

Пост- и проторомантизм

Оксана Мась в Ривеллино

Заглянем в давнопрошедшие времена творчества Оксаны Мась. Мысли для того, чтобы стать доступной и понятной, совсем не обязательно иметь статус законности, исходящий от изучаемого предмета, своего рода манифест творчества художника или какую-либо программу, заявленную в более или менее открытой форме. Однако многие работы Оксаны Мась заставляют оглянуться обратно. Название её стенда на биеннале в Венеции в 2011 году *Пост- и ПротоРенессанс*, которое заставило взглянуть в глубину времён пятисотлетней давности и вместе с тем установило связь с настоящим. Но об этом позже, сначала поговорим о моём полёте в прошлое.

В одном эссе о Веласкесе Хосе Ортега-и-Гассет утверждает, что более любого другого испанского художника он предопределил разрыв с живописью предшествовавшей ему эпохи¹. По мнению философа, Веласкес ясно понял, что тема красоты была окончательно исчерпана, таким образом он принял твёрдое решение посвятить себя прочему: "Красота умерла! Да здравствует прочее!", а это прочее для него было чистым отображением предметов и портретируемых лиц. Не идея или идеальность была перенесена на полотно, а простая наглядность момента, мимолётного мгновенья, т.е. *серьёзность* и *прозаичность* мира.

Заявления Ортеги-и-Гассета звучат убедительно всякий раз, когда мы смотрим на шедевры Веласкеса: он остановил мгновенье, отобразил предметы и лица, пойманные в самый неожиданный момент, но то же самое мы замечаем и когда смотрим на тщательно позирующих особ, потому что жесты их, взгляды совершенно просты и естественны, лишены превосходства, свойственного именно прозе жизни. Автор эссе не ограничивается однако этими точными наблюдениями. Говоря в общем об искусстве, он заявляет, что оно всегда стремится стереть, как по мановению волшебной палочки, действительность, ту самую, которая тяжёлой громоздкостью утомляет и отталкивает человека. На первый взгляд это противоречит названному реализму мгновения, который как бы характеризует творчество Веласкеса. На самом деле это не так, что и заявляет Ортега-и-Гассет, выстраивая цепочку доводов, если не приблизительных, то, безусловно, философски несколько сложных.

Известная философская аксиома Гегеля гласит, что искусство, противопоставляя себя действительности, приводит к ней самым решительным образом. Именно потому что фантазия, вымысел, воображение и манипуляция вызывают ассоциацию с местами и происшествиями, которые были в самом деле в нашей жизни, они вызывают ощущение тяжести, противоречия и невыносимости реальности. А применительно к искусству Веласкеса это означает, что его зачастую незавершённое запечатление мгновения и прозы бытия напоминает действительность, но не того, что в ней уже присутствует, а того, что постоянно отсутствует, как всякий момент, который, не успев произойти, улетучивается. Только современная фототехника смогла поймать и запечатлеть эти мгновения и фрагменты; каждая фотография - это конструкция и в то же время изобретение окружающего нас мира, а каждая фотовыставка или фотоальбом или

¹ См. Хосе Ортега-и-Гассет, *Веласкес*, немецкая версия, изд. "Ирис", Берн, 1943.

видеография демонстрирует мощь и возможности техники в передаче бытия и той повседневности, в которой мы живём. В "Словах и предметах" Фуко проводит анализ "Менин" Веласкеса, чтобы показать, как отображение чисто визуального соответствует вмешавшимся изменениям в эпоху, называемую французами классической.

