

| Круглый стол «Этика и современное искусство» |

## КРУГЛЫЙ СТОЛ «ЭТИКА И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО»

Материал представляет собой отредактированную расшифровку записи Круглого стола «Этика и современное искусство», прошедшего 28 октября 2010 года в рамках Третьего Российского культурологического конгресса с международным участием «Креативность в пространстве традиции и инновации».

### УЧАСТНИКИ:

**Елена Петровская** (модератор) — старший научный сотрудник Института философии РАН, Москва

**Олег Аронсон** (модератор) — старший научный сотрудник Института философии РАН, Москва

**Олеся Туркина** — научный сотрудник Отдела новейших течений Государственного Русского музея, Санкт-Петербург

**Марина Колдобская** — директор Санкт-Петербургского филиала Государственного центра современного искусства, Санкт-Петербург

**Юлия Лидерман** — кандидат культурологии, доцент Российского государственного гуманитарного университета, Москва

**Александр Скидан** — поэт, литературный критик, переводчик, Санкт-Петербург

**Дмитрий Булатов** — куратор Калининградского филиала ГЦСИ, Калининград

Материал проиллюстрирован проектами из антологии «Эволюция от кутюр. Искусство и наука в эпоху постбиологии» (куратор Д. Булатов). Выражаем благодарность художникам, любезно предоставившим право на публикацию изображений в России, а также Калининградскому филиалу ГЦСИ за информационную поддержку (<http://www.videodoc.ncca-kaliningrad.ru/>).

**Ключевые слова:** *этика, современное искусство, трансгрессия, техно-арт, акционизм*

### Round Table “Ethics and Contemporary Art”

This is an edited version of the audio record of the Round Table “Ethics and Contemporary Art”, which took place on October 28, 2010. The Round Table was part of the 3<sup>rd</sup> Russian Congress for Cultural Research with international participation on the topic “Creativity in the Space of Tradition and Innovation”.

**Moderators:** *Elena Petrovskaya and Oleg Aronson.*

**Key words:** *ethics, contemporary art, transgression, techno-art, actionism*

### Елена Петровская

Мы собрались в гостеприимном Санкт-Петербургском филиале Государственного центра современного искусства, и я хочу поблагодарить лично Марину Колдобскую, а также сотрудников Центра. Но нас приютил и Российский культурологический конгресс, в рамках которого и стало возможным проведение данного мероприятия. Мы собирались обсудить вопросы, которые имеют отношение к современному искусству и, в частности, к его этическим аспектам.

Начну издалека. Первое, что приходит в голову, — это некоторые частные определения современного искусства, а именно вопрос о том, насколько этическим является то или иное художественное действие, художественное произведение, в том смысле, нарушает ли оно, допустим, социальную и внутрихудожественную конвенции, если да, то ради чего это делается, как это происходит, и т. д. То есть можно задавать вопрос «технически», иметь, как я уже сказала, частное определение вопроса. Но я полагаю, что стоит попытаться продумать и сформулировать некоторые более общие определения, например: в каких отношениях современное искусство находится с этикой? Существует ли эта связь, и если да, то как она себя проявляет? Такой вопрос возникает не случайно — он возникает на определенном фоне, который отличается невиданной, небывалой коммерциализацией современного искусства.

На нашем круглом столе мы поставили вопрос таким образом, что хотели рассмотреть связь этики и современного искусства. Подчеркну, что вопрос о том, насколько современное искусство озабочено этической проблематикой, возникает на фоне небывалой коммерциализации современного искусства, его превращения в товарный эквивалент в чистом виде. Я приведу слова Демиена Херста, которые двусмысленны в самой своей основе: *I really believe art is the most powerful currency in the world.* Это можно перевести следующим образом: «Я действительно считаю, что искусство является самым мощным средством обмена [буквально — валютой] в современном мире». Когда Херст так говорит, он схватывает — помимо собственной воли — какое-то новое измерение современного искусства. Я даже не имею в виду, что оно становится предметом исключительной роскоши. Мы знаем, что искусство всегда было предметом роскоши, в самые разные времена. Однако неожиданно современное искусство обретает совершенно чужеродный статус, и это несмотря на то, что современное искусство по определению содержит в себе некоторый умозрительный потенциал и немисливо — во всяком случае в том, что касается способа восприятия его произведений, — без активного включения критической, или интерпретирующей, инстанции со стороны зрителя (сама эта «метапозиция» является его неотъемлемой частью). Иными словами, если еще присваивается и это,



## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

если и это обретает для себя какой-то денежный эквивалент, то где сегодня располагается критическая функция современного искусства, которая необходимо встроена в него? Поэтому возникает более общий вопрос — вопрос о том, сохраняет ли современное искусство в таких условиях свою критическую функцию, и если да, то в каких формах это происходит. А это, как мне представляется, уже этический вопрос.

Напомню о том, как мыслилось искусство уже в XIX веке. У меня есть еще одна цитата, которую я с удовольствием вам приведу. Речь идет о совсем другом времени и совсем другом культурном контексте, но мысли, выраженные в ней, могут нас воодушевить и сегодня. Я не скажу, кто автор этих слов, — мне даже интересно, сумеете вы догадаться или нет. Позвольте зачитать цитату: «Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но и между ним и всеми людьми, которые воспринимают то же произведение искусства. В этом-то освобождении личности от своего отделения от других людей, от своего одиночества, в этом-то слиянии личности с другими и заключается главная привлекательная сила и свойство искусства».

**Реплика из зала**

Лев Толстой.

**Елена Петровская**

Верно. А дальше вы поймете, что это Лев Толстой, потому что дальше прозвучит слово, которое столь для него характерно: «Чем сильнее заражение [а вся концепция Толстого строится, как известно, на идее заражения], тем лучше искусство, как искусство, не говоря о его содержании, то есть независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает».

**Вопрос из зала**

Это из работы «Что такое искусство?»?

**Елена Петровская**

Да, это из работы «Что такое искусство?». Собственно, работа в целом представляет большой интерес, но из прозвучавших слов мы можем выделить по крайней мере две вещи. Во-первых, Толстой обсуждает действенность искусства, то есть воздействие, которое оно производит. Действенность искусства для него равнозначна созданию некоторого объединения людей, а именно сообщества воспринимающих это искусство. Это не просто отдельное восприятие, не просто какая-то отдельная реакция, но это реакция множественная, реакция группы людей, реакция некоей общности. Думаю, что это очень знаменательный момент. Во-вторых, Толстой говорит о том, что совсем не важно, что, собственно, вызывает чувства, что провоцирует реакцию со стороны аудитории. Чувства, которые вызывает произведение, могут быть высокими — для него это связано с ценностями христианства, но точно так же воспринимающий искусство, переживающий его воздействие может быть зачарован песней или испытывать радость от шутки.

Мне кажется, что здесь намечено определенное понимание искусства, которое перебрасывает мост уже к сегодняшней ситуации, к ситуации искусства современного. И мне представ-

ляется, что это связано с определением современного субъекта как субъекта в своей основе анонимного. Это, конечно, требует пояснения. Коротко говоря, речь идет об опыте жизни в современном постиндустриальном обществе, когда общность создается на основе банального, на основе разделения того, что удачно (или неудачно) можно обозначить как «клише». В этом нет ничего шокирующего или же парадоксального: достаточно вспомнить те клише, которые не устает производить и воспроизводить кинематограф. Я не буду развивать эту линию, отмечу лишь один-единственный момент. Теоретики искусства обращают наше внимание на то, что художники — те, которые сегодня признаются институтами искусства, — фактически заимствуют язык искусства, с одной стороны, из массовой культуры, а с другой — из области масс-медиа. То есть давно признано, что собственного языка у искусства сегодня нет — искусство в этом смысле не оригинально, оно утратило свою специфику, если под этим понимать собственный неотчуждаемый язык искусства, как это было когда-то в живописи, как это было до недавних пор в кинематографе (замечу, что сейчас другой кинематограф и мы имеем дело уже с другим кино), как это было у любой другой традиционной формы искусства.

**Реплика из зала**

А Алексей Герман? Он снимает, а кино уже другое...

**Елена Петровская**

Давайте продолжим эту тему позже. Хорошо, что она вызывает реакцию. Вообще, кино — это то, что всегда вызывает определенную реакцию. Но сначала я хотела бы набросать несколько линий, которые как раз и могут стать предметом обсуждения, ведь нужно от чего-то оттолкнуться.

Так вот, мне кажется, что наиболее действенным в толстовском понимании оказывается сегодня искусство, которое избегает зрелищности, но при этом исследует некоторые формы социальных связей и даже возможные пути их изменения, в том числе за счет развития науки, о чем, надеюсь, нам подробнее расскажет Дмитрий Булатов. Для меня это открытый и очень интересный вопрос — вопрос о способах взаимодействия искусства и современной науки. Но, пример, который я приведу, — это пример, относящийся к такому течению современного искусства, которое может быть не очень удачно, называется «интервенционизм». На самом деле это «вторжение», это фактически практика вторжения в саму социальную ткань. Мне нравится слово «вторжение», как и слово «заражение», потому что это выводит нас на проблематику вирусологии, условно говоря. Прививки, вакцины. Эту тему мы можем дальше развивать, тем более что она является предметом размышлений современных авторов, таких как Жак Деррида, который рассуждает об аутоиммунитете в своих последних работах. Надеюсь, что кто-нибудь поговорит и об этом. Думаю, что интервенционизм и паблик-арт (может быть, не весь целиком, но в своих отдельных проявлениях) вновь покажут нам, в чем состоит релевантность некоторых утопических практик, выделяемых из социального ландшафта. Вообще говоря, если современное искусство этично — или если оно хоть как-то приближается к рассмотрению этических проблем, — то происходит это там, где оно выдвигается в пространство утопии, то есть где



## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

оно исследует и где провоцирует какие-то события, имеющие отношение к альтернативным формам социальности. Почему вообще я говорю об интервенционизме и его разновидностях? На мой взгляд, это попытка уловить следы будущего в настоящем или, по крайней мере, попытка показать ограниченность искусства как специализированного института.

А теперь приведу свой пример, пример весьма занятный, связанный с творчеством чешской художницы Катерины Шеды. У Шеды было немало проектов, но я сошлюсь на ее первый проект, а именно на дипломную работу начала 2000-х годов. Она заканчивала чешскую Академию художеств и подготовила проект под названием «Теневая комиссия». При этом само имя «Шеда» означает «серый», «теневой». Так вот, теневая комиссия состояла из родственников Шеды, а точнее — восьми членов семьи. Они пришли на защиту дипломных работ и должны были высказать свое альтернативное суждение по поводу этих работ, то есть вынести свой собственный вердикт, не будучи при этом экспертами, не принадлежа к институту современного искусства. Сама Катерина Шеда не была освобождена от аналогичной оценки — и она в конце концов тоже была оценена ее близкими. Главное в том, что эти люди, просмотрев проекты, высказав о них свое мнение, выступили в роли экспертов, таковыми не являясь. Иначе говоря, они образовали мимолетный коллектив, который, конечно, нельзя назвать институтом, но они участвовали в практике современного искусства наряду с его институтами и, скорее всего, этим институтам вопреки. Думаю, что этот проект достаточно красноречив и не нуждается в каких-то комментариях. Он интересен как раз потому, что критичен по отношению к искусству как институту.

Это пример того утопического измерения, которое было характерно для русского авангарда 1920-х годов и которое сейчас проявляется, в частности, в интервенционизме. Можно приводить и другие примеры — примеры вторжения в городское пространство, имена других художников, скажем английских, занимающихся проблемой джентрификации и предлагающих альтернативные формы существования в городской среде. Все эти утопические моменты очень важны, поскольку они встряхивают наше социальное воображение в условиях, когда, по признанию многих критиков, угасли возможности проективной мысли, когда само историзирующее мышление находится в кризисе, и это происходит в эпоху, которую Петер Слотердайк определяет через господство «цинического разума». Цинический разум характеризуется в первую очередь утратой исторического мышления и, соответственно, мышления проективного, такого, которое при этом не осуществляло бы проекцию настоящего в будущее, а имело бы способность это будущее вообразить. Эта способность, конечно, во многом утрачена. Моя гипотеза состоит, однако, в том, что современное искусство в своих прогрессивных — этических — формах находится на стороне именно этой способности, отсутствие которой сегодня столь ощутимо.

И, наконец, последнее. Мне хотелось бы связать все сказанное с размышлениями об утопии, но уже на другом языке, на языке современной философии. Для Деррида, как известно, проблемы утопии не существует. Нельзя также сказать, что он проявлял какой-то особый интерес к современному искусству. Правда, у него есть несколько работ, посвященных его современникам. Так, он анализирует фотографическую серию бель-

гийской художницы Мари-Франсуазы Плиссар, но и там он усматривает свои привычные сюжеты, формулируя, к примеру, понятие «право надзора». Впрочем, надо сказать, что, отталкиваясь и от серии Плиссар, и от анализов телевидения (хотя и не конкретных передач или программ), Деррида выходит на проблематику в своей основе этическую. Для него появление новых технических средств, того, что он называет телетехнологиями — может, это даже своего рода утопия телетехнологий в романтическом смысле этого слова, — так вот, выдвижение на авансцену телетехнологий примечательно в первую очередь тем, что в них Деррида улавливает, угадывает следы того, что он называет «мессианским». Однако для него «мессианское» (в отличие от «мессианства» как доктрины и религиозной догмы) — это просто признак иного времени, возможности иного времени, которое противоречит линейному течению событий, как мы обычно представляем нашу жизнь. Для Деррида это также проблема прихода абсолютно Другого (как он говорит на своем специфическом языке) и ожидания, которое, тем не менее, структурируется возможностью не-прихода, то есть возможностью того, что вообще ничего не случится. Это довольно сложная конструкция, но с ее помощью Деррида хочет сказать, что ожидание нового (как мы бы сказали) лишено каких-то психологических оснований, психологических гарантий, а главное — мы не должны это новое амортизировать, или опосредовать, системой знаний, которыми уже располагаем. Если мы амортизируем этот приход чем бы то ни было — вопрошанием того, что приходит, или нашим знанием о том, что это может быть, — мы лишаем это нечто его настоящей новизны, его неожиданности и революционности. Слово «революция» принадлежит лексикону самого Деррида, а то, что приходит (*l'arrivant*), он определяет также как «событие».

