

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
Государственное образовательное учреждение высшего
профессионального образования
«Уральский государственный университет им. А.М. Горького»
ИОНЦ «Толерантность, права человека и предотвращение конфликтов,
социальная интеграция людей с ограниченными возможностями»

Факультет искусствоведения и культурологии
Кафедра истории искусств
Кафедра музееведения и прикладной культурологии

Учебно-методический комплекс дисциплины
«Художественные практики XX века как школа толерантности»

Т.А. Галеева, А.Ю. Прудникова

Учебное пособие

Екатеринбург

2008

Галеева Т.А., канд. искусствоведения, кафедра истории искусств УрГУ,
Прудникова А.Ю., ассистент, кафедра музееведения и прикладной
культурологии

Рекомендовано к печати протоколом заседания
кафедры истории искусств

от __20.09.2008__ № __1__.

(дата)

© Уральский государственный
университет, 2008

Введение

В учебном пособии рассматриваются основные темы специального курса «Художественные практики XX-XXI веков как школа толерантности», адресованного магистрантам социально-культурной деятельности. Поэтому из огромного потока различных направлений, конкретных имен художников и артефактов, характеризующих искусство XX века, сознательно выбраны лишь те, что находятся на границе искусства и практик повседневности, имеют подчеркнутый деятельностный, культуропроизводящий характер, что и позволяет их обозначить как «художественные практики» (по аналогии с культурными практиками в духе П.Бурдьё¹).

Авторами не ставится задача проследить последовательно всю историю изобразительного искусства XX века, но лишь некоторые арт-практики, способствовавшие, на наш взгляд, воспитанию в зрителе, публике, критике, как и в обществе в целом, толерантного представления о сложности и многообразии, поливариантности и многоаспектности современной художественной культуры и искусства. В рамках парадигмы «современного искусства» произведение искусства перестает быть только материально-вещественным «объектом», но становится специфическим «способом проживания» автором проблем и ситуаций окружающего мира и общества. Т.о. искусство может рассматриваться не столько как квинтэссенция духовно-культурного опыта, но и как одна из форм (конкретно – художественная) общей социальной практики, позволяющей репрезентировать реальные условия жизнедеятельности индивидов в воображаемых образах и символических отношениях.

Очевидно, современное искусство в его различных проявлениях играет особую роль в осмыслении реальности, являя в своих лучших образцах

¹ П. Бурдьё. Структура, габитус, практика // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. Том I. №2.

«истинный авангардистский процесс», который Ж.-Ф. Лиотар назвал «работой, долгой, упорной, высокоответственной, обращенной к поиску исходных предпосылок современности, вплетенных в её ткань»².

Современное искусство, которое часто обозначают также термином «актуальное», чтобы подчеркнуть его нетрадиционный, экспериментально-новаторский характер, обладает мощным потенциалом культурной критики, которая осуществляется через поиск и представление возможных моделей поведения и сосуществования в целях сохранения личностной, групповой, культурной идентичности. В этих условиях возрастает роль художника, способствующего формированию толерантного, мультикультурного социума, противостоящего унификации глобализации, поскольку именно искусство производит модели отношений с миром, направленные в будущее, способствует социальному конструированию и моделированию исторического творчества в целом.

Художественные практики, входящие в структуру «современного искусства», создают подвижное и быстро трансформирующееся «поле искусства и культуры», которое очень дифференцировано, основано на принципе различия, порождает сложное единство - «единство-в-различии». Фактически, художественные практики (или артпрактики), составляя преобладающие формы современного искусства, являются своеобразными инструментами или технологиями внедрения в современную социокультурную среду принципов толерантности, как универсальных ценностей современного общества.

Понимание толерантности, выраженное в «Декларации принципов толерантности» ЮНЕСКО, как «уважение, принятие и правильное понимание богатого многообразия культур нашего мира, наших форм самовыражения и способов проявлений человеческой индивидуальности» во многом соответствует тому представлению о мире, как тотальной

² Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. - СПб., 1998.

множественности (расовой, этнической, культурной - «multiculturalism»), что репрезентирует современное искусство, вовлекающее в свою орбиту множество новых феноменов, ранее относившихся исключительно к сфере повседневности.

По справедливому наблюдению современного исследователя, «искусство обладает множеством уникальных способностей. Одна из них – способность утверждать ценность логически трудно доказуемых истин. Именно потому оно может выступать как своеобразная школа воспитания чувства толерантности. Оно предоставляет другой опыт, точнее инсценирует проблему толерантности как чувственное переживание Другого. ...Современное искусство своей бесконечной изменчивостью и концептуальным усложнением художественного языка как раз и отражает неизбежную эскалацию различий и как основного капитала постиндустриальной цивилизации, представляя различительную способность мышления в качестве индикатора усложнения социума»³.

Зачастую шокируя и раздражая неподготовленную часть публики эффектами экспериментов, современное искусство одновременно расширяет восприимчивость индивидуального сознания ко всему новому. Оно делает это и тогда, когда провоцирует раздраженную реакцию традиционно мыслящих зрителей на художественные инновации, нарушающие критерии «хорошего вкуса» и общепринятые конвенции. Даже тогда, когда художник не ставит себе специальной задачи шокировать, действуя всего лишь в рамках существующих конвенций художественного мышления, он и в этом случае воспроизводит пределы терпимости (толерантности), как необходимого критерия художественности. Минувшее столетие и начало нынешнего, демонстрирующие калейдоскоп сменяющихся и дополняющих

³ Кропотов С.Л. Историчность художественности: толерантность в искусствознании как отражение отражений.

друг друга направлений в визуальных искусствах, зарекомендовало себя беспрецедентной непрерывной «школой толерантности».

В современную эпоху постиндустриального общества, парадигма художественности в очередной раз меняется: визуальное искусство в его «околохудожественных» или универсальных практиках с их обращением к повседневным и даже банально-бытовым феноменам, с еще большей очевидностью обнажает условия и пределы терпимости в отношении к Другому.

Таким образом, проблему (ин)толерантного развития художественных практик XX века следует рассматривать в контексте социально-культурных и политических процессов, характерных для современного постиндустриального и транснационального мегаполиса, а также в контексте взаимодействия и взаимодополнительности разных направлений в искусстве. И в том, и в другом случае художественные практики XX - XXI вв. предлагают реальные варианты стратегии формирования полноценной мультикультурной художественной среды, поскольку степень разнообразия и активности различных художественных практик в обществе не только фиксирует характер эстетических предпочтений, общий уровень развития искусства, но выполняет и важную практическую социально значимую функцию своеобразного «обучения толерантности».

От эзотеричности модернизма к повседневной «реальности» поп-арта: расширение горизонтов видения

В 1960-е годы в искусстве Западной Европы и США произошел коренной перелом в сторону нового типа визуальности. После десятилетий доминирования абстрактной живописи в различных проявлениях (абстрактного экспрессионизма, «живописи действия», «живописи цветовых полей», ташизма), с их погружением в сферы подсознания художника и возвышенным языком «высокой культуры», обозначается «возвращение к реальности», но в специфических в формах массовой культуры, ставшей предметом искусства нового художественного направления - поп-арта. Его сторонники стали использовать языки и технические приемы рекламы, средств массовой информации и промышленного дизайна, опираясь на концепты теории массовых коммуникаций и семиотики.

Поп-арт (от англ. popular art – популярное искусство) начал работать с реальностью, опосредованной средствами массовой информации, создавая своего рода «картины-иконы картин», тиражировавшие образы реальности с помощью фотографии, этикетки, газетной иллюстрации, упаковки, дававшие пустые оболочки, знаки, оторванные от предметов, которые они означают.

Термин «поп-арт» был изобретён хранителем музея Гугенхайма и крити-ком Лоуренсом Эллоуэйем в 1956 году в связи с картиной одного английского художника, использовавшего в своём полотне слово «поп», которое Эллоуэй интерпретировал как популярное искусство. Действительно, поп-художники избрали объектом для изображения самые распространённые явления, языковой и предметный материал повседневности, продолжая тем самым опыты дадаизма, широко используют

приёмы рекламы, печати, комиксов и пр. Они канонизировали стиль, который имеет дело только с продуктами широкого потребления, то есть развили новый язык искусства из «безличной геральдики индустриальных и патриотических эмблем».

Предпосылки возникновения поп-арта лежат в искусстве дадаистов, в творческой практике Марселя Дюшана, который впервые взял тиражную обыденную вещь («Фонтан», 1917), выставил её, и сделал из нее уникальное культовое произведение XX века. Его идея «readymade» (готового предмета), нашла воплощение в многочисленных объектах, которые первоначально воспринимались публикой как антихудожественные и нигилистические, а позднее стали классикой искусства XX века.

В поп-арте произошла радикальная проблематизация границ массового и элитарного, низкого и высокого, банального и прекрасного в искусстве, что обогатило и расширило предмет искусства до бесконечности. Художники получили возможность обращаться к тривиальным представлениям повседневной жизни, с её наличной системой ценностей и подчинением искусства законам массового товарного производства.

Постоянная игра с информационной структурой, совершение нулевой творческой акции в поп-арте, когда произведение искусства делается из готового элемента, расширили поля искусства за счёт появления иных, ранее не использованных методов и средств.

Программным произведением для поп-арта стал коллаж английского художника Ричарда Гамильтона «Так что же делает сегодняшние дома такими особенными, такими привлекательными?» (1956), показанный на выставке «Это-завтра» (1956). Коллаж Гамильтона соединил критический пафос и иронию по отношению к ценностям общества потребления с искренним восхищением ими. Такая двойственность станет характерной чертой поп-арта.

Вообще, первооткрывателями нового стиля стали британцы Питер Блейк, Дэвид Хокни, Ален Джонс, Рональд Кита, которые вслед за

Дюшаном стали использовать тиражированные образы (фотография, реклама, этикетки). Однако статус действительно популярного движения поп-арт получил в США, где его непосредственными предшественниками стали неодадаисты Роберт Раушенберг и Джаспер Джонс (р.1930). Раушенберг разработал жанр так называемых «комбинированных картин», в которых живопись в духе абстрактного экспрессионизма соединялась с реальными предметами («Ребус», 1955). Открытием Джаспера Джонса стали живописные тавтологии - картины-муляжи реальных предметов, которые одновременно являются и знаками, и объектами («Флаг», 1954-1955).

В первой половине 1960-х годов на американской художественной сцене появились художники, с чьими именами и работами сейчас ассоциируется само понятие поп-арта - Энди Уорхол, Рой Лихтенштейн, Клас Ольденбург, Том Вессельман, Джеймс Розенквист. Работая вначале в рекламной индустрии, многие поп-артисты привнесли в искусство новое отношение к картине как к еще одной вещи в общем потоке тиражируемых вещей. Имитирование тиражных технологий для поп-артистов нередко было важнее самих образов, полученных с их помощью. Примером этому может быть «растровый» стиль, который Рой Лихтенштейн использовал в своих «комикс-картинах» («Девушка с лентой в волосах», 1965).

Серийность изображений стала главным приемом творчества Энди Уорхола (1928-1987): его произведения представляют собой ряды одинаковых изображений - банок консервированного супа «Кэмпбелл», фотографий Мэрилин Монро, бутылок Кока-Колы и т.д. Серийными по характеру были и произведения Уорхола, выполненные в технике шелкографии, и его искусство в целом, которое он сам называл «бизнес-артом». Суть его заключалась в тиражировании произведений для продажи.

В конце 1950-х-начале 1960-х годов в Европе также стали возникать течения, которые подобно поп-арту, обратились к реальности, окружающей современного человека. 16 апреля 1960 года в Милане был обнародован «Манифест «новых реалистов»». Новую интернациональную группу

художников - Миммо Ротелла, Даниель Споэрри, Кристо, Жан Тэнгли, Арман - возглавил французский критик Пьер Рестани. В отличие от американских поп-артистов, которые работали с образами «товарного рая», «новые реалисты» критиковали общество потребления, создавая образ «товарного ада», изнанки цивилизации.

Вдохновленные идеями дадаизма, «новые реалисты» использовали в своих работах городской мусор, который они подвергали художественной переработке, «реанимировался» в соответствии с законами классического искусства. Ассамбляжи (от франц. *assemblage* – соединение, набор) Даниеля Споэрри напоминают традиционный натюрморт («Обманка», 1972). Аккумуляции Армана (от англ. *accumulate* – накапливать) из мусора, заключенного в пластиковые витрины, претендуют на статус скульптуры («Большая буржуазная помойка», 1960).

Обращение «новых реалистов» к образам повседневности, продиктованное желанием сделать искусство более демократичным, часто принимало форму критики буржуазного общества. Желая изменить мир с помощью искусства, «новый реализм» 1960-х годов продолжил линию авангардного искусства начала века. При этом, общественная реакция на искусство поп-арта в процессе его развития, варьировалась в очень широком диапазоне: от усмотрения в нем «зеркала американской жизни», до негативной оценки как «антиискусства» (Г.Рид) и «трагедии для искусства» (А.Сикейрос). Устойчивым был лишь момент бурности реакции: его практика никого не оставила равнодушным. Характерно, что большинство художников поп-артистов уже при жизни стали звездами не только в США, но и в Европе: начиная с Гран-при на биеннале в Венеции в 1964 поп-арт осуществил свое триумфальное шествие по художественным галереям Италии, Франции, Германии, Австрии, Швейцарии — вплоть до консервативной Королевской Академии Великобритании. В западно-европейском искусстве возникают своего рода национальные эквиваленты американского феномена («неофигуративизм» в Италии и Франции,

искусство «гештальт-форм» в Германии); аналогичные тенденции в художественных традициях Южной Америки (Аргентина) и Востока (Япония).

Любопытно, что поп-арт имел яркую и последовательную модификацию в отечественном искусстве - соц-арт, который нарушил казалось бы незыблемый барьер – железный занавес между «непримиримыми» мирами ценностей Советской России и Запада, обнаружив в них одинаково поверхностную, этикеточную сущность. Будучи непримиримо интолерантным к политическому контексту в СССР, соц-арт последовательно внедрял между тем вполне толерантные принципы нового художественного языка, ибо исповедовал принципы всеобщей цитатности и монтажа. Эта вторичность, цитатность проступает в происхождении самого названия направления, которое придумали Виталий Комар и Александр Меламид по аналогии с «поп-артом». Комар и Меламид утверждали, что изобилие товаров потребления, с которым работает поп-арт, гражданам СССР не знакомо, зато они живут при производстве социалистической идеологии и вольны так же иронично говорить ей «да», как Энди Уорхол банке супа «Кэмпбелл».

Примером своеобразного восприятия мира как собрания разнообразных и разнородных вещей, является знаменитое произведение Д. Розенквиста «F III», в котором он показал невероятное многообразие проявлений современного мира. Использованные в этом произведении художественные приемы (фрагментированное видение, сочетание выхваченных их контекста деталей, сдвиги масштабов и столкновение предметов и образов из разных сфер жизни, принцип монтажа) перенесены были затем в работы Комара и Меламида «Один день из жизни актрисы», (1985, ил.7), «Небоскрёб» (1986, ил. 8), в которых образы и предметы другие, но лейтмотивом проходит тема идеологии.

Другой приём классического американского поп-арта - наглядное пластическое уподобление окружающему миру. Он используется, в

частности, Т. Вессельманом в сериях «Большое американское ню», «Интерьеры», «Натюрморты». Работы отличались друг от друга различными комбинациями одних и тех же объектов, которые бесконечно тасуются. В них широко использовались ready-mades, а также бутафорские вещи, лишённые утилитарного и прикладного назначения. Другой зачинатель поп-арта Д. Джонс выполнял в классическом скульптурном материале, бронзе, баночки из-под пива «Балантайн» («Крашенная бронза»). С этими примерами рефлектирует творчество Александра Косолапова. В его ранних работах достаточно явно проступает влияние поп-арта. На рубеже 60-70-х гг. он начинал с гротескных деревянных «портретов» мясорубки и щеколды, где, так же как и в поп-арте, они лишены своего утилитарного назначения, так как сделаны они были из «чистого» дерева (явный намек на бедность и убогость советского быта).

Эволюция его творчества прослеживается достаточно чётко. На смену однозначной вещи приходит вещь-символ. Теперь сознательный эклектизм и цитатность, ироническая вседозволенность и намеренное деструктирование устойчивых представлений - главные методы его творчества, которое становится близким к западным тенденциям. Он сталкивает в одном произведении разные стили и эпохи, политические системы и легендарных персонажей. После эмиграции в США в 1975 году Косолапов соединяет несоединимые вещи, работает с экспортными символами СССР: Ленин. Малевич, Горбачёв, чёрная икра и т. д.

Особое место в его творчестве занимают ссылки на творчество «отца» американского поп-арта Энди Уорхола. Это проявляется в манере и технике исполнения композиций «Горби» (1989), «Чёрная икра», (1989), также выполненных в технике шелкографии.

Всеобщая цитатность, присущая вообще всему постмодернизму, в том числе, поп-арту и соц-арту, пронизывает всё творчество Александра Косолапова. Его «Русский революционный фарфор» (ил. 13) - это ничто иное, как цитата из Дюшана и Малевича, а также ссылка на серийность Уорхола.

Леонид Соков также представляет группу художников, которая отталкивалась, прежде всего, от предмета. До эмиграции в США он занимался тем, что изображал абстрактные советские понятия: «Угол зрения» (1976), «Очки для каждого советского человека» (1974, ил.14). «Его главная цель - спровоцировать зрителей на переоценку расхожих символов - герои и вожди, несокрушимые истины и символы переводятся авторской волей в разряд как бы героев и как бы истин, чтобы рассеять положенное по отношению к ним подобострастие»⁴.

В эмиграции, как и Косолапов, он сталкивает образы из разных политических контекстов: «Сталин и Мэрилин Монро» (1985), «Доллар и молот» (1989-1990), «Гласность» (ил. 17), где слово написано английскими буквами справа налево подобно неоновой рекламе, обращённой наружу, но если читать его слева направо, оно ничего не значит, это пустой звук.

Подобные приемы использовали также: Борис Орлов, многократно воспроизводивший своеобразную поэтику советского милитаризма, Ростислав Лебедев («советский минималист»), автор красного параллелепипеда «Сделано в СССР» и множества абсурдных карточных колод; Вагрян Бахчинян, снабдивший изображение Ленина с девочкой на руках заголовком «Лолита» и т. д. К соц-арту, хотя бы время от времени были близки почти все неофициальные художники, в силу того, что соц-арт не выступал жестко очерченным стилевым направлением, а скорее одно из первых неофициальных альтернативных художественных практик, социализировавших протестных художников эпохи застоя.

В конце 1980-х годов образы, идеи и символы, которыми оперировал соц-арт, стали неактуальными в условиях зарождающегося России нового «капиталистического» строя. И если Энди Уорхол утверждал в свое время, что в Москве нет ничего прекрасного, потому что там нет «Макдоналдса», то теперь в России есть и «Макдоналдс», и кока-кола, и криминальная хроника

⁴ Из беседы Виктора Мециано с Б. Орловым, Л. Соковым, Д. Приговым, Ф. Лебедевым// Искусство. - 1990 № 1. С. 36

во всей красе, то есть всё, что делало поп-артистский дом «таким разнообразным и привлекательным».

Первичные структуры минимализма: из пространства музея в пространство города

В середине 60-х годов в США возникает новое радикальное художественное направление – минимализм (от лат. *minus* – наименьший), известное также под названиями «прохладное искусство», ABC-art, «серийное искусство», «искусство первичных структур» и т.д. Одни исследователи считают минимализм реакцией на пестрый, образный мир поп-арта, другие – на чрезмерную эмоциональность и субъективность абстрактного экспрессионизма. Термин «минимализм» придумал известный американский философ искусства Ричард Уолхейм, когда анализировал творчество Марселя Дюшана и художников поп-арта, минимизировавших свое вмешательство в окружающую среду.

Стремясь избавиться свое искусство от любых примет «художественности», минималисты Карл Андре, Дональд Джадд, Роберт Моррис, Дэн Флавин, Ричард Сэра, Сол ЛеВитт и др. стали создавать простые, строгие структуры, состоящие из минимального числа компонентов, между которыми нет иерархических отношений (для этого художники использовали математические формулы). Из реальных или промышленных материалов (дерева, камня, стали, керамики, пенопласта, плексигласа, флуоресцентных трубок и т.д.) минималисты создавали искусство, которое принципиально ничего не означало и не изображало, в котором отсутствовал индивидуальный подчёрк художника. Их интересовали проблемы восприятия человеком пространства. Лишив свои произведения постаментов, художники размещали объекты в реальном пространстве - на полу или возле стены, в результате чего объект и зритель оказываются в

конкретной физической ситуации, которую старались создать минималисты, чтобы затем ее проанализировать.

В конце 1960-х-начале 1970-х годов в поисках новых выразительных форм минимализм покинул музейное пространство, преобразовавшись в «монументальный минимализм», получивший название лэнд-арт (от англ. land-art – земляное искусство). Художники Вальтер де Мария, Денис Оппенхейм, Роберт Смитсон и др. демонстрировали в качестве произведений искусства земную поверхность, камни или снятый дерн, используя в качестве документации фотографии, чертежи и видео.

Далеко не всегда их новые монументы приветствовались публикой, нередко дело доходило до активного их неприятия горожанами. Так случилось с «Дугой» («Tilted Arc») скульптора-минималиста Ричарда Серра, установленной на Федерал Плаза в деловой части Нью-Йорка в 1981 и демонтированной в 1989 году. Созданное по заказу Управления служб общего назначения в рамках программы «Искусство в архитектурном окружении», произведение Серра представляло собой изогнутую полосу ржавой листовой стали 3,5 метра высотой. Несмотря на то, что создание этой работы было заказано одному из самых известных современных художников, противоречия начались уже со дня установки скульптуры. Люди, работавшие в учреждениях, которые окружали площадь с «Дугой» жаловались на то, что «Дуга» заграждала проход через площадь, на то, что скульптура привлекает внимание рисующих граффити тинэйджеров и служит прикрытием для преступников и крыс. Более 10 тысяч сотрудников офисных зданий, расположенных на Федерал Плаза, ежедневно по дороге на работу и с работы были вынуждены видеть «Дугу», которая у большинства вызывала только негативные эмоции. Сами офисные здания давно были признаны неблагоприятными для работы с точки зрения архитектуры и эксплуатации, и работа Серра, указывая на бесчеловечность окружения, делала существование в нем еще более невыносимым.

15 марта 1989 года состоялся демонтаж скульптуры, названный Ричардом Серра «прямым следствием циничной республиканской культурной политики, для которой искусство – только предмет потребления». Полемика вокруг скульптуры Серра и ее результат породили важные вопросы о том, какую роль играет публика в определении местоположения и содержания «общественной скульптуры»; может ли скульптор-минималист обвинять публику в неприятии произведения, созданного в манере, которая изначально недоступна пониманию массового зрителя; всегда ли «общественная скульптура» должна быть визуально и психологически привлекательна. В интерпретации Серра «общественная скульптура» вовсе не обязана быть нейтральной либо приятной на вид; ей надлежит быть противоречивой, вызывать споры и неоднозначные трактовки, акцентировать внимание на окружении, в котором она находится.

Еще один пример активного неприятия публикой «открытого искусства» в городской среде – история скульптуры под названием «Дом», созданной Рэйчел Уайтрид в октябре 1993-го и демонтированную в январе 1994 года. На Гроув Роуд в Ист-Энде, рабочем районе Лондона, в конце XIX века стояли стандартные домики, снесенные после Второй мировой войны, чтобы на их месте строить современные высотные дома. Из слепка интерьера последнего викторианского дома, уничтоженного в 1993 году, Рэйчел Уайтрид создала свою скульптуру. Бетон заливали внутрь, и после того, как стены были убраны, остался огромный слепок внутреннего пространства дома высотой в три этажа. Произведения Уайтрид представляют собой слепки с повседневных вещей, – матрацев, грелок, полок с книгами, лестниц, ванн, внутреннего помещения комнат, причем не сами объекты, а пространство внутри них, под ними или над ними. Такая материализация пространства повседневности, связанная с личными воспоминаниями и впечатлениями автора, создавала образ современной Помпеи, «законсервированной» на века в застывшей лаве и сохранившей информацию о погибших людях и их повседневной жизни. Ассоциация с навсегда

утраченным, вытесненным слепками, пространством дала повод определить произведения Уайтрид как «минимализм с тяжелым сердцем», говорящие не о предмете, а скорее о его отсутствии, его посмертной маске. Это вызывало у многих зрителей «сильное чувство физического дискомфорта». Несмотря на то, что за несколько месяцев его посетили десятки тысяч зрителей, всё это время споры вокруг произведения шли среди местного населения, в прессе, и даже в Палате общин. В поддержку «Дома» выступили главным образом художники и искусствоведы (за эту работу Уайтрид получила престижную премию Тёрнера). Против была основная масса простых зрителей, которых критика упрекала в невежестве и узости мышления. Жители сделали свой выбор не в пользу «Дома», игнорируя свое собственное существование.

