

## ВОЗВЫШЕННОЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ИСКУССТВА ПОСТМОДЕРНА: КОНЦЕПЦИЯ Ж.-Ф.ЛИОТАРА ДЛЯ ВЫСТАВКИ «НЕМАТЕРИАЛЬНОЕ»

...истинную возвышенность надлежит искать только в душе того, кто выносит суждение, а не в объекте природы.

*И.Кант*<sup>1</sup>

Современность всегда идет рука об руку с потрясением основ веры и открытием присущей реальности недореальности – открытием, связанным с изобретением других реальностей. Что означает эта «недореальность»? ... одна вариация того же самого процесса ускользания реальности предшествует ницшевскому перспективизму: я узнаю ее в кантовской теме возвышенного.

*Ж.-Ф.Лиотар*<sup>2</sup>

Не выходя на авансцену, «нематериальное» обретается между видимым, осязаемым или слышимым: за ним угадываются технические новшества нашей эпохи.

*Т.Шапут*<sup>3</sup>

Выставке «Нематериальное» (*Les immatériaux*), проходившей в Государственном Музее Современного Искусства им. Ж.Помпиду в Париже с 28 марта по 15 июня 1985 г., предшествовала публикация в декабре того же года книги «Постмодерн в изложении для детей». Автором и книги, и концепции выставки был один человек – Жан-Франсуа Лиотар. Несмотря на то, что официально кураторство осуществляли двое – философ Ж.-Ф.Лиотар и директор Центра Технического Творчества Т.Шапут, именно Лиотару принадлежит идея выставки. Первоначально она должна была называться «Материалы, новое, творчество» и должна была показать, как новые технологии влияют на наше отношение к миру, знанию, культуре и искусству. Каким образом идея выставки «Нематериальное» соотносится с содержанием книги, и можно ли представить эту выставку как экспозицию философского концепта постмодерна?

### «Нематериальное» и виртуальное: где заканчивается искусство?

В шестидесятых годах прошлого века, когда почти одновременно появилось несколько новых направлений – концептуализм, Ленд-Арт, перформанс, радикально изменилось понимание «произведения искусства». По определению Люси Липпард<sup>4</sup>, это было время «дематериализации» объекта

<sup>1</sup> Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С. 126.

<sup>2</sup> Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Гл. 1: Ответ на вопрос: «Что такое постмодерн?» / Пер. с фр. А.Гараджа. М., 2008. С. 23.

<sup>3</sup> Шапут Т. «Вход в материю» / «Инвентарий» / Пер. с фр. Н.Смолянской.

<sup>4</sup> Lippard L.R. The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972. Berkeley–Los Angeles, 1973.

искусства. Само название «Нематериальное» (*Immatériaux*) является своеобразным ответом на «дематериализацию». После того, как в 1964 г. в статье «*Мир искусства*» А. Данто<sup>5</sup> констатировал, что визуальные характеристики продукции художника больше не являются основными для определения ее в качестве произведения искусства и решающую роль отвел «концептуальной атмосфере», созданной «миром искусства», Л. Липпард показывает в своей книге, как на протяжении шести лет, с 1966 по 1972 гг., происходит перевоплощение: объект искусства замещается идеей объекта. Теперь художнику важно сформулировать концепцию, придумать образ, а не совершенствовать мастерство живописца, графика или скульптора. От «*main d'oeuvre*», от материала, обработанного рукой художника, происходит переход к объекту, в котором главное – идея. Поэтому «дематериализованными» будут и цитата из словаря, выставленная в качестве объекта искусства Джозефом Кошутом, и камни, собранные в спираль Робертом Смитсоном, и лампы Дэна Флавина...

Вслед за изменением произведения искусства меняется и характер выставок: после выставки 1969 г. в Кунстхалле г. Берна «*Когда отношения становятся формой*»<sup>6</sup> сама выставка понимается как действие, своего рода перформанс, иначе говоря, как демонстрация идеи, концепции. Вместо произведения, объекта экспонируется сам процесс творчества.

Что же нового, в таком случае, в переходе от термина «дематериализация» к термину «нематериальное»? «Нематериальное» можно понимать как радикальное воплощение процесса «дематериализации», переход к показыванию того, что теперь мы называем «виртуальным».

Нематериальность<sup>7</sup> – одна из главных характеристик эпохи постмодерна. Она отсылает к информационным, цифровым технологиям, мультимедиа, непрощупываемому и неосязаемому. Претворяя замысел Ж.-Ф. Лиотара, на серых стенах выставочного пространства в Центре им. Ж. Помпиду показывались голограммы, фотографии космоса, металлы, снятые через электронный микроскоп, а зрители, ходившие по выставке в касках с звуковоспроизводящими устройствами, слушали звуки дыхания, пульсации токов крови в сосудах. Их сопровождали музыка и комментарии, шумы, производимые их собственными движениями, звуковое сопровождение рекламных роликов, цитаты из книг.

Казалось бы, книга и выставка – два разных проекта, описывающие разные области: «постмодерн» – после «модерна», после эпохи «модерна», «нематериальное» – не воплощенное в материале, эфемерное, ускользающее и т.д. Однако Ж.-Ф. Лиотар объединяет эти термины, соотнося их с понятием возвышенного, которое у Канта было связано с «бесформенным» (*informe*): искусство не может «оформить» эти новые отношения с миром в традициях пластических поисков, оно транслирует некие послания, преобразуя «материальные» качества объектов в «нематериальные» при помощи ассоциаций, переключек различных технических медиумов, объединения звука, движения, экранных образов, микро- и макросъемки и т.д. Возможность существо-

<sup>5</sup> Danto A. «The Artworld» // Journal of Philosophy. 1964. Статья написана после выставки «Brillo box» Энди Уорхола. А. Данто впоследствии писал, что никак не мог понять, как можно отличить выставленный объект от рыночных артефактов повседневности?

