

Другое как критерий формирования художественного образа в актуальном искусстве XXI века

Галина Мажейкина

Научный анализ смысловых контекстов произведений актуального искусства позволяет сделать прозрачным художественный образ в XXI веке. В статье на конкретных примерах показано как Другое («свое иное» – Гегель) становится критерием для формирования этого образа. Теоретически обосновываются ситуативные особенности переходных процессов от постмодернизма к пост-постмодернизму. Автор делает акцент на сопоставлении свободных ассоциаций между элементами внутри произведения, опираясь на следующую аксиому: постмодернизм – это «прежде всего вопрос о различных формах выражения мысли» (Ж. Деррида). В статье анализируются возможности виртуального пространства, дающего художнику мотивацию на эксперимент с несуществующими событиями, персонажами и фрагментами имиджей из глобальной сети, на игру со знаками. Это формирует посыл к созданию новых художественных приемов, которые Ж. Деррида обозначает термином «Dasein» (подручность), несущим в своем смысловом значении присутствие Другого.

Ключевые слова: актуальное искусство, пост-постмодернизм, деконструкция, Другое, симулякр, интертекстуальность, перформативность, трансформация знака, глобальное искусство.

Приступая к анализу художественного образа в искусстве XXI века, необходимо, на наш взгляд, дать ответы на ряд существенных вопросов, которые обусловлены спецификой пространства постмодерна¹. При этом необходимо учитывать социальную направленность актуального искусства, влияющую на стилевое предпочтение и на идеи, которые мотивируют актуального художника к творчеству. Вот эти вопросы:

1. Какова физика пространства культуры в эпистеме постмодерна?
2. Постмодерн – это реальная или искусственно сконструированная система, образ которой пытаются навязать нашему воображению?
3. Как работают в этой системе философские и метафизические категории и понятия?

Французский философ и литературовед Ж.-Ф. Лиотар связывал грядущие изменения в социуме с двумя основными факторами, к каковым относил: «вхождение общества в эпоху, называемую постиндустриальной, а культуры – в эпоху постмодерна»². Эти процессы задали интенцию к пересмотру статуса знания, которое в наше время связано с гегемонией информатики. Логическое продолжение этого статуса явлено в наше время в совокупности «предписаний, предъявляемых к сообщениям, принимаемых как относящимся к знанию»³.

То есть кодирование и расшифровка создаваемых ныне новых языков культуры, соотносимых как с новым искусством, так и с формирующейся в последние десятилетия искусственной виртуальной средой, станет превалирующей. При создании произведений contemporary art ныне уже невозможно обойтись без компьютера как инструмента, применяемого для сбора и отслеживания информации, – от современных философских теорий для описания проектов до визуальных имиджей, заимствованных в сетях.

Мода на структуру (К.-Л. Стросс, Р. Барт), замененную в дальнейшем на постструктуру (Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Делёз и Ж. Деррида), намеки У. Эко на «мифическую отсутствующую структуру»⁴ – породили целое направление в актуальном искусстве Европы и США, названное критиками радикальным. Оно проявило себя наиболее ярко в инсталляциях и архитектурных ансамблях: в основу произведения брался артефакт, заимствованный из среды обитания человека, помещенный в выставочное пространство, он становился компонентом так называемой ситуационной эстетики, тем самым апеллируя к «Фонтану» М. Дюшана (1917). Отличие языка актуальных художников 70–80-х от художественного жеста М. Дюшана в том, что в конце XX века автору уже позволялось играть не с предметом только, но с привычным выставочным пространством, освобождая это пространство от условностей запрета (приватное, общественное, вспомогательное), тем самым раздвигая его границы⁵. Привожу примеры. Йозеф Бойс: «Мне нравится Америка, и Америке нравлюсь я» (1974); Олег Кулик: «Я кусаю Америку, и Америка кусает меня» (1996–1997). Запреты на эстетически прекрасное и возвышенное становятся очевидными, искусство повсеместно подвержено деконструктивным идеям, часто понимаемым художниками не как измененное прежнее, рассматриваемое под иным углом зрения, а как слом и разрушение старого академического и застывшего, застойного. Именно таковыми были идеи постмодернистского искусства. Ситуация во втором десятилетии XXI века иная.

Что думает по этому поводу художник? Уместно привести высказывание сооснователя e-flux Антона Видокле⁶, который разделяет подходы к художественному производству, сформировавшиеся до и после концептуального искусства, позволившие некоторым авторам создать необычные условия производства. Проанализировав «Фабрику»

Э. Уорхола, работы Рикрита Тиравани⁷ и другие проекты, Видокле отстаивает «возможность искусства без произведения, не отменяя при этом традиционную фигуру художника»⁸.

Посмотрим на ситуацию в России, для чего проанализируем творчество московских художников Л. Баласановой и С. Колеватых, работающих в тандеме при создании картин. На международном художественном салоне АРТ МАНЕЖ 2011 они демонстрировали свой новый проект «The Undernet», фиксируя в нем личностные установки и восприятие уже привычных вещей цивилизации XXI века – глобальную сеть, явленную через интернет-коммуникацию, стирающую все возможные границы между странами и континентами. Художники задались поиском смыслов, скрывающихся в ней. Рождение темы их будущего проекта начинается с некоего визуального ряда, в котором один найденный ими в сети имидж цепляет за собой другой, обрастая калейдоскопом имиджей. Для художников важен зрительный импульс, за которым следует сменяемость картинок, собирающихся в коллаж из множества фрагментов, далее выстаиваемых в логическую повествовательную цепь, что позволяет «считывать» проект. «Пицца для глаз – это обрывок реальностей, выхваченных из сети, ниоткуда, фрагмент фотографии из какого-то архива, а часто совсем неожиданные вещи, не связанные с искусством» – так говорят художники о своем методе работы над произведением⁹.

Как им удастся не заблудиться и не утонуть в массе визуальных образов-объектов, ведь информация меняется каждую секунду. Пока пишется картина, выхваченный из копилки памяти образ уже успел трансформироваться в новый (иной). Поспевает ли художник за их сменой в новом потоке текущей информации? Художники считают, что важно научиться останавливать время хотя бы внутри себя. В работе «Человек Облако» как раз присутствует эта перенасыщенность информацией. Кстати, здесь облако – это не романтический образ, а информационное облако «тегов». Поэтому их персонаж – то ли человек, то ли робот, некая сущность – мираж – явление – виртуальный объект. (Ил. 1.)

Возникает вопрос: а есть ли душа у этого объекта-сущности? Является ли он новым Homo Sapiens, обладающим иным сознанием, или это просто по-прежнему актуальная и поныне тема постмодернистской игры? Насколько оправдана историчность постмодернизма, изменившего наши представления об искусстве? Художники актуального искусства XXI века считают, что постмодернизм играл знаками прежней культуры, которая ими переживалась и переосмысливалась, и потому его игра не настолько задевала за живое, так как при желании можно было от нее дистанцироваться. Сейчас игра стала более жесткой, происходит переход к какой-то новой реальности, очертания которой еще не вполне ясны, и если не пропустить этот нарастающий поток через



Ил. 1. Л. Баласанова, С. Колеватых. Человек Облако. 2010. Холст, смешанная техника. 110x110

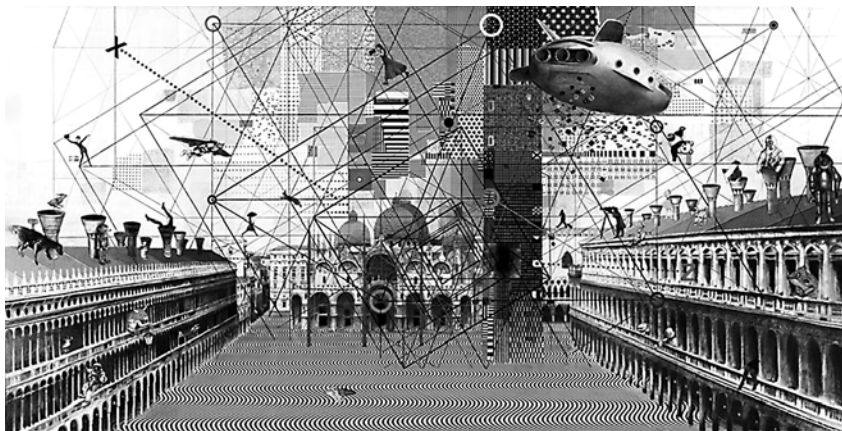
сознание в форме игры, то мозг может «сломаться». Во всяком случае, сейчас уже хочется в этой игре оставаться, так как наступает странный промежуточный момент перед возникновением чего-то иного.

Есть еще одна проблема, актуальная для contemporary art, – выстраивание некой новой мифологии во многих проектах, демонстрирующихся на выставочных площадках России. Что способствует этой тенденции в искусстве XXI столетия? Художники, живущие в пространстве культуры пост-постмодернизма, считают, что причина кроется в разочаровании в генеральном и идеологическом, в том числе базисе той парадигмы, в которой мы существовали до настоящего времени. Наступил момент, когда парадигмальные законы прошлого перестали обслуживать сегодняшний опыт. Многочисленные, вновь возникающие, подчас вульгарные мифологии, иногда любопытный, а иногда и довольно неуклюжий и несуразный поиск выхода из централизован-

ной, общепринятой конструкции окружающего нас пространства – все это способствует заполнению возникшей пустоты необъяснимости происходящего.

