

Анатолий Осмоловский: Новая фаза искусства?

Блог о современном искусстве «Spectacular practices», 14 февраля 2010, Андрей Сидоркин

Анатолий Осмоловский, известный московский художник и куратор, посетил Киев в феврале 2010 года в рамках образовательной программы Культурного проекта Натальи Жеваго с лекциями по теории современного искусства. Анатолий любезно согласился ответить на наши вопросы, возникшие, как результат его лекций.

Если наблюдать со стороны процессы в искусстве на постсоветском пространстве за последнее время, например, на выставках, крупных фестивалях, не возникает ли у Вас впечатления, что те магистральные идеи, которые формируют западную художественную практику, попадают в отечественную среду в виде некоторых отбросов, готовых результатов западной интеллектуальной жизни, тогда как там — это мысль в движении, каждая последующая концепция оказывается ответом предыдущей и не возникает сама по себе?

Я с этим не согласен. То есть я согласен с этим описанием, оно верное. Но дело в том, что мировой дух живет везде. Понятно, что о каких-нибудь степях Африки или Монголии трудно говорить, живет ли там современный дух, но если мы достигли определенной степени цивилизованности, а Россия и Украина этой степени достигли, то дух этот в нас живет. Он просто проявляется не столь отчетливо, или, скажем так, не в большом количестве людей. Качественных различий нет, есть различия количественные. Хороших художников, хороших произведений искусства в менее цивилизованных условиях меньше. Обычно в таких, не очень благоприятных для искусства условиях есть и свой позитивный аспект, а именно – давление общественного мнения не так сильно, как в европейских странах. Именно поэтому здесь очень большое количество бездарностей, проходимцев и мошенников, но одновременно могут быть и достаточно интересные прорывы. На протяжении всей истории России существует очень незначительный, но высококлассный уровень выдающихся мастеров, которые могут быть вполне конкурентноспособны в мировом контексте, и полностью отсутствует средний слой. И огромное количество бездарностей. Вся проблема в украинском и российском контексте – в отсутствии среднего слоя художников, который всегда есть на Западе. Этот сегмент здесь полностью извлечен, его нет. Этот средний слой и обеспечивает нормы, общий средний уровень. Среднее искусство на Западе делать гораздо проще, чем здесь. Здесь его практически невозможно делать. Здесь можно либо делать очень талантливое искусство, либо делать полный отстой. В этом смысле 90-е годы – это какой-то нонсенс, какой-то исторический выверт в истории постсоветского пространства, но даже и в 90-е годы был ряд неплохих художественных явлений.

Говоря о пути, которым пошло искусство, условно говоря, с 60-х годов XX века, возможно ли предположить, что он оказался следствием не вполне адекватной рецепции структуралистских идей? Те же концепции интертекстуальности, смерти автора были восприняты как конструктивный принцип, хотя, в то же время, могли быть поняты как этическая позиция, напоминание художнику: «не забывай кто ты, и где твое место». А в структурном отношении бы мало что изменилось. Ведь классическое искусство подчинялось тем же самым законам, в частности, Ролан Барт обращался в основном к творчеству классических авторов: Бальзака, Расина, Флобера.

Если говорить в общем, всегда в истории человечества любая мысль воспринималась неадекватно, неполно и часто не понималась. Мы можем проследить на всем периоде развития искусства, начиная со времен античности, или со времен Ренессанса, что хорошие идеи воспринимались превратно, искажались, и, в конце концов, заканчивалось это все плачевно или даже трагически. Структурализм не избежал той же судьбы, что и, например, марксизм, только последний с гораздо более

