

ВЫСТАВКА КАК ТЕКСТ: АСПЕКТЫ ДИЕГЕЗИСА В ПРОЕКТАХ КОНЦЕПТУАЛИЗМА*

Многие явления современной культуры могут восприниматься как аналог текста, но кураторский проект представляется в связи с этим наиболее доступным для рецепции и интерпретации, так как анализ диегетических аспектов выставки помогает прояснить ее идею и смысл. Очевидно, что выставки концептуализма, которые почти полностью лишены внятной визуальной составляющей, например, «Пустоты: ретроспектива» (2009) в Центре Помпиду, посвящённая интерпретации категории «ничто» в современном искусстве, не могут отказаться от текстуального аспекта в виде комментариев, этикеток, обращений к публике. В данной статье рассматриваются метаморфозы отношения к тексту в кураторских проектах концептуальных выставок и соответствующие аспекты текста: контекст, нарратив, деконструкция, тезаврирование.

Ключевые слова:

деконструкция, диегезис, контекст, кураторский проект, нарратив, симулякр, современное искусство.

Бирюкова М.В. Выставка как текст: аспекты диегезиса в проектах концептуализма // Общество. Среда. Развитие. – 2017, № 3. – С. 21–25.

© Бирюкова Марина Валерьевна – кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург; e-mail: arsvita@mail.ru

Аспекты подражания в современном искусстве лишь в небольшой степени сводятся к категории классического мимесиса. Гораздо более значительную роль играют феномены симулякра и симуляции, для анализа которых будет актуальным соответствующий контекст философии постмодернизма. Еще один немаловажный аспект подражания в проектах современного искусства близок скорее не к категории мимесиса, но к категории диегезиса, который, в классическом понимании, восходящем к рассуждениям Платона и Аристотеля, отвечает не за подражание внешней форме вещей, а за рассказ о вещи или явлении. Образ здесь не визуальный, а текстуальный или вербальный. И подобный процесс мы видим в таких художественных проектах как выставки концептуализма. Хрестоматийный пример диегетического процесса в искусстве второй половины XX века – «Бюро прямой демократии» концептуалиста Йозефа Бойса на «Документе 5» (1972 г.) – проект, который апеллировал к вербальной и нарративной сущности культуры. В этом проекте Бойс беседовал с публикой на различные заданные им темы, от занятости домохозяйек до антропологии Р. Штайнера. Разговоры и являлись содержанием этого проекта. Безусловно, множество явлений современной культуры могут восприниматься как аналог текста, но ку-

раторский проект представляется в связи с этим наиболее доступным для рецепции и интерпретации, так как анализ диегетической составляющей выставки помогает выявить ясный смысл и идею проекта.

Показательно, что концептуальные кураторские проекты, которые почти полностью отказываются от внятной визуальной составляющей выставки, например, «Пустоты: ретроспектива» (*Vides: Une Retrospective*) в парижском Центре Помпиду (2009, кураторы Густав Мецгер и Мэтью Коупленд), посвящённая трактовкам «ничто» в выставочной практике, не в состоянии отказаться от текстуального аспекта. На выставке в музее Помпиду в абсолютно пустых залах, где демонстрировалось «ничто», например, в римейках проекта Ива Кляйна 1958 года в галерее Ирис Клер, и проекта «Кондиционирование воздуха» художественной группы Art & Language, оставались стенды с полноценной аннотацией художественного замысла. Аристотель видел в диегезисе (повествовании) одну из составляющих поэтического подражания, мимесиса. Другая его составляющая заключалась в актерском представлении. Таким образом, Аристотель акцентировал классическое различие нарративной и драматической поэзии, о чем ранее говорил Платон в «Государстве», хотя Сократ в этом тексте Платона отказывает повес-

* Статья написана при поддержке Российского Гуманитарного Научного Фонда, проект № 15-04-00400.

твованию в качествах подражания, оставляя за ним функцию личного рассказа, не претендующего как актерство на возможность перевоплощаться, представлять какое-либо другое лицо [9].

