

Секция «Философия. Культурология. Религиоведение»

Техника ready made в контексте проблемы репрезентации в предметном искусстве XX века

Елсаков Александр Юрьевич

Студент

Уральский федеральный университет им. Б.Н.Ельцина, Факультет философии,

Екатеринбург, Россия

E-mail: aleurklop@mail.ru

Рассматривая проблему эволюции техники ready made как тесно связанную с самой спецификой развития актуального искусства XX века, отметим, что основополагающие открытия в ряду самих техник новой художественности были сделаны ещё в 1910-е годы. В частности именно на этот период приходится изобретение интересующих нас в рамках обозначенной проблематики кризиса репрезентации и попыток его преодоления новаторских видов репрезентации: абстракция, акция, объект (частным вариантом которого и является техника ready made). Уже к середине века все эти виды занимают лидирующие позиции в художественной практике и оказываются широко представлены в различных течениях актуального искусства.

Чтобы приблизиться к пониманию особенностей художественного развития искусства ready made в контексте проблемы репрезентации необходимо прояснить сам контекст репрезентации образа. М. Вартофски, изучающий вопросы восприятия и познания, в том числе и в сфере художественного творчества, дал в 1979 году следующее определение репрезентации: *«Репрезентация предстает как специфически человеческий способ познания. ... Репрезентация — это конвенционально принятое установление тождества, которое кажется "правильной" или "подлинной" репрезентацией в силу принятия нами некоего "вокабулярия форм" ... Репрезентация в целом есть функция визуального понимания, которым обладает субъект, причем оно зависит ... от его практических познаний. ... Мы можем одновременно иметь альтернативные, радикально отличные друг от друга каноны репрезентации[1]»*. Это определение во многом обобщает опыт и практику искусства и искусствоведения XX века. Однако в начале этого века изучение проблемы репрезентации, или представления образа средствами изобразительного искусства, еще предполагало поиск ответов на вопросы что изображено; как (какими средствами) сделано изображение; является ли это изображение оригиналом или копией (вариацией) и как оно соотносится с кругом аналогов; какому стилю или манере оно принадлежит? И только актуальное искусство XX века осознает в качестве проблемы не отдельно взятые сюжет, технику или стиль, а само явление репрезентации, сам способ существования образа в некоем представлении, отличающемся условностью и зависящем каждый раз от новых установок. В начале XX века, например Генрихом Вёльфлином, оказывается проблематизирован вопрос о том, что *«представление, будто художник может непосредственно противостоять природе и смотреть на нее непредвзятыми глазами, — чисто дилетантское представление. Увоенные художником и подвергнутые дальнейшей переработке приемы изображения гораздо важнее, чем все то, что он заимствует из непосредственного наблюдения. Наблюдение природы является пустым занятием, поскольку мы не знаем, каким формам оно подчиняется[2]»*. Вопрос о репрезентации превращает в проблему понимания

репрезентации как подражания какому-то образцу, создания подобий, достоверных или нет, формулирует запрос на преодоление изобразительности в искусстве.

Именно в этой тенденции преодоления описательного характера искусство и обнаруживает себя техника ready made. Независимо от версий реализации данной техники и попыток её осмысления неизменным остаётся именно сюжет борьбы с традиционными подходами к репрезентации, с искусством как подражанием, которое не отвечает по версии адептов ready made сути вещей. Интерес к поиску подходящих форм в повседневной реальности актуальное искусство наращивает на протяжении всего XX века. Параллельно с развитием данной техники радикализуется вопрос неудовлетворенности «искусственным» искусством, обнаруживающий себя ещё в опыте анализа культурной ситуации второй половины XIX века, ставшей почвой для формирования авангардного искусства в начале века XX. Так Шпенглер, определяет культурную ситуацию второй половины XIX века как складывающуюся в контексте паразитарного усвоения прошлого и окончания процесса органического развития[3]. Чутко воспринимая обнаруживающие себя кризисные моменты и вырабатывая подходы к реанимации общей культурной ситуации, актуальное искусство начала XX века ставит для себя одной из приоритетных задач уничтожение искусственного ради реального и тем самым задаёт начало одному из ключевых сюжетов поиска искусством XX века самого себя.

