом не допускавшиеся. Эта комната не столько антропоморфна, сколько *психоморфна*, подобна душе. Ее блестящие идеи совпадают с ментальными контурами, которые ясно чувствовал Мондриан: «Когда из работы тщательно устранены всякие объекты, мир не разлучается с духом, а, наоборот, *входит с ним в равновесную*

оппозицию, оба члена которой одинаково чисты. Это идеальное единство противоположностей». Вслед за стенами, которые, невзирая на расхождения Мондриана с реализмом кубистов, являют собой сублимированную природу, тот, кто находится в комнате, испытывает потребность превзойти свою грубую натуру. Телесная вульгарность в этом пространстве кажется неуместной; рыгнуть или пукнуть здесь невозможно. Посредством своеобразного опорно-двигательного аппарата прямоугольник и квадрат создают пространство, которое помещает нас внутрь кубистской картины; находящийся в комнате становится функцией общего строя, и его движение само собой вторит окружающим ритмам. Пол с неожиданным овалом (коврик?) и потолок вносят в ансамбль толику вертикального напряжения. Удивительное место.

Комната Мондриана не замыкает зрение. Ее окна открыты общению с миром снаружи. Случайный процесс — то, что можно увидеть в окно, — лишь четко ограничен рамой. Не этот ли факт формально выражен в небольшом наложении левого нижнего угла окна на черный квадрат («откусившего» от него кусок, как Техас от Арканзаса)? При всей строгости ее идеалистической программы эта комната заставляет меня вспомнить, что Мондриан любил танцевать (впрочем, его танец — а танцор он был плохой — основывался скорее на удовольствии от регулярных, пусть и счастливо удвоенных, движений, чем на самозабвении). Комната Мондриана предложила альтернативу белому кубу, которую модернизм проигнорировал: «Посредством объединения архитектуры, скульптуры и живописи будет создана новая пластическая реальность. Живопись и скульптура не будут более представлять себя в качестве отдельных объектов „настенного искусства“, которое разрушает архитектуру, или „прикладного“ искусства, а, став *чисто конструктивными*, будут способствовать созданию не только утилитарной или рациональной, но и чистой, совершенной в своей красоте среды».

Модифицированные залы Дюшана — ироничные, смешные, несовершенные — все равно воспринимали галерею как законное

Пит Мондриан. Гостиная мадам Б. в Дрездене.
Реконструкция в галерее «Пейс», Нью-Йорк.
1970 (по рисунку художника 1926 года).
Фото Фердинанда Буска



вместилище дискурса. Безупречная комната Мондриана — святилище духа и мадам Блаватской — стремилась установить новый строй, который сделал бы галерею необязательной. Эти антиподы наводят на мысль об извечной комедии модернизма с участием чистого и нечистого, гигиеничного и заразного, точного и небрежного. Отчасти ирония этих диалектических противоположностей в том, что они сплошь и рядом изображают друг друга в масках, слишком искусных, чтобы нам удалось их совлечь.

Мондриан и Малевич разделяли мистическую веру в способность искусства изменить общество. Но за пределами картинной плоскости их начинания были робкими; оба они хранили политическую невинность. Напротив, глубоко вовлеченным в общественную жизнь, полным планов и энергии был Татлин. Один художник взял за основу радикальную социальную программу Татлина и формальный идеализм Малевича, чтобы проводить выставки, призванные повлиять — и повлиявшие — на общественное мнение. Это был Лисицкий, догадавшийся о том, что, судя по всему, не приходит в голову идеалистам и радикальным утопистам. Он принял в расчет стороннего очевидца, ставшего к тому времени активным зрителем. Лисицкий, наш русский единомышленник, был, вероятно, первым дизайнером-разработчиком выставок. Изобретая модернистскую выставку, он реконструировал пространство галереи, и это стало первой серьезной попыткой повлиять на контекст, в котором встречаются современное искусство и зритель.

IV. Галерея как жест

*Ценность идеи проверяется ее способностью
организовать сюжет.*

Гёте

Между двадцатыми и семидесятыми годами галерея и демонстрируемое в ней искусство прошли определенный путь. В искусстве три перемены дали рождение новому богу. С исчезновением пьедесталов зритель остался один, погруженный по пояс в сплошное межстенное пространство. С исчезновением рам пространство расплзлось по стене, слегка сгустившись в углах. И наконец, опавший с картины коллаж разлежся на полу, словно бездомный оборванец. Новый бог — обширное однородное пространство — вольготно распространился по всей галерее. Перед ним не осталось никаких помех, за исключением «искусства».

Не ограниченное отныне ближайшей окрестностью экспоната и оплодотворенное художественной памятью, новое пространство начало потихоньку расpirать вмещающий его резервуар. В галерее затеплилось сознание. Стены стали фоном, пол — пьедесталом, углы — вихрями, потолок — морозным небом. Белый куб стал искусством-в-потенции, а его замкнутое пространство — алхимической средой. Искусство же стало тем, что сюда помещается, затем удаляется, затем возвращается снова и снова. Не является ли величайшим изобретением модернизма сама эта пустая галерея, населенная чутким пространством, которое мы вправе отождествить с Разумом?

Пытаясь определить содержание этого пространства, наталкиваясь на какие-то дзенские вопросы: когда пустота бывает полнотой? что меняет все, а само не меняется? что является промежуток, хотя не имеет ни места, ни времени? что в одном и том же месте и при этом везде? Достигнув однажды — с исчезновением всякого видимого содержания — полноты, галерея становится бесконечно изменчивым нуль-пространством. Жесты, захватывающие галерею в целом,

побуждают заговорить ее скрытое содержание, каковое высказывается в двух направлениях: по поводу «искусства» внутри, для которого галерея — контекст, и по поводу более широкого контекста (улицы, города, денег, бизнеса), для которого она — содержание.

Первые жесты напоминали блуждание вслепую, что свидетельствовало об их недостаточной осознанности. Так, жест Ива Кляйна в галерее Ирис Клер 28 апреля 1958 года искал, судя по всему, «мира вне измерений. Без имени. Чтобы понять, как в него войти, нужно охватить его целиком. Но у него нет границ». Тем не менее этот жест глубоко повлиял на галерейное пространство. Он был необычайно наполненным событием, настолько же наполненным, насколько многообещающим был образ самого Ива Кляйна в виде мистика или ангела, вкушающего воздух. Он явился (на знаменитой фотографии) свободно падающим из окна второго этажа. Благодаря дзюдо он знал, как правильно упасть. И упал, возможно, не куда-нибудь, а в тихую и весьма довольную собой заводь французской живописной традиции. Время выявляет в его безумии методичность и позволяет судить о том, как модернизм воссоздает с помощью фотографии некоторые из наиболее значимых для себя вех.

У жестов авангарда две аудитории: одну составляют их очевидцы, другую — не входящие в число таковых, большинство из нас. Первая зачастую нервничает, ей скучно быть вынужденной свидетельницей не вполне понятного события, которое к тому же часто пользуется этой скукой в качестве, так сказать, временной ограды произведения. По прошествии лет его заканчивает память (игнорируемая модернизмом, который порой стремится вспомнить будущее, забыв о прошлом). Таким образом, очевидцы бегут впереди поезда. Нам на расстоянии все видится лучше. Фотографии события восстанавливают для нас момент, когда оно случилось, но с большой долей двусмысленности. Это сертификаты, задешево и на наших условиях приобретающие прошлое. Как и всякая валюта, они подвержены инфляции. Мы же, пользуясь слухами, строим такую систему координат, в которой со-

бытие достигает максимального исторического значения. Так у нас появляется соблазнительная возможность хоть как-то разделить акт творения.