Рассматривая современные художественные проекты, в особенности проекты концептуализма и акционизма, нельзя не отметить, что они часто сочетают различные качества диегезиса, от выступления от лица автора и диалога, как это происходило, например, в перформансе Йозефа Бойса «Бюро прямой демократии» на «Документе 5» (1972), до экспрессивного повествования с перевоплощением, как это было в проекте «Музейные достопримечательности: экскурсия» (1989) в музее искусств Филадельфии, где американская художница Андреа Фрейзер вела пародийную экскурсию по музею в роли вымышленного искусствоведа Джейн Каслтон.

Существенную роль в современных выставочных проектах играет аспект скрытого текста, когда за визуальным рядом подразумевается некий скрытый нарратив, смысл которого отсылает к известным культурным реалиям. Например, на «Манифесте 10» в Государственном Эрмитаже выставленная в рокайльном будуаре императрицы Марии Александровны скульптура из ракушек Катарины Фрич «Женщина с собачкой» (2008) очевидно апеллировала к рассказу А.П. Чехова «Дама с собачкой», и скрытый текст давал возможность зрителю про себя проговаривать эту историю, облегчая диалог современного произведения с интерьером середины XIX века, времени очередного пришествия рококо, гипотетически перемещая объект К. Фрич в эту эпоху. В исследованиях миметического и диегетического процессов в современном искусстве авторы часто прибегают к междисциплинарному подходу на стыке философии культуры, эстетики и психологии восприятия [4; 5; 8; 12; 13]. В англоязычной научной литературе понятие диегезиса часто переводится как понятие нарратива [6].

Диегезис как способ повествования относится к нарративной составляющей культуры, так же, как мимесис относится к визуальной, подражательной ее сущности. Но если категория мимесиса претерпела существенные изменения в контексте постмодернистского смещения акцентов и смыслов, видоизменившись в качестве симулятивного аспекта культуры [1], то свойства диегезиса, напротив, демонстрируют очевидное постоянство. Модернистская и постмодернистская парадигмы в искусстве

непредставимы без текстов, манифестов, обширной культур-философской критики, медиа-историй, личных мифов художников. Взаимопроникновение и взаимовлияние этих текстов и нарративов, безусловно, часто ведёт не к пониманию простых смыслов тех или иных художественных проектов, но к некоторой спутанности смыслов, аналогичной спутанности интенций художника. И все же, качества классического диегезиса сохраняются во многих не только концептуальных, но и других продуманных выставочных проектах.

Аспекты диегезиса в концепциях выставок

Среди известнейших выставочных проектов, демонстрирующих качества диегезиса, выставка Харальда Зеемана «Когда отношения становятся формой» 1969 года, в добавление к концепции которой куратор вел дневник, подробно повествующий о посещениях мастерских представленных художников. Аспект текста играл в концепции огромную роль, так как визуальная демонстрация работ внешне была не слишком эффектной. Теоретической базой для последующих проектов концептуализма послужили опубликованная в 1969 году программная статья Джозефа Кошута «Искусство после философии» в английском журнале «Studio International» и статья 1967 года «Параграфы о концептуальном искусстве» Сола ЛеВитта [10; 11]. Термин «концептуальное искусство» (Conceptual Art), впервые приводит в качестве характеристики своих перформансов участник движения Флюксус Генри Флинт в эссе 1961 года, опубликованном в книге *An Anthology of Chance Operations* в 1963 году. Проекты концептуалистов демонстрируют все большее приближение к идее как художественному средству, в ущерб визуальной форме. Тенденция демонстрации «идеи» проявляется и в названиях проектов: например, серия Джозефа Кошута «Под названием (Искусство как Идея как Идея)» (*Titled (Art as Idea as Idea)* 1966–1967 гг. Или групповая выставка, организованная арт-дилером Сетом Зиглаубом в Нью-Йорке в 1969 году под названием «Январь 1–31: 0 объектов, 0 художников, 0 скульпторов» (*January 1–31: 0 Objects, 0 Painters, 0 Sculptors*).

