

# ИСКУССТВО И АНТРОПОЛОГИЯ ПО ТУ СТОРОНУ КРАСИВЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ: МАТЕРИАЛЬНАЯ ГИПЕРРЕАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭТНОГРАФИИ. *Резюме*

**Сергио Джарилло де ла Торре**

В статье рассматриваются перспективы подхода к художественным произведениям как нетекстуальным образцам этнографического исследования. Анализируются два конкретных произведения искусства: серия фотографий Томаса Струта *Museum Photographs* («Музейные фотографии») и инсталляция Кристофа Бюхеля *Simply Botiful*. В серии *Museum Photographs*, по словам кураторов музея Гугенхайма, «запечатлены случайные люди и толпы, разглядывающие культовые произведения западного искусства в самых известных музеях мира»<sup>1</sup>. Немецкого фотографа интересуют реакции аудитории на художественные произведения. Его снимки могут рассматриваться как исследовательский инструмент, раскрывающий социальный потенциал произведений искусства. В них показаны связи, возникающие между искусством и людьми на протяжении истории и предложен круг возможных отношений между художником, произведением и миром искусства. «Музейные фотографии» представляют собой произведения искусства, но если к ним приглядеться, обнаруживается нечто большее, чем эстетический объект как таковой, изображающий реальность<sup>2</sup> здесь и сейчас.

Выявление ассоциаций на фотографиях Струта становится процессом, растянутым во времени и тем самым расширяющим понятие этнографического поля до любых последовательных взглядов на произведение искусства. При этом прошлое помещается в область настоящего, подсказывая множество причинных связей как потенциальных источников вопросов в будущем. Вероятно, наиболее значимым среди этих причинно-следственных отношений является предположение,

<sup>1</sup> <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/1577?tmpl=component&print=1>.

<sup>2</sup> В этой статье термин «гиперреальность» (и «гиперреальный») означает тип художественного изображения, который воспроизводит жизнь настолько правдиво, что накладывается на реальность, концептуально взятую в качестве модели или исходной точки. Иначе говоря, он не является взаимозаменяемым с устоявшимся в истории искусства термином «гиперреализм», обозначающим картины или скульптуры, имеющие фотографическое сходство с реальностью.

что любое видение мира, задуманное художником, неизменно складывается в результате серии объектно-субъектных обменов. Летом 2004 года во флорентийской Академии изящных искусств Томас Струт представил серию фотографий под названием *Audience* («Аудитория»)³, которая может рассматриваться как часть проекта «Музейные фотографии». На ней изображены зрители, рассматривающие «Давида» Микеланджело на торжественном открытии после реставрации в честь пятисотлетнего юбилея скульптуры. Толпа на фотографиях Струта показана спереди, почти анфас, восхищенно смотрящей вверх на возвышающееся мраморное изваяние. Фотограф стоит у подножия пьедестала с широкоформатным фотоаппаратом и вспышкой, и его присутствие здесь бросается в глаза так же, как присутствие включенного наблюдателя. Подобно этнографу, Струт является активным агентом исследовательского процесса, причем настолько, что на некоторых отпечатках случайный зритель отвлекается от скульптуры и устремляет взгляд на фотографа (см. *Audience 7*). В сравнении с другими снимками в серии *Museum Photographs*, те фотографии, что относятся к *Audience*, глубже погружаются в сложность отношений между любующимися «Давидом» и рассматривающими фотографии Струта. Здесь художественное произведение перестает быть материализованным объектом; теперь на него лишь намекает реакция публики. Это порождает реалистичскую фикцию, будто произведение искусства создает взгляд толпы. Одновременно нам напоминают, что это (невидимое для нас) произведение искусства служит средством производства аудитории. Все это подтверждает гипотезу о том, что любое знание в мире, произведенное при этих условиях, всегда является продуктом треугольного режима исследования, вовлекающего искусство, художников и публику. Однако Струт не предлагает нам готовых концепций, он предоставляет нам материал, при помощи которого мы можем разработать свои собственные. Как говорит сам фотограф:

Зритель, рассматривающий произведение искусства, находится в пространстве, к которому принадлежу и я, когда стою перед этой фотографией. Проясняя эту связь, фотографии должны уводить зрителей от восприятия работ как объектов фетиша, побуждать к собственному пониманию или участию в исторических отношениях⁴.