«Общественная» скульптура должна взаимодействовать с аудиторией, для которой она предназначена, признают те и другие. Скульптура также должна быть включена в контекст общественного пространства, для которого ее создали. Но когда авторы предпочитают акцентировать негативные качества этого пространства и стремятся заставить зрителя их понять и прочувствовать, зритель начинает сопротивляться. Уайтрид признается: «Мне нравится провоцировать дискуссии и побуждать людей быть внимательнее к некоторым вещам и задумываться о них...». В обоих рассмотренных случаях для авторов оказывался важным главным образом контекст, в котором должна была существовать скульптура, но практически не шла речь о людях, которым предстояло ежедневно находиться рядом с этой скульптурой. Возможно, подобные случаи интолерантного непризнания публикой искусства, которое лишь номинально является «общественным», помогут найти правильный подход к созданию произведений, включенных в повседневную жизнь города⁵.

⁵ Гончаренко Н. «Общественная» скульптура и общество // Ковчег. 2006. № 8.

Испытание (ин)толерантности в уличных художественных практиках: граффити как форма символического захвата мест

Периодом зарождения данного феномена принято считать временной отрезок с конца 60-х до середины 70-х годов XX века. Социолог Адам Гопник называет имя некоего ТАКІ 183, стоящего, по его мнению, у истоков данной культуры. Это же имя в качестве родоначальника жанра фигурирует в книге Subway Art (и еще в ряде информационных порталов) фотографа-документатора уличного искусства Г. Челфанта.

В 1970 году в Нью-Йорке эту надпись можно было увидеть везде: выходя из диско в даун-тауне, ловя такси на улице или путешествуя в грязном вагоне метро под городом, жители постоянно натывались на загадочное ТАКІ 183, небрежно выведенное черной краской. Появление столь необычных надписей обратило на себя внимание публики, до этого сталкивавшейся с граффити в основном в форме политических лозунгов, и невольно ТАКІ 183 прославился на весь город и стал первым настоящим королем граффити (2). Более того, его примеру последовали вначале десятки, а потом и сотни американских подростков.

С каждым днем Нью-Йорк все больше и больше покрывался метками уличных художников, а метро стало выступать в роли связующего звена между ними: по мере продвижения поездов по подземке люди в одном конце города видели то, что другие люди делали в другом. Так, граффити почти мгновенно перекинулось с улиц на вагоны метрополитена, толстым слоем покрывая их как снаружи, так и изнутри. Надписи на вагонах метро стали

приобретать характер соревнования. В основном это были тэги, и главной целью каждого граффитчика было их написание как можно большее количество раз. Обилие и размер этих надписей поражали воображение: их было много, они целиком покрывали двери, окна, спинки сидений, металлические части вагонов, отвергая функциональное назначение этих элементов, как если бы речь шла только о поверхностях, созданных для письма. Впрочем, мотив отвержения и протеста в этом движении занимает далеко не последнее место: подростки, авторы этих творений, были безразличны к публике, они играли для самих себя, игнорируя присутствие других людей в том же пространстве. Таким образом, трансгрессия и безразличие к другим проявлялись как взаимосвязанные и неотъемлемые элементы субкультурной художественной практики граффити.

Смысл нанесения своего имени на урбанистическую поверхность заключался в самовыражении, своеобразной рекламе своего имени. Исходя из этих соображений, постепенно среди "участников" нового движения сформировывался принцип: тот, чье имя встречается чаще всего, считается лидером и пользуется уважением со стороны других. То есть можно говорить о том, что такой способ самовыражения отдельного индивида находил отражение в кругах определенной возрастной категории если не всего мира, то отдельной территории. Пространство города никому не принадлежит, и именно по этой причине люди, чаще всего подростки, неустанно стремятся оставить в нем некий след, запись своей истории – об этом свидетельствуют и всякого рода непристойности в местах общественного пользования и надписи типа "Здесь был Вася", в которых, по сути, и выражается вся суть граффити. Все эти надписи изначально направлены на обывателя, который должен был стать благодатной почвой для достижения цели – узнаваемости и признания.

Однако адекватно реагировать на ситуацию могли лишь соперники, для которых личность другого "райтера" (4) воспринималась как чуждая, а сделанная им надпись – как жест посягательства на не принадлежащую ему

территорию. Понятия "свой/чужой" также были свойственны форме граффити, нашедшей свое отражение в "гангстерской" хип-хоп культуре: подростки из "черных" кварталов враждующих сторон города (East coast, West coast) объединялись в банды (crew) и использовали опыт граффити для своих целей, а именно для маркирования границ своих территорий.

С течением времени число рисующих райтеров увеличилось настолько, что для выделения своего знака среди бесчисленного множества других, помимо увеличения соотношений "масштаб/интенсивность", необходим был какой-то новый способ. Начался процесс активного стилистического поиска...

Эволюционируя от простого к сложному, от незатейливых "tags" до нечитаемых хитросплетений "wildstyle" (венчающего ступени пластического языка граффити), перегруженных визуальными эффектами, эмансипированная каллиграфическая концепция граффити довольно быстро себя исчерпала. Количественный рост активных художников на улице, повсеместно размещающих свои экзистенциальные послания, постепенно привел к процессу дифференциации стилей и последующей их стандартизации, исключив рядового зрителя из круга "читателей", сузив его исключительно до самих же художников.

По мере распространения граффити-культуры по всему миру, с каждым новым художником, вступавшим в "эзотерическое братство" уличного искусства, возникала все большая потребность в изобретении новых стилистических форм и технических приемов с целью выделения своего "я" среди других. Так, в начале 90-х европейские преемники культуры пошли по пути изменения характера их сигнатур в сторону образов и конкретных изображений. Используя опыт истории искусств XX в. в сочетании с компьютерными и полиграфическими технологиями, новое поколение уличных художников сформировало – вначале как одну из граффити-

дисциплин, а потом и как самостоятельное направление – новое субкультурное течение, постграффити, – стрит-арт.

Стрит-арт своей целью ставит приспособление объектов под городскую среду (обычно такими объектами являются стикеры, постеры, баннеры или изображения, полученные при помощи трафарета, а также всякого рода инсталляции, скульптуры и т.п.). Так же как и в граффити, художник создает свой уникальный знак, стилизованный логотип – "лого для эго" – и маркирует им определенный участок городского ландшафта (5). Но при этом он не просто присваивает территорию, но и диктует ее прочтение зрителю, вовлекает его в диалог, моделируя различные сюжетные программы. Адаптированные под восприятие публики, образы (в отличие от шрифтовых лакун граффити) несут в себе определенный эмоциональный заряд и смысловую нагрузку, удобочитаемую на ходу.

Для достижения наиболее адекватного прочтения закладываемых смыслов художники нередко прибегают к помощи шрифта, подобно языку комиксов, озвучивая либо комментируя изображение. Поскольку при этом используются самые обыкновенные материалы, сливающиеся с уличной рекламой, у властей не возникает необходимости сообщать им некую криминальность и устанавливать на них запрет. Более того, публика, так же как и власти, не реагируют на стрит-арт как на нечто асоциальное (чего, опять же, нельзя сказать о граффити), даже несмотря на то, что лозунги нередко содержат политические призывы, а образы носят в себе ярко выраженный сексуальный импульс. Напротив, стрит-арт в ряде случаев максимально социален и злободневен, выражая авторскую рефлексию на окружающую действительность. Послания также могут иметь неоднозначное прочтение в зависимости от места своего расположения.

Стрит-арт экспериментирует со средой – с инвайронментом – и построен на игре отчетливо прорисованных образов с поверхностями зданий, на которых они размещаются, а также сталкивании контрастных образов или размещении их в необычной перспективе. Объект здесь включает в себя

стену как часть того, что должно быть отчетливо видимым в качестве обрамляющего пространства, граффити же ее просто стирают. В этом состоят основные отличия стрит-арта от более замкнутого леттеринга граффити-культуры и одновременно причина его широкого распространения. В настоящий момент улицы крупнейших столиц мира покрыты тысячами пиктограмм, абстрактных форм и всякого рода персонажей – логотипов уличных художников. Граффити превратились в "средство самоутверждения молодежных группировок, утратив свою политическую окраску середины 90-х". Данные факты дают основания утверждать, что хип-хоп-культура является базисной основой отечественной граффити-школы, заведомо определяющей ее развитие по американскому пути.

Граффити-культура по своему характеру эмансипирована и ограниченности не терпит. Следовательно, встает вопрос о способах ее экспонирования: как показать зрителю уличное искусство, загнав его в стены галереи, тем самым вырвав его, по сути дела, из природного контекста и лишив былой яркости выражения. Каждая галерея, привлекающая к сотрудничеству райтеров, либо находила свой способ решения данного вопроса, либо игнорировала его. Это хорошо заметно на опыте некоторых российских выставок, пытавшихся экспонировать произведения граффити-художников, таких, как проект "Между", "Сообщники", "Original fake" и т.п. Однако практически в каждом случае повторяется одна и та же ошибка – недостаточно адекватное отношение галеристов к природе уличного искусства и, как следствие, к методам его экспонирования,

Принцип белого куба, наиболее часто используемый для демонстрации работ уличных художников, не совсем удачен по причине ущемления их природы, а работы, созданные на холстах, обретают ярко выраженные границы, лишая граффити их стихийности и монументальной эстетики. Но, с другой стороны, это, пожалуй, единственный на сегодняшний день способ включить уличное искусство в торговый оборот отечественного художественного рынка.

Наиболее подходящей средой для экспонирования произведений уличного искусства является непосредственно сама улица. Только сохраняя природный контекст можно экспонировать граффити, не нарушая их эстетические, стилистические и энергетические качества, как это практиковалось участниками проекта "Граффити – винзавод". Альтернативным способом экспонирования является использование отдельных дисциплин граффити-культуры в качестве сюжета для картины, а также использование техники и пластического языка граффити при построении экспозиционного пространства с целью подчеркивания достоинств экспонируемого материала, как это показала выставка "Горизонталь", в частности проект творческой группы "310 squad".

Таким образом, можно говорить о российской граффити-культуре и связанной с ней выставочной деятельностью как о перспективной области современного искусства. Проанализировав практики экспонирования работ уличных художников, можно сделать вывод о том, что, несмотря на активное развитие данного феномена, уровень его российской интерпретации довольно низок. Налицо отсутствие ярко выраженного самобытного стиля и слабый уровень концептуализации самих произведений. Также сказывается информационный кризис, влекущий за собой неадекватное отношение к уличному искусству как в социальных (восприятие), так и в искусствоведческих (экспонирование) кругах. Данные обстоятельства, в свою очередь, указывают на необходимость корректного воспитания публики и музейных кадров для обеспечения наилучших условий дальнейшего развития уличного искусства в России.

В целом же для российской выставочной деятельности характерен постепенный, двусторонний процесс стирания грани между высоким и уличным искусством: одно из них стремится выйти за пределы галерейного пространства в поисках новых выразительных средств, другое, напротив, внедряется в него, желая стать объектом культурного и искусствоведческого исследования...

Граффити — это форма символического захвата мест, которые обычно считаются «чисто функциональными»: стен зданий, заборов, туннелей, поездов, мостов, пьедесталов и т.п. «Чистая функциональность», впрочем, не что иное, как миф: любая бетонная стена имеет всегда скрытое символическое и конкретно-определенное значение и глубоко укоренена в местных контекстах. Символический захват граффити достигается не только с помощью баллончика с краской, но и посредством наклеек, мелких рисунков и надписей, листовок, вырезок из газет и т.п. Граффити манипулируют с общественным пространством, то есть с таким контекстом, где отношения власти и господства существуют в материальной форме — в цементе, стекле, металле и других строительных и архитектурных материалах. Так называемое общественное пространство в нынешнем обществе структурировано во всех деталях, и возможности использования этого пространства существуют не для всех одинаково.

Граффити отрицают такое понимание общественности, которое связано с идеями собственности и бюрократической (и полицейской) легитимации. Граффити сопротивляются устрашающим или примиряющим значениям архитектурных форм, за которыми всегда прячутся интенции власти. Обычное желание власти — эстетизировать политическое и тем самым замаскировать отношения господства и подчинения, сделать их чем-то «органичным» и «естественным». Делать граффити (наносить на предметы и плоскости имена, изображения, слоганы или сокращения) — это означает ставить под сомнение претензию власти полностью контролировать пространство и единолично обживать его, Граффити, которые несут в себе открытую политическую критику, непосредственно направлены на дестабилизацию общественного пространства. Граффити, которые не имеют прямой политической окраски, но агрессивно вторгаются в среду с эротическими, нигилистическими или абсурдистскими интенциями, нарушают существующее в обществе предписание продуцировать

позитивный смысл и тем самым тоже являются своего рода атакой на систему.

Современные граффити далеко не всегда критичны и подчас вообще лишены какого-либо послания. Мы уже знаем, что кроме репрессий власть знает и позитивные стратегии воздействия, которые успешно лишают граффити политического потенциала. Это происходит в процессах апроприации и интеграции, когда власть фальсифицирует или маскирует первоначальные намерения граффитистов и адаптирует их в интересах официальной культуры. В настоящее время граффити весьма часто используются для задач декорирования пространства и украшения общественных мест. Еще один эффективный метод, лишаящий граффити оппозиционного политического значения, — это интеграция самих художников-граффитистов в официальную культуру. Так случилось, например, с американцем Китом Хэрингом.

Неплохой пример того, как активно работают механизмы культурной власти, дает «граффитист из Цюриха» («sprayer von Zurich»). Этот анонимно действовавший граффитист продуцировал имиджи скелетов, людей-пауков и человеко-монстров на стенах домов в Швейцарии и Германии. В 1979 году полиция арестовала художника. Он был идентифицирован как Харальд Нагели (Harald Naegeli), гражданин Швейцарии. Нагели получил девять месяцев тюрьмы. Как это ни абсурдно, ко времени тюремного заключения граффитиста его работы были уже интегрированы в контекст искусства (находились в галереях и даже музеях), то есть в тот самый контекст, против которого они были изначально направлены. В настоящее время некоторые из его граффити находятся под охраной государства как культурные памятники. Браво! (Твою мать!)

Также под защитой государства находится известная берлинская «East Side Gallery». Это часть Берлинской стены в районе Кройцберг,

декорированная граффити художников со всего мира и превращенная в туристический аттракцион, напоминающий о воссоединении Германии. Легитимированное, официально одобренное искусство уличных художников снабжено в Берлине даже адресами и именами авторов. Неоднократно проводилась реставрация этих произведений. Разумеется, эти ебаные берлинские граффити воплощают не историческую правду о двух Берлинах, а выражают интенции власти и ее попытки интерпретировать историю. «East Side Gallery» — чистой воды подлог, фальсификация, узурпация.

Концептуальные художественные практики и новые формы репрезентации искусства

Концептуализм (от лат. *conceptus* – понятие) - последнее крупное авангардное направление, возникшее в конце 1960-х годов на Западе (США, Англия). Понятие «концептуальное искусство» было придумано в 1963 году американским художником Эдвардом Кинхольцом. Главной теоретической работой по концептуализму стала программная статья основателя направления, американского художника Джозефа Кошута «Искусство после философии» (1969). Отталкиваясь от идей логического позитивизма, Кошут заявил, что в условиях современной культуры познавательная-методологическая функция, которую раньше выполняла философия, должна перейти к искусству, перенесенному в область языка, в концептуально-визуальную сферу. Такое искусство получило название «концептуальное искусство», «дематериализация искусства» (термин Люси Липпард), «искусство как идея», или «Post-Object-Art» (постпредметное искусство). Не отрицая традиционное искусство, концептуализм удаляется в пространство некоей «другой деятельности», которая граничит с наукой, литературой, философией, оставаясь при этом не идентичной им: статус этой деятельности – критика, стоящая над всеми областями человеческого знания. Рассматривая любой природный или культурный феномен как текст, концептуализм описывает его только как систему условностей.

Главными положениями концептуального искусства стали утверждение, что произведение искусства может не иметь материального воплощения, поскольку идея сама по себе является таким же произведением искусства, как и законченный художественный объект (Сол ЛеВитт); идея, сформулированная структуралистами, о том, что «нельзя ничего сказать вне языка».

Классическим примером раннего концептуализма стала работа Джозефа Кошута «Один и три стула» (1965), в которой художник

уравнивает в правах реальный предмет (стул), его словесное описание (словарная статья) и визуальный образ (фотография). Предлагая зрителю различные стадии воплощения «идеи стула», Кошут в корне меняет принцип восприятия искусства – с художественно-эстетического созерцания на активизацию интеллектуально-аналитической деятельности зрителя. Традиция такого идейно-содержательного понимания искусства связана с именем Марселя Дюшана - создателя искусства реди-мейд, объявившего «искусством» выбор, сделанный художником в соответствии с какой-то идеей, концепцией.

Главной целью художника-концептуалиста становится не создание произведения, а анализ искусства как особой социальной институции. Художник-концептуалист меняет статус творца на позицию критика, исследователя, аналитика искусства. Главной проблемой творчества концептуалистов становится не достижение эстетического идеала, а ответ на вопрос: что такое искусство и каковы его границы (Бен Вотье «Искусство бесполезно, уходи домой», 1971).

Исходя из дюшановского утверждения, что «искусством является все то, о чем сказано: «Это искусство»», - концептуалисты разработали новые формы репрезентации искусства в виде каталога с описанием работ (выставка в галерее С. Сигелауба, 1969 год, Нью-Йорк), фотодокументаций и печатных текстов (Дуглас Хьюблер «Локация №14», 1969), инсталляций (Джуди Чикаго «Трапеза», 1979), перформансов и т.д. Критикуя музей как институцию, которая стремится подчинить себе художника и искусство, художник Даниель Бюрен впервые стал экспонировать свои произведения за пределами музейного пространства («В рамках и за рамками», 1973, «Два уровня», 1985-1986), превращая окружающую среду в искусство.

Помимо открытия новых форм репрезентации, концептуалисты значительно расширяют спектр интересующих их тем. Теме течения времени посвятил свои работы японский концептуалист, живущий в Нью-Йорке, Он Кавара (серия картин «Сегодня», 1966-1989, перформанс «Читая

миллион лет», 29 марта-5 апреля, 2004). Используя слова и цифры, написанные краской на холсте или прочитанные вслух актерами, художник пытается зафиксировать текущую дату и тем самым зарегистрировать течение жизни.

Главной темой искусства французского концептуалиста Кристиана Болтански стала метафизика человеческого опыта, индивидуальная и коллективная память. Каждая работа Болтански («Призраки Одессы», 2005) – это история о людях, которых больше нет: они умерли, но оставили после себя воспоминания в виде семейных фотографий и старой одежды, из которых художник и создает свои инсталляции.

В 1970-е годы в рамках концептуализма возникло радикальное художественное направление - феминистское искусство, которое обратило свое внимание на художественное исследование мира женщины, увиденного глазами самой женщины. Художницы-феминистки Джуди Чикаго, Мириам Шапиро, Луис Буржуа, Барбара Крюгер хотели доказать своим искусством, что художник-женщина имеет абсолютно те же права, что и художник-мужчина. Классическим примером феминистского искусства стала инсталляция американской художницы Джуди Чикаго «Трапеза» (1979), посвященная самым знаменитым женщинам в истории мировой культуры.

Московский концептуализм возник в период расцвета концептуального искусства в США и Западной Европе – в конце 1960-х - начале 70-х годов. Но, в отличие от западного варианта, московский концептуализм возник в особых исторических условиях, которые значительно повлияли на стилистику и теорию этого направления.

В отличие от концептуализма на Западе, «Московский концептуализм» имел статус «неофициального искусства». Появившись на советской художественной сцене, московский концептуализм подорвал основу советского искусства - его принципиальный отказ от критической рефлексии в адрес советской действительности.

Термин «московский концептуализм» - это идиоматическое название движения, подобное слову «дада», которое не означает, что это искусство всегда стопроцентно концептуально, поэтому данное словосочетание следует всегда мысленно заключать в кавычки.

Москва стала единственным городом, где направление получило свое распространение. В начале 1970-х годов здесь сформировались два круга художников, которые стали культивировать концептуальную эстетику. Первый круг образовался вокруг художника Ильи Кабакова, получив условное название «московский концептуальный круг» (И. Кабаков, В. Пивоваров и др.). Второй круг был создан художниками Виталием Комаром и Александром Меламидом, которые дали своему проекту название «соц-арт».

Оба варианта эстетики «московского концептуализма» принципиально отличались друг от друга. Соц-артисты, используя стратегию иронии и игры, подвергли критическому анализу советскую идеологию, рассматривая ее как текст. В свою очередь эстетика «московского концептуального круга» формировалась на грани между изобразительным искусством и литературой, сформировав особый «литературный вариант» концептуализма. Художники группы Ильи Кабакова стремились соединить художественный образ с повествованием, используя тем самым прием, характерный для книжного иллюстрирования, что не было само по себе случайностью, поскольку и Илья Кабаков, и Виктор Пивоваров по своей профессии - иллюстраторы детских книг. Стремление концептуалистов к повествовательности связано с одной из главных черт русской культуры - литературоцентричностью.

Другой важной особенностью эстетики московского концептуализма стало исчезновение из произведения фигуры автора. Автором высказываний в работах концептуалистов становится некий персонаж. Первым эту увлекательную игру в вымышленных персонажей, у которых

есть имена, фамилии и отчества, начал Илья Кабаков. Эта игра стала рефлексией художника по поводу базовой специфики советского искусства: начиная с 1930-х годов, в СССР над всеми стоял верховный автор политико-художественного проекта коммунизма (Ленин, партия, Сталин), а художники всего лишь выполняли роль персонажей, которые помогали верховному автору созидать единое коллективное произведение под названием «СССР».

Создавая искусство «на уровне персонажа», художники «московского концептуального круга» стремились спрятаться, затеряться среди многочисленных действующих лиц, текстов и комментариев к ним. Такая авторская тенденция к «ускользанию» от своей конечной авторской интерпретации, оставляющая зрителя в ситуации смысловой неопределенности, получила название «колобковость». По замыслу художников, эта смысловая неопределенность и есть единственно возможная точка зрения на концептуальное произведение. Примерами произведений, в которых вместо голоса автора звучат многочисленные голоса вымышленных персонажей, могут быть практически все работы Ильи Кабакова.

Используя также принцип анонимного говорения и писания, Кабаков создает работы в стилистике советских жэковских стендов и казенных формуляров, в которых главным элементом является текст, написанный кем-то, обладающим безликим, каллиграфическим почерком («Воскресный вечер, 1980, «Собакин», 1980). Источником написанных слов здесь становится пустота, белый фон. Именно такую ситуацию, когда невозможно определить, кто и что является источником голоса или текста, в своей статье «Смерть автора» (1968) описал Ролан Барт.

Устранение автора из произведения привело к кардинальной перемене в «пространственно-временных» отношениях между искусством и зрителем. Картины концептуалистов похожи на «речевой акт», который всякий раз рождается здесь и сейчас.

Концептуальное произведение не бывает самодостаточным, оно всегда указывает на некий контекст (ментальный, культурный, социальный, политический), который становится частью произведения, объясняя его смысл. Так, в частности, работы из «Кухонной серии» Ильи Кабакова неизменно вызывают в памяти зрителей сложный комплекс ассоциаций, связанных с пространством советской коммуналки.

Понимая невозможность окончательного устранения идеологии из жизни и сознания советского человека, концептуалисты пытались создать такие «формы» искусства, в которых был бы хоть какой-то намек просто на саму возможность существования в культуре пространств, свободных от идеологии. Такими формами в работах концептуалистов становятся молчание, недеяние, пустота, белый фон (Илья Кабаков «Десять персонажей», 1972-1975).

В 1972 году Илья Кабаков, одновременно с Виктором Пивоваровым, изобретает жанр «альбома», представляющий собой серии несброшюрованных листов с рисунками и текстами, которые автор демонстрировал, вынимая листы один за другим из специальной коробки, расположенной на пюпитре, и читая тексты вслух. В каждом из десяти альбомов серии «Десять персонажей» рассказывается история жизни одного персонажа – «маленького человека» (Вшкафусидящего Примакова, Мучительного Сурикова, Украшателя Малыгина и др.), который олицетворяет одну идею. Каждая идея развивается автором по одной схеме: идея возникает, получает полное развитие и затем, исчерпав себя, заканчивается исчезновением персонажа. Знаком этого исчезновения-освобождения становится чистый лист.

Помимо жанра альбома, Кабаков стал создателем еще одного жанра, обладающего признаками «литературного искусства», - картины-стенда. Написанная на оргалите или холсте, плоская, как лист бумаги, она сочетает изображение и текст. Ее прообразом стали советские

противопожарные щиты с огнетушителями, стенгазеты для красного уголка («Расписание выноса помойного ведра», 1980).

Ближайшим соратником Ильи Кабакова был художник Виктор Пивоваров. Главный герой его альбомов – все тот же «маленький человек», которому художник дал название «микрогомусом» (Альбом «Микрогомус», 1979). В отличие от Кабакова, у Пивоварова «маленькое» и маргинальное имеет более сентиментальный и теплый характер. Пивоваров избегает языка власти, сознательно удерживаясь на детском уровне мировосприятия (Цикл рисунков «Дневник подростка», 1986).