<sup>6</sup> «When Attitudes Become Form», Kunsthalle Bern, состоялась 22 марта – 27 апреля 1969 г., куратор Гарольд Зеeman. В этой выставке формой оказывается сама деятельность художника, его отношение к миру. Речь идет об экспозиции практик искусства, в отличие от экспозиции объектов.

<sup>7</sup> Предисловие Ж.-Ф. Лиотара к каталогу и статьи в каталоге и альбоме выставки.

вания и самоопределения искусства в новом контексте рассматривается в рамках его обращения к возвышенному, и в этот переломный момент вновь необходимо апеллировать к авангарду, к тому пониманию его концепции, которое связано с возвышенным.

## Концепция авангарда в эпоху постмодерна

Обращение к возвышенному необходимо для осмысления постмодерна не в противопоставлении авангарду, а в контексте общего проекта модернизма. В отличие от принятого повсеместно понимания постмодерна в искусстве как соединения различных стилей, эклектизма, цитирования, перепевов и пересмешек, Ж.-Ф.Лиотар обращается к идее авангарда, которая вновь становится актуальной в момент, когда надо обозначить пределы экспансии массовой культуры и общества потребления.

Идея авангарда оказывается привлекательной всякий раз, когда теряются точки отсчета, когда в эклектических сочетаниях теряется смысл. С 1975 г. постмодернизм был воспринят, скорее всего, именно в этом ключе. Одновременно с манифестациями трансавангарда на Венецианской биеннале проходила выставка, организованная Ч.Дженксом и П.Портогези «Присутствие прошлого»<sup>8</sup>. Само название говорит о возврате к уже найденным формам и традициям. Лиотар желает отмежеваться от понимания постмодерна в таком эклектическом ключе и обращается к концепту авангарда для прояснения действующего проекта постмодернизма:

*«Мне не больше кого бы то ни было нравится термин “авангард” с его милитаристскими коннотациями. Однако я вижу, что истинный процесс авангардизма в реальности был своего рода работой, долгой, упорной, в высшей степени ответственной, нацеленной на исследование имплицитных предпосылок современности»,* – опыт авангарда необходим для критического осмысления происходящего в настоящее время, а этот опыт обусловлен спецификой основных установок авангарда, как считает французский философ.

*«Я хочу сказать, что для правильного понимания творчества современных художников, скажем от Мане до Дюшана или Барнета Ньюмена, следовало бы сопоставить их труд с анамнезом в смысле психоаналитической терапии. Подобно тому как пациент пытается разобрать свою настоящую проблему путем свободной ассоциации не относящихся, казалось бы, к делу элементов с какими-то прошлыми ситуациями, что позволяет ему обнаружить скрытые смыслы своей жизни, своего поведения, – так же можно рассматривать творчество Сезанна, Пикассо, Делоне, Кандинского, Клее, Мондриана, Малевича, наконец Дюшана в качестве своего рода “разработки” (durcharbeiten) современностью своего собственного смысла»<sup>9</sup>. Для Лиотара постмодерн – не противопоставление модернизму, а составляющая этого, таким образом, ставшего общим, проекта. Но это та его часть, которая парадоксальным образом предшествует ему, поскольку указывает на прошлое из будущего.*

<sup>8</sup> Ч.Дженкс – один из первых теоретиков постмодернизма. В книге американского архитектора и исследователя Чарльза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма» (1977) впервые отмечен кризис развития современной архитектуры и новые приемы – например, использование наряду с новыми традиционных форм, таких как колонны или двускатные крыши.

<sup>9</sup> Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Гл. 7: Заметки о слове «пост». С. 110.

*«Творение не может стать творением модерна, если не принадлежит наперед к постмодерну»<sup>10</sup>. Имеется в виду не повторение, а разработка, анализ, анамнез, переосмысление собственного смысла.*

Как определить концепцию авангарда? Стремление большей части художников авангарда к выражению непредставимой формы, ностальгическое разрушение пластических способов отображения действительности Лиотар связывает с интерпретациями возвышенного и обращается к кантовской «Аналитике возвышенного». Движение авангарда при этом понимается как путь к абстракции.

## Возвышенное и авангард

Анализируя понятие возвышенного у Канта, Лиотар отмечает его амбивалентность. Необходимо рассмотреть такую корреляцию между способностью понятийного мышления и способностью представлять некий объект, когда величина объекта (его тотальность) превосходит возможности нашего воображения:

*«Это такие идеи, представление которых невозможно, они, следовательно, не дают никакого познания реальности (опыта), они налагают запрет на свободное согласование способностей, производящее чувство прекрасного, они препятствуют формированию и закреплению вкуса. Их можно назвать непредставимыми»<sup>11</sup>.*

В 23 параграфе «Аналитики возвышенного» из «Критики способности суждения» Кант определяет возвышенное, отличая его от прекрасного. Прекрасное характеризует качество (форму) предмета, тогда как возвышенное определяет количественные характеристики:

