

## Создавать пространство из ничего

*Кети Чухров •*

Признаться самому себе в том, что понимание смысла современного искусства для тебя непосильная задача, может далеко не каждый. Остается лишь мучительно всматриваться в загадочные арт-объекты, отгороженные от «простого потребителя» забором сложных философских и концептуальных построений. Но кто-то должен набраться смелости и задать вопрос, как на самом деле нужно не понимать современное искусство.

Критик современного искусства, философ, доцент кафедры всеобщей теории и истории искусства РГГУ.



Кети Чухров

«Культиватор»: Поводом для этой беседы стала наша с вами встреча на одной выставке, где вы очень четко обозначили границу между современным искусством и современным не искусством. И мне бы хотелось начать именно с этого вопроса: как отличить современное искусство от современного не искусства?

К.Ч.: Очень важно, что современное искусство — это проект, который начинается с эпохи модернизма и с проекта авангарда. Что такое авангард? Это каждый раз новый виток искусства, который радикально переопределяет и переписывает мир. И в принципе современное искусство несет в себе эту программу радикализации самой истории искусства в целом. Даже в галерейном искусстве, так называемом коммерческом, эта радикализация присутствует: либо в качестве материальной составляющей, либо концептуальной или спектакулярной составляющей, — но всегда есть что-то, что должно превосходить восприятие человека. Что-то, что является необозримым, неудобным, невоспринимаемым. Но цель здесь вовсе не в том, чтобы противостоять нормальному чувственному восприятию прекрасного. Цель в том, чтобы соответствовать негативному контексту собственно мира. Потому что современное искусство как модернистский проект начинается со схлопывания мира, схлопывания фигуративности, схлопывания позитивной кантианской программы художественного восприятия как чувственного удовольствия. И схлопывание этого самого удовольствия — это одна из основных черт современного искусства и собственно проекта авангарда.

Что касается той части современного искусства, которое мы нередко называем коммерческим и критикуем его как коммерческое, то на сегодняшний день contemporary art — это очень смешанная территория. На этой смешанной территории современное искусство иногда превращается в fine art — пытается быть дружественным, привлекательным и заигрывает то с авангардом, то с дизайном, то с какими-то медиа-категориями и медиа-пространством...

К.: Не могли бы вы проиллюстрировать это на каких-нибудь примерах?

К.Ч.: Отличный пример — Дэмиен Хёрст, который сделал череп из бриллиантов и выставил его. С одной стороны, это проект, который критикует мир гламура и говорит о том, что человек превратился в такое мертвое существо: у него больше нет духа и души, но зато он весь покрыт бриллиантами. То есть человек отождествился с потреблением.

К.: Но такой критикой буржуазного образа жизни и буржуазной «сытости» искусство живет уже достаточно давно. В чем же здесь проявляется современность выражения?

К.Ч.: Конечно, такая критика не нова. И как раз такие художники как Херст постоянно заигрывают с ситуацией, когда искусство оказывается то на территории коммерческого производства, то на территории Голливуда, то на территории критики. Но есть и такие проекты, которые остаются в строгой парадигме авангарда и радикально позиционируют себя как бы «вне Голливуда», т.е. принципиально не пересекаются ни с какими конъюнктурными пространствами. При этом многие проекты

сегодняшнего современного искусства на уровне галерей, где произведения продаются, как в магазине, часто не соблюдают принцип строгой парадигмы современного искусства и являются fine art — как бы салонным искусством.

Салонное искусство, конечно, может использовать и какую-нибудь политическую тему. В принципе, оно может использовать любую тему, но по своим средствам производства оно не является современным искусством, т.е. оно никогда не радикализирует свой собственный прием и не рефлексирует свою мотивацию к художественному производству. Оно никогда не будет радикализировать себя в контексте истории искусства. Потому что для современного художника недостаточно что-то изобразить, — важно, чтобы сами твои средства изображения стали темой. Например, в кубизме дело не в том, что ты изображаешь, а в том, почему ты меняешь все «средства производства» — как у тебя работает пространство, как работают все оптические составляющие при создании мира этими средствами.

