

А. А. Столяров
Москва, Россия

A. A. Stolyarov
Moscow, Russia

**ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
В РОССИЙСКИХ УЛИЧНЫХ ПРОТЕСТАХ**

**THE PRACTICES OF MODERN ART
IN RUSSIAN STREET PROTESTS**

Аннотация. Современный протест зарождается не на собраниях активистов политических сил, не на фабриках или заводах и не в университетах среди студентов. Пространством для генерации протеста сегодня начали выступать социальные сети и микроблоги, а первыми активистами стали интернет-пользователи. Протест теперь строится вокруг информационных поводов, возникающих в Интернете, и в медиасреде, он полностью управляется законами медиaprостранства. В заданный момент успешно развивающийся протест переходит грань между виртуальной и реальной средой и выходит на улицы городов. Митингующие стараются овладеть уличным пространством не только с помощью силы, но и с помощью символических средств. Поэтому значительную роль начинают играть практики современного искусства, представители которого стремятся с помощью художественных методов преобразовать городскую среду, тем самым не просто декорируя уличный протест, но и генерируя его.

Abstract. Modern protest arose not among activists of different political forces, which organize the meetings and not at factories or plants and not at universities - among students. Social networks and microblogging are the platform for modern protest. The first protests activists are the internet users. The protest nowadays is generated by the creation of informational events in internet or media. The laws of mass media market control modern protest. Successfully growing protest can pass the line between virtual and real world and come in the streets of the cities. The protestors try to get street-space not only by force but using symbolic means. This is the reason why the practices of modern art began to play a very important role: the artists who use it try to transform surroundings by generating street protest.

Ключевые слова: современное искусство; протест; постмодернизм; политические технологии; выборы.

Key words: modern art; protest; postmodernism; political technologies; election.

Сведения об авторе: Столяров Александр Андреевич, аспирант кафедры рекламы и связей с общественностью, факультет журналистики.

About the author: Stolyarov Alexander Andreevich, Post-graduate Student of the Department of Advertising and Public Relations, Faculty of Journalism.

Место работы: Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова.

Place of employment: Lomonosov Moscow State University.

Контактная информация: 125009, г. Москва, Моховая, 9.
e-mail: ambiguos@mail.ru.

**ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК ФИЛОСОФСКАЯ
ОСНОВА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**

Первые критики зародившейся в конце 60-х гг. прошлого столетия философии постмодернизма описывали ее как сеть противоречий. Построенное на отрицании «супероснований» уходящей «эпохи модерна», — субъекта, прогресса, развития, — данное течение, казалось, не имело общей методологической базы и представляло из себя хаос разнородных концепций отдельных авторов.

Вместе с тем философов-постмодернистов, как показали дальнейшие исследования, всё же объединял ряд общих идей. Правда, как правило, они основывались на низвержении старых философских категорий. Однако следом за данным демонстративным разрывом с философским наследием шла новая интерпретация базовых философских понятий, которая и легла в основу новой картины окружающего.

Первый удар нового философского течения приняла на себя категория бытия — одна из основных категорий в классической философии. Постмодернисты считали, что бытие в современном мире теряет свои абсолютность и единство. Действительность находится в постоянном движении, ее преследуют бесконечные метаморфозы. Познанию не удастся угнаться за данными изменениями. Предмет противостоит попыткам его осознания, реальность отказывается преобразовываться под воздействием воли субъекта, переходить из состояния непознанного в состояние «знания». В результате мир становится открытым для различных интерпретаций — в концепциях постмодернистов это обозначается метафорой «мир как текст», — в нем воцаряется тотальный плюрализм.

Бытие превращается в так называемое «трансцендентальное означаемое» — нечто

существовавшее до появления языка, а следовательно, и до субъекта. Будучи опосредованным субъектами, оно становится не более чем «лингвистическим трюком» — конструкцией индивидуального сознания.

Понятие «бытие» в традиционных философских системах всегда было тесно связано с понятием субъекта. Именно субъект, присваивающий себе при помощи сознания реальность, превращал бесформенное и непознанное пространство вокруг себя в бытие. Постмодернисты уничтожают и его: в их представлении субъекта в традиционном понимании не существует. Субъект настолько плотно вписан во внешний порядок, что полностью подчиняется правилам и законам, на которых зиждется окружающее. Фактически он низводится до уровня объекта.