Я не буду углубляться в подробности, но мне представляется, что размышления Деррида, посвященные гостеприимству, или тому, что он называет «абсолютным гостеприимством», то есть этой самой открытости абсолютно другому, могли бы, наверное, пересекаться с тем, что делает современное искусство там, где это искусство уходит с товарных площадок, где оно все больше и больше становится незаметным, а в пределе неизобразительным, если угодно. Ведь, покидая институт искусства, полемизируя с этим институтом, вступая с ним в открытый конфликт, такое искусство, конечно, борется с самим принципом зрелищности, выставяемости как в старом смысле, так и в смысле более современном. Поэтому оно заявляет себя как искусство невидимости.

Это то, что я хотела набросать и предложить для обсуждения, хотя я знаю, что в сегодняшнем круглом столе участвуют люди, которые будут рассматривать конкретные течения и направления развития современного искусства. Это прежде всего Дмитрий Булатов, который приехал из Калининграда и который занимается современным техникобиологическим искусством. Это также Юлия Лидерман, которая расскажет нам о конкретном правовом конфликте, возникшем на почве современного искусства. Но позвольте все-таки начать, Марина, с Вас. Хотелось бы попросить Вас поделиться своими соображениями на предложенную тему, поскольку Вы профессионально работаете в этой области, а многие из нас наблюдают ее в лучшем случае со стороны.



## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

**Марина Колдобская**

Этика — очень широкое понятие. В моей системе взглядов внеэтического поступка, внеэтического искусства вообще не существует. Существуют поступки деятелей искусства, принадлежащие к разным этикам. Мы живем в поликультурном мире, следовательно, и в полиэтничном. И мы имеем дело не с этическими и неэтическими поступками, а с поступками, которые в разных системах координат оцениваются по-разному. Всем уже, конечно, надоели разговоры вокруг выставок «Осторожно, религия!» и «Запретное искусство». Мне кажется, мы тут видим не противостояние этического и неэтического, а противостояние двух этик. Я бы даже сказала, мы тут видим столкновение гораздо большего количества этик, потому что есть заинтересованные зрители, есть симпатизанты с той и другой стороны, есть целый спектр разных подходов — у каждого своя оценка конфликта. Эта оценка делается на основании каких-то позиций, поэтому мы здесь имеем, собственно, конфликты позиций. Мало кто думает: вот, я сделаю плохо. У людей разные оценки — что плохо, что хорошо. Я бы перенесла разговор в другую плоскость. К какой именно этической системе относится тот или иной поступок? А если совсем просто: какую этику, какую систему координат выбираем именно мы? И чем дальше, тем более интересным становится этот вопрос выбора, потому что, по моему мнению, эпоха мультикультурализма, в общем, обречена, она закончится в течение каких-то ближайших лет, в крайнем случае десятилетий, и я думаю, что мир опять взойдет или скатится (в зависимости от оценки) к двум или трем полярным системам, которые будут круто конфликтовать между собой. И уже сейчас в разных ситуациях мы видим необходимость определиться: на той ты стороне или на этой? А искусство — оно только предлагает модели и образы.

**Вопрос из зала**

Можно вопрос?

**Марина Колдобская**

Да, конечно.

**Вопрос из зала**

Я правильно понял, что любая система (я даже не знаю, фигурирует ли в Ваших представлениях слово «ценности» или нет), любая система ценностей не может вызвать Вашего осуждения или приятия? То есть все равнозначно?

**Марина Колдобская**

Нет. Почему же?

**Реплика из зала**

В общем, пусть вырастет тысяча цветов, и каждый имеет право на существование.

**Марина Колдобская**

Это не нам решать, кто имеет право на существование.

**Вопрос из зала**

Или если речь идет об искусстве апологетики фашизма или Третьего Рейха, о великолепном рисунке, вытатуированном на

содранной в концлагере человеческой коже, то это не вызовет Вашего этического осуждения? Такие люди существуют, и, что, по-Вашему, они имеют право и выставляться, и пропагандировать?

**Марина Колдобская**

Разумеется, у нацизма была своя этика, у него была своя эстетика, и, естественно, люди, которые что-то делали в рамках этой системы, думали, что они поступают хорошо. Разумеется, то, что они делали, в моей системе ценностей абсолютно неприемлемо.

**Елена Петровская**

Позвольте передать слово искусствоведу Олеся Туркиной, любезно согласившейся принять участие в сегодняшней беседе.

**Олеся Туркина**

Мне кажется, что, когда мы говорим об этике и современном искусстве, нужно разделять два понятия. Во-первых, представление об этике как о нормах и правилах нашего совместного общежития, о неприемлемости фашизма, расизма, сексизма, насилия, угнетения... Такой «этнос» часто становится отправной точкой для современного искусства. Во-вторых, речь может идти о «государственной этике» по отношению к искусству, реликты которой еще сохранились в некоторых странах. Фактически сегодня такая «госэтика» осталась лишь в Северной Корее. Современное искусство в идеале существует вне рамок определенной государственной идеологии, хотя иногда она грубо вторгается в форме судебных обвинений, предъявленных художникам и организаторам выставок. Художники переосмысливают вопросы этики, и в процессе постановки этих вопросов они могут поступать неэтично. Пожалуй, самый яркий пример — это творчество современного испанского художника Сантьяго Сьерра, который принципиально эксплуатирует людей, показывая, что эксплуатация существует и в искусстве, и в обществе.

Я хотела бы привести несколько примеров, которые были спровоцированы замечанием из аудитории о татуировках. Пожалуй, наиболее известным является бельгийский художник Вим Дельвой, который начиная с 1990-х годов наносит татуировки на спины живых свинок. Из-за этого он, кстати, подвергся большому осуждению «зеленых» за жестокое обращение с животными. Хотя сам художник, открывший «свиную ферму» в Китае, говорит, что он спасает свиней от преждевременной смерти, то есть от рук мясников. Когда животные умирают, с них снимают кожу, превращая татуировки в станковые работы. Другой случай — это уже упомянутый ранее Сантьяго Сьерра, который намеренно эксплуатирует в своих произведениях самые незащищенные слои населения: проституток, безработных, национальные меньшинства. Сьерра неоднократно обращался в своем искусстве к татуировке. Впервые он вытатуировал в 1998 году тридцатисантиметровую вертикальную линию на спине мексиканского безработного, нуждавшегося в деньгах. Художник заплатил своему «натурщику» пятьдесят долларов и, по его признанию, был шокирован тем, что такое возможно. Но уже в 1999 году он сделал татуировки на спинах четырех молодых кубинцев, за-



## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

платив каждому из них около 30 долларов. В 2000 году Сьерра вытатуировал на спинах у четырех испанских проституток, зависимых от героина, горизонтальную линию, так что, выстроившись вместе, они образовали одну линию длиной в сто шестьдесят сантиметров.

Еще один пример, непосредственно связанный с татуировкой, — это проект «Божественный ветер» группы «Танатос Баниони», который вы могли недавно видеть на выставке в Русском музее. На спины девушек-добровольцев были нанесены татуировки на тему японских летчиков-камикадзе. Фотографии их спин с татуировкой, отпечатанные на шелке, вместе с видео демонстрировались на выставке. Кстати, сами «модели» были приглашены на открытие, чтобы продемонстрировать свои обнаженные спины, ставшие живым «холстом». В отличие от проектов Сьерра, все выглядело подчеркнuto эстетично. В «Божественном ветре» нет места для социальных противоречий. Зрителей не смущает сам факт эксплуатации человека, так как модели предельно обезличены. Девушек заранее отобрали для участия в проекте, им заплатили за работу. Хотя меня поразило, что одним из критериев отбора «моделей» из-за большой площади татуировки было состояние их печени.

Итак, с одной стороны, подчеркнuto эстетизированный «продукт», связанный с модной японской тематикой и представленный в крупнейших институциях. А с другой — жесткий и откровенно неэтичный с точки зрения общественных правил художник. Какое искусство можно назвать более этичным? Жестоко ли использовать проституток и безработных, показывая, что наше общество основано на эксплуатации и не может быть никакими иллюзиями о всеобщем равенстве и братстве? Сьерра как будто говорит нам: да, я сознательно использую людей, но таким образом я показываю, что искусство — это часть нашего общества и художник — такой же эксплуататор, как предприниматель или сутенер. Этичность искусства Сантьяго Сьерра для меня заключается в том, что он показывает, что искусство не лучше и не хуже, чем жизнь. Художник говорит, что главная проблема связана не с татуировкой, а с теми социальными условиями, которые позволяют ему это делать.

**Вопрос из зала**

Как Вы считаете, искусство рождается само по себе или из интуиции автора? Ведь его мучает совесть, и вообще автор — живой человек, ему бывает больно, он сочувствует собаке с большими глазами... Или искусство возникает само по себе, вне авторского исполнения?

**Олеся Туркина**

Акции Сантьяго Сьерра вызывают совершенно неоднозначную реакцию. Многие говорят: как он может так поступать, так откровенно эксплуатировать самых незащищенных? Но именно поэтому художник делает для нас видимой ту повседневную эксплуатацию и дискриминацию, которую мы не замечаем. Этика и искусство сходятся в этом прояснении. Художник, намеренно совершая неэтичные поступки, ставит вопрос об этике.

**Реплика из зала**

Не знаю, как теперь, но очень долгое время на первом этаже Эрмитажа висели прекрасные татуировки, содранные с людей...

**Олеся Туркина**

Вам не приходилось бывать в Музее судебной экспертизы? Там тоже демонстрируется набор татуировок, сделанных на человеческой коже. Но уже с другой целью, а именно в качестве вещественного доказательства совершенного преступления.

**Реплика из зала**

Там это делается совсем в других целях, в целях идентификации преступника, узнавания его почерка... В романе о Леонардо да Винчи «Восставшие боги» Мережковский говорит: да, да Винчи — гений, но смотрите, как безнравственно и бесчеловечно он поступал. Он сопровождал приговоренных к смерти и, наблюдая за выражением их лица, делал моментальные зарисовки, а когда человека, скажем, вешали, то он фиксировал, как тот умирает. Мережковский утверждает, что в искусстве да Винчи это дьявольское выгорало и оставалась только чистота, преображенная самим искусством. По словам Гоголя, художник может быть каким угодно низким, но в своем искусстве он не только мир преображает, но и себя, собственную душу. Мне кажется, это мысль лабораторная. А тут: «Что вы от меня хотите? Я ничего не преображаю, и ничто во мне не перегорает». Это все равно, что расписаться в собственном бессилии...

**Елена Петровская**

Что ж, это животрепещущий вопрос. Считаю такое начало нашего обсуждения очень многообещающим. Думаю, что уже здесь намечился конфликт между законом, о чем подспудно я пыталась говорить, и этикой в более узком понимании. Есть определенный закон, который вообще не принадлежит порядку предписания — он не записан в кодексах, ему не посвящены страницы специальных документов. Именно он становится предметом размышления ряда современных философов. Они говорят о Законе с большой буквы, о лице Другого как о том, что внушает мне ответственность, причем ответственность — это, естественно, не юридически определяемая категория. Но есть также и система конкретных норм, прав и обязанностей, которые находятся в сложном (противоречивом) отношении с таким Законом, и мне кажется, что сейчас в разговор в какой-то степени втянуто то и другое. В большей мере, наверное, система конкретных предписаний, которые обусловлены и условны в одно и то же время.

Но, прежде чем мы продолжим этот разговор — у нас есть запланированные выступления, — я бы все-таки хотела предоставить слово Дмитрию Булатову, который расскажет нам об одном влиятельном направлении современного искусства и, надеюсь, прокомментирует его в духе того, что мы начали здесь обсуждать.

**Дмитрий Булатов**

На протяжении 10 лет в Калининградском филиале Государственного центра современного искусства я занимаюсь таким направлением искусства, которое в экспертных кругах получило название «технобиологического искусства». Что такое технобиологическое искусство? Для себя я сформулировал такое определение: это направление в области современного искусства, представители которого используют новейшие информационные и биомедицинские технологии, исследовательские



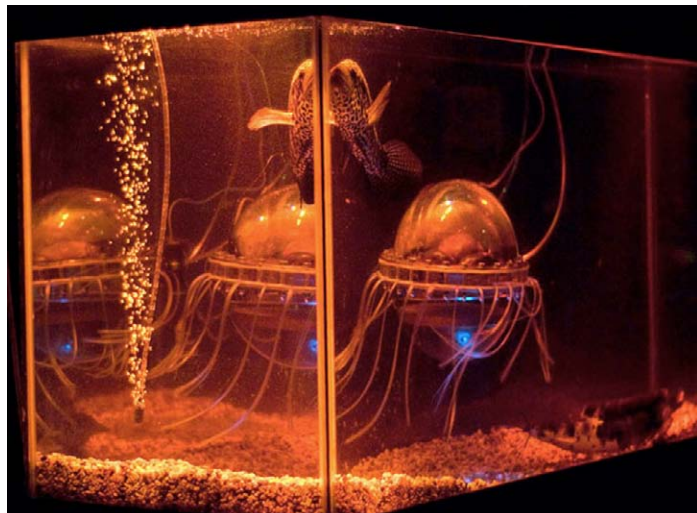
## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

методики и концептуальные основания для создания художественных произведений. В настоящее время это направление искусства обеспечивается сразу двумя долгосрочными тенденциями, в равной мере являющимися собой структурную революцию как в социально-экономической области, так и в области психофизической организации человека. С одной стороны, это информационный тренд. Я не буду на нем останавливаться подробно — просто назову его. Все мы являемся свидетелями продолжающейся революции в информатике, позволяющей уже сейчас оперировать громадными массивами данных и ежегодно удваивающей рост информационных мощностей. Это приводит к постоянному обновлению техносферы и чрезвычайно быстрой смене социальных и экономических конфигураций. Вторым трендом, обеспечившим возникновение и развитие технобиологического искусства, служит революция последних двадцати лет, которой мы также стали свидетелями. Это революция в биологии. Методами биомедицинских технологий (генной инженерии, имплантологии, инженерии стволовых клеток, клонирования и т. д.) она порождает пластичность самого вида «человека разумного». Эволюционный потенциал, заложенный в этом тренде, обеспечивает не только отрыв современного человека от некоторых присущих ему изначально биологических свойств, но и приобретение им качеств «нечеловеческого» характера и, как следствие, изменение самого антропоморфного облика цивилизации. Это основа, так сказать, две материальные составляющие существования данного направления искусства.

