

«Вопрос  
об искусстве сегодня  
есть вопрос  
о его пределах»

Интервью с Сергеем Поповым

---

Интервью об искусстве на страницах философского журнала — это нормально?

Искусство давно вышло за пределы гетто арт-сообщества и продуцирует вопросы, важные для каждого. По сути, философы заняты тем же набором проблем, только у художников инструментарий другой и методы отличаются. Тексты, которые пишут первые и вторые, взаимонаправлены вот уже полстолетия. Сами художники постоянно скатываются в соблазн философствования, во всяком случае — интерпретации творчества. Изобразительность как бы погружена в поток теории, дискурсивные волны непрерывно омывают отдельные произведения. Философы, наоборот, используют продукты деятельности художников в качестве концентрата, из которого можно время от времени вытягивать новые смыслы. Мы, разумеется, говорим не только о современном искусстве.

К современному искусству как синоним часто применяют слово «актуальный». В чем их разница, какой термин более точен?

Интересно, что понятия «актуальное искусство» нет больше ни в одном языке, кроме нашего. Оно появилось в 1990-е годы, чтобы отделить «новаторское» — в понимании тех критиков, которые ввели это обозначение, — от «просто» современного искус-

ства. Акционизм, видео, инсталляции — все то, что тогда было свежо, без принятия каких-либо критериев качества. Потом искусство стало восприниматься в более однородном поле, термин исчез, но осадок остался.

Если критик не хочет подвергать что-либо своей ревизии, он говорит: «Это не актуально». Но актуальность в смысле сиюминутного соответствия для произведения искусства не кажется мне важным критерием. Стрелять с прицелом только на сегодняшний день — это поверхностно, это «вечером в куплете». Кто будет слушать его завтра? Палить в прошлое — уже вчерашний день, постмодернизм. Важно из текущего момента попадать на длительное время вперед, чтобы все могло быть пережито заново в будущем и в каждом случае иначе, чтобы всякий раз случалась метафора актуализации будущего, возникал стройный, четкий образ борьбы с неизвестным. Это очень непросто, но именно из таких вещей, я настаиваю, и оказывается составлена история искусства современности. В свою эпоху они казались сырыми, бесформенными, незначительными, неоконченными, еретическими, патологичными, а теперь мы понимаем, почему это безусловная классика: ведь стрельнули сто лет назад, а грохот отчетливо слышен и сегодня.

Возвращаясь к термину «актуальный» — его в нашу ситуацию внес еще Владимир Янкилевский в 1963 году, перепугавшись посещения Манежа Хрущевым. Генсек на выставке парадоксальным образом делает искусство «актуальным». К сущности процесса это не имеет никакого отношения.

Есть еще негодные термины?

Русский язык богатый, так что хватает. «Совриск» говорят. Еще аббревиатура СРИ появилась — современное русское искусство. В общем, тужимся потихоньку. Сплошной Сорокин. Катя Дёготь, попытавшись описать искусство, вышла на слово «аттитюд», но не определила его достаточно четко. Все, конечно, отреагировали. Самым удачным был комментарий про писающую на забор собаку как пример аттитюда. И ведь не поспоришь.

Ну хорошо, пускай не аттитюд. Тогда как определять границы искусства? Сегодня, по крайней мере, это правомочный вопрос?

Да, это серьезный вопрос, его все время задают, его все время нужно задавать, только вот на него нет однозначного ответа.

Дело в том, что эти границы постоянно меняются. Я имею в виду, что в разных частях планеты, в разных институтах, у различных *authorities* (как в значении властных структур, так и в смысле определяющих авторитетов) мы получим разные картины и представления. Собственно, вопрос об искусстве сегодня и есть вопрос о его пределах. А ведь сама его постановка подразумевает, что мы уже разобрались с тем, что находится внутри, в центре. Но поскольку все поменялось за последние десятилетия несколько раз, поскольку образца, на который бы все ориентировались, сейчас нет и быть не может, возникла страшная путаница.