Западные перформативные практики в 1970-е: на границе искусства и жизни.

В 70-е годы одним из ярких и характерных проявлений концептуального искусства становится перформанс. Совместные усилия модернизма и авангарда XX века привели к тому, что объект искусства исчез, а художник из создателя форм превратился в организатора коммуникаций, где важно не создание подобий окружающей действительности, а позитивный жест, перформативное действие. Результатом подобных трансформаций стало возникновение новых художественных форм и явлений, которые с трудом поддаются подразделению на виды и жанры, ускользая от схем и определений. Такими явлениями стали хеппенинг и перформанс, которые связывала одна общая цель – создать альтернативу существующему искусству.

Хеппенинг (от англ. happening – событие, происходящее здесь и сейчас) – это художественное событие, происходящее в пространстве, заполненном художественными и нехудожественными предметами, которое получило название «инвайронмент» (от англ. environment – окружающая обстановка, среда). Хеппенинг лишен драматургии и сценария: никто из его участников не знает заранее, как будет развиваться событие и когда оно закончится. Главная цель, которая должна быть достигнута в ходе хеппенинга, – это максимальная включенность зрителя в предложенную художественную игру, предполагающую нестандартную реакцию зрителя. Изобретателем термина «хеппенинг» считают американского художника Аллана Капроу – автора первого хеппенинга «18 хеппенингов в 6 частях» (1959). Кроме него в 1960-е годы хеппенинги устраивали Ред Грумз, Джим Дайн, Дик Хиггинс, Роберт Уитмен, Класс Ольденбург и другие.

В свою очередь перформанс (от англ. perform – совершать, исполнять) – вид процессуального искусства (искусства действия), возникший в середине 1960-х годов в Западной Европе и США. Используя различные неизобразительные средства, перформанс максимально

приблизил искусство к той грани, за которой начинается реальность. Перформативное действие, как правило, предполагает наличие временного развития действия - создания самодостаточной временной инореальности, существующей только для участников перформанса; тактильности - демонстрации телесных или духовных страданий художника в момент действия; игрового момента, то есть самого действие, провоцирования ситуации, которая строится на подчинении определенным игровым правилам; сценария, не допускающего случайностей; цели, которая всегда многослойна. Перформанс стремится создать «броскую новизну»; его эпатажность, связанная с протестом против всего привычного, дает возможность художнику балансировать на границе допустимого как в искусстве, так и в жизни; перформанс предполагает документацию в виде фотоснимков или видеозаписей.

Истоки перформанса можно обнаружить в первых эпатажных выступлениях футуристов и сюрреалистов, в дадаистской эстетике реди-мейда, в «живописи действия» художников «нью-йоркской школы» и художественной практике поп-арта.

В число основоположников перформанса включают американского музыканта Джона Кейджа (1912–1992), впервые использовавшим слово «перформанс» в названии своего произведение «4'33" тишины» (1952); художников «новой волны» Ива Кляйна и Пьеро Манцони, которые первыми начали использовать тело человека как художественный материал и стали основоположниками «телесного искусство» (англ. body art); участников интернационального течения «Флюксус» (1961-1969) (от англ. flux - течение, поток, постоянное движение) - Вольфа Фостелла, Шарлоту Морманн, Бена Вотье, Йоко Оно, Нам Джун Пайка, Йозефа Бойса и др., разработавших новые способы социального поведения, основанные на разрушении границ между искусством, философией, дизайном и банальностью; и, наконец, основоположником перформативного искусства считают немецкого художника Йозефа Бойса (1921-1986), чьи перформансы

напоминали ритуальные действия мессианского «медиума», в которых неизменно использовались жир, войлок, заяц, трость, сани и другие знаковые для искусства Бойса вещи и материалы.

В истории западного перформанса можно выделить три периода. До 1968 года преобладали эксцентрические жесты, направленные на разрушение традиционного художественного сознания и создание некоммерческого искусства.

Таков «флюксус» - направление, чьи действия, близки к хеппенингу и объектам, но наполнены "шоковой провокацией". Основной принцип - безумие, возведенное в крайнюю степень мистификации, спонтанность, отказ от любых ограничений.

Флюксус - интернациональное объединение художников, архитекторов, дизайнеров, композиторов, поэтов, критиков, танцоров, режиссеров, математиков и политиков, являющее собой наиболее радикальное и экспериментальное послевоенное течение. Объединяющим фактором здесь явилось стремление разрушить границы искусства. Флюксус был способом видения жизни и общества, способом социального поведения и жизненной активности. Теоретики флюксуса утверждали, что искусство не существует вне игры, отсюда – абсолютная спонтанность, произвольность, отказ от любых ограничений. Целью флюксуса было слияние в одном «потоке» различных способов художественного выражения и средств коммуникации: конкретной и электронной музыки, визуальной поэзии, движения, символических жестов. Именно это течение положило начало использованию в искусстве различных технологий, в т.ч. видео и телевизионных.

Флюксус, наряду с боди-артом, стоит "у истоков" венского акционизма. Это движение развивалось совершенно обособленно. Примеры подобного перформанса: действия австралийского художника Флатца, или видеоперформанс Б. Наумана "мужчина/женщина, случай насилия" (1985).

В период с 1968 по 1976 годы перформанс наполняется политической риторикой и анархической энергией. Радикальный жест художника был направлен против художественных институций и апатичного состояния западного общества после событий 1968 года. Проводя в своих перформансах метафорический анализ современного художественного процесса и сущности художника, а также поднимая в них сложные социальные вопросы, Вито Аккончи, Денис Оппенхейм, Крис Берден и художники «Венского акционизма» создавали очень «некомфортные» для восприятия зрителя произведения, как правило деструктивные по своему характеру. В этот же период свои первые перформансы создают художники Марина Абрамович и Улай – авторы проектов, основанных на идее риска и агрессии, возникающей между двумя активно взаимодействующими художниками («Взаимодействие в пространстве», 1976).

В отличие от художников-провокаторов, работающих в этот период, дуэт знаменитых лондонских художников Гилберта и Джорджа (Gilbert & George) привнес в перформанс юмор и позитив. Стремясь разрушить традиционный художественный язык, Гилберт и Джордж в конце 60-х годов объявили себя произведениями искусства - «живыми скульптурами», а свою жизнь – постоянным творческим процессом («Поющие скульптуры», 1969).

В 1976 году на смену первому поколению пришло новое «телевизионное поколение» художников, лишенных наивной веры в протест 60-х годов: Лори Андерсон, Джулия Хейвад, Майкл Смит, Андриан Пайпер и другие. Проанализировав двойственность изящных искусств и «индустрии развлечений», молодые адепты средств массовой информации попробовали перенести перформанс в «реальный мир» (TV VHS), доступный широкой публике.

Русская версия перформанса: 1970-1990-е годы

В России перформативные практики складываются несколько позже – в 1970-е годы. Первый этап – т.н. "перформанс группового одиночества", протекал внутри концептуализма. По времени, концептуальные устремления отечественных художников совпали с западными авторами, однако "московский концептуализм" не был интегрирован в мировой художественный процесс.

Особое значение имела деятельность группы художников-концептуалистов "**Коллективные действия**", которая была создана в 1976 году и просуществовала тринадцать лет (среди участников: Андрей Монастырский, Никита Алексеев, Николай Панитков, Георгий Кизевальтер, Игорь Макаревич, Елена Елагина, Сергей Ромашко и Сабина Хэнсен).

Перформанс мыслился ими, как создание простейшего эстетического события, целью которого становилось совместное переживание художниками пространственных идей. Акции устраивались ими главным образом на природе, за городом. Зрителей приглашали участвовать в заранее неизвестном им действии, для чего нужно было проделать путь на электричке и пешком, а затем выполнить странные инструкции, находясь в напряженном ожидании–непонимании (обозначалось термином "пустое действие"). Затем объект восприятия (звук, предметы, человек) переходил из "зоны не различения" (то есть пустоты) на "демонстрационное знаковое поле". Особенность этих акций состояла и в том, что замысел оставался неясным до конца, ситуация никогда заранее не прогнозировалась, но служила прекрасным поводом для анализа, обсуждений, которые по сути и были главным "произведением" таких перформансов.

Первые действия "КД" были крайне аскетичны по художественному жесту: в "Проявлении" (1976) – просто человек появлялся из леса, в "Либрихе" (1976) - из под снега раздавался звук электрического квартирного звонка. После 1977 года они усложнились, стали отличаться метафоричностью, непонятностью жестов, многочисленностью предметов и

более ярко прочитываемым "пустым, нулевым действием" ("Время действия» 1978, где зрители и художники часами тянули из леса веревку, не зная какой она длинны и к чему приведет,

В "действиях" 1980 - 1983 годов - предельное усложнение, которое привело к полному непониманию происходящего среди зрителей и превращению перформансов в нечто, подобное флюксусу.

Все поздние акции группы были направлены на создание документации – фотографий, записе. В действии "Десять появлений" (1982) зрители получали инструкции, согласно которым точно по времени должны были либо отойти в глубь леса, либо вернуться обратно. После чего каждому вручалось фото его "проявления", причем снимки были сделаны заранее с других людей. А в акциях 1983-1985 годов метафоричность и стремление к предельной эстетизации привела к энтропии действий и жестов, где речи о чистоте перформантивного акта идти и не могло. Действия усложнялись и далеко выливались за пределы холодного рассудочного анализа впечатлений, не было уже возможности создания "поля" совместного переживания. Из внутренне напряженного и сосредоточенного действие превратилось в разрозненные осколки. Такова акция "Юпитер и бочка" (1985), когда на зрителя обрушивался поток протяженных по времени исполнения хаотических звуков, вспышек света, чередующихся с показом слайдов и зачитывания однообразных унылых текстов и живой музыкальной импровизацией. Все эти действия напоминают дадаистические вечера, но в условиях московской квартиры.

Очень тесно по целям и форме проведения к перформансам "КД" прилегают перформантивные акты тандема **Риммы и Валерия Герловиных**. Их действия предназначались чисто для фотографирования и изначально исключали присутствие какого либо зрителя. Так они создавали свой вариант "пустого, нулевого действия" – само физическое событие пропускаясь, акцент смещался на серьезную игру с документом. В таких действиях, как "Зеркальная игра" (1977), "Деревья. Сны" (1978), фотография

служила лишь точкой опоры для дальнейшего сложного ассоциативного умозаключения, заменявшего впечатление. Само же действие строилось, так же как и перформансы "КД" на метафорическом и парадоксальном сопоставлениях. В их действиях присутствует игровой момент (чего нельзя сказать об перформансах "КД"), однако эта игра предстает как нечто необходимое для обозначения искусства, некой метафорой.

Соц-арт перформанс (1972 – 90-е гг.).

Единственным представителем такого вида перформативного действия стал тандем художников Александра Комара и Виталия Меламида. И хотя в их творчестве перформанс не был основным, но обойти вниманием те действия, которые они совершали невозможно, так как именно их линия развития перформативного акта оказалась наиболее продуктивна для дальнейшего развития этого вида искусства в России. Их действия строились на реальной достоверности происходящего, которое лишь представлялось безумным и нереальным. Немногочисленные перформансы этих художников обнаруживали крайнюю условность выражения, не претендующего на истину в последней инстанции, не желающего быть эстетизированным.

В перформансе "Котлеты правда" (1975) художники жарили биточки из пропущенной через мясорубку газеты "Правда", превращая авторитетный лозунг "принятия на веру" в действие телесного поглощения (первобытный акт), создавая при этом комический эффект противоречием между серьезностью и фанатизмом в лицах.

Постминималистический перформанс. Под этим термином подразумеваются группы, вступившие на художественную сцену в начале 80-х годов. Работали эти художники в рамках концептуализма и соц-арта, но вылились их "художества" в странные формы.

Главной особенностью перформансов этих групп стала "персонажная идентификация", проявившаяся в очень точно сценарно рассчитанной имитации "пустого действия", которое подменялось игрой, спланированной

так, что действие оказывалось абсурдным. "Пустое действие" в их перформансах действительно становилось пустым – метафора буквализировалась до предела.

Группа **"Мухоморы"** (1978 – 1984, участники: Свен Гундлах, Константин Звездочетов, Алексей Каменский, Владимир Мироненко, Сергей Мироненко) устраивала перформансы, члены ее рисовали картинки (по большей части смешные), писали стихи (еще более смешные, чем картинки), которые потом сшивали в самодельные книжки и продавали знакомым по копейке. Их перформансы скорее состояли из одного непрерывающегося действия-поведения, которое в силу временных причин художники разбили на несколько актов.

В качестве первого перформанса художники ворвались на очередную выставку старшего поколения концептуалистов и развесили там свои работы, тем самым, реанимируя, но в тоже время и пародируя (серьезностью лиц, деловитостью) футуристический жест. Художники так же отрицали понятие авторского права, активно занимаясь плагиатом, но прибавляя к нему собственное (комическое) прочтение. Для них искусство стало поведенческой моделью, приравнивалось к жизни. В перформансе "Метро" (1979) они провели под землей сутки, предаваясь разным повседневным занятиям, а в ходе записи так называемого "Золотого диска" читали собственного сочинения пародийные стихи, на фоне всевозможных шумов (ну как тут не вспомнить перформанс "КД" "Юпитер и бочка"). Особенной экзистенциальностью отличался перформанс в ходе которого Свен Гундлах был погребен заживо на час.

Художники были крайне активны, их перформансы напоминали "боевые действия в ходе партизанской войны", создавалось ощущение, что искусством они занимались из дерзости и азарта.

Близко к ним примыкает группа **"Чемпионы мира"** (Гия Абрамишвили, Константин Латышев, Борис Матросов, Андрей Яхнин), которые откровенно хулиганили, дрались, вскрывали вены, поджигали

березовую рощу, окунали головы в горячие щи и баловались с самодельными тротилловыми шашками. Ими в ту пору руководили исключительно веселый нрав и юношеская безответственность. В контексте современного искусства восьмидесятых годов "Чемпионы Мира" выглядели как подростки на "взрослой" вечеринке, что им и сообщалось время от времени, поэтому они и вели себя соответственно" (www.gelman.ru).

Своеобразным апофеозом перформативной деятельности 80-х стали акции группы "Медицинская Герменевтика" (1978 – 1991, участники Сергей Ануфриев, Юрий Лейдерман, Павел Пепперштейн), существование которой было вроде бы и не заметно. Создаваемые ими инсталляции, квазиотексты, перформансы объединены в одно целое, в некий мир "персональных видений" какого-то "персонажного автора". "МГ", как мне кажется, не успели первыми перейти к чисто перформативному творчеству, которое, несомненно, должно было бы вычлениваться в их творчестве, художникам этой группы просто не хватило времени преодолеть уровень инсталляции, так популярной в 80-х годах.

"МГ" сыграли решающую роль в формировании принципов так называемого перформанса "постмодернистского неobarocco", любая их инсталляция подразумевала активное действие. Объединяющим моментом служит то, что все это ни что иное, как абсолютная произвольность ассоциаций рефлексии реальности со стороны некоего "персонажа" (мир персональных видений).

"Провокативный" перформанс: провокация как форма коммуникации

В перформансах 90-х главным критерием становится провокативность, без которой не мыслится ни одно действие, ни один художественный проект. Провокативность казалась единственной возможностью разрушить стереотипы и традиции, преодолеть замкнутость художественного процесса.

Сквозной темой всех перформансов 90-х станет попытка обозначить грань между "творчеством и жизнью", между статусом художника, который в оправдание своих социально опасных действий может написать любые статьи, сказать любые речи, совершить любые действия, и статусом простого хулигана, лишенного этой спасительной документации. Его детище – это "персонаж", который несет на себе нагрузку художественной деятельности. В 90-е годы понятие автора вообще исчезло, персонаж, который появился в перформансах, говорит и от лица автора, и от лица художника, который стал идиотом; самого же художника - человека, не появится больше никогда, он полностью отречется и удалится от своего "произведения".

Анатолий Осмоловский больше теоретик, чем перформансер, однако разработанные им политизированные, идеологические стратегии очень буквально вводились в жизнь. С его именем связан самый первый громкий скандал в московской школе процессуального искусства – коллективный перформанс созданной им группы "Э.Т.И.", во время которой телами участников было выложено известное и распространенное матерное слово в самом центре Москвы, на Красной площади. Выходка тем более скандальная, если учесть, что то же самое оидозное слово в начале восьмидесятых уже выкладывали своими телами Мухоморы - правда не на Красной площади, а в более уединенном месте. Таким образом, выступление группы Э.Т.И. на Красной Площади стало своеобразной пощечиной не только общественному мнению, но и существовавшей традиции московского концептуализма: художники во время проведения перформанса демонстративно вели себя так, словно до них в актуальном русском искусстве вообще ничего не было.

Осмоловский сознательно выбирал "героя", занимавшегося политикой, причем не сдерживая его в выражениях. Он активно использовал симуляционные речи и жесты, устраивая политический балаган "на полном серьезе".

Александр Бренер, которого московские критики практически единогласно признают "королем скандала, начал свою стремительную

процессуальную карьеру, пав на колени перед полотном Ван Гога в музее Изобразительных искусств им. Пушкина и с криками "Винсент! Винсент!" - совершил, как потом писали в прессе, "акт непроизвольной дефекации". Он являлся на лобное место, надев боксерские перчатки, и вызывал на "честный поединок" президента Ельцина; громил лотки уличных торговцев и скандалил в церкви, объявляя о том, что берет на себя грехи русского народа, бегал обнаженным по выставочным залам крича "почему меня не взяли на эту выставку", перечеркивал лица "нелюбимых" критиков фломастером. Пожалуй, Бренер, единственный, кто избрал "персонажем" безумного художника, агрессора в сторону любой традиции, темную сторону творчества.

Олег Кулик поначалу прославился в качестве самого скандального куратора: почти каждая выставка, организованная им в московской галерее "Риджина" становилась "информационным поводом": то картины размещались не на стенах, а в дрожащих от напряжения руках солдат-статистов, то поросенка прилюдно зарезали, то живую женщину пригласили рожать в публичное пространство. Следующим этапом стали игры в зоофилию (перфомативные действия), которые привели его к проявлению "героя" – Олег Кулик стал "человеком-собакой". В этом образе его узнали и приняли уже не только в России, но и на Западе. Во время международной выставки "Interpol" в Стокгольме "человек-собака" Кулик, посаженный на цепь, согласно его собственному художественному замыслу, до крови укусил неосторожного арт-критика, приблизившегося к нему на опасное расстояние. Кулик наиболее эффектно и последовательно воплотил формулу "безумного" агрессора.

Глобальная идеологическая установка Олега Кулика - борьба с антропоцентризмом, моделирование мира, в котором человек будет не противостоять, а гармонично сотрудничать со всей остальной биологией - приводит его то к созданию "Партии Животных", то к образу человека-собаки, кусающей чрезмерно любопытных искусствоведов. В проекте "Семья

будущего" Кулик уже не сам перевоплощается в собаку, а просто живет с собакой.

В целом тактика Кулика является, радикальной попыткой выйти "за грань": за грань человеческой социальности, за грань человеческой культуры. Обнаружить или спровоцировать социальности в живой природе. Логическая ловушка, в которую попадает Кулик, очевидна: правильно рассуждая об антропоцентризме как разновидности фашизма, утверждая, что животные должны иметь политические и экономические права, Кулик втягивает самих животных в чуждую им человеческую дискурсивность. Вряд ли они желают участвовать в хэппенингах и перформансах, и делая их объектом своих манипуляций, Кулик нарушает не свою, а их грань.

Перформансы художников Екатеринбурга и Нижнего Тагила.

Радикальное искусство в провинциальных городах и их окрестностях появляется с "опозданием" на пять – восемь лет, но развивается бурно, плодovито, и совсем не подчиняясь традиции московского радикализма. В провинции радикализм в искусстве довольно спокойно воспринимается местными зрителями.

В отличие от столицы, провинциальные художники меньше всего стремились к преодолению культурной традиции и анимусейной провокативности, они оказались более изолированы от влияния извне, из столицы и тем более из-за границы.

Именно в провинции происходит смена парадигм радикального искусства, которое разрастается до пределов художественных горизонтов. Радикальные художники Екатеринбурга впервые заявили о себе в начале 1996 года (организация галереи "Еврокон"), буквально вслед за первыми скандалами московских перформансеров, в отличие от других провинциальных городов, где радикализм только проявляется. Екатеринбург оказался тем городом, который реально мог претендовать на "третью столицу" радикального искусства. Перформансы и художественные проекты,

создаваемые с поразительной быстротой и смекалкой, резко отличались от московского радикализма новизной, стремлением к максимальному использованию новых технологий.

В Екатеринбурге перформанс принял очень причудливые формы, наполненные "героями", героическими актами, лишенными поиска границы искусства–жизни. Зачастую перформативные акты вливаются в инсталляции, составляя одно целое, не поддающееся определению действие. Все это дало право назвать екатеринбургские перформансы "постмодернистической эклектикой", или, что вернее "квази-перформансом". Что свидетельствует о следующем витке развития процессуального искусства в России.

Переломным, оказался 1995 год, на протяжении которого в ряде выставок, первых, еще неловких и неуклюжих попыток отойти от края изобразительности, уже наметились особенности, которые потом плавно перетекли в процессуальное искусство. Впервые молодые художники открыто вышли к публике и к предполагаемой критике, со своими "экспериментами", вероятно, предполагая, что сам факт появления подобных выставок и инсталляций может актуализировать художественную среду города.

В 1995 возникла ассоциация "Environment" в составе Александра Голиздрина и Натальи Курюмовой. Ассоциация стала активно продвигать Лэнд-артовские проекты в екатеринбургской среде и далеко за ее пределами. Проекты отличались необычайной постановочной красотой и тотальной эстетизацией пространственной среды. К тому же каждый проект, помимо преобразования самой природы (пустынной, уже активно переработанной и экологически грязной), наполнен и странными завораживающими действиями, сходными с шаманскими ритуалами.

Пик перформативных действий приходится на 1997-1998 года. Первое – организация первой (и единственной) галереи радикального искусства в Екатеринбурге, пожалуй, самым радикальным на то время художником Александром Голиздриным. Будучи активным участником ассоциации

“Environment” А. Голиздрин, и вместе с ним художник О. Еловой и новосибирские радикалы В. Мизин и Д. Булныгин, в 1995 г. побывали в Цюрихе (Швейцария) на международном симпозиуме современного искусства, где прониклись идеями группы “Eurocot” (в переводе - “евроговно”), основатель которой, Marc Divo, именуется свою художественную доктрину изготовления произведений искусства из отходов современной европейской цивилизации ни иначе как “постмодернистское необарокко”, и призывает к активным радикальным действиям по переработке этих самых культурных отходов. Швейцарская инъекция инициировала у членов ассоциации “Environment” ответные жесты: многодневную акцию “Fluxus: УГАХА как полигон для MONTANEBIKE” (53) в Уральской архитектурно-художественной академии — этакий символический подъем на художественный Монблан европейской авангардной традиции в форме выставок-инсталляций и действий в духе dada: международный экологический арт-мост “Eurokon-96” (с 1 по 18 июня 1996 года совместно с приехавшими швейцарцами, художники творчески осваивали свалки заводов Втормет, РТИ, керамических изделий и “Уралшина”, подкупленных экологической фразеологией разосланного им проекта). После чего художники переименовали свою ассоциацию в урало-сибирское подразделение “Eurocota”, для благозвучности заменив в нем последнюю букву. И наконец, в начале 1997 года при УГАХА была открыта галерея современного искусства “Eurokon” (директор А. Голиздрин).

Художественная политика галереи “Eurokon” на первых порах представляла собой умелое маневрирование между необходимостью представлять художественное творчество студентов и педагогов УГАХА (выставки которых время от времени проходили в ее тесных стенах) и намерением А. Голиздрина радикализовать местную ситуацию, путем проведения в стенах галереи очень активных выставочных проектов и перформансов. Последнее в конце концов перевесило и привело к реализации на протяжении двух лет различных индивидуальных проектов и

перформативных действий А. Сергеева, О. Елового, А. Шабурова, В. Мизина, феминистской группы “Засады Цветкин”. Персональные выставки-акции и перформансы самого А. Голиздрин проходили, отнюдь, не только в “Eurokone”, но и в других пространствах (Дом кино, лужа-котлован Ботанического микрорайона, окрестности Екатеринбурга). В отдельный цикл были выведены история рождения, жизни и смерти Ихтиандра — мутантного мифологического персонажа, жизнь которого А. Голиздрин придумал и сыграл с поразительной органикой и дерзостью.

Стоит отметить, что в пределах галереи художники предпочитали эпатажную практику, делая особый упор на терапевтический характер — отсюда и любовь к белым халатам — формируя в сознании зрителей, да и немногих критиков определение “художники Евроконовского круга”. Это определение объединяло действия и кинетические инсталляции, стремительно развивающиеся в сторону экстремального радикализма, отличающихся напором, дерзостью, но в то же время утонченной экзотичностью и декорированием (более подробно можно посмотреть о деятельности галереи “Еврокон” в приложении). Это было очень красивое искусство, непонятное, напоминающее шаманские пляски и магические ритуалы. Именно эти особенности и легли в формирование одной ветви процессуального искусства Екатеринбурга, которое можно определить, как “постмодернистический эклектизм”.