Надо отметить, что оба этих долгосрочных тренда — и информационный, и биологический — в равной степени являются катастрофическими. Хотя бы потому, что с позиции обыденного сознания несут практическую системную новизну, несовместимую с реалиями вчерашнего дня. Для устранения подобного дисбаланса между гуманитарными и физическими технологиями система нуждается в усилении гуманитарных технологий, которое сопровождается активным моделированием теряющих системные свойства технологий физических. С моей точки зрения, это как раз то, о чем говорила Елена, когда рассказывала о концептах Деррида, о системах приближения нового. Именно в качестве таких моделей в области современного искусства и появляются художественные произведения, полученные при помощи биомедицинских и информационных технологий. Посредством этих моделей осуществляются процедуры гуманитарной адаптации структурного переизбытка системы.

Как я уже говорил, в технобиологическом искусстве для производства своих работ художники используют ряд современных технологий, начиная с искусственного интеллекта, искусственной жизни, робототехники и заканчивая генной инженерией и нанотехнологиями. Это целый веер различных технологических приложений, и я бы сказал, что в своих проектах художники оказывают «вирусное гостеприимство» этим технологиям, которые тем или иным образом оказываются на территории современного искусства.

Современное искусство исходит из предпосылки, что новое медиальное явление конструируется художником принципиально как новообразование, то есть предполагается, что в результате его деятельности возникает реальность с усложненной структурой пространства решений (противоречий, связей и



Илл. 1. Ду Сунг Ю (США). «Роботизированное свиное сердце-медуза», 2009 г. Симбиотическое сочетание свиного сердца и роботизированной медузы. Фото: Кармен Шарп

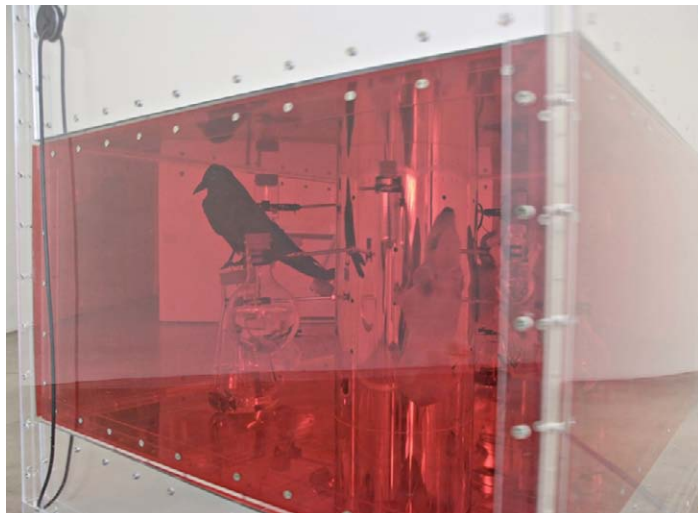


Илл. 2. Тэгни Дафф (Канада). «Живые вирусные татуировки», 2008 г. «Полуживые» пластиковые объекты, демонстрирующие искусственно созданные синяки на коже человека и животных, которые образуются при использовании биологических вирусов. Видеодокументация проекта. Фото: Тэгни Дафф

отношений). Только при этом условии — усложнении связей и противоречий между элементами самой медиальной среды — можно говорить об инновационности или активном развитии нового медиального носителя. Искусство по определению работает с метафорами. Данная территория — технобиологического искусства — усложняет понятие метафоры благодаря использованию понятия метаболы, то есть метаболитов. Под метаболизмом здесь понимается такой тип организации физического носителя информации, который отражает уплотнение качественных и количественных характеристик неорганической конструкции за счет активации, моделирования или учета влияния метаболических процессов. В биологии под метаболическими процессами, как известно, подразумевается обмен веществом, энергией и информацией. Когда мы отмечаем, что главным системным требованием современного



## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

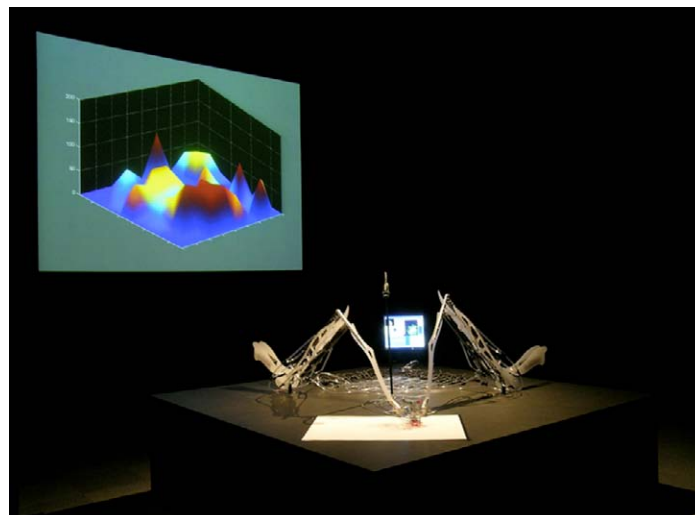


**Илл. 3.** Проект искусства и культуры ткани (ТС&А): Орон Кэттс и Ионат Цурр (Австралия). «Новое ковчег», 2007 г. Инсталляция: биореактор, «полуживые» образцы клеточных культур, мумифицированные тушки животных. Дизайн ковчега: Маркус Каннинг. Проект искусства и культуры ткани реализуется на базе исследовательского центра *SymbioticA* Школы анатомии и биологии Университета Западной Австралии (Перт, Австралия). © 2007 Фото: Орон Кэттс и Ионат Цурр

технологического искусства является структурное уплотнение неорганической материи, мы тем самым говорим о необходимости становления различных форм неживого за счет обеспечения медиального носителя свойствами роста, изменчивости, автосохранения и репродуктивности.

Я понимаю, что рассуждения о произведениях искусства, которые обладают свойствами роста и изменчивости, сохранения и репродуктивности, отдают некоей, скажем так, необычностью. Однако надо заметить, что технобиологическое искусство в целом — это вообще необычная для всего традиционного искусства территория, которая способна в корне изменить наши представления о системе искусства. Достаточно представить себе живой или «полуживой» артефакт, который находится, скажем, в зале и требует не только присмотра, но и тщательного ухода за собой, заботы, — и мы понимаем, что имеющаяся художественная система (хранения, репрезентации и т. д.) тотально не приспособлена для подобной художественной продукции. В последние годы мы стремительно движемся от цивилизации, основанной на манипуляции более или менее неодушевленными предметами, к цивилизации, основанной на порождении более или менее живых организмов. Поскольку эти создания будут в разной степени живыми и разумными, у нас сложатся качественно новые отношения с этими объектами, окружающей средой и жизнью вообще. Как мы будем к ним относиться? Какое место в этой жизни займут «полуживые» сущности? Как это повлияет на наши системы ценностей применительно к живым организмам, включая наши собственные тела и наши представления о самих себе? В этой области поднимается очень много вопросов, на многие из которых у меня нет ответа...

Обратим внимание на фундаментальное отличие технобиологических произведений от биологических организмов. Ос-

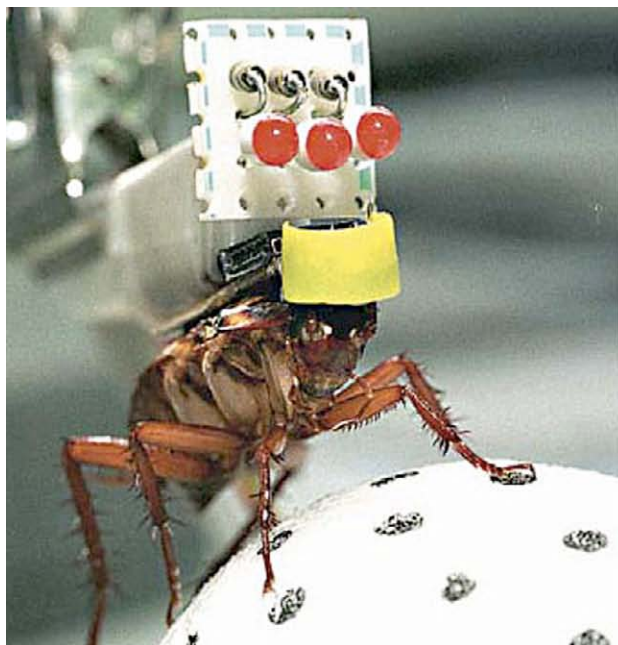


**Илл. 4.** Исследовательская группа *SymbioticA* (Австралия) и лаборатория Стива Поттера (США). «MEART — Полуживой художник», в разработке с 2000 г. Биокрибернетическая инсталляция, нейронный массив эмбрионов крысы, рисующий роботоманипулятор, 2004 г. © 2004 Исследовательская группа *SymbioticA* и лаборатория Стива Поттера. Фото: Фил Гамблен, д-р. Стив Поттер

новным критерием, по которому мы выделяем биологический организм, является наличие у него информации о самовоспроизводстве, существующей в генотипе неотделимо от особи. Как известно, это позволяет биологическим организмам эволюционировать с низкой скоростью, которая задается «слепым» характером межвидового информационного (естественного) отбора. Характер отбора в данном случае определяется отсутствием разумного агента, а его скорость задается физической неотделимостью генотипа (информации о виде) от особи. Технобиологическое произведение сочетает в себе признаки как живого организма, так и технического изделия. Это означает, что, с одной стороны, произведение обладает информацией о самовоспроизводстве, заложенной в его генотипе, а с другой — имеет «генетическую» информацию, которая физически от него отделена и существует в виде документа. Работа с таким документом позволяет радикально увеличить эволюционную скорость артефакта (тех самых метабол) за счет информационного отбора. В частности, поэтому одна из наших последних антологий, посвященных феномену технобиологического искусства, называется «Эволюция от кутюр»...

Очевидно, что на таком уровне существования новой медиальной среды мы уже не можем быть уверены в корректности деления процессов на естественные и искусственные. В этом режиме органическое сливается с неорганическим, а материальное — с нематериальным, выявляя при этом свой технобиологический или постбиологический характер. Поэтому введением понятия метаболы — то есть метаболизации не-живого, превратимости при сохранении раздельности, интеграции на основе дифференциации — мы намеренно акцентируем существующие соотношения неопределенности и тем самым выстраиваем методологию художественных исследований в терминах вероятностей. Только так может быть тематизирован новый художественный носитель, полученный при помощи развитых технологий, ничего общего с процессами жизни не

| Круглый стол «Этика и современное искусство» |



Илл. 5. Исследовательская группа Университетов Токио и Цукубы (рук. проф. Исао Шимояма, Япония). Таракан *Periplaneta americana*, в разработке с 2002 г. Биокрибернетический организм, электронное обеспечение, 2004 г. © 2006 Университет Токио

имеющих, за исключением того, что они, эти технологии, появились из методов, которыми пользуется сама жизнь.

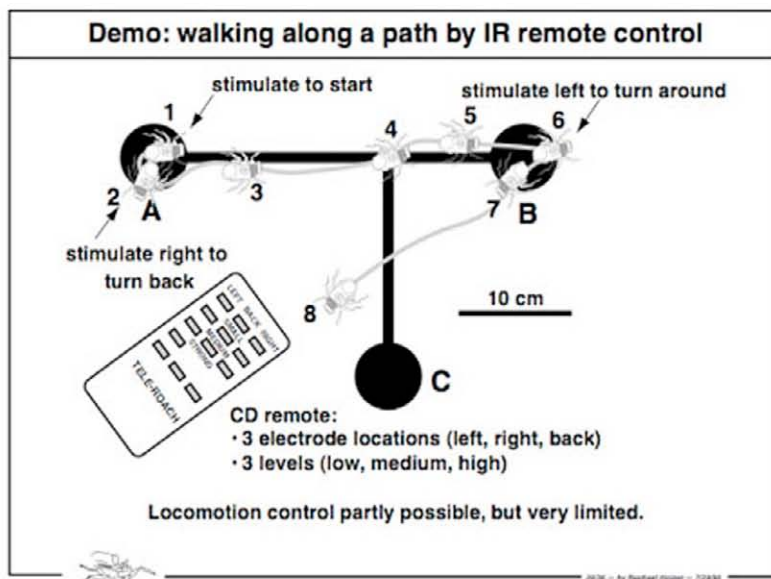
#### Вопрос из зала

И так возникает произведение искусства?

#### Дмитрий Булатов

Нет, сейчас я говорю о тематизации нового носителя информации и методологии исследований. Позвольте мне проиллюстрировать сказанное двумя различными примерами — из области науки и искусства. Некоторое время назад по каналам новостных агентств прошла информация о завершении работ японских ученых по созданию тараканов-киборгов. Суть этого проекта заключалась в создании кибернетического организма на основе гибридизации живого таракана *Periplaneta americana* с электронным обеспечением. Что, собственно, сделали эти ученые? Под наркозом таракану удалили усы, а на их место вживили электроды. Подавая на них особым образом сформированные электрические импульсы, ученые смогли управлять движением таракана: например, заставлять его бежать вперед, пятиться или поворачивать в нужную сторону. Добавлю, что в комплект с тараканом-киборгом, электронной начинкой и сменными насадками входит дистанционный пульт управления... Это научный проект.