Шумерские пиктограммы — это искусство? А древнегреческие курорсы? А копии с них? Древнерусские иконы, висящие в музеях? А сегодняшние, висящие в храмах? Детские рисунки? Документы жизнедеятельности концептуальных художников? Отбракованные негативы знаменитых фотографов, вытасканные из архивов после их смерти? Вообще все фотографии — как из их множества (а это, наверное, триллионы единиц) отобрать художественно значимые? И опять же, значимые для кого? Я бы всему перечисленному — по разным причинам — не дал называться искусством, при этом ни в коем случае не отказывая в праве находиться в музее или архиве. Но такова моя личная позиция, а есть не менее компетентные люди, которые будут с не меньшим жаром отстаивать необходимость включить их в корпус искусства, притащив на очередную биеннале.

Подходить к теме надо с чрезвычайной осторожностью, потому что такие вердикты чреваты серьезными последствиями. Если вернуться к вопросу о границах, нужно сказать, что сама их типология очень разная: общие границы могут быть и с дизайном, и с фотографией, и с наукой, могут быть и с жизнью, повседневностью, политикой — как в случае определенных типов акционизма. Но описывать их долго, а центр — пускай он очень широк и охвачен — все же один.

Я бы стремился определить прежде всего именно центр, связав его со способами передачи трехмерного на плоскости, в пространстве и с оптическим восприятием. Так что искусство в первую очередь задается визуальностью — все исключения находятся на границах и лишь подтверждают правило. Поскольку глаза у нас у всех видят более-менее одинаково, мы добротность произведений опознаем — видим, как Господь Бог, что это хорошо. Все имманентные качества изображения или объекта с ходу перечислить сложно; художники и теоретики-модернисты разработали множество критериев, таблиц и азбук: компо-

зиция, хроматическая гамма, вес, специфика пространства и т. д. Главное, что они объективны и неотменимы, будучи связаны с аппаратом зрения. То есть если вдруг они не соблюдены, нечто не будет опознано как произведение искусства — во всяком случае как хорошее.

Должно учитываться социальное позиционирование, ведь творец определяет себя как художника, имеет свидетелей, готовых подтвердить статус его искусства зрителям, а также тем или иным образом институционализирует свой продукт — выставляет, продает, подвергает анализу — именно что в качестве искусства. Здесь возникает пересечение с «миром искусства», с территорией, на которой оно получает легитимацию. Следующий критерий — полное отсутствие функциональности. Искусство никак нельзя применить конкретно. Оно должно препятствовать взору, занимаясь его переформатированием. Но последний критерий, представляющийся мне по отношению к современности наиболее важным, — экономическая составляющая: нефункциональный объект можно обменять на существенный денежный эквивалент. Такого больше нет ни в одной сфере.

Но опять же все эти стороны определения — внешние, они регистрируют свойства или качества бытования, однако не затрагивают сути. До нее докопаться сложнее. К содержанию она не имеет ни малейшего отношения.

Как вы думаете, почему медиа в искусстве как техника и в обычном значении — как информационное поле — стали одним словом?

Искусство информатизировано, оно приняло вызов вторичной реальности и в основном посвятило себя ей. Термины имели полное право перемешаться в такой ситуации. Но главное, понятие техники как материальной реализации нескольких универсальных видов искусства (живописи, скульптуры, рисунка) полностью утратило смысл. Я предпочитаю пользоваться словом «медиум». Его объем гораздо шире понятия техники. Художники подчас используют много средств в одном произведении, и медиум располагается как бы в промежутке. Кроме того, он связан с нематериальным носителем, который мог быть, в свою очередь, зафиксирован с помощью самых различных техник — от рисования до перформативных действий и присвоения чужой художественной продукции.

Обратная сторона вопроса заключается в том, что люди стали более открыты для искусств, размылись границы творческих

жестов — не поймешь, театральный это танец или же перформанс, условно говоря. Нет принципиальной разницы, как ты что-либо делаешь, на каком носителе закрепляешь. Важно, разумеется, как именно сделано конкретное произведение, вот только оно не имеет приоритета перед всеми остальными. Живописи, например, стало меньше потому, что производить ее достаточно сложно, она обросла противоречиями...

Возникает подозрение в ее коммерческом характере...