печальными последствиями. Это во-первых. Во-вторых, если мы будем воспринимать структурализм как политическую программу, а когда Вы говорите о структурализме не только как о принципе организации художественного материала, но и как об этическом принципе, то, конечно, речь идет о политическом смысле, потому что этика связана с политикой. И это, вне всякого сомнения, связь непосредственная и очень тесная. Многие западные аналитики, философы, и даже некоторые политические активисты подчеркивают, что структурализм обладал большим политическим потенциалом. И этот потенциал не был реализован. Например, им обладали работы Делеза и Гваттари, которые писали непосредственные политические манифесты, вроде «Анти-Эдипа» или «Тысячи плато». Это — в чистом виде политические книги, которые предлагают свои радикальные способы организации социальности, отделенные как от коммунистического проекта, так и от капиталистической организации общества. Эти идеи в политическом и этическом поле не были восприняты. Но говорить о том, стоит ли тянуть и продолжать эту политическую линию, сейчас мне представляется невозможным. Потому что общество деградировало до состояния домарксистского периода. Как говорил Маркс, если вы разрушите все до основания, то на этом основании не возникнет ничего, кроме старой мерзости. Марксизм будет заново актуализироваться в каких-то иных формах, и если мы пройдем этот путь, и возврата не будет, тогда, возможно, постструктуралистская политическая платформа будет востребована, заново переформулирована и даст возможность для нового шага в непосредственной политической реальности. Эта платформа — следующий шаг после социализации общества по марксистскому проекту. Под этим я, конечно, понимаю не сталинистский режим, а целую систему очень сложных связей, которые присутствуют отчасти в современной Западной Европе. Но сейчас вся эта марксистская структура подвергается гигантскому давлению, разрушению, и посмотрим, до какой степени она будет разрушена, сколько нужно будет идти обратно в ту же самую сторону.

А когда вы говорите о «возвращении произведения» в искусство, значит ли это, что период отказа от гегемонии стиля, от любых форм власти, от прямого преобразования действительности логичным образом постепенно сменяется периодом некоей максимальной упорядоченности в искусстве и тоталитарности в политической жизни?

Не исключаю этой возможности. Хотя я бы сказал, что к тоталитарности в том понимании, в котором этот расплывчатый термин употребляется (в смысле сталинизма например), конечно же возврата быть не может. Вообще, стопроцентного возврата ни к чему быть не может. Все-таки тоталитарность сталинизма возникла в очень специфическое время, время переходное, когда жестокость нового времени еще жила в людях. Она живет и сейчас, и мы можем деградировать до уровня первобытного общества, если не будем поддерживать наши социальные механизмы или не будем строить новые, что нам очень ярко продемонстрировали 90-е годы в России. Понятно, что в нас содержится и первобытная жестокость, и насилие самых чудовищных форм. Как я часто говорю друзьям: в каждом из нас живет штурмбанфюрер СС. Каждый может быть поставлен в такие социальные условия, что из нас полезут чудовища и монстры, о которых мы даже и не подозревали. Задача человечества — не достичь такого уровня падения. Я думаю, что возврата к тоталитаризму не будет, но определенные элементы авторитарности, похолодания, замораживания, конечно же, предстоят. И благодаря тому, что сейчас экономический кризис, который будет все более и более расслаивать население на высший и низший класс, эта диспозиция будет усугубляться. Конечно же, чтобы держать низший класс в определенных рамках, полицейские силы будут наращиваться. И это непосредственным образом связано с искусством. Для искусства такая ситуация может быть вполне позитивной, потому что искусство начинает проявлять себя в тех обществах, в которых существуют преграды и границы. Для того, чтобы искусство смогло осуществиться, ему необходима не только свобода, но и ограничения. Если нет ограничений, и полная свобода, то обычно вся энергия уходит в свисток. Это, например, произошло в 90-е в России. Была огромная свобода, но не было никаких ограничений, и результат оказался не столь значителен, каким мог быть в принципе. Поэтому ограничения необходимы. Вместе с тем, я не являюсь сторонником этого похолодания, я принимаю его как необходимое стихийное бедствие. Задача же художника и, вообще, деятеля культуры — стремиться к наибольшей свободе и испытывать границы на прочность.

Вы говорили о необходимости учета эстетического опыта прежних эпох для оценки произведения. Объясните пожалуйста подробнее, что Вы имеете в виду? В контексте ограничений, о которых вы только что сказали (если экстраполировать их на область искусства) может ли идти речь об обращении к старым оценочным кодексам, чуть ли не домодернистской системе легитимации?

