

Ключевые слова: современное искусство, реляционная эстетика, неоадаизм, дзен, общество Спектакля, видеоарт, И. Захаров-Росс.

Старусева-Першеева Александра Дмитриевна
Кандидат искусствоведения, преподаватель, Школа дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва
ORCID ID: 0000-0002-2969-2720
apersheeva@hse.ru

Фадеева Татьяна Евгеньевна
Кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Школа дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва
ORCID ID: 0000-6754-4235
tfadeeva@hse.ru

Данная статья посвящена анализу художественных практик, активно использовавшихся неоадаистами, и рассуждению о том, насколько актуальным может быть обращение к такого рода стратегиям в современном искусстве. Говоря о таких качествах неоадаистских проектов, как процессуальность и перформативность, мы отмечаем значительное влияние на художников мировоззрения дзен-буддистов, оказавшегося в центре внимания интеллектуалов в 1950–1960-е годы. Мы выносим на обсуждение тезис о том, что на современном этапе борьба, которую неоадаисты вели с логикой капитализма и силами культурной индустрии, может быть продолжена с развитием соответствующих практик, и дзенская философия (в особенности концепции Потока и Пустоты) может вновь стать источником вдохновения для художников, «мягкой силой», инструментом действия против всепоглощающего Спектакля.

Key words: contemporary art, relation aesthetics, neodada, zen, society of Spectacle, video art, Zacharow-Ross.

Staruseva-Persheeva Alexandra D.
PhD in Art Studies, lecturer at HSE Art and Design School, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-2969-2720
apersheeva@hse.ru

Fadeeva Tatyana E.
PhD in Art Studies, lecturer at HSE Art and Design School, Moscow
ORCID ID: 0000-6754-4235
tfadeeva@hse.ru

STARUSEVA-PERSHEEVA ALEXANDRA D.

FADEEVA TATYANA E.

Development of Neodada Strategies: Facing the Freedom

The article is dedicated to analysis of artistic practices of neodada and its possible reintegration in the current art process. Taking such neodada features as process-based and performative projects we point out the relation of such practices to zen philosophy which used to influence the intellectuals in 1950–1960s. We argue that the aim to fight the power of capitalism and Spectacle which was one of key concepts for neodada artists is still being in focus of the contemporary art, therefore, strategies of neodada and zen-buddhist vision (especially the concepts of Flux and Emptiness) should be highlighted and revised by artists of today. It might become the kind of “soft power” capable of dismissing the overwhelming Spectacle.

СТАРУСЕВА-ПЕРШЕЕВА А. Д., ФАДЕЕВА Т. Е.

Развитие стратегий неоадаизма: по направлению к свободе

УДК 7.036
ББК 85

События весны 1968 года, взбудоражившие Францию, стали одним из наиболее масштабных и ярких актов сопротивления и протеста, где выразилось несогласие с утвердившимся к середине XX века режимом существования западного общества. И хотя эта волна быстро схлынула, были обозначены ключевые проблемы, с которыми мы остаемся лицом к лицу по сей день. Анархистские лозунги студентов, требования улучшений условий труда рабочих и плакаты, высмеивающие реакционную культуру, возникали одновременно с более фундаментальными рассуждениями интеллектуалов об обществе Спектакля и о кризисе капитализма не просто как экономической и политической модели, но как способа человеческого бытия.

Эрих Фромм пишет в 1960 году: «Человек следовал рационализму до того момента, когда рационализм переродился в полную иррациональность. <...> Контроль интеллекта над природой и производство все большего и большего числа предметов сделались главной целью в жизни. В этом процессе человек превратил себя в вещь, жизнь сделалась подчинена собственности, „иметь“ стало доминировать над „быть“» [9, с. 217]. Это цитата из работы Фромма «Дзен-буддизм и психоанализ», где психолог рассуждает о том, каким образом восточная мудрость, синтезированная в форме дзен, может создать альтернативу западной рациональности и предложить человеку путь к обретению гармоничного ощущения себя и переживания смысла жизни.

