

*Е. Б. Липский*

## КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ И АКТУАЛИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ПОСТМОДЕРНА

Искусство является именно тем видом творчества, которое, в отличие от иных форм культуры, находится как бы «над жизнью», обобщая культурно-смысловой опыт людей в конкретный период их существования путем выражения основных тенденций с помощью художественных образов. Искусство — то, что отличает, и одновременно то, что объединяет, способствует диалогу культур. Разные художники выражают схожие (не значит одинаковые!) идеи в рамках различных культур, тем самым позволяя найти общие смысловые и социальные точки соприкосновения. Искусство использует живую историю — события, которые волнуют людей в определенный период времени, по-своему осмысляет эти события, являясь своего рода «практической политологией», поскольку социально-политические процессы как объект анализа начинают занимать значительное место в искусстве еще с конца XIX века.

В первую очередь искусство служит средством, с помощью которого люди самоидентифицируют себя в текущий момент действительности с целью совершенствоваться с учетом накопленного как позитивного, так и негативного опыта. В результате искусство превращается в «поле для дискуссий», источник постоянной социальной рефлексии в странах, где остальные, более характерные для этого площадки открыто объявляются ненужными по причине педалируемой особенности, суверенности пути развития или по каким-либо иным схожим причинам. Сама дискуссия о том или ином событии в дальнейшем становится историей, и искусство продолжает непрерывно осмысливать эту историю. Именно смещение искусства в область «концептуальной актуальности», за счет свободы творческого выражения, позволило ему из «памятника культуры» стать своеобразным ежедневным «летописцем», с оттенком публицистичности. Современное искусство использует свой собственный емкий культурный код не просто для фиксации каких-либо наиболее актуальных событий, но и для их тщательного осмысления, которое полезно как искусству, так и культуре в целом. Культура вечно стоит перед выбором того или иного пути. Как показывает практика, одна из важных задач подобного пошагового осмысления с помощью искусства — не дать сорваться в пропасть возвращения понятийного аппарата уже отработанных идеологий и метанарративов, не дать принять их за некие новые откровения.

Современное европейское искусство параллельно с европейской философией приходило к пониманию этой новой и, несомненно, важной для развития культуры задачи. Заимствуя у модерна свободу выражения, символику форм, искусство постмодерна воплощает в себе выраженное в постмодернистской философии осознание необходимости некоторых границ, таких, например, как необходимость обращения внимания на процессы, происходящие в реальной жизни, взгляд с гуманистических позиций на развитие общества и, соответственно, неприятие идеологий диктатуры и тоталитаризма. Таким образом, достигается и более полное понимание этой фило-

софии через искусство, а также возможность создания нового искусства через пристальное осмысление существующей действительности.

Действительность в философии постмодерна впервые переходит от умозрительных логических концепций и от поиска внезапных систем, внереального, трансцендентного мира и обращает внимание на реально существовавшие события, осмысляя и часто переосмысляя их. Постмодернистская философия предлагала иронично взглянуть на пройденный путь, намечая в качестве альтернативы создание принципиально нового, однако с учетом того, что все известное нам уже было и повторять нужно только то, что действительно приносило человечеству в целом и отдельно человеку как личности несомненную пользу. Одновременно возникла необходимость переосмыслить не только прошлое, но и настоящее, в том числе саму постмодернистскую философию и по тем же самым параметрам. Здесь речь идет уже не о замене одной утопии другой, а о совершенствовании внеидеологической системы, с помощью ликвидации всех существующих противоречий, делая ее современной меняющейся культуре и адекватно отражающей ее. Для решения подобной задачи необходимо не только разобраться в истории и понять ее соответствующее моменту изучения состояние.

В этом смысле философы-постмодернисты являются в некотором роде продолжателями идей Канта, примиряющего этику с логикой, в то время как модерн был попыткой создать искусство на основе немецкого романтизма. Кант говорил о Просвещении как о новой идее современности, то есть незавершенном культурном проекте. «Просвещение, — писал он, — это выход человечества из состояния своего несовершеннолетия, в котором оно находится по собственной вине. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны какого-то другого. Sapere Aude! — Имей мужество пользоваться своим рассудком — таков, следовательно, девиз Просвещения» [1, с. 27]. Одним из постмодернистских теоретиков, прямо ссылающихся на Канта, был Жан-Франсуа Лиотар. Он отмечал кризис ценностей и идеалов Просвещения как романтизацию рационального и выступал за отход от тотальности всеобщего и возврат к самоценности индивидуального опыта на микроуровне. Однако этот моральный закон должен быть рационально обусловлен, о чем говорил и сам Кант, предвосхитив во многом развитую в культуре XX века идею всеобщей относительности событий: «Представления о пространстве и времени применимы, разумеется, к обычным физическим вещам и событиям. Но сами пространство и время не являются ни вещами, ни событиями. Они не могут наблюдаться, по природе они совсем иного характера... они ограничивают собой определенным образом вещи и события, их можно сравнить с системой предметов или системным каталогом для упорядочивания наблюдений...» [цит. по: 2, с. 51–52]. И, наконец, Кант сформулировал главный свой вывод относительно рациональной составляющей: «Рассудок не черпает свои законы а priori из природы, а предписывает их ей» [3, с. 140], а также прямо заявлял о необходимости двухсторонней природы познающего субъекта будущего: «Мы должны выдвинуть идею, что мы, созерцатели, навязываем нашим чувствам, ощущениям, порядок и законы нашего рассудка» [4]. Эту идею развивал спустя 100 лет Карл Поппер в работе «Логика и рост научного знания». Под влиянием событий Второй мировой войны он перенес ее на социокультурную проблематику в работе «Открытое общество и его враги», тем самым создав платформу, на которой базируется новоевропейская культура второй половины XX века. По сути он развивал неокантианскую систему рационального чувствования или чувственной рациональности, имея к тому