Об этом проект Л. Баласановой и С. Колеватых «Другая геометрия»: о множественности смысловых интерпретаций, возникающих при различных геометрических построениях. В проекте фигурирует текст, сконструированный умышленно как разговор двух молодых людей, обсуждающих компьютерную игру, проход на следующий ее уровень. В композиции картины художники отталкиваются от геометрической конструкции и от посыла воображения/подсознания. «Новая геометрия», рожденная новыми идеями, уже является не единственно возможной, становясь многовариантной. (Ил. 2.)

Актуальное искусство пост-постмодернизма не подвержено рефлексии в форме, характерной для постмодернистского сегмента искусства. Это искусство живет в традиции, но говорит языком других знаков. Оно разрушает меганарративы прошлого, сосуществуя в онтологической спайке с массовым искусством в форматворчестве и технологиях, рождая способы, с помощью которых оно демонстрирует акт презентации настоящего. Именно поэтому в произведениях используется виртуальный ряд изображений, современные технологии киберпространства, видео-арт и т. д. По-прежнему актуальны выводы В. Беньямина о том, что массовое воспроизводство, а не создание нового порождает современность. Аура, как ее описывал философ¹⁰, в новом тысячелетии и появляется благодаря современным техникам репродуцирования. Узнавание произведения искусства зрителем делает аутентичное (подлинное) произведение искусства более ценным как музейный экспонат и как бренд в сегменте массовой культуры.



Ил. 2. Л. Баласанова, С. Колеватых. Другая геометрия. Холст, смешанная техника. 110x211. 2010

Оригинал становится безумно дорогим, в отличие от копии, многократно тиражируемой¹¹. Этим, кстати, активно пользуются современные галереи, выкупая у художника картины, создавая шелкографические реплики с авторским клише. Прием не нов, офорты Сальвадора Дали, Михаила Шемякина, фотографии и графика Энди Уорхола, выполненные методом репродуцирования, широко представлены сейчас на продажу. Хорошо известное высказывание В. Беньямина: «Даже самая совершенная репродукция произведения искусства не имеет все же одного его составляющего: его присутствия в пространстве и времени, его уникального бытия в том месте, где оно появилось»¹² в начале третьего тысячелетия может быть оспорено. Актуальный художник способен не только создать копию с оригинала с помощью техники репродуцирования, но оригинал с копии с помощью топологического ее перемещения (например, в инсталляции). Он уже не манифестирует существующие в произведении взаимосвязи, а ровно наоборот – предлагает использовать объекты совершенно субъективно, индивидуально. В последнем проекте АРТ МОСКВА 2013 демонстрировались подобные тенденции на практике. Пример: проект голландского художника Хендрика Керстенса (PERSPECTIVA ART). На стенде галереи были представлены фотографии, созданные подобно портретам известных мастеров северного Возрождения Яна Вермеера, Рембрандта ван Рейна, с использованием традиционных изобразительных приемов той эпохи, но с постмодернистской игрой привлечения артефактов цивилизации XXI века в рамках диалога культур. Симулякры портретов великих старых голландцев выполнены в новейших технологиях inch C-print, в которых детали одежды заменены на продукты современной цивилизации: пакеты, салфетки, бумага. В названии картин автор делает акцент на деталях, давая им преимуществонное право обитания в фабуле старого эстетически прекрасного сюжета, но уже с примесью обыденного современного¹³. (Ил. 3.)

Для культуры постмодерна характерна специфичность восприятия культурных текстов, в смысловых контекстах которых изначально заложена интертекстуальность, интерпретация, интерсубъективность, и, конечно, фрагментарность – коллажность текста. Цитирование и квазичитирование – основа стратегии, в соответствии с которой конструируется постмодернистское произведение, независимо от жанра искусства. Именно поэтому симулятивность в искусстве приобретает базовый статус. Его конструкция опирается на некие условные модели, часто объединенные одной идеей, которая транслируется в культуру того или иного социума.

Симулякр и перформативность в постмодерне имеют общие черты. Перформативность представляет собой фрагментарные речевые, визуальные, компьютерные или медийные сообщения, которые доходят до потребителя/зрителя, предварительно пройдя уже несколько



*Илл. 3. Х. Керстенс. Refuse veil / Пакет для мусора. 2008.
Фотография. С-print. 62,5x50*

циклов опосредованности, и, соответственно, к реальности (априорной подлинности) уже не имеют отношения. Симулякр по существу этого понятия закладывает основы мотивации на манипуляцию образами и смыслами, заимствованными из настоящего или прошлого, превращая их в «правдоподобное подобие»¹⁴, наделяя гротеском, микшированным знаком и новыми (другими) кодами для прочтения культурного текста, доступными декодированию новому (другому) субъекту. То есть симулякр задает технологию производства новых знаков в искусстве. В этих признаках – характерная общность двух понятий.

Трансформируя образ, постмодернистский художник делает означаемое «неустойчивым, плавающим». В результате образ в новом статусе измененной композиции становится гиперреальным и превращается в «правдоподобное подобие» – чистый симулякр, происходит «растворение» знака в объекте интерпретации. Именно интерпретация способствует иному смысловому контексту – как образа, так и возникшего нового знака. Выставочное пространство также становится знаковой средой, состоящей из подобию и имитаций, а постмодернистский

и пост-постмодернистский дискурс – дискурсом игры означающих, при отсутствии означаемого, что рождает множество контекстов в интерпретации.

Художники, сохраняя пространственную метафору, используют двойственность означающих образного и произвольного естественно-го. Бесконечное число означающих при отсутствии означаемого дает посыл для работы с формой, которая манифестируется художниками в их стилевых предпочтениях в творчестве, задавая новые смысловые контексты прочтения произведения. По мнению Р. Барта, форма необходима, чтобы заслонить смысл. «Между смыслом и формой никогда не возникает противоречия, конфликта; они никогда не сталкиваются друг с другом, потому что никогда не оказываются в одной и той же точке <...> возвращаемое слово оказывается не тем, которое было помещено, при возвращении его не помещают точно на прежнее место»¹⁵.

В симулятивном искусстве постмодерна, где реальность иллюзорна, а иллюзорность реальна, типы субъектно-объектных взаимосвязей строятся по следующей схеме: «Субъект больше не может прямо взирать на реальный мир, чтобы найти в нем искомый референт, но должен, как в случае платоновской пещеры, следить за ментальными проекциями этого мира на стенах, в которые он заключен»¹⁶. Когда означаемое становится иллюзией, а значение несущественным и, следовательно, необязательным, важны лишь взаимосвязи между означающими. Если таковые взаимоотношения между материальными означающими нарушаются, то их разрыв провоцирует шизофрению в интерпретации. «Шизофренический опыт – это опыт изолированных, разъединенных, дискретных материальных означающих, которые не удается связать в последовательный ряд. Стало быть, шизофреник не ведает о персональной идентичности, поскольку знание идентичности зависит от нашего переживания постоянства “Я” (“I”) и “собственного я” (“me”) во времени»¹⁷. Следовательно, «шизофреник предан некоторому недифференцированному видению мира в настоящем»¹⁸. Мир для него – это интенсивность восприятия, заряд аффекта, мощь галлюцинации. Таким образом, «шизофрения постмодерна» является одной из его базовых черт, приобретая особый статус и вид текстуальности, обсуждаемой в терминах современной теории шизофрении. Ф. Джеймисон сопоставляет ее с идеями Ж. Лакана об «определенном воззрении на формирование языковой компетенции как процессе, который представляется в качестве фундаментального пробела фрейдовской концепции формирования зрелой “psyche”»¹⁹.

Ю. Кристева, преемница идей Ж. Лакана, в частности, его «теории зеркала», явленной в трех ипостасях: символическое – воображаемое – реальное, продолжая исследования в области бессознательного, уходит в своих наблюдениях к истокам фрейдовского и юнговского бессознательного. Она описывает процессы, происходящие в психофизиологии

индивида, рассматривая авторитеты «Отца» и «Матери» как языковую функцию²⁰.

Подобные эксперименты в творчестве проводит английский художник Марк Куинн (Marc Quinn). Не относя интенции его творчества к импульсам шизофренической психики, мы отдаем ему должное за воплощение пост-постмодернистских теорий в живописи и скульптуре²¹. Произведения этого художника еще раз доказывают, что означающее, потерявшее свое означаемое, превращается в некий образ, который не материален, а ирреален. То есть наделен свойствами и признаками, которые собственно и искал постмодерн в реальности, трансформируя реальность в образы, а фрагменты времени «в серию повторяющихся настоящих»²².

В самом деле, если на «поделочной» и «производственной» стадии вещественные симулякры получались путем копирования некоторых реально существующих образцов, то на стадии «симуляции» образцов фактически нет – они отброшены в абсолютное прошлое «утерянных и никогда не бывших объектов»²³.

Цель стратегии постмодернизма в «работе» со знаками, которые лишь «взывают к похожести»²⁴, – в растворении знака в объекте интерпретации. Знак приобретает иной статус, становится гиперреальным, превращаясь в симулякр, как в фотореализме, когда внешний мир является лишь образом. Мир на снимке или полотне не есть реальность, а лишь образ этой реальности, ее «след». У «железного шамана» Германа Виноградова, арт-группы Tanatos Vanionis, творческого тандема питерских художниц Цаплы и Глюкли ритуальные перформансы – не есть ритуалы, а лишь их образы, благодаря которым конструируется искусственный миф²⁵.