Наверное, говорить об оценочных кодексах было бы слишком преждевременно. Но, скорее всего, сейчас заново будет реактуализовано понятие художественного вкуса, легитимной художественной оценки. Дело в том, вкус был отменен в искусстве где-то в 1960 году, во времена возникновения авангардистской фазы. Тогда произошел взрыв технологий, медиа, или отказа от медиа и в том числе от произведения искусства, и вкус стал неадекватной системой оценки. Неадекватен ситуации оказался и Гринберг со своей концепцией высокого вкуса. И все его феноменальные усилия по привлечению внимания, например, к возникшей в 80-е годы так называемой паттерной живописи оказались тщетны. Она, конечно, присутствует в истории искусства, но не занимает центральных позиций. Ей, по сути, ничего не удалось, ее перевесили симуляционисты, новая британская скульптура и прочие.

Так вот, понятие вкуса неадекватно в период, когда происходит взрыв различных медиатехнологий, когда ценностью становится чистая инновация. Как только культурный ландшафт начинает становиться обозримым, сразу же включается вкус. А сейчас культурный ландшафт становится обозримым. Приходит постепенное осознание того, что новые технологии так же быстро устаревают, как и возникают. И эта скоротечность их изменения приобретает гигантские масштабы, в эти скорости антропоморфность не может вписаться. Она будет существовать по своим законам, кто-то будет пользоваться одними инструментами, кто-то другими, результат будет приблизительно один и тот же. Это с одной стороны. С другой стороны, факт того, что новые технологии переходят через определенную точку чрезвычайного насыщения, их девальвирует. Ценность стопятидесятого изобретенного компьютера не та же, что самого первого. В конце концов новыми технологиями будут пользоваться просто как инструментами.

А Вы понимаете художественный вкус как общественную конвенцию, или это личный вкус художника?

Нет, общественная конвенция — это профанный вид художественного вкуса. Хотя, на каком-то этапе, он тоже становится важным, я думаю, что важность общественного вкуса чревата репрессивностью. Когда мы говорим про художественный вкус, мы в первую очередь имеем в виду незначительное количество людей, которые обладают этим самым художественным вкусом, людей, которые могут давать адекватную экспертную оценку. А иногда их может быть вообще очень мало, два-три.

Но, скажем, в XIX веке во Франции, те самые люди которые, по идее, должны были принять, например того же Малларме, оказались на это неспособны. И только потом, через какое-то время, выяснилась значительность явления.

Возьмем Верлена и Рембо. Верлен, будучи человеком интегрированным в литературную жизнь Франции сразу же принял Рембо как выдающегося поэта. Никто другой его не принимал. Значит все-таки Верлен обладал этим вкусом. Остальные этим вкусом не обладали, они были поражены той самой общественной конвенцией, которая к художественному вкусу отношения не имеет. Бывают исторические периоды, когда общественная конвенция на некоторый срок становится действенной, но эти сроки очень короткие, они очень сильно связаны с политическим климатом в обществе. Вопрос в том, обладает ли эксперт авторитетом. Если этот эксперт, обладающий художественным вкусом, никому не известен, работает где-то дворником, его мнение ничего не значит. Например, Гринберг, в силу стечения политических, социальных экономических обстоятельств, был человеком, мнение которого оказалось авторитетным. Он стал чуть ли не центральной фигурой художественной жизни Америки конца 40-х—50-х годов. В этом смысле американскому искусству в высшей степени повезло. Точнее говоря, везения здесь никакого нет, а сама насыщенность художественной ситуации приводит к тому, что в какой-то момент все это сцепляется в такую фигуру, как Климент Гринберг, который может адекватно осмыслить то, что происходит с искусством. В этом смысле, интенсивность художественного процесса, количество людей, их индивидуальное качество, их жертвенность, воля формируют

процесс и порождают мозг, который начинает осмыслять этот процесс. В России такого мозга до сих пор нет. Это говорит о том, что в российском процессе недостаточная художественная работа. Наверное, и об украинском можно сказать то же самое. А, например, об Америке, или Западной Европе можно сказать однозначно, что там есть несколько человек, которые являются мыслительным органом этого процесса. Есть ряд кураторов, экспертов, которые абсолютно адекватно воспринимают искусство. Они приезжают в Россию, начинают исследовать московский художественный контекст и делают абсолютно точные высказывания. И потом они встречаются с местными кураторами и говорят: вы что, у вас там такой прекрасный художник, его надо везде показывать, выставлять, а вы чем вообще занимаетесь? Такие кураторы на Западе есть, потому что конкуренция там довольно высока.

