

РЕЦЕНЗИИ И ОБЗОРЫ

Н.Р. Шаропова

КУРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО И ВОПРОС О МЕТОДЕ

Дюв Т. де. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Пер. с фр. А. Шестакова. М: Изд-во. Института Гайдара, 2012. 368 с.

Шаропова Нигина Рустамовна – магистрант программы «Визуальная культура». Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики. 101000, Российская Федерация, Москва, ул. Мясницкая 20; e-mail: naighy@inbox.ru

Данная работа представляет собой рецензию на книгу «Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность», написанную бельгийским искусствоведом Тьерри де Дювом о творчестве Марселя Дюшана, и фокусируется на особенностях методологии, используемой де Дювом. Этот выбор обосновывается, с одной стороны, оригинальностью подхода, который выделяет рассматриваемое исследование среди прочих, написанных об искусстве вообще и Дюшане в частности, с другой, недостаточно подробной рефлексией над этим методом со стороны самого автора. В рецензии подробно анализируются сущность и достоинства указанного метода. В качестве основной метафоры, через которую предлагается его интерпретировать, избирается метафора «кураторского искусства». Ключевой особенностью здесь оказывается особый способ размыкания объекта посредством формирования контекста, пространства для высказывания вместо прямого приложения готовых понятий и теорий. Это позволяет сохранить автономность объекта. Дюшан и другие персоналии (прежде всего З. Фрейд) «помещаются» в единое «пространство», исключительным правом на которое не обладает ни один из них. Это позволяет, с точки зрения автора, до определенной степени говорить о статусе производных из этого «пространства» пропозиций как об объективном. Далее в рецензии рассматривается, как функционирует этот метод, на материале одной из сквозных линий исследования, а именно создании Дюшаном реди-мейда. Показывается, как в выстроенном пространстве между Фрейдом и Дюшаном де Дюв обнаруживает смыслы, позволяющие описать переход Дюшана к реди-мейду и возникновение новых фигур (Купка, Делоне, Малевич) при движении в этом пространстве. Разрабатываемый де Дювом механизм их взаимодействия с Дюшаном приводит к искомой цели – созданию реди-мейда.

Ключевые слова: авангард, реди-мейд, ремесло, абстракция, Зигмунд Фрейд, Марсель Дюшан, Казимир Малевич

Книга написана известным бельгийским специалистом в области современной эстетики Тьерри де Дювом в 1984 г., ее английский перевод («Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade») был опубликован в 1991 г. Эта работа посвящена исследованию творчества Марселя Дюшана, фигуры, которой де Дюв посвятил не одно исследование. Он долгое время изучал наследие Дюшана, прежде всего создание реди-мейда, разрабатывал различные подходы к его творчеству. Так, в книге «Именем искусства. К археологии современности»¹ («Au nom de l'art: pour une

¹ *Дюв Т. де.* Именем искусства. К археологии современности. М., 2014.

archéologie de la modernité», 1988), которой, пожалуй, де Дюв наиболее известен, рассмотрение реди-мейда вводится весьма необычным образом. Де Дюв предлагает «перечитать» «Критику способности суждения» И. Канта, трансформировав содержание понятия «эстетическое суждение» в перспективе существования реди-мейда, сделать его чувствительным к модернистскому и постмодернистскому искусству. Помимо указанных монографий Дюшану также посвящены некоторые статьи². Помимо М. Дюшана де Дюв также занимался И. Кляйном, Дж. Бойсом и другими художниками. Также он известен как оппонент Климента Гринберга, критика взглядов которого в наибольшей степени представлена в работе «Clément Greenberg entre les Lignes» (Dis Voir, Paris, 1996). Для русского читателя де Дюв представлен, помимо указанных монографий, некоторыми статьями, перевод одной из которых был опубликован в настоящем периодическом издании³ и двух других⁴.

Итак, рассматриваемая работа, как указано выше, не является единственным исследованием де Дюва о Дюшане, но выделяется как главное сочинение де Дюва. Нам хотелось бы сформулировать еще одно, на наш взгляд, наиболее важное отличие этой работы от других. Проблема, на которой мы сосредоточим внимание, – это проблема метода, которая представляется ключевой для адекватного понимания содержания этого текста, а также выделяет его как из числа работ самого де Дюва, так и из числа других искусствоведческих текстов о Дюшане. Именно метод и отличает данную работу от остальных, и он интересен сам по себе, причем не только своей оригинальностью (мы постараемся отразить в своем анализе ряд его достоинств). Сам же де Дюв о своем методе рассуждает немного, предлагая лишь некоторую рефлексию во введении, однако она, на наш взгляд, дает читателю лишь поверхностное представление о том, какую работу в действительности прodelывает на страницах этого труда автор.