Британско-американская художественная группа «Искусство и язык» (*Art & Language*), основанная в 1968, активно использовала связь искусства и текста в своих проектах, считая идею и концепцию основными качествами настоящего произведе-

ния. Для членов группы, художников Майкла Болдуина, Дэвида Бэйнбриджа, Терри Аткинсона, Харолда Харрелла и других, замысел работы предшествовал исполнению, а само производство артефактов играло второстепенную роль. Результатом творчества становилась документация критической рецепции искусства. Группа издавала журналы «Art Language» и «The Fox», в текстах которых находила отражение соответствующая дискуссия. Выставка в 1999 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке (МоМА) «Художник без произведений: Art & Language 1972–1981» (*The Artist Out of Work: Art & Language 1972–1981*) масштабно представила творчество группы.

Проблематика текста получила развитие в известном выставочном проекте «Информация» куратора Кинастона Макшайна в 1970 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке (МоМА). Эта выставка считается первым масштабным показом концептуального искусства в крупнейшем музее. Было представлено сто художников, среди которых Ханс Хааке, Вито Аккончи, Роберт Смитсон, Он Кавара, Эд Руша, Сол Ле Витт, Лоуренс Вайнер, Уолтер де Мария и другие. Ханс Хааке продемонстрировал инсталляцию «MoMA Poll» с двумя урнами для голосования с надписями «Да» и «Нет». В инсталляцию входило и обращение к публике с вопросом: «Стал бы для Вас факт, что губернатор Рокфеллер не осуждает политику президента Никсона в Индокитае, достаточным, чтобы не голосовать за него в ноябре? Если да, бросьте свой бюллетень в левую урну. Если нет – в правую». В левой урне потом обнаружили в два раза больше бюллетеней, что отражало негативное отношение посетителей к войне во Вьетнаме. С помощью текста Хааке умело выстраивал концепцию своего проекта, предъявляя публике ясное послание с политическим подтекстом. В целом и название, и замысел выставки «Информация» имели непосредственное отношение к тексту, нарративу, речи, языку.

Дэмиен Хёрст, творчество которого выглядит несостоятельным в контексте теории классического мимесиса, в качестве продукта диегезиса представляется вполне убедительным. Не случайно, один из теоретиков современного аукционного дела, Дон Томпсон, назвал свою известную книгу «Как продать за \$12 миллионов чучело акулы», апеллируя к известному произведению Хёрста, и посвятил немалую ее часть истории этого произведения [14]. Нарратив художника органично вошел в нарратив критика о покупке

чучела акулы за несколько тысяч долларов и последующей истории аукционного взлёта этого артефакта, и, соответственно, в структуру художественного мифа.

В конце 80-х годов в Великобритании, начиная с выставки «Freeze» (1988) в пакгаузе Лондона, набирает силу движение УВА, Молодых британских художников. Выставку курировал участник группы Дэмиен Хёрст, Но настоящую известность, хотя порою и с отрицательным оттенком, группа получила после выставки «Сенсация» при Королевской Академии художеств в Лондоне, куратором которой выступил Норман Розенталь. На выставке были представлены работы из собрания галереи Чарльза Саатчи, которые в той или иной степени отвечали требованию «сенсации», то есть были скандальными, шокирующими, направленными на раскрытие запретных тем в обществе. Была выставлена, например, уже известная публике акула в формальдегиде Хёрста под названием «Физическая невозможность смерти в сознании живущего» (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*), а также скульптурный автопортрет Марка Куинна, сделанный из собственной замороженной крови. Идея, в данном случае идея сенсационности, давала возможность ярко представить в пространстве выставки даже те проекты, которые сами по себе были непривлекательны для публики.

Идея как принцип современного диегезиса

Основная составляющая концептуального искусства – идея. Современное искусство и, более конкретно, концептуальное искусство широко обсуждается в контексте эстетической оппозиции «формы» и «идеи». Если идея может быть четко разъяснена в устной форме (например, в лекции художника) или в письменной форме (например, в каталоге выставки или в манифесте художника), форма может остаться неясной и эстетически убогой. Концепция «идея идеи» Питера Голди и Елизабет Шелленкс может рассматриваться как попытка наладить тесный контакт между содержанием и формой, независимо от художественного качества последней. В общем, концепция «идея идеи», означает, что «Медиа концептуального искусства – это идеи, и любое физическое присутствие – это лишь средство, с помощью которого художник позволяет нам получить доступ к его идеям» [7, с. 60]. Родоначалником концептуального искусства считается М. Дюшан с его иде-