Однако вернемся к Иву Кляйну, повисшему, словно горгулья, над тротуаром. Первую пробу галерейного жеста он предпринял в 1957 году в парижской галерее Колеетт Алленди. Один маленький зал был тогда оставлен им пустым, дабы «позволить ощутить присутствие живописной чувствительности в первичном материальном состоянии». Это «присутствие живописной чувствительности» — содержание пустой галереи — явилось, на мой взгляд, одним из судьбоносных для послевоенного искусства прозрений. В качестве же главного жеста Кляйн, как пишет Пьер Декарг, «выкрасил фасад галереи Ирис Клер в синий цвет, приготовил для зрителей синий коктейль, нанял в качестве привратника республиканского гвардейца в униформе и еще хотел подсветить синим светом Луксорский обелиск на площади Согласия. Вся мебель в галерее была убрана, а стены и единственная выставочная витрина, в которой ничего не было, — выкрашены белым». Выставка называлась «Пустота», но более информативен ее подзаголовок, развивающий идею предшествующего года: «Специализация чувствительности в первичном материальном состоянии до стабилизированной живописной чувствительности». Среди посетителей выставки был Джон Копланс¹⁴, который счел ее странной.

Вернисаж собрал три тысячи человек, включая Альбера Камю, записавшего в книге отзывом: «Пустота вступила в свои полномочия». Будучи и местом, и сюжетом, в первую очередь галерея послужила сценой для трансцендентного жеста. Как средоточие трансформации она отобразила мистическую систему Кляйна — властный синтез с символистской родословной, в котором ультрамарин

¹⁴ Джон Копланс (1920–2003) — англо-американский художник, фотограф, критик. Особое влияние приобрел в качестве одного из основателей и ведущих авторов журнала «Артфорум», трибуны новаторского искусства США 1960–1970-х годов. Копланс предложил в 1960 году саму идею и принципиальный (квадратный) дизайн издания, а в 1972–1977 годах возглавлял его редакцию.

(вернее «International Klein Blue»¹⁵) стал орудием трансмутации — символом воздуха, эфира, духа, как некогда для Гёте. Еще одним жестом, напоминающим о Джозефе Корнелле, Кляйн устремился в заоблачное пространство, отправив в 1957 году в космос свой собственный, окруженный мистическим ореолом спутник¹⁶. Идеи Кляйна представляли собой несколько сумасбродную, но до странности убедительную смесь мистицизма, искусства и китча. Его искусство, творение харизматичного автора, вновь поднимает вопрос границы между произведениями искусства и культовыми реликвиями. В его работах есть щедрость, утопическое остроумие, одержимость и доля трансцендентности. Доводя художественное сообщение в некоем апофеозе до приобщения, даже причастия, он преподносил себя другим, и другие его потребляли. Но, подобно Пьеро Мандзони, он был импульсом к движению, истинным европейцем, полным метафизического отворачивания к дошедшему до крайних пределов буржуазному материализму, который видит в жизни свое исключительное владение, будто она — какой-нибудь диван, доставленный по заказу.

15) ИКВ, «Международная синяя Кляйна» — краска на основе искусственного ультрамарина, созданная Кляйном в сотрудничестве с химиком и производителем красок Эдуардом Адамом и запатентованная в 1960 году.

16) По-видимому, автор имеет в виду «Аэростатическую скульптуру» — 1001 синий воздушный шар, выпущенный Кляйном 10 мая 1957 года (первый искусственный спутник Земли был запущен СССР 8 октября того же года) на вернисаже выставки «Монохромные предложения» в той же галерее Ирис Клер. Этот жест можно соотнести со словами Кляйна в «Манифесте из отеля „Челси“» (1961), которые не лишены переключек с текстом Б. О’Догерти: «Используя в монохромных экспериментах 1946–1956 годов другие [нежели ультрамарин] цвета, я не терял из виду фундаментальную истину нашего времени, которая заключается в том, что форма является уже не просто линейной, а всепроникающей ценностью. Еще юношей в 1946 году я решил вписать свое имя по ту сторону небосвода, предприняв фантастическое „реалистически-воображаемое“ путешествие. В тот день, лежа на пляже в Ницце, я вдруг возненавидел птиц, которые летали туда-сюда в моем прекрасном безоблачном небе и норовили продырявить красивейшее и величайшее из моих произведений». Среди относящихся к делу работ Джозефа Корнелла, часто обращавшегося к «космической» тематике, стоит указать прежде всего на ассамбляж «В направлении Синего полуострова (Посвящение Эмили Дикинсон)» (1951–1952).

Вовне — синяя, внутри — белая пустота. Белые стены галереи, покрытые пленкой «живописной чувствительности», одухотворились. Белая витрина читалась как насмешка над идеей выставки, открывая — пустая в пустой галерее — вид на череду контекстов. Двойной экспозиционный механизм (галерея и витрина) заменял собой отсутствующее искусство. Поместить искусство в галерею или витрину — значит взять его в «кавычки». Представление искусства как одной искусственной вещи внутри другой наводит на мысль о том, что искусство в галерее — это безделица, магазинный товар. Кляйн обнажил то, что ныне зовется системой поддержки (термин, введенный в оборот системами поддержания жизни в космосе). С течением времени жест Кляйна становится все более успешным; история охотно служит ему эхокамерой.

Театральный антураж — привратник, синий коктейль (еще один комментарий на тему внутреннего/внешнего?), роспись (пусть неудавшаяся) на пустоте небес Луксорским обелиском — привлек к жесту Кляйна внимание, без которого он был бы обречен на провал. Это был один из целого ряда жестов, основанных на диалектическом столкновении с галереей. У таких жестов — своя история: каждый из них говорит нам что-то о поддерживающих галерею социальных и эстетических соглашениях, используя для указания на границы галереи одно произведение или вбирая ее в одну идею. Как пространство, дающее общественные права подобным продуктам «радикальной» сознательности, галерея предстает территорией борьбы за власть средствами фарса, комедии, иронии, трансценденции и, разумеется, коммерции. Это пространство, которым движут двусмысленности, допущения, риторика, обменивающаяся — по образцу используемой предком галереи, музеем, — дискомфорт тотальной сознательности на выгоды постоянства и порядка. Музеи и галереи находятся в парадоксальной ситуации: они корректируют продукты, расширяющие сознательность, и тем самым содействуют — в либеральном духе — необходимой анестезии масс под видом развлечения, якобы свободно

порождаемого досугом. Все это, подчеркну, не кажется мне особенно порочным, ибо любые альтернативы обнаруживают не менее грозное реформаторское лицемерие.

В октябре 1960 года, почти одновременно с формальным образованием группы «новых реалистов», в той же галерее Ирис Клер, словно ход истории был прописан заранее, последовал ответ на жест Кляйна. Его «Пустоту» заняла «Полнота» Армана — нагромождение всякого рода лома и отбросов. Воздух и пространство были вытеснены мусором, который в своеобразном «коллаже наоборот» достиг критической массы, упершись в стены. Он едва не вываливался через окно и дверь галереи. Жесту Армана явно недоставало экстаза кляйновской трансцендентной ипохондрии. Более приземленный и агрессивный, он использовал галерею как метафорическую машину: завалил трансмутационную реторту галереи отходами и предложил ей, гротескно перегруженной, все *это* переварить. Впервые в короткой истории галерейных жестов посетитель оказался *вне* галереи, а она сама внутри — столь же неотделимой от своего содержания, как пьедестал неотделим от скульптуры. Во всем этом был элемент «ярости», как сказал сам Арман. Модернизм с его строгими законами часто сердится на собственных детей, чье непослушание на самом деле лишь подтверждает родительскую власть. Но, сделав галерею недоступной и не оставив отвергнутому посетителю ничего лучшего, чем смотреть на творящийся внутри бедлам через окно, Арман затеял не просто бракоразводный процесс, а самый настоящий раскол.