же опыт наблюдения крушения последнего глобального метанарратива. Идеи Канта в дополненном и переосмысленном виде послужили основой для формирования постмодернистского дискурса, перенявшего у модерна принцип условности, однако не сделав из него очередного метанарратива.

Современное искусство в том виде, в котором оно воплощает основные черты постмодернистской рефлексии, формируется в 1960-е годы. Художественные искания того времени можно охарактеризовать как поиск альтернатив модернизму в сфере искусства, применение философских концепций в художественной практике. Это выразилось в поиске новых образов, новых средств и материалов выражения, вплоть до дематериализации объекта (перформансы, хеппенинги инсталляции и др.). Можно сказать, что произошел сдвиг от интереса к объекту как некой материальной четко выверенной данности, к процессу и смыслу происходящего. Сам объект может выступать и как самоценный, и как носитель идей.

Самой значимой тенденцией рубежа 1960–1970-х годов можно назвать *развитие концептуального направления внутри самых разных направлений в искусстве*. В 1970-е также заметно усилилась социальная ориентированность арт-процесса. В конце 1970-х и в 1980-е годы возвращается интерес к изобразительности, цвету и фигуративности. Сегодня многочисленные направления не сменяют одно другое, а сосуществуют параллельно, демонстрируя тем самым свободу выражения человека нового типа. Важное место занимают разновидности поп-арта и соц-арта, заимствующие образы массовой культуры. Энди Уорхол впервые с помощью языка искусства предупредил о проблемах коммерциализации, которые сегодня приобретают особенную актуальность в новых экономических условиях. Сегодня же можно наблюдать новый интерес к художественной фотографии — всё больше художников начинают обращаться к ней как к средству творческого выражения. Важное значение приобретает использование технических достижений современности. Так, фотореализм поставил своей задачей обострить восприятие обыденности, символизировать современную среду, отразить современность в формах «технических искусств», широко распространившихся именно в эпоху технического прогресса. Фиксируя и обнажая современность, скрывая авторские эмоции, фотореализм в своих программных работах оказался на границе изобразительного искусства и чуть ее не переступил, потому что стремился соперничать с самой жизнью.

Еще одним актуальнейшим направлением в стане современного искусства стал реди-мейд. В реди-мейде предмет промышленного производства вырывается из привычной бытовой обстановки и экспонируется в выставочном зале. Смысл реди-мейда заключается в том, что при смене окружения изменяется и восприятие объекта. Зритель видит в предмете, представленном в экспозиции, не утилитарную вещь, а художественный объект. Название реди-мейд, как известно, впервые еще в 1913–1917 годы применил М. Дюшан по отношению к своим «готовым объектам» (расческе, велосипедному колесу, сушилке для бутылок). Однако только в 1960-е годы (через сюрреализм) реди-мейд получил широкое распространение в различных направлениях постмодернистского искусства, прежде всего в жанре инсталляции — пространственной композиции, созданной художником из различных элементов: бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, текстовой или визуальной информации. Основоположниками инсталляции в определенном смысле были, конечно, дадаисты и сюрреалисты. В жанре инсталляции работали многие художники

авангарда, от Р. Раушенберга до И. Кабакова. Создавая необычные сочетания обычных вещей, художник придает им новый символический смысл. Эстетическое содержание инсталляции заключается в игре смысловых значений, которые изменяются в зависимости от того, где находится предмет: в привычном бытовом окружении или в выставочном зале.

Своеобразной концептуальностью, прямо проистекающей из теории коммуникации, является хэппенинг. Хэппенинг развивается как событие, скорее спровоцированное, чем организованное, однако инициаторы действия обязательно вовлекают в него и зрителей. Хэппенинг возник еще в конце 1950-х годов как театральная форма. Но в дальнейшем организацией хэппенинга чаще всего непосредственно в городской среде или на природе занимались художники. Они рассматривают эту форму как род движущегося произведения, в котором окружающая среда, предметы играют не меньшую роль, чем живые участники акции. Действие хэппенинга провоцирует свободу каждого участника и манипуляцию предметами. Все действия развиваются по предварительно намеченной программе, в которой, однако, большая роль отводится импровизации, дающей выход различным бессознательным побуждениям. Поэтому хэппенинг так часто может включать элементы юмора и фольклора. В хэппенинге ярко выразилось стремление авангардизма к слиянию искусства с течением самой жизни.