Окружающий мир доминирует над субъектом посредством нормативов. Одним из них являются «дискурсивные практики» [Фуко 2004] — структуры языка. Под их воздействием субъект становится «децентрализованным» [Лакан 1995] — размышление и существование оказываются нетождественными, так как между ними пролегает чуждое, внешнее по отношению к сознанию пространство языка. Структуры языка полностью детерминируют индивидуальное сознание, которое растворяется в них так, что ему не удается анализировать окружающую реальность, а получается лишь выстраивать некие сверхидеализированные модели и проводить бессмысленную языковую игру.

Общим между бытием и субъектом традиционно считалось время. Данная категория была связующим звеном, позволяющим включить субъект в окружающее пространство. Неудивительно, что постмодернисты решились пересмотреть и это понятие. Философы-постмодернисты считали, что имманентное сознание (сознание индивида) не соприкасается с трансцендентным (внешним по отношению к субъекту) бытием [Деррида 2000]. Таким образом, возникает философская апория — совмещение пространства и времени: происходящее в сознании, в результате которого человек осознает, воспринимает окружающий мир, не совпадает с реальным совмещением пространства и времени в мире. Выход из этого парадокса философы-постмодернисты находят, включая мир человеческого существования в пространство бытия. Данный мир, который является не чем иным, как суммой индивидуальных существований, также становится трансцендентным по отношению к сознанию отдельно взятого индивида. Вместе с тем по отношению к окружающему миру, бытию, он становится имманентным. Остается совмес-

тить пространство и время индивидуального сознания и мира человеческого существования в целом. Соприкосновение данных двух миров происходит с помощью знака. Знак является способом конструирования индивидом имманентного знания, он является, по сути, мгновенным актом сознания. Но в то же время знак не зависит от одного индивидуума, а является достоянием всего мира человеческого существования, так как каждый может его повторить и полностью воспроизвести.

Философия постмодернистов, как видим, породила свой специфический мир: в данной Вселенной нет места однозначным трактовкам, а за самым банальным на первый взгляд происшествием таится некий неведомый индивидууму смысл.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ПОЛИТИЧЕСКАЯ СРЕДА

Принципы философии постмодернизма воплотились в идеологии «современного искусства». Художники нового поколения (1960-е гг. — настоящее время) в своем творчестве ознаменовали отрыв от всего искусства модерна, начав строить произведения на основе новых принципов. Произошел сдвиг от изображения объекта к процессу, от принципа «мимесиса» (подражания реальности) в творчестве к принципу «пойесиса» (создания новых реальностей). Современное искусство начало отвергать естественность, в нем стало теряться отличие от объектов «не-искусства». Вместе с тем связь с творчеством прошлого у представителей современного искусства не была утрачена. Наоборот, их произведения взаимодействуют с искусством прошлого, в них смешиваются традиции разных эпох, порождая совершенно новые смыслы. Неудивительно, что и само по себе современное искусство как явление разнородно, в нем выделяют множество направлений: «Современное искусство отличается многообразием художественных подходов, где каждый художник стремится к утверждению своего личностного подхода на уровне его признания локальной и/или международной арт-средой» [Прилашкевич 2008: 370]. Среди направлений современного искусства можно выделить следующие: поп-арт (в рамках течения образы, заимствованные из массовой культуры, помещаются в определенный контекст, в котором они приобретают совершенно новое значение), перформанс (художественное действие художника в определенное время и в определенном месте; такие произведения лишены предметности, это чистая зрелищность, «искусство действия» — заранее

спланированные акции перед собравшейся публикой), хеппенинг (художественная ситуация, которая создается автором, но не контролируется им до конца, в отличие от перформанса, включает в себя импровизацию и активное вовлечение зрителей), видеоарт (визуальные произведения искусства, создающиеся с помощью новых компьютерных технологий: состоит из видеоряда, сюжета, монтажа, спецэффектов), инсталляция (пространственная композиция, созданная из различных, подчас разнородных элементов, которые, будучи совмещенными в целом, становятся художественным произведением), граффити (нанесение на здания рисунков с помощью аэрозольной краски), концептуализм (концепции в данном направлении ставятся выше, чем сама форма искусства, художественное произведение может состоять из отдельных предметов, схем, графиков, жестов), боди-арт (использование тела, прежде всего самого художника, как средства выражения и пространства художественного произведения), ленд-арт (в качестве материала используется природная среда; создаются скульптуры, сделанные из земли), гиперреализм (техника живописи, при которой художник максимально прорисовывает в своей картине детали, стараясь сделать ее сходной с фотографией, используется беспристрастный подход к изображению), арте-повера, или «бедное искусство» (использование художниками нетипичных для художественного творчества простых материалов — свинца, терракоты, неона, тряпки, пластмассы, овощей), и т. д.