Почему первые галерейные жесты последовали на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов со стороны «новых реалистов»? Высокоосознательное социально, их искусство наращивало влияние, когда препятствием на его пути стала международная арт-политика. Вот как описал эту ситуацию Ян ван дер Марк: «Роковой для парижского авангарда, который в 1958 году получил крещение на презентации пустоты, устроенной Ивом Кляйном у Ирис Клер, а в 1964-м был институционально закреплен выставкой „Новые реалисты“



в Муниципальном музее Гааги, оказалась потеря Парижем позиций художественного центра под натиском Нью-Йорка. „Французскость“ мешала в борьбе за международное признание, молодые американские художники считали, что традиция, с которой она связана, утратила состоятельность». Американцы пытались сыграть на своей грубой натуральности в противовес «высокой кухне» Европы. Между тем «новые реалисты» были более проницательны в отношении галерейной политики. Не только блестящие перформансы Кляйна, но и другие их ранние жесты беспощадно били в цель. Политическая история европейской галереи длится по меньшей мере с 1848 года, и для скептического взгляда галерея сейчас так же предвзвешена, как и все прочие символы европейской коммерции. В этом смысле шипы были даже у самых добродушных жестов новых реалистов. В 1961 году на выставке Даниэля Споэрри в стокгольмской галерее Адди Кёпке дилер художника и его жена Тут продавали купленную в соседнем магазине еду «по текущим рыночным ценам». Каждый продукт был снабжен надписью «ОСТОРОЖНО! ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА» и «контрольной подписью» Споэрри. Была ли эта пародия на коммерцию понятна дилеру? И могло ли такое произойти на оси Милан — Париж — Нью-Йорк?

Нью-йоркский жест, мобилизовавший подобным образом пространство галереи, был куда более мягок. Речь идет об одном из самых памятных событий шестидесятых годов, состоявшемся в 1966 году в галерее Лео Кастелли. На этой исторической окраине в доме 4 по Восточной 77-й улице Иван Карп выступил пастухом стада серебристых подушек, заполнивших зал по воле Энди Уорхола. Освоению подверглось все пространство от потолка, к которому жались наполненные гелием подушки, до пола, куда они то и дело опускались для «подзарядки». В этом ненавязчивом, немногословном и неустойчивом произведении читалась насмешка над кинетическим жужжанием и лязгом в тогдашних галереях; подушки прямо заявляли о своих корнях (в ковровой живописи Поллока) и сочетали

беззаботность с дидактической внятностью. Зрители радовались, чувствуя облегчение от груза ответственности. Однако расклеенные по стенам соседнего маленького зала «Обои с коровами» убеждали в том, что дело не ограничивалось беззаботной шалостью. После героических сороковых и пятидесятих формулы вроде «апокалиптических обоев»¹⁷ Гарольда Розенберга все еще витали в воздухе. Низведение мощного символа энергии до обоев, вконец опресненных повторением, уравнивало высокую серьезность и рутинный декор интерьера в бесконечном круговороте.

Проницательное сообщничество Уорхола с богатством, властью и роскошью глубоко пропитано фикциями американской невинности, совсем не похожей на присущую европейцам инстинктивную способность определить врага. Вера в американскую невинность поддерживается многообразными заблуждениями, которые разделяли в недавнем прошлом и многие успешные течения авангарда. Когда Арман выставил подорванный им шикарный родстер «MG Белая Орхидея», он атаковал материализм, очень отличный от американского. В Америке анархические жесты не получают должного внимания. Они нападают на официальный оптимизм, рожденный надеждой, и, будучи ниже представлений о хорошей форме и приемлемом стиле, быстро забываются. Так случилось с Тосуном

17) Приведем отрывок из программной статьи Г. Розенберга «Американская живопись действия» (1952), который имеет в виду Б. О'Догерти и в котором Розенберг критикует конформистски-безосновательную тенденцию в абстрактном экспрессионизме: «Слабый мистицизм, элемент „христианской науки“ в новом движении, идет в противоположном направлении — к легковесной живописи: никогда еще не было так много незаслуженных шедевров! Произведения этого круга лишены диалектического напряжения подлинного действия, сопряженного с риском и волей. Когда на тюбик с краской надавливает Абсолют, результат может быть только один — Успех. Художнику нужно лишь постоянно быть на подхвате, готовым пожать плоды бесконечной череды всплесков удачи. Его жест совершается беспрепятственно, не встречая сопротивления ни со стороны противоположного импульса в себе самом, ни со стороны желания художника в большей мере осуществить себя в своем действии. Довольствуясь чудесами, которые картина и так содержит в себе самой, художник соглашается с общим местом и просто приукрашивает его своим обыденным нигилизмом. Результатом оказываются апокалиптические обои» (Art News. No. 51/8. December 1952. P. 22).

Байраком¹⁸, который проехал «по Риверсайд-драйв в Нью-Йорке на грязной и разбитой белой машине, заполненной <...> потрохами животных, <...> с бычьей головой, торчавшей из переднего окна, <...> а потом бросил ее <...> у окрестного пруда» (Тереза Шварц).

Не смотря на подобные крайности, *идея* галереи никогда не становилась мишенью в Америке, исключая разве что короткий период популярности «земляных работ», когда произведения создавались на природе, фотографировались и затем все равно возвращались в галерею, чтобы продаваться обычным порядком. Американский материализм — это идущее из душевных глубин влечение, отвоевывающее свои объекты у небытия и, заполучив их, уже не выпускающее из рук. Сотворивший себя человек и сотворенная им вещь — близкие родственники. Это понял поп-арт, своей мутной смесью потворства прихотям и критики отражавший чуть сдобренную духовной жадной буржуазную погоню за материальными удовольствиями. Сатирическая линия в американском искусстве (если оставить за скобками Питера Сола, Бернарда Аптекера и некоторых других) остается безадресной, довольно расплывчатой и лишенной ясного сознания своей цели. В стране, где классовые границы размыты и их заострению ничуть не способствует демократическая риторика, критика материального успеха часто воспринимается как изощренная форма зависти. Это относится и к произведениям искусства, которые — в меру их вхождения в социальную матрицу — оказываются агентами отчуждения художников. Для наращивания значения произведений есть безотказный механизм, располагающийся в галерее. Раздражение художников этой ситуацией отчасти напоминает чувства посетителя выставки Армана, не сумевшего попасть в заполненные отбросами залы.

Исключенный зритель, которого заставляют смотреть не на искусство, а на галерею, стал своего рода лейтмотивом. В октябре

¹⁸) Тосун Байрак (род. 1926) — турецко-американский суфий, ученый, видный историк и теоретик ислама и суфизма, эссеист и критик, в 1970-х годах активный участник художественной жизни Нью-Йорка.

1968 года Даниэль Бюрен, наиболее чуткий к галерейной политике европейский художник, закрыл миланскую галерею «Аполлинер» на все время своей выставки. Вход был заклеен шедшими поочередно белыми и зелеными бумажными полосами. В эстетике Бюрена два элемента: полосы и место их появления. А его метод — провоцирование всякого рода систем к прямой речи в ответ на элементарный и постоянный стимул, катализатор, монограмму, подпись, знак. Полосы нейтрализуют искусство, предельно обедняя его содержание. Как знак искусства они удостоверяют сознательное вмешательство: здесь побывало искусство. «И что же оно говорит?» — повисает вопрос. Полосы заостряют узнаваемый прием европейского авангарда — холодный, политически грамотный интеллектуальный комментарий в адрес общественного соглашения, которое одновременно допускает искусство и лишает его значения. Таким образом, Бюрен поместил на дверях галереи не столько искусство, сколько монолог в поисках аргумента.

Этот жест, как и жест Кляйна, был отрепетирован. В апреле 1968 года на Майском салоне в парижском Музее современного искусства Бюрен показал «Дидактическое предложение». Одну из стен пустого зала покрывали те же белые и зеленые полосы, размещенные вдобавок на двухстах билбордах по всему городу. Перед галереей дефилировали двое мужчин с полосатыми рекламными щитами. Чуть позже, в начале семидесятых, подобным образом ходил вокруг нью-йоркского Музея современного искусства Джин Свенсон с табличкой, на которой красовался вопросительный знак. (Свенсон и Грегори Бэтткок были единственными в Нью-Йорке, кто обладал политической сознательностью, родственной новым реалистам. Никто не воспринимал их всерьез, кроме самой жизни: оба трагически погибли.)