*«Прекрасное в природе относится к форме предмета, которая состоит в ограничении; напротив, возвышенное может быть обнаружено и в бесформенном предмете, поскольку в нем или в связи с ним представляется бесконечность... прекрасное служит, по-видимому, для изображения неопределенного понятия рассудка, возвышенное – для такого же понятия разума...»<sup>12</sup>. Соотнесение возвышенного с бесформенным важно Лиотару для его концепции «нематериального». Проект постмодерна также понимается как бесформенное, но не ностальгически (в связи с возможностью выразить непредставимое), а как устремление к бесконечности.*

К тому времени, когда в 1983 г. Центр Помпиду предлагает Лиотару руководить подготовкой выставки новых технологий, уже было написано первое письмо из «Постмодерна в изложении для детей», оно датируется 1982 г. Размышлениям о современности и новых технологиях сопутствовала работа по интерпретации «Аналитики возвышенного».

То, что кажется привычным сегодня, тогда означало коренные изменения: цифровая печать, цифровое изображение, цифровая коммуникация вытеснили ту продукцию, которая требовала ручной настройки, свидетельствовала о приложенном человеком усилии, несла на себе «отпечаток» его руки, его опыта работы. Но новые процедуры воспроизводства упростили и облегчили пути расширения массовой культуре, рекламе, а вместе с тем и рынку, и обществу потребления. Появившиеся средства, казалось бы, не пред-

<sup>10</sup> Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Гл. 1: Ответ на вопрос: что такое «постмодерн?». С. 28.

<sup>11</sup> Там же. С. 25.

<sup>12</sup> Кант И. Критика способности суждения. С. 114.

полагают творческого освоения окружающего мира человеком. Для борьбы с «негуманностью» нашей высокотехнологичной цивилизации Лиотар изобретает новую форму возвышенного, которая позволяет авангарду отказаться от терапевтической и «ностальгической» эстетики постмодернизма и вновь обрести творческую энергию. В этом прочтении возвышенное связывается с устремлениями авангардных художников, стремящихся преодолеть диктат чувственного восприятия действительности для того, чтобы отразить сущностные, скрытые характеристики бытия.

По Канту, возвышенное связано с негативным «благорасположением»: *«Возвышенно то, что непосредственно нравится в силу своего противодействия чувственным интересам»*<sup>13</sup>.

Художники исторического авангарда стремились постигнуть сущность мироздания в поисках соответствия элементов изобразительной пластики предполагаемым формообразующим основам этого мироздания. Однако невозможность изображения тотальности, безграничного целого, действует негативно: разрушает и традиционную перспективу, и систему координат «пространство/время» и, наконец, саму возможность образа. Конфликт (распря) между не представимым по определению возвышенным и стремлением выразить это непредставимое, хотя бы и апофатически, как у Малевича, понимается Лиотаром как *«аксиома художественных авангардов»*:

*«Чтобы в общих чертах набросать эстетику возвышенной живописи, к этим наблюдениям немного остается добавить: как живопись, она, очевидно, будет “представлять” нечто, но делать это негативно, она, следовательно, будет избегать изображения и репрезентации, будет “белой”, как какой-нибудь квадрат Малевича, она будет позволять увидеть, лишь запрещая увидеть, будет доставлять удовольствие, лишь принося боль. В этих указаниях можно узнать аксиомы художественных авангардов, поскольку они посвящают себя тому, чтобы зримыми представлениями намекнуть на непредставимое»*<sup>14</sup>.

Малевич при такой интерпретации является основной фигурой референции представления возвышенного в искусстве авангарда, поскольку развитие его супрематического периода – от 1915-го до 1918 г. – заключено между двумя полюсами выражения непредставимого: его «Черным» и «Белым» квадратами. Если «Черный квадрат» можно сопоставить с попыткой представления непредставимого Максимиума под угрозой самого Максимиума, иначе говоря, как отрицательный эффект этого стремления, то «Белый квадрат» растворяет в бездонности, бесконечности белого само это представление. Не случайно художники второй половины XX в., поднявшие флаг исторических авангардов, намекая на непредставимое, вновь ведут диалог с Малевичем<sup>15</sup>.

## Возвышенное в эпоху постмодерн и концепция события

Практики современного искусства не нацелены на воссоздание «непредставимой» формы, они совершают жест, указывающий на ее отсутствие. От попытки создания и экспозиции объекта искусства художники переходят к тому, что можно обозначить *событием*, отмеченным временным указателем

<sup>13</sup> Кант И. Критика способности суждения. §29 (Общие примечания к объяснению эстетических рефлектирующих суждений). С. 138.

<sup>14</sup> Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Гл. 1. С. 26.

<sup>15</sup> Например, Ив Кляйн после выставки Малевича 1958 г. в Стейделик Музеуме в Амстердаме заявил: «Малевич писал свой “Черный квадрат”, используя мои монохромные как натюрморт».

«сейчас». В 1948 г. Барнетт Ньюмен написал статью «Возвышенное сейчас»<sup>16</sup>: именно временной аспект возвышенного важен для понимания искусства постмодерна, потому что чистое действие ставит сознание вне игры. Необходимо действие, которое указывало бы на непредставимое. Поэтому «нам надлежит не поставять реальность, но изобретать намеки на то мыслимое, которое не может быть представлено»<sup>17</sup>.

Действие, жест могут быть поняты как послание, но вместе оказываются привязанными к этому «сейчас» и считается «сейчас», а сам момент «оформления» оказывается пропущенным. Важным становится не создание предмета, «оформленного» в соответствии с аллюзией на его овеществление в чувственно воспринимаемом нами мире, а определение его в контексте собственного отношения к переживаемому событию.