Пожалуй, главное отличие провинциального процессуального искусства от “столичной школы” — это не проявление некоего “героя”, а создание своего “мифа” — то есть развернутого повествования-действия о самом себе (Шабуров с серией “дневников гениального художника), о себе в пылу инфантильного угара (Сергеев с “Черной рукой), о себе, перерожденном в стремлении создать новую реальность и подчинить ее позитивной эмоции (Голиздрин с серией “Ихтиандра Ботанического района”). Мифы эти развивались стремительно, разделяясь на сериалы. Причем это не создание мифического двойника, с которым впоследствии

художник и не стремится себя отождествлять, а скорее наоборот, всячески подчеркивает различия (к примеру - между О. Куликом собакой, и О. Куликом, художником и куратором с мировым именем). В "мифе" провинциального художника персонаж и исполнитель слиты в единое целое, потому нет возможности, да и необходимости, разделять на героя и художника. Поэтому художник провинциальный не испытывает никакого неудобства, смущения, боли при перформативном акте, в отличие от действий московских радикалов.

"Дневниково-интимный" характер перформансов. Раз персонаж и художник слиты, значит и наблюдение за персонажем - это интимное, личностное. Поэтому все перформансы екатеринбургских художников крайне сильно дистанцированы от зрителя. Во всех действиях, произведенных ли в публичном месте, или закрытых (что чаще) присутствует некий зазор между художником и зрителем. Происходило это от того, как мне кажется, что екатеринбургские художники, несмотря на все внешние попытки актуализировать среду, все же первоначально стремились актуализировать свое творчество, сделать его интересным для себя. Вообще, в Екатеринбурге наблюдается некое "обожествление" художника, чье творчество никак не может быть доступно и просто, потому и формы, которые принял перформанс, так необычны.

Самые излюбленные формы перформанса – это видео перформанс, либо "дневник с фотографиями". В принципе – очень удобно для художника. Нет прямого обращения "в толпу", потому и нет вреда зрителю. При необходимости, зритель так же может выключить (закрыть каталог) и уйти от насильного внедрения в современное искусство. Зритель вообще уходит из процессуального искусства, как необходимый "потребитель".

В екатеринбургском перформансе телесности нет как таковой, да и провинция ее не в силах выдержать. Скорее подразумевается намек на обнажение по ходу самого действия. И в отличие от перформансов московских радикалов, в которых вообще обнажение никак не ассоциируется

с сексуальностью и личными установками, в екатеринбургском перформансе как раз такая ассоциация главенствует. Однако, иногда телесность проявляется и через созерцание собственного тела (в частности - рук у А. Сергеева в перформансе "Черная рука") и его производных.

Квазиперформанс, как правило, подразумевает видеоформу (или фотографии), которая позволяет художнику не работать со зрителем, не подчинять действие зрительской рефлексии. Как правило, перформансы этого направления очень сложны по эмоциональной и эстетической нагруженности, а видео дает еще и возможность сделать зрелище, красивое, яркое. "Миф", который создают художники в таком перформансе, очень громоздок и похож на сериал многочисленными разветвлениями сюжета, действия и времени. В любом случае, для данного вида перформанса характерно создание "инореальности", в которой и находится художник (сознательно погружает себя). Яркие представители – Александр Голиздрин, Арсений Сергеев и Вячеслав Мизин.

Пожалуй, единственный в Екатеринбурге художник-перформансер, который решился в своем новостийном поиске на нечто неординарное, эпатажное – не просто перерождение в "героя" – "Ихтиандра", но открытие некой "шизогероической реальности", без которой, по мнению художника, невозможно свободное творчество.

Придав перформансом шаманский, магический смысл, чрезмерно декорировав их, нагружая заимствованиями из всех известных аналогов, сложной рефлексией из истории, философии, мирового искусства Голиздрин создал очень эффективное зрелище, превратив перформанс в квазиискусство. Несмотря на то, что данное действие было воспринято, как сугубо радикальное, радикализм реально то проявился в спецэффектах, которых никогда не было в "столичной школе" перформанса. Гораздо важнее был тот момент, что художник пытался на художественном уровне показать, что его внутренняя жизнь – это некий ритуал, неустанное магическое движение, псевдореальность, которое он может иногда фиксировать, останавливая

реальность. И вся симмультированная эффектность нужна для того, что бы приоткрыть занавесу над внутреннем движением его эмоции, которая то и является главным произведением в перформансе. Перформансы, создаваемые Голиздриным, и художниками "евроконовской группы" как раз и отличаются

Развитие мифа об Ихтиандре происходило на протяжении весны-лета 1998 года, начало которому положил полутора часовой перформанс "Свадьба Ихтиандра". В ходе которого произошла "самоиндификация героя" через серию необычных поступков, далеко уводящих за пределы человеческой реальности, самый главный из которых – безукоризненно красивый прыжок в лужу строительного котлована (несмотря на то, что широкая общественность предпочла сосредоточится на раздевании и коитусе с мутированным лещем).

Именно то насилия над лещем среднестатистический зритель и не потерпел – последствия вмешательства зрительского мнения в "шизогероическую реальность" и попытки оценивать нечеловеческие действия мутировавшего художника с точки зрения обывателя привело к спонтанной акции "Следствие по делу Ихтиандра". Когда Ихтиандр явился в безукоризненном костюме по повестке в ГорУВД в железной бочке, и, цитируя из нее бессмертные стихи А.С. Пушкина, пытался продемонстрировать попытку "инициации героя" – то есть ритуала включения нечеловека в жизнь провинциального города с его законами и табу.

Эквилибристика "Ихтиандра" на грани нечеловеческого и преступления табу заранее обрекала "Ихтиандра" на скоротечный уход "в запредельные горизонты шизогероической реальности" – так аннигиляцией героя стал последний закрытый перформанс "Нерест Ихтиандра". Перформанс проистекал ночью, в глухом и темном месте (старом кладбище) наполненный экзотерикой, странной красотой, декораций и запредельных жестов (осыпание присутствующих с высоты градом стальных икринок, "полеты" на велосипеде по лесам и городским улицам, кричал жабой).

Однако, полное уничтожение Ихтиандра освидетельствовала выставка, проведенная в "Доме кино", где была выставлена на продажу стальная икра Ихтиандра и представлена широкой публике загадочное существо амфибия аксолотль, в которую, по утверждению художника и переродился Ихтиандр.

Все перформансы отличались перегруженностью смыслами, ассоциациями, избытием предметов и декоративных деталей, закодированностью изложения метафорами-символами в принципе показали как некую недостаточность самовыражения (очень перформансы напоминали выходы художников "флюксуса"), так и невозможность полного восприятия для зрителя действия, подходящего больше для формата видео (что в принципе и было осуществлено – каждый перформанс был превращен в зрелищный фильм "Телевизионным Агентством Урала"), разнообразием планов, фактур, зрелищностью и нарративностью.

Однако, главная особенность такого вида перформанса определилась на промежуточной акции "Лекции об Ихтиандре – Улет из отчего гнезда", что предваряла "Нерест" и была посвящена официальному закрытию галереи "Evroscon". Псевдонаучная лекция, во время которой художник в белом халате с невероятной серьезностью рассказывал об истории Ихтиандра, была не главной. Важнее, как мне кажется, был тот факт, что художник полностью отождествил себя с "героем", не испытывая при этом паралогического неудобства за свой "миф". (55)

Голиздрин создает "шизогероическую реальность", для которой действительность совершенно не важна. Ихтиандр – это символ творческого потенциала художника, находящегося в ходе творения в предельном состоянии истерии (или "в интенсивном переживании глубины невозможного" по определению Ж. Батая). Жесткость действий, эпатаж, экстремальность каждого перформанса были в свою очередь необходимым условием творческого метода – что бы установить границы предела дозволенности в творческом исступлении. Паталогичность формы (и определения) как раз и заключается в уподоблении художника

инфантильному психопату, от полного уподобления которого художника спасает соблюдение правила "несовпадения" – действие в любом случае остается игрой, что свидетельствует о самоконтроле художника над реализуемым им потоком подсознания – ни один перформанс не реализуется им без предваряющего текста, и ироничного подтекста (к примеру, травестирования исторических трудов Кастаньеды и Гитлера, под чтение которых происходило обнажение художника и превращение в Ихтиандра, головокружительный прыжок, объявленный как "погружение в бездны зла и насилия" завершился грязной лужей строительного котлована, да и предельная серьезность и декорированность, ни что иное, как попытка "оживить подлинные картины искусства").

Однако, выбранная художником модель работы со средствами массовой информации привела к появлению в Екатеринбурге специфической художественной практики, когда художник-акционист оказывается в роли ньюсмейкера для какого-либо телевизионного агентства, в данном случае "Телевизионного Агентства Урала", которое усиленно создавало из Голиздринского "Ихтиандра" образ художника-отмоорозка, что свидетельствовало о некомпетентности создателей в вопросах актуального искусства и желания работать на скандал, нежели на попытку разобраться в происходившем. Возможно, такая подача его перформансов так же должна была приводить к траверсии происходящего, но этого не состоялось.

Вячеслав Мизин - художник, чье имя стало нарицательным для многих художников Екатеринбурга, в стремлении представить свой "миф" через крайнюю степень телесности. Однако в городе мало известен, может от того, что художник скорее новосибирский, а может и потому, что редко в Екатеринбурге обращался к видеоформам, и никогда к телевизионщикам.

В своих немногочисленных в Екатеринбурге перформансах и инсталляциях, в поисках наиболее выразительных средств художественных акций художник перешёл к неприкрытой демонстрации своего мужского достоинства. Отчего все его действия изначально стали очень далеки от

эстетизированно – рафинированной красоты обнаженности в радикальном екатеринбургском искусстве.

"Будучи идеологом группы художников "Eurocon", Мизин неустанно высмеивал "глупые миксы" своих соратников, призывая их забросить в тартарары живопись, land-art и пр. отмершие формы, дабы расшевелить "урало-сибирскую ось".

Самым примечательным перформансом стало действие "Кунстфюрер", проведенный на выставке в Музее простого искусства (на даче художника Елового). Во время перформанса Мизин объявил свой детородный орган Кунстфюрером, после чего оный (вернее его пиротехническая имитация) вылетел из оттянутой резинки брюк "к звездам". Отделение органа от владельца и насильственный полет в небеса показало отношение владельца к своему "герою", набаловавшись которым, художник предпочел его уничтожить экзотическим способом, пародируя запредельную гибель многих екатеринбургских радикальных "персонажей".

Таким образом, доведя экстремальную ветвь екатеринбургского процессуального искусства до физиологической абсурдированности, сделав телесность признаком мрачного, brutального и неэстетичного, Мизин уехал на родину, в Новосибирск, осваивать просторы следующего уралосибирского провинциального городка. (58)

"Интимно–дневниковый" перформанс представляет иное направление екатеринбургского процессуального искусства, которое больше рефлектирует в сторону концептуализма, нежели мирового радикализма. Отличается нарочито игровым характером, без всякой рефлексии в сторону исследования граней искусства, границ соприкосновения искусства с жизнью, в общем, всего того, что наполняло смысл концептуалистических перформансов. Причем игра эта осуществляется на полном серьезе, без иронии и цинизма, как залог того, что данные игры все же не что-то бросовое, а серьезное искусство, за которое художнику следует получать деньги (или которым художник пытается утвердиться в современной жизни).

Создаваемый "миф" художниками данного направления редко вырывается из течения повседневной жизни, являясь скорее выражением тайных мечтаний (но приземленных, реальных), чем создание "героев" и "персонажей".

Серия фотографий-листовок "Моя красота спасет мир", "Шабуров Саша Христос", "Это я научил мир копировать" начинают блестящую эпопею художника по созданию своего "мифа" о гениальном художнике, герое, который, окунувшись в море рекламы и перестройки, решил "прославить себя". Именно так начались первые жесты, еще не осознанные, но уже более чем наглядные. Побывав в столице, Шабуров решил испробовать создать новый миф – "Ивана жабу" (проникнувшись идеей зареченских художников, которые на одной из своих выставок в качестве единственного благодарного зрителя посадили в террариум настоящую жабу), супермена, но не монстра, в которого превращается художник, не порождение больного творческого подсознания, а нового Уральского Героя, благостного и мирного, к слиянию с которым, опять же художник не стремился, предпочтя скромную роль куратора.

"Кто как умрет". Предсказав смерти более 350 человек (как известных политических и культурных деятелей, так и совсем незнакомых широкой публике людей), художник вывесил траурные списки на стенах зала Музея Молодежи и в нем же организовал собственную панихиду, заказав себе гроб, тамаду из ритуального агентства для профессионального руководства церемонией прощания. Попавшие в Шабуровские "черные" списки (исключая ведущих политиков и звезд мировой эстрады) толпились вокруг Шабурова с надгробными речами. Сам автор лежал в гробу и помалкивал, предварительно письменно распорядившись: "во время прощания с телом пресекать всякие попытки расшевелить меня".

Смерть для Шабурова - это залог катарсических переживаний. По мнению художника, "настоящие переживания в повседневной жизни человеку малодоступны", так как "притуплены суетой". Единственный шанс дает лишь постоянная и методичная музеефикация собственной жизни.

Поэтому прожить эмоционально наполненную жизнь можно лишь ощутив ее "послевкусие", пересматривая бережно хранимые вещественные доказательства собственного существования — будь то квитанция, шоколадная обертка, фотография с любимой в обнимку, железнодорожный билет или анализ из бак лаборатории (тем самым было оправдано еще и проведение на фоне перформанса выставки "Березовский концептуализм, на которой была представлена вся жизнь художника, начиная от рождения, и естественно до "смерти").

Однако А. Шабурову не удалось более реализовать ни одного перформанса в пределах. (61)

Виктор Давыдов больше известен как директор "Студии Ю-7", деятельность которой немаловажна для развития вообще искусства в Екатеринбурге, и участника в Зареченском проекте "Атомная Провинция".

В 1999 году главный "миф" екатеринбургских радикалов лопнул, не принеся плодов — оказалось, что в "третьей столице авангарда" очень тяжело объяснить обывателям, что симпатичное и милое искусство не всегда актуально и не согласуется ни с тем, что происходит в мире, ни с тем, что творится вокруг, в самом городе. Радикальность, не сходявшая "со сцены" долгих три года, замерла. художественная профессиональная среда была немного растревожена, что дает право надеяться — радикальное искусство, пытающееся говорить на столь непривычном в провинции "актуальном" языке, заинтересовало молодое поколение (от того, с таким интересом были восприняты и семинар на выставке "Безумный двойник", и новый Соросовский проект Мизина именно со стороны студентов, как активно сейчас функционирует именно "Музей Молодежи", по сути, ставшим новым оплотом современного искусства в городе).

Телесные художественные практики: тело как живой материал, органика и механика.

Искусство в XX веке стало пространством эксперимента не только со своим собственным языком: оно экспериментирует с материей как физической реальностью, испытывает границы человеческого тела, оно использует открытия биологии и медицины для алогичного эксперимента. Наука констатирует смещение границ жизни, которое оказывается одновременно (а иногда – только лишь) изменением мировоззрения, подкрепляемым научными открытиями. Но она не предполагает изменения природы человека. Медицинские тексты о возможностях современной регенеративной медицины допускают пересадку человеку органа от другого человека и внедрение в его организм искусственных органов не как «сборку человека по частям», превращение его в искусственный механизм, а как помощь человеку. Тогда как искусство работает с идеей размывания границ с различным ценностным напряжением: захватывающей трансформации человека в киборга, критическим или апокалипсическим пафосом необратимых изменений, ведущих к утрате человеком своей природы, с проблемой того, что есть человек и насколько он определяется/идентифицирует себя «неизменной» природой своего конкретного тела. Механический человек как символический образ ужаса жизни, поглощаемой бюргерскими, буржуазными, фашистскими идеями, идеологиями, как образ единственного друга, как образ насилюемой формой вещи, сменился верой в мутации, трансформации – приветствуемой или вызывающей сопротивление, но никак не сомнение в своей возможности⁶.

⁶ «Клонирование живых существ, говорили наши эксперты, несомненно, важнейший технологический и фундаментальный прорыв в биологии репродукции конца XXI века. Более того, новая технология, которая стремительно утрачивает свою фантастичность, может кардинально изменить XXI век. А может, и об этом говорили наши эксперты, оказаться всего лишь одной из многих так называемых рискованных технологий. Эта дилемма, считают ученые, будет разрешена в ходе дальнейшего научного развития феномена и юридически, и этически обоснованного морального выбора, который сделает человечество, установив, допустимо морально и юридически или недопустимо вмешательство в жизнь человека. Бесспорно, пожалуй, только одно: рождается принципиально новая медицина, которой мы не знали. Возможность получения идентичных генетических копий конкретного взрослого индивидуума

Генетическое искусство, при всей сложности определения относительно его позиции, тем не менее, предложило вернуться к действительности, и в этом его заразительная сила.

В результате экспансии художественных средств в сферу телесности расширились сами понятия искусства и действительности. Выход из станкового полотна как границы искусства привел к разноплановым исследованиям традиционных социальных кодов, а расширение материала, пригодного для искусства, за счет человеческого тела расширило набор социальных стратегий и способов воздействия искусства. Сегодня биологическое тело становится не только помещенным в пространство объектом, но и материалом и технологией художника.

Возможны два варианта, и соответственно, две художественные стратегии работы с телом: собственное тело художника и использование чужого тела. В первом случае тело художника становилось «перформером». Со своим телом как с художественным средством выражения работали многие художники – **Абрамович**, Аккончи, Барни, Брисли, Бёрден, Чэдвик, Финли, Фокс, **Гилберт и Джордж**, Манзони, **Мендиета**, Мурман, Моримура, Моррис, Науманн, Оно, **Орлан**, **Пэйн**, **Рэй**, Ринке, Розенбах, **Шнеема**, Шпринкле, **Стеларк**, Стембера, Уилке и др.⁷ Они освободили тело от навязанной ему роли чистого материала (например, материала живописи) или субститута скульптуры и сумели сделать его проводником глубинных вопросов, связанных со стратегиями идентичности.

позволяет использовать такой материал, предварительно замороженный, в различных медицинских целях, для разнообразных трансплантаций. Практически удается "уйти" от реакции отторжения. В медицине появился новый термин: "терапевтическое клонирование". Что за ним? Возможность выращивания из клонированных клеток "запасных" тканей, необходимых в трансплантологии. Более того, скорее всего станет возможным создание "запасных" тканей и клеточных культур взрослого человека из его собственных клонированных соматических клеток или клеток его ближайших родственников». // Цит. по: Краснопольская И. Что клон грядущий нам готовит.//Российская газета. — <http://www.rg.ru/telldoc/heading/hight/33.shtm>

⁷ Ср. Tracey Warr und Amelia Jones. The Artist's body. — London, 2000.

Если говорить о российской ситуации, то ее очень точно охарактеризовал критик А.В. Ерофеев: «В концептуализме «персонажный автор»⁸ принял обличье ученого и экспериментатора, чьи толкования в сочетании с объектом, текстом или изображением и создавали целостное произведение⁹. Конкретные биографические, возрастные и даже иногда половые черты этого полупрозрачного, едва осязаемого персонажа отсутствовали. Никаких аффектов и страстей, никаких выходов в «пограничные» состояния – он предавался тихой и благопристойной кабинетной работе. Внутренне он походил на буддийского монаха или мастера «игры в бисер», а внешне более всего напоминал среднестатистического лабораторного эксперта или профессора колледжа в вечном пиджаке поверх английского свитера. Параллельно с типом «профессора-испытателя» и в те же годы в рамках практики перформанса и акционизма сформировался иной тип «персонажного автора» - художника «испытуемого» или «подопытного». Эта ипостась автора также была ориентирована на исследовательскую деятельность, но уже не посредством лингвистического анализа, к какому прибегал «ученый-экспериментатор», а с помощью самых крайних психологических и физических испытаний. <...> странный союз двух авторских ипостасей – «испытателя» и «испытуемого» - составляет главную пружину и формообразующий принцип искусства 1990-х»¹⁰

⁸ Термин Р. Барта, означающий обобщенный и усредненный образ автора, без какой-либо живой и неповторимой авторской речи. Именно такой персонаж стал носителем дискурса того или иного направления.

⁹ Одно из направлений работы бельгийского художника Марка Диона - проблематизация фигуры натуралиста-исследователя, чья деятельность оборачивается на самом деле колонизацией – буквальной и символической – территорий, культур и, разумеется, природы как таковой. Бессмысленность тщательного описания и учета довольно утилитарных предметов (Проект «Большая мюнхенская охота за жуками» k-raum Daxer. Мюнхен (1993)) делает ученого неисправимым дилетантом. Дион с его симуляцией ученого-любителя, натуралиста и исследователя может, в конечном счете, сам рассматриваться как экспонат собственной экспозиции. Настаивая на своем тождестве с институциями, он делает всю свою деятельность родом самопародии.

Цит. по Грей А.К.. *Ignotum per ignotius, или логика кунсткамеры и естественная история.* //Художественный журнал.— 1996. —№14. – С.39.

¹⁰ Ерофеев А. Безумный двойник: диалог учителя с учеником. // Безумный двойник. Выставка смешного искусства. Каталог выставки. — М., 2000. — С. 30.

В телах звучал голос самой природы, но чем больше наука узнавала о биологическом поле – от анатомии до строения клеток, тем становилось очевидней, что на биологию и секс проецируется пол социальный, а сама природа пола – результат не только биологии, но и наших социальных конструкторов и систем репрезентации. Медицине отводится роль фиксатора художественных состояний, принимающего решение «пациент болен» или «пациент здоров», или же оккупируется ее законная территория спекулированием и игрой с анатомическими признаками.

В перформансах 70-80-х годов немецкий художник и фотограф **Клауке** превращает анатомические признаки мужчины и женщины в элементы костюмированного действия, маскарада, в язык, дезавуирующий их самих («Self performance», «Transformer» - обе 1973). В театре органов «трансформера» Клауке тело готово к любым трансформациям. Уже в ранних автопортретах Клауке на собственном примере демонстрировал мир фантомов и матриц. В серии из 12 снимков «Self Performance» (1972), Клауке представал в виде мужского существа, перевоплотившегося в женщину, снабженного сшитыми из ткани мужскими и женскими половыми органами.

Таким образом, Клауке избавляет некоторые элементы тела от их биологической структуры и социальной кодировки и начинает перестройку анатомии, ведущую к непреодолимости пола, продолжая тем самым линию, обозначенную экспериментами Ганса Беллмера с анаграмматическим телом.¹¹

Клауке вслед за Беллмером развивает тему взаимозаменяемости полов, прежде всего в графических циклах начала 70-х с их многократным мультиплицированием органов, поразительным по качеству и на удивление

¹¹ Бессознательное использует метонимическую перестановку значений, чтобы обойти механизмы цензуры и раскрыть правила функционирования языка. «перекомбинирование» тела также открывает «правду тела», о чем в 1934 году писал Ганс Беллмер: «Анаграммы – это слова и предложения, возникшие благодаря перестановке букв в заданном предложении или слове. (...) По всей видимости, язык человека известен ему еще меньше, чем его тело: и предложение подобно телу, кажется, приглашает нас расчленивать себя, чтобы затем в бесконечном ряду анаграмм явить то новое, что оно в действительности содержит». // Цит. по: Вайбель П. Искусство Клауке: подрывные стратегии телесности и перформативные акты. От кризиса репрезентации к кризису тела. // НоМИ. – 2001. — №3(20). – Приложение (1-8) – С.4

актуальным (можно сравнить с современными скульптурами Джейка и Диноса Чэпменов¹²).

Так, в сюрреализме, а затем и в современной культуре машина оказывается более упорядоченным и отлаженным образцом органического, чем сам человек. «Перекроить» людей и привести их тела в соответствие с уровнем развития современной науки – лейтмотив технико-художественных экспериментов австралийского художника **Стеларка**. («Тело более не субъект, а объект; не объект желания, а объект, нуждающийся в преобразовании»¹³). Выход Стеларк видит в своеобразном «лечении-исправлении» современного биологического состояния тела, которое в своем нынешнем виде отстало от бурно развивающейся технологии. («Тело в своем развитии должно выйти за пределы своих биологических, культурных и вообще земных параметров»¹⁴). Его первые перформансы были основаны на принципе зондажа – проникновения в тело и изучения его внутренностей и выделений, затем опыты стали больше акустическо-визуальными – об артериальном давлении, сердечных ритмах. В последних акциях он начал

¹² <http://www.artsworld.com/art-architecture/biographies/a-c/jake-and-dinos-chapman.html>
http://www.bbc.co.uk/arts/news_comment/artistsinprofile/chapman2.shtml

Например, работа «Конъюгированная акселерация. Биогенетика, десублимированная либидальная модель (увеличенная в 1000 раз)» (1995) – изображение сросшихся девочек-мутантов с рудиментарными мужскими половыми признаками на лицах.