Одновременно с этим в США развивались неодадаизм и связанные с ним художественные практики, также выражавшие протест против логики капитализма, но в форме «мягкой силы».

Упоминание о дзен-буддизме в данном контексте неслучайно, поскольку философия дзен, интерес к которой в США возник еще в 1950-е годы, значительно возрос в 60-е благодаря деятельности Д.Т. Судзуки и его последователей. Концепции Потока и Пустоты, как отмечает А. Уотс, для многих стали «инструкцией по выживанию» в стремительно меняющейся и во многом не поддающейся пониманию ноосфере, в которую вписан западный человек [8, с. 10]. Это оказало значительное влияние на тот художественный процесс, о котором пойдет речь в данной статье. И ресурс дзен, как мы покажем, еще далеко не исчерпан.

Первой фигурой, которую следует упомянуть, является Джон Кейдж, не раз подчеркивавший влияние восточной философии на его образ мыслей. Д.Т. Судзуки с своих статей и лекциях постоянно подчеркивал, цитируя Нансена, что «дзен это ваши повседневные мысли» и нет разрыва и некой принципиальной разницы между практикой дзен и жизнью обычного человека, кроме способа восприятия и понимания окружающей действительности [7, с. 70–80]; а Кейдж показал, каким образом случайное и будничное, изначально не-художественное может стать основой произведения искусства. Как автор выбирая пассивную позицию, стратегию полной открытости и максимальной восприимчивости, он создавал партитуры на основе «Книги перемен», раскрывал музыкальный потенциал шумящей в кране воды или бубнящего радиоприемника и показал эстетическую силу пустоты в знаменитой пьесе «4'33», представленной публике в 1952 году.

Техники работы со случайностью, которые практиковал Кейдж, вдохновили также его соратника Мерса Каннингема на создание танцевальных и перформативных номеров, основанных на спонтанном движении, а молодого Алана Капроу – на проведение первых хэппенингов.

Метафорой и воплощением дзенского мировосприятия можно также считать ранние видео концептуалиста Брюса Наумана.

В простом и пустом пространстве своей мастерской художник совершает некоторое действие, например, как в нашем случае, медленно шагает, поднимая ногу и опуская корпус под определенным углом. Он совершает эти действия спокойно и монотонно, подчиняясь придуманному им алгоритму. И это можно уподобить динамической

медитации, которая сродни сидячей медитации дзадзен в главном: в отсутствии иной цели, кроме самой практики. Это хождение под углом делается в состоянии предельной концентрации, как и сидение в позе лотоса, и оно в той же мере абсурдно, то есть противоположно «логике приобретения». Для чего совершается это действие? Ни для чего конкретного. Это способ почувствовать свою психофизическую целостность и свое присутствие в мире здесь-и-сейчас, отвлекаясь от миража практической пользы поступков или символической выгоды. В этом проявляется ненасильственное, однако эффективное сопротивление Спектаклю, который, как точно показывает Ги Дебор, всеми средствами отвлекает человека от подлинных переживаний и собственных чувств, навязывая желания, выгодные рынку [5].

И говоря о логике не-приобретения, важно отметить, что перформанс и видеоарт в 1960-е годы мыслились как искусство принципиально некоммерческое, поскольку у арт-рынка не было механизма превращения процессуальных форм творчества в товар. Видеозапись является не произведением, а, скорее, материальным следом, свидетельством того, что искусство имело место. Так же, как, например, коаны или загадочные высказывания дзенских мастеров являются последствием и следом их просветления. И через этот след зритель может присоединиться к опыту художника, частично интериоризировать его.