*«Постмодернистский художник или писатель находится в ситуации философа: текст, который он пишет, творение, которое создает, в принципе не управляются никакими предустановленными правилами, и о них невозможно судить посредством определяющего суждения, путем приложения к этому тексту или этому творению каких-то уже известных категорий. Эти правила и эти категории есть то, поиском чего и заняты творение или текст, о которых идет речь. Значит, художник и писатель работают без каких бы то ни было правил, работают для того, чтобы установить правила того, что будет создано: еще только будет – но уже созданным. Отсюда – творению и тексту этим присущи свойства события, отсюда также – они случаются слишком поздно для их автора или, что сводится к тому же, осуществление их начинается всегда слишком рано. Постмодерн следует, очевидно, понимать как этот парадокс предшествующего будущего (post-modo)»<sup>18</sup>.*

Вопрос о прекрасном остается подвешенным для «предшествующего будущего»: важно лишь сообщение, которое несет в себе художественное событие. В эпоху новых технологий, даже если существует нечто, предназначенное для переработки, оно не подвластно «пальпированию», оно не осязается, а сканируется, проявляется на пленке, проступает через линзы микроскопа, и т.д.

Почему эти «нематериальные» материалы привлекают философа, создающего экспозицию в Музее современного искусства? Потому ли, что новые технические достижения позволяют радикальным образом изменить стратегии пластического искусства?

После возникновения концептуального искусства и Ленд Арта сам объект перестает быть объектом приложения сил по его «формированию»: вместо него можно использовать уже существующие природные материалы, такие как земля, вода, деревья, камни. Можно заменить сам объект описанием, можно «создать» с помощью описания некий гипотетический объект. Например, в 1968 г. группа Art&Language предложила теоретическую модель объема воздуха для последующего метафизического исследования<sup>19</sup>. В том и

<sup>16</sup> «The Sublime is now».

<sup>17</sup> Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Гл. 1. С. 32.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> «Frameworks – Air Conditioning», 1967, опубликована в 1968 г.: «Макроскопический объект может быть рассмотрен, благодаря микроредукции. Горизонтальные размеры воздушного “столба”, “пустоты”, и т.д. Они могут быть описаны и определены видимой демаркацией по отношению к горизонтальным размерам, осям и т.д. Это может быть осуществлено множеством способов, например, указывая точки соприкосновения с другими вещами, или с помощью исчисления физических величин – разницы температур или давления» (пер. автора).

в другом случае основной задачей становится не демонстрация умения, «искусства» в его изначальном понимании владения мастерством, а «идея» или «концепция». Важен не результат, а то, что заложено при формулировании идеи. Эта трансформация – от объекта искусства к его идее – отвечает одному из условий творчества в эпоху постмодерна, парадоксу «предшествующего будущего»: важно высказать, а затем уже искать характеристики тому, что соответствует высказанному.

В *«Нематериальном»* кураторы отказались от «оформления» объектов в пользу создания эстетического события. Это событие разворачивается в виде своеобразного интерфейса, состоящего из элементов коммуникативного соединения, представленных как объектами собственно искусства, так и элементами, передающими различного рода информацию, обработанную цифровым способом, а узлами интерфейса становятся сами зрители.

Так констатируется пересмотр категорий произведения искусства, зрителя и художника. Зритель становится действующим лицом: новые возможности техники позволяют создавать зоны интерактивности между произведением и зрителем, приглашая зрителя внедриться туда: уже в 1967 г. Агам выставил лампочку, таким образом прикрепленную к потолку, что она загоралась от звука шагов и голосов посетителей («Да будет свет»). Практики интерактивности очень разнообразны и уже стали привычными в наше время: среди них и мейл-арт, и видео-инсталляции, и выставочная сценография, рассчитанная на движение зрителя, и многое другое.

Задумывая выставку *«Нематериальное»*, Лиотар отразил уже существующую тенденцию трансформации произведения искусства в событие искусства, вовлечения зрителя в активное действие в ходе выставки, создания интерактивного выставочного поля в отсутствие традиционно понимаемой фигуры автора.

В каталоге, вобравшем в себя все подготовительные материалы к выставке, и следовательно, являющемся также художественным событием, Лиотар пишет:

*«Манифестация “Нематериальное” пытается установить, что же такое это различное время, постмодерн, когда устанавливается другой тип отношений, ущемляющий индивидуума, его верования, вносящий неуверенность.»*

*Выставка покажет, как в зонах, касающихся самых разных областей – пластических искусств, технических наук, архитектуры – пробелы, сопровождающие появление новых технологий, касаются наших идей о материи, авторе, послании»* (перевод мой. – Н.С.).

Итак, событие выбрано главным действующим лицом выставки, а чтобы его экспонировать, Лиотар воспроизводит схему коммуникации: послание записано на носителе, включает в себя код, адресуется отправителем, его содержание отсылает к референтам нашей действительности, а прочтение требует считывающего устройства.

### **Концепция выставки «Нематериальное»: зоны трансляции**

Согласно этой схеме, выставка делилась на пять основных зон, которые понимаются в соответствии с трансформацией материального в нематериальное, и здесь включается «языковая игра»: все зоны названы с помощью корня «мат» (материя, материальное, и т.д.).