Означающее, которое потеряло свое означаемое, тем самым превратившись в некий образ, дает интенцию к технологиям симулякров, которые не материальны, а ирреальны, что, собственно, и обеспечивает приоритет их использования в актуальном произведении²⁶.

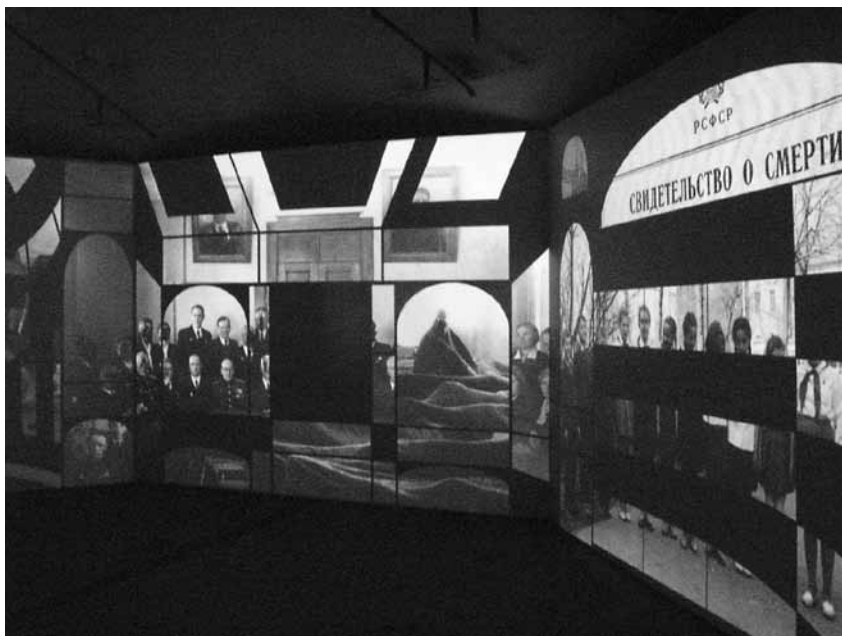
«“Ложные” реализмы становятся образами других образов»²⁷. Соответственно, новые модели, рожденные в актуальном искусстве в парадоксе постмодернистской иронии, – ранжированными аспектами внешнего окружения человека, живущего в массовой культуре социума. Так, артефакты, составляющие предмет гордости Homo Sovieticus, трансформируются и подвергаются метаморфозам. Пример: творчество И. Баскакова, Дм. Цветкова, А. Косолапова²⁸.

Интертекстуальность провоцирует интенцию к построению художественного текста, состоящего из цитат и реминисценций к другим текстам. Осколки времени и осколки пространства; объект и его сосуществование с субъектом; возможность, которая задается с помощью интерпретации, формирует темы и идеи, волнующие актуального художника. Он начинает препарировать и расчленять окружающее про-

странство на составляющие, затем, собирая трансформированные им кусочки мира в единое целое, формирует модель искусства и культуры XXI века.

Большое внимание художник сейчас уделяет форме произведения и его смысловой мотивации, так как актуальное искусство является contemporary (современным) не только в хронологическом аспекте, но в большей степени в символическом и идеологическом контекстах. Оно подвержено влиянию экономических инструментов, его темы наглядно отражают процессы сращивания искусства и капитала, следуя идее символического обмена Ж. Бодрийяра. Благодаря новейшим информационным стратегиям, это искусство, уже не имея культурных границ, становится наднациональным. Так формируется искусство, подпадающее по статусу к категории «глобальное»²⁹.

Х. Бельтинг считает, что позиция глобального искусства стоит на основе, априори закрывающей возможность сохранения канонов, характерных для искусства прошедших эпох, так как в силу своей изначальной инаковости глобальное искусство исключает эволюционную последовательность во всех ее проявлениях. Оно манифестирует окончание подобного подхода, отрицая своим возникновением преемственность традиции. Градация стилей и жанров, объективация искусства в контексте повествовательных функций закрыта самой идеей contemporary art. Стихийность тем и кажущаяся хаотичность содержания художественных текстов указывают на неустойчивость системы жизни общества в связи с глобальными изменениями, происходящими в мире, поставившими человечество перед выбором – жизнь или смерть планеты. Нигилизм по отношению к традиции, ирония по отношению к массовой культуре и ее потребителям, а также по отношению к себе самим; уход в новую форму экзистенциализма, которой уже не присущи суицидные склонности, характерные для экзистенциальных идей 50–60-х годов XX века, трансформировались в XXI столетии в совершенно иную форму взаимоотношений в обществе, опутанном всемирной паутиной. Эти процессы мгновенно проецировались на актуальное искусство, превратившее шедевры в их подобие, выполненные как продукт производства с применением инновационных технологий, что не делало при этом менее талантливыми, менее загадочными и менее значительными. Пример тому – актуальные проекты, отобранные для Премии Кандинского 2013. (Ил. 4.) Проект «Без названия», автор Ирина Нахова. В авторской интерпретации объединены в трех частях артефакты личного архива художницы: фотографии, документы, форматированные в видеofilm, представленный на стенде выставки как документальный повествовательный рассказ, свидетельствующий о личной мифологии семьи, существовавшей в тотальном диктаторском режиме, когда лица и судьбы людей вычеркивались из книг, фотографий и, соответственно, из истории страны.



Ил. 4. И. Нахова. Трехчастный проект «Без названия». Трехканальное видео «Без названия», принт на холсте «Фигуристки» и объект «Руководящий состав». Гран-при в номинации «Лучший проект года». Премия В. Кандинского 2013

Другая форма предлагает иное содержание и новые смыслы поколению, родившемуся уже в новом веке. Входной билет в мир искусства ныне не требует безусловного авторства в качестве доказательства того, что сконструированный объект искусства не заимствован из художественного наследия классической парадигмы; проблема плагиата становится неуместной. Теория постструктурализма поставила окончательную точку на творчестве как субъективно-индивидуальном процессе, творчество носит коллективный характер. Перформанс, флюксус, джем-пейнтинг, инсталляции, фантазмагории становятся элементами современной «смеховой культуры» и основными жанрами искусства XXI века, в отличие от модерна, где превалирующим был персональный, приватный стиль, безошибочно идентифицирующий его автора. «Подобный род индивидуализма и персональной идентичности ушел в прошлое; старый индивид или индивидуальный субъект “мертв”; и теперь позволительно даже описать концепт уникального индивида и теоретический базис индивидуализма как идеологические явления»³⁰.

Вторая особенность постмодерна: принцип привнесения смысла (дополнительности) является основным из базовых конструктов, фор-

мирующих среду ризоморфности, в которой актуальное произведение может и должно существовать, отвечая требованиям к структуре и смысловым контекстам актуального искусства. Ж.-Ф. Лиотар отмечал характерные стилистические предпочтения, явленные в «своеобразном “бриколаже”»: изобилие цитат – элементов, заимствованных из предшествующих стилей и периодов, как классических, так и современных»³¹.

Процессы, наблюдаемые в постсовременном мире, подвержены «усложнению, опосредованию, исчислению и синтезированию все равно каких объектов, а также изменению их масштабов <...> требование простоты сегодня покажется вообще-то предвестьем варварства»³². Это один из аспектов проблемы перехода, второй важный маркер означивания изменений лежит в сути линейного подхода к хронологии. Иными словами, если рассматривать процессы после чего-то (в контексте пост-), начиная «нечто совершенно новое, значит, надлежит перевести стрелки часов на нулевую отметку»³³. Проецируя эту позицию Ж.-Ф. Лиотара на динамику перехода от сегмента постмодернизма в его смысловых контекстах к пост-постмодернизму, констатируем изменение идеологии и стратегии в искусстве последнего. Ф. Морфа характеризует пост-постмодернизм как «законченное прошедшее»³⁴, когда ирония постмодернизма и синдром саркастичной рефлексии на символы прошлого, сменились пересмотром идеи концептуализма в искусстве XX века, формируя новый (иной) взгляд на историю и традицию.

Пост-постмодернизм, поставив предшествующий период на нулевую отметку, строит новую систему координат. Точка отсчета пост-постмодернизма – в новых смыслах «пост-». В проблеме исторических (художественно-стилевых) переходов, которую маркирует Ж.-Ф. Лиотар, лежит интенция вызовов – ответов. Поэтому способы презентации различных жанров и стиливых предпочтений в искусстве пост-постмодернизма – это «прежде всего, вопрос о различных формах выражения мысли»³⁵, а раскрытие тайных смыслов мотивации в творчестве «может рассматриваться как некая “проработка” (durcharbeiten) современностью собственного смысла»³⁶.