А вот другой проект — американского художника и по совместительству профессора факультета искусства и новых технологий Университета Огайо Кена Ринальдо. Он называется «Расширенная рыбья реальность» — эту инсталляцию мы показывали в России некоторое время назад. Эта работа, как и в приведенном выше случае ученых, также вовлекает живые существа, однако с несколько иной, так сказать, интенцией. Проект Ринальдо представляет собой интерактивную инсталляцию из нескольких автоматизированных скульптур, передвигающихся на колесах в том направлении, в каком хотят



рыбки, находящиеся в круглых аквариумах. В качестве объекта изучения художник выбрал сиамских бойцовых рыбок (у нас они известны как «петушки»). Свой выбор Кен Ринальдо обосновывает тем, что петушки имеют отличное зрение, которое позволяет им видеть гораздо дальше аквариума. В каждом аквариуме устанавливается по четыре инфракрасных датчика, отслеживающих движение бойцовой рыбки и передающих соответствующий сигнал на двигатель, вращающий колеса. Другими словами, подплывая к стенке аквариума, петушок задает направление движения самой установки, на которой крепится аквариум: вперед-назад, влево-вправо. Таким образом, рыбки не только могут сближаться друг с другом в пространстве галереи, но и, завидев посетителя, подъехать к человеку вплотную. Кен Ринальдо уверен, что у рыб намного больше интеллекта, чем принято считать. У них есть стойкие «культурные традиции», они «сотрудничают» друг с другом и могут иметь долгосрочные устойчивые воспоминания. Исследование подобного взаимодействия рыбок друг с другом и с человеком и является целью данного проекта, полагает американский художник.

Описанные примеры поражают различием подходов. Сегодня, когда наука и технологии оказываются нацеленными на организацию нового типа материальности (а я бы назвал этот тип «материальной жизнеспособностью»), как никогда актуальной выглядит задача выбора системы отсчета для конструирования своей системы ценностей. Создавая нечто Чужое в опыте живого общения с ним, мы своими методами и подходами наглядно демонстрируем склонность к господству, волю к власти, заложенные в нашем стремлении к пониманию окружающего. Именно поэтому связь познания с этикой кажется мне той недостающей «внутренней оптикой», которая наконец-то позволит нам критически взглянуть на самих себя.

Вообще, весь стратегический набор, существующий на территории современного искусства, при желании можно свести



| Круглый стол «Этика и современное искусство» |



Илл. 6. Кен Ринальдо (США). «Расширенная рыба реальность», 2004 г. Интерактивная инсталляция. Проект осуществлен по заказу Европейского Совета по культуре (Лилль, Франция) © 2004 Фото: Отто Закцингер

к трем главным стратегиям. Это стратегии дестабилизации, коэволюции и избытка. В этих терминах мы можем описать практически все художественные жесты, которые совершаются на художественном поле. Пример с проектом Кена Ринальдо, который я привел выше, можно отнести к коэволюционному стратегированию.

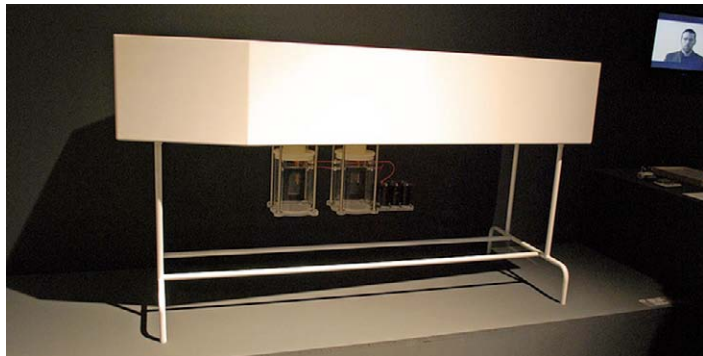
А сейчас я приведу пример проекта, в котором используются стратегии дестабилизации. На этом слайде вы видите микробиологический топливный элемент, который придумали пару лет назад ученые из Великобритании. В основе этого элемента лежит технология, которая позволяет перерабатывать разлагающуюся органику в электрический ток. Я не буду вдаваться в описание нюансов этой технологии — некоторые детали вы можете увидеть на этом слайде. Основываясь на этой технологии, английские художники Джеймс Аугер и Джимми Луазо придумали следующий проект. В современной жизни большое количество супружеских пар распадается по причине раннего ухода из жизни представителей мужского пола. Вдовы тоскуют. Художники задались целью утешить этих одиноких женщин. Джеймс Аугер и Джимми Луазо изготовили саркофаги, снабженные биобатареями, которые способны генерировать электрическую энергию из погребенных в них тел. Понимается, что тело усопшего мужа будет переработано в электричество, которое затем будет подаваться в дом его вдовы на различные романтические электроприспособления — от настольных светильников до электровибраторов. Я бы сказал, та-

кая чрезвычайно практичная разработка... На основе данной технологии эти художники также сделали целый ряд вполне утилитарных предметов, как-то светильники, которые работают на пойманных насекомых (ну, вы знаете, летом обычно довольно много мух и комаров). На этом слайде — такой стол-ловушка для мышей, который генерирует энергию для дома и семьи за счет мышей, попавших в эту ловушку с топливным элементом. А здесь изображены электронные часы, которые работают от энергии пойманных и переработанных мух. Вы видите аналог клейкой ленты, и, как только сюда попадает муха, рулон прокручивается и затягивает насекомое в топливный элемент.

Ну и третий проект, на котором мне хотелось сегодня остановиться, иллюстрирует стратегии избытка. Это работа австралийского художника Стелиоса Аркадио, более известного в арт-сообществе под именем Стеларк. В своих произведениях Стеларк уже более тридцати лет систематически испытывает «пределы человеческого тела — его генетический репертуар и структурообразующие параметры». Одна из его главных работ, принесшая Стеларку мировую славу в 1980-х годах, — создание третьей руки. *Extra Hand*, дополнительное щупальце, которое художник закрепляет на правом предплечье, является кибернетическим подобием настоящей руки. Стеларк постоянно совершенствует ее конструкцию, и за время, прошедшее с момента ее создания, *Extra Hand* приобрела большую точность движений.

Идя навстречу развивающимся технологиям, Стеларк решил усовершенствовать свой внешний облик. В дополнение к серии

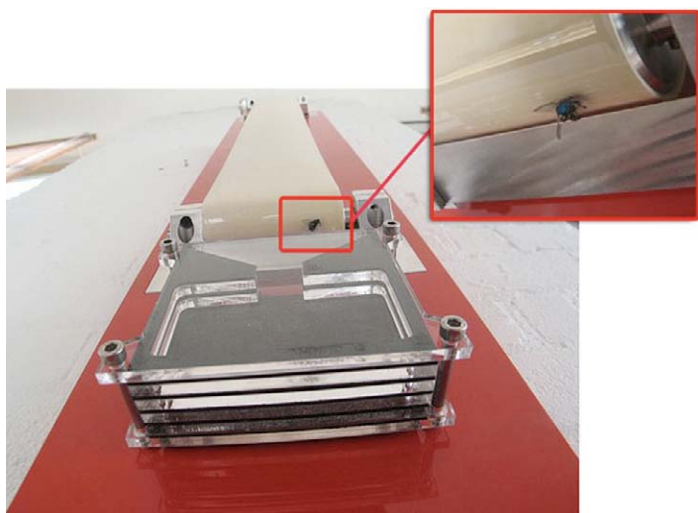
## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |



**Илл. 7.** Джеймс Аугер и Джимми Луазо (Великобритания). «Жизнь за гранью», 2009 г. Ритуальная услуга, основанная на переработке разлагающейся органики в электрический ток. Деталь проекта: гроб авторского изготовления. © 2009 Фото: Джеймс Аугер и Джимми Луазо

уже готовых экзопротезов, с недавних пор к Третьей руке на его теле добавилось Третье ухо (проект *Extra Ear*). Специалисты в области тканевой инженерии осуществили пересадку дополнительного уха, частично «пророщенного» на питательной среде из его же тканей, в предплечье художника. Слышать новое ухо само по себе не сможет, но с имплантированными технологическими элементами оно обретет новые возможности. Когда закончится восстановительный период, Стеларк при помощи портативного компьютера и беспроводной технологии *Bluetooth* планирует использовать его в качестве Интернет-антенны, способной не только принимать, но и передавать информацию. Год назад мы привозили Стеларка в Москву — он принимал участие в международной выставке science art «Наука как предчувствие», которую я курировал на Винзаводе, и, надо сказать, его проект привлек большое общественное внимание.

Чем же отличается этот эксперимент, скажем, от традиционной трансплантационной практики, у которой есть четкое функциональное назначение? Что заставило Стеларка, теоретика новых медиа и профессора Питтсбургского университета,



**Илл. 9.** Джеймс Аугер и Джимми Луазо (Великобритания). «Домашние плотоядные развлекательные роботы», 2009 г. Электронные часы, снабженные микробиологическим топливным элементом. © 2009 Фото: Джеймс Аугер и Джимми Луазо



**Илл. 8.** Джеймс Аугер и Джимми Луазо (Великобритания). «Домашние плотоядные развлекательные роботы», 2009 г. Стол, снабженный микробиологическим топливным элементом. © 2009 Фото: Джеймс Аугер и Джимми Луазо

пойти на столь радикальные меры по трансформации своего тела? Ключевым моментом в осмыслении проекта *Extra Ear*, с моей точки зрения, может служить классическое высказывание Маклюэна: «Любое медиапродолжение человека сродни биологической ампутации». Действительно, все проекты Стеларка, осуществленные им с начала 1980-х годов, так или иначе касаются темы протезирования. «Протез, — говорит художник, — вот понятие, характеризующее суть всех моих проектов и перформансов. Протез, который не скрадывает ущерб, а образует излишек». Вместо того чтобы заменять недостающую или недействующую часть тела, различные технобиологические интерфейсы пополняют или усиливают функции тела. Таким образом, австралиец Стеларк рассматривает стратегию избытка, реализующуюся через интеграцию технологии в тело, как способ эволюционного развития. Технология, вживленная в тело по принципу симбиоза, рождает новый вид эволюционного синтеза, новый человеческий гибрид — в сплетении органики и синтетики возникает новая разновидность эволюционной энергии.



**Илл. 10.** Стеларк (Австралия). «Экстра-ухо: ухо на руке», 2006 г., Лондон-Лос Анджелес-Мельбурн. Дополнительное ухо на левой руке художника. © 2006 Фото: Нина Селларс. Координатор проекта: Джереми Тейлор, October Films. Хирургическая группа: Малкольм Лесавой, Шин Бидич, Уильям Футрелл.

| **Круглый стол «Этика и современное искусство»** |

В качестве заключения к этому материалу я хотел бы акцентировать следующую вещь. Одним из основных понятий нашей культуры является свобода, что подразумевает движение, изменение и развитие. По динамическим характеристикам ничто — ни государство и закон, ни требования справедливости и равенства — не может сравниться со свободой. Государство и закон (как они понимались всегда и понимаются сейчас) стабильны: механизм их изменения сложен и крайне медлителен. Другими словами, они регулируют лишь статические аспекты взаимосвязей в обществе. А свобода — процесс динамический, и уже этим фактом она отрицает неизменность государства и права.

Единственное, что сравнимо по своей динамике со скоростью социальных трансформаций в наши дни, — это развитие науки и технологий. Мало того, сегодня можно утверждать, что технологический прогресс является более мощной силой, нежели те или иные изменения социального характера, и поэтому более всего угрожает свободе человека. Основной закон технологии, неоднократно повторенный философией и социологией XX века, гласит, что каждый новый шаг прогресса, рассматриваемый отдельно, кажется нам желательным, в то время как технологический процесс в целом непрерывно сужает общую сферу свободы. Таким образом, представление прогресса как выбора между старым и новым, который делает сам человек в результате взаимодействия поступка и сомнения (что и составляет суть свободы развития), не подразумевает, что этот шаг в будущем останется добровольным. В этом отношении я бы обозначил технобиологическое искусство как полигон критического конструктивизма — как территорию, где художник, владея новейшим технологическим инструментарием и выше-названными стратегиями, позволяет осуществляться живому будущему (то есть будущему, наделяющему человека свободой), а не мертвому, механическому будущему, которое строится и без нашего участия.

**Вопрос из зала**

Можно два вопроса сразу? Относится ли к направлению, которым Вы занимаетесь, проект Владимира Кустова, связанный с кристаллизацией, то есть переработкой человеческого тела в кристаллы? Он готовит сейчас серию проектов, посвященных кристаллизации...

**Дмитрий Булатов**

К сожалению, с самим проектом я не знаком. В принципе, если это не фейк... Понятно, что его нужно разбирать на составляющие и анализировать, как любой другой художественно-технологический проект. Какова авторская интенция? Каков технологический уровень реализации произведения? Какова художественная рамка проекта? Как Вы видели, я пытался рассказать вам не только об уровне представляемых технологий, но, что более важно для меня, о том, как опосредуются эти технологии за счет авторской работы с ними.

**Вопрос из зала**

И второй короткий вопрос. Когда Вы показывали прекрасного мадагаскарского таракана, в голову пришел пример по аналогии с 1920-ми годами, когда человек представлялся как машина, то есть когда автоматизация человека очень привет-

ствовала. Теперь же, наоборот, речь идет не о машине, а скажем — об антимашине, о превращении биологического в машину. Что Вы об этом думаете?

**Дмитрий Булатов**

На мой взгляд, подобное противопоставление в терминах «машина — антимашина» довольно условно. Невозможно отрицать, что на протяжении последних ста лет наука вплотную приблизилась к процессу аналитического расчленения тела посредством анализа органов и функций. Сегодняшние достижения робототехники, биомедицины и информатики в принципе есть лишь логическое следствие этого процесса. Только на более высоком модельном уровне. Общий эффект воздействия этих технологий делает уже невозможным возврат к телу, так сказать, изначальному. Поэтому, мне кажется, мы имеем дело с игрой в одни ворота...