Выдержки из беседы братьев Джейка и Диноса Чэпменов с Робертом Росенблумом [Электронный ресурс]— [Http://www.artseensoho.com/Art/GAGOSIAN/chapman97/chapman3.html](http://www.artseensoho.com/Art/GAGOSIAN/chapman97/chapman3.html)

«Мы заинтересованы эффектом шока - в конвульсии. Мы создаем объекты с рудиментарной непристойностью, так что к ним нельзя применить традиционные представления о стоимости. Но интереснее даже «оздоровить» наиболее презираемый объект так, чтобы придать ему ценность. **Создавая вещи с нулевой культурной ценностью, нам важно произвести эстетическую инерцию - ряд произведений искусства, которые будут использованы и затем забыты.**»

Проект " Unholy Libel (Six Feet Under) 1997 mixed media» - Проекты о «конце мира» опираются на обычные понятия времени, которое представляет его как линейную последовательность. Если время не имеет никакой линейной траектории, оно не может иметь ' конец '. Мы эксплуатируем беспокойство по поводу катастроф, терроризма и возникающего в связи с этим ужаса, чтобы тем самым доставить зрителю удовольствие этим самым ужасом при виде буржуазной конвульсии. Мы заинтересованы взаимодействием между профанным и наукой. Мы любим отношения между репрезентацией и воспроизводством. Образы, происходящие от манекенов вернее, чем куклы. Но как куклы, так и манекены очень близки человеку - они его приближения-двойники. Они предшествовали человеческому образу и материально, и концептуально, поэтому напрямую затрагивают проблемы человеческого облика и существования.

¹³ Стеларк. Протезы, робототехника, дистанцированное существование: постэволюционные стратегии// Художественный журнал — 1997.— №14 —С. 58

¹⁴ Там же, — С. 59

использовать механическую третью руку, прикрепленную к правой руке и способную совершать произвольные жесты. Такие современные утопии можно сравнить с авангардными, но если авангардные художники требовали разрушения, опровержения природы одновременно с максимальным совпадением с ее творческими ритмами (человек-машина становится вселенским механизмом), то здесь художественная утопия выходит на другой уровень.

Слияние в фотографиях Клауке тела, скульптуры, идентичности, перформанса и медиума стало новаторским симбиозом, в котором он, внешне сохраняя классическую взаимосвязь скульптуры и тела (в духе Родена, в работах которого анатомия есть данная участь), на самом деле деконструировал его, фиксируя на фото пленку свои перформансы, он тем самым заменил материальный медиум, камень, — нематериальным, фотографией. Изменив само семиотическое понятие скульптуры, он повлиял и на изменение понятия тела.

Клауке развивает жанр «living sculpture», принесший впоследствии мировую известность Синди Шерман, Джеффу Уоллу, Джефу Кунсу и другим. Союз художника, использующего как материал собственное тело, и его соавтора, снимающего этот процесс на фото пленку (в этой роли может выступать и сам художник), определил многие произведения Вали Экспорт, **Джины Пэйн**, Вито Аккончи, **Клауса Ринке**, Дени Оппенгейма, Уильяма Вегмана и Юргена Клауке.

Принцип художников боди-арта – скульптурный подход к своему телу (так, многие художники боди-арт были одновременно скульпторами). Только скульптор проникает в реальное трехмерное пространство, которое он обозначает своими творениями и которому он задает меру. Подобно тому как **Аннет Мессаже** коллекционирует личные события, мельчайшие детали своей реальности¹⁵, художники боди-арт запечатлевали следы своей

¹⁵ **Аннет Мессаже** сама назвала себя коллекционером. В 1972-74 годах она выставляла альбомы, содержащие фотографии, вырезки из газет, эскизы, заметки по темам: «Мои слезы», «Люди, которых я люблю» и т.д. Совокупность этих альбомов образует панораму мифов и общих мест,

реальности на собственном теле. Телесный порог боли стал в некотором роде ориентиром границы между произведением и миром, например, перформансы Бена «Биться головой о стену» (1996) продолжались до тех пор, пока ее не окрасит кровь и боль станет нестерпимой. В таких проявлениях можно усмотреть проявление шизофренического состояния искусства. Об этом рассуждает в своем исследовании о современном искусстве критик Катрин Милле: «Когда художник использует свое тело как средство выражения, такая практика связана с патологическим поведением. Когда демонстрируются в виде стигматов раны от укусов (Вито Аккончи, «Фабричные ярлыки», 1970) или, что более рискованно, - собственное стояние в течение двух часов на карнизе окна третьего этажа (Джина Пэйн, «Я», 1972). Утрата всякого представления о границе между собой и внешним миром характеризует шизофреническое поведение. Но эти художники не смогли бы выступать без внимания публики, без объектива камеры, направленной на них.»¹⁶. Джина Пэйн создала феномен «болезненного творчества», понуждая публику к реальному коллективному искуплению, например, когда она разрежала свой рот, чтобы смешать кровь с молоком, которым она полоскала горло («Кровь/теплое молоко», 1972) или поглощала 600 граммов испорченного мяса («Пища», 1971).

Многие художники придерживались другой линии репрезентации, работая с чужим телом и/или его образом. Известная американская художница **Кики Смит** – ясно отдает себе отчет, что тело является социальным конструктом, его физический образ создается довлеющими ему инстанциями, и не только инстанциями биологической функциональности, но и гендерными. Расчленяя тело («Рука в банке», 1983) или делая ряд гипсовых слепков беременных животов («Щиты», 1990), она стремится побудить людей к более ясному

штампов, современных или сохранившихся от минувших времен, близких женщине, живущей в обществе второй половины XX века. Она продолжала эти инвентаризации в других сериях, например, «Практичная женщина», «Мои мелочи», «Добровольные муки» (о всевозможных способах поддержания физической формы), где главным действующим лицом была она сама. Подробнее о творчестве Мессаже смотри Women Artists in the 20th and 21st century / Ed. By Uta Grosenick. – Taschen, 2001. – P.354-359

¹⁶ Милле К. Современное искусство Франции. — Минск: Пропилеи, 1995. – С. 222-223.

осознанию своего индивидуального телесного опыта и к осознанию способов, которыми этот опыт определяют внешние ему силы. «Отношение социума к телу» — утверждает Смит — «формирует и контролирует связи индивидов с их телами – от способов, какими существующая медицинская практика внушает пациенту пассивность перед лицом биомедицинской компетенции. Наши тела, по существу, украдены у нас». А свое искусство она видит как «попытку бороться с собственной оставленностью».¹⁷ Подобные перформансы в это же время делала Марина Абрамович (самая передовая художница Восточной Европы по мнению многих критиков). Для Венецианской биеннале 1997 года **Марина Абрамович** сделала откровенно социально-политический проект. Ее перформанс "Балканское барокко" отражает глубину ее культурных корней. Рассказывая историю волко-крысы (метод уничтожения грызунов отбором самой сильной особи), в окружении экранов с изображениями ее родителей она сидела на груде костей животных, перемывала их и пела песни своего детства. Этот драматический очистительный акт символизировал траур художницы и отражал разрушительную войну в Балканах, но проект одновременно и глубок, и игриво ироничен, собственно, как и подразумевает название.

Таким образом, подверженное исследованиям биологии и медицины, ставящих целью поддержание жизни, тело человека в творчестве художников 70-80-х превращается в препарлируемую и трансформируемую материю. Его несовершенство и красота переживаются в отношении его функциональных возможностей. Рассматривание болезни сменяется в искусстве конца XX века идеей и примерами преобразования – жаждой избежать границ возможностей и смерти.

Стремясь к расширению своих границ, искусство со временем осваивает все новые и новые материалы. И вот, к настоящему моменту, оно свободно оперирует с животными, растительностью, человеческим телом и высокими

¹⁷ Цит. по Тальман С. Кики Смит: уроки анатомии. Пер. с английского В.Софронова.//Художественный журнал.— 1996.— №12— С. 55. Подробнее о творчестве Кики Смит будет рассказано в главе, посвященной индивидуальной мифологии.

технологиями. Художники трансгенного искусства проникли в тело на уровне клетки и ДНК, **Кики Смит** в расчлененном теле нашла язык, которым, она почувствовала, может говорить о жизни. С тех пор, хотя ее анатомические интересы и изменялись за последнее десятилетие, тело постоянно присутствовало.

Так или иначе обращаясь к медицинским практикам, художники принимают позиции, роли врача или пациента, скромно скрывая свое лицо или же наоборот крича всему миру о своем существовании. Но в любом случае опыт этот либо сводится к чисто внешней медицинской или экспериментальной атрибутике, либо переживается изначально как телесный.

Телесный опыт оборачивается личностным и социальным как следствие состояния изменения тела.¹⁸

Современная медицинская наука иначе, чем на протяжении многих сотен лет прежде¹⁹, воспринимает, констатирует границы жизни, вместе с биологией разрабатывает конкретные пути трансформации тела. Конфликты биоэтики, положения структуралистской биологии оказываются внутренне

¹⁸ Представление о природе болезни изменчиво. Биомедицинский, клинический подход предполагает излечение лекарствами: «Нормальное функционирование клеток, органов и организма в целом возможно при постоянном составе и реакции его внутренней среды. <...> Любой патологический процесс есть нарушение гомеостаза в той или иной степени». (Герновой К. С., Бутылин Ю. П., Бобылев Ю. И. Неотложные состояния: патофизиология, клиника, лечение. Атлас. / Киев: «Здоров'я», 1984. – с. 80). Тогда как некоторые терапевтические практики (нетрадиционная медицина, арттерапия) могут быть упрощенно представлена как проживание пациентом истории: свой телесно-психический и душевный опыт больной человек дублирует в своей истории болезни, превращая ее в подвластный себе мир образов. Больные в санатории рассказывали мне, как представляют свое тело изнутри: боли в суставах утихают, например, когда они мысленно очищают их (как в рекламном ролике – при помощи сподручных маленьких рабочих). Подобное проговаривание, ставшее обычным для помощи больным с психическими и психосоматическими заболеваниями, в области лечения соматических болезней биомедициной не предполагается. В дальнейшем разговор об этом будет продолжен в связи с инсталляцией Дэмиана Херста «Аптека».

См.: Susan McKay. Beyond Biomedicine: Renegotiating the Sick Role for Postmodern Conditions / Библиография. (<http://www.scienceboard.net/community/perspectives.asp?persid=38>); Фуко М. Рождение клиники / Пер. с фр. и науч. ред. А. Ш. Тхостова. – М.: Издательство «Смысл», 1998. – 310 с.

В поисках образцов того, как общие представления об этиологии болезни могут становятся аргументами идеологических споров (как собственно медицинских, так и политических), можно посмотреть медицинские учебники, например: Патологическая физиология / Под ред. А. Д. Адо и Л. М. Ишимовой. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Медицина, 1980. - 520 с.

¹⁹ Биомедицина утвердила взгляд на болезнь как на физиологическую патологию, нарушение биохимического баланса в организме.

созвучны искусству исследуемого времени. Новые технологии дают возможность художникам исследовать тело человека (и «тело» природы) на уровне его клеточного строения и в перетекании материи, преодолевая ментальные и физические границы, овеществляя старинные метафоры о связи тела человека и природы. Медицинский взгляд на тело преодолевается осмыслением тела как «сырого материала», подчиняющегося воображению и мыслительным конструкциям. И здесь уже выбор художника неограничен.

Взгляд инсталлятора и медицинский вполне сопоставимы. «Долгие годы искусство искало в себе информативность, предлагая себя системе, и обнаруживало свое стремление к декоративности (в смысле высвобождения, отчуждения и отслаивания плана выражения от «своего» содержания)»²⁰. Декоративность информации раскрывается в ее ценности как перформативного, инсталляционного действия, например, в хирургических «операциях» группы АЕС (**Татьяна Арзамасова, Лев Евзович, Евгений Святский**). Принцип их работ - шокирующая репрезентация чаще всего разнообразных физиологических и анатомических проявлений (как в "Принце и нищем" (1996) с рвотой, "Коррупция. Апофеоз." (1996) с вываливающимися кишками или инсталляция «Телесное пространство» (1995)), где проявляется проблема столкновения искусства и жизни. Брутальная реальность и красивые абстрактные линии,²¹ — такой подход оказался как раз в русле мейнстримной ситуации начала 90-х, которым была свойственна исповедальность, брутальность и шок.²² «Мы всегда занимались понятными и понятно поданными проблемами, что в России всегда звучало несколько непристойно. Мы чувствовали холод вокруг себя, и он был доказательством того, что мы идем правильным путем. Однажды мы услышали о себе от американцев: "Наконец-то появились русские

²⁰ Цит. по Балашов А. Декоративная информация. // Художественный журнал. — 1995. — №10. — С.28

²¹ В инсталляции «искусство возможного» для галереи Гельмана АЕС соприкоснулись с очень сильным материалом из архивов Музея криминалистики.

²² Яркий пример – объединение молодых художников Великобритании Young British Artists и их скандальная выставка «Sensation» (1997), о которой речь пойдет ниже.

художники, которые нам ничего не рассказывают про Россию. Мы давно этого ждали"²³.

Члены группы АЕС, возможно, последовательнее других отечественных художников занимались телесной проблематикой, выставляя на суд публики, действительно, понятные (или во всяком случае знакомые) каждому образы "контролек" гениталий и языков, "отверстия" (укрупненные изображения ноздрей, рта, ануса) или гигантский брюшной шов, намотанный на колонну, увенчанную этакими медицинскими бинтами-ватками).

Но, так как актуальные художники рассматривают тело как некий медиатор, они стремятся создавать медитативные пространства и ситуации, ускоряющие зрительский контакт с собственным телом, а потому упорный интерес к вывернутой наружу телесности можно трактовать по-разному: как поиск опоры в «век постмодернизма и неопределенности» в самом близком и плотном – в собственной плоти, но тот же самый интерес может быть вызван противоположными причинами. Общей идеологией инсталляций АЕС является медицинская, во всяком случае, объекты АЕС всегда несут ощущение некоторой болезненности и надрыва. «Медицинское» пространство и возникает под знаком нетерпимости к человеческой боли. Отодвинуть от себя ее как можно дальше, сделать испытывающее боль тело внешним, отодвинуть его от своего Я. Поэтому можно держать выпавшие из распоротого живота кишки и быть сосредоточенным и умиротворенным. А, как известно еще по старинным обрядам очищения, указав на недуг, боль, раздув до невероятных размеров, можно тем самым их уничтожить, в данном же случае очищение происходит превращением боли в череду извращенческих, членовредительских, садомазохистских действий, а тем самым, в социокультурный знак, не зависящий от настоящего Я художника.

Проекты АЕС «Коррупция» и Симона Костена «Покрытый шрамами-2» (изд. 1/5, 1996. сibaхром, алюминиевый ящик с подсветкой) на выставке

²³ Из разговора Федора Ромера с АЕС. Цит. по: Динамические пары. Каталог выставки. — М.:GIF, 2000. – С.134.

«Безумный двойник» (2000) Андрей Ерофеев охарактеризовал как пародирующие три формообразующих принципа перформанса: «Дословно и предельно упрощенно воспроизводят, тем самым все обращая в пародию. Демонстрацию телесных страданий они «возгоняют» до градуса самоистязания («дурак» все тело покрывает порезами как татуировками или вспарывает себе живот) и одновременно разоблачают фиктивный, трюкованный характер своих действий. Стойкость и выдержку перформансиста эти художники заменяют дебильным аутизмом. А скромный фотодокумент, запечатлевший событие, раздувается до гигантского постера,²⁴ исполненного в эстетике гляцевых журналов или рекламного биллборда».²⁵

Очевидно, что попытки подменить себя двойником или манекеном, выставить вместо себя тело, которое не было бы в этот момент "со мной", но продолжало бы являться "моим"²⁶ - некая игра в нонсенс, откровенная спекуляция. Однако уже расшифрован геном человека, создаются клоны животных, идут споры о клонировании людей, и спекулятивный образ обретает неожиданные перспективы.

²⁴ «В работах АЕС "Телесные пространства" (1995), "Горло" (1995) и "Коррупция" (1996) обращает на себя внимание продуманное и выверенное использование фотографии. В какой-то степени это отражает стремление искусства к новым технологиям, в которых забывается его субъективная ответственность и авторское намерение, что обеспечивает его присутствие в информационных сетях и представляется им как нормальное развитие. Так выражается его стремление удерживаться на поверхности современной описательности. Когда центральные блоки информации формировались на основе письма, художники активно работали с текстом, начиная с 10-х годов, когда превращали в орнамент шрифт, и до 60-х, когда сам текст со всеми содержаниями, коннотациями и контекстами становился фактурой работы и последовательно пропадал в декоративности логоцентрической культуры, уступая место новым пространствам предъявления. *Распространенность фотодокументации сегодня - это имитация описательности, имитация подлинности самого присутствия искусства в жизни, а точнее, в информации о жизни культуры.* Все стремления искусства к новым технологиям - это требование гарантий обеспечения его конвертируемости в современной культуре, имитация подлинности всего происходящего. Здесь особенно важно появление слова "всего". Быть всем - это значит ничего не описывать. Для искусства это значит - стать репрезентативным. Значит - стать на путь предательства: в том числе предательства текста». Цит. по: Балашов А. Критика диагностики. //Художественный журнал. — 1996. — №12. — С.48

²⁵ // Ерофеев А. Безумный двойник: диалог учителя с учеником. //Безумный двойник. Выставка смешного искусства. Каталог выставки. — М., 2000. - С.43

²⁶ Подробнее о нюансах телесного восприятия чит. Подорога В. Тело, анатомия и мир объектов. //Телесное пространство. Каталог выставки. ЦДХ. — М., 1995. – С. 47.

Здесь необходимо упомянуть позицию приверженцев трансгенного искусства или «Ars Genetica», для которых первостепенной является технология создания произведения искусства²⁷ как некий медиум, обеспечивающий позицию маргинальности и передового рубежа, расширяющего рамки искусства предельной провокацией при гарантированной подлинности картинки. По сравнению с ними оказывается спекуляцией и работа, например, **братьев Чэпменов**. Лет десять назад Чэпмены прославились серией провокационных и шокирующих работ из серии «Трагическая анатомия», изображавших чудовищным образом сросшихся, подобно сиамским близнецам, девочек-подростков с перепутанными местами рта и мужскими половыми органами («Конъюгированная акселерация. Биогенетика, десублимированная либидальная модель (увеличенная в 1000 раз)» (1995)). Издавна существовали изображения диковинных существ: сирен, сфинксов, химер, драконов о многих головах. Создаваемые сейчас с помощью фото- или компьютерного монтажа, или выполненные в форме традиционной скульптуры, они не вызывают онтологического ужаса, будто разрушаются законы природы, положенные бытию Богом или эволюцией, кому как верится²⁸.

²⁷ Вживление флюоресцирующего гена (Эдуардо Кац, «Bunny») или скрещивание организмов (Лаура Синти «The cactus growing human hair» (2002) – в лаборатории в геном кактуса внедрили ДНК человеческого волоса и получили растение, обросшее человеческими волосами.. См. - www.geocities.com/transgenicart/

²⁸ Как пример зрительского восприятия подобных «ужасов» можно процитировать Георгия Мхеидзе, побывавшего на выставке братьев Чэпменов: «Я провел в комнате с «Адом» (масштабное произведение, состоящее из 9 расставленных по залу в форме свастики прозрачных боксов, внутри каждого из которых тысячи игрушечных солдатиков разыгрывают аллегории ужасов войны) около получаса, пытаюсь почувствовать нечто, объединяющее эти тысячи проколотых, полурасплавленных, рассеченных на части, повешенных и распятых тел в то, что мы привыкли называть Произведением Искусства. Я искал идею, архетип, формулу. И она появилась – в тот момент, когда на склоне местной Голгофы, увенчанной тремя солдатскими фигурками, висящими на крестах, я заметил фигурку свиньи, изувеченной то ли гранатой, то ли снарядом. Животное (явно извлеченное братьями из детского набора «В деревне», где в комплекте с ним была коровка, лошадка, овечка и гусь) было препарировано взрывом с поразительной точностью: казалось, я слышал визг и хрип кровоточащего существа, обреченного через считанные минуты стать остывающим куском сала.

Я вдруг осознал, что только детали, мелкие второстепенные фрагменты, способны превратить смерть из хоть и несомненной, но все же отдаленной абстракции, в объективную реальность, которой пропитана каждая секунда нашего бытия. Чтобы ощутить возможность и неизбежность

Инсталляция японца **Дзуна Шибаты** (2000) на фестивале «Постфурайт» в Берлине - своего рода реплика уорхоловского принципа "все прелестно" - "all is pretty". В центре - огромная, не меньше метра в холке, морская свинка-мутант, пушистая до чрезвычайности, дополненная двумя фотографиями и светящейся строкой с надписью по-английски: "Я - твой сын". Одинокая фигура стоит на четвереньках в стеклянном вольере, и вокруг нее копошатся в сене настоящие, живые морские свинки. Художник пояснил, что основная тема - становление, в широком смысле слова... а объект-мутант - это он сам или, может быть, его сын, появившийся на свет в результате дефекта в ДНК, то есть сбоя в программном обеспечении жизни. Психоз по поводу перспективы расшифровки человеческого генома (а теперь и действительная его расшифровка 14 апреля 2003г.), рисовал в воображении художников кошмарные картины.

АЕС создают своеобразную современную версию боди-арта: Не «боль» есть определенная градация аффектированного «тела», а наоборот - «тело» возникает лишь при определенной степени интенсивности «боли»²⁹. Акцент смещается на пластическое. Но и здесь человек попадает в ловушку: его тело лишь иллюстрация и комментарий к тем телам, которые уже отмечены практиками репрезентации.

Множество английских художников поколения выставки "Sensation – Young British Artists from the Saatchi Collection" (Royal Academy of Art, London, 1997) — "синтетических мастеров, работающих на стыке не только традиционных видов изобразительного искусства, но и естественных наук –

умирания, надо воспользоваться не глобальными полотнами, а мелкими штришками, не мегафоном, а тихим шепотом, – потому что у каждого из нас давно выработан иммунитет на оглушительные проповеди, умопомрачительную статистику жертв и литры пролитой праведниками крови. Я вышел из здания, и заметил, что шепчу про себя, чтобы не забыть, свежесобретенную формулу: «Ад – это детали».

// Мхеидзе Г. Ад – это детали. [Электронный ресурс] — http://magazine.weekend.ru/txt/09/2?action=mgz_text&number=7&page=15

²⁹ «Иначе и метафорически говоря: Боль возникает на границе - между ядром и полем, между машиной и продуктом, между местом и не-местом зрителя. Если атом субъективности развеивается в непредставимую текучесть границ - до граничности, то всегда возможные, но никогда не неизбежные пространства и граничность машинности, рассеивая границы, оказываются терапевтичными».

Цит. по Софронов В. Что-то происходит. //Художественный журнал. — 1996. — №14. – С.52.

от физики до антропологии, от биологии до психотерапии»³⁰, создают работы откровенно провокативной и шокирующей эстетики. Причем многие создают их, вдохновляясь примером Фрэнсиса Бэкона. Он стал символом британского искусства, а описывать его - значит перечислять снова и снова скрученные в штопор фигуры, освежеванные туши, брызги крови, кричащие рты³¹, искаженные лица людей. «Вы могли бы сказать, что крик является образом ужаса; на самом же деле я хотел написать скорее крик, чем ужас»³². Таким образом, живописная стратегия переворачивается, т.к. Бэкон отказывается следовать за эстетическим каноном, как старым так и новым. Пространство крика напрямую нарушает телесность видоизменяя форму так, после чего, кажется, органические и анатомические признаки человека уже не могут быть восстановлены³³.

По мнению критиков, новое британское искусство создало "перформанс негативных установок и критических отношений", который позволяет скептицизму принижать значение художественной реальности без ущерба для себя в качестве "перформанса скептической нерешительности"³⁴. Причем скептицизм этот направлен не против художественных институций или модернистского понятия об автономности произведения искусства (как в 80-

³⁰ Сенсация” на Пикадилли. // Пинакотека. - № 3. – С. 62 – 63

³¹ По словам самого художника интерес к изображению рта в его искусстве появился достаточно случайно: " Много лет назад в Париже, я купил книгу по болезням рта. Они были иллюстрированы вручную очень красивыми рисунками, которые запали мне в душу на всю жизнь". // The Ugly Selling

Крик в его пластическом скульптурном выражении создала Наталья Турнова для проекта «Роды» (Фрагмент инсталляции «Коллекция 2000г.», выставлявшейся в галерее «Риджина», Москва). Грубая деревянная скульптура безумно яркой расцветки обнажает противоречия родовой боли. «Настолько языческая по форме, что фигуры кажутся ритуальными; назначение их – облегчать боль рожениц, впитывать в свое дерево часть чужой живой боли. И настолько нереально яркая, глянцевая, птючовая по расцветке, что замысел кажется порожденным мозгом, страдающим и успокаивающимся под действием крепкой анестезии».