ей выставить в художественной галерее писсуар под видом арт-объекта. С начала 1960-х годов, со времен поступательного развития концептуализма, мы можем наблюдать целый ряд не слишком масштабных художественных акций, обладающих идеями и зрелищностью, ставящей их в ряд квази-выставочных проектов, даже если они не проходили в пространстве музея или галереи. Эти проекты обладают качествами диегезиса, так как предполагают «проговаривание» их идеи, как в устной, так и в текстуальной форме, а также в форме подсознательно произносимого скрытого текста, основанного на общих с автором проекта культурных реалиях. Например, в 1971 году Ханс Хааке предложил проект выставки «Социальная система в реальном времени» (*Real Time Social System*) музею Соломона Гуггенхайма. Проект представлял собой описание недвижимости крупного нью-йоркского землевладельца. Музей Гуггенхайма отказался устраивать эту выставку, тем не менее, она осталась в истории выставок благодаря своей концептуальной составляющей.

Часто содержание выставки принимало форму опубликованного текста. И это были не каталоги выставок в традиционном смысле, а фиксация непосредственного содержания проектов, которые по сути и представляли собой текст. В 1970 году Дуглас Хьюблер попросил посетителей выставки в Еврейском музее Нью-Йорка анонимно написать какой-нибудь «подлинный секрет, ранее не раскрытый». Каждая из 1800 записей была размножена и передана другим участникам опроса в рамках непрерывного обмена. Несколько лет спустя художник собрал секреты, которые не отличались большой оригинальностью, в книгу, опубликованную в 1978 году. Подобный же образом поступила в 1964 году Йоко Оно, опубликовав «Грейпфрут: книга инструкций и рисунков» (*Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings*), серию инструкций по приобретению художественного опыта.

Замена произведения текстом, сообщением – характерный приём концептуализма. В 1961 Роберт Раушенберг отправил телеграмму в парижскую галерею Ирис Клер со словами «Это портрет Ирис Клер, если я так утверждаю». «Произведение» предназначалось для выставки портретов в галерее. Аналогичный приём использовал в 1962 Пьеро Манцони в проекте «Основание мира» (*The Base of the World*): он заявил о демонстрации планеты как собственного произведения.

Проблематика терминологии и тезауруса как существенных аспектов текста также не обошла стороной художественный процесс. В 1965 году Джозеф Кошут представил концепцию работы «Один и три стула». Концепция произведения включала стул, его фотографию и определение слова «стул» из словаря. Всего было четыре варианта работы с отличающимися определениями.

Мощным инструментом воздействия на читателя в литературе постмодернизма становится метод деконструкции текста. Но в концептуальной акции Джона Лэтэма «Still and Chew» 1965 года деконструкция текста переходит в деконструкцию реальности. Разрушительные интенции художника и искусства выразились в призыве Лэтэма к студентам художественного вуза прожевать страницы книги Климента Гринберга «Искусство и культура», которые потом были помещены в бутылки и в таком виде возвращены в библиотеку. Акция «завершилась» увольнением Лэтэма.

Аспект переименования, имеющий непосредственное отношение к проблематике симулякра, когда некий предмет или явление получают наименование или характеристику, ранее совершенно непредставимую, также стал атрибутом выставочной деятельности: например, в 1960 году художник Стэнли Браун объявил все магазины обуви в Амстердаме выставкой своих произведений. К подобного рода симулякрам можно отнести и экспозицию Трейси Эмин «Моя постель» (1999) в виде небранной кровати, и проект Саймона Старлинга «Shedboatshed» (2005), за который художник получил Премию Тёрнера: художник переделал в лодку деревянный сарай, совершил на ней путешествие по Рейну, а затем превратил лодку обратно в сарай. Примечательно, что в большинстве этих проектов сами художники выступали кураторами, так как диететический, вербальный контекст был самодостаточен, и не нуждался в дополнительной кураторской интерпретации.

Заключение

Приведенные выше примеры кураторских концепций иллюстрируют метаморфозы отношения к тексту в контексте постмодернизма и соответствующие аспекты текста: контекст, нарратив, переименование, деконструкция, тезаврирование.