**Вопрос из зала**

Исследуете ли Вы технологические или художественные риски этих проектов? Для меня они не одинаковы. То есть за какие риски Вы готовы отвечать как искусствовед и куратор? Всегда есть какие-то просчеты, например связанные с тем, что будет с воображаемым, которое всегда более динамично, чем та реальность, которую мы создаем. Вы просчитываете этот риск воображаемого?

**Реплика из зала**

А почему Вы считаете, что это риск?

**Дмитрий Булатов**

Специфика технологического искусства такова, что автору и куратору необходимо отвечать как за технологическую составляющую проекта, так и за художественную. Важно, чтобы эти два компонента были представлены в проекте на должном уровне (иначе мы получим либо дизайн, либо технологический фейк). А для этого, в свою очередь, необходимо понимать, чем технологическое мастерство отличается от художественности. Художественное произведение, сделанное при помощи каких-либо высоких технологий, не только показывает возможности этих технологий, но и пытается анализировать их суть... Что касается рисков воображаемого, надо сказать, что искусство — это уникальное модельное поле. Его уникальность заключается в том, что на этой территории вы каждый раз можете локализовать новые соотношения мобильности — соотношения систем, обладающих разными временами, — в присвоении и изъятии дара подлинности. А, стало быть, и существования. То, как вы это делаете, будет зависеть только от вас.

**Елена Петровская**

На мой взгляд, Дмитрий поставил очень интересные вопросы. Не все здесь очевидно, и я хотела бы продолжить этот разговор. Но, может быть, мы это сделаем в самом конце, на этапе заключительного обсуждения.

А теперь мне хотелось бы дать слово Юлии Лидерман. Я не представляла выступавших, но у вас есть программа, и я исходила из того, что вы можете с нею ознакомиться. Юлия Лидерман — московский участник круглого стола. Кстати, Юля,



## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

должна сказать, что я следила за Вами и Вы бурно реагировали на происходившее здесь обсуждение. Если хотите, в своем выступлении Вы можете высказаться и по этому поводу.

**Юлия Лидерман**

Я бы хотела показать некоторое количество иллюстративного материала и, несмотря на то что Марина Колдобская сказала, что всем надоело обсуждать случаи судебных разбирательств по поводу искусства, затронуть именно этот сюжет. Я представляю социологические подходы к изучению искусства, и меня как социолога интересуют условия солидарности. В российской практике нарушение этических конвенций происходит в сфере действия судебной системы.

Мне хотелось бы еще раз привлечь ваше внимание к истории современного искусства в обществе с авторитарной государственной политикой. Эту историю я отсчитываю с 1983 года, с осуждения за «порнографию» художника Вячеслава Сысоева. Выставка «Осторожно религия!» 2005 года закончилась возбуждением уголовного дела и официальным обвинением ее кураторов. В 2010 году был вынесен обвинительный приговор по делу выставки «Запретное искусство 2006». Еще два дела заведены, но, к счастью, российское правосудие не может дать им ход, поскольку обвиняемые уехали из России. Уголовно преследуются Авдей Тер-Оганьян и Олег Мавроматти.

Полистаю слайды. (Презентацию к выступлению Юлии Лидерман можно скачать по этой ссылке: [\(PDF 1.8 Mb\)](#) — прим. ред.) Вот серия Вячеслава Сысоева. Это одна из двухсот картин, за которые он был осужден, экспонат выставки «Осторожно религия!». Я бы хотела обратить ваше внимание на описание работ в судебном обвинении. Тип описания довольно любопытен. Читаю: «Изображена симулированная сцена поклонения. Молодой человек и девушка приклоняются на одно колено перед мужчиной, костюмированным под Иисуса Христа, с терновым венцом на голове. Вместо рук у него коровьи копыта...» Данные описания — это исключительно интересный источник для исследования коллективного понимания практик современного искусства. Я на этом настаиваю: такое описание выявляет категории, на которых строится наше согласие с судебным решением конфликта между образом и политической властью. На основе похожих описаний и написан шестидесятистраничный приговор по делу выставки «Запретное искусство» уже в 2010 году. Там тоже присутствуют подобные экспертизы, подписанные российскими специалистами в области искусства. По первому делу (поскольку, по сравнению со вторым, оно не вызвало такого сильного резонанса) экспертов было не очень много, но среди них фигурировали очень уважаемые специалисты, доктора наук. Конечно, конфликт между политической властью и образом развивается в условиях отсутствия у интеллектуального сообщества и других влиятельных групп интереса к современному искусству.

Художник Авдей Тер-Оганьян сделал серию работ, в которых подверг критике определение содержания произведений искусства, возникающее при судебном урегулировании экспансии художника в сферу этики и социальных норм. Мы и видим эту серию 2004 года. В ней критике подверглись отношения между образом и определениями его содержания, пред-

лагаемыми законом как условие солидарности и используемыми государством для репрессии художников и кураторов. Мы видим на одной плоскости абстрактное изображение и текст. Текст устанавливает причудливое отношение зрителя к тому, что он видит. Мы начинаем запутываться в сигналах, пытаемся обрести ясность, которую в данном случае найти довольно сложно, и, наконец, разрешаем наше замешательство констатацией пародийного жанра этой серии. Но при судебной экспертизе, при серьезных претензиях к образу общество чувствует себя довольно комфортно, не замечая идиотской позиции, в которой оно оказалось и которую демонстрирует Авдей Тер-Оганьян.

Продолжим просмотр. Вот серия Тер-Оганьяна 2004 года. Художник использует реальную лексику и реальные формулировки российского законодательства.

**Александр Скидан**

Вот эта конкретная подпись важна, прочтите ее полностью — без нее картинка лишается своей рамки. Суть в том, что эстетическое наслаждение здесь приравнивается к юридической норме.

**Юлия Лидерман**

«Это произведение основано на форме получения эстетического удовольствия». А вот другие подписи: «Это произведение призывает к надругательству над телами умерших либо к уничтожению и осквернению мест захоронений, могильных сооружений и кладбищенских зданий», к «употреблению наркотических средств», «унижению национального достоинства».

Российская публика все время ходит кругами, она все возвращается и возвращается в одну и ту же точку конфронтации с практиками художника, куратора, артиста. И в 2010 году история 2005 года выходит на новый виток. Министерство культуры РФ запретило к показу на выставке в Париже работы Тер-Оганьяна. Автор и кураторы выставки с таким мнением Министерства не согласились. Мало того, за нанесение морального ущерба художник потребовал от МИД РФ милости (в виде нового заграничного паспорта) для другого художника — Олега Мавроматти. В итоге серия работ была выставлена в Лувре, условие с паспортом Мавроматти выполнено не было, а художник Тер-Оганьян сделал одно из лучших своих произведений — то, что мы видим сейчас. Это перформанс 2010 года: Тер-Оганьян перед Лувром с плакатом, на котором записано требование убрать его работы из музея.

**Вопрос из зала**

А может, это очередная пиар-акция, чтобы на него обратили побольше внимания?

**Юлия Лидерман**

Я не спешила бы с такими снижающими серьезность ситуации оценками. А вот следующая, как Вы ее сейчас назвали, пиар-акция: это акция как раз того человека, за которого просят Тер-Оганьян — Олега Мавроматти. На него тоже заведено уголовное дело — за перформанс 2000 года. Он попросил приколотить себя к деревянному кресту перед Храмом Христа Спасителя. На спине у него была вырезана надпись: «Я не сын



## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

Бога». Что сегодня с этим человеком, который не захотел предстать перед российским судом? У него закончился паспорт — простая ситуация, — и болгарское правительство собирается выдать его России.

**Вопрос из зала**

А кто возбудил против него уголовное дело?

**Юлия Лидерман**

Прокуратура. Но интрига заключается в том, что Олег Мавроматти начинает свой электронно-биологический эксперимент: на 7 ноября намечена акция, когда Интернет-пользователям предлагается голосовать «за» или «против» такого искусства и такого художника. Пять электрических разрядов, пятый должен остановить сердце Мавроматти. Голосование в Интернете «за» или «против» аналогично разбирательству суда, в данном случае суда общественного.

**Вопрос из зала**

То есть от голосования в Интернете зависит мощь разряда?

**Юлия Лидерман**

Количество разрядов.

**Вопрос из зала**

Скажите, чем обусловлено голосование? Что должен предъяснить голосующий?

**Юлия Лидерман**

Если вы собираетесь голосовать против художника, вы должны предъяснить свои паспортные данные.

**Вопрос из зала**

Голосование может привести к тому, что художник умрет?

**Юлия Лидерман**

В случае если разрядов окажется более четырех, художник умрет... Такова ситуация с правовой практикой в отношении пространства современного искусства. Мне хотелось бы поставить несколько вопросов, попытаюсь коротко их сформулировать.

Для начала простая констатация: презумпция невиновности в культуре, в современном искусстве. Есть ли у искусства такая презумпция невиновности? Есть ли у художника права, и в каких отношениях они находятся с правами человека? Здесь мы вступаем в самую любопытную область, которая сегодня уже много раз ставилась на повестку дня: условность и правосудие. С одной стороны, условность — метафорический, зрелищный пласт, театральность и т. п., с другой — практики правового урегулирования нарушений социальных норм. Как соотносятся эти пространства? Это довольно редко обсуждаемая тема. И, наконец, как соотносятся в искусстве его проблематика и его перформативность, то есть план содержания и приемы, указывающие на сам критический жест?

Еще один вопрос, который можно было бы обсудить в связи с показанными мною сюжетами, — это общая рамка,

в которой формулируется право (в буквальном смысле этого слова) на прием — государственный реализм. Мы наследуем социалистическую модель государственного урегулирования отношений образа и его возможных описаний. Именно эту модель наше государство имеет в виду, контролируя визуальную культуру, именно по этой модели происходит законотворческая деятельность. Подобное состояние культуры можно назвать государственным реализмом.

Возвращаясь к нашему обсуждению, я бы также возразила по нескольким тезисам и спросила: может ли искусство быть апологетикой фашизма? Может ли этика быть государственной? Государство может что-то присваивать, но этика — это общие основания нашего понимания, возможности нашего согласия, которые необходимо обсуждать, и именно в той ситуации, в которой мы сейчас находимся.

**Елена Петровская**

Юля, спасибо Вам большое. Я хотела бы обратить внимание на то, что Вы употребили многозначное слово «прием». Мне нравится это слово, поскольку принимают гостя...

**Реплика из зала**

А врачи пациента...

**Елена Петровская**

Мне нравится смысл «госте-приимства». В этом контексте произнесенное слово звучит доброжелательно. Тем не менее, Юля поставила перед нами ряд вопросов. Если кто-то хочет отреагировать на ее замечания или задать ей вопросы, пожалуйста, сделайте это.

**Реплика из зала**

Да, действительно, сразу возникает очень много вопросов, которые находятся в совершенно разных полях. Мы понимаем, что прецеденты, которые были оглашены, взаимно связывают эти поля. И мы понимаем, что, с одной стороны, рассматриваются аспекты, связанные с действием закона, а с другой стороны, рассматриваются аспекты, связанные с этикой художника и этикой эксперта, вопросы о границах искусства. Слишком много вопросов! Но мы также понимаем, что если брать юридическую и законодательную системы, то там очень сложно очерчены поля, внутри которых может происходить экспертиза. Например, самая распространенная экспертиза, с которой работают культурологи, — это экспертиза порнографии (говоряю это как действующий эксперт). И мы понимаем, что в рамках такого поля мы можем дать экспертизу абсолютно любую. На сегодняшний день подходы к анализу настолько широки, что мы можем одно и то же произведение атрибутировать как, например, «размывание границ государственности», как «порнографию» и как «современное искусство». А что делать в этом отношении государству и законодателям, если на уровне внутреннего экспертного сообщества невозможно добиться ясной артикуляции? Выдайте определение современного искусства! И давайте пролоббировать его на уровне законодательных актов! Тогда снимется очень много вопросов. Но такой артикуляции достичь невозможно. И это надо понимать. С другой стороны, здесь возникают очень ин-



## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

тересные моменты, связанные с этической ответственностью художника. Хотя, может быть, эти вопросы неприменимы к данным конкретным случаям, но здесь тоже можно о них размышлять.

**Юлия Лидерман**

Вы, конечно, касаетесь самых острых аспектов языка, на котором мы говорим, лингвистических аспектов понимания. Просьба дать определение современному искусству в этом зале звучит, конечно, очень остро и реалистически. Я бы сказала, что современного искусства нет. Обычное рассуждение ведет нас к противопоставлению классического и современного искусства, что сразу же, в силу разных обстоятельств в нашем обществе, рождает ценностное суждение. Приоритет на стороне классики, хотя более чем сто лет искусство живет в ситуации современности или современных обществ, в которых у него появились не усвоенные еще российским законодательством свойства. Хотелось бы напомнить, что русского использования визуальности попросту не существует (как не существует любого другого национального режима подобного использования). Здесь и нужно искать причину проблем атрибуции, проблемы самой экспертизы.

Вы говорите о том, что можно дать любую экспертизу. Так ли это? Сегодня уже была такая история с этикой, говорили, что этик «много». Но этика — это попытка говорить об общих условиях нашего существования, если они вообще возможны. Философия, насколько я понимаю, как раз и занимается этими условиями существования, которые можно найти даже в современном обществе. Мы говорим об этике художника. Этика художника, этика зрителя — это процесс согласования. Если есть процесс согласования общего понимания между искусством и зрителем, то экспертиза может фиксировать эти взаимодействия в тексте. Иначе институт экспертизы — это имитация профессионального суждения и в целом репрессивный институт.

**Елена Петровская**

Ваша реплика, Юлия, возникла спонтанно. Я немного удивилась, но, может быть, Вы поясните, что имеется в виду: все-таки разделение на классическое искусство и искусство современное — достаточно расхожее. Оно присутствует также и в других языках; взять хотя бы английский: contemporary art и modern art. Тем не менее, никто не отказывался от этой дефиниции искусства. Может быть, Вы хотите сделать шаг дальше и сказать, что нам нужно перестать называть так современное искусство и говорить, как Вы выразились, об искусстве в современном обществе, но чем Вы это мотивируете?