Как будто это что-то плохое. Сегодня все что угодно можно подозревать в коммерческом характере. Искусство в итоге не становится более или менее значительным. Художники, которые производят странные комбинации предметов или скучные статичные видео, неплохо продаются или оказываются активно задействованы арт-системой — гранты, выставки, полный порядок. Я бы вообще говорил о том, что необходимо в вопросе искусства и коммерции поменять местами причину и следствие. Возможно, с сегодняшней точки зрения наиболее серьезным искусством должно считаться то, которое стоит наибольших денег (тут мы говорим только о современном искусстве). В системе огромное количество фильтров, что-либо незначительное просто не способно их преодолеть. Мне лично неинтересны Кристофер Вул или Ричард Принс, однако их статус в мире искусства таков, что я вынужден их «иметь в виду», считаться с их примитивными концепциями и визуальностью. Следует понимать, что деньги определяют не столько саму ценность произведения, некую условную и неизмеримую величину, находящуюся на стыке множества параметров, сколько ее экстраполяцию в мир, резонанс, присутствие в головах множества компетентных людей — подчеркиваю, это совсем не дешевый пиар.

Что, дорогой?

Поймали на слове. Говорят, музей Гуггенхайма не продается за большие деньги. Он продается за очень большие деньги. (*Смеются.*) Шутка. К слову, в этом году получены такие данные: 30% персональных выставок в крупнейших музеях мира за последние пять лет связаны с первой пятеркой галерей. Я понимаю, что мы не знаем, кто реально пирамиду строит, допускаю, что за ней стоят очень крупные капиталы, как стоят они, оставаясь неведомыми, за множеством других процессов в нашем мире.

Но принципы строительства все равно универсальны. И единство их прежде всего в многообразии. Да, искусство сопряжено с экономической проблематикой. Я нахожу данный аспект очень важным. Но ведь все так или иначе с ней сопряжено. И только искусство, помимо прочего, задает еще принципы изменения визуальности.

Кажется, в этих словах слишком много пафоса. Предвидим вашу отсылку к временам конструктивизма, но все же беремся утверждать, что сегодня изменение визуальности в основном связано с движением технологий и социальных коммуникаций: *Instagram* изменил визуальность, *Google Glass* меняет...

Я мог бы возразить, что многие матрицы все равно обрабатываются в искусстве, но дело не в этом. Искусство не предвосхищает технологический поток — во всяком случае уже нет. И даже не движется с ним в одном направлении, поскольку не представляет собой следствие условного прогресса. Оно находится как бы поверх потока или в стороне от него, иногда с ним пересекаясь. Объем искусства что в единицах, что в абсолютных значениях — оборотах, процентах ВВП — очень мал. Но гоняются-то не за объемами. А за мощностью, за эффектом Грааля.

Одна вещь может изменить если не все, то очень многое — как «Черный квадрат» сто лет назад. И мы не знаем, где и когда это произойдет. Задним числом опознаем порой через многие годы или десятилетия. Пока такое случается, пока существуют ожидания, искусством имеет смысл заниматься.

С другой стороны, искусство ведь и есть образ социальной коммуникации в чистом виде, посредник между зрением разных людей — они видят эмпирически одно и то же, но прочитывают по-разному. На трении взглядов о произведение искусства возникает искра коммуникации, не преследующей опять же никаких функциональных целей.

Какую роль в этих процессах играет галерея — ваша в частности и галерея как принцип вообще?

Галерея выступает в качестве лаборатории, как подспорье художнику. От некоммерческих пространств ее отличает сосредоточенность на результате — назовем его продуктом, товаром. Любая независимая площадка производит художественный эксперимент, но не факт, что он даст значимые плоды. Вообще

не факт, что выставленное было искусством. В галерее такого не должно случаться.

Почему?

Экономика. У галерей за собственные деньги фактически нет права ошибаться, иначе они быстро перестают существовать. Вот что произошло со многими нашими галереями, но это к слову. Далее, некоммерческие площадки производят в первую очередь выставки; как правило, они всегда меняют художников, не отвечают за дальнейшее их движение. А галерея работает прежде всего с художником, с его архивом, потенциалом. Огромная разница. Те же персональные галерейные выставки — почему они практически никогда не закреплены за именем куратора? Потому что являются производными нескольких сил, результатами компромисса — условным соглашением художника и галериста, нередко даже его коллекционеров. Галерея изначально выступает как генеральный посредник, как узел, в который стянуты усилия всех участников арт-системы. Через нас так или иначе расходится большинство произведений искусства — каждое на свое место: на выставку, биеннале, в музей, на аукцион, к коллекционеру.