К.: Можно ли сказать, что теперь искусство перестало скрывать свою «технологичность» и то, что форма первична по отношению к содержанию?

К.Ч.: Можно сказать и так. В модернизме этот момент, когда форма стала духом, имел огромное значение. Но в авангарде идея превратить средства производства искусства в содержание переросла в идею социальной инженерии, «жизнестроения». Внимание художников-авангардистов переместилось на то, с помощью чего мы строим мир, какими средствами мы производим не произведение, а именно мир.

Если классическое реалистическое искусство изображало реальность, а модернизм радикально уходил от реальности, пытался сделать из искусства автономную форму, то авангард, формально продолжающий идеи модернизма, пытался стать частью новой реальности, нового мира, в котором изображение как таковое уже не нужно. Этому миру нужно постоянное радикальное идеологическое переворачивание истории. Реализм здесь исчезает, реальность схлопывается — но ради того, чтобы изменять саму себя. Чтобы у художника как социального инженера появилась возможность ее постоянно перекодировать, постоянно комментировать и прочее.

К.: Интересно, что вы еще ни разу не произнесли слово «постмодернизм»...

К.Ч.: Вы правы, и очень хорошо, что вы об этом упомянули. Действительно, постмодернистские художники постоянно заигрывают с реальностью, с медиа-реальностью. Но они все равно остаются как бы такими амфибиями — двоякодышащими существами, которые могут дышать и в воде, и на суше. Постмодернизм, безусловно, возвращает в современное искусство образ, но уже в виде симулякра, т.е. образ бесконечное количество раз копированный, образ мутированный. Тем не менее, на концептуальном уровне там всегда присутствует модернистское недоверие к миру, который постмодернистское искусство не потеряло.

Например, у Джеффа Кунса есть огромные скульптуры сувениров, подарков, ювелирных изделий. Эти объекты существуют в реальности, но являются ли они с точки зрения ис-



Кети Чухров



куства реалистическими объектами? Соотносятся ли эти объекты с реальностью в том же смысле, в каком соотносятся с ней изобразительное искусство, допустим, домодернистское? Конечно же, здесь мы видим заигрывание с какими-то знаками, с семиотикой профанного мира. И после Энди Уорхола это неудивительно, потому что поп-арт сделал возможным включение любого образа в пространство искусства. Но все равно здесь есть элемент концептуализации: почему я это делаю, в каком формате я это делаю, как я это вписываю в рамки искусства? Проблема формы и средств производства остается очень важной.

К.: Возникает вопрос: почему мы все это по-прежнему называем искусством, если на самом деле это, так сказать, «прикол технологии»? Ведь без специального дополнительного объяснения все это выглядит для стороннего наблюдателя как какая-то чересчур сложная шутка.

К.Ч.: В случае таких классических постмодернистских примеров — конечно. И как раз это и вызывает критику — что этот «прикол», этот простой маленький жест, который легко технологически воспроизводится, почему-то оказывается искусством.

В целом же современное искусство сегодня является довольно бюрократизированной процедурой объяснения того, почему та или иная работа впишется в историю развития искусства или не впишется.

К.: То есть мы уже сейчас можем это четко определить?

К.Ч.: Да, конечно, мы можем посмотреть на конкретную работу и сказать, что она войдет в историю современного искусства, потому что в ней произошла вспышка идей, вспышка концептов. Визуально невыразительная, но концептуально осмысленная работа современного искусства отвечает на какую-то идеологему, она показывает нам какое-то сложное отношение, которое мы должны в первую очередь идейно и идеологически определить, но которое, тем не менее, обладает и вещным выражением.