**Юлия Лидерман**

Я бы не говорила такой провокативной вещи, если бы не сталкивалась на практике с очень неприятной для развития дискуссии оппозицией между современным и классическим искусством, которую воспроизводит наше общество, наши курсы о культуре и так далее.

**Елена Петровская**

Как я понимаю, это полемика с тем, что принято называть современным искусством...

**Юлия Лидерман**

С тем, что современное и классическое искусство мы ставим при любом удобном случае в отношении оппозиции, так же как еще совсем недавно, при написании советской истории искусства, противопоставляли искусство официальное и неконформистское.

**Олег Аронсон**

Здесь есть проблема. Она связана с тем, что, рассуждая таким образом, ты уничтожаешь саму идею современного искусства, поскольку одно из его самоопределений — это отрицание классического искусства собственной практикой. Оно так само себя определяет, с этого оно начинается, и все жесты его заключаются в том, что оно отказывает искусству прошлого в том, чем занимается само. То есть это искусство радикально отделяет свою территорию от территории искусства прошлого. Совмещение, которое ты делаешь, небезопасно потому, что фактически работает на современную систему потребления искусства, в которой слово «искусство» должно быть непрекаемой ценностью, каким бы оно ни было — contemporary art или классическим искусством. Ведь если «искусство» обладает сверхценностью и нечто называется «искусством», то это нечто неизбежно будет хорошо продаваться. Ты находишься в рамках современных коммерческих стратегий в отношении искусства, потому что именно современный рынок искусства пытается нивелировать это различие, акцентируя эстетический план, вечность и непрерывность искусства. Единая история искусства продолжается, искусство всегда продавалось и будет продаваться впредь, сколь бы нелепым оно ни было, — таковы лозунги современного рынка.

**Юлия Лидерман**

Да, конечно, написать бы я такое не смогла. Я понимаю твой упрек. Мне было важно снять саму оппозицию. В современной художественной практике мне было необходимо конкретизировать по крайней мере две несводимые друг к другу вещи. Это жест художника и прием, а они имеют свою генеалогию в практиках искусства прежних обществ. Это две разные, но две одинаково важные для понимания инстанции, которые до последних десятилетий XIX века не означивались, не эстетизировались, скрывались. Но именно жест художника с XIX века становится символом искусства, искусства в современном обществе, тем, что подлечит означиванию. Жест художника аналогичен независимой аналитической позиции, независимому поведению, он связан с дискуссией о степени свободы внутри современного общества. Вот это для экспертизы очень важно. Для экспертизы особенно необходимо — помимо того, что мы имеем дело с вещью, — рассматривать жест. В смысле того, что здесь делал (или сделал) художник.

**Вопрос из зала**

Может быть, конституция и является государственной этикой?

**Олег Аронсон**

Мне кажется, что это очень важно. «Государственная этика»... Не страшно, если это словосочетание звучит несколь-



## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

ко странно. Мы должны понимать, что вся система государственных законов, установлений, распоряжений, инструкций и т. п. — всего того, что является сферой существования государственной бюрократии, — рано или поздно становится этикой поведения граждан. Рано или поздно их тела нормализуются этим корпусом ограничений и предписаний. Каждый гражданин в отдельности может думать, что он свободен и что это всего лишь набор бумажек каких-то мелких начальников, что эти бумажки бессмысленны и даже смешотворны, но тела граждан (их социальное поведение), тем не менее, организуются этим. Допустим, им отключают электричество, если они вовремя его не оплатят, или сезонно отключают воду. Или вносят изменения в пенсионное законодательство... Все это и многое другое участвует в формировании своеобразной «государственной» этики поведения. Причем нельзя сказать, что она воспринимается только законопослушными или безвольными гражданами. Она участвует в формировании поведения любого гражданина вне зависимости от его убеждений. Но есть такие тела, у которых воля к уплате коммунальных услуг совершенно ослаблена, у которых ослаблено ощущение социальных конвенций, которые являются принципиальными божмами или локальными бунтарями. Именно в них сегодня сохраняется нечто близкое художественному жесту. На мой взгляд, именно они, ставящие эксперимент над своими социальными телами, наиболее близки современному искусству, которое, к сожалению, их почти не замечает.

**Вопрос из зала**

Разве в нас не живет оппозиционность ко всему государственному?

**Олег Аронсон**

Оппозиционность в нас может и жить. Поэтому-то я говорю о телах (наши тела сформированы в том числе юридической системой и действием государственной машины). Мы вполне можем романтически мыслить себя существами оппозиционными. Мы даже можем иногда собраться и, преодолев свое нервное напряжение, выйти на улицу с каким-нибудь плакатом. Но в принципе мы очень зависимы от социума, а то, что мы называем этикой или моралью, с этим связано напрямую. Привычные моральные категории, такие как, допустим, «добро» и «зло» или библейское «прелюбодеяние», оказываются в числе прочих, которые тоже предстают в виде моральных, как, например, «чинопочитание». Все вместе они формируют определенный поведенческий канон, который тесно связан с тем, как государство представляет себя в глазах граждан. Оно должно быть справедливым, честным, карающим по закону и так далее... Оно всегда держится некоторой чистоты морали. Но при этом оно включает в себя службы (чаще всего секретные), которым позволено мораль нарушать. Потому столь странной и двусмысленной выглядит новость, распространяющаяся по основным каналам СМИ, что Премьер-министр официально принимает разоблаченных шпионов, которые все-таки занимаются «обманом», «воровством» информации и прочими не вполне благовидными делами. Но — «во имя Родины». Получается так: возлюби Родину, и тебе все позволено... Но даже несмотря на это принцип государства — со-

впасть с моралью, стать моралью и полностью контролировать все ситуации отклонения от этой («государственной») морали.

И если мы сегодня говорим об этике, то мы должны попытаться выделить сферу этики там, где не можем заподозрить вмешательство в нее никакого социального института. Получается, что это очень узкая, крайне ограниченная сфера. А социальные институты вторгаются повсюду, даже тогда, когда мы «просто» получаем эстетическое наслаждение, на что правильно указал Саша. Эстетическое наслаждение сегодня — социальный институт. И вот это осознать непросто, потому что люди, говоря «Мне понравился такой-то фильм» или восклицая «Гениально!», уже выступают не только от своего чувства, но и — опосредованно — проводниками социальной этики, социального высказывания с точки зрения вкуса.

**Елена Петровская**

Я вижу, что наша дискуссия имеет довольно свободные формы, поэтому если ты хочешь завершить или продолжить высказывание, которое столь спонтанно началось, то предлагаю перейти к твоему выступлению.

**Олег Аронсон**

Тогда я коснусь вещей, о которых уже начал говорить. Прежде всего, когда звучит тема «Этика и современное искусство», мы попадаем в ловушку некоторых «очевидностей». Мы знаем, что такое этика, у нас есть определенные представления об искусстве и даже о современном искусстве, потому что все чаще мы проходим мимо галерей и видим то, что там выставлено. А это порой довольно странные объекты, художественная ценность которых, мягко говоря, совсем не очевидна. Кроме того, все эти инсталляции и перформансы, зачастую вызывающие раздражение публики, уже самим фактом своего радикального отличия от того искусства, которое хранится в музеях, затрагивают сферу не только вкусов и предпочтений, не только область эстетическую, но и неявно этическую. Первичный этический эффект мы можем зафиксировать именно в тех обвинениях, которые до сих пор звучат в адрес современного искусства. Обвинения эти разнообразны, но чаще всего сводятся к тому, что современное искусство обманывает людей, выдавая себя за искусство. Фактически этика вторгается сюда как эффект эстетической неудовлетворенности, несоответствия тому эстетическому плану, с которым работало традиционное искусство.

Чтобы продолжить, мне необходимо внести некоторое уточнение, вернее — указать на различие между тем, что мы называем моралью, включающей этику социальных предписаний и религиозных заповедей, и той этикой, которую мы не можем зафиксировать ни в Библии, ни в Коране, ни в Уголовном кодексе, но которая как раз и является условием жизни этоса. Такая этика указывает на протосоциальные связи, которые еще не стали социальными отношениями. Искусство постоянно отсылает к этой «темной зоне» социальных законов, а художник зачастую выступает как провокатор. Но это не просто провокация ради провокации. Скорее, это отыскание пространства, где социальное желание вступает в конфликт с социальными устоями.



## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

В определенный исторический момент, который в своем выступлении упомянула Юля, а именно примерно во второй половине XIX века, происходит, с одной стороны, критика и постановка под вопрос устоявшихся этических категорий. Это связано с именами Дарвина, Маркса, Ницше... Возникает уже иной, но еще крайне зыбкий образ этики как не имеющей сущности, рождающейся на наших глазах, находящейся в постоянном становлении. С другой стороны, становится совсем неясным, что такое искусство. Это звенья одной цепи. Так происходит потому, что возникает новый социальный субъект, а каждый новый социальный субъект несет в себе и измененные этическую и эстетическую функции. Имя этого нового субъекта — публика. Она и есть воспринимающее «существо» и современного искусства, и кинематографа, и телевидения, словом — всего чего угодно. Публика — это не индивид. Это совершенно иной субъект восприятия с теми законами восприятия, которые приходят вместе с ней. Никто уже не может сегодня сказать: «Я так это воспринимаю» или «Мне это нравится». То есть сказать-то может, но за этими словами ничего не стоит, потому что субъектом восприятия современного искусства, современного «чего угодно» является не индивид, а публика. Публика, приходящая на смену той аристократии, которая раньше пользовалась эстетическим наслаждением как чем-то принадлежащим только ей. Она есть новый потребитель искусства, новый его оценщик и новый ценитель. Не случайно именно в XIX веке возникает искусство, которое обращается не к «подлинным ценителям», а к посетителям салонов, магазинов, рыночных площадей. Таковы, например, русские передвижники, но таков и импрессионизм, наиболее близкое самому новому и совершенному по тем временам технологическому изобретению — фотографии, которая превратилась в массовое развлечение. Можно сказать так: эстетическое наслаждение было привилегией аристократии, а привилегией «народа» (публики) стали отдохновение и радость. Именно за эту радость и ратовал Лев Толстой в своей работе «Что такое искусство?». А это радость «поющих баб», которым не важно, искусство их пение или нет, но важно участие в самом этом акте.

На мой взгляд, радикальность работы Толстого заключается в том, что он в каком-то смысле предсказал тот путь, по которому пошло современное искусство, хотя выразил это консервативным языком. Толстовскую идею заражения можно интерпретировать как новый аспект восприятия искусства, когда на авансцену истории выходят массы, стирая восприятие индивидуальное. Заражение следует рассматривать не психологически и не метафорически, как если бы художник «заражал» зрителя своими эмоциями, переданными через произведение. Такая интерпретация не учитывает многих тонкостей мысли Толстого, который о «заражении» прямо пишет как об «инфекции», как о том, что, не относясь к отдельно взятому субъекту, проявляет себя только в общности. Современное искусство также движется к некоторой общности участия в нем, пусть даже эта общность очень мала. Оно вовсе не претендует быть пространственным на весь мир, но рынок искусства нуждается в этой экспансии. Отсюда двойственность современного искусства. Оно — часть глобального рынка, но одновременно оно направлено на организацию некоторых сообществ, участвую-

щих в искусстве, не важно, кто это — художники, кураторы, ученые или кто-то еще.

Если мы вспомним акции группы «Коллективные действия» в 70-е годы прошлого века, то можем заметить, что там было не так много «профессиональных» художников. Однако искусству оказывались причастны все — все участвовали в искусстве на равных правах. Таков один из принципов современного искусства — участие. И это принцип не эстетический, а, скажем так, аэстетический. Участие можно расценивать как становление не-художника художником, причем становление не образовательное или воспитательное, а событийное. Организовывалось само событие, когда по факту причастности ему некое сообщество становилось «художником». На мой взгляд, это именно пространство этики. Такое искусство (как и многие другие художественные акции XX века) ищет место общности, к которому ни государство, ни социум еще не причастны. Что это, как не практическая этика, которая постоянно отклоняется от господствующей морали?

Мы уже говорили о том, что современное искусство зачастую выступает в жанре провокации. Но в последние 10–15 лет провокаций и эпатажа становится все меньше в практике современных художников. Во многом это связано с приходом современного искусства в сферу рынка и, как следствие, с возвращением эстетических категорий, потому что эстетика гораздо лучше продается, чем эпатаж. Декор богатых помещений гораздо более важен для нынешнего искусства, чем вызов тем моральным нормам, которые навязывают нам общество и государство. Ведь современное искусство начинается даже не с авангарда или футуризма, а с самого XIX века, с первых процессов против художников и поэтов — против «Олимпии» Мане, против Бодлера, Флора и Оскара Уайльда. Искусство, которое начинает именно в те годы участвовать в борьбе с эстетическими стереотипами своего времени, демонстрирует зону «другой» этики, некоторую зону инаковости, где традиционному искусству уже нет места, и поэтому разрыв между современным искусством и традиционным столь радикален. Этот разрыв, может быть, не обозначен какой-то конкретной работой, будь то «Авиньонские девушки» Пикассо, «Олимпия» Мане или «Черный квадрат» Малевича... Однако это принципиальный разрыв, когда современное искусство пытается сказать, что некоторая эстетическая функция искусства пришла к завершению. «Черный квадрат» Малевича уже невозможно интерпретировать с эстетических позиций: невозможно говорить, нравится он или нет, им невозможно восхищаться, его нельзя любить, почитать, а если мы этим занимаемся, то мы просто проявляем себя как зомбированные историей искусства существа, когда всякое произведение, названное искусством, сразу находит своих почитателей. Чем же обусловлен этот разрыв между социальной этикой установлений, или, скажем просто, господствующей моралью, и тем, что я назвал «другой» этикой? Где место этой этики? Попытаюсь этим закончить.