Послание, текст («*message*») записаны на носителе – материальном («*matériau*»), содержащем код, или матрицу («*matrice*»). Референты элементов содержания обозначены термином «материя», что во французском языке соответствует понятию «изучаемого предмета» – «*matière*». Отправитель письма, автор предъявляет на этот текст свое «материнское» право («*maternité*»), а при чтении письма оно преобразуется в материал, точнее, этот текст можно прочесть при условии необходимой настройки («*matériel*»). Материал становится настраивающим устройством.

В книге о постмодерне 1985 г. эти отношения переведены, в частности, в субъект-объектные: отправителя характеризует «субъективная экспрессивность», референт представляет «объективную реальность», поиски смысла подразумевают «вероятную трансцендентность», а матрица соответствует всеобщему коду понимания, или «коммуникационному консенсусу».

Показывая на выставке достижения новых видов техники, которые и осуществляют трансляцию информации в наступившую эпоху постмодерна, Лиотар видит в концепции авангарда возможность сопротивления забвению и тотальности (в понимании с коннотациями тоталитаризма, травмы и угнетения), миру потребления и рекламы, обретенному с новыми технологиями новые возможности воздействия.

*«Задним числом становится очевидно, что работы, выполненные художественными авангардами за сто с лишним лет, вписываются в параллельный процесс усложнения. Этот процесс касается уже не умений или знаний, а чувственных восприятий (визуальных, аудио, моторных, языковых). Но философская значимость, или, если угодно, сила рефлексии, которая обнаруживается в этих работах, ничуть не меньше в области рецепции и “вкуса”, чем сила технонауки в сфере интеллекта и практики»<sup>20</sup>.*

*Авангарды шестидесятых годов прошлого столетия также взывают к возвышенному, указывают на отсутствие, или на «пробел» в записи, как на выставке 1985 г. Художников манит бесконечность, пустота, нематериальное как энергия творчества, энергия, объединяющая космическое и чувственное.*

В концепции выставки «Нематериальное» энергия – то, что делает возможным переход от объектов к нематериальному, к тому, что осуществляет все виды коммуникации – между духом и телом, между атомами и вещью, состоящей из этих атомов, между содержанием рассказа и его читателем или слушателем.

## Подступы к представлению нематериального: Ив Кляйн

Чувственное восприятие «нематериального», о котором упоминает Лиотар, стало предметом исследования французского художника Ива Кляйна, содержанием его акций, перформансов и выставок. Выставка «Пустота» Ива Кляйна 1958 г., состоявшаяся в галерее Ирис Клер в Париже, стала одной из самых значительных выставок, предшествовавших «Нематериальному».

Начиная с конца 1950-х гг. Ив Кляйн изготавливал образцы чеков «для продажи зоны живописной нематериальной чувственности». Речь идет о наклеенной бумаге – тушь и живопись золотом – на бумагу для гуаши 15,5 на 37 см. У этого «чека» нет меновой стоимости. Во время выставки в галерее Ирис Клер Кляйн давал расписку тем, кто получал «зону живописной нематериальной чувственности», иначе говоря, *пустоту*.

<sup>20</sup> Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Гл. 8 (Извещение о новой обстановке). С. 115.



Еще в 1956 г. Ив Кляйн создает серию картин и объектов-монохромов в синем ультрамарине, который он называет ИКБ (Интернациональный Кляйн Блю). В своей лекции в Сорбонне «*Эволюция искусства к нематериальному*» Кляйн постулирует нематериальность как интенцию, намерение, энергетический жест, чье воздействие можно ассоциировать с погружением в пространство, активирующее наши возможности восприятия. Эта однородная протяженность монохрома напоминает и о музыкальных опытах художника, сочинившего опус, состоящий из одной ноты. Монохромы и «монохромная» музыка помогают погрузиться в «зону чувственности»: «*По моему мнению, два цвета, положенных на один и тот же холст, слишком сильно воздействуют на читателя, но не с тем, чтобы войти в зону чувственности, в доминанту, в живописную интенцию, а чтобы увидеть или зрелище ссоры или согласия между этими цветами*»<sup>21</sup>.

Как фиксировать энергию, это важное измерение неуловимого? Ив Кляйн полагал, что эту задачу можно решать в пространстве галереи: сначала он показывал в галерее свои монохромы, затем – ИКБ, и, наконец, дематериализацию синего до состояния пустоты. Так можно обозначить и три стадии восприятия энергии: цвет, синее, нематериальное.

Нематериальное у Ива Кляйна имеет другую, нежели у Лиотара, орфографию: если у последнего оно проявляет себя во множестве (*immatériaux*), то у Кляйна оно растянуто в невидимую нить (*immatériel*), объединяющую все жизненные явления, в том числе и социальные, потоком ощущений. Это похоже на попытку рассмотреть все через цветную призму иллюзиониста, где очертания предметов теряются: синяя революция вместо мировой политической и экономической, вместо работы с материалом – «живые кисти» антропометрий, театр «пустоты»...

Кляйн объясняет чувственность через энергию, которая свободно циркулирует в воздухе, «живописно стабилизирована» художником в пустом пространстве галереи, чтобы превратиться в зону нематериальной живописной чувственности.