Однако стремление Струта подчеркнуть эти связи не соотносится с социальным измерением искусства без конкретного произведения, несмотря на его очевидный антифетишизм, стремящийся отвлечь наше внимание от объекта. Какие бы смыслы ни выражало произведение, они неразрывно связаны с реакцией зрителей (или ее отсутствием). «Музейные фотографии» Струта привлекают наше внимание к расширенным социальным отношениям, порождаемым произведением, предлагающим моментальные визуальные лекала для отношений между нами и нашим миром. Визуальные подсказки фотографа наводят на мысль, что любая

<sup>3</sup> <http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/audiences/index.html>.

<sup>4</sup> *The Museum as Muse: Artists Reflect*, Museum of Modern Art, New York, 1999 ([http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist\\_pages/struth\\_galleria.html](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/struth_galleria.html)).

художественная интерпретация мира не должна восприниматься как инертный объект или сосуд, полный значений, вложенных в него художником в определенном историческом контексте. Направляя свой взгляд и внимание зрителя *вокруг* искусства, художник превращает свое высказывание в попытку гиперконтекстуализации. Действительно, в фокусе неопосредованного фотографического комментария Струта – не просто произведение искусства, но произведение искусства, мир искусства *и* публика. В соответствии с этим его работы, как мне кажется, указывают на то, что искусство не является обособленной формой изображения/интерпретации реальности или даже особого рода суждением о ней. С точки зрения Струта, искусство – это, по большей части, динамический, изменчивый коллективный процесс интерсубъективного участия, где субъекты имеют возможность (если не желание) производить новые смыслы в мире с проницаемыми границами между людьми и вещами. Антропологи, без сомнения, услышат отголоски латуровской онтологии в такой взаимной проницаемости (*porosity*) объекта и субъекта. Идеи Латура, действительно, отлично подходят для объяснения сложной множественности художественного произведения, понимаемого не как объективная данность, но как спорный, изменчивый предмет интереса. Взаимосвязь, из которой в музейном контексте вырастает знание, нужно искать в диалектике между объективным и субъективным мирами: расширении и сопоставлении внутренних представлений и объективированной «реальности». Прямое и равномерно распределенное восприятие мира основывается на текучести этих процессов обмена и на нашей способности сначала порождать и впоследствии поддерживать связи между объектами и субъектами. Как сказал Габриель Тард, искусство, как и социальность, представляет собой «не отдельную область реальности, но принцип связи». Словом, искусство не отделено от повседневности, но является ее частью.

Вторая художественная акция, рассматриваемая в данной статье, позволяет пролить свет на роль художника и публики в активации описанного принципа связи как типа феноменологического знания, лежащего за пределами чисто визуального и концептуального планов. Бюхель, как и Струт, уделяет внимание взаимодействию между аудиторией, произведением искусства и пространством. Однако в основе художественных инсталляций Бюхеля, в отличие от фотографий Струта, не лежит принцип объективного редуцирования мира к серии снимков. Напротив, Бюхель репрезентирует мир, воссоздавая его в натуральную величину, так, чтобы мы не рассматривали его, а были внутри него. Работы Бюхеля – интерактивные, сенсорные инсталляции, отрицающие художественное пространство. Отношения между объектами, задействованными в инсталляции, аудиторией и пространством могут означаться при помощи смысловой рамки повседневности, в противоположность профессиональной патине эксклюзивности, характерной для мира искусства. Несмотря на то, что к художественным акциям Бюхеля не применимы хорошо узнаваемая западная эстетика и, возможно, герменевтический анализ знаков, они, пожалуй, не нуждаются в переводе. Напротив, они предлагают зрителю столкновение лицом к лицу, которое всегда переживается в межличностном взаимодействии. Инсталляции Бюхеля поощряют публику к введению в игру собственных ассоциаций. Швейцарский художник пытается копировать/имитировать