Миланские полосы Бюрена закрыли галерею примерно так же, как санитарные службы закрывают зараженные помещения. Галерея предстала симптомом расстройства общественного тела. Заключенным же внутри нее токсином было не столько само искусство, сколько

то, что во всех смыслах его содержит. Ведь среди содержателей искусства есть и еще одно общественное соглашение (с моей точки зрения, внешнее для него) — стиль. Полосы, отождествляющие художника с определенным мотивом, а мотив — с искусством, имитируют механизм работы стиля. Стиль постоянен, поэтому постоянная и однородная стимуляция Бюрена — это гротескная пародия на него. Как мы знаем, стиль выделяет в произведении главное — конвертируемую общекультурную сущность. Посредством стиля, по мысли Андре Мальро, с нами могут говорить все культуры. Эта идея формального эсперанто относится и к белому кубу, лишенному привязки к определенному месту. В таких галереях формалистическое искусство действует подобно средневековому христианству — как сетевая система веры и торговли. Настолько же, насколько стиль присвоил себе значение произведений, их собственное содержание обесценилось. Тем легче любое искусство, даже самое странное, включается в социальную матрицу. Об этой-то социализации и говорит Бюрен. «Как художник может возражать обществу, — спрашивает он, — если его искусство, все искусство вообще, объективно „принадлежит“ этому обществу?»

Действительно, значительная часть искусства конца шестидесятых и семидесятых годов размышляла над тем, как художнику найти себе другую публику или контекст, в котором его взгляд (всегда находящийся в меньшинстве) не будет вынужден свидетельствовать о собственном включении в систему. Предлагавшееся в качестве выхода искусство — сайт-специфичное, временное, неприобретаемое, внемузейное, обращенное к внехудожественной публике, непредметное, предпочитающее в качестве оболочки идею или даже невидимое — все-таки подпортило всеядный и всеуподобляющий аппетит галереи. Завязалась интернациональная дискуссия о восприятии и системах ценностей — свободная, рискованная, то схематичная, то резкая, всегда нонконформистская и разгорячаемая борьбой тщеславий, которая сопровождает любое уточнение границ.

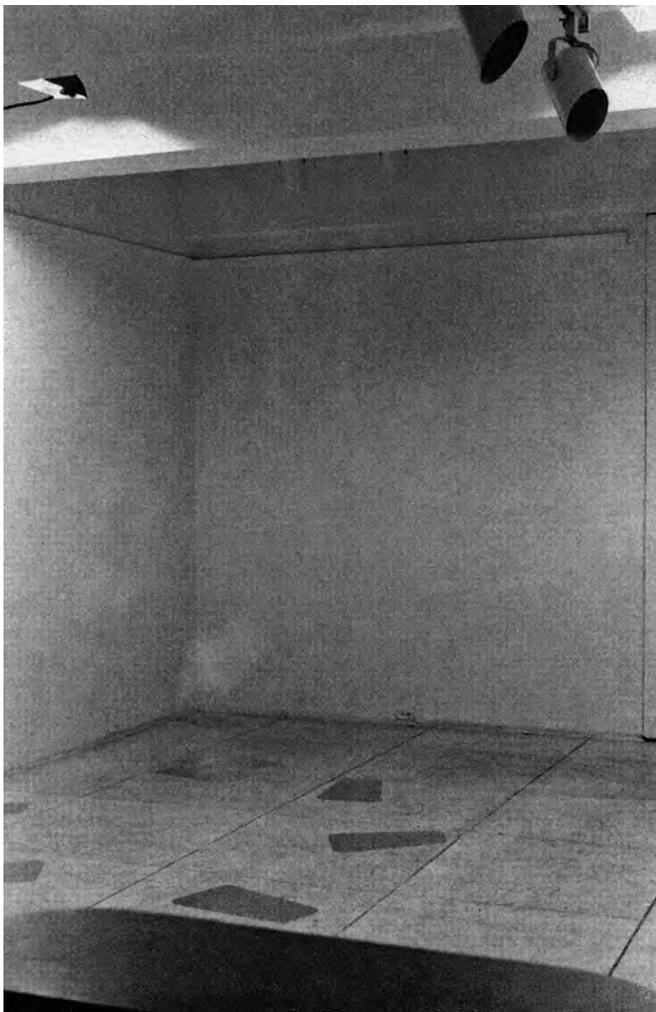
Уровень интеллектуализма зашкаливал. На его пике казалось, что больше нет места для художников, просто умеющих что-то делать руками, продолжающих верить в ресурсы безмолвия или зовущих назад к холсту. Однако художественные революции связаны железными законами, в числе которых и те, что действуют в пустой галерее. Волнующий поток прозрений в отношении производства и потребления шел параллельно политическим конфликтам того же рубежа десятилетий. В какой-то момент стены галереи будто начали превращаться в стекло: на них заиграли отсветы окружающего мира. Изоляция искусства от настоящего и передача его будущему, происходящие в галерее, стали восприниматься как нонсенс. И это возвращает нас к закрытым дверям Бюрена. «Художник, занимающийся тишиной или пустотой, должен создать нечто диалектическое: его вакуум должен быть полнейшим, его пустота — блестящей, его тишина — звучной или красноречивой», — писала Сьюзан Сонтаг в «Эстетике молчания». «Искусство» заставляет говорить пустоту за закрытыми дверями. Тогда как искусство, спасшееся снаружи, не желает заходить внутрь.

Концептуализация галереи достигла пика через год. В декабре 1969 года на страницах 17 номера журнала «Арт энд Проджект Бюллетин» (свободной трибуны художников) Роберт Барри написал: «На время выставки галерея будет закрыта». В марте 1970-го идея была реализована в галерее Юджинии Батлер в Лос-Анджелесе. На три недели (1–21 марта) галерея была закрыта — «на время выставки», как сообщало снаружи все то же объявление Барри. Он всегда использовал в своих работах минимум средств, стараясь перенести восприятие за пределы видимого. Предмет есть, но он почти невидим (нейлоновая нить); процесс идет, но его нельзя ощутить (магнитные поля); идеи передаются (в проекте) без помощи слов и предметов (ментализм). В невидимое (темное? пустое?), не населенное ни глазом, ни зрителем пространство закрытой галереи может проникнуть только интеллект. И, начиная осмыслять это пространство, интеллект

сразу задумывается о раме, пьедестале, коллаже — трех энергиях, высвобожденных в стерильной белизне галереи и насыщающих художественностью ее саму. В результате все, что бы ни показывалось в этом пространстве, предполагает заминку восприятия, задержку, во время которой в белизну проецируется и становится видимым ожидание — представление зрителя об искусстве.

Раздвоение чувств — поручителями которого выступают такие несоизмеримые фигуры, как Генри Дэвид Торо и Марсель Дюшан, — стало в шестидесятых годах знаком эпохи, перцептивным камнем преткновения. Это раздвоение позволяет взгляду некоторым образом увидеть себя. «Взгляд на взгляд» питается пустотой; глаз и интеллект оборачиваются на себя и углубляются в собственное действие. Хотя на этом могут быть основаны любопытные формы перцептивного нарциссизма и квазислепоты, художники шестидесятых были более озабочены устранением барьера между воспринимаемым и воспринимающим, объектом и глазом. Зрение смогло бы тогда циркулировать, не оглядываясь на традиционные конвенции. Эта перцептивная утопия была созвучна радикальным трансформациям чувственного мира шестидесятых. Самым убедительным ее выражением явилась выставка Леса Левина «Белый взгляд» в галерее «Фишбах» (1969). Мощный свет двух натриевых газоразрядных ламп лишал зрителя, входившего в галерею, красок и теней, и ему приходилось восстанавливать пространство. Другие зрители становились для него визуальными ориентирами, опорными точками «расшифровки» пространства. Так публика стала артефактом. Оставленная без внешнего зрения, она оборачивалась на себя, пытаясь выявить свое собственное содержание. Это обостряло опыт одиночества в пустой белой галерее, и акт смотрения, подготовленный ожиданием, тоже стал своего рода моментальным артефактом. Возвращаясь к белому пространству, можно сказать, что два спаренных предварительных контекста — галерея и сознание зрителя — слились в одну управляемую систему.