Вы выступаете за удаление развлекательного элемента из искусства. До какой степени может быть произведена эта редукция развлекательности? Если следовать известной максиме Горация, искусство должно «поучать, развлекая». Я в данном случае понимаю под «поучением» не чистый дидактизм, а провокацию интеллектуальной работы. И эту составляющую, как мы знаем, можно редуцировать, оставив только развлечение. Тогда мы получим массовую культуру, которая вполне может функционировать на своем уровне. Но если мы избавимся от развлекательного элемента, сможет ли искусство существовать вообще, не перестанет ли оно работать? Хорошо известен, например, опыт многих литераторов XX века, которые практиковали такие изощренные формы выражения, что их тексты становились совершенно нечитаемы, и они возвращались, в итоге, к более традиционным стратегиям письма.

В любом высказывании содержится некий элемент относительности. Если мы будем все воспринимать через абсолютное высказывание, то это нас очень близко подвинет к тому самому неприятному тоталитаризму, а, в конце концов, превратит все в ложь, от чего страдали все радикальные концепции XX века, этим страдал и журнал «ЛЕФ» в свое время, который был интересен, и программа которого была адекватна своему времени.

У Теодора Адорно в «Эстетической теории» есть красивое высказывание, что в каждом произведении искусства содержится застывшая на хоботе у слона балерина. Подлинно высокое искусство скрывает этот факт. Это метафора низкосортного развлекательного действия, некоего кунштюка, некоего чуда. В произведении искусства должен быть элемент чудесного, то, что Адорно называл «аппарицией», явлением. И подлинные произведения искусства, на мой взгляд, этой «аппарицией» обладают, будь то произведения изобразительного искусства, или литературы, музыки и так далее. Но в изобразительном искусстве она более наглядно присутствует потому что литература должна прочитываться, она разворачивается во времени. А вещь, которая висит на стене или размещается в пространстве, она всегда здесь, и эту «аппарицию» можно почувствовать, что называется, всеми фибрами души. Высокое искусство не афиширует эту балерину, не педальрует ее присутствие. У меня сегодня был разговор о том, чем отличается искусство Микеланджело от искусства маньеристов, которые возникли после него, еще при его жизни. Давайте сравним раннюю скульптуру Микеланджело «Давид» и позднюю скульптуру маньеристов «Похищение сабинянок», которая стоит в Лоджии деи Ланци во Флоренции. Микеланджело, увидев эту скульптуру, сказал: «Какой хороший кусок мрамора испортили». Хотя «Похищение сабинянок», с точки зрения технологии, — в высшей степени сложная работа, там необычайно сложный разворот тела, многофигурная композиция, все то, чем поражали маньеристы. Они брали в высшей степени технологичными решениями, очень большой сложностью визуального результата. Высокое искусство не стремится к таким шокирующим, броским решениям. Оно сдержанно, оно скромно, оно достигает большого эффекта малыми средствами. Поэтому «Похищение сабинянок», при всей виртуозности владения материалом, говорит нам только об одном — о бравате мастерства художника. Высокое искусство не бравирует мастерством, оно держит эту «балерину» в черном теле, но она должна в произведении присутствовать, конечно.

Изобразительное искусство, наверное, в наибольшей степени из всех искусств вписано в капиталистическую систему обмена. Возможен ли какой-либо успешный выход из этой ситуации, не столько для отдельного художника, сколько для искусства в целом или, по крайней мере, какой-то его части? Может ли искусство революционизировать отношения внутри системы?