Некоторые вещи Оксаны Мась, кажущиеся негативом фотоснимка, а на самом деле написанные кистью, свидетельствуют о мощной технике, о которой я упомянул выше. Но более хочу обратить внимание на колёса в работе *Phanomenon Epidermism*. Сопоставление шин автомобиля и эпидермиса откровенно вопиюще; впечатление усиливается появлением ног. Органика встречается с механикой, а также плоть и кожа со *status symbol'ом* (престижной иномаркой как символом западного благополучия). Напрашивается вывод, что именно такого впечатления и добиваются данные работы, т.е.: вызвать ужас, подчеркнуть меркантильность наших ценностей, противопоставляя им тело как храм истинности, как вызов потребительству и механической и тривиальной воле власти, а значит силы. Несомненно, не без этого, но не только, иначе перед нами было бы уже виденное - *déjà vu*, то есть то, что искусство неоднократно заявляло на протяжении последних ста лет. Особенности вариаций Оксаны Мась надо искать в способе их воплощения. Только это может спасти её от общих мест, которые она сама сознательно ищет. Упомянутые ноги образуют профиль и появляются снова, т.к. эти ноги есть в каждом колесе в той степени, в какой езда заменяет ходьбу, причем часто босоногую, т.е. то, как полчеловечества ходило и продолжает ходить. А мы ходим мало, т.к. принадлежим к той части человеческого меньшинства, в распоряжение которой предоставлены все средства передвижения, и для нас это редкий момент причастности к миру, редкая okazия ощутить себя двуногими. Но это только одна из интерпретаций; благодаря ей ты чувствуешь, что перед тобой единственное в своём роде произведение, которое вызывает желание, как это бывает часто, но не всегда, смотреть следующие работы.

Ещё раз оглянемся назад. В композиции многих работ Оксана Мась использует деревянные яйца (писанки), разрисованные разными людьми, начиная от украинских заключённых и наркоманов на стадии реабилитации в специальных колониях. В этом участии всем миром я усматриваю программную линию романтизма. В 1798 году Новалис писал, что "когда-нибудь, может быть, будут писать, будут мыслить массами - целые общины, а то и нации приложат руку в создание одного единого произведения"². С работой "Читаемость мира", откуда взята цитата, Блуменберг увязывает другое передовое предложение той эпохи: пусть каждый напишет свою библию, свою книгу мира.³ Исходя из проблематичных сторон подобного предложения, например, будь все писателями, никого не останется читателей, мне кажется важным отследить, как, начиная от романтизма, развивались аналогичные идеи и программы в разных направлениях не только искусства. Сложилось общее представление о человечестве, которое эмансипируется, предавшись разным видам творчества.

² Новалис, *Шрифты*, т. II, стр. 645.

³ См. Ганс Блуменберг, *Читаемость мира*, ит. перевод Мулино, Болонья 1984, стр. 312.

Творчество Оксаны Мась возвращается к романтической утопии. Есть люди, которые утверждали, что после романтизма нет искусства, которое нельзя было бы не назвать романтическим, а оно повлияло на то, чтобы мир изменился. По их мнению, с тех пор всякая деятельность художника, не преследующая этой цели, становится фальшивой, становится мишурой, декорацией и прославлением объективной реальности и той власти, на которой эта реальность держится и которая ею правит. Тот факт, что искусство, чтобы быть подлинным, должно быть бунтарским, мятежным, мне кажется тезисом, который трудно опровергнуть; но искусство и не может отказаться от радости и обыкновения приносить удовольствие. Она может делать это двояко, например, как пишет Адорно, из любви к миру (не войне) и к утопии, искусство может ниспровергнуть модель успокоенного мира, перекраситься в чёрный цвет и отказаться от всякого удовольствия. В любом случае, оно должно сопоставить себя со своим двойным принципом воспроизведения: изменить мир и вызывать наслаждение.