реальность до такой степени, что у публики начинают возникать вопросы по поводу правдоподобия, последовательности и уместности собственных реакций на вещи, с которыми они сталкиваются. В этих гиперреалистических контекстах публика вынуждена по частям собирать свою перспективу (когнитивную, эмоциональную, политическую и т.д.), примиряясь с собственными чувствами, не зная, относятся ли они к артефакту (инсталляции) или же к модели этого артефакта (отдельные социальные аспекты жизни, отраженные в инсталляции). В обоих случаях они не уверены в том, кто должен нести ответственность за эти чувства: «Бюхель снова и снова осознанно манипулирует силой социального и правового контракта, ниспровергая отношения между художником и аудиторией, при этом настаивая на активной политической роли обеих сторон»<sup>5</sup>. Бюхель ставит публику в положение, которое позволяет ей подорвать авторитет художника. Публика может обсуждать художественный объект, включенно воспринятый ею воочию, вне рамок дидактического и визуального. Она может принять объект или отвергнуть его, модифицировать его онтологическую значимость и изменить культурную ценность. Если кратко, публике предоставляется возможность произвести собственное понимание предложенных современных пейзажей или даже уйти от них.

Выставка *Simply Botiful*, которую я рассматриваю в этой статье, представляет собой очень большую инсталляцию, бросающую вызов ее определению как произведения искусства. Пространство выставки как таковое не обозначено. Многие посетители даже не предполагают, что здание выставки (Коппермилл) принадлежит художественной галерее. Архитектурный стиль и визуальные характеристики здания, где расположена галерея, не отличаются от окружающих его складов. Здесь имеет место гармоничная пространственно-временная идентификация с районом местонахождения. Витрина, в которой выставлены подержанные холодильники и стопки ковриков для намаза, изображения на которых прославляют теракты 11 сентября, – именно так может выглядеть заурядный склад в восточном Лондоне. Тусклая вывеска «Гостиница» на входе ведет к облезлой стойке приема гостей. Здесь постояльцы регистрируются, оставляя все свои личные вещи и подписывая договор, прежде чем подняться по мрачной лестнице «гостиницы». Коридоры заставлены незаправленными двухъярусными кроватями. В комнатах выставлены напоказ интимные принадлежности, сопутствующие проституции, включая использованные презервативы, нижнее белье и окурки. Громкая «металлическая» музыка сопровождает зрителя, который проходит через проем, сделанный в шкафу, в место, вызывающее тревожные чувства, где, как можно догадаться, происходило насилие над детьми. Здесь стоит письменный стол, полный археологических образцов и предметов, похожих на старые диковинки, привезенные из дальних мест. Ощущение сюрреализма, приправленного иронией, в ситуации, когда посетители обмениваются озадаченными взглядами и бродят друг за другом по тайным закоулкам, не всегда перекрывает мощное чувство реалистичного дискомфорта: вонючие объедки, личные вещи, разбросанные по жалкому и ветхому жилищу, полумертвые

---

<sup>5</sup> Christoph Büchel, *Simply Botiful*, Hauser & Wirth Art Gallery, London, 2007 (<http://www.hauserwirth.com/exhibitions/36/christoph-buchel-simply-botiful/view>).

растения и грязные кровати. Много неубранных кроватей и запачканных матрасов создают ощущение обитаемого пространства – определенно нелегальное пристанище для изгоев, которых нигде не видно, несмотря на то, что их присутствие чувствуется везде. И все же посетители нарушают запрет на вторжение в личное пространство, взбудораженные невидимым духом исчезающего другого, который здесь находился совсем недавно, который здесь живет и, возможно, скоро вернется. Посетители открывают ящики, комоды, сумки, украдкой бросая презрительные взгляды на «не-такие-уж-фиктивные» знаки инаковости. Они манипулируют артефактами, возможно, распоряжаются жизнями других людей, переходя от презрения к настоящему уважению. Женщина впереди меня явно начинает нервничать, отыскав в ящике фотографии. На них изображена улыбающаяся семья с маленькими детьми где-то вдали от Англии, и, возможно, это семья, которой еще только предстоит воссоединиться.