Тот факт, что произведения искусства участвуют в капиталистическом обмене, не говорит о них ничего, кроме того, что они участвуют в общем разделении труда. Говорить, что продающееся искусство чем-то хуже искусства непродавшегося бесперспективно. Политическое значение искусства ни в коем случае нельзя преувеличивать. Если мы будем стремиться к тому, чтобы произведение искусства играло ту же роль, что и прямое политическое высказывание, мы будем поставлены перед дилеммой: либо мы откажемся от искусства для того, чтобы политическое высказывание было наиболее эффективным, либо мы будем делать плохое искусство — и не прямое высказывание и не хорошее искусство, что-то среднее. Но, в то же время, говорить о том, что у искусства нет вообще никакой политической функции тоже неверно. Эта функция просто не столь очевидна, не столь действенна. Политическая задача автономного искусства, существующего в отрыве от экономических, политических и прочих аспектов нашей жизни — в том, что оно дифференцирует общество на не связанные между собой элементы. Таким образом, оно легитимирует существование в капиталистическом обществе оппозиции. Оппозиция не может существовать, если в обществе нет других, отделенных от этого общества сфер деятельности. Это — самая большая проблема сейчас в России. Почему в России нет политической оппозиции? Есть то, что называется «полупарламентской системой». И какие-то маргиналы. В России вся жизнь диффузирована, не разделена, недифференцирована именно потому, что в России не существует автономного искусства. Оппозиции нет места. Она или физически уничтожается, как это было при Сталине, или вбирается в себя правящей партией. Политическое значение искусства — опосредованное. Если искусство начинает двигаться в сторону сокращения дистанции между высказыванием и реальностью (то что мы делали в 90-х), то в своем пределе оно просто прекращает быть искусством. Искусство, на данном этапе, должно как можно дальше отойти от политики. Но не нужно это понимать таким образом, что художник будет теперь писать только птиц или пейзажи, совсем нет. И наоборот, политическое искусство не означает того, что в стихах должны быть призывы к революционным изменениям, а на картинах — красные знамена. Всякий раз нужно смотреть по ситуации. Задача искусства — стремиться к автономии, то есть не иметь с этим миром ничего общего. Создавать такие образы, которые не могли бы быть коррумпированы общественным мнением, которые бы не могли быть этим мнением использованы в собственных интересах. Например, когда Авдей Тер-Оганьян рубил иконы топором, церковники с большим удовольствием взяли это в свой оборот, это стало инструментом их политического действия. Искусство должно стремиться к такой форме, которую нельзя было бы использовать ни в каких политических играх. Как реакционных, так и прогрессивных.

Дмитрий Александрович Пригов однажды высказался, что если в искусстве и появится что-то радикально новое, то оно будет связано с «новой антропологией», модификацией тела и новой системой концептуализации, с тем переосмыслением человеком своего места, которое за этим последует. Остальные пути уже исчерпаны. А вы свой подход к развитию искусства считаете радикальным изменением, или это просто небольшое смещение, уход от шаха?

Что касается данной конкретной идеи, я считаю, что это — одна из завиральных идей Пригова, которую можно было бы определить, как идею механистичную. Большое заблуждение — думать, что если у человека вырастет третья рука, то что-то радикально изменится. По крайней мере, пока эта третья рука у нас не выросла. Это все, опять же, связано с высокими технологиями, о которых мы только что говорили, которые сейчас девальвируются. А потом, решающая схватка новой фазы искусства всегда происходит в традиционных медиа, в медиа картины или круглой скульптуры. Любые изменения в новых медиа не влияют на фундаментальные процессы в истории искусства. О новой стадии можно будет говорить, когда будет создана новая картина или новая круглая скульптура. Только когда родилась первая авангардная картина, стало можно говорить о том, что возникла авангардная фаза. Я не верю в «новую антропологию», а если даже она и появится, все равно, все будет решаться в русле той старой антропологии, которая в нас всегда останется.

А будет ли эта новая фаза характеризоваться возвратом искусства к гуманизму? Перестанет ли искусство заниматься самим собой и вернется ли оно к человеку? Ведь одна из причин сегодняшней неэффективности искусства в том,

что оно перестало обращаться к экзистенциальному ядру индивида и замкнулось внутри себя.