В предисловии 1915 года к «Основным понятиям истории искусств» Вёльфлин мотивирует необходимость структурирования истории искусства как истории форм видения (позднее — представления) умножением подходов к художественности в актуальном искусстве: *«Ничто так ярко не характеризует противоположность между старым искусством и искусством нынешним, как единство формы видения в прежние времена и разнообразие этих форм сейчас. . . . Прекрасной задачей научной истории искусства является сохранение живым хотя бы понятия о подобном единообразном видении, преодоление невероятной путаницы и установка твердого и ясного отношения взгляда к видимому[4]»*. Хотя импульс разработки теории, стратифицирующей подходы к художественности, шел от желания целостности, результатом его действия стало представление стиля как изменчивого языка. Так, на первый план выходит комбинаторика форм — элементов пластической «речи», ведь в «Основных понятиях» исследуется в том числе и знаковость пластических элементов стиля. Подход к определению представленности художественного высказывания со стороны оппозиции ясности и неясности позволяет говорить о деструктурированной, темной фазе формообразования, об условном качестве ясной формы, которая может отклоняться от нормы, презентуясь, к примеру, по выражению Вёльfliна в форме «трепетной ясности». Практика искусства 1910-х годов отвечает этому положению теории Вёльfliна появлением новых техник (в числе которых, безусловно, находится и ready made), в которых ясность и неясность слиты в две интерферирующие волны. Соединение этих волн порождает отнюдь не твердое отношение взгляда к видимому, но невозможность понимания видимого каким-то одним способом, раскрывая саму вариативную потенциальность видения[5].

Изначальное, и довольно узкоспециальное, устремление на реальность в поиске новых художественных средств, фактур и сюжетов практически сразу же сменяется устремлением на поиск в пространстве реального осмысления полноты культурного бытия, а также актуализации повседневного в качестве новой формы репрезентации, раскрывающей саму суть реальности, представляющей понятия и явления в материализованной

версии, обнаруживающей «выход по ту сторону холста[6]». Одной из форм новой художественности, отвечающей запросу представления сути вещей в опредмеченном варианте символизации, становится техника ready made.

Искусство ready made в значительной степени вызвано к жизни именно тенденцией обналичивания символических понятий и образов, обнаруживая предел самой этой тенденции и ограничивая поиск новых форм художественности в одном из направлений. Основанием столь радикального посыла искусства XX века оказывается момент саморефлексии по поводу специфики художественного как генерирующего искусственную, преходящую реальность, характеризующуюся моментом ускользания, в отличие от всегда актуального мира повседневности. Ready made как художественная техника таким образом оказывается двояко определён экстравертивным интересом запечатлевания меняющейся на рубеже веков картины повседневности и формирования её актуальной художественной базы, схватывающей суть этих изменений, с одной стороны; с другой стороны интровертивно направлен на переосмысление художественности как таковой в логике ничтожения отживших, по версии актуального искусства, подходов к собственной специфике в свете обнаруживших себя задач.

Направленность актуального искусства на ничтожение старых подходов к художественности в первую очередь содержит в себе поиск новых потенциалов для здесь и сейчас нарождающихся, направлений искусства. Появление техники ready made, направленной на разрушение пространства картины является симптомом кризиса европейской реальности рубежа XIX - XX веков, а осознание неистинности изображения или самого феномена репрезентации означает состояние сильнейшего сомнения в мироустройстве, означает переход мира из стабильного, безусловного, истинного состояния в состояние объекта условных интерпретаций, момента деосвоения и дестабилизации самой повседневности, позволяющих начать формирование картины мира с чистого листа.