Лес Левин. Белый взгляд. 1969. Галерея
«Фишбах», Нью-Йорк. Фото Леса Левина



IV. Галерея как жест

Какими могут быть варианты управления ею? Минимализм предельно снизил воздействие на зрителя и предельно повысил внутрисистемный резонанс. Этот обмен похоронил метафору (таков был главный вклад минимализма: дверь за модернизмом захлопнулась). Помещение — белый куб — было вынуждено открыть часть своего скрытого содержания, и это частичное разоблачение дало мощный толчок идее инсталляции. Другим вариантом стало буквальное введение в галерею жизни или природы — например, лошадей, которых начиная с 1969 года приводил в выставочные залы Яннис Кунеллис, или обреченных рыб, представленных в 1971 году Ньютоном Харрисоном в галерее «Хейворд». Всякая трансформация в подобных экстремальных условиях имеет не столько метафорический, сколько алхимический характер. И ее агент — скорее зритель, чем художник. Ролью художника становится своего рода *рас-творение*, побуждающее зрителя вступить в искусствообразующую систему (искусство здесь — своего рода опиум для верхушки среднего класса).

Трансформируя то, что присутствует в галерее и сопротивляется трансформации, зритель неощутимо для себя становится творцом. И сам в этом процессе артифицируется, отчуждаясь от произведения как раз в момент его трансформации. Публика в галерее начинает выглядеть, как лошади Кунеллиса. Смещение одушевленного и неодушевленного (объекта и зрителя) переворачивает миф о Пигмалионе: искусство оживает и облагораживает зрителя. Сознание тут — и действующее лицо, и медиум. Поэтому обладание более высоким уровнем сознания становится лицензией на использование всего нижестоящего на эволюционной лестнице. В этом смысле ситуация в галерее отражает реальный мир за ее пределами. Слияние искусства и жизни провоцирует жесты, доводящие его до крайности. Скажем, убийство в галерее. Искусство ли это? Получает ли тем самым убийство законное оправдание? Удостоверит ли это диалектическое отношение к галерейному пространству Гегель? Вызовет ли защита своим

свидетелем Жака Вашэ¹⁹? Может ли произведение в данном случае быть продано? Можно ли будет считать подлинником фотодокументацию? Тем временем в пустой галерее Барри щелкает счетчик; кто-то оплачивает аренду помещения. Образованный дилер тратит деньги на выяснение того, сможет ли пространство само что-то продать. Так бедуин мог бы морить голодом свою лошадь или ирландец — душить свою свинью. За закрытыми дверями три недели шевелится и что-то бормочет пространство; белый куб, ставший мозгом в защищенном резервуаре, думает.

Подобные жесты искали, в общем и целом, трансценденции — исключительности через превышение пределов, уединения через диалектику и ментальную проекцию. Противовес им обнаружился в работе, созданной — любезность с ее стороны — в южном полушарии. Вот как описала ее Люси Р. Липпард в своей книге «Шесть лет дематериализации художественного объекта: 1966–1972», одной из важнейших для семидесятых годов: «„Группа Росарио“²⁰ начинает свой „Цикл экспериментального искусства“ <...>. 7–19 октября 1968 года: Грасиэла Карневале <...>. Люди, пришедшие на вернисаж, собрались в абсолютно пустом зале. Окно загорожено, чтобы создать нейтральную обстановку. В какой-то момент дверь в зал оказывается заперта снаружи без ведома собравшихся. Работа сводилась к закрытию выхода с непредсказуемой реакцией посетителей. Примерно через час „узники“ разбили окно и выбрались на улицу». Люди в пустой галерее перешли

19) Жак Вашэ (1895–1919) — активный участник парижской художественной жизни 1910-х годов, близкий друг Андре Бретона, оказавший на него значительное влияние и считающийся, несмотря на раннюю смерть и скудное наследие (считанные короткие тексты и несколько десятков писем), одним из основоположников сюрреализма. О’Догерти имеет в виду мифологизированную усилиями Бретона гибель Вашэ, который умер при неясных обстоятельствах (по-видимому, от передозировки опиума), будучи солдатом действующей армии во время Первой мировой войны. В предисловии к сборнику писем Вашэ, который был подготовлен им уже в 1919 году, Бретон, в частности, писал: «Бывают цветы, распускающиеся в чернилницах лишь ради некрологов. Таким был мой друг».

20) «Группа авангардного искусства Росарио» — объединение художников аргентинского города Росарио, действовавшее в 1965–1969 годах.

в состоянии искусства, стали художественными объектами и взбунтовались против своего статуса. За один час произошел перенос объекта (где же искусство?) на субъект (я). Гнев художника — а я полагаю, что это был агрессивный жест, — обратился в гнев публики на него самого, удостоверяющий его гнев в полном соответствии с классическим сценарием авангардного переноса. Только ли в том дело, что запертые в зале люди разозлились на того, кто их запер? Насколько я понимаю, зал, в котором они оказались заперты, был предназначен для искусства. Они были изолированы мощным средством трансформации. И, похоже, в Аргентине беспричинное заточение людей в пустом помещении произвело большее впечатление, чем в Сохо²¹.

Охватывающие всю галерею жесты следовали один за другим в конце шестидесятых годов и с меньшей частотой продолжались в семидесятых. Пиком этой тенденции, как по масштабу, так и по широте интерпретаций, стали события января 1969 года в Чикаго. На сей раз предметом интервенции оказалась уже не галерея, а институт, объединяющий множество галерей, — музей. Ян ван дер Марк пригласил художника Кристо, соратника Кляйна и Армана по Парижу начала 1960-х, сделать выставку в новом Музее современного искусства Чикаго. Кристо, уже готовивший в это время выставку в близлежащей коммерческой галерее, предложил для музея нечто особенное — топологический проект упаковки здания изнутри и снаружи. Возникли огромные практические проблемы; хотя по степени таковых можно судить о серьезности жеста, обычно о них забывают: по прошествии времени трудности теряются из виду. Не сразу удалось договориться с пожарным инспектором. Ощущалось незримое присутствие мэра Ричарда Дейли, и неудивительно: в музее только что, по следам Демократической конвенции 1968 года²², прошла выставка,

21) «Выставка» была закрыта полицией в тот же день, 8 октября 1968 года, и «Цикл экспериментального искусства» окончился, едва начавшись.

22) Национальная демократическая конвенция (съезд Демократической партии США) в Чикаго в 1968 году ознаменовалась бурными протестами молодежи против войны во Вьетнаме. Выступления были жестоко подавлены полицией с применением дубинок и слезоточивого газа.

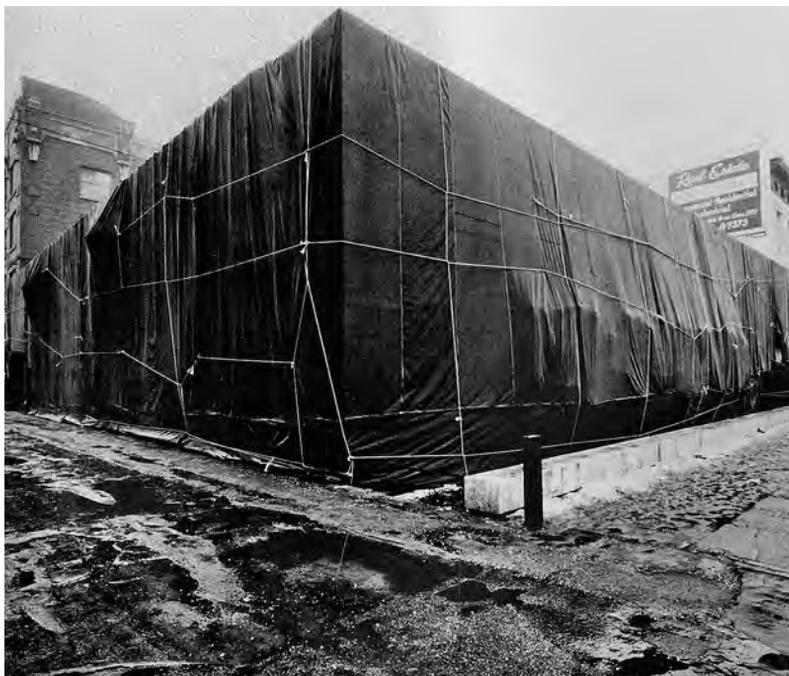
посвященная насилию. Эта самая успешная политическая выставка шестидесятых сплотила попечительский совет и сотрудников музея в едином либеральном негодовании (к тому же Дейли стал объектом резкого протеста художников в соседней галерее Ричарда Фейгена; среди показанных там работ была, например, «Кружевная занавеска для мэра Дейли» Барнетта Ньюмана²³⁾). К всеобщему удивлению, упаковка Кристо была осуществлена без притеснений со стороны городских властей. Вероятно, мэр, едва оправившийся от шквала критики в прессе, на сей раз предпочел не будить спящую собаку. Что же можно сказать о произведении Кристо?