³² Цит. по Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию (Материалы лекционных курсов 1992-1994 годов). — М.: Ad Marginem, 1995. – С.319

³³ Например, серию вариаций к портрету "Папы Иннокентия X" называют сейчас "самым значительным образом в английском искусстве XX столетия". В одной из них (самой знаменитой) он поместил фигуру Папы в прозрачную кубическую конструкцию. Здесь то же кресло, те же переливы фиолетового и белого, но внутренняя напряженность портрета Веласкеса тут взрывается в пронзительном крике широко открытого рта, границы фигуры и кресла размываются, все сосредоточено лишь на одном пространстве – пространстве крика.

³⁴ подробнее см.: Бакштейн И. Глядя из Лондона.//Художественный журнал. —2002. — №41. — С. 48-50.

е), но направлен к повседневному, производство и восприятие искусства теперь напрямую связаны с повседневной деятельностью и опытом художника.

Таким образом, **возвращение реального** – один из самых важных вопросов, поставленных молодыми британскими художниками в 90-х годах. Причем политика представления реального варьируется от стратегии присвоения (Дэмиан Херст, Глен Браун) до демонстрации неуравновешенности (Аня Галлачио), «замораживания» (Марк Куинн³⁵) или картин страшного будущего - мутирующие объекты и манекены (Джейк и Динос Чэпмены) и фетишистской скульптуры (Сара Лукас). Инсталляция Дэмиана Херста «Аптека» - комната, освещенная лампами дневного света и заставленная полками с упакованными медикаментами, — одна из самых эффектных в музее Тэйт Модерн. Холодность и «рэди-мэйдность» этой инсталляции превращает ее в современную аллегория. «Аптека» - модель жизни человека-машины с готовыми к употреблению эмоциями, болью и наслаждением в гигиенической упаковке. Стремление к стерильности, что препятствует современному человеку воспринимать влажное и липкое, есть не что иное, как синоним страха распада и смерти. Мы всеми силами пытаемся избежать контакта с влажным – органическим – телесным. Такая

³⁵ Кстати, почти год назад в Интернет-лентах новостей можно было прочитать такое сообщение: «В Лондоне в доме известного коллекционера и галериста Чарльза Саатчи по случайности погибло принадлежащее ему произведение современного художника Марка Куинна. "Скульптурные" работы этого автора, по мнению критиков, ближе, чем все другие произведения современных английских артистов, подошли к раскрытию актуальных тем 90-х, обозначаемых словами "тело" и "смерть".

Все вышесказанное имеет прямое отношение к исчезнувшей скульптуре "Self" (1991) - реальному слепку с головы самого Куинна, выполненному из 4,5 литров замороженной собственной крови художника (необходимое количество материала он собирал в течение 5 месяцев).

Кровяная голова хранилась в морозильной камере в кухне частного дома. Прибывшие строители, не подозревавшие о ценности замороженных "продуктов", отключили электричество. О шедевре Марка Куинна вспомнили только после того, как растаявшая кровь стала вытекать из-за закрытой двери холодильника. Участь собственного произведения была воспринята Куинном, как трагедия, как катастрофа, равная потере самого близкого друга.

Как сообщает [НТВру](#), "некоторые известные в художественном мире эксперты уже скептически высказались по поводу это истории. Они считают невероятным, что опытный коллекционер хранил скульптуру в холодильнике на кухне. Представители Saatchi Gallery отказались комментировать эту странную историю".

Цит. по Шолохов Д. Марк Куинн потерял свое второе "я" [Электронный документ] — http://www.arteria.ru/08_07_2002_3.htm

идея тотальной анестезии близка инсталляциям группы АЕС, противостоящих любому «живому» опыту человеческих страданий.

Произведение искусства XX века требует целостного восприятия, часто пренебрегающего фрагментами и мотивами. Концепцией реальности оказывается ситуация полного отсутствия границ: все может быть, и кто угодно оказывается кем угодно, и что угодно – чем угодно.

**«Когда мы смотрим на боль других...»: перформанс как форма
воспитания чувствительности**

Ситуация начала тысячелетия провоцирует современных художников на дискурсивный анализ искусства прошлого века, его главных трендов и пиковых моментов. К такому роду событий можно отнести беспрецедентную художественную акцию Марины Абрамович несколько иронично названную «Семь легких пьес». Она прошла в ноябре 2005 года в музее

Гуггенхайма в Нью Йорке представляя собой самостоятельное и очень важное арт-событие, состоявшееся именно «здесь» (в «теле» амбициозной выставки «Россия») и «сейчас» (когда кульминация в развитии перформанса в прошлом и когда многие авторы из него ушли в другие области творчества). «Бабушка» мирового перформанса попыталась вновь обозначить его актуальность, пережить его как «бесконечность времени»: «Я не хочу, чтобы публика чувствовала что она тратит время на перформансы, я просто хочу, чтобы она забыла о времени».

В течение целой недели Абрамович «реанимировала» классические перформансы наиболее значимых с ее точки зрения художников 1960-70-х годов: Йозефа Бойса, Вито Акончи, Джини Пане, Вали Экспорт, Брюса Наумана, а также свои. Это было не просто повторение некогда состоявшихся перформансов, действие оказалась ближе к практике исполнения музыкальных произведений (не случайно название «Семь легких пьес», отсылающее к «Пяти пьесам» Дж. Николсона или «Десяти пьесам» Б. Барток). Акция вынашивалась художницей более 10 лет. Одним из шагов к ней можно считать ее монографию 1995 года «Cleaning the House» (Чистка дома), в которой была дана не только хронология ее работ и фотографии некоторых явлений прошлого, предварявших перформанс как явление искусства (медитации тибетских монахов, состояние *ectoplasm* женщин-медиумов конца позапрошлого века), но также и некоторые канонические изображения перформансов, включенные ею позднее в список семи легких пьес.

Основным импульсом к проведению акции явилось желание Марины Абрамович сохранить память о знаменитых перформансах прошлого, оказавших влияние на нее как художника, и не имевших в свое время иной документальной фиксации кроме описаний или немногочисленных фотографий. Чувство долга по отношению к прошлому возрастало по мере того как художница в ходе подготовки акции обнаруживала, что многие важные идеи авторов давно заимствованы рекламой и модой, без должной

оценки. На проведение каждого из перформансов Абрамович получила разрешение и оплатила копирайт либо самому автору, либо его родственникам: ей пришлось лично ехать к вдове И. Бойса, которая не отвечала на письма, не шла на контакт, поскольку слишком много фотографий и других материалов Бойса имеет хождение в художественном мире, где им дается самая разная интерпретация. А в случае с Джиной Пане разрешение пришлось брать у фонда, поскольку художница уже умерла. Кстати, отнюдь не все художники дали свое разрешение: Крис Бердэн отказал в возможности повторить его *Trans-Fixed* (1974).

Акция Абрамович была посвящена памяти Сьюзан Зонтаг – одной из самых влиятельных фигур американского интеллектуального сообщества второй половины 20 века, философу, писателю, режиссеру, чье последнее произведение («Когда мы смотрим на боль других») исследует боль и страдания Другого, рассматривает проблему этической ответственности исследователя культуры и искусства, находящегося в условиях массовой опосредованности, когда вся современная культура представляется одним гигантским перформансом.

Выбранные Абрамович перформансы никогда ранее не повторялись. Да и как их повторить? От некоторых остались только единичные фотографии или краткие описания. Более того, большая часть из них принадлежала мужчинам художникам – женское исполнение придало им, безусловно, отчасти феминистский характер. Наконец, в оригинале они все длились разное время – от нескольких минут (*Вали Экспорт* – 10 минут) до нескольких дней (*Вито Акончи* – 9 дней) – тогда как в огромном, тягучем пространстве музея Гуггенхайма и в исполнении Абрамович они все продолжались по 7 часов: от 5 часов вечера до полуночи.

Желая избежать ошибок прошлого, Абрамович на сей раз дотошно и скурпулезно задокументировала все «семь легких пьес»: они были сняты на видео-камеры с разных точек зрения. Каждый перформанс на следующий день в полном объеме можно было видеть на мониторах, установленных в

холле музея: к концу недели и затем на протяжении работы выставки «Россия» на мониторах были представлены все семь легких пьес. Из этого материала будет сделан DVD фильм, а также издан каталог. Когда акция завершилась, Абрамович призналась на встрече с публикой: «Я рада, что это закончилось».

В сущности, вся акция в целом представляла собой единый недельный перформанс, который начался с того момента, когда публика задумалась почему именно эти «пьесы» были выбраны художницей. Собранные вместе, они оживили эфемерные состояния прошлого. Художница проблематизировала своей акцией вопрос о границах живого искусства: когда оно начинается и когда заканчивается, как удержать и сохранить эту эфемерность нематериального качества перформанса, какова роль публики в этом процессе, как художник использует свое собственное тело для того, чтобы разрушить тотальную медийную опосредованность любого художественного жеста?

Для начала акции был выбран перформанс «Body Pressure» Брюса Наумана. В оригинале (1974, галерея Konrad Fischer в Дюссельдорфе) художником была сооружена фальшивая стена, к которой зрители могли прижиматься, буквально выполняя инструкции, написанные на листах бумаг, разбросанных на экспозиционной площадке. Версия Абрамович проходила на специально построенном круглом подиуме, находившемся прямо под куполом знаменитой райтовской ротонды (известной, кстати, также своей пространственной сложностью для использования). Художница превратила все действие в род живой скульптуры: ее тело было подолгу неподвижным будучи подвержено различным формам давления. Как и Акончи, она выстроила искусственную стену, но теперь это была прозрачная перегородка, сквозь которую создавая на подиуме состояние вневременности и вечности происходящего. Звуковой фон содержал комментарии и реакции художницы к ощущению давления. Стекло позволяло зрителю видеть все искажения ее лица, прижатого к нему, все потовыделения. Доминирующая в этом

перформансе стратегия испытания пределов выносливости тела, оказалась постоянной в недельном марафоне Абрамович.

Следующий вечер в Гуггенхайме был отдан перформансу Вито Акончи «Семенное ложе» («Seedbed», 1972, Sonnabend Gallery, Нью Йорк). Вито Акончи лежал в течение нескольких дней под наклонным навесом в галерее, озвучивая в громкоговоритель свои эротические фантазии и ощущения. Одной из главных мотиваций перформанса было установление контакта между художником и зрителем, но не в тактильных ощущениях, как в первом случае, а в звуковых. На протяжении всего вечера в музее Абрамович находилась под сценой, оставаясь невидимой, но слышимой. На сцене стояли только динамики, из которых доносились то усиливавшимся, то затихавшие звуки ее удивительно красивого тембра голоса, произносившего слова эротических фантазий. Реакция поднимающейся время от времени на подиум публики была самой различной – от благоговейного внимания к предельно откровенному эротическому шепоту до энергичного стука по полу сцены для возбуждения исполнительницы или попыток заглянуть в щели подиума, тут же прекращавшимися бдительными секьюрити.

Перформанс Вали Экспорт «Action Pants: Genital Panic» (1969) первоначально проводился в одном из кинотеатров Мюнхена, где художница, облаченная в джинсы с вырезанной причинной частью и с оружием в руках предлагала мужской части публики «потрогать настоящую вещь». Абрамович в джинсах с нашитой фотографией промежности и кожаной куртке, крепко держа в руках автомат Калашникова либо сидела неподвижно на стуле, либо вызывающе стояла, внимательно разглядывая публику. Для нее в перформансе нет публики – все участники. «Живая скульптура» символизировала ранимость художника, находящегося в состоянии концентрации. Именно ее агрессивная пластика нередко вызвала неудовольствие публики, приходившей на экспозицию выставки «Россия» от 5 до 6 вечера: они возмущались тем, что Марина собирается расстрелять русские иконы.

«The Conditioning» Джинны Пани (1973, галерея Stadler, Париж) в оригинале длилось 30 минут. Этот перформанс оказался для нее наиболее трудным, поскольку художница не имела возможности контактировать с публикой, что всегда крайне важно для нее. Этот вечер внес дополнительный религиозный оттенок в общую атмосферу акции. Неподвижное лежание на металлической решетке над 25-ю зажженными свечами – тяжелое не только физическое, но и моральное испытание, некий «суд божий», повторение мученичества Св. Лаврентия. Сгущенная атмосфера напряженного, почти сакрального действия периодически прерывалась после каждой части почти бытовыми жестами: надеть резинку на волосы, снять ее, положить в корзину – признавалась сама художница.

Хрестоматийный перформанс Йозефа Бойса «How to Explain Pictures to a Dead Hare» (1965, галерея Alfred Schmela, Дюссельдорф, длился 3 часа) – самая знаменитая из выбранных ею пьес. В ней она наиболее идентифицировалась с Бойсом, с его выраженными педагогическими наклонностями. Между прочим, большая ретроспектива, в свое время (в 1979 году) состоялась в этом же пространстве музея Гугенхайма. Намазав свою голову медом и обернув ее золотистой фольгой, Абрамович устанавливала свою собственную таинственную связь с мертвым зайцем (ухо зайца во рту – один из таких приемов), а не просто повторяла Бойса.

Одним из кульминационных стал вечер ее собственного перформанса «Lips of Thomas» (впервые - 1975, галерея Krinziger, Инсбрук, длился 2 часа), в ходе которого она совершала символический ритуал: медленно съела 1 килограмм меда, медленно выпила 1 литр красного вина, вырезала лезвием бритвы пятиконечную звезду, бичевала себя до изнеможения., после чего ложилась окровавленной на ледяной крест для усиления кровотечения и лежала там до тех пор, пока тело ее становилось ледяным и пока зрители не прерывали это лежание. Все использованные в нем предметы - из ее личной жизни (грубые ботинки, ставшие частью жизни, фартук мамы, посох отца и пр.).

Заключительный перформанс «Entering the Other Side» (2005) – почти неподвижная живая инсталляция, символический мост между прошлым и настоящим. Семичасовое стояние Абрамович в вечернем макияже и парадном платье на вершине голубого куполообразного сооружения в центре музея, под сферой гугенхаймовского купола в небесно-голубом платье, лишь время от времени прерываемое взмахом рук или поворотами тела - это некий праздничный апофеоз недельного изнурительного марафона, когда она каждый вечер подвергала свое тело тяжелым физическим испытаниям.

От 500 до 1500 человек приходили ежедневно на перформансы Марины Абрамович. Ее студенты из разных стран приезжали посмотреть и поддержать своего педагога. Зрители, приходившие в музей, ходили, смотрели, слушали, лежали на полу, что-то писали, рисовали, уходили обедать, снова приходили... Пространство знаменитого музея преображалось каждый день: оно то напоминало церковь, то лекционный зал, то военный лагерь, то святилище, то келью раскаивающегося грешника. Художница ненавидит боль, страдания, но пользуется этим, потому что это важно для современного человека – почувствовать боль Другого. И ее собственное тело оказывается незаменимым материалом и инструментом, позволяющим добиться непосредственного эмоционального переживания у зрителя.

.

Альтернативные художественные практики на Среднем Урале в эпоху перестройки.

Многообразие форм и технологий искусства XX века инициируют интерес традиционного научного знания к явлениям, недавно казавшимся второстепенными и несущественными для доминирующих систем художественной репрезентации. Развивающиеся за пределами Москвы и Петербурга региональные художественные практики укореняют классическое искусствознание в пространственном локусе, выстраивая

своеобразный «региональный» фокус зрения на артефакты. В результате, картина исторического развития искусства перестает быть линейной и неотвратимо поступательной, а тени «высокого», классического искусства не заслоняют, казалось бы, малозначимые «провинциальные штучки и курьезы». Складывается более дифференцированный взгляд на современный художественный процесс, разрушающий стереотипное для советской эпохи представление о том, что «настоящее» искусство может существовать только в центре, только в рамках официально дозволенных структур (Союза художников СССР, объединявшего всех профессиональных художников всей страны), только в формате официально разрешенного единого стиля и, соответственно, удел нестоличных художественных рефлексий - исключительно краеведческое описание малозначимых локальных фактов.

Ход развития изобразительного искусства Свердловска-Екатеринбурга конца 1980-х – начала 1990-х – подтверждает обозначенные тенденции. Культурный и художественный центр огромного индустриального региона, традиционного позиционировавшегося в советское время как «опорный край державы», Екатеринбург изначально развивался как горнозаводской край, чья «особость» определялась, прежде всего, своеобразием географического положения, статусом внутригосударственного фронта, обозначенного горным хребтом, а также промышленной его ориентацией. За советские годы он и вовсе превратился в закрытый военно-промышленный город, «промзону», атмосфера которой обрела несколько выраженный депрессивный экзистенциальный характер.

Неудивительно, что изобразительному искусству советского города, визуализировавшему его сложившийся имидж, официально предписывалось быть «суровым», «мужественным», «производственным», «монументальным», «героическим» и т. п. Традиции «сурового стиля» в живописи, сложившегося в начале 1960-х годов, сохраняли здесь свои позиции дольше, чем где бы то ни было: индустриальные заводские сцены, аскетические приполярные пейзажи, парадные групповые портреты рабочих

бригад и пр., являлись программно обязательными и преобладающими на больших «зональных» выставках «Урал социалистический» (в 1964-1985 прошло шесть выставок). Разумеется, в монолитном и, в общем-то, цельном творчестве Союза художников были свои «левые отклонения» от административно задававшихся отделами культуры «трендов»: озадачивало странное пристрастие свердловских художников к мифологическим образам (по понятным причинам евразийской «пограничности» положения города, особенно популярен был сюжет «Похищение Европы») и евангельским аллюзиям (чаще всего, это было «Распятие»), тератологическим гротескам «звериного стиля». Каким-то незаконным исключением из сложившегося порядка воспринималось и творчество нижнетагильских членов Свердловской организации, тяготевших к традициям абстрактного экспрессионизма.

Очаги неповиновения официозу в свердловском художественном пространстве сложились еще в 1960-е годы. На волне хрущевской оттепели родилась т.н. «Уктусская школа» (1964-1974, встречи единомышленников зачастую проходили в районе горы Уктус – отсюда название), лидерами которой были Анна Таршис (Ры-Никонова, род. 1942), Сергей Сигей (род. 1947), Валерий Дьяченко (1939), Феликс Волосенков (род. 1944), Евгений Арбенов (род. 1942), и др.³⁶ Они создали самостоятельную версию концептуализма, для которой, по признанию Анны Ры Никоновой-Таршис, характерны были «интеграция различных областей творчества друг с другом и с параллельными областями знания, выход в акционную поэзию, перформанс»¹. Члены группы выпускали самиздатовские и рукописные журналы «Номер» (1965-1974), «Документ» (1969), «Транспонанс» (1979-

³⁶ См. подробнее об Уктусской школе: *Ры Никонова-Таршис, Анна*. Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Екатеринбург, 1993. С. 56–72; *Жумати Т. П.* Уктусская школа (1965–1974): К истории уральского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. Гуманитарные науки. Вып. 2. С. 125–127; *R. and V. Gerlovin*. Russian Samizdat Art. N.Y., 1986; *Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry*. N.Y., 1986. Vol. 5b. P.507–568; *G. Janecsek. Rea Nikonova* // Dictionary of Russian women writers. Greenwood Press Westport, Connecticut. 1996.

1986), занимались теорией художественной формы, проблемой «перевода» (в их терминологии – транспонирования) вербальных поэтических форм в визуальные. Одним из ярких опытов визуального «кодирования» литературного текста и перевода элементов поэтического языка в форму графического знака являются, например, минималистские геометрические «Иллюстрации-структуры» (1967-1986) Евгения Арбенева к стихам Фета, Есенина, Хлебникова.

В 1970-е годы в Свердловске появились и другие «неформальные» сообщества художников, обжившие традиционные подвалы, странным образом расположенные на центральных улицах с «революционными» названиями – Красноармейской, Розы Люксембург, Карла Либкнехта, Толмачева, Декабристов и др.³⁷ В промышленном городе, в котором не было не только зарубежных консульств, но даже просто иностранцев-туристов до 1990 года, так же как и частных коллекционеров (именно этот контингент, как известно, чаще всего поддерживал московский и ленинградский андеграунд), ситуация для неформальных художников была очень непростой. Поскольку деятельность их имела с точки зрения официальных структур нелегитимный характер, она не рефлексировалась художественной критикой тех лет, и уж тем более не архивировалась и не музеефицировалась в свое время. Как следствие – спустя немногим более тридцати лет мы не располагаем ни достаточным корпусом произведений, ни консолидированными архивными документами, которые могли бы полноценно публично представить эту линию региональной художественной культуры. Между тем, опыт их существования стихийно сложившихся в пику официальному Союзу художников сообществ важен для понимания реалий динамики и статики художественного процесса позднего советского периода. Необычные и по-своему оригинальные произведения искусства их членов,

³⁷ См. подробнее о топографии свердловского андеграунда 1960-70-х гг.: Игорь Болотов. От составителя // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Екатеринбург, 1993. С. 4-5.

«подвальные» или «квартирные» выставки, «дружеское» коллекционирование, а также первичное документирование артефактов (например, личный дневник Е.Арбенева, который он ведет ежедневно с начала 1960-х годов³⁸), попытки самоописания субъектов процесса в формате самиздатовских журналов – безусловно динамизировали привычную художественную жизнь города. Таким образом, вслед за Ю. Лотманом, можно и региональную культуру рассматривать как сложно организованное целое, состоящее из «пластов разной скорости развития»³⁹.

Однако, «взрыв» в художественной жизни Свердловска произошел лишь в годы перестройки, когда в итоге социально-политических реформ город был открыт не только для въезда иностранцев, но и для новых арт-движений. С конца 1980-х годов здесь обозначился беспрецедентный подъем различных форм «неформальной» культуры: взлет «уральского рока», драматургии Николая Коляды, деятельность Старика Букашкина и созданного им общества «Картинник», объединений «Сурикова 31», «Ленина 13», «Станция вольных почт» и др.

«Взрывную» ситуацию и легитимацию «неформалов» обозначила первая «безвыставкомная» выставка современного искусства «Сурикова 31», в которой приняли участие все желающие художники вне зависимости от их, так сказать, «партийной» принадлежности. «Разрешенная» городским отделом культуры, она была инициирована частными лицами – художниками В.Гончаровым, В. Дьяченко, сумевшими привлечь около 200 человек. Профессионалы и любители на равных правах вошли в экспозицию, организованную в зале районного Дома культуры, по иронии судьбы расположенного на улице им. В.И. Сурикова № 31. Публике были представлены произведения 1970–1980-х гг. В. Гаврилова, Е. Малахина (Б. У.

³⁸ См. опубликованные фрагменты дневника: [Е. Арбнев](#). Из интимного дневника // Урал. 2007. № 4.

³⁹ Ю.М. Культура и взрыв. Статьи о динамике культуры. М.: Гнозис, 1992. С. 25-26.

Кашкина), А. Таршис, В. Дьяченко, Е. Арбенева, В. Гончарова, В. Жукова, Н. Федорева, И. Шурова, В. Гаврилова, В. Тхоржевского и многих др.

Выставка имела поразительный успех: перед входом в ранее мало кому известный выставочный зал выстраивались огромные очереди, вокруг нее развернулись дискуссии и газетная полемика⁴⁰. 1987 год стал переломным в истории свердловского альтернативного искусства: после почти двух десятилетий «зажима» со стороны официальных структур, пришло его публичное признание и ощущение свободы. Известно, что этот год был знаковым и для неофициального искусства Ленинграда, где Товарищество экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ) – объединение художников нонконформистов, в течение года устроило беспрецедентное количество экспозиций, после чего подобные выставки уже следовали одна за другой.

Творчество свердловских художников «неформалов», в большинстве своем, не претендовало на формальную новизну. Они генерировали новые темы и образы, представляя позднюю советскую действительность такой, какой до сих пор ее не решался увидеть. Это вызывало живой отклик у публики, как например, в случае с работами И. Шурова, остро и эмоционально отражавшими социально-политические изменения жизни в стране (например, экспрессивная картина «Битва в партере», 1986 - своеобразный отклик на «антиалкогольный указ» 1985 года). В своих произведениях они использовали формальные приемы модернистских течений XX века (экспрессионизма, кубизма, футуризма, сюрреализма, геометрической и экспрессивной абстракции и др.), интерпретируя их, впрочем, индивидуально и самостоятельно (своей подчеркнутой декоративностью выделялись, например, оп-артовские работы В.Гончарова).

⁴⁰ См. мемуарные материалы о выставке: Когда искусствоведы были еще без гранатометов...: [Воспоминания о выставке на «Сурикова, 31» Вячеслава Савина, Сергея Видунова (СЭВА), Бориса Хохонова, Алексея Лебедева, Вианоры Вишни, Евгения Арбенева, Валерия Дьяченко...] // Урал. 1999. № 10. С. 168–186; а также материалы специального выпуска журнала Урал (2007, № 4), посвященного 20-летию выставки.

Помимо традиционных техник живописи, графики, скульптуры, в экспозиции выставки «Сурикова 31» были представлены также новые для свердловского искусства виды и формы, лишь намеченные в предшествующие десятилетия – инсталляции, объекты, коллажи.

Так, В. Жуков, создавая в эти годы свои пространственные композиции, прошел путь от абстрактного рельефа к концептуальному объекту. Его серия «Парадоксы» (1986), включающая выполненных из обычных строительных кирпичей, была ориентирована на разрушение стереотипов мышления. В композицию был введен вербальный ряд: подписи «белое» и «черное» явно не совпадали с цветом видимой формы, создавали эффект абсурдности.