Иначе говоря, Ив Кляйн, вслед за эзотерическими исканиями исторического авангарда, стремится проявить связь художника и космоса через возможности самого художника ощутить этот космос, «прыгнув» в «пустоту», или продемонстрировать свое с ней соприкосновение, как на выставке в галере Ирис Клер. «Пустота» для него не совместима с «ничто»: она воплощает заполненную синевой глубину космического пространства. Для Лиотара важно не ощущение соприкосновения с «невидимой» энергией света, связывающей нас с пространством космоса, а «сверхчувственное», то, что находится за пределами наших возможностей восприятия. В то время как Ив Кляйн, демонстрируя зоны «нематериальной» чувственности, стремится снять отпечаток энергетической «основы» бытия, Лиотар также выявляет общее «нематериальное» в, казалось бы, вполне «материальных» вещах: пище, бумаге, нашем теле, но он раскладывает и сами восприятия тела: звуки, свет, осязательные ощущения и взаимодействия тел и вещей в «неразличимое» нематериальное. Это «нематериальное» отсылает уже к другой «пустоте», пустоте цифрового поля, где в отсутствии качественных характеристик (синей глубины, тактильных «энергетических» связей с пространством, как у Ива Кляйна) происходит считывание посланий, их перекодировка и трансляция.

<sup>21</sup> Конференция в Сорбонне (*L'évolution de l'art vers l'immatériel*) состоялась 3 июня 1959 г. Цитата из выступления Ива Кляйна приводится в переводе автора статьи.

*«То, что вырисовывается здесь в качестве горизонта твоего столетия, – это прежде всего рост сложности в большинстве областей, включая сюда “образы жизни”, повседневную реальность. И тем самым очерчивается решающая задача: сделать человечество способным адаптироваться к сверхсложным способам чувствовать, понимать и делать, которые превосходят его запросы»<sup>22</sup>.*

То есть речь идет не о том, чтобы объяснять, а чтобы показать, проявить отношения различных «образов жизни» и концепций знания. Именно поэтому Лиотар подчеркнуто называет выставку «манифестацией». Для активизации чувствительности, открытости новому следует отбросить стереотипы. Поэтому с самого начала, в процессе обсуждения выставки, Лиотар предлагает создать такие зоны, в которых зритель был бы в не зависимом положении от нахлынувшей на него информации – это, прежде всего, участки между основными пятью зонами, там, где проходят физические или звуковые границы.

### **Сценография «Нематериального»: возвышенное «сейчас»**

*«Нематериальное»* – прежде всего кураторский проект: был разработан строгий план, по которому в пространстве, разделенном на пять зон, учитывались и участки между зонами, и зрительские маршруты, и составляющие элементы. Однако важнее, пожалуй, то, что выставка понималась как исследование, которое ставит вопросы: откуда приходят послания? кто их отправитель? на что они указывают? к каким предметам (содержаниям) они относятся? как их расшифровывать? на каком носителе они записаны?

Особое внимание в сценографии уделено времени, и это важно для понимания постмодерна, и это имеет отношение к новой концепции возвышенного. Поэтому каждый посетитель получал каску, каптирующую звуки, относящиеся к зоне его посещения, и магнитную карту, которая на выходе обрабатывалась компьютером и, таким образом, у каждого сохранялась запись маршрута посещения.

При входе, на барельефе из Гренобльского музея, богиня дарует последнему фараону независимого Египта, Нехтанеба II, жизнь и смысл жизни – душу, которую в целостности и сохранности следовало вернуть при вступлении в загробное царство. Послание, играющее роль эпитафии к выставке: а что сейчас даруется людям, что могло бы сравниться с даром богини? Полутемное пространство и древнее изображение из северных приделов карнакского храма было уже указано в звуковом сопровождении, которое слышал зритель: звуке дыхания. Звук дыхания – символ жизни. В первом крике новорожденного, в последнем вздохе умирающего – ритм дыхания свидетельствуют о нашем присутствии в этой жизни.

Отсюда зрители проходили на выставку по длинному пустому коридору, в конце которого виднелись отражения, указывавшие на следующий раздел, вводный к пяти основным выставочным зонам. По ходу движения посетителей сопровождали звуки нематериального, заключенные в материальную телесную оболочку, с которой мы рождаемся, как и с нашим дыханием. Это звуки токов крови, поступающей от миокарда к мозгу. Они звучат как приливы и отливы, сквозь них проступает немой эхом ритм нашего дыхания.

<sup>22</sup> Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Гл. 8 (Извещение о новой обстановке). С. 115–116.

Полукруглое пространство «театра не-телесного» представляет сценографию пяти элементов послания, пяти слов с корнем «мат» (материальное, материал, материя, материнство, матрица).

Тело является условием существования театра – актер и зритель, источники сопротивления, казалось бы, любой дематериализации, в том числе дематериализации посредством медиализированной социальной культуры. Создавая «театр не-телесного», кураторы обозначают самый серьезный разрыв в культуре: «дематериализация» защитной оболочки, основы для считывания, для осмысления, для возвращения и идентификации. Остается только жест, событие, послание, запечатленное на невидимом или изменяющемся носителе, без указания на источник, который лишь предполагается, виртуально или вербально обозначен. Здесь в пяти лайт-боксах показаны пять диорам Ж.-К.Фола и Ж.Дидье, в которых сконструирован театр в отсутствии тела. Отсутствие тела для мира, отсутствие его в мире, исчезновение снаружи, исчезновение внутри некоего условного пространства... Эта бекеттовская тематика сопровождается цитатами из Бекетта: *«Я отказался от рождения, еще не родившись...»*.

