

Е.Н. Шклярник
АРГУМЕНТАЦИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ВООБРАЖАЕМОЙ
РЕАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

В статье рассмотрены приёмы, используемые в текстах, поясняющих произведения современного искусства и являющихся частью авторского замысла, а также сделана попытка выявить роль псевдоописаний и вербальных фальсификаций в восприятии арт-объектов.

This paper deals with the actual art verbal discourse and its false arguments to generate the sense and the vision of the art object.

Ключевые слова: автор, произведение, смысл, доверие, контекст, когерентная истина.

Keywords: author, art object, meaning, trust, non-linear context, coherent truth.

Слово художника, авторский или кураторский текст, написанный в сопровождение произведения, играет важную роль в современном искусстве. Многие артефакты и художественные акции оказываются невнятными без такого вербального разъяснения-экспликации. Изначально профессиональное описание работы содержало технические характеристики (автор, название, датировка, материал, размер, место хранения). Доверие зрителя к пространству музея или галереи превратило описание в формальное подтверждение подлинности и маркировку произведения. Однако уже эти безусловные данные подвержены изменениям и манипуляциям. Так, из идеологических соображений работа Е.А. Лысенко «Бык» была выставлена в музее Нукуса под названием «Фашизм не пройдёт». Борьба с «дегенеративным» или «языческим» искусством обычно приводит к его уничтожению, поэтому коллекционеры и хранители часто прибегают к фальсификации экспликаций.

Особенно важна подлинность или ложность описания в фотоискусстве и видеоарте. Документация объекта, процесса и методов съёмки позволяет выявить ценность работы.

Так, например, черный прямоугольник может быть представлен как фотоизображение картины К. Малевича, как снимок ночи или пещеры, как кадр препарированной фотоплёнки, как отпечаток на фотобумаге наложений бесчисленных снимков. Различие технологий и целей образа определяет интенциональные характеристики восприятия. Наряду с упорядочиванием или фальсификацией фактических данных экспликация даёт пространство для взаимодействия артефакта с реальностью. Привычно нейтральная форма описания опрокидывает традицию созерцательного восприятия и предлагает искажённую картину репрезентации мира. Расширение опыта зрителя основано на доверии системе описания и происходит благодаря инверсии смысла и неясности целого. Помимо вопросов «что я вижу?» и «как это сделано?» возникает опасение «так ли это на самом деле?». Разрыв между означающим и означаемым даёт простор для опытов не только в виде игры, цитирования и комбинации серий клише, но позволяет заново структурировать реальность, конвенционально объединяя подлинное с мнимым.

Мистификация некомпетентного зрителя — не единственная задача сознательного искажения данных. Псевдоним художника (Митьки, П. Пепперштейн, старик Б.У. Кашкин) или название артгруппы («Медгерменевтика», «Куда бегут собаки», «Что делать», «Война») задают семантическое поле восприятия работы, опору на социокультурный контекст. Буквальному пониманию произведения препятствуют перевёртыши, умолчания, противоречия названия и содержания: зритель не может опираться на привычный опыт, смысл работы всегда проявляется заново («Евангельский проект» Д. Врубеля и В. Тимофеевой, «Исламский проект» и «Inverso Mundus» AES+F, «Верю!» А. Кулика, «Рай» И. Наховой).

Кроме художественных целей программное описание проекта служит манифестации создаваемой художником воображаемой реальности. Вступая в языковую игру, автор использует стилистические клише как подвох, то есть как утверждения, похожие на правду, но ею не являющиеся.

Псевдоописания, имитирующие разъясняющую модель кураторского текста, используют протокольные данные в качестве фальшивого обоснования работы. Такова экспликация работы В. Потапова «Взятие Пскова» (ММОМА, 2015), якобы 40 лет хранившуюся в краеведческом музее, однако представляющую собой гигантское батальное полотно, отсылающее к образам К. Брюллова («Осада Пскова королём Стефаном Баторием в 1581 году», 1843) и А. Дейнеки («Оборона Севастополя», 1942). Именно несоответствие описания художественному тексту и гигантомания объекта, нависающего над зрителем, задают модус осады как контекста, в котором прочитываются исторически несовместимые персонажи, населяющие полотно. Цель художника не в ироническом цитировании, а в осмыслении истории и национальной традиции её репрезентации. Буквально заявленный смысл героического сопротивления замещается меланхолией мотива вечного возвращения и неизменности судьбы. Этот же приём подмены использован В. Потаповым и в серии «Внутри», состоящей из небольших фрагментов, якобы отпиленных от старых досок объявлений, покрытых многолетними напластованиями краски, сквозь которую художник процарапал изображения, взятые со старых фотографий неизвестных людей. Создавая палимпсест, автор обнажает свежую фактуру дерева и очевидность имитации, просто-душно подражающей «подлинному» материалу. Однако эти доски-обманки — не фальшивки, а реконструкции, в полной мере выражающие современное отношение к «старине». Псевдоописание и псевдоизображение как нельзя лучше предъясняют конвенциональность исторического «факта» и невозможность документирования реальности. Подмена свидетельства фикцией обнаруживает невозможность проверки и доверия в социальном поле вообще. Реальность предстаёт как подражание идеальному образу, событие — как имитация действия, оценка — как подделка анализа конструктом.