Бесспорно, это была самая смелая для того времени совместная работа художника и галериста, сравнимая разве что с проектом, осуществленным в 1971 году Хансом Хааке и Эдвардом Фраем в Музее Гуггенхайма. Музей был американским, но ван дер Марк и Кристо происходили из Европы, один из Нидерландов, другой из Болгарии. Пребывание ван дер Марка на музейной должности стало ныне легендой, превзошедшей все прочие кураторские карьеры шестидесятых годов, кроме, возможно, карьеры Элейн Вариан в нью-йоркском колледже Финча. Ван дер Марк стал в какой-то мере соавтором работы: предложение музея в качестве объекта исследования вполне согласовалось с практикой модернизма, склонного выявлять предпосылки каждой идеи и подвергать их критическому испытанию. Американским музейщикам с их попечителями это не свойственно.

Упаковки Кристо — своего рода пародии на чудесные превращения искусства. Объект — во владении, но это владение ненадежно. Объект теряется и мистифицируется. Его структурная индивидуальность — идентифицирующая морфология — заменяется неясными мягкими очертаниями, и этот синтез, подобно многим другим, усиливает иллюзию понимания. И это лишь часть выводов из «Упаковки

23) Работа представляет собой стальную раму характерного для Ньюмана размера (около 170×120 см) с натянутой внутри нее решеткой из колючей проволоки.

Кристо и Жанн-Клод. Упакованный музей
современного искусства в Чикаго. 1969. 900 м²
брезента, 1100 м веревки.
Фото Харри Шанка.



Брайан О'Догерти
Внутри белого куба

Кристо и Жанн-Клод. Упакованные пол
и лестница Музея современного искусства
в Чикаго. 1969. 260 м² мебельных чехлов
с обтяжными шнурами. Фото Харри Шанка.



Музея современного искусства в Чикаго» (процесса) и «Упакованного Музея современного искусства в Чикаго» (результата). Музей, вместилище, сам помещается во что-то. Обращается ли это двойное утверждение — артификация резервуара, который артифицирует сам, — в отрицание? Становится ли оно актом отмены, разгрузки пустой галереи от накопленного ею содержания?

Искусство Кристо вытаскивает эстетические проблемы в социальный контекст, превращая их в предмет политического торга. Не только представителям арт-сообщества, но и обыкновенной публике, разбирающейся в искусстве не больше, чем в аквариумной фауне, приходится занять свою позицию. И это не следствие, а отправной пункт работы. Авангард (традиционно ангажированный) смешивается здесь с постмодернизмом (ищущим новую публику взамен утомленной). Вместе с тем работы Кристо замечательны остротой иронии, играющей наверняка: потеря значительных денежных средств — вот что публика уж точно поймет. Но что придает им политическое измерение, что делает их прицельными репликами в адрес действующих авторитетов, так это сам процесс создания. Изящной пародии подвергается корпоративная структура: пишутся планы, заказываются экологические экспертизы, приглашаются к дискуссии противники, спор с которыми сопровождается непременным демократическим безумием (страннейшие мутации свободного общества являют взору эти публичные дебаты на местах). Затем наступает черед монтажа, порой обнаруживающего некомпетентность подрядчиков и пробуксовку всякого рода американских ноу-хау. Наконец, работа закончена и ждет скорой разборки, словно беглого взгляда на красоту зрителям вполне достаточно.

Это те же публичные работы à la Роберт Мозес²⁴, но ненасытная ресурсоемкость преподнесена в них удивительно деликатно, ненавяз-

24) Роберт Мозес (1888–1981) — влиятельнейший американский чиновник 1920–1960-х годов, инициатор и куратор множества крупных урбанистических проектов — мостов, парков, стадионов и т. д. — в городе и штате Нью-Йорк.

чиво и вместе с тем убедительно. Комбинация передовой эстетики, политической остроты, корпоративных методов озадачивает публику. Размещение гигантских произведений искусства в гуще общественной жизни — не в американской традиции. Бруклинский мост должен был быть построен прежде, чем стать сюжетом для Харта Крейна и Джозефа Стеллы. В Америке крупномасштабное искусство в основном создается художниками-Адамами на отдаленных территориях, где трансцендентность имманентна. Проекты Кристо, скорее, подражают масштабу правительственных достижений: они за огромные деньги обеспечивают ненужным. Избираемые художником предметы упаковки требуют таких расходов (на сооружение «Вьющегося забора» ушло 3,5 миллиона долларов), что связываться с ними кажется чреватым сердечным приступом. Однако в традиции триумфального Я, воспетой Айн Рэнд, цель — продажа произведения — оправдывает средства. Учитывая серьезность этого бизнеса, удивительно, что иные интеллектуалы находят его забавным. Хорошенькое развлечение! Проекты Кристо — одна из очень немногих удачных попыток довести до крайних выводов риторику, доминирующую в искусстве XX века. Они ставят вопрос об утопии в стране, которая сама когда-то была Утопией, и тем самым выявляют дистанцию между устремлениями искусства и допущениями общества. Далекие от русской мечты о передовом искусстве в передовом обществе, они ставят методы несовершенного общества и его мифы о свободе предпринимательства на службу воле не менее сильной, чем воля председателя любого совета директоров. Ничуть не безумные, проекты Кристо представляют собой колоссальные притчи — подрывные, прекрасные и поучительные.

Лишнее доказательство серьезности Кристо и ван дер Марка — выбор для упаковки музея современного искусства; они остро ощущали дискомфорт искусства, постоянно подавляемого художественными институциями, которые ныне, как и университеты, все больше становятся корпоративными предприятиями. Часто упускается из виду, что, упаковывая музей, Кристо символически упаковывал

и его функции — музейный магазин (уголок кустарных промыслов), штат экскурсоводов, обслуживающий персонал (обычных рабочих на службе чужой веры), а имплицитно и высоких попечителей. Задача парализовать функции потребовала упаковки полов и лестниц. Только чувствительные стены не пострадали. Детали упаковки остались почти незамеченными. Тщательностью она не отличалась и выглядела скорее любительской, чем профессиональной. Продетые в петли канаты были вручную, где придется, связаны большими грубыми узлами. Будь упаковка добротной, в ней не читалась бы реплика в адрес американского гения подачи — подачи вещей, но, конечно, и людей тоже. Музей и его персонал, упакованные и поданные (прямо и подразумеваемо) Кристо, наводят на мысль о том, что включение в определенную оболочку синонимично пониманию. К каковому, стало быть, музей Кристо открывает путь?

Как и все художественные жесты, этот проект обладает обещанным качеством, своего рода открытым финалом, который для удовлетворительного завершения требует — как вопрос или шутка — ответа. Жест, согласно словарному определению, совершается, чтобы «подчеркнуть идеи, эмоции и т. д.», а часто «просто ради эффекта». Таковы его ближайшие цели. Жест должен привлечь внимание, иначе он не сохранится на время, достаточное для того, чтобы сформировалось его содержание. Но есть во времени жеста скачок, который как раз и является его истинным медиумом. Содержание жеста, открываемое временем и дальнейшими событиями, может не вмещаться в форму его представления. Таким образом, он имеет и моментальный, и отдаленный эффект, причем второй входит в первый, но не целиком.