Работы Наумана трудны для восприятия из-за своей формальной простоты и ненарративности: художник ни о чем нам не рассказывает, не создает образ, который интересно прочесть и расшифровать. Он совершает действие, за которым не кроется ничего, помимо него самого, здесь означающее полностью совпадает с референтом. И зритель, оказавшись перед подобным пустым знаком, испытывает трудности, поскольку от него требуется не рассматривание и вчитывание, а созерцание. Акцент переносится с сообщения художника на внутреннюю работу смотрящего, поэтому такое искусство нельзя «потребить», а можно лишь войти с ним в резонанс.

Интересным примером антирыночного искусства можно также назвать произведения, сделанные во вдохновленной дзенским мировоззрением эстетике ваби-саби, то есть искусство неприглядное, тихое, подверженное разрушению. «В конце 1960-х – начале 1970-х в Японии существовало арт-движение Моно-ха («школа вещей»), сто-

ронники которого утверждали, что ваби-саби сможет существовать только в настоящем моменте. Художники Моно-ха использовали простые естественные материалы: деревья, камни и веревки, из которых они конструировали временные инсталляции. И они принципиально делали их непривлекательными для коллекционеров» [11, р. 86].

Неодадаисты, члены группы «Флюксус», первые видеохудожники и перформеры видели именно в практиках неинституционализируемой, спонтанной, «бытовой» креативности способ уничтожения границы между искусством и жизнью, взлома самой бинарной оппозиции «творец – потребитель» и превращения «одномерного человека» в многомерного Художника. Неслучайно Й. Бойс, который тесно сотрудничал с движением «Флюксус», утверждал, что каждый человек – художник, и все, что лежит под солнцем – искусство (продолжая мысль М. Дюшана, заметившего, что все что угодно может быть искусством), имея в виду проект социально-политического преобразования человечества [12, р. 88–89].

Именно креативность провозглашает своим главным активом т.н. «экономика знаний», подразумевая, что в условиях постфордизма, когда «механизировать» удастся все большее количество процессов (речь идет не только о тяжелом труде, в котором теперь задействованы преимущественно не люди, а роботы, но и о таких казавшихся ранее неподдающимся искусственному интеллекту операциях, как, например, распознавание лиц), человек может «конкурировать» с машиной только в области творческой, инновационной деятельности. Как не вспомнить здесь известное высказывание Ф. Ницше:

«...Те подлинные люди <...> – философы, художники и святые; при их появлении и в их появлении природа, которая никогда не делает скачков, делает свой единственный скачок, и притом скачок радости...» [6].

Однако тренд на «креативность» сегодня оказывается апроприрован культурной индустрией, которая заменяет его на некий эрзац, т.е. воспроизводство готовых решений в рамках заранее заданных алгоритмов. Речь идет о феноменах типа «трансмедиа» (Г. Дженкинс, 2003) и им подобных, в которых принципиально важным является участие пользователей, воздействие на составляющие элементы нарратива, его дополнение и/или преобразование [10, р. 80–100]. Для креативной деятельности создаются специализированные

платформы, где заранее отводится «место» для человеческой творческой активности, которая по факту представляется чем-то вроде игры в бисер – пользователь может создавать различные конфигурации из заданных элементов, и только; не он дает правила, ему их дают. Если вспомнить учение И. Канта о гении-творце, то здесь мы обнаруживаем нечто ему прямо противоположное.