Вторая экспозиция «Сурикова 31», состоявшаяся в 1988 году, была допущена уже в «святая святых» - в залы городского музея изобразительных искусств. На ней, кстати, была проведена акция цензуры: по политическим критериям представленный Н. Федоревым портрет опального в то время коммуниста Б.Н. Ельцина решением администрации музея и консультационного совета был снят из экспозиции. Николай Федорев (1943–1996) – один из лидеров неофициального искусства, сознательно использовал формальные клише советского плакатного стиля и оформительского искусства, перерабатывая их в соцартовским духе. Визуальные элементы его художественного языка отсылали зрителя также к традициям советского конструктивизма, но при этом острота социального звучания, публицистичность оставались характерными чертами его произведений («Коммунист Б. Н. Ельцин», 1988; «Перестройка», 1988; «Азбука гласности», 1989; «Свобода», 1990 и др. К сожалению, практически все его объекты теперь известны только по фотографиям, поскольку сами работы не сохранились.

В конце 1980-х - начале 1990-х гг., до открытия в 1999 году филиала Государственного центра современного искусства, неформалы выступили едва ли не основной движущей силой живого художественного процесса. Его

представители стали учредителями и создателями независимых от Союза художника творческих объединений «Сурикова 31», «Вернисаж», «Станция вольных почт» и др., использовавших нетрадиционные формы выставочной практики (например, постоянно действующие экспозиции «Сакко и Ванцетти, 23», изменявшие свой состав на основе зрительского рейтинга)⁴¹.

Одна из самых заметных фигур перестроечной культуры Свердловска, объединявшая и традиционалистов и неформалов, и профессионалов и любителей, и взрослых и детей - старик Букашкин, или Б.У. Кашкин (т.е. «бывший в употреблении»), а ранее К. Кашкин, К.А. Кашкин, или - Степан Ариевич Кашкин (сокращенно - Ст-ари-Кашкин), в действительности - Евгений Михайлович Малахин. Поэт, художник, фотограф, издатель, коллекционер а также «народный дворник России» и, по его собственному определению, «панк-скоморох», Старик Букашкин превратился со временем в «культурного героя», почти в мифологический персонаж Свердловска-Екатеринбурга.

Спектр затей лукавого Старика был широк: от создания экспериментальных фотографий до вырезания из древесной коры крошечных арт-книжек, от росписи «морально-шинковательных» досочек (не менее двух тысяч штук) до «украшения» гаражей и помоек (в 1998 было «украшено» 33 помойки), от придумывания «антиалкогольных плакатов» (1986) до исполнения хепенингов и акций. Вокруг него сложилось целое общество, получившее название «Картинник», в состав которого в разное время входили любители рисовать, петь, играть на самодельных инструментах, скрывавшиеся под смешными именами - Антип Одов, А. Рыбкин, Б.А. Ранов, Хвиля, А. Леша, Оля-ля, Д.В. Оркин, М. Бони, Ленка, П.Ушкина, Ксю-ша, Лё-ша, Ло-Ир-Ви, П.Малков, Вера М., Я.-Е.-М., Соня П., Лю-Д-Мила, Сургутанова, Ал-ла, Шо-ТА, Е. Лена, Я-Нина, Де Нис и другие).

⁴¹ См.: Г. Зайцев. К истории неформальных художественных объединений 70-х-80-х годов в Свердловске // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Екатеринбург, 1993. С. 73-77.

«Картинники» устраивали воскресные костюмированные балаганные представления в центре города - в сквере у ЦУМа, где в ход шли погремушки с сушеным горохом, барабаны, дудочки и прочие самодельные музыкальные инструменты, аккомпанировавшие «кричанию» коротких текстов, сочиненных Букашкиным. В конце совершался акт дарения «досочки» тому из зрителей, кто откликнулся на призыв ведущего панк-скомороха. Разрисовывали «досочки» в духе наивной живописи, все кто попадал в поле зрения Старика Букашкина - и шестиклассники, и пенсионеры, и профессионалы и дилетанты. Нередко начинал рисовать один, продолжал другой, а заканчивал третий. Акции «Картинника» являлись культурной формой синтетического типа. Они находились, как писал М. Бахтин, «на границах искусства и самой жизни», в особой промежуточной сфере, ибо для «создателей и потребителей» их - то была сама жизнь. Более того, «неказистость» «досочных» и «гаражно-помоечных» росписей, как, впрочем, и арт-книжек, их программный «дилетантизм», отмеченный безыскусностью, искренностью, самоиронией, оказался мощным инструментом деконструкции «выхолощенного профессионализма» уходящего «советского искусства».

Деятельность альтернативных объединений и художников в Свердловске-Екатеринбурге «расчистила» дорогу к новым формам творчества, подготовила возможности для выстраивания новых стратегий в искусстве, живого искусства «здесь и сейчас». Официальные и неофициальные линии художественной культуры влились в единое пространство, казалось, «пошли» навстречу друг другу, к единому центру. В начале 1990-х в Екатеринбурге (историческое название было ему возвращено в 1990 году) появились первые институты арт-рынка – негосударственные и частные галереи, аукционы искусства, на которых работы неформалов продавались наравне с официально признанными мастерами. Ряд «суриковцев» был принят со временем в Союз художников (хотя, иной раз, и с восьмой попытки), художник Олег Еловой всерьез попытался создать «Музей простого искусства», в коллекции которого были бы объединены

«наивисты», аутсайдеры и работавшие в примитивистской стилистике профессиональные художники и пр. Но они так и не встретились: для профессиональных структур изобразительного искусства, подобных Союзу художников России, неформалы остались аутсайдерами, выходящими за границы художественности и искусства. Однако, из красного балахона Старика Букашкина, из его провокативно-балаганных синтетических «действ» «вышло» не только следующее поколение екатеринбургских «неформалов», создавших недавно арт-движение «Букашкин», продолжающее некоторые виды его деятельности, но и в какой-то степени, уральский акционизм середины 1990-х гг.

Опыт бытования на Среднем Урале альтернативных официальному искусству Союза художников художественных практик, использовавших подобно обществу «Картинник» игровые, фольклорно-площадные формы действий, реально способствовал снятию конфликтов и напряженности в художественной и социальной среде города, создавая прецедент действительно толерантного отношения к новым и не понятным первоначально художественным явлениям.

Дематериализация изображения и гибкость художественного высказывания: видеоарт в системе художественных практик

В конце XX в. видео становится самым распространенным форматом современного искусства – наиболее прозрачным и гибким из художественных языков, не стесняющим прямого высказывания и допускающим любую интонацию – иронию, предельную лирику, высокий пафос, одним словом, наиболее толерантным.

Термин «видеоарт» вызывает множество споров в среде критиков и аналитиков современного искусства, что совершенно естественно, принимая во внимание сравнительную новизну самого явления: массовое увлечение видео стало возможно только в эпоху доступности средств видеосъемки.

Можно утверждать, что видеоарт утвердился как искусство только тогда, когда стало возможным распространение видеографомании, массовой культуры и просто моды на видео.

Интерес к видеоарту в Европе и Америке устойчиво возрастает с конца 1970-х гг. Он становится все более востребованным в самых разных культурных слоях от престижных международных биеннале и специализированных кафедр ведущих университетов и школ до демократичных и массовых фестивалей-конкурсов и www-проектов.

На сегодняшний день видеоарт – один из самых распространенных форматов современного искусства. В то же время это явление сравнительно новое, переживающее период стремительного развития, поэтому большую сложность вызывает определение его статуса в ряду художественных феноменов современности. Видеоарт рассматривается как один из видов современного визуального искусства, использующий возможности кино-, видео- и компьютерной техники.

Можно выявить следующую типологию видеоарта:

- **Видео-перформанс** – разновидность видеоарта, где видео служит средством репрезентации перформанса, а сам перформанс изначально рассчитан на то, что его восприятие зрителем будет обусловлено спецификой видеорепрезентации.

Продукция, основанная на комбинации перформанс/видео, имеет свою историю и свои традиции в интернациональном художественном процессе. Однако научная классификация для ее описания находится в стадии разработки, т.к. процесс взаимодействия жанров слишком версифицирован. В отечественной литературе система понятий для описания взаимодействия видео и перформанса только начинает складываться.

Следует отметить, что понятие «видеоперформанс» широко употребляется и применительно к документации художественных акций и к перформансу, сделанному специально для камеры, и к работам, в которых

акция интегрирована в инсталляцию «closed circuit» (в пер. с англ. «замкнутый круг»)⁴², и к экспериментам с телевидением.

- **Видео-инсталляция** – пространственная композиция, созданная из различных элементов, где ключевая роль принадлежит видеоизображению, воспроизводимому на мониторах и/или на проекционных экранах.

Выделяют два основных вида видео-инсталляции:

– Одноэкранный инсталляция, которая представляется, как правило, видеопроекцией на одну плоскость (экран);

– Многоканальная инсталляция, представляемая видеопроекцией изображений сразу на несколько плоскостей (экранов)⁴³.

- **Видео-скульптура** – пространственная композиция, одной из обязательных составляющих которой является видеоизображение, воспроизводимое, как правило, на экранах мониторов или телевизоров. В отличие от видеоинсталляции, видео-скульптура является объектно, а не пространственно ориентированной, а потому является более замкнутой художественной структурой.

- **Видеомикс (или видеосет)** – разновидность видеоарта, представляющая собой осуществляемый видеомонтаж в реальном времени, с использованием спецэффектов, заранее подготовленных видеоматериалов параллельно музыкальному миксу, осуществляемому диджеем, как правило, в пространстве ночного клуба.

- **Видеотанец** – танец, репрезентируемый на видео, художественная структура которого создается средствами видеомонтажа, специфическими для этой технологии.

⁴² Closed circuit - инсталляция типа замкнутого контура с использованием видеотехники, включающая синхронную передачу снятого изображения, при которой зритель одновременно видит себя, свое двойное отражение, на мониторе или в проекции.

⁴³ Антология российского видеоарта /Сост. и общ.ред. А.Исаева. Издание второе. – М., 2002. С.200.

- **Видеофильм**, т.е. работа, созданная в технике видеозаписи. Алексей Исаев предлагает следующее определение понятию «видеофильм»: «форма презентации или репрезентации событий, явлений и объектов, а также любые авторские высказывания, отражающие попытку автора систематизировать с помощью технологии (монтаж) индивидуальное отношение к реальности, а также к творческому и профессиональному контексту»⁴⁴.

Классификация видеоарта по эстетическим признакам представляется гораздо более сложной задачей. Какая бы то ни было «каталогизация» или составления списка «направлений, течений и школ» в такой сугубо децентрализованной и калейдоскопической области, какой является современное искусство, представляется спорной. Видеоарт наследует выразительные средства самых разных искусств. Самым ближайшим «родственником» видеоарта в художественной среде, безусловно, является кинематограф.

Появление новых технологических возможностей повлияло на изменение творческой самоидентификации отдельных художников и на картину современного искусства в целом. Этот период наиболее ярко отражает идею экспансии телеэфира художниками, как посредством технологии, так и через индивидуальные художественные стратегии. Несмотря на относительную «массовость» этого явления в среде современного искусства трудно судить о стадийном процессе формирования зависимости художника от средств массовой информации. Скорее, это характерно для видеоискусства в его профессиональном, национальном и историческом диапазоне. Можно говорить об общей тенденции взаимопроникновения индивидуального сознания в общественное и обратно через масс-медиа технологии. В этом случае художник является медиумом медийного пространства. Это одна из основных характеристик природы искусства от его истоков и до наших дней, не зависящая от среды его обитания и позволяющая интерпретировать роль видеохудожника как

⁴⁴ Антология российского видеоарта /Сост. и общ.ред. А.Исаева. Издание второе. – М., 2002. С.46.

спирита, чревовещателя, мессии и умного пройдохы. Действительно, где бы не находился медиум, независимо от страны и технологического уровня цивилизации, он непременно воспользуется случаем оказаться в центре внимания

Несмотря на некоторую утопичность идей Маклюэна, они были с оптимизмом восприняты пионерами видеоарта Нам Чжун Пайком и Вольфом Фостелем, которые начали пользоваться телевизором и видеотехнологиями как художественными средствами. Отсюда проистекает одна из характерных особенностей видеоарта, отличающая его от всех прочих видов искусств: он не создает собственного инструментария, а пользуется чужим. Инструментарий заимствуется им из сферы, не имеющей никакого отношения к искусству, а именно – из сферы бизнеса и технического производства.

Зарождение и развитие видеоарта на Западе происходило в рамках концептуализма и оказалось тесным образом связанным с движением флюксус.

Отсчет «художественного видео» начинается с работ одного из участников движения флюксус Нам Чжун Пайка, представленных на первой в мире выставке электронного изобразительного искусства в галерее «Парнас» в Вуппертале в 1963 г. Выставленные Пайком работы представляли собой телевизоры с искаженным при помощи мощных магнитов изображением. Созданные Пайком работы получили название видеоскульптур. Таким образом, видеоскульптура стала исторически первой разновидностью видеоарта.

Первый видеофильм был также создан Пайком, но уже два года спустя (1965). Это была запись выступления Папы Римского Павла VI в Нью-Йорке. Широкое распространение эта разновидность видеоарта получает в конце 1960-х гг., когда становится доступной по цене «Portapak» - первая портативная записывающая и воспроизводящая видеосистема, выпускавшаяся фирмой «Sony». В 1969 г. в Нью-Йорке в галерее Ховарда

Вайса была организована первая групповая видеовыставка, однако ее название – «Телевидение как творческое средство» – указывает на то, что само слово «видео» еще не отпочковалось в самостоятельную смысловую единицу. Однако следующая крупная видеовыставка, прошедшая в 1975 г. и называвшаяся «Видеоарт», свидетельствует о закреплении данного понятия в качестве обозначения нового формата современного визуального искусства.

С этого времени интерес к видеоарту в Европе и Америке устойчиво возрастает. Для русского же культурного обихода видео – явление сравнительно новое. История видеоискусства в России насчитывает чуть более двух десятилетий, отставая от Запада на аналогичный временной промежуток. Этот факт во многом объясняется недостаточностью российской материально-технической базы. Первая видеокамера, как мы уже отмечали выше, была привезена в Россию лишь в 1983 г.

Таким образом, русские художники присоединились к развитию видеоарта на более позднем этапе, когда видео перестало быть *terra incognita* для искусства. Художественная мысль признала видео в качестве полноценного изобразительного средства, в качестве инструмента, позволяющего исследовать и визуализировать различные аспекты актуального, такие как проблемы коллективного бессознательного, доминирования и подавления, новой темпоральности, формирования идентичности и т.д.

Следует отметить, что в России за долго до того, как художникам стали доступны видео и компьютерные технологии, экспериментированием в рамках концептуальной художественной программы с различными техническими устройствами (от электрического звонка до прибора спутниковой навигации на местности) занималась группа «Коллективные действия» и ее лидер Андрей Монастырский. С середины 1970-х гг. группой было осуществлено большое количество художественных акций, преимущественно на природе, часть которых реализовывалась с

использованием различных устройств для записи и воспроизведения звука и изображения (проект «Поездки за город»).

В методологии творчества «Коллективных действий» различные технические средства передачи информации (звуковой и визуальной) выполняют важную роль для процесса структурирования действия, в которое вовлекаются зрители. В то же самое время транслируемая через эти медиа информация, либо сама по себе, либо благодаря характеру организации акции теряет свою сущностную коммуникативную функцию, ее содержание лишается положительного смыслового заряда. Информация перестает быть сообщением, целью производства эстетического действия. Она сама становится средством формирования определенной схемы субъективного восприятия. Все элементы этой схемы, как запланированные организаторами-авторами, так и случайные, играют свою определенную роль для непосредственного (психо-физического, бессознательного) и опосредованного (осмысленно интерпретирующего, сознательного) восприятия на нескольких уровнях.

Работы «Коллективных действий» в определенном смысле «являются противостоянием технизированной культурной ситуации, в которой роль зрителя оказывается предельно пассивной: эта пассивность, рассеянность восприятия превращают человека в мало разборчивого потребителя навязываемой ему в большом количестве массовой художественной продукции»⁴⁵. В акциях же «Коллективных действий» зритель является одновременно и ее участником, фактически становясь объектом эстетических экспериментов, в рамках которых исследуются процессы структурирования, продуцирования, восприятия художественного действия или события.

Помимо акций «Коллективных действий», исследователи (и, в частности, Игорь Давлетшин) называют предтечами российского видеоарта «параллельное кино», а также опыты группы «Тотарт». Таким образом, в

⁴⁵ Ромашко С. Эстетика реального действия. Поездки за город /Коллективные действия. Т.1. – М.,1998. С. 111.

России, как и на западе, видеоарт развивался «в свете достижений» концептуализма.

Параллельное кино представляет собой течение, основанное братьями Игорем и Глебом Алейниковыми в 1985 г. в Москве, как независимое малобюджетное экспериментальное кино, альтернативное индустриальному кинопроизводству. Характерными особенностями их метода являются следование авангардистским традициям в кино, т.е. интерес к формальным экспериментам, концептуалистские приемы в организации художественной структуры материала (например, игра в квазинарративность, совмещение различных содержательных планов), использование старых технологий и методов (в частности, эстетики дешевого кинопроизводства на 8 мм и 16 мм киноплёнке) в качестве оригинальных эстетических приемов⁴⁶.

Основатели «параллельного кино» братья Алейниковы сотрудничали с концептуалистской группой «Тотарт» (Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов), более пристально по сравнению с «Коллективными действиями» сосредоточенной на работе с видео. Идея их «Проекта исследования существа искусства применительно к жизни и искусству» возникала постепенно как результат поиска выхода из двухмерного пространства живописи и графики в более сложные формы контакта с реальностью, многомерные «ментально-пространственные» построения. В 80-х гг. они начали работать в жанре перформанса, фиксируя его на 16-миллиметровую плёнку Игорем Алейниковым.

С ростом интереса художников к общекультурной проблематике и расширению языковых возможностей собственного творчества они начали постепенно, по мере доступности, использовать различные медиа устройства: кино и слайд проекционное оборудование, аудио, видео. Это вело к композиционному усложнению работ: медиа позволяли моделировать более дифференцированную внутреннюю как пространственно-временную, так и

⁴⁶ Антология российского видеоарта /Сост. и общ.ред. А.Исаева. Издание второе. – М., 2002. С.197.

семантическую структуру. Следовательно, изменялись характер и степень вовлеченности зрителя в происходящее.

В качестве примера можно привести перформанс «Русская рулетка» (1985), зафиксированный на 16-миллиметровую пленку, который интересен как эксперимент с сопоставлением реального и иллюзорного пространственно-временных континуумов. Суть его такова: Абалакова и Жигалов сидели неподвижно рядом напротив своего отражения в зеркале, в то время как демонстрировался заранее отснятый Игорем Алейниковым, в котором изображение сидящих напротив зеркала художников постепенно исчезало. Технически это было осуществлено посредством многократной пересъемки с одной пленки на другую одних и тех же кадров, что вызывало потерю качества до полного уничтожения изображения.

Данная работа представляет собой один из первых в России видеоперформансов, в котором акция интегрирована в инсталляцию «closed circuit». Авторами была организована замкнутая зеркальная структура, где зритель мог наблюдать сразу несколько изобразительных планов: спины авторов, неподвижно сидящих перед зеркалом, их исчезающее на стене изображение, себя в зеркале на фоне исчезающего в фильме изображения авторов, отражение лиц авторов на фоне исчезающего собственного изображения. Перед зрителями открывалось сразу несколько пространственно-временных перспектив события относительно их присутствия здесь и сейчас. Однако эти иллюзорные перспективы – зеркального отражения, киноизображения и их совмещения – работали по рефлексивному зеркальному принципу постоянного возвращения взгляда обратно, т.е. на то, чтобы замкнуть внимание зрителей на представленное им минимальное действие – сидение художников напротив собственного отражения в зеркале. Восприятие зрителя как бы попадает в ловушку. Действие, в которое он оказывается вовлеченным, развивается по замкнутому кругу, не позволяя избежать тотальности события. Единственный выход здесь тот же, что и в игре «русская рулетка» -

уничтожение системы – активное (физическое разрушение демонстрационной структуры и ликвидация авторов) или пассивное (отказ от участия, уход из комнаты).

Таким образом, история появления видеоарта в России связана с видеофиксацией перформансов московской концептуальной школы («Коллективные действия», «Тотарт»), а также с опытами участников движения «параллельное кино».

В 90-х гг. русские художники обратились к исследованию возможностей видеотехнологии, эффектов, которые можно достичь с ее помощью, а также смысловых коннотаций, рождающихся в результате неожиданных визуальных и образно-звуковых решений. Так, Сергей Шутов в своей ранней серии видеоремиксов популярных советских фильмов «Посмотри, какая тишина» (к/ф «Небесный тихоход») и «Тайна двух океанов 2» (к/ф «Тайна двух океанов»), используя одновременно видео- и звуковой монтаж, достигает весьма агрессивных эффектов воздействия на восприятие зрителя достаточно простыми средствами. В своих работах он применяет комбинирование различных фрагментов исходного материала, техническую трансформацию изображения, изменение ритма, а также наложение на кинокадры своеобразного орнамента из простых полихромных геометрических фигур.

Сергей Шутов также был одним из первых в России, кто начал использовать компьютер для видеомонтажа. В работе «Чувственные опыты» (1993), представлявшейся в форме видеоинсталляции, основу видеоизображения составляет порнографический фильм, деформированный с помощью компьютера до состояния полуразмытости очертаний действующих в кадре фигур. Это искаженное изображение помещено в своеобразные цветочные кулисы-рамку, обрамляющие телеэкран. При этом звуковым сопровождением видео служит женский голос за кадром, читающий любовные письма. Эта работа является весьма ярким примером постмодернистского метода совмещения на уровне одного плана выражения

нескольких разнородных реальностей: частных интимных чувств, выражаемых в письмах – неизменный атрибут литературных любовных романов, коммерческого порно – новый жанр эксплуатации сексуальной темы и авторской иронии по отношению к обоим, выразившейся в сплавлении их в сентиментально-китчевом антураже.

В начале 1990-х гг. в Москве возникают первые видеостудии и медиаинституции. Так, Татьяна Могилевская и Сергей Шутов создали Институт технологий искусства. Анатолий Прохоров и группа теоретиков явились организаторами «Ассоциации новых экранных технологий». В это же время начала свою работу некоммерческая «Студия эгоцентрических особенностей», созданная выпускниками ВГИКа и учениками Владимира Кобринина.

1993 г. можно считать переломным в отношении многих кураторов к искусству новых технологий. Медиаискусство, а именно выставка «Виртуальный сад» (кураторы – Татьяна Могилевская, Сергей Шутов) впервые было включено в программу Первого Московского Международного Фестиваля Компьютерной Анимации «Аниграф». Началось распространение новых веяний и в регионы, так, например, одна из видеоинсталляций Сергея Шутова была включена в фестиваль современного искусства «Новые территории искусства» в Красноярске.

В этом же году состоялось одно из наиболее ярких и впечатляющих событий в области искусства новых технологий – Фестиваль экспериментального видео, компьютерной анимации и проектного синтеза (Москва). Устроитель – «Студия эгоцентрических особенностей» (кураторы – Вадим Кошкин, Алексей Исаев). Кроме уникальной программы кино- и видео-авангарда на площадке впервые в России были реализованы проекты, синтезирующие в реальном времени импровизацию участников группы «Сайра Бланш» и видеомиксов с компьютерной обработкой, музыкальные импровизации группы «ТриО» Сергея Летова, Максима Трефана с видео и компьютерным сопровождением. Неожиданным для публики и критики было

появление на площадке эксперимента А.Бренера, Ж.Литичевского, Г.Виноградова, Н.Абалаковой и А.Жигалова.

Фестиваль поставил своей целью продемонстрировать синтез искусств и выявить особенности в подходе к этой проблематике видеохудожников, актеров, музыкантов, режиссеров. Система отбора демонстрируемых материалов, как и идея импровизации в интерактивной среде, формировалась вокруг четырех разделов «Видео и театр», «Видео и музыка», «Видео и телеарт», «Видео и визуальные искусства». На основе этого деления по результатам фестиваля «Студией эгоцентрических особенностей» были созданы 4 видеофильма (авторы – Вадим Кошкин, Алексей Исаев, Владимир Кромин). Также в рамках фестиваля прошла выставка «Видеосценарий» (куратор – Алексей Исаев).

Первым опытом популяризации и составления коллекции видеоарта в России стали фестивали непрофессионального видео, проводимые в 1992-1994 гг. Ассоциацией альтернативной музыки «Экзотика», которая в эти годы также производила качественные радио- и телевизионные программы, посвященные некоммерческой музыке и выходившие на государственных российских каналах.