Форма представления жеста — вещь непростая. Она должна соотноситься с текущим набором общепринятых идей и в то же время позиционировать себя за их пределами. Первоначально жест воспринимается (превратно) как нечто, колеблющееся между агрессией и чистым развлечением. В этом смысле «художественность» произведения — это препятствие для него. Если оно воспринимается

как принадлежащее некоей существующей категории, то эта категория стремится его поглотить. Удачные жесты — те, что переживают форму, в которой они были представлены, — обычно выносят диалог за пределы принятого дискурса. В играх это сводится к изменению правил, но в искусстве изменения происходят постепенно и с неясными — даже непредсказуемыми — последствиями. Поэтому в жестках есть доля шарлатанства и гадания. Ставка делается на не вполне ясное — но желанное — будущее. Таким образом, жесты — это самый инстинктивный вид искусства: за ними нет полного знания того, что их вызывает. Они рождены жаждой знания, которое может стать доступным только со временем. В карьере художника (если у художников бывает карьера) не может быть слишком много жестов: они сделали бы ее до странности разбросанной. Жест антиформален (ему не по нраву деление искусства на категории), он может противоречить ясной целенаправленности прочих работ его автора. Вам не составить из жестов карьеру, если, конечно, вы не Он Кавара²⁵, основавший свою карьеру на повторении одного и того же жеста.

Проект Кристо — редкий пример соответствия исходной формы и последующего содержания, хотя поначалу, конечно, на первый план выходил его «забавный» аспект. Юмор и остроумие Кристо очевидны, но их структура сложна (смех — вовсе не простая тема) и ничуть не забавна. «Упакованный музей» способствовал более глубокому осмыслению центральной тенденции искусства шестидесятых и семидесятых годов — стремления изолировать, обнажить и описать структуру, через которую проходит искусство, а также его изменения в этом процессе. Галерея в то время стала мишенью лицемерной агрессии со стороны художников, которые продолжали пользоваться ею, демонстрируя тем

25) Он Кавара (1932–2014) — японско-американский художник-концептуалист, большинство произведений которого сводятся к указанию даты. Самое известное из них, которое, вероятно, и имеет в виду О’Догерти, — начатая Каварой в 1966 году и прерванная незадолго до смерти серия «Сегодня», состоящая из картин с написанными белым шрифтом на однородном темном фоне датами их создания.

самым готовность терпеть это раздвоенное существование, чтобы выжить. Такова, конечно, одна из характерных черт передового искусства посткапиталистической эпохи. Отдать искусству то, что принадлежит искусству, а коллекционерам — то, что они хотят купить, часто удаётся без потерь для тех и других. Излишняя сознательность вызывает смущение, вгоняет в краску тайных революционеров. И если некоторые художники шестидесятых и семидесятых годов — в том числе Кристо — сумели беспристрастно оценить подтексты своих догадок и полемических выпадов, в этом их особое достижение.

Их жесты роднит понимание того, что галерея — это пустота, потенциально нагруженная содержанием, которое прежде принадлежало искусству. Состязание с этим идеализированным местом, завладевшим трансформирующими способностями искусства, вызвало к жизни широкий спектр стратегий. К уже упомянутым — убийству метафоры, обострению иронии, гротескному взвинчиванию цены ненужного, «рас-творению» — следует добавить еще одну: разрушение. Фрустрация — вот взрывчатое вещество позднемодернистского искусства в ситуации стремительного сужения выбора в тесном коридоре дверей и зеркал. Зрителю навязывается своего рода малый апокалипсис, с легкостью выдающий свои дилеммы за мировые. Прямо высказались об этой беспричинной агрессии только две выставки 1968 года: «Насилие в новейшем американском искусстве» (Музей современного искусства, Чикаго; куратор Ян ван дер Марк) и «Искусство разрушения» (Колледж Финч, Нью-Йорк; куратор Элейн Вариан). Затем галерейные пространства смущенно завернулись в свои упаковки сами. Никто не разгромил музей, хотя альтернативным (музею) пространствам досталось еще как. Множество методов было опробовано в попытках нарушить изоляцию исторической камеры галереи от места и времени — вплоть до ее извлечения из привычных стен и переноса на иную территорию.

Послесловие

Писать о том, что ты написал в прошлом, — это почти то же самое, что восстать из мертвых. Чувствуешь ложное превосходство над прошлым собой, написавшим все это. Что же я мог бы добавить, перечитав свои статьи, воскресшие из вороха старых бумаг? Многое.

Сколько было похоронено за минувшие десять лет — словно всего этого никогда и не было... Прогресс в визуальном искусстве не дорожит памятью. И Нью-Йорк — один из центров радикального забвения. Если прошлое никто не помнит, то вы можете заново избрести его с небольшими изменениями. В этом суть оригинальности, патентованного фетиша творческого Я.

Что же было погребено? Одно из благих по замыслу усилий художественного сообщества, слаженный поворот целого поколения художников к исследованию — посредством стилей, идей и квазидвижений — контекста своей практики. Искусство создавалось ради иллюзии — теперь оно создается из иллюзий. Стремление шестидесятых и семидесятых годов порвать с иллюзиями было опасным, и мирились с ним недолго. Ныне арт-индустрия не видит в таком стремлении ценности. Иллюзии вернулись, противоречия улеглись, мир искусства устоял и чувствует себя хорошо.

Кризис или подрыв экономики в той или иной области влечет за собой путаницу в образовании цен (они же — ценности). Экономической моделью, вот уже сто лет как действующей в Европе и Америке, является *товар*. Он проходит через галерею, предлагается коллекционерам и публичным учреждениям, о нем пишут журналы, частично поддерживаемые галереями, затем он попадает в юрисдикцию академической науки, которая стабилизирует «историю», гарантирует — почти как банк — ценность имущества главного хранителя истории, музея. В конечном счете история в искусстве стоит денег. Так что мы

получаем не то искусство, которого заслуживаем, а то, за которое платим. Эта удобная система осталась, как кажется, за рамками внимания ключевой, опорной для нее фигуры — художника.

Отношение художника-авангардиста к своему социальному контексту насквозь противоречиво: визуальное искусство — как собака с консервной банкой, привязанной к хвосту. Оно создает *вещи*. Человек — в седле, он везет эти вещи в банк, если переиначить известные слова Эмерсона²⁶. Злоключения товара, доставляемого из мастерской художника в музей, время от времени комментируются, обычно в расплывчато-марксистском духе. Однако скрытый в марксизме идеализм малопривлекателен для убежденных эмпириков, к которым я отношу и себя. Всякая система толкует человеческую природу в угоду своим целям, но у идеологии — какой угодно — есть особенно манящая особенность: она замалчивает или маскирует самые грязные стороны нашей природы. Нас подкупает идея, будто мы лучше, чем мы есть. Капитализм во всех своих разновидностях, по крайней мере, признает базовый для нас эгоизм: в этом его сила. Комедия же идеологии и объекта (будь то произведение искусства, телевизор или стиральная машина) разыгрывается на поле, где пышным цветом цветут иллюзорные надежды, ложь и мания величия.

Искусство, разумеется, во все это вовлечено, обычно как невинный свидетель. Нет более невинного человека, чем профессиональный интеллектуал, которому никогда не приходится выбирать из двух зол и для которого пойти на компромисс — все равно, что сорвать с себя погоны. Именно авангард развил — ради самосохранения — идею, будто его изделия обладают мистической, искупительной ценностью — эстетической, нравственной и социальной. Эта идея выросла на почве, в которой остатки философского идеализма смешивались с идеалистическими социальными проектами раннего модернизма.

26) Имеется в виду фраза Р.У. Эмерсона из «Оды-посвящения Уильяму Г. Ченнингу» (1846), звучащая как осуждение консюмеризма до его появления: «Вещи в седле / И правят родом людским».

Эссе Джона Стюарта Милля «О свободе» — вот идеальная программа авангарда, как правого, так и левого, как футуристического, так и сюрреалистического. Однако надделение продаваемых вещей нравственной силой ничуть не лучше продажи индulgенций, и мы знаем, какого рода Реформацию оно повлекло за собой.

Несмотря на свои героические добродетели, идея авангарда, как известно, столкнулась с проблемами на своем пути. Странная связь авангарда с буржуазией (впервые выявленная Бодлером во вступлении к обзору Салона 1846 года) характеризуется взаимозависимостью и в конечном счете пародийностью. Культ оригинальности, игра на повышение цен, экономика дефицита, спроса и предложения действуют в визуальном искусстве с необычайной остротой. Смерть художника вызывает в этом искусстве сильное, как ни в каком другом, экономическое потрясение. Маргинальная социальная позиция художника-авангардиста и медленное движение его продукции, как некоей беспилотной машины, к центрам богатства и власти всецело следовали законам доминирующей экономической системы. Первое, что нужно сделать с любым пригодным для продажи продуктом, — это отделить его от создателя. Социальная программа модернизма (если можно так ее назвать) игнорировала свой непосредственный контекст и призывала к радикальным реформам, рассчитывая лишь на силу своего голоса. (Это ошибка «славы»: с тем же успехом можно было бы спрашивать у Малыша Рута²⁷, как выйти из Великой депрессии.)