Художница Мась является катализатором тысячи разновидностей индивидуальной созидательности, из них она создаёт цельное произведение. Думая о ней, вспоминаешь *пунтинизм* (точкизм), художественное движение, возникшее во Франции в конце XIX века, суть которого состояла в том, что оно раскладывало цвета на точки (крапинки). Но это не совсем подходит к творчеству Мась. Философ со своей стороны мог бы привести в пример атомизм, направление, основанное Левциппом и разработанное Демокритом, согласно которому каждое существо является продуктом скопления атомов, разных по форме, размеру и положению, но одинаковых по качеству. Но как первое, так и второе сопоставление не позволяют до конца понять творчество украинской художницы. Научные теории, на которых основывалось визуальное восприятие пунтизма (точкизма) и атомарная метафизика здесь почти не при чём: искусство не стремится ничего продемонстрировать, или же открыть нам глаза, похитить нас и увести в свой мир, показывая мир иной, более того, иные миры. Это объясняет, почему оно мятежно: потому что затрагивает диктатуру майя, единственную, в которой мы живём или думаем, что живём.

Писанки разукрашены множеством народа, из них складываются и воспроизводятся шедевры живописи минувших эпох. Художница сообщает нам, что каждый из её соавторов просит написать его собственный грех. Но почему именно на яйцо? Почему не на карточке? На этот вопрос можно ответить, вспомнив символику яйца (начало, жизнь, рождение, размножение, совершенство и золотая середина пространства), но эта трактовка мне кажется малоубедительной, она не объясняет всего до конца и приводит к тем фундаментальным интерпретациям, которых в искусстве лучше избегать, разумеется, исходя из того, что художники нам говорят о своих произведениях.

Но прежде, чем продолжать свои рассуждения, я должен попросить прощения у Оксаны Мась. Меня не убеждают её слова о грехе, а вернее, выбор этого термина. Надо вести речь не о грехах, а о печалях и радостях, о доброкачественных делах с одной стороны и о неудачах, поражениях, разочарованиях зла с другой. А то, что обе стороны потом смешиваются во грехе, – это в меру убедительное мировоззрение, т. е. убедительное в той мере, в какой всё есть равным греху наоборот. Об этом можно долго

спорить, пускаясь в рассуждения о бедствиях, хамстве, систематическом геноциде, но всё это далеко от искусства.

То, что художница выбрала яйцо, имеет основу в символике, но главное, оно представляет собой замкнутую единицу. Из писанок можно выложить картину, но каждое яйцо в ней будет эпицентром. Ибо каждое яйцо - это отдельный мир, своя жизнь в себе, нечто подобное шару. Это зависит от значимости символа каждого яйца, но в этом-то всё и дело, потому что для художника и для его произведения символика это не цель, а всего лишь средство выражения. Это материал, с помощью которого он работает, а не содержание, которое он хочет донести.

Когда мой глаз привык к яйцам, я стал улавливать флюиды, которые пробегают от одного к другому и составляют единое целое, даже если смотреть на большом расстоянии. Также мне известно, что художница прибегает к тысяче воплощений, и также мне известно, что каждое из них, всякая боль и радость, продолжают друг друга и борются за свою обособленность в общем контексте произведения. В нём оживает романтическая утопия художественной массовости и приобретают форму и имя безмолвные страдания и немая радость многообразия, которая живёт в каждом безымянном анониме ежедневно.

Недавно один известный итальянский искусствовед высказал полемическую мысль о современном искусстве, погрязшем, по его словам, в патологически голодном настоящем и занятом исключительно собственным брэндом, что, по-моему, действительно и для архитектуры. Однако, есть ещё художники, продолжающие диалог с прошлым: за ними искусство будущего.

Как это часто бывает, надо прояснить терминологию. Что мы должны понимать под "ведением диалога с историй", а что под "искусством будущего"? Диалог имеет место быть между двумя присутствующими собеседниками. В случае с историей или, точнее, с искусством прошлого присутствие обоих невозможно, его надо постоянно заново воссоздавать умозрительно. Вывод Адорно, что настоящее строится из прошлого, надо понимать в том смысле, что в каждом нашем представлении, интерпретации или реконструкции истории сказывается наше настоящее. То же самое в сфере искусства: оно не является залежами ископаемых, которые художник может добыть для извлечения вдохновения и образцов для подражания, оно всегда активно в любом роде деятельности художника, а задача художника и труд работать в рамках этого скрытого материала, развивать его, давать прочтение в контексте современности.

