

Нове розуміння актуального мистецтва

НАТАЛІЯ БУЛАВІНА

Якщо минуле неможливо знищити, —
що намагався зробити модерн, але
набув німоти, — то, відповідно,
його необхідно іронічно переосмислити.

У. Еко

(«Нотатки на полях “Імені Троянди”»)

Те, що історія повторюється (*The history repeats itself*), ми винесли ще зі шкільної лави. Проте твердження сучасних аналітиків, що ми стоїмо на порозі “нового світу”, що відбувається зміна базових парадигм, насторожують своєю багатозначністю. Утім, до якої міри така загальна діагностика доречна і адекватна стосовно художньої культури і, відповідно, мистецтва?

Щоб з’ясувати семантику симптомів появи нової, відмінної від усіх попередніх культури, конче треба виокремити суттєві складники теперішньої ситуації та визначити її як пост-постмодернізм¹. На відміну від постмодерністської парадигми, яка намагалась витіснити всі форми дискурсу, пов’язані з традиційним суспільством — “відкрите суспільство”, глобалізацією, ультралібералізмом і домінацією однополярного світу, пост-постмодернізм має перехідний статус, бо не є радикально новим у культурі, але й не абсолютно “старим”. Він являє собою тимчасову перерву перед новим, можливо, найскладнішим витком

людської історії. Подібний межовий статус пост-постмодернізму, звичайно, базується на цілком певних соціально-економічних умовах: зростання економіки закінчується, рецесія вже передбачається, однак вона ще не настала, антиглобалістський рух лише зароджується; до того ж сучасна людина виявилась набагато менш раціональною та набагато архаїчнішою, занадто “замінованою” архетипами попередніх епох, запрограмованою мовою, що передувала постмодернізму.

Втім, з’ясувати цю еманацию пост-постмодернізму не є завданням цієї статті. Автора цікавить лише та його частина, що пов’язана з посиленням нових “*vestiges*” (слідів) у мистецтві. Дисперсні поки що його елементи вже чітко позиціонуються на двох Венеціанських Бієнале. «Плато людства» (2001), під кураторством Г.Зеемана², декларує визначеність змісту, на противагу індивідуальним міфологіям і стратегіям, які досі визначали обличчя актуального мистецтва. Постмодерністська парадигма “мистецтво про мистецтво” звільняє місце моделі “мистецтво про життя”, що колись видавалась архаїчною. Тотожні спостереження висловлює К.Деготь: “Мистецтво сповнене соціальної відповідальності й при цьому не вдається до правоповчання та примітивізму. Воно бачить своє завдання в тім, щоб для відтворення сучасного суспіль-



ства знаходити форми влучної візуальної метафори. Фактично воно діє як реклама, але не комерційних, а соціальних й естетичних цінностей”³.

Окрім того, з усією наочністю міняються місцями правий та лівий дискурси. Куратор 50-го Венеціанського Бієнале Ф.Бонамі проголошує «Диктатуру глядача»⁴, залишаючи художникові вільним лише вибір медіа, редукуючи його до тих, що найточніше передають зміст. За сучасних умов такі інтенції можна вважати не стільки знаком нового тренду в мистецтві, скільки прикладом перегляду позицій і стратегій, набуттям нової ідеологемі з метою самовизначення та вибудовування нового ряду. Як виявляється, актуальний художник тепер позбавлений можливості відстоювати автономність мистецтва, байдуже дистанціюючись від “реальних і простих людських тем”.

Розглянуті приклади легітимації соціальності й традиційності у сучасному мистецтві є рудиментами культурної ситуації, що їх намагався витіснити постмодернізм, декларуючи втрату довіри до метанаррації, тому що за Ж.-Ф.Ліотаром⁵, існує велика кількість мов і знань, натомість проголошуючи плюралізм, який можна встановлювати за допомогою