Итак, *концептуализация искусства вне зависимости от вида и жанра касается, прежде всего, идей и значений и только как следствие — форм и материалов*. Еще ранние концептуальные художники конца 1960-х (продолжая опыты первых авангардистов) начали прикреплять тексты в виде игры слов на стенах галереи и представлять планы относительно событий как предметов искусства. До этого оформление и презентация предмета искусства считались не важным делом, которое могло быть поручено помощникам или полностью оставлено на волю случая.

Но прежде концептуальной презентации концептуализация пронизывает саму плоть произведения. Выразительным примером уже классики концептуального искусства может служить инсталляция, представленная американским художником Брюсом Науманом в музее Тейт Модерн во время войны во Вьетнаме. Эта работа представляет собой игру слов «война» и «сырье». Смысл состоит в том, что слово «война», прочитанное наоборот, в английском языке означает «сырье». Другая работа Наумана — листок бумаги с написанной на нем фразой: «Заставьте меня думать обо мне». Еще одна его идея — повторить глаголы много раз, создать стиль фразеологического словаря, воспроизвести механизм пропаганды несвободного государства, что в результате приводит к тому, что подобная деятельность начинает казаться абсурдной. Два актера по телевизору читают фразы «Я ненавижу, Вы ненавидите, это — ненависть», синхронизируясь друг с другом, становясь все более возбужденными. Эффектом становятся тревога и принуждение думать. «Искусство становится актуальным тогда, когда обнаруживает новый источник энергии изображения, новый резервуар символического», — пишет исследователь современного искусства Екатерина Андреева [5, с. 97].

Можно выделить два пути, разрабатываемых концептуальными художниками: *от идеи — к объекту* (названные работы Брюса Наумана) и, наоборот, *от объекта — к идеи*. Яркими примерами второго типа концептуального искусства являются следующие художественные акции. Роберт Раушенберг в 1953 г. выставил «Стертый рисунок Де Кунинга», который Раушенберг стер. Тем самым он поднял вопрос о природе искусства, дав возможность зрителю решать, может ли стертая работа другого художника

быть творческим актом, или же эта работа может быть искусством только потому, что знаменитый Раушенберг стер её. В 1957 г. Клейн объявил, что его живопись теперь невидима и демонстрировал её в пустой комнате. В 1960 г. он же устроил перформанс «Прыжок в пустоту», во время которого сам прыгнул из окна. В том же году художник Стэнлей Браун заявил, что все обувные магазины Амстердама составляют выставку его работ. В Ванкувере Иан и Ингрид Бакстер выставили содержимое четырёхкомнатной квартиры, упакованное в пластиковые пакеты. В 1961 г. Роберт Раушенберг послал телеграмму в *Galerie Iris Clert*, в которой говорилось: «Это портрет Iris Clert, если я так утверждаю», — в качестве своего вклада в выставку портретов.

*Концептуальное искусство обоих типов не может оцениваться в предшествующих художественных критериях. Оно является, прежде всего, попыткой материализации чистой идеи, концепта.*

Если же произведение концепта не содержит, являясь искусством ради искусства, то это скорее ремесло. Например, немецкий художник Джозеф Беуис дал несколько лекций по марксистской экономике и назвал доски, на которых он набросал свои заметки, произведением искусства (некоторые из них находятся в Тейте Модерне). Но являются ли они искусством?

Выход за пределы чистой концепции и один из способов избегания вышеописанного парадокса нашел отражение в актуальном искусстве, повествующем о конкретных событиях, происходящих в обществе здесь и сейчас. Новый актуальный художник занят живым экспериментом с конкретным познаваемым не просто умозрительно или эмпирическим образом с той самой актуальностью, которое делает искусство современным. Это уже не только концептуализация образа, но и вторжение в «современность» событий, становящееся тем самым одновременно частью этих событий.

Одним из главных практических открытий сегодня является то, что известные ранее виды пластического искусства ищут *конструктивные* ответы на вопросы современности взамен *деконструктивных*. Однако, как и ранее, успешность художественного жеста зависит от конкретного исполнения, от новизны и актуальности концепции. Именно это решает, станет ли произведение «со-временным» памятником своему времени, и, таким образом, вневременным.

## Литература

1. *Кант И.* Ответ на вопрос — что такое Просвещение? // Кант И. Соч.: в 6 т. М., 1963. Т. 6. С. 27.
2. *Поппер К. Р.* Как я понимаю философию // Иммануил Кант — философ Просвещения. М., 2009. С. 51–52.
3. *Кант И.* Прологомены ко всякой будущей метафизике... // Кант И. Соч.: в 6 т. М., 1965. Т. 4, Ч. 1. С. 140.
4. *Кант И.* Критика чистого разума // Кант И. Соч.: в 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 85–88.
5. *Андреева Е. Ю.* Все и Ничто. СПб., 2011.

Статья поступила в редакцию 17 мая 2012 г.