Сегодня художник, вооружившись установкой на социальную сознательность, требует того же от зрителя. Как пишет Клэр Бишоп в своей работе «Искусственный ад», посвященной партиципаторным практикам в искусстве, «зрительство стало почти невозможной позицией» [2, с. 309]. Зритель, желая того или нет, выражает культурные, политические и др. интересы определенной социальной группы и является участником нескольких больших нарративов – и хорошо, если он это понимает, а не живет иллюзией, что в современном (хорошо освоенном, давно замкнувшемся географически, экономически, политически, технологически) мире можно остаться в стороне от тех или иных проектов – будь то проекты неомарксистов или, шире, проект «гуманизм». Каждый пользователь социальных сетей генерирует контент, который доступен практически всем, – а это значит политическое включение. Эстетика соучастия – это не описание некоторых современных художественных и музейных практик, а характеристика сегодняшнего мира. Сбылось то, о чем грезило активистское искусство в 1910-е и 1960-е гг., а марксисты – и того раньше: теперь средства производства контента в руках не узкой группы элит, а принадлежат всем, у кого есть доступ к сети интернет. И разумеется, в сложившейся ситуации от зрителя – который никогда не был зрителем, а был всегда тем, кто создает завтрашний день, – художник (который всегда был тем, кто видел и выявлял невидимые структуры «сегодня», логику его развития) требует соучастия – поскольку все мы творцы реальности. Как пишет Николя Буррио, «искусство – и более полного его определения я не знаю – это деятельность, которая заключается в создании отношений к миру, в материализации отношений к пространству и времени в той или иной форме» [3].

И таким образом «социальный поворот» в искусстве – не более чем констатация того, что уже произошло. Тенденция, зародившаяся в практиках ситуационистов и получившая развитие в неодада, стала

магистральной линией в искусстве 1990-х годов. Буррио приводит множество примеров партиципаторных и социально ангажированных проектов [3]. Нельзя, однако, забывать, что искусство сегодня переплетено с глобальными экономическими и политическими системами, задача которых – превратить партиципацию в часть Спектакля, «задать» алгоритм, в котором будет место для свободы самовыражения зрителя – но в отведенном для этого «пенале», в рамках заданного нарратива. Это служит развитию у такого зрителя определенного набора компетенций, благодаря которым он оказывается способен создавать контент, цементирующий те или иные социальные структуры/нарративы. Раньше подобной – социальной – активности от зрителя не требовалось, с «трибуны» выступал философ, ученый, политик, литератор, художник, теперь же право на высказывание получает каждый.

Знаменитое ницшеанское «Кто говорит?» в новом контексте звучит с новой силой. Кто говорит – производитель контента для культурной индустрии, Web 2.0 или Художник (пусть даже он ни разу в жизни не держал в руках кисть)?

И хотя в подобной ситуации стирается грань между создателем и потребителем контента, однако здесь не происходит принципиального духовного «прорыва» на уровне всего человеческого этоса, о котором грезили авангардисты, каждый человек не становится художником. Вместо этого творческий процесс активно апроприируется культурной индустрией. И действительно, на данном этапе культурной индустрии почти удалось стереть грань между созданием и воспроизведением, «постом и репостом», где и то, и другое уже оказывается вписано в тотальность Спектакля, теперь оперирующего не на базе потребления, а в парадигме «produsage» (термин А. Бранса, от диады «производство-использование»).

Таким образом, сегодня поднятая Й. Бойсом на щит креативность каждого становится опорой для развития таргетированной рекламы, а импульс самовыражения канализируется социальными сетями и орошает почву Спектакля. Каждый человек сегодня становится «имиджем», мини-брендом. И таким же брендом, только более капиталоемким, становится имя художника. Современный арт-рынок работает по принципу котировки имен, и уже не имеет значения, производит ли художник некий материальный объект или создает

нечто эфемерное, поскольку на ценообразование влияет лишь его имя и тот символический капитал концепций и философских парадигм, которые с данным именем связаны.

Процессуальные художественные практики, которые в 1960-е и 1970-е годы успешно ускользали от арт-рынка, сегодня захвачены им и встроены в систему. Именно поэтому нам представляется, что возможен и желателен новый виток в развитии неодадаистских стратегий и новое вдохновение мировоззрением дзен.

Позиция дзен любопытным образом перекликается с концепциями нового материализма и акторно-сетевой теории, предполагающих множественность не только точек зрения, но и онтологических позиций: каждый живой и неживой объект является «точкой отсчета», для которого есть нечто выше и больше его, а также нечто ниже и меньше⁽¹⁾. Человек мыслится уже не в центре мироздания, а лишь в одной из бесконечного числа его точек-центров.