Например, одна из классических концептуальных работ Марселя Бродхерса (Marcel Broodthaers) — это книги, которые сплочены в скульптуру посредством гипса. И здесь у художника нет задачи сделать это красивой скульптурой. Для него важно то, что эту книгу нельзя прочитать, потому что она стала скульптурой. Возникает вопрос: скульптура это или книга? И этот вопрос остается здесь неразрешимым. Невозможность решить очень важна. Но то, что художник придумал эту странную вещь — книгу-скульптуру, которая не является ни книгой, ни скульптурой и постоянно порождает неразрешимый вопрос, — и делает его скульптуру произведением современного искусства. Произведением, которое является бесконечной абстрактной машиной.

К.: Можно ли сказать, что попадание в историю современного искусства равно попаданию на рынок современного искусства?

К.Ч.: Однозначно этого сказать нельзя. Часто бывает так, что попадание на рынок и попадание в историю совпадает. Как в случае тех художников,

которые по каким-то причинам долго не могли выйти на рынок, но, промучившись 20-30 лет, они все-таки попадают на рынок и становятся успешными. Например, у известной художницы Марты Рослер первая персональная выставка состоялась после 60 лет. Но зато ее искусство попало в историю. И теперь Марта Рослер — это исторический бренд. И этот исторический бренд уже стоит денег. А есть очень модные коммерческие бренды, которые являются брендами на грани дизайна, эстетской игры, но живут от силы пять лет.

Здесь играют роль еще и такие вещи, как принадлежность художника к определенному направлению. Например, все художники московского концептуализма вошли в историю, потому что они принадлежали к этому историческому общественно-культурному феномену.

К.: Если говорить о наших художниках, то такой известный человек как Анатолий Осмоловский, который очень часто выступает в качестве спикера от лица современного искусства, — он тоже является брендом и вписывается в историю?

К.Ч.: Да, он, безусловно, вписывается в историю, потому что он был в авангарде того искусства в 90-е, которое занималось «историзацией настоящего». Что это означает? Имеется в виду, что все старые культурные, социальные парадигмы в 89-м году провалились — как официальные, так и андеграундные, — и мы не могли больше эту историческую и институциональную пустоту описывать. И появилось поколение художников, литераторов, которые стали создавать это пространство из ничего, создавая новые исторические

параллели и институлирующие технологии. На улицах, в отсутствии каких-либо контекстов, они сами с нуля создавали себе контекст, не используя старые смыслы.

К.: Но ведь после советского периода они были оторваны от общемирового контекста?

К.Ч.: Они были оторваны от общемирового контекста, но благодаря акционизму в него вписались. Потому что через десять лет Запад полностью интегрировал в себя наших акционистов. Да, в 90-е годы они никому не были нужны. Но сейчас то, что создавалось в 90-е годы, это классика глобального современного искусства. И потом, квазиреволюционность 90-х коррелирует с квазиреволюционностью западных 60-х.

А что касается того, что произошло с Осмоловским и другими художниками его группы после 90-х, то, на мой взгляд, они не смогли разграничить изобразительное, политическое и концептуальное. Дело в том, что современное искусство по самой своей сути все реже фигурирует как изобразительное искусство. А Анатолий пришел к тому, что можно форму концептуально овеществленной идеи воспринимать как красоту, как эстетически прекрасное. Представьте, что вы супрематизм воспринимаете не как авангардное переопределение истории искусства, а как нечто эстетически прекрасное, лишая весь художественный жест гносеологической составляющей!

Собственно, вокруг этого момента сейчас и развернулась большая полемика. Потому что искусство глобализируется, и там, где нет собственной ра-

дикальной когнитивно-концептуальной или политической составляющей, все это просто копируется как стилистический прием наравне с любыми другими. И тогда получается, что можно создать некое общее поле, на котором фан-арт, гламур и современное концептуальное искусство будут представлены вместе. Как раз это и произошло на «Документе 12», когда часто работы размещались просто исходя из того, как они соотносятся друг с другом по цвету или форме, т.е. по принципу изобразительного искусства. При этом одна работа была радикально политической, а другая — порой даже салонной. И это вызвало бурную критику: как можно соединить, допустим, фотографии — у Марты Рослер есть такие ландшафтные фотографии с красными маками, очень концептуальные, — с некой живописью только потому, что и то и другое красного цвета? Это ведь чисто интерьерный принцип...