Искусство ready made, ставящее одной из своих задач разрушение пространства картины, является не просто симптоматичным для кризиса европейской реальности начала XX века, но ещё и тем частным явлением в истории искусства, в котором нашли своё место два важнейших сценария для становления актуального искусства, а именно: осознание внутри художественного мира неистинности изображения или самого феномена репрезентации, и, как следствие, выработки новых подходов, которые должны были бы эту ускользающую истинность ухватить, в частности ставки сделанной на аспекты представленности самой повседневности в пространстве художественного высказывания, с одной стороны; с другой стороны, феномен актуального искусства XX века и его исканий оказывается тесно связан с моментом переход картины мира из стабильного, безусловного, истинного состояния к состоянию объекта условных интерпретаций, в сторону предельного субъективизма, чреватого девальвацией истины, а в случае с техникой ready made ещё и катализации развития актуального искусства в этом направлении.

Основание спецификации и столь пристального внимания в рассмотрении искусства ready made обнаруживает себя в тесной связи данной художественной практики с важными процессами в самой культурной динамике. Схватываемая в технике ready made уникальная амбивалентная раздвоенность исканий культурного самоосмысления становится основанием его дестабилизирующей проблематизации и как следствие развития и

переосмысления на всём протяжении XX века.

Основные интонации понимания связи репрезентации и попыток её преодоления как подхода в искусстве XX века и технике ready made в частности характеризуются, во-первых, в представлении картины мира как явленности сущего и только сущего; то есть, дана репрезентация мира как протяженной вещи. Во-вторых, предсказывается разрушение этого мира; то есть расширением арсенала форм художественного высказывания воспроизводится сам факт ничтожения художественности как таковой с одной стороны, и привычной картины повседневности с другой. В-третьих, данный эсхатологический сценарий подытоживания старого ценностного мира обнаруживает в себе потенциал начала нового истинного будущего, поскольку *«любой «мертвый» предмет — стол, стул, стакан, — взятый . . . отдельно от всего, не может быть представлен вне протекающего времени, как бы с точки зрения отсутствия времени[7]»*.

Изначальный посыл ready made в раскрытии природы вещей оказывается представлен в варианте, близком к представлению Бергсона, её укоренённости в принципе их творческого становления и освоения, который обеспечивает существованию преодолению небытия, раскрывает существование как творческую эволюцию. Бергсон, в логике Гегеля, определяет ничто как противоположность бытия, а их объединение или переход от ничто к бытию как становление. Ничтожение, таким образом, фундирует творческую эволюцию, нежели противостоит ей: *«Небытие наполнено и . . . закупорено бытием. Заполненное есть узор, канвою которого служит пустота. . . Идея "ничто" содержит в себе меньше, чем идея "чего-то"[8]»*. То есть идея «ничто» потенциальна, в отличие от уже наполненной и даже способной стать тромбом идеи «чего-то», принцип развития оказывается напрямую связан с процессом ничтожения. В ничтожении аккумулируется сама возможность становления, способность к самообновлению; прохождение через небытие в пустоту ничто и оттуда снова устремляясь к становлению.

Развёртывание установки на ничтожение, взятой искусством ready made, и того переломного момента с которым эта тенденция сталкивается в начале второй половины XX века, может быть проиллюстрировано нами переходом в понимании ничтожения как философской категории, осуществляемом от Хайдеггера к Сартру. В переходе от хайдеггеровского понимания ничтожения как процесса, обнаруживающего изначальноную потенцию вещей к самораскрытию, способа возвращения сущего к бытию, к сартровскому пониманию обнаруживающегося в ничтожении присутствия как видимости, обманчивой кажимости, оказывается проиллюстрирован тот переломный момент для техники ready made, в котором происходит снятие эсхатологической патетики, возлагаемой на ready made в начале XX века. Если хайдеггеровский тезис о том, что *«там, где сущее стало предметом представления, сущее известным образом лишается бытия[9]»* призван нами проиллюстрировать негативную по отношению к феномену репрезентации в искусстве логику, то сартровское переосмысление философии Хайдеггера иллюстрирует те процессы, которые становятся поворотными для искусства ready made в версии его интерпретации поп-артом, осмысляющим ничтожение репрезентативности искусства как *«то, что дано интуиции, и есть мигание ничто, это — ничто фона, ничтожение которого вызывает форму, требует ее появления и эта форма — ничто, она скользит как некое небытие по поверхности фона[10]»*.