Вместе с тем исследователи признают, что, несмотря на противоречивость новых методов и видов искусства, в них есть много общего. Каждое произведение данного направления открыто для свободных авторских трактовок. Расширилось само пространство искусства, которое начало затрагивать новые области, ранее не привлекавшие внимания художников: «Тенденцией развития искусства в XX в. явилось его расширительное действие: масштабность арт-практик выразилась в стремлении „охватить все сферы человеческого бытия: от религиозного экстаза и далее до самых ‘неэстетических’ областей нашего существования» [Жевак 2013].

Ряд арт-критиков и культурологов считают, что ключевой проблемой, которую ставят представители современного искусства, является проблема репрезентации. Как отмечает Николя Буррио, на первый взгляд современные художники отказались от репрезентации реальности в своих произведениях: зачем отражать окружающий мир или

реализовывать какую-то идею в искусстве, когда можно просто воплотить ее в реальных параметрах, взять часть реальности и представить ее как художественное произведение? «Предмет может „функционировать“ в пространстве реальной действительности и в то же время являться объектом для созерцания, что есть, по сути, критическая инверсия промышленного дизайна: утилитарный объект более не приукрашивают, а, наоборот, эстетический объект преподносят как утилитарный» [Буррио 2004]. Однако, по его мнению, это не означает, что искусство и реальность стали одним и тем же. Искусству свойственна дистанция по отношению к реальности, в нем действует принцип репрезентации. Даже в рамках практик современного хеппенинга или перформанса реальность, которая по сути и становится произведением искусства, формализуется, она кодируется. Таким образом, это позволяет сделать вывод, что репрезентация не погибла, а всего-навсего произошло расширение ее границ.

Российская исследовательница Екатерина Лазарева считает, что репрезентацию в эпоху искусства постмодерна надо понимать иначе: если раньше репрезентацию трактовали как представление об окружающем мире, пропущенное сквозь призму искусства, то сегодня она превратилась просто в художественную практику, осуществляемую в публичном пространстве [Лазарева 2009]. Раньше произведение искусства должно было быть воплощением художественными методами части какой-либо действительности. Теперь же произведением может стать что угодно, любой предмет, однако при одном условии: он должен быть выставлен или опубликован. Другими словами, раньше искусство репрезентовало действительность, сегодня зачастую оно стало репрезентовать искусство, т. е. само себя. Данное утверждение приводит к вопросу: не произошла ли в новую эпоху «смерть искусства»?

Исследователи приходят к выводу, что «смерть искусства» действительно произошла, но уточняют, что само словосочетание «конец искусства» никогда не понималось в прямом смысле и никогда не означало остановку творческого процесса, прекращение создания произведений [Форстер 2007]. «Смерть искусства», считают исследователи, подразумевает разрушение инновационного потенциала в творчестве, обращение к готовым, уже имевшим место в истории художественным формам, разрушение исторического нарратива, в который раньше вписывалось каждое произведение. Искусство потеряло связь с окружающим,

трансформировалось в новые формы, которые ознаменовали отрыв современного искусства от творчества предыдущих эпох. Художественное творчество в современном искусстве начало выходить за пределы собственно искусства: «Искусство пытается проникнуть в сам ход повседневности, не стоять в стороне, полностью избавиться от роли декоративной кулисы» [Мукаржовский]. Данные изменения привели к тому, что современное искусство породило новое понимание художественной оригинальности. Оригинальность современного искусства устанавливается не посредством его собственной формы, но через включения в определенный контекст. Это позволяет превратить копии в оригиналы, поставив их в тот или иной предметный ряд. Таким образом, открываются возможности порождения оригинальности с помощью репродукции: «Циркулируя сквозь различные контексты, копия становится серией различных оригиналов. Каждое изменение контекста, каждое изменение медиа может быть интерпретировано как отрицание статуса копии как копии — как сущностный разрыв, как новый старт, открывающий новое будущее. В этом смысле копия никогда в действительности не является копией — но скорее новым оригиналом в новом контексте» [Гройс 2006]. Современные художники создают произведения, подпадающие обоснованию исключительно в их собственных категориях. Произведения представляются как нечто данное, независимое от смыслов и оригиналов: «Содержание должно быть растворено в форме настолько полно, чтобы работу художника или литератора нельзя было свести, в целом или по частям, к чему-то, что не было бы самой сущностью произведения искусства» [Гринберг 2005]. Данное утверждение относится в первую очередь к абстрактным и авангардным направлениям современного искусства, в которых форма становится своеобразным каналом коммуникации, передающим зрителям определенную информацию.