Докажем на практических примерах, как проецируются идеи философов в актуальное искусство третьего тысячелетия в сегменте пост-постмодернизма. Арт-группа «Что делать?», возникшая в 2003 году в Санкт-Петербурге, сублимирует политическую платформу неомарксизма в акционизм contemporary art, и это лишь одна из намечающихся тенденций в искусстве XXI века, хотя и она не нова. В. Беньямин, Э. Фромм, Ю. Хабермас (франкфуртская школа) в разные периоды своей деятельности разделяли, каждый по своему, взгляды неомарксистской идеологии, у истоков которой стояли Т. Адорно и Д. Лукач. Чем можно объяснить возврат интереса к неомарксизму у художников актуального искусства? «Что делать?» не ставит каких-либо политических целей, задача группы – констатация «больного органа», како-

вым является сгусток животрепещущих проблем общества. Главная идея художников – маркировка акцентов в философском контексте социальной или политической проблемы; привлечение архетипов и поиск архетипических схем, которые позволяют проиллюстрировать выбранную проблему, отразить конфликтные локальные сегменты в социуме. Акционизм группы стилистически выдержан в традиционном австрийско-немецком жанре игрового пения «Зонгшпиль»³⁷ с использованием политической поэтики: видеоработы – «Перестройка – Зонгшпиль. Победа над путчем» (2008); «Партизанский зонгшпиль. Белградская история» (2009); «Башня. Зонгшпиль» (2010). В фильмах арт-группы «Что делать?» важнейшие элементы социально-политических конфликтов в обществе преломляются сквозь призму субъективного отношения через игровой контекст пьесы, выдержанной в поэтике Бертольда Брехта³⁸.

Идеологи арт-группы «Что делать?» (философ Алексей Пензин, поэт Александр Скидан, культуролог Оксана Тимофеева) считают, что идея коммунизма открыла в СССР утопические горизонты, приведя к трагедии страны. Важно осмысление этого опыта с философской позиции. «Изначально целью коммунистического проекта было выдвижение альтернативы капиталистическому способу производства. Только сейчас мы можем сопоставить опыт утопической идеи коммунизма в сравнении с капиталистической моделью. Время и особенно экономический кризис 2008–2012 годов показали несостоятельность капиталистической модели. Для сохранения оной необходима ее трансформация, выполненная с элементами репрессивной стратегии. Безусловно, это приведет к изменению структуры государственной власти, подверженной изначально капиталистической идее, что может стать единственным возможным путем к ее спасению. Оценить настоящее России после слома коммунистической идеологии; понять, что происходило, происходит и какова динамика при смене фокуса, т. е. взгляда с другой позиции: времени, места и исторических событий»³⁹. В сегменте постмодернизма подобный подход к искусству перформанса был бы по меньшей мере странен, но ситуация с искусством пост-постмодернизма выходит на другой уровень взаимосвязей между социальными контекстами и философией культуры. А. Скидан, идеолог группы «Что делать?», определяет коммунизм «как проект, который показывает различие между теорией коммунизма и практическим опытом его реализации на примере истории СССР». И далее говорит: «Коммунистический проект был представлен советскому народу в упрощенной (понятной) схеме, как некий гипермаркет, где граждане берут все, что им хочется»⁴⁰. Идеологические лозунги развитого социализма и коммунизма отличались смысловыми полями: лозунг социализма: «От каждого по его способностям, каждому по его труду!», лозунг коммунизма: «От каждого по его способностям, каждому по его потребностям». Последний лозунг в симптоматике бессознательного

маркировал идею желания (соблазна) и способствовал формированию утопического общества будущего как некоего универсального Рая, к которому общество должно прийти.

Особенности российского contemporary art маркируются специфической рефлексией на советскую или имперскую историю страны. Пример: авторский коллаж московского художника Д. Цветкова, который включает атрибутику в виде визуальных объектов прошлого – военной формы, орденов, оружия, гербов, венков и т. д., тем самым обеспечивая посыл к созданию гротескового, ироничного, а местами и саркастического, абсурдного образа государства. Становятся важными не объекты, из которых состоит коллаж, а сама идея мифологического, придуманного художником государства, по поводу идеи которого автор рефлексировал, создавая оружие из войлока, а ордена из бисера. Его инсталляция «Ушанка Российской Империи» выполнена из шелка и инкрустирована стразами, трехметровая военная папаха расшита бисером и камнями, а гранаты или кинжалы связаны спицами⁴¹. Совокупность объектов создает альтернативную систему символов вымышленного государства. Это mainstream (главная идея) художника Д. Цветкова. Один из его проектов, представленный на Премии Кандинского 2010 года – «Без понятий», в котором автор объединяет идолов массовой культуры и традицию погребения. Свою идею, как и предыдущие проекты, он иллюстрирует в коллажной технике, интерпретируя погребальные венки для куклы Барби. Используя в качестве образов узнаваемые бренды массовой культуры (кукла Барби, духи Chanel № 5, Гербалайф), художник помещает их в выставочное пространство галереи, демонстрируя, как и в соц-арте 80-х, рекламный тезис «Все на продажу!». Он соединяет в субъективистской игре в похоронное бюро современные популярные бренды массовой культуры и традицию погребения, до нашего времени сохраненную в народном похоронном обряде.

Проанализируем внутреннюю динамику актуальных произведений, выявляя те социальные факты, которые зависят от контекста. «Истина произведения не во внешних обстоятельствах, а спрятана в нем самом, прежде всего, в его “историческом” смысле, который есть результат его интенциональности», – к такому выводу пришел Р. Барт⁴², анализируя литературу XX века. По его мнению, интенция как бы напрягает текст изнутри, создает его устойчивую смысловую структуру, закрепляемую в системе персонажей, парадигматике и синтагматике сюжета. Понимание исторического смысла произведения означает проникновение/погружение в его структуру, что, в свою очередь, означает: «заговорить» на его языке, «подчинить себя заложенному в нем чувству жизни»⁴³.

Между тем, наряду с устойчивым историческим содержанием, произведение несет в себе множество подвижных, изменчивых трансисто-

рических смыслов, которые подлежат уже не реконструкции, а, говоря словами Р. Барта, «производству со стороны читателей»⁴⁴. Причина в том, что каждый читатель находится в ситуации своеобразного диалога с произведением; дополним, не только он, но и художник тоже. В зависимости от контекстов, завуалированных в сюжете, выявляются значимые аспекты смысла. Эти особенности трансисторических смыслов проявлены в актуальном искусстве.

Рассмотрим проект московского художника Алексея Алпатова, посвященный военно-морскому пейзажу, который был представлен галереей Арт Квартал⁴⁵ на международной ярмарке современного искусства АРТ МАНЕЖ 2011. Посыл к теме и жанру, не свойственному, как казалось бы, актуальному искусству XXI века, и характерному для классической изобразительной парадигмы, выглядит неожиданным для формата ярмарки современного искусства. Мотивация к идее рождена, как и подобает, случайно и обнаруживается в дневниках Франца Рубо⁴⁶, рекомендовавшего своим ученикам: «Вы должны все знать в пейзаже, и, когда вы будете все знать в пейзаже, научитесь его писать и видеть, тогда он сам подскажет вам композицию для баталий»⁴⁷. Куратора А. Шарова и художника А. Алпатова интересуют взаимосвязи пейзажа и военных действий, точки соприкосновения этих двух начал сюжета, задающие его напряженность. Художник решает композиционную задачу следующим образом: он пишет морской пейзаж, используя графический подход в выборе цветового решения – бело-серую и черную гамму, создавая пространство черно-белого кадра репортажной съемки и деля поле картины на три части (триптих). Далее ставится вопрос: «Меняет ли война пейзаж?», и в сюжет вводятся три фигуры – имиджи американских солдат. (Ил. 5.)

В философии культуры есть такое понятие, как культура войны, философия войны. Трoгает в этой картине не столько сам пейзаж, сколько трагизм фигуры бойца, словно присевшего на минутку на краю холста. Он, безусловно, главная точка отсчета в этой композиции – герой сюжета, который создает свой мир, в котором есть и мир, и война. Такова моя личная аллюзия на картину. Возникает множество вопросов: «Как найден этот образ?», «Кто был моделью солдата?» Художник отвечает: «На картине реальный человек, американский солдат во Вьетнаме. Фотография банально скачена из Интернета. Две другие фигуры присоединены для равновесия композиции, для меня они не имели особого значения. По замыслу их образы не должны были сильно отличаться от реальной фотографии. В этом единственная их функция». На вопрос «Что для тебя вторжение человека в сферу природы, разрушение привычного мира, стабильности?», Алпатов дает философский ответ: «Нам не дано предугадать истину, мы можем только свидетельствовать! Делать какие-то выводы, в силу своей работы и специальности, не могу, не имею права, я под это не “заточен”. Этим

занимается история, философия, метафизика. То, что делаю я, на уровне ощущений, которые сложно перевести в слова»⁴⁸.

Его картина убедительно свидетельствует о проблемах войны и мира, о хрупкости человека перед лицом стихии разрушения стабильности, и, пожалуй, главное в ней – она не просто подталкивает к размышлению, но провоцирует явный диалог автора со зрителем, когда посетитель сможет увидеть именно то, что он хочет видеть. Если зритель в постмодернизме был устранен от дискуссии, ставился перед фактом создания произведения искусства, то в пост-постмодернизме произведение и художник соответственно борются за аудиторию из зрителей и критиков, открывая им личностный взгляд на творчество. В картине А. Алпатова выявлен парадокс: она о войне, но вместе с тем она выражает идею гуманизма, так как главное в ней – Человек, который может стать как творцом мира, так и творцом войны, и часто только от его решения зависит, мир будет или война – все в его власти.