Теперь мы знаем, что контроль создателя над содержанием его работы ограничен. Содержание в конечном счете определяется *рецепцией*, и, как можно судить по ревизионистским исследованиям, это содержание пугающе ретроактивно. Пересмотр содержания задним числом составляет ныне целую надомную индустрию накопительного характера: каждый должен добавить к содержанию что-нибудь от себя. Если оглянуться на историю модернизма, складывается впечатление,

27) Малыш Рут (Джордж Херман Рут Младший, 1895–1948) — знаменитый американский бейсболист.

будто исходное содержание произведений никогда не имело особого идеологического эффекта. Модернизм изменил *восприятие*, хотя политика восприятия остается ненаписанной. В шестидесятых — семидесятых годах, когда художественное сообщество протестовало против войн во Вьетнаме и Камбодже, случилось озарение: нужно исследовать саму систему бытования художественных произведений. На мой взгляд, это стало ключевой особенностью того, что в визуальном искусстве называют постмодернизмом (вот уж неуклюжее понятие: разве смерть — это постжизнь?).

Произошел коренной поворот. Рассуждать о больших политических вопросах порой бывает легче, чем навести порядок у себя на кухне. Политическая смелость измеряется степенью угрозы вашей позиции вам самим, если вы ее добросовестно придерживаетесь. Особенно рискованно связываться в политику у себя дома. Послевоенные американские художники за единичными исключениями (среди таковых, например, Стюарт Дэвис и Дэвид Смит) слабо представляли себе политику рецепции искусства. Ее четкое понимание появилось у художников шестидесятых — семидесятых годов, особенно из минималистско-концептуалистского поколения. Это вызвало любопытный сдвиг: автореферентное самоисследование искусства почти мгновенно превратилось в исследование социального и экономического контекстов.

Причин было несколько. Многих художников раздражала публика: казалось, она глуха ко всему, кроме, разве что, «мнения знатоков». К тому же голос искусства заглушала дорогая обстановка, в которой оно неизбежно оказывалось (галерея, коллекция, аукцион, музей). Внутреннее развитие искусства начало давить на сдерживающие его конвенции — это и привлекло внимание к контексту. Дело развивалось в беспокойной социальной обстановке: протест и радикальные формулировки были повседневной реальностью. Возникла потенциально революционная ситуация. Конечно, эта квазиреволюция провалилась. Однако некоторые из ее открытий и уроков упорствуют, невзирая, как я уже говорил, на объяснимое желание их подавить.

На вопрос о том, была ли реакция искусства на эту ситуацию телеологической или политической, ответа нет и, вероятно, не будет. Если произведение искусства — неотъемлемый элемент дискурса, одновременно эстетического и экономического, то, что ж, давайте от него избавимся. Пусть система смыкает челюсти вокруг пустоты. Пусть будет нечего или почти нечего купить, ведь «купить» — священный глагол. Пусть искусство будет сложным — это помешает его ассимиляции. Если искусство живет за счет художественной критики, пусть оно само станет на нее похожим: давайте превратим его в слова, которые обнажат абсурдность критических суждений. И пусть люди за *это* платят. Давайте исследуем коллекционера, а также источники его доходов; давайте исследуем злейшего, по мнению Нэнси Хэнкс, врага музея — попечителя. Давайте исследуем корпоративные наклонности музея и превращение его директора — самого систематически преследуемого представителя буржуазии — в какого-то цыгана в костюме и галстук.

Давайте исследуем финансовую судьбу искусства, систему гарантий, сопровождающую крупные капиталовложения. Давайте посмотрим, как работает аукционный дом, где живой художник может наблюдать за подтверждением подлинности своих работ, но не может сам в нем участвовать. Давайте изучим противоречия, присущие месту, где показывают и продают искусство. Давайте обратим внимание на «самоселекцию» в этой системе, в результате которой музейное искусство ныне совсем не похоже на имевшееся в виду Сезанном, когда он говорил об усовершенствовании импрессионизма²⁸. Подобно тому как формализм привел к искусству, которое делается по шаблону (и подобно тому как выработал свою нормативную поэтику новый критицизм), музеи породили новое музейное искусство — до некоторой степени официальное и подходящее для массового просмотра. Я не уверен, что стоит противопоставлять этим тенденциям исчезающий пейзаж

28) Имеются в виду слова Сезанна: «Я хотел сделать из импрессионизма что-то такое же крепкое и долговечное, как искусство музеев».

«хорошего», непокорного им искусства. И все же мысль, что существует нечто большее, чем нам позволяет увидеть наше высокомерие, не дает покоя. Как объяснить страсть к временному, пытавшуюся заранее учесть будущее? Она напомнила нам, что главное — сознать произвольный и манипулятивный характер образования цен и ценностей.

Какова подоплека этой странной вспышки прозрений? Не стояло ли за ней желание создателей искусства — вопреки вошедшему в обычай мягкому социализму — контролировать его содержание? Или это была попытка обособить искусство от его потребителей? Как бы то ни было, результатом (запланированным или нет) стало расщепление мейнстрима в семидесятых годах на множество стилей, направлений, практик. Этот плюрализм претил эстетическим пуристам, чья страсть к «генеральной линии» помогает сбыту, что уже не впервые в истории демонстрирует безупречное совпадение эстетического идеализма с коммерческими задачами.

Помимо прочего, система контролирует новый продукт при помощи необычной — и характерной только для визуального искусства — процедуры, которую я бы назвал маркировкой. Многие художники получают временную привязку к дате своего наибольшего вклада и уже не могут от нее, так сказать, отцепиться. Настоящее мчится мимо, а они присматривают за своим вложением — грустные империалисты своего эстетического Я. Никаких изменений не допускается: перемены признаются моральным поражением, если только не удастся убедительно продемонстрировать их собственную моральную подоплеку. Изгнанные из современного дискурса, эти художники ждут от настоящего попутных ветров. Оригинальность стала вещью, как и ее творец. Сцена искусства в любой художественной столице представляет собой некрополь стилей и художников, колумбарий, посещаемый и изучаемый критиками, историками и коллекционерами.

По иронии судьбы все озарения, о которых я говорил выше, в восьмидесятых годах обернулись новым утверждением того, что они обнажали и отвергали. Триумфальное возвращение товара и потрепле-

ния принесло изголодавшимся по содержанию изобильную пищу. Новое искусство пытается защититься от потребительской рутинности, надевая различные маски, в которых угадывается сложная самоирония. Сюжет эксплуатирует сам себя, возвращаются некоторые парадоксы поп-арта, часто поддерживаемые критикой, которая блестяще анализирует предпосылки ценностных суждений. Пространство галереи вновь стало необсуждаемой ареной дискурса. И это прямо касается темы моей книги. Поэтому скажу напоследок, что уклончивое и рискованное искусство 1964–1976 годов исчезает из виду вместе с уроками, которые оно преподавало: принимая во внимание нашу ситуацию и культуру, именно так и должно было произойти.

Брайан О'Догерти
Нью-Йорк, 1986

Брайан О'Догерти
Внутри белого куба
Идеология галерейного
пространства

Издатели

Александр Иванов

Михаил Котомин

Выпускающий редактор

Лиза Ащеулова

Корректор

Александра Кириллова

Дизайн

ABCdesign

Все новости издательства

Ad Marginem на сайте:

www.admarginem.ru

По вопросам оптовой закупки
книг издательства Ad Marginem

обращайтесь по телефону:

+7(499) 763 3595

sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»

Переведеновский пер., д. 18,

Москва, 105082

тел./факс: +7 (499) 763 3595

info@admarginem.ru

Отпечатано в соответствии
с предоставленными материалами
в ООО «Парето-Принт», г. Тверь,
www.pareto-print.ru