Первая «Экзотика» проходила в 1992 г. в Ижевске, где усилиями нескольких энтузиастов сформировалась достаточно большая группа людей слушающих и играющих актуальную на тот момент музыку. Клипы, которые снимались тогда участниками неформальной ижевской «лаборатории» по технологии изготовления были близки «параллельному кино», но исполнены в другой эстетике – психоделической и декадентской, что вполне соответствовало музыке ижевских групп «Стук Бамбука в 11 часов», «Самцы Дронта», «Красивая пришла». Именно работы ижевских креаторов стали своего рода эталонными и определили специфику первого фестиваля.

На следующем фестивале (1993), проходившем в Калининграде, помимо работ из Ижевска, интересными для зрителя и жюри оказались сибирские индустриальные видео-опыты, навеянные творчеством культовых

и очень важных для альтернативной культуры 1980-х – начала 1990-х гг. английских проектов Throbbing Gristle, PTV и др., под идейным лидерством Genesis P.Oridge. Новокузнецкий электронный дуэт Currents of Death к тому времени записал свой дебютный альбом «Cretodah!», в стилистике ambient-noise. Две композиции из альбома стали клипом, который сняли режиссеры И.Давлетшин и В.Кошкин, которые, кроме того, получили гран-при за очень модную и концептуальную для того времени компьютерную low-fi работу «Паразиты мозга».

С 1991 г. в Москве начала свою работу «TV галерея» - независимое предприятие, созданное для разработки, производства и продюсирования некоммерческих культурологических проектов, связанных с видео и телевидением. Ее владелица Нина Зарецкая, в прошлом профессиональный телевизионщик и теоретик ТВ-журналистики, автор и ведущий популярной передачи о современном искусстве на первом канале, - поставила перед собой цель: вырастить собственных видеохудожников, сделать русскому искусству прививку западного видеоарта. В 1990-е гг. галерея принимала зарубежные проекты, программы видеофильмов, по которым русские художники могли учиться делать художественное видео. Результатом этой работы стали в основном инсталляции, часто довольно сложные для галереи, поначалу не имевшей серьезного оборудования и достаточно большого помещения. В качестве примера можно назвать видеоинсталляции или фрагменты видео в работах В.Ефимова и А.Чернышева, Н.Котел, Г.Ригвавы. Несмотря на оригинальное русское содержание, форма, используемая этими художниками, интернациональная.

Основным видом деятельности галереи являлся поиск самостоятельных творческих возможностей в области видео: создание видеоперформансов, организация и видеосъемка различных акций экспериментального характера, подготовка и проведение фестивалей и выставок видеоарта. Второе направление работы – сбор видеоархива культурной жизни: хроникальная

фиксация наиболее значимых мероприятий, проводимых как у нас в стране, так и за рубежом.

Следует отметить, что «TV галерея» долгое время интегрировала все московское видеоискусство, кроме рейверского. С галерей сотрудничали Сергей Шутов, Гия Ригвава, Владислав Ефимов, Аристарх Чернышов, Нина Котел, Алена Мартынова, Юрий Лейдерман, Олег Мавромати, Император Вава, Леонид Тишков, Вадим Захаров, Александр Бренер, Георгий Острцов, Богдан Мамонов, Арсен Савадов, Георгий Сенченко, «Запасной выход», Абалакова и Жигалов, «АЕС», Мария Чуйкова, Семен Файбисович, Галина Леденцова и др. Галерея также проводила выставки зарубежных видеоартистов, инициировала совместные проекты (как, например, «Total Recall»), показывала программы зарубежного видео, участвовала в русских и заграничных фестивалях.

На рубеже 80-90-х гг. широкое распространение в России получает rave-культура. Главным содержанием творчества большинства видеохудожников в это время, по мысли В.Сальникова, становится галлюцинация. «Компьютер, видеоарт, виртуальность в форме некоего Виртуального Рая, психоделика в форме экстази, галлюциногенов, LSD и его заменителей, музыкальная культура rave, мода были для них, собственно, современным искусством и современной культурой. Все это вместе называлось «кислотностью». И все они, действительно, имели отношение к современному искусству, потому что всю эту «кислоту» <...> в России после знаменитого «Гагарин-парти», первого rave-dance, устроенной в Москве на ВДНХ в павильоне «Космос» Бугаевым-Африкой, продвигали именно художники»⁴⁷.

Видеоролики и виджейство стали частью музыкально-визуально-наркотической клубной жизни той эпохи, галереей которой был модный rave-клуб «Птюч». Типичные художники этой волны: С.Шутов,

⁴⁷ Сальников В. Снимать кино, играть в кино, смотреть кино. Новый консерватизм в русском видеоискусстве //Художественный журнал. №40. 2001. С.36.

К.Преображенский, В.Кошкин, Н.Борисова. Продукция этих авторов была визуальным фольклором rave'a. На этих лентах чаще всего под восточную или rave-музыку варьировались психоделические орнаменты, какие-то подобия мандал, или прямые имитации галлюцинаций, «преображающие» реальность.

В конце 1980-х видеоклипы были для русских художников одним из главных открытий. Для многих художников-raver'ов клип навсегда остался образцовым произведением искусства, включающим в себя всю визуальность из contemporary art и плюс к этому еще и развлекательность продукта массовой культуры. Клип, на их взгляд, оказался тем, что Вальтер Беньямин назвал «произведением искусства в эпоху его технической воспроизводимости». И к тому же нечто подобное клипу можно самому смастерить с помощью видеокамеры и компьютерных эффектов, компьютерного монтажа.

Развитие видеоискусства следует новой тенденции в изобразительном искусстве, где повествование выходит на передний план. Здесь можно найти много общего с языком кино. Если раньше художники шли наперекор устоявшемуся визуальному языку кинематографа, то сейчас они все больше заимствуют из арсенала технических средств художественного и документального кино (например: голос за кадром, портретность и движущаяся камера).

Видеоработы начала 1990-х гг. в большинстве своем не имеют сюжета, не поддаются пересказу, и представляют собой поток подсознательно-эмоциональных картинок с акцентом на художественной форме, свободных от истории и потому свободных от идеологии. Работы второй половины последнего десятилетия XX в. чаще всего имеют в своей основе историю, сюжет.

Сегодня видеоарт является наиболее демократичным видом искусства. Видео (прежде всего, благодаря своей тиражируемости и мобильности) дает возможность локальным сценам осуществлять свою эффективную

презентацию в интернациональных пространствах, на различных многочисленных международных фестивалях и выставках.

Старейшие европейские видео фестивали - свидетели и катализаторы эволюции видеоарта. Несмотря на однотипные названия, они часто придерживаются различной политики в отношении применения технологий художниками.

Фестиваль видеоарта и электронных искусств в Локарно (Швейцария) - Форум новых образов - при выборе призовых работ отсекает все слишком по мнению жюри, технологическое, и выполняет роль защитника художественной стороны работ. Этот фестиваль возник он на базе маленькой частной арт-галереи. В конкурсе локарнского фестиваля - всего две номинации: 1) видеоарт и инсталляции, 2) перформансы и спектакли мультимедиа. Размеры призов: 10 и 15 тысяч швейцарских франков. Существуют также стипендии, которые Видеошкола Локарно присуждает молодым художникам, получающим благодаря этому возможность создать видеоработу на производственной базе Школы.

Брюссельский видео фестиваль старше локарнского всего на один год. Он возник как кинофестиваль, в котором был раздел видео, но в 1990 году поменял название на видеофестиваль, определив тем самым свою новую ориентацию.

В девяностых годах, в связи с изменением политической ситуации в Латинской Америке и Восточном блоке возникло несколько новых фестивалей. Появились видеофестивали в Аргентине и Бразилии. В знаменитом в истории дизайна городе Баухаус в Германии основан в 1993 году фестиваль с русским названием «*Остранение*», ориентированный на медиаискусство и медиатеорию в Восточной Европе. Спонсируя такой фестиваль, правительство Объединенной Германии, конечно, ставит своей целью создание условий на лучшего понимания между гуманитариями Востока и Запада.

В связи с прогрессом технологий в конце девяностых годов в мире появляются первые крупные фестивали электронного искусства. В 1979 году в австрийском городе Линце был основан фестиваль ARS ELECTRONICA, являющийся одним из самых престижных форумов, демонстрирующих художественные произведения всех жанров, использующие компьютерные технологии обработки и создания образов. Программа форума обычно включает выставку, видеопказы и симпозиум. Конкурс Арс Электроники проводится по номинациям: компьютерная анимация, компьютерная музыка, интерактивное искусство и сетевое искусство, WORLD-Wide Web.

Каждую номинацию судит авторитетное жюри, участники которого - самые известные специалисты в области электронных технологий, художники и организаторы экспериментальных научно-художественных проектов (Рой Аскотт из Centre for Advanced Inquiry in the Interactive Arts), кино и медиакритики, члены редколлегий электронных изданий (например, LEONARDO Electronic Almanac) и информационных баз данных, сотрудники исследовательских центров (Майкл Неймарк из INTERVAL Research Corporation).

Одна из премированных работ 1995 года - интерактивный фильм Дэвида Блера WAX или "Открытие сотового телевидения".

Арс Электроника поддерживает связи со сферой компьютерного бизнеса и индустрии игр и других развлечений, приглашая в жюри представителей производственных компаний и коммерческих фирм, специалистов по маркетингу, телевизионных продюсеров. Показ работы художника на Арс Электронике часто открывает дорогу на другие фестивали, так как в жюри участвуют их представители.

В этом году в жюри Арс Электроника работала американский специалист Sally N. Rosenthal, с 1981, т.е. с момента основания сотрудничающая в другом ежегодным событием - странствующей конференцией SIGGRAPH, включающей выставку, мастерские и конкурс.

Это мероприятие проводится то в Сан-Франциско, то в Чикаго силами его основателя ASSOCIATION FOR C(ACM), мощной коммерческой фирмы, занимающейся менеджментом и маркетингом в сфере компьютерного бизнеса. SIGGRAPH проводится каждый год в конце июля и представляет собой объект мечтаний не только молодых компьютерных художников, но и звезд.

Другая мигрирующая выставка - ISEA- проводится с 1990 ежегодно основанном ее International Society for the Electronic Arts, объединяющим как культурные организации и художественные институты, так и частных лиц. Выставка демонстрирует плоды кооперации ученых, художников и технических специалистов. В программе ISEA - выставки искусства мультимедиа, электронные перформансы, научный симпозиум. В 1994 году ISEA проводилась в Хельсинки, а в 1995 - в Монреале.

В отличие от ARS ELECTRONICA и SIGGRAPH, ISEA интересуется не только новейшими технологиями, но и более традиционными.

В 1995 году ISEA проходил в Монреале. Объединившись с уже существующей на протяжении нескольких лет в Монреале выставкой и конкурсом IMAGES du FUTUR, рассматривающий проблему применения новых технологий в искусстве и дизайне, ISEA организовал соревнование под названием Электронное кино. Другое дополнение к традиционной программе ISEA , появившееся в этом году, это Рынок новых искусств - прототип рынка будущего - соединение ярмарки, книжной лавки, медиатеки и художественной галереи, где представлена любая электронная продукция , исполненная художниками или про художников.

Фестиваль электронного искусства IMAGINA в Монте-Карло, основан в 1982 году. Это по преимуществу фестиваль компьютерной графики. Он ежегодно проводит конкурс по девяти номинациям, делая предварительную селекцию, включающую приблизительно 500 произведений. Приз фестиваля называется PIXELINA и существует при поддержке правительства Франции.

IMAGINA близка по духу SIGGRAPH (USA), Nicograph (Japan), Digital Media World, проводящемся в Сингапуре. Она уделяет особое внимание индустрии развлечений, играм, использованию мультимедиа и виртуальной реальности для целей образования. Критерием отбора часто является не только художественное качество и уместность применения технологий, но и эффективность практического использования работы, ее прикладное значение для общества.

Приз PIXELINA имеет одну особенность, по сравнению с процедурой отбора призовых работ на других фестивалях - окончательный выбор делает публика. Из отмеченных публикой работ формируется призовая программа по следующим номинациям: постановочное и игровое, симуляция, визуализация, искусство, реклама, видеоклипы, специальные эффекты, оформление телезаставок, продукция Школ и Университетов.

Телевизионный французский Канал+, совместно с IMAGINA, присуждает приз за лучшую видео и компьютерную игру. Крупные кампании, такие как AUTODESK, RASTEROPS, SONY, VIDEO MEDIA присуждают приз за лучшую трехмерную работу. Все наиболее продвинутые по спецэффектам фильмы так или иначе попадают на IMAGINA - в 1995 году ее лауреатом стал известный фильм "Маска". В последнее время в мире появляются сетевые фестивали, выставки и конференции, проводящиеся в WWW.

Гораздо хуже дело с электронными фестивалями обстоит в Центральной и Восточной Европе - экономические трудности, непрекращающаяся политическая нестабильность затрудняют основание регулярно действующих мероприятий. Однако, и здесь есть фестивали, пользующиеся уважением в мире. Это в первую очередь WRO SOUND BASIS VISUAL ART FESTIVAL, проводящийся в пятый раз во Вроцлаве в Польше. Он известен вниманием к искусству перформанса и всему, что касается звукового оформления электронных проектов. В 1995 во Вроцлаве

была показана программа по истории российского видеоискусства. В программу вошел видеомикс JABBER, выполненный на основе микширования в реальном времени американских культовых фильмов Русланом Рубанским.

В России также делаются попытки сетевых проектов. В WWW существует электронная галерея фотографии, размещенная Алексеем Шульгиным и Олегом Филюком, висит виртуальная порнография Руслана Рубанского, электронный журнал Владимира Могилевского. Также существует WWW ART CENTER, основанный несколькими московскими художникам и включающий работы Алексея Шульгина, Татьяны Деткиной, Александра Николаева и Аркадия Насонова. В России основано несколько фестивалей, таких как, например АНИГРАФ и ТЕЛЕГРАФ. Однако в их программе довольно незначительное место занимают экспериментальные работы компьютерных художников. Российским авторам остается две возможности - или активно стараться пробиться на западные фестивали, или ожидать изменения к лучшему в российской ситуации.

Новейшие художественные практики в контексте международных художественных выставок

Показательной моделью возможного толерантного взаимодействия порой взаимоисключающих художественных практик в современном обществе является организация крупных художественных выставок интернационального характера.

Одна из старейших подобных выставок, имеющая столетнюю традицию - Венецианская биеннале. Она является в настоящее время одним из самых авторитетных форумов мирового современного искусства. Предназначение этой масштабной выставки — представить наиболее

значительные явления в современном искусстве разных стран. Во многом динамика развития искусства нашего времени определяется двухгодичным ритмом венецианских экспозиций. Предлагаемая для каждой из биеннале специальная тема отражает проблематику актуальной ситуации в современном искусстве⁴⁸.

Впервые художественная международная выставка современного искусства состоялась в Венеции в 1895 году, а к настоящему моменту, здесь имеют свои павильоны ведущие мировые державы - США, Япония, Италия, Великобритания, Франция, Нидерланды, Испания, Германия и др. Для проведения каждой из Биеннале назначается специальный художественный руководитель — видный критик, куратор, специалист в области современного искусства. Именно он задает специальную тему для Биеннале, выстраивает концепцию всего мероприятия. Международное жюри решает судьбу премий Биеннале: за „лучший национальный павильон“, „лучшему художнику“ и „молодому художнику“ (до 35 лет) и т.д. Традиционно Биеннале проводится один раз в два года. Она открывается в начале июня (вернисаж растягивается на несколько дней) и функционирует до конца октября того же года, чему и соответствует этимология термина Биеннале — т.е. двухгодичная.

Основная экспозиция Венецианской Биеннале осуществляется в парке „Сады Биеннале“, выходящем на набережную Сан-Марко (продолжение набережной Большого канала). Именно там расположены павильоны ведущих современных стран. В центральном же павильоне — „Италия“ — традиционно разворачиваются приуроченные к Биеннале масштабные тематические или историко-художественные выставки. Наряду с этим экспозиционные (а также театральные, музыкальные и др.) события осуществляются на других выставочных площадках города — в помещениях Арсенала и т. н. „Кордерие“, Палаццо Грасси, в Музее современного искусства Ка д'Оро, Музее Гуггенхайма (г. Венеция), Палаццо Фортуни и пр.

⁴⁸ Мизиано В. Уроки Венеции//Художественный журнал.1999. -№17.-С.75.

Национальный павильон на Венецианской Биеннале — это наиболее престижная площадка представительства государства и его культуры. С 1914 года Россия (СССР) была неизменной участницей всех Венецианских биеннале.

Современное искусство – институт либерального общества. Биеннале делается для того, чтобы, представлять актуальные на этот момент творческие идеи, подвергать их отчуждению и деконструкции, с тем чтобы начать осваивать новые рубежи художественной инновации. Такова неизбежная логика авангарда у власти. И очень показателен в этом аспекте пересмотр модели однолинейного развития из прошлого через настоящее в будущее, который предложила, например, 47-ая Венецианская с ее тезисом «Будущее. Настоящее. Прошлое». В сущности, на этой выставке, была предложена репрезентативная модель современной художественной ситуации - ситуации, которая уже не определяется борьбой поколений, тенденций и направлений, которая уже не следует ценностям «большого проекта» и которой интернациональная глобальность гарантирована персонализацией творчества.

Другая крупная и едва ли не самая известная выставка современного искусства в мире – кассельская «Документа». Изначально, «Документа» представляла собой форум, который был инициирован Арнольдом Боде в 1955 году по случаю проведения в Касселе Bundesgartenschau (Federal garden show) и организован Боде и Вернером Хафтман как одноразовое мероприятие. Задуманная как международная выставка современных художественных инициатив, она следовала классическим примерам Осеннего салона (Salon d'automne) 1903 года в Париже, первой немецкой осенней выставки (Erster Deutscher Herbstalon) в 1913 году в Берлине и “Armory Show” в Нью-Йорке. Организованная в Касселе, еще не восстановленном после второй мировой войны, выставка «Документа: искусство XX века» должна была восстановить нарушенную традицию авангардистских выставок в Германии, которая в 1937 году была прервана

национал-социалистами, устроившими обличительную «Выставку дегенеративного искусства» в Мюнхене. Демонстрируя весь спектр международного искусства периода 1920-1930гг., организаторы Документы 1 стремились возобновить контакты с мировой арт-средой и “заглаживали вину” перед искусством, осужденным и умышленно “забракованным” национал-социалистами.⁴⁹

В настоящее время «Документа» занимает одно из лидирующих мест на мировой арт-сцене современного искусства. А следовательно, большая ответственность легла как на весь проект, так и на кураторов, которые знают, что художник и его работа, приняв участие в выставке Документа, приобретают большой «вес» в глазах художественной общественности, нежели участвуя в каких-либо других выставках. Документа является индикатором ценности и своего рода «судьей», принимающим решение в пользу тех или иных художников, которые в последующие годы будут известны как участники «Документы». Выставка все больше становится определяющей, приобретает «включающий / исключаяющий» характер.

Например, организаторы Документы 11 (2002), как лидеры современного искусства, взялись за уже давно требующее разрешения дело - решили переформулировать линейную и сфокусированную преимущественно на Запад историю искусства. В этой связи необходимым стало обращаться к художникам со всего мира и учитывать специфику условий создания произведений искусства.

Ее куратором стал Оквуи Энвезор, первый за историю Документы неевропеец, принявший решение набрать еще шесть сокураторов с разным опытом. Задолго до открытия команда начала продумывать и делать необычную выставку, составленную из пяти тематических платформ в разных частях света, продемонстрировав, тем самым, новый методологический подход в осуществлении выставки .

⁴⁹ Официальный сайт выставки «Документы» <http://www.documenta/de>.

Темы, выбранные для пяти платформ 11-й Документы – нереализованная демократия, гражданское общество, национальное государство, процессы взаимодействия, тяжелое состояние городов Африки, колониальный режим и постколониализм, диаспора и миграция, условия жизни в Восточной Европе и мегаполисах Латинской Америки, расизм, ксенофобия, ассимиляция, европоцентризм, патриархальное общество - стали ее центральным высказыванием⁵⁰.

Расширение пространственных и освобождение временных границ проявилось в открытии, более чем за год до официального начала форума (8 июня 2002), первой платформы в Вене (15 марта 2001). Выставка стала более доступна и открыта для большей массы людей, поскольку платформы были размещены на четырех континентах: в Вене, Берлине, Нью Дели, St. Lucia и Лагосе, а тематика выставки расширилась до масштаба социополитической. Эти факторы частично повлияли на изменение депутации Документы. Пространственное и тематическое поле 11-ой Документы, подчеркивает, что актуальная Документа не обязательно должна проходить в определенное время в определенном формате, быть рассчитана на какую-то определенную публику (здесь подразумевается западное художественное сообщество), как это имело место на протяжении более чем пятидесяти лет.

Выставки современного искусства приобретают все большую и большую популярность не только в продвинутых западных странах, но также и в восточных странах, имеющих короткий опыт существования инновационных форм искусства. Так, например, Стамбул принял участие в биеннальном движении.

Фестиваль современного искусства организовал Стамбульский фонд культуры и искусств, имеющий двадцатилетний опыт проведения культурных мероприятий. Стамбульская биеннале стартовала в 1987 году и стала событием уже потому, что впервые дала возможность местной

⁵⁰ Бауэр М. Пространство «Документы 11». Тексты // <http://www.zverevcenter>.

аудитории познакомиться с крупнейшими современными художниками мирового процесса. Две последующие биеннале продолжали знакомить со звездами и в то же время предлагали кураторам из разных стран возможность устроить национальные экспозиции в рамках единой «зонтичной» выставки.

В поиске новых форм представления современного искусства организаторы решили обратиться к модели кураторской выставки. Одной из наиболее интересных стамбульских биеннале была выставка 1995 года, делать которую был приглашен авторитетный куратор из Германии Рене Блок. Его концепция также предусмотрела проведение нескольких выставок: наряду с большой групповой выставкой, называвшейся «Ориент/ация», он представил ретроспективный проект «Флюксус». Благодаря связям и авторитету приглашенного международного куратора, стамбульская биеннале приобрела прочную репутацию важного художественного события в мире.

Биеннале очень важна для культурной ситуации в Стамбуле и Турции. Делая здесь выставку, куратор адресует ее не публике из Парижа, Берлина или Нью-Йорка, а стамбульской аудитории, отчасти – из Софии и Салоников. На биеннале утверждается определенная культурно-политическая идея. Название выставки 1995 года произошло от корня «ориент», входящего в слово «ориентироваться», но также обозначающего «восток». В каком-то смысле понятие «восток» стало ключевым для ориентации в новой европейской политической ситуации. Важно отметить, что после стамбульских биеннале турецких художников стали приглашать участвовать в выставках за рубежом.

Стамбульские биеннале доказывают что западная традиция вовсе не является абсолютно истинной, что в современном глобальном художественном пространстве сейчас есть и иные истины. Вместе с тем, складывающаяся конфронтация западного искусства и других геоэтнических типов искусства очень позитивна – она ведет к взаимному изменению. Т.о. образом, акции самоутверждения Востока, подобные

стамбульской биеннале, очень важны, поскольку восточные, как впрочем, и другие страны говорят: мы здесь, мы видим, мы понимаем искусство иначе, у нас своя точка зрения.

Заключение

Утверждение принципов толерантности в художественной культуре и искусстве в XX веке во многом опирается на идеи плюрализма как философско-мировоззренческой позиции современного общества. Множество независимых друг от друга интересов, видов бытия, идей, взглядов, социальных институтов, художественных идеалов, норм, практик в XX столетии никак не могут быть сведены к чему-то единому. Опыт искусства XX века не только подтверждает необходимость множественности авторских концепций, стилей, направлений и их борьбы, но и обосновывает их социальную укорененность. Плюрализм в искусстве признает рождающиеся между различными явлениями противоречия и конфликты источником развития и стимулировании многообразия художественной жизни. Разрешение этих противоречий должно происходить демократически. Плюралистическая концепция развития культуры и искусства в XX веке становится особенно актуальной и действенной в постмодернизме, с его принципиальной децентрацией и гетерогенностью художественных процессов и практик.

Онтологическое признание плюрализма современной культуры порождает и такое явление, как мультикультурализм — особую практику и политику бесконфликтного сосуществования в одном жизненном пространстве множества разнородных культурных групп. Политические и экономические интересы, религиозные предпочтения, художественные особая национальная и групповая идентичность — все это сосуществует в одном жизненном пространстве и проявляется в различных представлениях о справедливости, истине, равенстве, свободе, красоте и пр. Мультикультурализм расценивается как одна из разновидностей партикуляризма, предполагающего что индивиды и группы могут быть полностью инкорпорированы в общество без утраты своей национальной или культурной, художественной идентичности, без ограничения своих прав. При этом актуализируется вопрос о проведении политики толерантности, как

необходимой составляющей компоненте в условиях глубокого культурно-художественного разнообразия. Формы художественной толерантности приобретают в этом контексте особое значение, ибо именно многообразие современных художественных практик позволяет моделировать любые конфликтные ситуации, в том числе социальные, политические, гендерные и пр. «разыгрывая» их на материале искусства, и находить пути их решения, тематизируя и обостряя их в произведениях современного искусства, выполняющих также функции социальной и научной рефлексии.

ⁱ Ры Никонова-Таршис, Анна. Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Екатеринбург, 1993. С. 70.