Продолжая эту логику, вспомним, что в буддизме одной из центральных идей является концепция «не-привязанности», приятия постоянной изменчивости всего существующего и в том числе человеческого «я». Именно через отказ от фиксации на собственном «имидже» человек может успешно сопротивляться манипулятивным механизмам Спектакля. И художник – тем больше.

Если стоимость того или иного художественного бренда зиждется на стабильности «эмиссии» произведений искусства и их смыслового наполнения, то противостоять этому возможно через изменчивость и анонимность художественной практики (не как граффити Бэнкси, а как плакаты и надписи на стенах в Париже 1968-го или как современный проект «burn paris»), а также партиципаторное искусство, где художник дает лишь первый импульс и отходит в сторону, предоставляя зрителям возможность дальнейшей индивидуальной проработки предложенной им идеи.

И если развивать идею о совмещении неодадаистских стратегий и дзенского взгляда на мир, можно акцентировать потенциал абсурда: алогичного произведения, которое нарушает механизмы описания и анализа, сопротивляется интерпретации, которое «мол-

чит» и предлагает зрителю совершить не интеллектуальное усилие, а волевое – войти в определенное состояние, противоположное привычной деятельной активности. В этом смысле длительное спокойное созерцание однокадрового видеоарта, к примеру, работы Майкла Сноу «Длина волны», которая представляет собой 20-минутное движение камеры от общего плана комнаты к детали на ее стене, или произведения Нам Джун Пайка «Дзен для фильма», где демонстрируется просто засвеченная пленка, – сродни дзадзен, спокойному сидению в правильной позе. А сама по себе эта форма деятельности имеет революционный потенциал. Это своеобразный тихий пикет, протест против невротизации коммуникационного общества.

Место авангардного искусства теперь (если в рамках форсайт-анализа намечать некие полюса, между которыми, образуя дельту, будет «располагаться» многогранный мир искусства) – либо на улице, либо в научной лаборатории, либо в некоей, условно говоря, сфере нон-спекулятивности. И здесь на ум сразу приходит восточная философская традиция (как некий кластер концептуальных подходов и духовно-телесных практик), которой Спектакль, в общем, чужд. Обращаться к ней, реализовывая определенные стратегии миропонимания и структурирования реальности (вернее, продолжать то, что начинал делать еще Дж. Кейдж и его современники, анализируя понятия «пустоты», «тишины», «шума», «случая» и т.д.), могут художники-авангардисты – и в виде не «юзеров» («продьюсеров»), а «хакеров», которые не удовлетворяются предлагаемым функционалом, а стремятся написать собственный код или переписать существующий, что всегда было признаком авангардного искусства.

Примером такой художественной практики можно считать работы немецкого художника, эмигрировавшего из СССР в 1970-х гг., Игоря Захарова-Росса, в частности его проект Yallah (2018). Yallah – это своеобразный «хакатон» (термин художника), оформленный как лаборатория, сопоставимая с многоуровневой базой данных, в рамках которой каждый участник мыслится как «хакер». В данном случае участниками были преимущественно выходцы из Германии и Палестины, цель проекта – пролить свет на современное положение Палестины (в политическом и культурном отношении), а также на сложные отношения этих двух стран. Все участники проекта были одновременно «художниками», поскольку в течение достаточно

(1) См. лекцию А. Ветушинского, посвященную этому вопросу, которая была прочитана в философском клубе ЦСИ «Винзавод» 18.10.2018.