К.: Это и есть постмодернизм?

К.Ч.: Да, все как раз и говорили, что это попытка вписать модернизм и работы авангарда 60-х и 70-х в постмодернистскую ситуацию.

К.: Вы сказали, что современное искусство не является изобразительным. Но тогда что такое перформанс, почему он является частью современного искусства?

К.Ч.: Перформанс стал частью современного искусства в середине 60-х, когда появились первые попытки критики выставочного пространства. Перформанс — это критика экспонируемого объекта как такового. Потому что экспонат — это статичный объект,

хотя было уже множество попыток радикализации этого объекта. Тем не менее, после «Черного квадрата» Малевича этого стало недостаточно. Например, у американских минималистов черный квадрат становится кубом и оказывается частью выставочного пространства. Потом у Роберта Морриса он становится частью ландшафта — когда он делает форму из ландшафта. Это постоянные попытки выйти из выставочного пространства, из этого белого куба. И перформанс — это попытка соединить концепт с телом самого художника. До этого в истории искусства тело художника никогда не становилось частью произведения или даже самим произведением, такая ситуация возникла в перформансе впервые. Перформанс — это новый тип экспонирования, новый тип показа концептуальной идеи. При этом перформанс нельзя воспринимать как чисто театральное явление, потому что художник здесь не становится другим персонажем. Здесь художник пытается разыграть художественную идею так, как если бы он разыгрывал идею «Черного квадрата» своим телом.

К.: Все же непонятно, почему это не театр?

К.Ч.: Потому что любая театральная постановка подразумевает существование предварительно написанного сценария. И, например, Антонен Арто критиковал театр именно за то, что слово, звучащее из уст актера, это всегда кем-то другим нашептанное, кем-то другим продиктованное слово.

К.: Перформанс не может повторяться?

К.Ч.: Перформанс не может повторять чьи-то слова, не может повторять

чью-то «пьесу». Он возникает как модернистское произведение «ex nihilo» — из ничего. Сама процессуальность, само временение этой формы существует как мгновение. И в этом он сохраняет категорию концептуального модернистского искусства. Чтобы понять смысл перформанса, чтобы это понимание осуществилось как работа, я не обязана смотреть трехчасовой перформанс от начала и до конца. А в театре вы обязаны сидеть и смотреть спектакль до конца. Например, у перформанса Павла Альтхамера на Манифесте 2000 года вообще не было зрителей. Суть была в смешении жизни и искусства: актеры просто сидели в парке и делали то, что обычно делают люди в парке. И вдруг в один момент они собрались, встали и ушли. Вот один этот момент, одно мгновение превратило все это в перформанс. Но мы не обязаны сидеть и смотреть, как люди совершают перформанс. Сама категория времени в перформансе другая. Нам важно, что здесь есть концепт, что кто-то придумал именно такое соотношение реальности и искусства.

К.: А как фиксируется этот концепт?

Или его должны обязательно увидеть и истолковать критики?

К.Ч.: Конечно, перформанс должен документироваться. Перформанс документируется либо через пересказ, либо через видео, либо через фотографию. Между прочим, сама документация — это тоже недавно возникший и уже самостоятельный медиум современного искусства, сама документация тоже часто становится сегодня художественным произведением.

К.: То есть мы всегда можем четко сказать — это перформанс, а это не перформанс?

К.Ч.: Понятно, что все, что делается внутри перформанса, в какой-то мере перформативно. И понятно, что вы при этом можете делать что угодно — например, просто выйти на улицу и совершить какой-то акт: поднять руку, раздеться и прочее. Важно то, как вы это документируете, через что артикулируете и ради чего. Допустим, вы разделись, — ради чего вы разделись? Как вы создали контекст? Куча людей могут раздеться и встать на четвереньки, как Кулик. Но Кулик придумал контекстуализацию: почему он разделся, почему он «собака». Как он связывает это с позицией России? У него это была метафора России в глобальном художественном контексте — это голое тело, голый человек, голая культура и голое искусство. И если не существует этих контекстуальных поддержек, подпорок, то мы смело можем считать, что перформанс не осуществляется.