Современное искусство не декларирует автономии искусства, снимая таким образом конфликт искусства и общества. Современное искусство — это «творчество, которое живет в обществе, имея больше социальное и информативное измерение, чем собственно эстетическое». [Турчин 1993: 240]. Произведения современного искусства являются продуктами, которые соединяют искусство и жизнь. Неудивительно, что появление современного искусства повлекло за собой усиление социальной направленности искусства вообще. Многие художественные практики перенесли из мастерских в ре-

альную городскую среду, в которой каждый мог стать соучастником творческого процесса. Искусствоведы подметили, что последние 10—15 лет начало активно распространяться групповое и социально ангажированное творчество. Среди художников сформировалось убеждение, что «аутентичность укоренена в социальном, что внешняя, иная по отношению к доминирующей идеология обнаруживает себя в социальных связях, которые лишь одни способны противостоять атомизирующему воздействию современного капитализма» [Бишоп]. Неудивительно, что искусство начало тесно сплетаться с политической сферой, превращаясь в инструмент коллективной мобилизации, несогласия, протеста и демонтажа политических авторитетов.

Слияние искусства и политики довольно отчетливо начало проследиваться с развитием Интернета. Представители «политического нет-арта» [Фикс 2003] продекларировали гибель художественного протеста на пространствах городских улиц и призвали начать развивать искусство в виртуальной среде. К примеру, группа «EDT», называющая себя представителем «радикального искусства», организует виртуальные демонстрации в поддержку сапатистов в Мексике. Одним из методов акций представителей этой арт-группы являются хакерские атаки на страницы поддерживающих сапатистов структур.

Критика пока не выработала единых подходов к анализу современного искусства. Однако ясно одно: в последнее время проследивается слияние современного искусства с новыми явлениями виртуальной среды, с политической сферой и новейшими методами пиар-технологов. Именно на пересечении данных сфер и рождаются современные произведения художников, воплощающих в своем творчестве принципы постмодернизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/povorot/>.
2. Бобринская Е. Концептуализм. М., 1994.
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000.
4. Буррио Н. Современное искусство и репрезентация // Художественный журнал. 2004. № 55. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/55/13/>.
5. Вирильо П. Машина зрения. — СПб.: Наука, 2004.
6. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. URL: http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city_266/fah_348/#first.
7. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 60, дек.

8. *Грицанов А.* Новейший философский словарь. — Минск : Скакун, 1999.
9. *Гройс Б.* Топология современного искусства // Художественный журнал. 2006. № 61/62, май.
10. *Делез Ж., Гваттери Ф.* Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. — Екатеринбург : У-Фактория, 2007.
11. *Делез Ж., Гваттери Ф.* Ризома. URL: http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm.
12. *Деррида Ж.* О грамматологии. — М. : Ad Marginem, 2000.
13. *Жевак А.* Социокультурные тенденции развития современного искусства. URL: <http://teoria-practica.ru/-1-2013/philosophy/zhevak.pdf>.
14. *Кибервойна, бог и телевидение* : интервью с Полем Вирильо // Ctheory : журн. URL: <http://www.chaos.info/хаос/cyberwar.html>.
15. *Кобо Абэ.* Человек-ящик. — М. : Правда, 1988.
16. *Лазарева Е.* Авангард vs репрезентация // Художественный журнал. 2009. № 73/74, авг. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/lazareva/>.
17. *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. — М. : Гнозис, 1995.
18. *Лиотар Ж.* Состояние постмодерна. — СПб. : Алетейя, 1998.
19. *Мокшев А.* Лингвистическая критика субъекта в философии постмодернизма. URL: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/8060-2013-05-28-07-16-18>.
20. *Мукаржовский Я.* Основные принципы авангарда // Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. — М. : Искусство, 1994.
21. *Пыркина Д.* Искусство действия. URL: <http://www.ncca.ru/publications.text?filial=2&id=160>.
22. *Рансьер Ж.* Этический поворот в эстетике и политике // Критическая масса. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ra8.html>.
23. *Турчин В.* По лабиринтам авангарда. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1993.
24. *Фикс Е.* Сетевое искусство протеста // Художественный журнал. 2003. № 51—52. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/51-52/iskusstvo-protesta/>.
25. *Фостер Х.* Похороны подставного тела // Художественный журнал. 2007. № 64, февр. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/64/foster/>.
26. *Фуко М.* Археология знания. — СПб. : Гуманитарная Академия, 2004.

Окончание статьи будет опубликовано в следующем номере.

Статью рекомендует к публикации д-р филол. наук, проф. А. П. Чудинов.