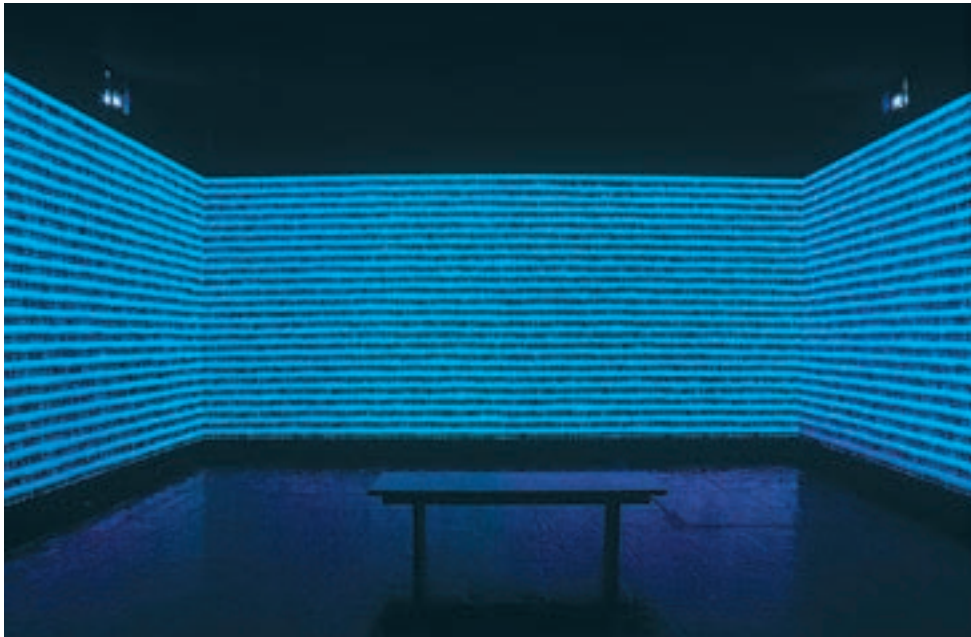


Віктор Сидоренко
Ритуальні танці
П., зміш. техніка
Ліва частина. 280×840, 2005
Центральна частина (ескіз). 70×70, 2000

деконструкції, повторюючи шлях побудови й руйнування Вавилонської вежі всіх культур, як це маніфестував Ж.Дерріда⁶, та іронічне переосмислення минулого⁷, що виправдовувало цинічне ставлення мистецтва до цінностей і норм.

Утім, наведені ознаки постмодернізму в цей перехідний період не зникають із мистецтва. Вони стають менш помітними, набуваючи ще жорсткішого статусу, мімікуючи, позаяк їх визнають за “недоречні”. “Знання жанру й іронія існують не задля самих себе, а насамперед для нас”⁸. Після подій 11 вересня 2001 року, трагедій Косово, Іраку, руйнівних природних катаклізмів у мистецтві набуває легітимності моральна відповідальність, бо є речі, над якими недоречно іронізувати. Глобалізоване постіндустріальне суспільство з павутинням Інтернету та надважливою роллю ЗМІ створює симулякри, тобто змодельовує ситуації, які є віртуальними, майбутніми, але інколи стають реальними, теперішніми, маніпулюючи масовою свідомістю⁹.

Мультикультурність і політкоректність як базові інтенції постмодернізму вже втрачають свою диктаторську роль. Усе більшого розголосу набувають теорії, що пропонують



Міхаль Ровнер. Час пішов. Відеоінсталяція, 750×750, 2000

альтернативу будь-яким догмам західної цивілізації. Так, деміфологізацію однополярності світу декларують теорії неоевразійства, присвячені унікальності й різноманітності світових культур¹⁰.

Пароксистські умонастрої, присутні в сучасній культурі, інспірують прояви тотальності в мистецтві. І це вже не просто тенденція, а взаємозв'язок із традицією, яка надстоїть над індивідуальним наміром автора. Зовнішньо такі форми художніх творів можуть різнитися, проте на глибинному рівні вони розповідають про одне: мистецтво і держава під впливом подій увійшли в щільний взаємозв'язок.

Симптоматично, що ідея нового “державного” мистецтва ще декілька років тому не мала єдиного контексту. Він формується тепер, нібито підпорядковуючись словам М.Гайдеггера, що “все говорить про одне”. Художники схоплюють цей зміст, а куратори збирають його до хоч якоїсь єдності.

Переносячись в український простір візуальних мистецтв, сейсмографію нових тен-

денцій ідентифікуємо в масштабному проекті «Ритуальні танці» Віктора Сидоренка. Семантичне поле, в якому існує цей проект значно серйозніше та складніше, ніж демонстрація самої світової політичної реальності. Підходячи до проблеми з погляду філософа, реконструюючи психологічне й ідеологічне підґрунтя “тоталітарного дискурсу”, відмовляючись оперувати невідрефлексованими, скам’янілими категоріями (на кшталт “комунізм”, “фашизм” тощо), відмовляючись позначати часову та просторову конкретність, художник концентрується на специфіці “тоталітарного типу мислення”, який, до речі, виявляється доволі романтичним за своїм походженням.