К.: Этот контекст должен придумать сам художник, или его куратор, или площадка, или критики, которые наблюдают за этим?

К.Ч.: В идеале это должен делать художник.

К.: А на деле?

К.Ч.: А на деле идея часто возникает у куратора. Но, например, Кабаков всегда курирует свои работы сам. Просто есть такие художники, которые создают настолько тотальное концептуальное пространство, что сложно представить себе куратора, у которого возникли бы автономные идеи насчет

того, как это представить.

Проблемой проектной деятельности кураторов становится тематизация. В качестве примера можно привести выставку под названием «Тело, его внутреннее и внешнее» (Берлин, Кунстверке, 2007). Кураторы собрали самые разные изображения тела — и художественные, и концептуальные, и профанные, и медийные — и сделали из них такую огромную выставку. Или, например, куратор берет какие-то даже классические работы, и подверстывает их под тему своего исторического или искусствоведческого исследования. Бывает, что куратор придумывает какую-то выставку и говорит художнику: «Сделаем работу под эту тему». Но такие выставки чаще всего оказываются слабыми, потому что подверстывание художественной идеи под заданную кем-то другим тему не срабатывает — работа в этом случае становится часто иллюстрацией. Перестает быть чем-то новым методологически, формально, содержательно. Поэтому в проектных, тематических выставках, несмотря на их злободневность, часто много балласта, когда вместо идеи вы видите иллюстрацию этой идеи или иллюстрацию той же политической темы.

К.: Насколько современное искусство должно, по вашему мнению, граничить с политической сферой?

К.Ч.: Должно ли оно граничить с политической сферой? А вы как думаете?

К.: Для меня это сложный вопрос. С одной стороны, мне кажется, что визуализация собственных идей необходима всем сторонам и участникам политического процесса. С другой стороны — это получается прикладное искусство.

К.Ч.: Вопрос опять же в том, как вы политизируете искусство. Если вы просто делаете визуализацию политической темы, то это пропагандный дизайн. И то, что мы с вами видели, в каком-то смысле можно назвать таким иллюстративным дизайном темы, которая развертывалась на этой выставке. Но проект авангарда можно рассматривать как попытку художника выйти из «пространства экспозиции» в открытое «пространство совершения актов». Именно это было характерно для художников второго авангарда 60—70-х годов. И то же самое делал уже упоминавшийся нами Осмоловский. Когда художник хочет выйти в политическую сферу и сделать радикальный политический жест, минимизировав искусство, очень часто складывается концептуальная ситуация, осуществляемая перекодировка реальности.

К.: Как сделала группа «Война»?

К.Ч.: Отчасти. Акция на мосту — это политическая работа, которая одновременно является вполне концептуальной художественной работой. Почему? Потому что это простая абстрактная машина, которая все время срабатывает. Мост здесь — государственная институция, плюс профанный объект. Мост регулярно поднимается, и профанный объект вместе с ним. Здесь есть всего несколько знаков, и их смысл постоянно работает, он никогда не истощается, — высказывание абсолютно минимально, но именно благодаря этому оно и состоялось.

Примерно то же самое произошло, когда Осмоловский выложил obscene слово из трех букв человеческими телами на Красной площади. Его идея была

в том, чтобы апроприировать сакральное пространство нового государства, осуществить попытку его критики. Он не хотел делать художественное произведение, он просто хотел показать: «вы плохие», создать прецедент оскорбления, кощунства по отношению к власти. Но у него получилось произведение, потому что здесь есть некое невозможное совмещение разных знаков, которое не переваривается «обычной» реальностью. И это очень важный момент концептуального произведения — когда один знак указывает на другой, как след в лесу указывает на то, что здесь прошел человек, или как дырка от пули постоянно указывает на то, что здесь кто-то стрелял. В этом смысле в политических работах художника очень важно увидеть след какого-то общественного акта.