В движении философской мысли от Хайдеггера к Сартру мы находим понимание движения искусства ready made от зарождения до кульминации, движения от попытки

обнаружения начальной потенциальности вещи к превращению процесса ничтожения репрезентативности в своеобразный инфильтрат художественности; от формы абсолютной возможности к форме паразитарного заимствования. Данный кризисный момент для искусства ready made становится возможным к преодолению только через отказ от его сверххудожественных притязаний и перехода в статус одной из новаторских техник актуального искусства.

Однако на поверхности патетики данного контекста искусства ready made с неизбежностью присутствует и иная специфика процесса ничтожения художественной формы, а именно преодоление оппозиции между художественным и повседневным, данное в уничтожительной степени сравнения предшествовавшей традиции искусства с реалиями нового времени, низводящее ready made жест на уровень обеднения формы и простоты воспроизводства, существующей как сознательно генерируемая дурная бесконечность.

Схожий скепсис в оценке обнаруживаемых актуальным искусством пределов художественности выражает Э. Панофский, высказывая следующую оценку двух главных направлений новейшего искусства абстракции и ready made: *«Прядильный станок, вероятно, можно считать наиболее впечатляющим воплощением функциональной идеи, а "абстрактную" живопись — наиболее впечатляющим проявлением чистой формы, но и то и другое несет минимум содержания[11]»*.

Именно в данном ироничном отрицании возможности выхода к абсолютному началу вещей находит своё основание релятивистская эстетика конца 50-х начала 60-х годов XX века, когда техника ready made вновь становится актуальной, однако уже к началу 70-х годов стремительно обесценивается идея современности и прогресса, на которую делает ставку актуальное искусство периода возвращения ready made в арсенал художественных средств; мир вновь, как в начале века, осознается актуальным искусством как неподвижная, статичная среда, но уже лишённая привлекательности неосвоенного экспериментами пространства. В рамках окончания одного из циклов развития актуального искусства техника ready made и окончание вариантов её метаморфоз занимает своё место в числе многих подходов к формату художественного высказывания, тем самым обнаруживая свою исчерпанность в статусе одного из ключевых подходов в проблеме преодоления репрезентации, и в частности кризис уместности постановки данной проблемы.

Может быть выделена и четвертая позиция в отношении места и роли техники ready made в истории искусства XX века; позиция, выделяющая саму специфику развития техники ready made и исчезновения специфического интереса к ней с течением этого развития. Бесконечность возможных вариантов ready made жестов, демонстрирующая свою уникальную наглядность посредством возможности избыточной воспроизводимости, проблематизируется ещё и процессом ничтожения объекта искусства как специфического артефакта, неизбежно закрепляя за искусством ready made предельный плюрализм материала как один из главных атрибутов. В движении от абсолютного репрезентативного нуля в искусстве начала века до признания в 1970-х ready made в статусе одной из техник (в числе прочих), достигается отметка тождественного равенства между тенденциями ничтожения художественности и расширения диапазона её форм. Момент, влекущий за собой остановку в развитии самого направления ready made, и его перехода в область инструментальных подходов.

[1] Вартофски М. Модели: Репрезентация и научное понимание М.: Прогресс, 1988.

С. 15, 175 — 176, 181.

[2] Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве СПб.: Мифрил, 1994. С. 391 —392.

[3] Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. С 473 — 474.

[4] Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб.: Мифрил, 1994. С. XII, XVII.

[5] Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб.: Мифрил, 1994. С. XII, XVII.

[6] Пунин Н. Н. Татлин (Против кубизма) С.45

[7] Тарковский А. Запечатленное время./ <http://www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/tarkovsky>

[8] Бергсон А. Творческая эволюция — М.: Канон-пресс, 1998. С. 268.

[9] Хайдеггер М. Время и бытие.

[10] Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. С. 48.

[11] Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства— СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. С. 24.