Справа находилась зона материального (matériau). Здесь телесность, понимаемая как носитель, обыгрывалась в разделах «Тщетная нагота» (Nu vain), «Вторая кожа» (Deuxième peau), «Ангел» (L'ange) «Воспетое тело» (Corps chanté), «Взорванное тело» (Corps éclaté), «Инфра-тонкое» (Infra-mince), «Ненайденные поверхности» (Surface introuvable), «Неразличимое» (Indiscernables), «Дематериализованное материальное» (Matériau dématérialisé), «Люминисцентная живопись» (Peinture lumineuse) «Живописец без тела» (Peintre sans corps), «Все копии» (Toutes les copies). «Тщетная нагота» показывала нагое тело в отсутствии тех качеств, которые присущи обнаженному: сексуальность и эротизм, плотское начало, природное начало... Такое тело понимается как носитель информации, как знак, поэтому и были выставлены один за другим двенадцать манекенов, лишенных признаков пола. Нагота отсутствия – это нагота после Освенцима, после Катастрофы. Манекены стоят на фоне проекции фрагмента фильма «Господин Кляйн», чередующегося с фотографиями концлагеря. Нагота указывает и на тщетность телесности, сопротивляющейся наступлению все нейтрализующей техногенной цивилизации. Телесность может пониматься и как замкнутость, заключение события (переживания) внутри себя.

Вот почему так важно перейти от телесности к письму – оно позволяет сообщить о событии, разделить его с кем-то. И если можно воспринимать телесность, вслед за М.Мерло-Понти<sup>23</sup>, как «*хиазм чувствования*», «*узел, который связывает чувствующего с чувствуемым*»<sup>24</sup>, то «*не-телесность*» маркирует отсутствие чувствующего в присутствии чувствуемого, нейтрализованного, в размытости границ. Это чувствуемое становится объектом передачи на носителе видеопроектора, на карте памяти фотоаппарата, но оно не проникает внутрь и не выходит наружу...

*Что будет границей тела? Кожа, но и кожа становится артефактом: в разделе «Вторая кожа» показан заменитель кожи, который перемещает границы между «внутри» и «снаружи».*

<sup>23</sup> М. Merleau-Ponty. «L'oeil et l'esprit» (М. Мерло-Понти «Око и Дух»); «Le visible et l'invisible»; см. перевод на рус. яз.: Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Пер. с фр. О. Шпараги. Минск, 2006.

<sup>24</sup> Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Гл. 9 (Комментарий к сопротивлению). С. 124.

*«Воспетое тело» показывает трансформации сценической фигуры, расслоение ее на множество звучащих дорожек, сочетания различных элементов движения. «Взорванное тело» представляет человека через единицу его строения – молекулу. Пять графических панно постепенно «раздевают» тело: от общей формы к его органам, мускулам, тканям, клеткам... Тело будто «стирается» в процессе обнаружения единства его структуры, «универсального языка макромолекул»<sup>25</sup>.*

Следуя за мыслью куратора, зритель переходит к «Инфра-тонкому», к дюшановским определениям этого понятия, когда «незримое» можно предположить за зримым образом... Здесь же выставлены чеки Ива Кляйна для «Зоны нематериальной живописной чувственности».

В разделах «Ненайденные поверхности» и «Неразличимое» на микрофотографиях видна структура разных поверхностей.

А «Люминисцентная живопись» демонстрирует феномен света не только как предмет постоянного исследования художников, которые, двигаясь вслед за световыми лучами, дошли от находок Каспара Давида Фридриха, через работы импрессионистов, до абстракции. В новую эпоху свет сам становится материальной основой произведения: от «модулятора» Ласло Мохой-Надя до люминисцентных работ Дэна Флавина, электромеханических конструкций Саркиса мы можем проследить, как свет или световая машина создает художественное событие.

В то же время любое тело можно обезличить, размножить, мультиплицировать, тиражировать... Посетителям выставки предлагается поместить любые свои вещи в гигантскую копировальную машину, где их можно копировать и перенять.

Материальность – носитель сопротивления, основа ремесла. Зритель может проследить эволюцию к компьютерной инженерии, где ценность произведенного отделена от пота, усилия, работы, умения овладеть природным.

Параллельно маршруту по «дематериализованному» материальному проходит путь, показывающий, как «событие» вообще может состояться – для переноса информации в дематериализованном мире необходим код, называемый Лиотаром «матрицей». Матрица может быть и цветом, и звуком, и элементом организации: ее роль подобна роли богини, дарующей существование и смысл жизни, она структурирует – сама будет структурой, как пишет Ж.-Ф.Лиотар. Среди зон, объясняющих функционирование матрицы, «Все кожи», «Все звуки», «Режим питания», «Игра в шахматы», «Невидимые величины», «Плоская архитектура».

И снова здесь выставлены манекены, они демонстрируют функции одежды, показывая ее фактуру, используемую различными профессиями. Подобно «второй коже», одежда – также искусственная граница между «внутренним» и «внешним». Только «внутреннее» здесь определено социально: круг профессии, занятия. Демонстрация структуры социального устройства чередуется с показом структуры питания: на полу стоит открытый холодильник, набитый пищевыми элементами (липиды, протеины, клациды и пр.) Языковой код сопоставим с кодом генетическим, и наравне с музыкальной записью они преобразованы в графики, иногда со сложным, прерывающимся рисунком.

Далее – материя; название одного из разделов – «Взаимодействующее пространство» – характеризует основную функцию материи. Это зона света, потому что сама материя может быть воспринята только по ее следам. Как осветить событие? Необходимо, чтобы оно «увидело свет» вначале, чтобы

<sup>25</sup> «Inventaire», материалы, выпущенные к выставке «Нематериальное».