Речь идет о когнитивной конструкции. Возьмем, например, перформанс Вали Экспорт, когда она критиковала спектаклярность насилия и эротики в кино. Она выходила с небольшим картонным ящиком на плечах, который изображал «кинотеатр», и любой желающий мог протянуть в него руки и за «занавесом» потрогать ее обнаженную грудь, ничего при этом не видя. Таким образом, она концептуально совершала схлопывание аттрактивного, притягательного образа женщины, которая в кино постоянно фигурирует как объект желания, и показывала, что «кино нет». Она назвала этот проект «Кино касания». Она делала этот перформанс в открытых пространствах, на улицах Вены и других городов. Но важно, что этот перформанс семиотически стирал грудь как визуальную икону, превращая ее зрелищную составляющую в ничто.

К.: Всякий ли жест равен искусству?

К.Ч.: Нет, далеко не всякий жест равен искусству. Например, когда «Война» переворачивает машины, это и не политический, и не художественный жест, потому что здесь не хватает еще одной составляющей для того, чтобы сложность произведения состоялась. Акция на мосту — состоялась. В ней были те различные составляющие, которые конструируют концепт. А переворачивание машин — нет, потому что любой человек может перевернуть машину. Это как в математике: уравнение не состоялось — в нем не хватает одного неизвестного.

К.: Чем же переворачивание машин отличается от перформанса женщины-кинотеатра?

К.Ч.: Переворачивание машин — это просто неартикулированный гражданский протест. А в случае Вали Экспорт — это попытка перекодировать зрелищность в касательность. Это очень сложная смысловая перекодировка. Художник должен был придумать, как простым касанием превратить в ничто визуальный объект, за которым вы в обычной ситуации наблюдаете как вуайер. То есть это критика зрелищности, критика эротического напряжения и насилия, которые являются центральными составляющими киноискусства. Это очень простой жест: то, чего вы в данный момент касаетесь, вы не можете увидеть. А то, чего вы касаетесь, есть то тело, которое я как женщина не хочу вам показывать.

К.: Увидеть мы не можем, но ведь можем представить?

К.Ч.: Да. Но я не хочу, чтобы вы это представляли. Я хочу как бы кастриро-

вать ваше визуальное желание, вашу вайерскую инерцию зрителя. Таким образом, я критикую зрелище. Здесь много составляющих, и совершается семиотическая перекодировка, изменение сознания. А переворачивание машин ничего не меняет.

К.: Это может быть понято как метафора?

К.Ч.: Даже если это метафора, то слишком простая. Но я вижу здесь скорее гнев. Машина стоит — я ее переверну. Ларек стоит — я его переверну.

К.: Но на милицейской машине был государственный символ.

К.Ч.: Но переворачивание — это слишком просто.

К.: Правильно ли утверждение, что современное искусство не может быть понятно массовому зрителю?

К.Ч.: Так называемое «массовое искусство», понятное всем, — оно потому и массовое, что массы находятся на низком уровне. А проект авангарда заключался как раз в том, чтобы высокое интеллектуальное искусство стало массовым, — но только за счет того, что каждый член массы станет интеллектуалом-художником. Конечно, это утопия. Но Советский Союз отверг этот проект не потому, что это утопия, а потому что было решено считать высоким искусством лишь классическое искусство. И в СССР стали поднимать массы, но под классическое искусство, а не под интеллектуальный концептуальный авангардный проект. Вот поэтому у нас и не было модернизма и авангарда в течение этих семидесяти лет.

К.: Значит ли это, что вопрос о массовости — это вопрос об обращенности искусства к неподготовленному зрителю?

К.Ч.: С одной стороны, все эти разнообразные проекты типа биеннале — т.е. большие, «олимпиадные» показы современного искусства — они, естественно, массовые. Как говорил Адорно, Бетховен массовый композитор, но это не значит, что массы его понимают.