Художник не изображает, не отражает, не фиксирует некую внешнюю форму бытия, а создаёт свою реальность и утверждает её художественными средствами. Автаркия этих множественных миров часто оставляет их закрытыми для

непосвящённого, и тогда без подробных объяснений не обойтись. Сильной аргументацией здесь является личное свидетельство автора. Так, И. Кабаков снабжает свои инсталляции в западных музеях («Пионерский лагерь», «Туалет») щедрыми описаниями советского образа жизни, мотивируя каждую деталь экспозиции, чуждую чувственному и социальному опыту зрителей. Текст фиксирует подлинные характеристики быта, но в то же время служит музеефикации духа ускользающей эпохи. Система описания задаёт систему восприятия, колею взаимодействия объекта с публикой.

Напротив, развоплощением произведения как музейного объекта становится полная его замена описанием. Такой опыт «Экскурсий с завязанными глазами» предложил зрителям Ю. Альберт: «Экскурсовод произносит обычный текст: «Посмотрите туда-то, на этой картине вы видите то-то». Экскурсия длится около часа, и все это время участники пытаются вообразить или вспомнить шедевры, о которых им рассказывают, одновременно борясь со страхом споткнуться, упасть или врезаться в стенку. Такие перформансы проводились мной во многих музеях, в том числе в Берлинской картинной галерее, Третьяковской галерее и в кельнском Музее Людвига. Видеодокументация этих перформансов тоже делается с завязанными глазами одним из участников» (Альберт). Распатывая рутинный контекст восприятия, эта акция даёт каждому участнику свободу воображения любых объектов вместо традиционного созерцания реального произведения, которое перестаёт быть самоочевидным. Однако Ю. Альберт не ограничился экспериментом с публикой и применил тотальную подмену изображения текстом на своей ретроспективной выставке «Что этим хотел сказать художник?» (ММОМА, 2013). Вместо работ на стенах висели листы с высказываниями о них самого художника, его друзей и критиков. Выясняется, что несогласованность мнений предъявляет множество концептов и подходов, объективирующих субъективные оценки. Произведение приобретает перформативный смысл, которого оно изначально было лишено. Объект лишается целостности и становится поводом для появления пучка незавершённых семантических связей. Он неедин, нелинеен и непроявлен.

Видеодокументация перформансов позволяет услышать прямую речь художника. Не стоит обольщаться, что это декларация его целей и разъяснение произведения. Это часть замысла, сюжетный ход для вовлечения зрителя в процесс. Например, во время перформанса Микаэлы «Истерика» автор безостановочно говорит, и эта речь и есть событие. Сливаясь с персонажем и перечисляя факты дискриминации женщин, автор подробно описывает свои чувства и разбивает тарелку или бокал, попавшиеся под руку. Шок зрителя нарастает по мере того, как растёт гора битой посуды. Становится ясно, что истерика — это не индивидуальная реакция рассерженной женщины, а коллективное соглашательство и бесчувствие. Скорбь и ярость зрителей рожают солидарность, что, несомненно, и было целью акции (Напреенко).

Проблема самосогласованности в интерпретации арт-объектов возникает в связи с неопределённостью значения художественных произведений. Это социальный конструкт, или результат обсуждения, оценки и трансформации непосредственного восприятия.

Наделение художественной ценностью происходит всегда благодаря усилиям компетентного сообщества. Коллективный субъект вырабатывает критерии, согласно которым произведение получает артистический статус. В области актуального искусства этот статус не является общезначимым и утверждается лишь с течением времени (например, десятилетия споров о работах Д. Хёрста (D. Hirst) или Д. Тер-Оганьяна). Шаткость конвенции, подверженной влиянию авторитетов и моды, позволяет художнику игнорировать формальные границы нормативного поля искусства и полагать истинность воображаемых миров в моменте настоящего.

Литература

Альберт, Ю. 'Что хотел сказать Юрий Альберт?' [Online], <https://slon.ru/culture/1036786-albert/> [20 ноября 2015].

Марков, Б.В. (2011) *Люди и знаки: Антропология межличностной коммуникации*, М.: Наука.

Напреенко, Г. 'Вы можете выйти и присоединиться',
[Online] <http://www.colta.ru/articles/art/3042> [20 ноября 2015].

Об авторе

Елена Николаевна Шкляр – доцент кафедры философии гуманитарных факультетов философского факультета МГУ им.М.В.Ломоносова, shklyarik@mail.ru.

About author

Elena Shklyarik, Associate Professor, Department of Philosophy, Mikhail Lomonosov Moscow State University, shklyarik@mail.ru.