быть затем освещенным. Все элементы этой зоны – попытки отразить свет, проявить его движение на фотопленке, в лучах лазера, уловить следы света с помощью тени. То, что невозможно помыслить, можно указать: работа Д.Кошута «Тень тени», представляющая, как и в других его ранних работах, одновременно и объект, и его описание, и возможное определение, подчеркивает значение события.

Ж.-Ф.Лиотар писал об этом так: *«Вы считали ее независимой от послания, которое нам о ней рассказывает: субстанция, реальность, объективность, заключенная в ней самой... Но это не доказуемо, потому что объект достигим, только если вы о нем что-то узнали... вопрос свидетельства, преследующий нас во всех областях в конце этого века... Ничего не существует, даже самого худшего из преступлений, если след не обнаружен. Судьи ведут дознание, но правда и то, что след можно и симулировать...»*<sup>26</sup>.

Самое, казалось бы, твердое основание для «материального», тот референт, к которому отсылает знак (изобразительный или вербальный), – оно, оказываясь, должно быть выведено на некую языковую поверхность. Но возникнув на этой поверхности, оно становится по-своему уязвимым, т.к. теряет связь с материальным, с носителем информации. Поэтому требуется подтверждение – свидетельство, о котором пишет Лиотар.

Для этого подтверждения нужно вписать качества материи в новое пространство, выстроить искусственную конструкцию «свидетеля». Это тема инсталляции «Ответное пространство». Лучи лазера проходят через материю и проецируются на другой поверхности, выстраивая «переменную» Фурье – «встречное» движение, в котором негатив оборачивается позитивом.

Как и в работе, где тень иллюстрирует самое себя, здесь использована автореференция. А как быть, когда сложно собрать воедино все элементы? Выбираются параметры, по некоторым показателям составляются графики роста и распространения средних величин. Так «непредставимое» приобретает схематичную представимую форму, а в результате – цифровое «свидетельство».

Еще один экспонат зоны «материи» – автобус, обычный рейсовый автобус, в котором находятся три экрана с видеозаписями разных ситуаций (референтов «за-автобусной реальности»). Находящийся в автобусе зритель может выбрать ситуацию и вызвать по требованию остановку, чтобы «выйти» в выбранный сюжет.

Но кто же говорит? Кто обладает «авторством» послания? Материнство. Одно из слов, имеющее то же значение и звучание, что и в русском языке. Но автор утерян в современной цивилизации: в интерактивной игре посетителям раздела «Одетый второпях» предложены на выбор разные модели переодевания, в основном маски (это оптический эффект, маски «не материальны»). Но главное – в самых разных областях жизни нам трудно добраться до генерирующей сущности, мысли, источника. Дело в том, что мы не считываем ее знаки в проявлениях повседневности. Кто готовит пищу, кто формирует язык? Мы едим полуфабрикаты, а разговариваем репликами, штампами, не требующими развития мысли. На подиумах представлены различные блюда с использованием полуфабрикатов, на экране показываются отрывки из «Опытов письма» – сборника, созданного различными приглашенными авторами, философами, художниками с помощью компьютера, коллективной интерактивной игры по созданию новых определений терминов, определяющих эпоху (интерфейс, дематериализация, метаморфоза, мультипл, протез, схватывание – вот лишь некоторые из них).

<sup>26</sup> *Liotard J.-F. Matière / Inventaire, 1985.*

«Лабиринт языка» проходит между зонами, это интерактивное пространство, где можно вести на экране диалоги с писателями, пролистать «Опыты письма». Здесь текст становится изображением. Здесь можно в буквальном смысле «переписать» уже написанный автором роман, провести свое «расследование» с помощью опроса свидетелей на экране, и т.д.

У одной из границ выставочного пространства были выставлены технологические элементы, отвечающие за распределение по зонам – это как бы реакция на «театр не-телесного». А по периметру, с обратной стороны, представлялось «различное время» – главный герой выставки, «дематериализованный» и «нематериальный». Это два коридора длиной примерно по десять метров. На видеозэкране первого пространства видно, где находится сейчас зритель. Но сам он не отражается. Попад в другое пространство, во второй коридор, он видит себя, но таким, каким был совсем недавно.

В коридоре, ведущем к выходу, тот же барельеф, который был у входа, но проецируемый с ненаведенной резкостью. Возникает эффект «исчезновения» материи.

*«Жизнь, смысл ее, даны ли они нам Матерью при рождении, как послание, предназначенное для расшифровки?... Наши возможности воспринять и узнать, изменить и представить их, не будут ли они отступлением от древней убежденности в том, что те должны быть отданы обратно без изменения? Нет ли здесь нарушения обета?»<sup>27</sup>.*

Новые «технонауки» дают возможность увидеть эту жизнь «с той стороны зеркального стекла», по выражению Арсения Тарковского. Они помогают выделить момент времени и рассмотреть его под микроскопом, изучить в различных комбинациях и, не заполняя пробелов будущего и прошлого, обернуться к настоящему, пытаясь различить этапы следования писем, пролагая маршруты на этом пути. Событие эпохи постмодерна, считывая послание, угадывает присутствие возвышенного. Это событие – один из артефактов «нематериального», изменившего концепции искусства в конце XX века.

<sup>27</sup> Лиотар Ж.-Ф. Комментарий к последнему коридору / Inventaire, 1985.