Интерес к современному искусству на Западе стал признаком принадлежности к образованному среднему классу. Мне кажется, здесь тоже осуществляется определенный проект — что есть такое спектакулярное современное искусство, которое и концептуальное, и привлекательное, и прикольное. Биеннале как раз и осуществляют такую тематизацию современного искусства, чтобы сделать его городским событием. И в этом смысле современное искусство, конечно, массовое. Я думаю, что какое-нибудь биеннале посмотрели гораздо больше людей, чем какой-нибудь спектакль, который гораздо проще воспринять.

Тем не менее, то, как пишется история искусства, и то, почему в нее вписываются одни художники и не вписываются другие — вот эта история, конечно, не является массовым, потому что требует знаний и понимания контекста.

В самом омассовлении ничего плохого нет. В таком контексте Достоевский — это массовый писатель. Плохо, когда омассовление происходит по принципу: пусть искусство станет таким легким развлечением, дайджестом каких-то тем — немножко политического, немножко коммерческого,

немножко спектакулярного, немножко концепта из старых 60-х годов — немножко всего и все удобоваримое, как в супермаркете. Да, можно сказать, что в современном искусстве есть эта тенденция — стать таким интеллектуальным супермаркетом для образованных людей.

К.: И все-таки, в чем специфика восприятия современного искусства?

К.Ч.: Валерий Подорога очень интересную вещь отметил, когда пытался противопоставить восприятие классического художественного объекта и современного арт-объекта. Он говорил о том, что современный объект воспринимается на уровне мгновения. Например, какое-нибудь видео, которое длится полчаса, — если вы поняли, в чем там фишка, то можете уже не смотреть все от начала и до конца. То же самое и тут: если вы поняли жест художника, то можете уже не разглядывать его произведение со всех сторон. Современное искусство, независимо от того, постмодернистское оно или в строгом смысле концептуально модернистское, оно не временится. Оно воспринимается как момент, как точка во времени.

К.: Должно ли со мной в этот момент что-то произойти как со зрителем?

К.Ч.: Да, конечно. Это догадка, вспышка. Гениальное современное произведение дает вам такую вспышку, которую вы никогда не забудете. А произведение, которое спекулирует на том, что что-то сделано из пороллона, или на каких-то других простеньких ходах, которые вас удивляют, предлагает вам дешевые догадки. Но по-настоящему

современное искусство — это как «эврика!»: ага, эта мысль здесь!

К.: То есть мир все равно должен измениться?

К.Ч.: Да, конечно. Современное искусство работает со смыслом, со смыслами. И некоторые художники 90-ых потому и оказались на территории файн-арта, что сказали: мы не хотим смысла, мы хотим чувственности. Но чтобы была чувственность, надо эту чувственность развернуть изобразительно как Рембрандт. А что это такое — рисовать как Рембрандт? Это означает другое время создания произведения, другой контекст жизни, мануальности, отношения к поверхности. Такое произведение по-другому создается. Как, например, подготовка к исполнению музыкального произведения длится, я не знаю, минимум месяц, — то есть это долгая и кропотливейшая работа. А перформанс можно придумать за одну секунду, и сделать это гениально. Неважно, будет он длиться одну секунду или целый день, все равно его идею вы поймете сразу. Но никакой перформанс не может быть тем, чем является исполнение произведения Бетховена или работа Рембрандта. Это разные опыты.

К.: Не могли бы вы рассказать о таком произведении современного искусства, которое повлияло на ваше восприятие мира и что-то изменило внутри вас.

К.Ч.: Конечно. Одним из таких произведений для меня стала «Ветка» Андрея Монастырского. Это абсолютно минималистический объект. На планке висят четыре слегка закрепленных рулончика скотча, сквозь пустую сердце-

вину которых продета длинная сухая ветка. Подразумевается, что в то мгновение, когда ветка легла на кольца, они немного опустились под ее тяжестью. То есть это не только визуальное, но и музыкальное произведение, потому что вы как бы слышите звук разматываемого скотча.