Ил. 5. А. Алпатов. Военно-морской пейзаж. Триптих. Холст, смешанная техника. Проект Галереи АртКвартал, куратор А. Шаров. 2011

Итак, наблюдается смена тем в парадигме постмодерна, которая меняет смысловые контексты и экспериментирует с формой, создавая новый образ эпохи. Деконструкция в контексте представленного примера подрывает изначальную смысловую линию, когда «сущее (то, что есть) когда-нибудь да современно: или оно современно сейчас, или было современным в прошлом, или будет современно в будущем. И наоборот, что не было никогда современным и современным не будет, равным образом никогда не есть сущее. Со времен Аристоте-

ля именно в этом состоит основополагающая очевидность западной метафизики»⁴⁹. Виртуальное пространство дает актуальному художнику мотивацию на эксперимент с несуществующими событиями, персонажами и фрагментами имиджей из сети. Вымышленный объект тем и интересен художнику, что он провоцирует его на серьезную игру со знаками. Трансформация этих знаков дает посыл к созданию новых художественных инструментов и приемов, которые, по словам Ж. Деррида, «продумываются как Dasein, подручность, наличие, то есть всегда в каком-то смысле как присутствие теперь. <...> “Современным” же в метафизике сущее мыслится либо в чистом присутствии, либо в данности сознания, либо в логосе»⁵⁰, который несет в его смысловых контекстах присутствие Другого.

Именно идея знака должна быть деконструирована, по мнению Деррида. Путь к деконструкции – разрыв с традицией, изменение изначального, присущего метафизике, понятия «бытие», изучение сущности субъекта в новом/другом бытии. Предлагается порвать с бинарными оппозициями, с их надуманной симметрией. В этом суть его деконструкции логоса⁵¹.

Ж. Деррида характеризовал теорию деконструкции как «пересмысление», означающее процесс разрушения стереотипов, благодаря наличию дополнительных элементов, создающих новый контекст. По его мнению, смысл конструируется в процессе прочтения, а привычное представление либо тривиально, то есть лишено глубины, либо навязано репрессивно четкой позицией автора. Поэтому необходима провокация, иницилирующая мысль и освобождающая скрытые смыслы текста, не контролируемые автором.

Структура постмодернистского текста характеризуется фрагментарностью и отсутствием целостности в смысловых контекстах, которыми наделяется художественный образ. Уместно повторить, что под смыслом в постмодернизме понимается результат произвольно реализуемых дискурсивных практик, которые в онтологии постулируют тотальное отсутствие исходного смысла вещей. «За вещами находится не столько их сущностная и вневременная тайна, но тайна, заключающаяся в том, что у них нет сути, или, что суть их была выстроена по частицам из чуждых им образов» – так считал М. Фуко⁵².

Эта идея была соотнесена Ж.-Ф. Лиотаром с возможностью и необходимостью разрыва с традицией и предполагала повторение прошлого опыта лишь во фрагментарном его использовании. Если проецировать эти теоретические выкладки на практику, то становится понятно, почему столь популярен в постмодернизме и в пост-постмодернизме коллаж как некая архитектурная конструкция. Именно лиотаровский анализ постсовременной архитектуры как заимствованной стилистической мозаики из прошлого объясняет значение этого художественного жанра с позиции постмодернистской теории стилей⁵³.

Опыт трансфера классических сюжетов прошлых эпох в современный социальный, медиальный, актуальный (культурный) контекст – это всемирная практика новейших экспериментов в театре, кино, живописи, перформансах. Актуальное искусство в этой связи не выпадает из тенденций и «инноваций» в области культуры нового тысячелетия. Отношение между субъектом и объектом в искусстве основано на желании или долженствовании и связано с изменением бытийного состояния: его функция в том, чтобы преобразовать ситуацию недостатка или желания в ситуацию достаточности посредством соединения с объектом. Желание получить вожделенный объект становится ключевым звеном всей схемы. Эти проблемы касаются не только самих актуальных произведений, их создателей, но и актуальной критики.

Новые подходы к исследованию искусства провоцируют дискуссии в научном сообществе, связанные с маркированием границ, отделяющих одну область научных знаний от другой. Классические научные методы, применяемые в анализе современного искусства, становятся сейчас устаревшими и неактуальными. Пространство, которое создается в новом социуме с характерными чертами виртуальности и опосредованности, оказывается чрезвычайно сложным, и с помощью принятых методологий не всегда возможно отразить и анализировать происходящие изменения. В этой связи предпочтение отдается междисциплинарным подходам к проблеме. Осмыслить отношения в социуме, существующем в третьем тысячелетии в виртуальном пространстве, проецировать взаимосвязи в нем на сферу искусства – это актуальные темы, которые волнуют современных художников, превращающих жизненные реалии, формирующиеся благодаря современным технологиям, в игру с контекстами. Зрителю же трудно ориентироваться – где игра, а где реальность, на которую проецируется игра. «Растворяется» ли художник в произведении, создавая внутри себя некий иллюзорный мир, существующий часто в отрыве от реалий повседневности? Сейчас он сознательно и самостоятельно включается в какой-то странный, но очень интересный, с позиции иного мирозерцания и мироощущения, процесс. Интуитивно чувствует его новую органику, формируя образ миропонимания, субъективистского взгляда на свою личную мифологию. Имиджи, которые художником находятся в сети, становятся для него значительнее, чем окружающий мир природы и социума. Очень часто автор стоит перед выбором – органичен образ, который был создан, или он лишний, когда фальшь несоответствия нужно убрать. Хотя, казалось бы, все в композиции априори не соответствует друг другу с точки зрения классических канонов: и точки ракурса, и само пространство. Художникам приходится всякий раз придумывать не только иную методологию создания картин, но даже и технологию. Концепция проекта выстраивается позже, когда приходит осмысление того, что авторы произведения уже сделали.

Возникает необходимость в дополнительной типологии художественных языков XXI века. Дэвид Элиот рассматривает процессы создания и восприятия современного искусства, как способ вирусного распространения творческих идей⁵⁴. Вирус – метафора передачи стилей и мотивов в искусстве как внутри одной культуры, так и между ними. Одновременно с этим вирус – это важный механизм эволюции. И в зависимости от особенностей и обстоятельств его воздействие может быть как разрушительным, так и благотворным. Искусство во все времена было встроено в жизнь. В классической парадигме жизненные аспекты отражались языком живописных форм в соответствии с канонами, существующим в рамках культуры эпохи. Постмодернистский художник в XX веке сознательно сломал все каноны, создав собственный нигилистический канон квазиформ, квазикомпозиций, квазисмыслов, выстроив, в том числе, и антиэстетический взгляд на искусство⁵⁵.

Итак, интерпретация зависит от говорящих субъектов, каковыми являются художник и критик/зритель. С этого момента пространство интерпретации перестает быть чем-то неясным, а это гарантирует универсальность логических операций и его раскрываемость средствами анализа. Достижение понимания в восприятии объекта искусства субъектом – в этом, на наш взгляд, сущность «образцового критика», которому столь необходима сегодня «living methodology»⁵⁶ – ей американский исследователь Марквард Смит придает огромное значение. «Живое» общение с авторами помогает разобрать конструкторы и смысловые контексты актуального произведения и узнать некий пароль вхождения в the ground⁵⁷ современной культуры, который, возможно, откроет заветный ящик Пандоры⁵⁸, позволит расшифровать коды, пока еще завуалированные. «Living» art в том контексте, как его расшифровывает М. Смит, – это искусство, создающееся на стыке проблем в социуме. Глобальные проблемы общества, миграция и аккультурация, толерантность и терроризм – столь важные сейчас темы, от которых зависит, каким будет мир, нас окружающий. И, безусловно, необходимо живое общение с теми, кто этот мир создает. «Распоряжение информацией уже входит и будет входить в обязанности экспертов всех видов», – предрекал Ж.-Ф. Лиотар⁵⁹. Актуальное искусство пост-постмодернизма ставит острые вопросы и требует не менее острых ответов, затрагивая насущные проблемы, связанные с маркированием своего места в истории искусства, поднимая проблемы морали и выживания человечества в новом, уже сформированном мировом информационном пространстве. С помощью новых моделей, изобретаемых актуальными художниками, искусствоведами, галереями, *формируется новая парадигма в культуре современности, которая становится средой обетования современного человечества, живущего в виртуальном Зазеркалье мира Других*. Вот почему понятие «интерсубъективность» становится базовым в философии постмодерна. Так как мир, который нас окру-

жает, «не исчерпывается тем, что он существует физически, “в-себе”, “сам-по-себе”: воспринимаемый мир действительно существует, если он воспринимается “другими”; “в-себе” может появиться только после того, как появился “другой”, именно поэтому *Другое* становится основным философским понятием, меняющим критерий оценки произведения актуального искусства и миропонимание эпохи»⁶⁰.

Но здесь и возникает проблема критериев художественно-эстетической ценности произведений актуального искусства в мировом сегменте выставочного пространства. Она связана со смысловым контекстом термина «произведение искусства», который, по мнению Х. Бельтинга, должен быть соотнесен сейчас с термином «глобальное искусство»⁶¹, отражающем перспективы дальнейшего развития контента пост-постмодернизма в культуре и искусстве постсовременности.