Место социальных установлений (господствующую в обществе мораль) можно связать не с этической сферой, а скорее со сферой политического. Политика сегодня обладает гораздо более мощными инструментами навязывания своих правил, нежели то, что когда-то могло называться этикой. Сегодня всякое моральное суждение и моральное осуждение, как и осуждение





## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

юридическое, носят политический характер. Закон выполняет политическую функцию. Тогда возникает вопрос: есть ли что-то за пределами закона, за пределами морального закона (закона заповедей) или политического закона (закона юридического), где могла бы сформироваться иная этика? Марина Колдобская сказала, что существует много этик... Я в этом не уверен. Мне кажется, мы всегда неявно имеем в виду две этики — ту, которую разделяем, и ту, которая нас раздражает, которую мы не готовы принять. Именно в этом конфликте и заключена сама этическая проблематика: мы узнаём об этике только тогда, когда сталкиваемся с ее нарушением. Этот момент вторжения инаковости может нести в себе потенциал осознания морали и этики как технических инструментов, которые использует общество. И этот момент очень важен. Господствующая мораль есть некая технологическая надстройка в виде юриспруденции или политики над практикой жизни, над опытом, внутри которого рождается то, о чем здесь как раз говорилось, — жест, этический жест.

У Мераба Мамардашвили есть такая фраза: «Мысль рождается в темноте действия». Что имеется в виду? Мы думаем, что мы мыслим, но чаще всего это не так. Если мы что-то думаем, то это еще не значит, что мы мыслим. Потому что прежде, до этого, должно быть совершенно какое-то действие как условие мысли. Ты должен совершить поступок, и тогда мысль, базирующаяся на этом поступке, будет мыслью. Ты должен совершить действие. Этика создается действием, а не является результатом предписаний. Когда мы сталкиваемся с заповедями и одна из них говорит «Не убий», то это уже социальное предписание, которое необходимо общество только потому, что всех вокруг убивают, что убийство является нормальным, что существует множество условий, при которых ты имеешь право убивать. Так вот, когда ты не убиваешь в тот момент, когда все вокруг тебе говорит, что ты должен, рождается этический жест, или поступок. Этический жест — это жест принятия инаковости, которая с точки зрения общества и его конкретных представителей несет в себе только угрозу. Когда Мамардашвили говорит о «темноте действия», то это именно то «незаконное» место, где твой поступок наделяется законодательной силой.

Современное искусство как раз располагается в этой «темноте действия». Если искусство не вступает в прямую полемику с какими-то юридическими, этическими, политическими императивами, оно, мне кажется, свою функцию сегодня не выполняет. Но спорит оно всегда на чужой территории, поскольку у современного искусства (в отличие от классического) своей территории нет. Создание сообществ частной этики, рождение первичного этического действия, которое находится вне зон любой морали, — это не столько поиски собственной территории, сколько акты детерриториализации. Нам кажется, что мораль и политика охватывают всё, но роль искусства как раз заключается в том, чтобы пытаться найти зону, где они не работают. Всего лишь не работают! Не нарушить мораль, не что-то там опровергнуть, нет! Эта борьба всегда будет выиграна господствующей моралью, рынком, капиталом, гегемония которого в том и заключается, что он апроприрует любую критику в собственный адрес. В современном же искусстве идет поиск зон, где нет определен-

ного рода презумпций, например презумпции авторства или художника (о чем говорила Лена Петровская, когда указала на анонимность субъекта современного искусства), нет презумпции ценности произведения — оно может исчезать, разрушаться. В каком-то смысле жест современного искусства существует до его актуализации в выставочном пространстве. Как только оно туда помещено, оно начинает работать на монструозные машины господствующей морали или рыночной эстетики.

И последний тезис, касающийся именно эстетики. Вся эстетическая проблематика связана с определенной этикой изображения. Эстетика — это не больше и не меньше как этика изображения, это постоянный ответ на вопрос «Как изображать то, что будет воспринято?». На смену этике изображения (которая есть эстетика) приходит акт изображения. Что такое этот акт, или это действие? Это первичная перцепция того, что можно назвать иным законом. Акт изображения не связан с тем, что я что-то рисую, пишу или высказываю. Акт изображения связан с тем, что изображается то, что не должно быть воспринято как изображение: оно действует, но не воспринимается изображенным. Это очень сложный момент, связанный с некоторым трансцендентальным условием восприятия. Мы думаем, что обладаем некоей полнотой восприятия, но эта иллюзорная полнота нас всегда обманывает. Когда мы смотрим на картину, мы полагаем, что воспринимаем ее целиком или что рано или поздно воспримем нечто скрытое в ней все тем же перцептивным аппаратом. Акт изображения направлен против этого. Он всегда сконцентрирован на том, что останется в изображении молчаливым, на том, что всегда будет нас обманывать в изображении, что за перцепцией восприятия открывает перцепцию инаковости. Это близко тому, что Лена говорила о «приходе» Другого.

Я пытаюсь сказать, что наш перцептивный аппарат шире нашего понимания восприятия. Этика располагается не на уровне моральных заповедей и законов, она располагается на уровне перцепции. «Изображать этикой» — что это такое? Находить зону встречи с Другим, которая была до сих пор невозможна. Это то, что Левинас называл «этической перцепцией», перцепцией, в которой Другой обладает абсолютной привилегией перед самостью. Для художника же это значит, что он вынужден действовать таким образом, чтобы авторство (синоним «полноты восприятия») уступало место тем анонимным силам, которые могут быть открыты только тогда, когда возвращенное восприятие меняет сам художественный жест. Тогда «произведение», постоянно наделяемое ценностью, не может состояться, поскольку жест «дара перцепции» предполагает его принципиальную открытость. Акт изображения, направленный на неизвестное нам восприятие, и есть то этическое действие, которое важнее всех его социальных условий, таких как признание художника, признание самого произведения, плата за работу и т. д.

У меня уже нет возможности на этом останавливаться. Можно просто вспомнить работы того же Делёза о живописи, где он отчасти разрабатывает тему «перцепта» (того в восприятии, что превышает его собственные возможности). Но для него в этом не было этической проблемы. Мне интереснее был этический разворот, связанный с эстетикой и силами изображения.



## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

**Елена Петровская**

Большое спасибо. Вопросы?

**Реплика из зала**

Предыдущая иллюстрация в Вашем выступлении расставила некоторые точки в моем сознании относительно современного искусства. Поскольку я воспитан в другой системе восприятия искусства, я оставляю открытым вопрос, искусство ли это. Важнее другое: насколько наш социум либерален? Расширились или сузились границы свободы человека? Когда художник Мавроматти делает то, что он делает, для меня это не искусство, но в моем понимании это и не плохо. Он совершает некоторый социальный акт, причем в условиях, когда православие повсюду является чем-то лицемерно предписанным и даже отвратительным (при всем моем преклонении перед самой христианской идеей). Совершаемые им акты — это действительно проба того, насколько человек может быть свободным, насколько он допускает высказывания другого человека. И в этом смысле я готов поддерживать этого художника и не давать его в обиду. Иначе мы превратимся в какой-то лагерь, где даются точные указания, чему радоваться, а чему нет, что будет названо искусством, а что не будет. Возможно, для кого-то это искусство, а для кого-то нет, но в условиях свободы мне это кажется вполне оригинальным.

**Олег Аронсон**

Конечно, это очень романтическое восприятие, но Ваши слова можно развернуть и по-другому. Можно сказать, что искусство в какой-то момент само стало репрессивным механизмом. Уже изнутри себя, изнутри целого цеха экспертов, кураторов оно начинает оценивать, что ему принадлежит, а что нет. К этому присоединяется еще и другая репрессивная машина — история искусства. Поэтому, мне кажется, было бы разумно (если хотите, «морально» и «этично») вообще перестать называть современное искусство искусством и тем самым дать этой практике развиваться в направлении, ею же и заданном. К тому же сразу отсеялись бы художники, которые кичатся этим своим «высоким званием», спят и видят свои работы ставшими частью единой и неделимой истории искусства.

**Елена Петровская**

Есть такой автор, которого часто называют по имени, цитируют, но, мне кажется, мало читают. Это Вальтер Беньямин. Он пишет вещи иногда исключительно сложные, а иногда достаточно прозрачные. Я недавно с воодушевлением прочитала заново его «Краткую историю фотографии». И он отмечает в ней одну простую вещь в духе того, о чем сегодня говорил Олег. Беньямин говорит, что фотография с самого начала возникает в противовес ее эстетическому использованию, что социальная функция фотографии находится в разительном контрасте с эстетической. И как раз этот социальный аспект фотографии (для Беньямина он связан в первую очередь с критикой) и есть то, чему фотография служит. Но этого мало. Там отмечается еще один момент, тоже прозвучавший в выступлении, а именно момент, связанный с тем, что фотографию не делает художник. Беньямин называет тех, кто делает фотографию, изобретателями, техниками нового поколения.

В широком смысле об этих людях можно говорить как о любителях. И у него есть еще одна связанная с этим мысль о том, что, когда техническое средство исчерпывает свой потенциал, когда оно уходит, оно обнажает некоторое утопическое ожидание, утопическое обещание, которое в нем содержалось с самого начала.

Мы все являемся свидетелями ухода фотографии в более традиционном понимании. На смену прежней фотографии пришла фотография цифровая, и, конечно, прежней фотографии уже больше нет. Возникает вопрос: что же мы можем увидеть в момент ухода фотографии? В чем состоит утопическое обещание данного технического средства? А оно состоит, по видимому, в том, что как раз сейчас делателями искусства становятся не-художники, и это то, что прозвучало в выступлении Олега. Искусство может делать всякий, по крайней мере потенциально. Но главное, мне кажется (на чем настаивает Беньямин, на чем по-своему настаивает и Толстой), — это социальная характеристика искусства. Причем социальная не в смысле социологическом, а скорее в смысле социальной распыленности, открытости зон существования друг другу и вообще, если угодно, эдакого социального зондирования. Потому что субъекта-то нет. Ты, Олег, говоришь, что есть современный субъект, и ты справедливо назвал его публикой. Есть замечательное исследование Ти Джей Кларка, который писал именно об этом. Вместе с тем тот, к кому обращено искусство, — это, как мне кажется, даже не такой субъект, по крайней мере публика — не субъект в традиционном смысле слова. Ведь это некое открытое образование, то, что по-другому называют общностью. Мне кажется, эти мотивы — а их в разное время отмечали разные люди, — соединяются сегодня в наших разговорах и размышлениях об этическом. Искусство, на мой взгляд, несет заряд этического там, где оно не замыкается в себе, где оно угадывает свои другие возможные источники, где оно раскрывается навстречу собственному неизвестному будущему.

**Олег Аронсон**

Я бы сказал, что любое искусство, которое художник делает и выставляет, аморально. И что любое искусство, к которому причастен не-художник, делая его и не пытаясь быть художником, дает искусству возможность продолжаться. Причастность — это тоже своего рода участие, действие.

**Вопрос из зала**

То есть когда в художественном акте я конституирую себя как некую группу и начинаю продвигать это искусство, тогда и появляется то, против чего Вы возражаете?

**Олег Аронсон**

Да, я возражаю против такого понимания искусства. Мне очень нравится то, чем занимается Дима Булатов, потому что там есть вторжение инородного, вторжение ученых, которым вход в искусство был раньше закрыт. Вдруг обнаруживается новая сфера, где они становятся больше художниками, чем те, которые себя ими мнят, считаясь экспертами. Другое дело, что потом это организовывается как институция, но сам процесс симптоматичен.



## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

**Реплика из зала**

А не является ли следствием этого как раз кризис экспертности? Я хотел добавить, что на сегодняшний день на территории современного искусства кризис экспертности выливается, как ни странно, в очень парадоксальную вещь. Механизм легитимизации произведения искусства не принадлежит экспертному сообществу — он принадлежит церкви, правоохранительной системе и т. п.

**Елена Петровская**

У нас есть еще один участник круглого стола — Александр Скидан. Предоставляю ему слово.

**Александр Скидан**

У меня возникли вот какие мысли, пока я слушал выступления и смотрел иллюстрации к ним. Коллизия вокруг того, что мы называем современным искусством, связана с тем, что мы — а это разные «мы», «мы» из разных социально-культурных, профессиональных страт — находимся, по-видимому, в разных системах восприятия и, соответственно, в различных эстетических режимах. Чтобы это понять, нужно вернуться даже раньше, чем в XIX век. Откуда вообще возникло такое понимание современного искусства, которое мы воспринимаем как некую данность, нечто само собой разумеющееся? Мы как бы априорно опираемся на то, что Адорно называет «автономией искусства». Это такое либеральное понимание искусства как некоего свободного эксперимента, некоего выделенного пространства, где становится возможно то, что, скажем, невозможно на улице. Оно возникает на рубеже XVIII–XIX веков и теоретически оформляется в проекте Ф. Шиллера, проекте эстетической игры как абсолютной реализации человеческой свободы (см. его «Письма об эстетическом воспитании»). Причем изначально этот проект подразумевает коллективность, общность. В седиментированном виде он подразумевает политическое освобождение и возникает из опыта Французской революции, который в глазах немецких романтиков потерпел неудачу. Террор, да. Но в Великой французской революции был не только террор, но и, о чем часто забывают, нереализованное обещание всеобщего освобождения. Его-то и подхватывает Шиллер, перенося в сферу эстетики... Вообще-то, с этим шиллеровским проектом ситуация сложная — в нем много всего, но так или иначе он оказался чрезвычайно влиятельным. В принципе в нем уже заложена программа автономии эстетической деятельности, то, что мы сейчас называем современным искусством. Эта программа включает в себя испытание человеческой свободы в самых крайних ее проявлениях, вплоть до вторжения в телесность, в физиологию, в биополитику. Предполагает она и критическое отношение к социуму как несвободному, несправедливому, подавляющему индивида, критику политических, моральных и прочих ограничений и т. д.