Каково основное отличие проходящих через вас произведений? Как определить, хорошая это работа или нет?

Можно определить только «путем визуального осмотра». Но отличие типологическое — это ликвидность произведения, в потенциале резко растущая. Грубо говоря, что угодно продается — гипотетически — за какие угодно деньги. Вопрос в том, возможно ли этот купленный объект вернуть на открытый рынок и сбить за те же или соизмеримые деньги. Именно разница между первичным и вторичным рынком отличает современное искусство от всякой ерунды. Галерея по большому счету содействует движению вещей на рынке, но ни в коем случае не подменяет его — рынок относительно открыт, прозрачен, легитимен. Он самодвижется, как и любой другой.

Еще важно учесть: галерея не потакает вкусу пользователей, а воспитывает его. Ты обязан занимать такую позицию, при которой показываешь лучшее в своем сегменте, и не имеешь права опускаться, снисходить до зрителя. Почти все топовые западные галереи гораздо жестче и бескомпромисснее в этом отношении.

В лучших примерах современное искусство отжато, редуцировано до минимума, оно совершенно беспощадно к стороннему посетителю и порой к профессионалу. Но таково и есть искусство.

Вас не смущает засилье левацкой критики и теории в сфере современного искусства?

Не та проблема, на которой я стал бы заикливаться. Левые критики, как мне видится, за редким исключением, не сосредоточены на острых теоретических вопросах — у нас, по крайней мере. Их притязания сводятся в основном к тому, чтобы вспоминать о революции и отделять коммерческое искусство от некоммерческого. Но в наши дни эта дистинкция потеряла смысл. Рынок моментально поглощает все, что движется. Как раз интересно то, что продается, что конвертируется. Особенно если вещи неожиданные, новые.

Интересны экономические последствия выбора, интересно, насколько дорого продается, как изменяется в итоге социальное пространство, что об этом говорят. Важно понимать различия. Наши враги не в той сфере, которую мы внутри арт-системы признаем искусством. Враги — не конкуренты. Наоборот, конкуренция — единственная среда, которая позволяет развиваться. Наши враги — снаружи, но мы не обращаем на внешнее ровно никакого внимания. Это низкий салон. Он возникает благодаря необразованности, некомпетентности, прямому оболваниванию, а значит, обману огромного количества людей. Речь не только о плохих картинках в подземных переходах или на тайских пляжах, но, например, о фотографии, претендующей на звание искусства, таковым не являясь.

Индустрия огромная. Она вроде бы существует вне легитимного для нас поля. Но с экономической точки зрения поле всего одно. Так что если смотреть в количественном отношении, то эти среды — они неоднородны — во многом преуспевают в конкуренции за наши деньги. Те же памятники на улицах российских городов. Колоссальные бюджеты, и поле совершенно другое — непрозрачная, серая зона. Никто не оценивает их с точки зрения искусства, с точки зрения современности. Они просто являются следами каких-то непрозрачных сделок. Чистая социальная акция, причем, как правило, не за чей-нибудь частный, а за наш с вами счет. Вдобавок никто и не спрашивает, нужны ли эти памятники вообще.



То, о чем вы говорите, связано с ситуациями коллекционирования? Что коллекционеры думают об этом? Как выстраивают свои стратегии в отношении к искусству?

Это их надо спрашивать. Я «не скажу за всю Одессу». У каждого из них может быть очень персонализированное отношение и к вопросу о серых зонах рынка, и к искусству в целом. Но вот что любопытно: их позиции никогда полностью не совпадают, даже если два человека собирают одни и те же имена. Фактически их деятельность — это искусство второго уровня, подобное тому, что делает музейщик или куратор. Только коллекционер делает выбор всегда для себя лично, какие бы дополнительные мотивации он ни называл. И в этом смысле любое собрание — всегда автопортрет, правда ограниченный материальными параметрами — объемом вложений, возможностями рынка, условиями репрезентации.

Как сейчас обстоят дела с молодыми художниками?