Определение классического диегезиса показывает, что первостепенную роль в этом процессе играет нарратив, функция

рассказа. Во многих концептуальных проектах мы, тем не менее, наблюдаем обратную тенденцию: прерывание рассказа, нарушение структуры речи, замену смыслов, невнятность. Формы нарратива иногда невозможно выявить, так как речь принимает невнятную форму, как например, форму неясного бормотания в известном перформансе Й. Бойса в галерее Шмела «Как объяснить картины мертвому зайцу» 1965 года.

Вторая существенная роль классического диегесиса – его встроенность в мифотворчество. Создание личного мифа, безусловно, является одной из основных характеристик современного художественного процесса. Любой крупный выставочный проект сопровождается созданием медийных мифов о художниках и произведениях. Стоит лишь вспомнить проекты Йозефа Бойса с использованием жира и войлока и его легенду о том, как во время войны крымские татары спасли художника от обморожения с помощью этих домашних средств.

При анализе концептуального кураторского проекта эффективным представляется постструктуралистский подход, в частности, теория Жака Деррида о деконструкции текста и контекста [2]. Основные аспекты деконструкции «текста» в концептуальном проекте: разрушение целостности текста,

обнаружение скрытых и воображаемых смыслов, профанация смыслов, выявление внутренних противоречий, ведущее к новой интерпретации. Такой подход автора (художника) не ставит своей задачей сохранение структуры и целостности как «текста», так и его смыслов. Напротив, в контексте современной культурной парадигмы конечный текст может быть нелепым, профанным, абсурдным. А его интерпретация может бесконечно изменяться. «Открытость не только текста, но и контекста, вписанного в бесконечное множество других, более широких контекстов, стирает разницу между текстом и контекстом, языком и метаязыком. Это не означает их превращения в единый гомогенный текст: тексты имманентно гетерогенны, задача исследователя – извлечь из них те металингвистические ключи, которые при новом погружении в контекст проявят глубинную тему творчества» [3, с. 27].

Качества диегесиса, активно присутствующие в современном творческом процессе, переживают метаморфозы, связанные, прежде всего, с изменением отношения к тексту: преувеличение роли текста, логоцентризм современного искусства, потребность в контексте, и, в то же время, снижение смыслового, содержательного наполнения текста в эпоху торжества медийных симулякров

Список литературы:

- [1] Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. – М.: РГГУ, 2012. – 290 с.
- [2] Деррида Ж. Письмо и различие / Пер. с фр. под ред. В. Лапицкого. – СПб: Академический проект, 2000. – 430 с.
- [3] Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб: Алетейя, 2000. – 347 с.
- [4] Benjamin A. Art, Mimesis and the Avant-garde: Aspects of a Philosophy of Difference. – London: Routledge, 2005. – 228 с.
- [5] Bensaude-Vincent B., Newman W. R. The artificial and the natural: an evolving polarity. – Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007. – 331 с.
- [6] Genette G. Narrative Discourse. An Essay in Method. – Oxford: Blackwell, 1980. – 288 с.
- [7] Goldie P., Schellekens E. Who's Afraid of Conceptual Art? – London: Routledge, 2009. – 160 с.
- [8] Halliwell S. The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems. – Princeton: Princeton University Press, 2002. – 440 с.
- [9] Kirby J.T. Mimesis and Diegesis: Foundations of Aesthetic Theory in Plato and Aristotle // Helios. – 1991, № 18. – С. 113–128.
- [10] Kosuth J. Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990. – Cambridge, Massachusetts: MIT press, 1991. – 332 с.
- [11] LeWitt S. Paragraphs on Conceptual Art // Artforum. Т. 5. – 1967, № 10. – С. 79–83.
- [12] Pier J. Diegesis // T.A. Sebeok et al. (eds.) Encyclopedic Dictionary of Semiotics. – Berlin: Mouton de Gruyter, 2009. – С. 217–219.
- [13] Ranta M. Mimesis as the Representation of Types – The Historical and Psychological Basis of an Aesthetic Idea. – Stockholm: Stockholm University, 2000. – 285 с.
- [14] Thompson D. The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art. – New York: Palgrave Macmillan, 2008. – 272 с.