И здесь возникает интересный поворот в связи с развертыванием этой программы. Я совершенно согласен, что все эти суды над «Цветами зла» Бодлера, «Мадам Бовари» Флобера, скандалы вокруг живописи импрессионистов, запреты тех или иных «порнографических» книг — все это возникает именно из-за того, что наиболее дерзкие, последовательные художни-

ки воплощают развертывание этой программы, заостряя ее до радикальных эксцессов, всякий раз сдвигая границы дозволенного и увеличивая степень эстетической свободы. В какой-то момент этот проект обретает институционализованные формы, освещается традициями. Это происходит в высоком модернизме XX века. Но к 60–70-м годам того же века он захлебывается, потому что исчезает вера в политику освобождения как таковую. Проект освобождения сталкивается с историческим опытом ГУЛАГа, с провалом социально-политической утопии, с одной стороны, а с другой стороны, вера в технонауку как одну из важнейших сил раскрепощения человека, в «прогресс» тоже оказывается под вопросом, поскольку опять-таки техника и самые величайшие достижения человеческого разума оказываются инструментализованы, поставлены на службу машин массового уничтожения... Есть такой фильм-эссе «Истр», снятый в 2004 году. Истр — это древнегреческое название реки Дунай, протекающей через всю Европу, а еще «Истр» — название знаменитого стихотворения Гёльдерлина, вдохновившего Хайдеггера на цикл лекций в 1942 году. Создатели фильма, молодые люди, может быть студенты, плывут по реке Дунай — от самого его устья, где находилось древнегреческое поселение Истр, до истока — и параллельно разговаривают с разными людьми, в частности с французскими философами (Стиглером, Нанси, Лаку-Лабартом), комментирующими Хайдеггера, прежде всего его «Вопрос о технике». Прекрасный, медленный фильм. И в какой-то момент Лаку-Лабарт вспоминает одно из скандальных высказываний Хайдеггера. Простое высказывание, сделанное уже после Второй мировой войны, в котором Хайдеггер уподобляет механизированную тракторную распашку сельскохозяйственных угодий политике уничтожения евреев. При этом высказывание построено так, как если бы Хайдеггер считал такое механизированное использование недр гораздо страшнее, чем уничтожение евреев в газовых камерах, что и заставляет Лаку-Лабарта, который считает Хайдеггера величайшим мыслителем XX века, ужаснуться. Это один из самых болезненных вопросов: технонаука, говоря по-хайдеггеровски, занимается брутальным раскрытием-выставлением сущего в его материальности, подводя нас к (само)убийственному пределу свободы. И искусство, которое у древних греков было «технэ», идет по тому же пути, ноздря в ноздю с технонаукой.

Так вот, я думаю, что коллизия вокруг современного искусства возникает потому, что одна часть публики — художники, кураторы, критики, завсегдатаи выставок — удерживает контекст эстетической программы искусства как радикального эксперимента с человеческой свободой, с одной стороны, а с другой — как критического вопроса о том, куда этот проект нас, собственно, привел. Тогда как обычная публика, скажем так — неподготовленная, существует в совершенно ином эстетическом режиме и воспринимает этот эксперимент не как автономную эстетическую деятельность, игру, ведущуюся по своим правилам и законам, а как прямое покушение на базовую социально-культурную аксиоматику, на этические нормы в первую очередь.

И здесь я хотел бы коснуться вот еще какого момента. Традиционное, домодернистское искусство — это некоторая символическая деятельность по производству вторичных знаковых систем, отсылающих к реальности, изобраа-



## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

жающих, замещающих ее, но вместе с тем удерживающих четкую границу, дистанцию. Современное же искусство, мне кажется, в крайних своих проявлениях отбрасывает эту символическую границу и без всякого опосредующего языка начинает заниматься прямой материалистической разверткой практик и смыслов, укорененных в нашей психосоматике, физиологии, биологии. Отсюда столь болезненная реакция на такие акции, как перформанс Мавроматти или рубка копий икон Тер-Оганьяном. Сообществом, причастным к искусству, они рассматриваются как символические, своего рода метафоры, как говорит Дима Булатов. А широкая публика воспринимает их как непосредственное выражение отношения художника к определенным сакральным ценностям, то есть как кощунство. Иными словами, вместо эстетического суждения, релевантного в контексте искусства как автономной сферы, она прибегает к моральному, а то и к рукоприкладству. И так ли уж она, эта публика, не права, коль скоро ее искушает на эту «подмену» сама логика современного искусства? Необходимо учитывать и разбираться с этими разными эстетическими режимами. Один из путей — наведение мостов, просвещение, как ни банально это звучит. До тех пор пока госчиновников и публику мы будем третировать как неучей и невеж, до тех пор искусство будет провоцировать репрессии и запреты, а художники будут продолжать паразитировать на этом остаточном сакральном статусе самой рамки искусства, которая, с одной стороны, себя давным-давно исчерпала, умерла, а с другой — как мы видим, всякий раз возрождается из пепла...

**Вопрос из зала**

Как Вы представляете себе просвещение бюрократии?

**Александр Скидан**

Я сам к искусству имею отношение не близкое. Скорее любитель, иногда участник коллективных акций, но, мне кажется, огромная ответственность лежит на кураторах, директорах музеев, самих художниках, которые должны всякий раз учитывать конкретный исторический контекст и стратегически, в долгой перспективе, идти навстречу публике, а не спекулировать на ее «отсталости», пользуясь ею как неким пространством резонанса для собственных карьерных устремлений.

**Реплика из зала**

Первый директор Центра Помпиду выходил к недовольным зрителям и объяснял им суть выставленного искусства...

**Дмитрий Булатов**

Или вспомним пермский проект, инициатором которого является пермский губернатор. Просветительство. Но оно опосредовано стратегиями креативных индустрий.

**Олеся Туркина**

Я хотела бы вернуться к выступлению Олега Аронсона. Как кто-то сказал, философия рождается тогда, когда умирает любовь к мудрости. Наверное, современное искусство рождается тогда, когда умирает любовь к так называемому традиционному искусству, но остается слово «искусство». Я согласна

с тем, что современное искусство — это радикально другая практика. Но я не могу согласиться с очень поэтическим положением о том, что художник ради «общего дела» соучастия должен отказаться от рефлексии своей деятельности. Радость поющих баб, которые получают удовольствие от того, что они просто участвуют в действии, становится современным искусством тогда, когда они осознают, что это искусство. Это не означает, что все современные художники обязаны пройти через арт-институции. Но они должны быть в контексте того языка, на котором говорит современное искусство. Как профессионал я настаиваю на профессионализме художников. Что касается экспертов по современному искусству, то их не так много. Это настолько сейсмологически ответственная область, что немногие знают, как предсказать эти извержения. В последние годы ведущие журналы по искусству просят кураторов назвать, кто, по их мнению, самый перспективный из художников. Не знаю, помогает ли этот выбор художникам, но он почти безошибочен.

**Олег Аронсон**

Профессионализм — тема неисчерпаемая. Каждый хоть в чем-то мнит себя профессионалом. Никто не хочет быть не-офитом. Мне же кажется, что новые области создаются не-офитами, а современное искусство — это до сих пор новая область, и ее пытаются загнать в профессиональные рамки кураторы, которых Вы сравниваете с сейсмографами. Все-таки сейсмографы не являются причиной землетрясений, а кураторы сегодня создают художников. Они создают их примерно так же, как создают поющих звезд на телевидении. Это возможно потому, что объект в современном искусстве значения не имеет. Имеет значение тупость. В данном случае это не оскорбительное слово, а имя некоторой идиосинкразии. Куратор отслеживает не художественный процесс, а частные идиосинкразии, с которыми можно иметь дело как с художественными проектами.

Я вспоминаю один разговор с Иосифом Бакштейном. Спрашиваю: «Иосиф, как ты отбираешь художников?» Он отвечает (для меня этот ответ симптоматичен): «Критериев нет, все приносят примерно одно и то же — какую-то белиберду, которая, по их мнению, является современным искусством. Ну, как это можно оценить? Я им говорю: приходите в следующий раз, поработайте еще. Если человек в следующий раз приносит что-то другое, что новее, лучше, я говорю — нет, вы не подходите. А если приносит то же самое, то я думаю: в нем что-то есть». То есть такая продуктивная «тупость» очень ценится. Художник оценивается не своим профессионализмом, а своей идиосинкразией, которая проявляет себя в его жесте, свободном от профессиональных, моральных установлений. Посмотрите на Кристо. Это просто идиосинкразия упаковки. Он упаковывал все вокруг — здания, мосты, острова, а теперь расслабился и может просто вешать ленточки в Центральном парке Нью-Йорка.

**Юлия Лидерман**

Вы рассказываете анекдоты, но этому есть объяснения, и они лежат в нескольких плоскостях. Это архаическое отношение к художнику, который должен отстаивать свою подлинность,



## | Круглый стол «Этика и современное искусство» |

стиль, свой авторский почерк. Вы хотите сказать, что метод не должен меняться?

**Олег Аронсон**

Не совсем так. Если мы можем интерпретировать современное искусство, то оно не современно. Условно говоря, если есть искусствоведческая интерпретация, то это не современное искусство, но если с помощью этого искусства мы можем понять что-то другое, к нему не относящееся (не обязательно применяя критический метод), если мы схватываем какие-то проходящие через него общественные токи, то, может быть, это и есть искусство. Возьмем группу «АЕС+Ф». За счет чего она теперь столь популярна? Разглядывая ее роскошную гламурную продукцию, мгновенно замечаешь всю эту эстетику буржуазного декора, которая востребована современным рынком. И вот появляется Ольга Свиблова и начинает говорить о метафизике этих фотографий: они, дескать, повествуют о жестокости в современном мире, о жизни и смерти и т. п. Важно, что своей интерпретацией (может быть, и несколько иной) она наполняет эти изображения значением, причем значением непреходящим. Как только возникает этот содержательный момент, — всё, это конец. Перед нами чистый рынок.

**Елена Петровская**

Значит, многое зависит от Свибловой.

**Реплика из зала**

Может, это не столько вина «АЕС»?

**Елена Петровская**

Я хотела сказать, что «АЕС» — пример весьма красноречивый, потому что художники выстраивают свои произведения таким образом, чтобы рынок, а не только Свиблова, умел считывать эти знаки, чтобы в них не было недосказанности и чтобы не было избытка.

**Олег Аронсон**

У нас есть целая индустрия рассказывания историй — массовая литература, кинематограф, телевидение. Когда современное искусство начинает этим заниматься (как группа «АЕС»), это значит, во-первых, что само оно давно уже зависимо от массовой культуры и, во-вторых, что пришел конец эксперимента, который долгое время продолжался и благодаря которому искусство только и могло быть современным. Это значит, что не случайно возникают все эти разговоры о возврате эстетики, под лозунгом которых работает «АЕС», о возврате политического искусства, художника и произведения. Любой возврат — это ренегатство.

**Реплика из зала**

Оно же — революция. Вы же сами утверждаете, что производство искусства может приносить эстетическое наслаждение...

**Олег Аронсон**

Для Вас может.

**Вопрос из зала**

А для Вас?

**Олег Аронсон**

А для меня не может.

**Реплика из зала**

Думаю, что сейчас это демонстрационная поза, не более того. Ведь это Вы писали о Сокурове для журнала «Сеанс»?

**Олег Аронсон**

Нет, в журнале «Сеанс» за свою жизнь я не опубликовал ни одного текста. О Сокурове я писал для «Киноведческих записок». И это было не о Сокурове как о великом режиссере и не об эстетическом наслаждении от его произведений, а в связи с вполне конкретной темой кинематографического документа. Я вообще считаю, что нужно разлюбить искусство, чтобы вернуть ему хоть какую-то ценность, потому что, любя искусство, мы все время его переоцениваем, от него очень много ждем, и поэтому оценки наши всегда завышены, тогда как функция искусства стала скромной, частной. Но, чтобы осознать эту изменившуюся функцию искусства, приходится преодолевать множество наслоений в виде амбиций художников, кураторских проектов, псевдоискусствоведческих интерпретаций.

**Елена Петровская**

Может быть, это и неплохо, но, что касается наслаждения, это уже не просто тебе принадлежащее чувство радости, которое Вы только что упомянули, но это есть некоторая культурная ценность, всячески поддерживаемая институтами.

**Олег Аронсон**

Не просто поддерживаемая. Я бы сказал жестче: вас используют, когда вы радуетесь, плачете, негодуете.

**Реплика из зала**

Могу на это возразить словами, что сейчас Вы заблуждаетесь.

**Олег Аронсон**

Есть старая китайская притча про радость рыбок. Два китайца стоят на мосту. Один другому говорит: «Посмотри на этих рыбок, посмотри, как они движутся, посмотри, какая радость в их движении!» Возражение второго напоминает Ваше: «Ты же не рыбка, как ты можешь знать, в чем радость рыбок?» На это первый китаец отвечает: «Ты же не я, как ты можешь знать, что я не знаю, в чем радость рыбок?» Это бесконечный разговор. В какой-то момент мы должны остановиться и сказать: «Вы правы»...

**Елена Петровская**

Или «Вы заблуждаетесь»...

**Реплика из зала**

Вы отказываете себе в том, чем в этой жизни можно наслаждаться!



| Круглый стол «Этика и современное искусство» |

*Олег Аронсон*

Нет. Вы говорите, что можно наслаждаться искусством. Не спорю. Но я говорю, что в искусстве можно наслаждаться не тем, что в нем искусство, а тем, что в нем есть жизнь (почти по Чернышевскому). И, чтобы научиться видеть эту жизнь, приходится преодолевать наслаждение от искусства, которому нас учат с малолетства...

*Елена Петровская*

Я думаю, что на этой жизнеутверждающей ноте мы можем завершить наш круглый стол. Хочу поблагодарить всех участников за их глубокие размышления и остроумие, а также всех слушателей — опять же участников, — которые нас сегодня очень поддержали. Спасибо вам, и будем надеяться, что это не в последний раз. До новых встреч!