Ну, в истории XX века были разные периоды, в смысле обращения к человеку. Например, абстрактный экспрессионизм отвергал антропоморфность художественных работ и даже их восприятия. Потому абстрактные экспрессионисты делали огромные, необозримые холсты. Так, Майкл Фрид, ученик Гринберга, критиковал искусство минимализма, за то, что минималистские объекты сохраняют антропоморфность восприятия, они соразмерны человеческому взгляду. Поэтому можно сказать, что в минимализме антропоморфность восприятия вернулась. А если мы посмотрим на поздние работы постмодернизма, например Дэмиена Херста, то можно заметить, что основной его интерес — это идея смерти, тления, разложения, недаром он делает череп центром собственного горизонта усилий. Но череп уже обладает самым непосредственным элементом антропоморфности.

В моих работах это тоже проявляется, например серия «Хлеба», которая сделана по принципу центральной оси симметрии, в значительной мере антропоморфна, как лицо, которое симметрично по центральной оси. И многие говорят, что очевидно, эти «Хлеба» отсылают к эстетике масок, а некоторые работы серии и являются такими квазимасками. Я считаю, что в произведении антропоморфность должна сохраняться, контакт с человеком необходим. Конечно с точки зрения автономного искусства от этого элемента нужно избавляться, но не нужно делать чересчур решительных шагов, нужно смотреть, насколько это работает. Не думаю, что центральная ось симметрии настолько комфортна с окружающим обществом, что это можно использовать в политических целях.

А разве в случае с Херстом, это не симуляция, не буржуазный хоррор, ни к чему не обязывающий зрителя, не затрагивающий его травматическое ядро, а создающий некую видимость?

Все, что сам Херст вкладывает в эти работы, это его личное мнение, весь вопрос — в структурных элементах. Сама структурная организация материала значительно больше в себе заключает, чем в нее вкладывает художник. Она сама есть высказывание. И здесь, как раз, мы можем говорить о возвращении произведения искусства. Я уже упоминал об этом в одной из своих лекций, череп может рассматриваться как самая примитивная, редуцированная форма произведения. Древние племена, как известно коллекционировали черепа, раскрашивали их и хранили в качестве объектов поклонения, поклонения некоей цельной вещи, в своем роде совершенной. Именно череп (а не скелет) является такой, что ли, прототипом произведения искусства, круглой скульптуры.

И еще, в заключение нашего разговора, я хотел бы попросить Вас в нескольких словах рассказать о журнале, который Вы собираетесь издавать.

Журнал называется «База». Это, скорее, даже не журнал, а такой сборник. Мы не хотим его делать жестко партикулярным, придумывать постоянные разделы и заполнять их похожими материалами. Слово «альманах» мне не нравится, потому говорю «сборник». Он будет периодическим, четыре раза в год. Первый номер посвящен теме «Авангард сегодня», он связан с одноименным эссе Леманна, вокруг которого будет разыгрываться вся история. Второй номер — это, фактически, будет сборник переводных материалов «Тель Кель», абсолютно все переводы новые. У нас вообще «Тель Кель» не переведен. У нас уже давно есть Ролан Барт, есть переводы Деррида, есть переводы Фуко, Делеза, но нет ни Филлипа Соллерса, ни поэта Дени Роша, ни теории «Тель Кель». В этом сборнике будет много поэзии Дени Роша, это один из выдающихся поэтов второй половины XX века во Франции, сейчас я получил эти переводы, прочитал, это действительно очень крутая поэзия. Там будут переводы трех или четырех кусков из центральных романов Соллерса — «Числа», «Рай», «Законы». И довольно много переводов их революционной теории — декларации, заявления. Будет, такой, очень представительный сборник «Тель Кель», начиная с момента выхода в 60-х до его конца. И я хочу в качестве приложения добавить реакцию российских представителей культуры и искусства на представленные материалы. Эта реакция может быть в любой форме — от поэзии до теоретического текста.

Беседовал Андрей Сидоркин