Дверь в конце гостиничного коридора ведет в складское помещение, обширное пространство, которое посетитель рассматривает сверху, прежде чем исследовать его захлапанные и таинственные уголки. А именно – темные внутренности грузовика, где, опять же, среди прочего мы видим двухъярусные кровати, пепельницы, носки, грязные ботинки, пивные банки и фотографии. Каждый из этих предметов был оставлен там как бы случайно, и каждый занимает определенное место. Потайная дверь в полу грузовика ведет нас в душную молельню, где тома Библии соседствуют с порнографией и мусульманскими ковриками для намаза. Во всем атмосфера тайны. Все смешалось. Здесь также можно увидеть подпольный цех, пару гниющих трейлеров, лабиринт из поставленных друг на друга холодильников, сомнительный спортивный зал в грузовом контейнере. Четыре или пять таких контейнеров используются как жилища, в них обустроены кухни или импровизированные рабочие места. Осмотрев их, посетитель понимает, что рабочие переводят Коран, шьют, чинят компьютеры, паяют металлическую рухлядь. В морозильной камере есть стремянка, ведущая в подземный археологический раскоп. Пара гигантских бивней мамонта торчат из массивного куска почвы. Ползти туда по узкому проходу холодно. Кроме того, возникает чувство странного одиночества и абсурда, когда посетителей просят спускаться в раскоп поодиночке. Пещера мамонта – единственное место на всей выставке, которое необходимо освоить в одиночестве.

По возвращении на склад, можно видеть груды сломанных электронных приборов, сваленных здесь с неизвестной целью. Может показаться, что мы имеем дело со случайным набором предметов, однако они дают представление об авторском замысле. Все предметы (на данном этапе нельзя и представить, сколько тысяч) аккуратным и невидимым образом каталогизированы вплоть до самой мелкой гайки. Тщательно продуманы все детали, включая расстояние между вазой и окном, оттенок красного, в который выкрашены стены вестибюля, количество грязи на CD-плеере. В действительности, когда выставка закончится, инсталляция будет разобрана и все ее части размещены на хранение. Поскольку это не концептуальное искусство, возможная продажа инсталляции по частям или целиком не означала бы разрушение концепта. Бюхель настаивает на том, что его творче-

ство – не концептуализм, но четкий, ограниченный материальный объект. Если понадобится, инсталляция *Simply Botiful* будет с точностью воспроизведена заново, в музее или в частной коллекции, целиком или по частям. В действительности Бюхель находил и исследовал эти объекты сам, и условием их включения в инсталляцию было то, что они перед этим находились в употреблении. Бюхель использовал повседневные предметы домашнего обихода для создания атмосферы привычной обстановки. Это делалось для того, чтобы индексикальность инсталляции целиком могла быть разыграна в доверительной непрерывности восприятия, возникающей между посетителями, использованными вещами и их воображаемыми хозяевами. Объекты инсталляции *Simply Botiful* превращаются в материальные следы невидимых жильцов здания. Посетители воспринимают инсталляцию через собственные физические тела и воображаемые тела несуществующих других – иммигрантов, проституток, нелегальных рабочих. На странице из таблоида, висящей у входа в контейнер-спортзал, изображен зад поп-певицы Кайли Миноуг в натуральную величину. Этот постер под заголовком *Simply Botiful* – единственная отсылка к названию выставки.