Размах не тот. Удали нет. Все как будто боятся сделать неправильный шаг, стараются быть слишком аккуратными, последовательными, действовать как по учебнику. А по учебнику большое искусство не создается. Хотя вообще надо радоваться, что новые поколения художников появляются, возникает свежая тематика. Эта беда не только у нас, она во всем мире. Настоящих буйных мало. С другой стороны, сейчас именно молодые определяют повестку дня. За этим интересно наблюдать — они совершенно иначе ставят вопросы. И кстати, по большей части они чрезвычайно глубоко внедрены в философскую проблематику. Причем результат говорит не о том, что они много книг прочли, а о том, что их волнуют глубинные вопросы.

Один из не столь глубинных вопросов, который современное искусство упускает по всем фронтам не только в России, — это соотношение национальной и международной проблематики.

Этот дискурс должен присутствовать, я согласен, но не должен ставиться приоритетным, иначе искусство превращается в локальный морок, уходит в темные дебри национальной истории и подсознания. Скажем так: если у тебя есть необходимость высказаться на эти темы, твоя национальная идентичность выплы-

вет в произведениях сама собой. Излишне педалировать ее нечего. Невозможно сегодня национальное искусство как таковое! Либо оно имеет всемирную релевантность, его можно показать где угодно, а далее оно будет относительно понято или хотя бы адекватно воспринято, либо, видимо, это не искусство.

Вопрос можно переформулировать относительно нашего искусства в историческом плане. С его осознанием ситуация скверная. Как мы не можем разобраться с собственной историей, так мы и не можем решить, каково наше искусство. Через весь XX век по нему идет трещина, разлом, и мы не можем соединить его стороны. Эта работа практически не велась раньше, и только сейчас мы начинаем к ней подступаться. Без осмысления данной проблемы мы так и останемся с незатянутой раной национальной культуры, национальной идентичности в будущем.

Мы уже не выдерживаем глобальной конкуренции — как ни странно, потому что не можем ответить для самих себя, что мы хотим считать «нашим». Мы все откладываем ответ, борясь параллельно по-тихому «с отдельными проявлениями». И соц-реализм, и авангард — единое целое с такой точки зрения, хочется нам того или нет. Для всего мира мы одно целое, *Russian art*, и проблема наша заключается в том, что мы никак не выявим в нем собственную идентичность.

Это можно перенести и на область политики.

Я бы не переводил вопрос в область политики. Здесь нас принуждают рефлексировать на ограниченные, примитивные темы: какой ты национальности, патриотизм, юбилей войны. Все это скучно, плоско. Унылая, мутная повестка, которую приняли помимо нашей воли, за нашей спиной. Она сеет зло, порождает желание убивать. Повестка Минкультуры, если разобраться, свидетельствует ровно об этом.

Нынче вот погром искусства на основе радикального понимания православия снова стал темой: тоже мне блюстители нравственности — вспомнили полубезумного старообрядца Балашова, который сто с лишним лет назад порезал репинского «Ивана Грозного» с пожеланием «Меньше крови!». Теперь «под нож» попали работы одного из самых пострадавших художников XX века — Сидура. Какая-то достоевщина навыворот.

Позиция в целом проигрышная, заведомо пораженческая. Нет нужды повторять, что мы не стремимся в будущее, потому что хотим спрятаться в прошлом, которого на самом деле нет, пото-

му что то прошлое, которое пытаются воссоздать, — искусственный конструкт, рекламный щит, пустой фасад посреди ровного поля, как в «Ширли-Мырли», который прикрывает нечто совсем другое, что-то, что от нас скрывают. Мы проигрываем не только в глобальной конкуренции. Мы рискуем потерпеть поражение в сегодняшней антроподицее. И не потому, что останемся более «традиционными». Есть гораздо более «традиционные», чем мы, племена на островах. Они просто не в курсе, что проиграли в ходе эволюции.

Ладно. Тут недавно Джозефу Кошуту после его лекции задали дурацкий вопрос: «Какой вопрос вы бы хотели себе задать?» Повторяем его: «Какой вопрос вы бы хотели себе задать?» Что по-настоящему важно обсуждать?

Как что? Дэвида Боуи. Все в мире его обсуждают. А мы недообсудили ни тогда, при советской власти, ни сейчас. Плутон важен, границы Солнечной системы. Вирусы — настоящие я имею в виду, а не компьютерные, хотя затруднюсь сказать, в чем между ними разница. Пространство и время сна — треть нашей жизни. Важно обсуждать то, чего не знаешь, но хотел бы знать. Хорошее искусство этим и занято.

*Москва, август 2015 года*