Тенденции двух последних лет, обозначившиеся в художественных проектах АРТ МОСКВА, Премия В. Кандинского, ГЦСИ, ЦСИ «Гараж» и «ВИНЗАВОД», а также в экспозициях европейских, североамериканских, латиноамериканских, североафриканских и ряда азиатских галерей, которые демонстрировали свои коллекции на российских выставочных площадках, дают основание полагать, что художники все чаще обращаются:

а) к проблематике гуманистической направленности – к образу человека и его антропологическим и ментальным особенностям;

б) к новому типу экзистенциализма, проявленному в поиске смыслов в истории происхождения, мифологии рода;

в) к теме разобщенности, существующей внутри общества;

г) к процессам глобализации, к болезненным вопросам утраты национальных традиций и возникающих в результате сложностей с национальной и гендерной идентичностью, чему способствуют возрастающая миграция и развитие неформальных движений в молодежной среде.

Эти же проблемы были отражены в дискуссии в Российской академии художеств в рамках круглого стола «Профессия – искусствовед», где обсуждались насущные проблемы критики и кураторства художественных проектов. Было отмечено несколько аспектов, связанных: а) с отсутствием в России профессионального института кураторства; б) с особенностями дискурса актуального искусства и его языков; в) с проблемой поиска формы и стиля сопроводительных текстов к актуальным проектам, которые были бы понятны, как художнику – автору произведения, так и зрителю, пришедшему на выставку⁶².

Уместно в этой связи привести цитату Ж. Деррида: «Рассудок не должен быть главной способностью критика, когда тот отправляется на разведку воображения и прекрасного, “того, что мы называем прекрасным и где рассудок служит воображению, а не воображение рассудку”. Ведь “свобода воображения состоит именно в том, что оно схематизирует без понятия”»⁶³.

Contemporary art, рожденное и выросшее в западной модернистской эстетике, на постструктуралистских идеях, отличается от современного искусства стран неевропейской группы (Латинская Америка, Азия, Африка), где преобладающей тенденцией по-прежнему остается идентичность с узкими локальными сегментами в культуре, в которых, при отсутствии академической художественной школы, преобладают визуальные практики, опирающиеся исключительно на традицию. Эти различия маркируют проблему дуализма западного contemporary art и искусства стран неевропейской группы, к последней группе смело можно отнести российское актуальное искусство, несмотря на его исключительные специфические черты. Стремясь конкурировать с европейскими и американскими художниками направления contemporary art, российские актуальные художники, имеющие профессиональное образование, опираются тоже на философские взгляды западной школы и постструктуралистские идеи. Но, как и в 90-е годы XX века, российский художник по-прежнему не может освободиться от знаковости и символизма СССР, рефлексиря в художественных образах ушедшего тоталитарного режима или заимствуя сюжеты и идеи из русской, советской школы живописи или декоративно-прикладного искусства, наделяя их иными смысловыми контекстами. Примеры тому – проекты художников Дмитрия Цветкова, Ольги Солдатовой, Игоря Баскакова, Виктор Алимпиева.

Развал СССР обострил проблему поиска национальной идентичности, сформировав особый характер российского актуального искусства, выросшего из концепта советского андеграунда. Наше актуальное искусство, как и в 90-е, имеет частный характер, в том смысле, что пока еще не обладает глобальными чертами, присущими американскому или европейскому contemporary art. Некоторые западные художники и искусствоведы, участвующие в международных бьеннале в Москве, акцентируют внимание на проблеме ментальности российского художника, маркируя его творчество как «посткоммунистическое или постсоветское искусство стран Восточной Европы и России»⁶⁴, а это уже штамп. Возможно, в этой специфике российского актуального искусства одна из причин неуспеха проектов российских галерей на международных бьеннале в Европе и США.

Сегодня европейский или американский художник работает в современном социальном и политическом контекстах, руководствуясь актуальными идеями, мотивирующими его к созданию произведения, и он крайне редко обращается к историческому прошлому той страны, в которой живет. Глобальное искусство, каковым западные критики называют ныне contemporary art, от мирового (хронологически представленного в музеях мирового наследия культуры) отличается тем, что оно сразу предстает как искусство с самого начала, то есть с момента запуска произведения в массы. Его смысловые значения принимаются

и воспринимаются как прозрачные для понимания различными стратами мирового сообщества. Тому примеры – обсуждение новых произведений contemporary art в блогах и в социальных сетях: www.facebook.com, www.tweeter.com и др., где отсутствуют преграды не только в цензуре, но даже в языковом сегменте коммуникации. В прежние времена, до создания Интернета, художник ждал годами признания. Сейчас, благодаря появлению глобальной сети, процесс приятия зрителем искусства проходит в гиперболическом ускорении. Но именно здесь и подстерегает опасность – критиком становится каждый из пользователей. Что же в этой связи делать профессиональному критику, как определить значимость новых форм и направлений актуального искусства?

Российский историк искусства К. Лукичева считает, что «история искусства в той же мере, что и другие гуманитарные науки, хотя и с некоторым отставанием, оказалась втянута в процессы разрушения форм дисциплинарного знания в классическом смысле, переструктурирования его границ и областей, пересмотра важнейших эпистемологических категорий, таких, как объект познания, объектно-субъектные связи внутри науки, цели и задачи научного знания. Эти деструктивные процессы легли в основу формирования во второй половине XX века новой научной парадигмы»⁶⁵.

В характере развития глобального искусства можно отметить тенденцию к изучению истории искусств в некоторых американских и европейских университетах не хронологически, а через искусство форм⁶⁶. Кстати, этот метод преподавания может существенно изменить восприятие мира искусства будущими художниками, расширив их воображение. Такие эксперименты были проведены в конце XX века. Так, в 1979 году в Центре Жоржа Помпиду (Париж) намеренно, в виде эксперимента, прекратили преподавать историю искусства как повествовательную линейную историю от древности к нашему времени. Культурные артефакты в рамках проводимого эксперимента рассматривались во взаимосвязях вне исторической динамики, что помогло избежать хронологической линейности в истории искусства, которая с XIX века несла эволюционный контекст⁶⁷.

В качестве учебных практик по истории искусства приведем ссылку на постоянно действующую выставку Tate Modern, представленную интернет-порталом, открытым мировому сообществу⁶⁸. Наметившиеся тенденции демонстрируют усилия ученых по позиционированию истории искусства с заимствованием текущего дискурса культуры XXI века, используются новые технологии для передачи информации и усвоения ее студентами. Но здесь видны истоки проблемы – особенности, присущие дискурсу актуального искусства неевропейских стран – Латинской Америки, Африки, Австралии, Азии, где идеи постструктурализма и деконструкции не привиты и порой неактуальны. В научном анализе искусства этих регионов мира сложно применить метод пост-

структурализма, так как эта теория никак не вписывается в контекст научной и культурной парадигм этих стран⁶⁹.

Но, несмотря на специфичность сегмента этно-национального искусства в рамках contemporary art, эксперты – аналитики Art Marketing World⁷⁰ отмечают тенденции последних лет, которые позволяют судить об интересе инвесторов и коллекционеров современного искусства к идее синтеза глобального и традиционного народно-этнического, безусловно, определяющего узнавание смысловых значений, завуалированных в подобных произведениях. Этот процесс наблюдается в различных жанрах изобразительного, хореографического и музыкального искусств. Интерес к культурным этническим особенностям, мифам, сказкам, былинам, использование национальной орнаментики в различных жанрах актуального искусства несет во втором десятилетии XXI века определяющий характер мировых тенденций в культуре. Что обеспечивает значительные дивиденды галереям, позиционирующим эту новацию на международных художественных выставках и глобальных форумах искусства⁷¹. Описанные выше процессы в пространстве мира искусства влияют на создание нового художественного образа эпохи.

Стилистический хаос, характерный для первых выставок концептуального искусства в России, свидетельствовал об агонии последнего «большого стиля»⁷², умершего с забвением принципов социалистического реализма, держащихся на догматах реакционной советской цензуры. Глобальное искусство размывает границы между классическими, постклассическими и народными искусствами, показывая возможности построения синтетического пространства культуры новой эпохи, в которой стираются национальные особенности, но одновременно с этими процессами мозаично складывается красивая художественная картинка, в которой соединены сегменты, заимствованные из разных субкультур и этнической специфики. Примером является творчество художников Китая, Тибета, Японии, если говорить о постсоветском пространстве – Бурятии, Югры, Карелии. Это произведения мастеров, которые сохраняют художественные национальные особенности в технологиях изобразительного искусства, добиваясь признания не только в своих регионах, но и на международных выставках⁷³.

Спустя годы можно констатировать, что актуальное искусство в нише contemporary art состоялось в России лишь в последние несколько лет, чему способствовали бизнес-инвестиции в создание и открытие центров современного искусства: «Гараж», ВИНЗАВОД, ART PLAY, ГЦСИ на Зоологической 13, ЦСИ М'АРС и других, работающих с художниками в технологиях европейского арт-бизнеса, с привлечением профессиональных зарубежных и отечественных кураторов.

Отечественное актуальное искусство, безусловно, отличается от европейского и американского, развивающихся последовательно и ди-

намично на протяжении десятилетий. Российские художники смогли преодолеть существующий разрыв за очень короткий период – всего лишь за двадцать лет. Кстати, азиатское искусство, в частности, китайское contemporary art, преодолевает подобный разрыв еще быстрее. В отличие от российской классической школы искусствознания, азиатские кураторы быстрее поняли, как, сохраняя традицию, сделать ее современной и поставить на рельсы глобального искусства, используя иной визуальный язык, при этом оставляя технологические приемы, пришедшие из древности.