Инсталляция Бюхеля (скорее, чем ее описание) вызывает целый спектр вопросов – как изначально предполагаемых художником, так и возникающих у публики в ответ на манипуляции художника. Религия, идентичность, рабский труд, насилие над детьми, порнография, бедность, колониализм, глобализация – вот некоторые темы, упомянутые посетителями *Simply Botiful*. Интервью с посетителями и кураторами выставки показывают, что, несмотря на внимание Бюхеля к деталям и его предварительным расчетам, артефакт, созданный им, является незавершенным и не имеет четких границ. Он трансформируется с каждым новым восприятием, когда публика в процессе просмотра добавляет к инсталляции или убирает из нее социальные, культурные или эмоциональные значения. Несмотря на то, что, приходя в Коппермилл, посетители знают, что это инсталляция, они тем не менее сталкиваются с необычным артефактом, настолько близким к реальности, что он сам превращается в контекст. Намерение Бюхеля состоит в том, чтобы поместить объекты воздействия в политически и морально напряженную ситуацию, в позицию, где посетитель зачарован «арт-объектом», не замечаемым в качестве такового и пытающимся сойти за реальность. Чувства и сенсорный опыт вызывают клаустрофобию или отвращение, травму или страх, как и ожидал Бюхель. В высшей степени детализованная сеть каталогизированной реальности организована как фикция, имитирующая реальную жизнь, где само присутствие «реальных» людей оказывается спроецированным объектом, созданным посетителями.

Динамическая сеть отношений в инсталляции Бюхеля *Simply Botiful* превращает пространство в открытое поле. В этом поле участники расширяют восприятие опосредованной реальности благодаря объектам-посредникам. Особенность этого в том, что таким образом они сами становятся объектами-посредниками. Бюхель замкнул собственное произведение, сделав его избыточным при помощи гиперреалистического лекала, наложенного на реальность. Надо сказать, что сам художник не одобряет того, каким образом часть аудитории модифицирует смысл его произведения. Бюхель посетил Коппермилл и в середине своего «пути» по

инсталляции обнаружил, насколько популярной она стала. Несмотря на то, что популярность – хороший ресурс для высоко конкурентного рынка искусства, концептуальное намерение Бюхеля было скорее политическим, чем коммерческим. Художник был недоволен самоуспокоенностью посетителей, наслаждающихся бесплатным, похожим на Диснейленд, путешествием в пространстве, наполненном болью и страданием других людей, каким он его задумал. Почему-то артефакт Бюхеля не справился с задачей повышения уровня политической сознательности у тех активных реципиентов, которые отказались собрать рассеянные им «данные» и составить из них картину так, как он ее задумал.

Проблемы, поднятые Струтом и Бюхелем, неявно демонстрируют, как реальность конструируется всеми теми, кто ее наблюдает. В их случае авторство распределено между участниками, и иерархические различия сглажены. Эти особенности создают определенные сочетания отношений, представлений и опыта, (ин)формирующие социокультурные процессы. Говоря простым языком, Струт может рассматриваться в качестве исследователя, показывающего нам, как обнаружить данные в конкретной сконструированной ситуации (*setting*). Бюхель заходит дальше. Он «создает» эти данные, чтобы сконструировать осмысленную модель в конкретной ситуации, но эта модель может работать и в других местах. Словом, мы можем воспринять произведения этих двух художников как написанные манифесты в пользу переопределения антропологической идеи поля, а также как приглашение к дальнейшим исследованиям того, как мы смотрим на вещи в процессе нашего взаимодействия с миром. Таким образом, искусство, как и антропология, может иллюстрировать и разъяснять социокультурные процессы, идя вразрез с текстуальностью, влияя на то, как мы видим и понимаем вещи, будь это изображения, объекты или отношения. В этом смысле и Струт, и Бюхель занимаются исследованием, задействующим основные принципы этнографического концептуализма, как их формулирует Ссорин-Чайков во введении к этому номеру. Во-первых, оба художника осведомлены о своем присутствии и о влиянии этого присутствия на конструирование реальности, которую они комментируют. Во-вторых, они также осознают присутствие публики, придавая ей центральную позицию. Зритель-участник создает не только комментарии, но и саму реальность, в которую он помещен вместе с художником, объектом и их социальным окружением. В-третьих, они предлагают тип исследования, доказавший свою эффективность и в иных контекстах, отличных от музея. И, наконец, Струт и Бюхель целенаправленно разрабатывают техники исследования, позволяющие вне зависимости от сделанных выводов оставлять вопросы открытыми и во многих случаях избегать контроля своих художественных программ.

*Перевод с английского Аси Воронковой*