продолжительного срока (ок. двух лет) они занимались «полевыми исследованиями» на территории Германии и Палестины, стремясь выйти из режима политической и социальной «ангажированности». Участники проекта должны были стать «хакерами», способными выстраивать свой способ взаимоотношений со средствами массовой коммуникации, «взломать» заданный извне способ мышления, интерсубъективную схему, транслируемую СМИ. Результатом проекта стал синтопический коллаж (иммерсивная инсталляция) – сайт-специфическая работа, созданная силами всех участников проекта как условие для живого человеческого взаимодействия, формирования новых креативных и когнитивных процессов. В этой инсталляции использовались живопись, объекты, фотографии, видео, звуки, запахи, свет, документальные свидетельства. Она экспонировалась в галерее «Галерея 42», специально созданной для проектов-«хакатонов». Сама галерея задумывалась как некое противопоставление идее «традиционной» галереи нового способа конституирования публичного пространства как не-выставочного, а пространства деятельности, т.е. одновременного действия (процессуальная компонента) и деяния (волевая компонента). Это соотнобразует с известным высказыванием Б. Гройса о том, что авангард всегда «стремился к созданию зон, которые воспринимались бы как зоны честности, высокой морали, искренности и доверия» [4, с. 9].

На новом витке своего развития, как мы полагаем, авангард не должен занимать позицию прямого противодействия и «противления» мейнстриму, поскольку это делает его зависимым от существующей системы. Как пронизательно замечает О. Аронсон, «...сама идея «сопротивления» давно капиталом апроприирована, а точнее – логика капитала такова, что всякое сопротивление работает на него» [1, с. 271]. Авангард теперь должен действовать тоньше, поскольку стратегия «партизанской войны» в противостоянии со Спектаклем за последнее столетие исчерпала себя, авангард сможет предложить человеку, задурманенному бесконечным множеством «кажيمостей», только одно – некий иной режим существования самого человека, другую систему координат (не покупку-продажу-аренду образов себя, имиджей, брендов в лабиринте заданных алгоритмов). Иными словами, когда вокруг все требует от человека вовлеченности, комментария, реакции, лайков и инвестирования... авангард сможет

предложить альтернативу в виде безмолвия, не-действия, пространство для концентрации на собственной текучей природе и переживании себя здесь-и-сейчас не как образа, а как психофизического целого. Не в искусстве, а с помощью искусства можно будет создать структуры, позволяющие зрителю найти ключи к выходу из поля Спектакля, то есть к свободе.

Подводя итог, хочется вспомнить определение искусства, предложенное Н. Буррио, чьи представления о реляционной эстетике оказали значительное воздействие на теорию и практику искусства последнего десятилетия, и, как нам представляется, его влияние будет только расти, поскольку он утверждает, что искусство является живым процессом бытия-вместе, коллективной выработки смыслов, конструирования возможных миров [3]. Говоря в терминах современной философии, искусство может и должно предлагать новые «ситуационные сборки».

Список литературы:

- 1 Аронсон О., Петровская Е. Что остается от искусства. Труды ИПСИ. Том II. М.: Институт проблем современного искусства, 2014.
- 2 Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-a-c press, 2018.
- 3 Буррио Н. Реляционная эстетика. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
- 4 Гройс Б. Публичное пространство. От пустоты к парадоксу. М.: Книга по требованию, 2014.
- 5 Дебор Г. Общество Спектакля. М.: Опустошитель, 2017.
- 6 Ницше Ф. Шопенгауэр как воспитатель. URL: http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_1874_schopenhauer_als_erzieher.shtml (дата обращения 24.12.2018).
- 7 Судзуки Т.Д. Наука дзен – ум дзен. М.: Медков С.Б., 2016.
- 8 Уотс С. Путь дзен = The way of Zen (1957). М.: София, 2015.
- 9 Фромм Э. Дзен-буддизм и психоанализ. М.: АСТ; Астрель, 2011.
- 10 Gambarato R. Transmedia Project Design: Theoretical and Analytical Considerations // Baltic Screen Media Review. Vol. 1. 2013. P. 80–100.
- 11 Koren L. Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers. California: Imperfect publishing, 2008.
- 12 Thompson Ch. Felt: Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama. University of Minnesota Press, 2011.