К.: Надо потянуть за него?

К.Ч.: Чтобы возник реальный звук, надо потянуть. Но никто не тянет, потому что это не требуется: здесь нам наглядно явлен сам эйдос музыки. Она остается навечно, эта ветка, которая должна зазвучать. Но это и музыкальное произведение, и минималистический объект, и одновременно утопический жест, который никогда не состоится как музыка. Меня это поразило.

Так же меня поразили многие перфомансы Вали Экспорт, про которую я вам рассказывала. И еще мне очень важен опыт Гордона Матта-Кларка, который рассекал здания, создавая из них концептуальные скульптуры. Любое здание всегда строится снизу вверх. А он рассекал здание по вертикали — таким образом, возникало два объекта, и архитектурное произведение становилось художественным объектом. И потом он обживал этот объект — они жили в этом рассеченном здании, документировали эту жизнь и т.д.

К.: Чем это вас поразило?

К.Ч.: Это поразило меня тем, что здание можно рассечь вот так, и сделать из него «не здание». Для этого достаточно сделать в этом здании минимальный просвет — и все, и здания как произведения архитектуры нет, просто потому что вот здесь дырка. И эта дырка на-

всегда. Эта дырка и есть этот концептуальный объект, т.е. это произведение. Наше восприятие как-то меняется после этого. Вы получаете реальный опыт другого пространства, другого места. «Другое место» — это такая метафора концептуалистов. Когда вы впервые видите этот объект, у вас возникает ощущение полной нереальности происходящего. Но одновременно вы видите, что там, в этом невозможном здании, которое уже как бы и не здание, живут люди. И не просто живут, а внимательно исследуют то, что и вы, и они сами никогда раньше не чувствовали. Они хотят приобрести опыт пребывания в «другом месте», там, где вы никогда не были — не только в физическом, но и в интеллектуальном, духовном смысле. Это и новый телесный опыт, и новый концептуальный опыт.

Что самое главное в современном искусстве? Что оно идею сделало осязаемой. Это чудо, которое там произошло.

В целом же сегодня проблема современного искусства, которую мы сейчас, наверное, уже не сможем обсудить, связана с дегуманизацией. Это глобальное, почти тектоническое изменение, которое произошло в конце XIX — начале XX века и было связано с кризисом европейского гуманизма. Естественно, этот кризис отразился и на западном искусстве. Авангард пытался нивелировать дегуманизацию через идею революции, через идею протеста, через 68-й год. Но сейчас уже ясно, что самый большой изъян современного искусства заключается в том, что в нем нет человека. Там есть идея, есть форма. Как писал наш великий советский эстетик Михаил Лифшиц, классическое искусство было гениальным

не только потому, что оно было связано с прекрасным мастерством, а потому, что оно было связано с исследованием человека. А современное искусство постоянно сталкивается с внешним, но не может проникнуть в человека, в судьбу человека и в человеческие события. Оно все время работает со сложнейшей концептуализацией. Но ведь кроме этого есть еще и сам человек. И если бы мне пришлось обсуждать какой-то самый главный изъян современного искусства, то я бы обсуждала именно этот вопрос.

К.: Это и есть то, что называется «смерть субъекта»?

К.Ч.: Отчасти. Есть такое сердобольное гуманистическое понимание человека. Но есть противоречивое исследо-

вание человеческого, при котором он может предстать как что-то обшечное, отвратительное, непристойное. Такого типа гуманизм мы видим у Достоевского — противоречивый, граничащий с ужасом. Но таких глубоких художественных исследований в современном искусстве почти нет. Именно потому, что искусство перестало работать с такими интенсивностями.

Во многих ситуациях сегодня становится ясно, что жизнь интенсивнее, чем искусство. И огромная часть человеческого опыта остается неопианной, потому что искусству еще предстоит открыть этические ресурсы и артистические методы его описания.