Старі міфи просвічують крізь нові. З низки можливих сюжетів художник обирає “призматичні”, тобто ті, які переломлюють у собі багато інших, ніби просвічуючись крізь основний сюжет. Феномен “мініятуризації й приватизації” утопій¹¹ сьогодення — від тоталітарних до біотехнічних — осмислюється крізь призму містичної атлетики й ритуального танцю, контекстуальний вантаж котрих є так само важливим, як і пластичний вияв — гіперформатні багатофігурні полотна, насичені контрапостними рухами. Метафора танцю як сенсу буття в постіндустріальному суспільстві, засади якого можливо зрозуміти лише танцюючи. “Ми танцюємо — відповідно існуємо... тут кожний потрібен... а, якщо хто випадає, цупкі руки змикаються щільніше, й рух триває й триває... Час танцю не має напруму, це час вічності, тому що вічність танцює...”¹².

Ескапістські умонастрої, властиві теперішній перехідній ситуації мистецтва пост-постмодернізму, інспірують художників реанімувати романтичний спосіб бачення світу своїх попередників, поєднуючи його з дискусіями останніх років. Романтичні засади світовідчуття: переживання світової недосконалості, прагнення абсолютної духовності, комунікація з давнім мистецтвом й Античністю контамінуються в актуальній творчості (ця тенденція була продемонстрована на виставці «Ідеальні світи — новий романтизм в сучасному



Пітер Фішлі, Девід Войс. Без назви. Інсталяція. 1981–2003



Патриція Піччініні. Ми — родина
Силікон, акрил, людське волосся, текстиль, 2002

мистецтві», яка експонувалась у травні 2005 року в Schirn Kunsthalle, Франкфурт, Німеччина)¹³. Так, у романтичні тони за своїми інтенціями забарвлено візуальний ряд у «Ритуальних танцях», просякнутий глибоким скепсисом і розумінням того, що будь-які утопії приречені на невдачу. Автор свідомо застосовує прийом цитування, комунікуючи з живописною стилістикою К.Д.Фрідріха та Ф.О.Рунге, щоб продемонструвати утопічність мрії про вільного, не заангажованого ху-

дожника-спостерігача, позбавленого диктату замовлення.

Якщо стисло визначити ознаки сьогодинського актуального мистецтва, з його перехідним статусом пост-постмодернізму, то доречно їх позначити як синтез інтересу до минулого з відкритістю до майбутнього, з деідеологізованим ставленням до культурної спадщини, і який працює з засобами постмодернізму.

- ¹ *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма.– СПб.: Алетейя, 2000.– С. 307.
- ² *Szeemann Harald.* Plateau of mankind//Plateau of mankind.– Marsilio; Venice, 2001.– P. XXI.
- ³ Современное искусство в роли рекламы социальных и эстетических ценностей: Интервью А. Васильевой с Ек. Деготь// Вестник.– 2001.– 24 июля.– № 130.
- ⁴ *Bonomi Francesko.* I have a dream//Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer: 50-th International Art Exhibition. La Biennale di Venezia.– Marsilio; Venice, 2003.– P. 56.
- ⁵ *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна.– М.; СПб.: Ин-т экспериментальной социологии; Алетейя, 1998.– С. 92–99.
- ⁶ *Маньковская Н.* Цит. пр.– С. 19.
- ⁷ *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы»//Иностранная литература.– 1988.– № 10.– С. 101–102.
- ⁸ Pastimperfect: Что определило 90-е и чем все это закончилось//Птюч.– 2001.– № 1–2.– С. 56.
- ⁹ *Бодрийар Ж.* Войны в заливе не было//Художественный журнал.– 1993.
- ¹⁰ *Дугин А.* Проект «Евразия».– М.: ЭКСМО; Яуза, 2004.– 512 с.
- ¹¹ *Рыклин М.* Пространства ликования. Тоталитаризм и различие.– М.: Логос, 2002.– С. 175.
- ¹² *Дугин А.* Dance, Родина, Dance//Литературная газета.– 2003.– № 33.– С. 11.
- ¹³ *Ideal worlds — New Romanticism in contemporary art.*— Ostfeldern: Hatje Cantz Verlag, 2005.– 304 p.

New interpretations of actual art

The author of this article investigates displays of new tendencies in the contemporary art. The review begins with analysis of situation in postpostmodernism, understanding the purposes and tasks of actual creativity. Semantics of new symptoms in art is traced both with the example of world art practice, and on the Ukrainian material. In conclusion the author shortly formulate new attribute of today's actual art.