Сейчас история искусства имеет фрагментированный характер производства самого искусства, с множеством методов и теорий, но не имеет четкого способа в разрешении споров между ними. Соглашаясь с Ж. Деррида, Х. Бельтинг предрекает деконструкцию принципов, лежащих в базисе изучения истории искусства. Тенденции, которые обозначены в contemporary art в последней экспозиции Премии В. Кандинского 2013, маркируют слияние в искусстве contemporary традиции и современных социальных контекстов.

Возвращаясь к критериям качества художественных произведений, отметим, что актуальность определяется сегодня не столько их эстетической ценностью, характеризующей принадлежность к категории прекрасного, сколько тем, что эта актуальность прямо пропорциональна презентационному позиционированию актуального искусства на художественных выставках с помощью маркетинговых технологий галерей, СМИ, блогов в социальной сети.

Современное искусство стало социальным явлением, к тому же оно становится популярным средством общения. Это в корне отличает его от того искусства, которое мы знали до сих пор, причина этих изменений – в глобализации и очевидной проекции ее проявлений в искусстве, которое только сейчас мы начинаем по-новому оценивать. Это же подтверждает международный форум искусств, проходящий с 2007 года ежегодно в ОАЭ, на котором актуальное искусство получило термин *глобального искусства*, что подтверждает его статус наднационального.

Актуальность изучения смысловых контекстов contemporary art заключена в специфике формирующего художественного образа XXI века и обусловлена необходимостью отразить еще один важный аспект – влияние современного искусства на социально-политические процессы в мире.

Важность этой проблемы подтверждают темы докладов на глобальном форуме искусствоведов в 2007 году. Один из вопросов, обсуждавшихся на форуме: *«Как современное искусство будет влиять на ситуацию на Ближнем Востоке в ближайшие десять лет?»*⁷⁴.

На вопрос, заданный аудитории форума в 2007 году, ответ был получен в феврале 2011 года, когда случился ближневосточный политический и социальный кризис. Изначально глобальный форум в ОАЭ

ставил вопрос о создании рынков искусства на Ближнем Востоке, считая эту идею *экономическим проектом*, который будет реально влиять на развитие современного искусства в этом регионе. Неслучайно, что в 2009 году два известных европейских аукционных дома открыли свои представительства, а именно: Sotheby's открыл филиал в Дохе (Катар), Christie's выбрал Дубай (Абу-Даби), куда музей «Лувр» отправил часть своих коллекций⁷⁵.

В 2008 году World Art Forum, состоявшийся в Дубае, привлек в качестве экономического инвестора и информационного партнера компанию Financial Times⁷⁶, заявив, что «в искусстве стран Персидского залива проходит тест на глобализацию, который рассматривается как экономический проект»⁷⁷.

Вместе с тем участники форума отмечали, что строительство музеев современного искусства, открытие филиалов Sotheby's и Christie's в странах Ближнего Востока – это не что иное, как маркетинговый ход, связанный с внедрением в эти страны contemporary art с его критическим взглядом на историю и традицию. Однако участники форума высказали предположение, что такие процессы вмешательства в традиционную культуру народов Северной Африки и Ближнего Востока несут потенциальную опасность возникновения конфликтов актуальных художников с аппаратом государственного контроля в сфере цензуры этих стран. Прошло четыре года после открытия первого World Art Forum, и случилась «арабская весна» 2011 года, ознаменовавшая начало революционных событий на Ближнем Востоке, не утихающих уже несколько лет.

Уместно в этой связи привести цитату Х. Бельтинга, выступавшего на международном форуме искусства в Дубае с анализом ситуации на мировом рынке современного искусства и акцентировавшего внимание на специфике актуального искусства стран Персидского залива и арабского мира: «Наблюдая за творчеством молодых арабских художников, мы обнаруживаем новый энтузиазм, когда возможные в ближайшем будущем экономические перспективы усилят глобальную перспективу, которая открывает беспрецедентные возможности для современного искусства в целом»⁷⁸.

Энрико Наварро, парижский арт-дилер, начал новый проект, который предусматривает публикацию репродукций современных арабских художников с последующим изданием книг о тех авторах, которые примут участие в разработке новой концепции арабского мира. Жером Санс (J. Sans), редактор третьего раздела этой серии, пишет: «Все зависит от того независимого пространства поисков, которые способны создать не только новые идеи в искусстве, но и способствовать изменению социальной жизни в целом. Спустя двадцать лет с момента своего первого появления contemporary art настало время для обсуждения природы и цели глобального искус-

ства, возникшего, как феникс из пепла, из постмодернистского искусства конца XX века»⁷⁹.

Постмодернизм был необходим как переходный стиль к новому пространству культуры, он символизировал культурную революцию, меняющую смысловые контексты искусства. Поздний постмодернизм, означенный в XXI веке как пост-постмодернизм, характеризуется многообразием форм, жанров, стилей. Его динамика и тенденции явлены в производстве как самого искусства, так и новых (иных) смысловых контекстов художественных произведений. Последние значимые актуальные проекты демонстрируют качественный поворот от инсталляций, видеоарта, перформанса к живописи и скульптуре, созданными с использованием технологических инноваций и приемов в производстве *другого* искусства⁸⁰. Результат этих изменений – формирование *другого субъекта*, как создающего, так и воспринимающего новые/другие языки глобального искусства. Выделенные черты повествуют о деконструктивном (иначе сконструированном) пути искусства третьего тысячелетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Автор статьи руководствуется понятием эпистемы постмодерна, включающим, в том числе, и различные стилевые особенности в актуальном искусстве конца XX – начала XXI века.
- 2 Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна // Перевод с франц. Н.А. Шматко / Институт экспериментальной социологии. Москва. СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 1998. С. 14–18.
- 3 Там же.
- 4 Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перевод с итал. В. Резник, А. Погоняйло. СПб.: Symposium, 2004.
- 5 Эта проблема анализируется в книге: Тейлор Б. ART TODAY. Актуальное искусство 1970–2005 // М.: СЛОВО/SLOVO. 2006.
- 6 Информация о проекте e-flux и о художнике. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.e-flux.com/journal/art-without-work/> Дата обращения 10.10.2013.
- 7 Для Тиравании важно не то, что видит зритель, а то, что происходит между людьми. Идея его проектов – в предложении взаимодействия и участия обеих сторон: зрителя и художника. Он интегрирует поток жизни в музейное и галерейное пространство, фактически стирая разделение между искусством и действительностью. Инсталляции Тиравании включают реорганизацию галереи во

- временную кухню, в которой он готовит и общается с посетителями. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/2327> Дата обращения 10.10.2013.
- 8 Материалы международного симпозиума «Возвращение к концептуализму: русская ситуация в международном контексте». 14–15 апреля 2011. ЦДЛ, Москва. Организаторы: Борис Гройс и Stella Art Foundation.
 - 9 Стенограмма интервью автора статьи с художниками на выставке АРТ МА-НЕЖ 2011, Проект «The Undernet». ЦВЗ «Манеж». Студия–30.
 - 10 Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm Дата обращения 23.10.2013.
 - 11 Эта проблема в актуальном искусстве анализируется в статье: Мажейкина Г. На распутьях современного искусства. Практика и критика // Искусствознание. 2011. № 3-4. С. 503–515.
 - 12 Беньямин В. Указ. соч. / Дата обращения 23.10.2013.
 - 13 Творчество художника Хендрика Керстенса: электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.hendrikerstens.com/pages/bag.html> Дата обращения 31.10.2013.
 - 14 Baudrillard J. (1988). *Simulacra and Simulations* // Jean Baudrillard: Selected Writing / ed. by M. Poster. Stanford: Stanford University Press. P. 180.
 - 15 Барт Р. Мифологии // цитируется по: электронный ресурс. Режим доступа: <http://rozamira.ws/bibliotheka/66-mythology/> Дата обращения 14.10.2013.
 - 16 Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. 2000 (25). № 4. С. 64.
 - 17 Там же. С. 66.
 - 18 Там же.
 - 19 Там же.
 - 20 Кристева Ю. Душа и образ. Читая Библию. Знамена на пути к субъекту // Философская мысль Франции XX века. Томск: Водолей, 1998.
 - 21 Информация о творчестве Марка Куинна: электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.marquinn.com/> Дата обращения 24.12.2012.
 - 22 Джеймисон Ф. Указ. соч. С. 67.
 - 23 Рудинеско Э. Жак Лакан: Эскиз жизни – история системы мысли. М., 1999.
 - 24 Baudrillard J. Op. cit. P. 166–184.
 - 25 Информация о творчестве художников: электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.russiskusstvo.ru/exhibitions/moscow/a1115/>; http://www.triumph-gallery.ru/artists/tanatos_banionis.html; Ольга Егорова (Цапля) Наталья Першина-Якиманская (Глюкля) <http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/g/gluklia.htm> Дата обращения 21.10.2013.
 - 26 Мажейкина Г.Г. Технологии симулякра и его манипулятивные функции в contemporary art // Материалы научной конференции. Проблемы истории искусства глазами студентов и аспирантов / Москва, апрель 2010. Изд. РГГУ. С. 104–108.
 - 27 Джеймисон Ф. Указ. соч. С. 68.