Это можно соотнести с названием выставки Оксаны Мась на прошлогодней Биеннале в Венеции. Там представлены две эпохи искусства, но если мы их размонтируем, получим три элемента: искусство Возрождения и то, что ему а) предшествовало, б) за ним последовало. Это своего рода правило организации мышления по схеме 1/2/3 включает/исключает четвёртый элемент или принцип.⁴ В данном случае, это настоящее или лучше настоящее действие, утопия, массовость и мастерство художника, которое я описал в общих чертах, являются нашим "здесь и сейчас", а мы - это зрители.

⁴ См. Р. Брандт, *Д'Артаньян или четвёртый исключается*, ит. перевод., Фелтринелли, Милан 1998.

О будущем искусства тоже нужно сказать несколько слов. Уж больше века, как всякого рода авангардизмы и поставангардизмы привили мысль об экспериментальном искусстве, которое грядёт. Это линейный взгляд на художественный рост и прогресс, у которого ноги растут из авангарда XX-ого века. По своей природе искусству не может быть экспериментом по образцу медикамента или техники. Каждое отдельное произведение является законченной работой и не подготавливает абсолютно ничего. Так обстоит дело даже если это искусство переходного момента. В каждой сфере искусства надо считаться с темой конца, гибели искусства. Согласно Гегелю, оно как интуитивный мост к абсолютному знанию обречено на смерть. Не будем перечислять проблематику, выдвигаемую гегелевской системой; достаточно вспомнить перспективы ужаса и свободы, разрушения, катастроф и техногенных замыканий, берущих начало из знания и рационализма, разросшихся на планетарном уровне, чтобы отдать себе отчет, насколько длинным должен быть этот мост, а каждое видение носит иллюзорный и идеологический характер.

Оксана Мас, выявляя то, что она называет грехом, используя для коллективного труда, придаёт этому форму, следовательно, передаёт страдания каждого отдельного человека. Это истории обыкновенной *не-видимости*, которые воскрешают в памяти шедевры прошлого. Можно сказать, это каноническая красота и идеал, поданные через посредство серьёзности и прозаичности мира, через посредство смутной утопии.

Раффэле Сcolari www.raffaelescolari.ch
перевод Маргариты Сосницкой www.vedapolis.ru

РАФФАЭЛЕ СКОЛАРИ (www.raffaelescolari.ch) родился в Локарно, Швейцария, в 1955 г. Хотя данное его исследование сконцентрировано преимущественно на территориальном пространстве настоящего и он совершает попытку выработать "философию территории", он занимается вопросами искусства и современной художественной практики. В издательстве ЭЛР опубликовал книгу *Поездка туда и обратно с чемоданом*, а по случаю выставки Петера Гринвея *The Tulse Luper Suitcases*, прошедшей в Ривеллино в 2011; в издательстве "Мимезис" опубликована книга *Пейзаж без зрителей* (2006), *Философия невероятности* (2010) и *Философия перформанса* (2012), совместно с ЭЛР.

МАРГАРИТА СОСНИЦКАЯ (www.vedapolis.ru) родилась в Луганской обл. в 1967 г. Автор романов "София и жизнь", "Четки фортуны" (изд. Астрель, Москва), сборников рассказов "Записки на обочине", Книги Притч, статей "Трава под снегом" (изд. Совпис, Москва), "Язык - свидетель" (изд. Арахна, Рим), повести "Званный обед" (изд. Фелтринелли, Милан), поэтических сборников "Опиум отечества", "Поэзия", "Молоко Жарь-птицы", а также сказок, пьес, хайку "Стихи на веере", выходивших в прессе, на стр. интернета и пр.