- 28 Информация о художниках: электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.sotsart.com/gallery/>; <http://www.art4.ru/artists/detail.php?ID=405>; <http://cargocollective.com/aroundart#POP-ART-PO-RUSSKI-I-IGOR-BASKAKOV>
Дата обращения 21.10.13.
- 29 Термин «глобальное искусство» был предложен Х. Бельтингом на ежегодном международном АРТ ФОРУМЕ в Дубае (ОАЭ) в 2007 г. См.: Hans Belting. *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate* // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://globalartmuseum.de/media/file/476716148442.pdf>. Дата обращения 9.10.2013. Перевод с англ. автора статьи.
- 30 Джеймисон Ф. Указ. соч. С. 65–66.
- 31 Ж.-Ф. Лиотар. Заметка о смыслах “пост” *письмо Джессамину Блау Милиоки 1 мая 1985 г. // Электронный ресурс. Режим доступа: http://lib.ru/CULTURE/LIOTAR/s_post.txt Дата обращения 01.11.2013.
- 32 Там же.
- 33 Там же.
- 34 Морфа Ф. Пост-постмодернизм, или законченное прошедшее – (архео) модернизм? // ХЖ (Moscow Art Magazine). № 61/62. 2006. Май.
- 35 Ж.-Ф. Лиотар. Заметка о смыслах “пост”... // Дата обращения 10.11.2012.
- 36 Там же.
- 37 Арт-группа «Что делать?» использует в названии своих проектов термин «Зонгшпиль» – производное от слова «Singspiel» – «игра с пением» (от *singen* – «петь» и *Spiel* – «игра»). Это музыкально-драматический жанр, пьеса с музыкальными номерами или опера с разговорными диалогами (вместо речитативов), преимущественно комического содержания, разработанный драматургом Б. Брехтом совместно с Куртом Вейлем как инструмент социальной критики в конце 20-х годов XX века.
- 38 Информация о проектах группы, видеоперформансы и издательская деятельность представлены на персональном сайте. См.: Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=596&Itemid=372&lang=ru/ Дата обращения 17.10.2013.
- 39 Стенограмма встречи с арт-группой «Что делать?» 24.05.2012. Название вечера: «Снова говорить о коммунизме!». ГПСИ–НССА (Москва).
- 40 Там же.
- 41 Информация о выставке и фотографии проекта Д. Цветкова. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.itogi.ru/archive/2005/47/63821.html> Дата обращения 17.10.2013.
- 42 Цит. по: Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 3–45.
- 43 Там же.
- 44 Там же.
- 45 Информация о галерее АртКвартал (ныне переименована в Галерею 11/12). Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.winzavod.ru/galleries/11_12/ Дата обращения 7.11.2013.
- 46 Франц Алексеевич Рубо (1856–1928) – русский художник-баталист, панорамист,

- академик, руководитель батальной мастерской Академии художеств, создатель панорам «Оборона Севастополя», «Бородинская битва», «Штурм аула Ахульго».
- 47 Цитируется со слов художника А. Алпатова. Интервью с автором на стенде галереи. Ярмарка современного искусства АРТ МАНЕЖ 2011.
 - 48 Тексты интервью автора статьи с художником А. Алпатовым на стенде галереи АртКвартал. Ярмарка современного искусства АРТ МОСКВА 2011.
 - 49 Деррида Ж. Цит. по: Франк Х. Герменевтика и деконструкция // Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б.В. СПб., 1999. С. 92–104.
 - 50 Там же.
 - 51 «Деконструкция подрывает метафизику логоса, присутствия и сознания в ее самой бесспорной очевидности <...> «таким образом, – выводит он, – речь идет о том, чтобы деконструировать идею знака, метафизическое понятие знака. Для этого необходимо совершить разрыв, разрыв с симметрией, во власти которой находятся все оппозиции метафизики». Цит. по: Франк Х. Герменевтика и деконструкция... С. 92–104.
 - 52 Цит. по: Можейко М. Логоцентризм // История философии. Энциклопедия. Минск, 2002. С. 568.
 - 53 Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах “пост”... Дата обращения 17.10.2013.
 - 54 Лекция Дэвида Эллиота «Искусство как вирус» была прочитана им в ГЦСИ (Москва, ул. Зоологическая, 13) в марте 2013 г. Стенограмма лекции автора статьи.
 - 55 Hal Foster. The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture. Port Townsend. Washington. 1983
 - 56 Marquard Smith. Visual Culture Studies. © Sage Publications Ltd 2008. Library of Congress Control Number: 2007934349. ISBN 978-1-4129-2369-9. ISBN 978-1-4129-2370-5 (pbk). P. 12. Перевод автора статьи.
 - 57 Автор статьи использует этот английский термин как синоним слова «почва», в котором нужно искать истоки зарождения технологий и идей в актуальном искусстве.
 - 58 Идиома «Ящик Пандоры» происходит от древнегреческого мифа о Пандоре, которая, из любопытства открыв ларец, данный ей богами, выпустила на волю беды, обрушившиеся на мир.
 - 59 Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Перевод с французского Н.А. Шматко // Институт экспериментальной социологии. Москва. СПб.: АЛТЕЙЯ, 1998. С. 42–45.
 - 60 Мерло-Понти М. В защиту философии. М., 1996. С. 152 // Электронный ресурс. Режим доступа: http://iph.ras.ru/page50935802.htm#_edn2. Дата обращения 28.12.2012.
 - 61 Глобальный форум в Дубае в 2007 г. поставил вопрос о термине, которым маркируется современное искусство. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://baibakovartprojectsrus.wordpress.com/tag/global-art-forum/> Дата обращения 02.09.2013.
 - 62 Организатор круглого стола «Профессия – искусствовед» – НИИ теории и истории искусства РАХ. Российская академия художеств. 17.04.2013. Запись

- дискуссии. В частности, Л. Бажанов (ГЦСИ, Москва) подчеркнул актуальность проблемы кураторства. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=22130> Дата обращения 12.10.2013.
- 63 Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект. 2000. С. 13. Пунктуация цитаты сохранена по рукописи.
- 64 Мизиано В. Капля камень точит. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://teterin.raid.ru/viktor-miziano-kaplya-kamen-tochit/>; http://www.agora8.org/reader/Groys_East_of_Art.html Дата обращения 02.02.2013.
- 65 Лукичева К. История искусства после «Новой истории искусства» // Независимый филологический журнал НЛО. 2011. № 112. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/112/>. Дата обращения 10.10.2013.
- 66 Примеры подобных обучающих программ: Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.learner.org/> Дата обращения 02.09.2013.
- 67 Выводы, на которые ссылается автор, основаны на изучении статей о новой истории искусства. См.: Hans Belting. Art History after Modernism. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://books.google.ru/books?id=Tks7O6oaZ8kC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false/> Дата обращения 02.09.2013.
- 68 Информация о выставках Tate Modern. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.tate.org.uk/modern/> Дата обращения 23.02.2013.
- 69 Примеры произведений современных японских и тибетских художников, китайское современное искусство. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://miyasako-masaaki.com/>; <http://www.artscenechina.com> Дата обращения 02.09.2013.
- 70 Ссылка на аналитические прогнозы в маркетинге глобального искусства. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.redbubble.com/people/paintability/journal/6931514-changes-in-the-art-marketing-world-something-to-make-you-go-hmmm> Дата обращения 02.09.2013.
- 71 Глобальный международный ежегодный форум искусства в Дубае (ОАЭ) с 2007 г. // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://artdubai.ae/globalartforum> Дата обращения 8.11.2012.
- 72 Автор статьи руководствуется хронологией стилей и терминологией философа Б. Гройса. См.: Гройс Б. Искусство утопии. Gesamtkunstwerk. Сталин. Статьи // Художественный журнал. 2003. Примеры художественной рефлексии в творчестве актуальных художников, использующих подобную терминологию в своих произведениях: Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.adme.ru/articles/vdoh-vydoh-87931/> Дата обращения 5.05.2014.
- 73 Ссылка на китайского художника Ай Вэйвэй (Ai Wei Wei, р. 1957) // Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.artdic.ru/artis/079/ai_weiwei.htm Дата обращения 01.11.2013.
- 74 Информация о международном форуме искусства в Дубае. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://artdubai.ae/global-art-forum/2007> Дата обращения 01.11.2013.
- 75 Информация об открытии аукционных домов. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://lighthousehotellandspa.com/2011-06-15-11-07-53/827-katar-v-doxe-otkroetsya-muzej-islamskogo-iskusstva> Дата обращения 10.03.2013.

- 76 FT – крупнейший концерн в области СМИ и коммуникаций на рынке США и Европы, участник и разработчик проектов в сегменте новых компьютерных технологий, геномной инженерии, политических технологий и искусства. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.ft.com/home/europe> Дата обращения 10.05.2013.
- 77 Архивы тезисов на глобальном форуме в ОАЕ. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://artdubai.ae/archive>. <http://www.artdubai.ae/gafschedule> Дата обращения 10.05.2013.
- 78 Hans Belting. Contemporary Art as Global Art a Critical Estimate. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://globalartmuseum.de/media/file/476716148442.pdf> Дата обращения 15.05.2013. Перевод с англ. автора статьи.
- 79 Там же.
- 80 На международной ярмарке актуального искусства АРТ МОСКВА 2013 продемонстрировался проект «Новый российский реализм». Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.art-moscow.ru/2803> Дата обращения 05.05.2014.