В своем исследовании де Дюв активно обращается к психоанализу, а именно к Фрейду. Эти отсылки представлены столь обширно, что может возникнуть впечатление, что перед нами работа, которая строится на психоанализе. Однако именно от такого прочтения предостерегает нас автор. В самом деле, относясь к этому с большим вниманием, мы обнаруживаем ряд существенных нестыковок. Во-первых, задействован не столько психоанализ, сколько сам Фрейд – его работы рассматриваются вне отрыва от его личности. Здесь не только не наблюдается процедура абстрактного выделения психоаналитического метода как такового, но, напротив, даже делается акцент на связи психоанализа с его создателем. Во-вторых, вопрос о том, что и в какой перспективе рассматривается, оказывается весьма проблемным. Мы обнаруживаем, что по отношению к Фрейду осуществляется инверсия: вместо того чтобы быть теоретической инстанцией, задающей перспективу для рассмотрения того или иного объекта, она сама становится предметом на-

² См.: *Duve T. de. Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism* // October. 1994. No. 70. P. 47–62; *Duve T. de. The Post-Duchamp Deal. Remarks on a few Specifications of the Word «Art»* // *Filozofski vestnik*. 2007. Vol. XXVIII. No. 2. P. 27–38; а также сборник, который вышел под редакцией Тьерри де Дюва: *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Camb. (MA), 1993.

³ См.: *Дюв Т. де. Авангард и «потеря ремесла» – простое объяснение* // *Филос. журн.* 2013. №1(10). С. 89–96.

⁴ *Дюв Т. де. Глобальное и сингуниверсальное. Размышления об искусстве и культуре в глобальном мире* // *Художю журн.* 2011. № 84. [Электронный ресурс] URL: <http://permm.ru/menu/xzh/архив/84/terri-de-duv.html> (дата обращения: 25.01.2015); также на русском языке представлена работа «“Ах, Мане!...” Как Мане сконструировал “Бар в Фоли-Бержер”» (*Фуко М. Живопись Мане. СПб., 2011. С. 121–148*).

блюдения. Причем эта инверсия осуществляется все же не в рамках работы, посвященной самому Фрейду (где такая инверсия была бы естественной), но в искусствоведческой парадигме, другими словами, в прикладном анализе. Не оказывается ли, что дело обстоит ровно противоположным образом, нежели можно было бы ожидать изначально: вместо того чтобы задавать вопросы, Фрейд оказывается вынужденным на них отвечать, а искусство перестает быть предметом и становится наблюдателем?

Однако все не так очевидно. Указанная инверсия не используется автором в ее непосредственном виде, она проблематизируется: «Надо ли интерпретировать, подобно самому отцу психоанализа, “Леонардо да Винчи по Фрейду” или, наоборот, подобно Лиотару, “Фрейда по Сезанну”?»⁵. Де Дюв не принимает ни одну из этих альтернатив, он выстраивает между Дюшаном и Фрейдом особый тип отношений, которые не сводятся к простой смене ролей.

Как тогда следует данное отношение понимать, если не предполагается рассмотрение одного посредством другого или наоборот? И если мы отрицаем такой способ связи, то возможно ли при этом вообще что-либо *рассматривать* (ибо очевидно, что необходима перспектива, которая обеспечивала бы акцентуацию, фокус, и если эту перспективу задает не рассматриваемое сопоставление, то чему вообще оно тогда служит?). Сам де Дюв называет свой подход *эвристическим параллелизмом*, что подразумевает: а) одна проекция не заступает за границы другой, б) такое соположение должно иметь некую познавательную ценность. Чтобы понять, какая познавательная ценность может быть извлечена при таком способе описания, прежде необходимо прояснить, в чем он состоит и как его мыслить. Итак, если связка «Фрейд-Дюшан» не содержит внутренней иерархии, то, по-видимому, они должны быть включены в некую более общую, метаперспективу? Это не столько неверно, сколько непонятно. Такой ответ звучал бы излишне абстрактно, не приводя к искомому пониманию: вопрос о том, откуда возникает эта более общая перспектива и что она собой представляет, остается нерешенным. Возможно, было бы уместным попытаться понять рассматриваемое отношение *по аналогии* (если метод дедукции полезен, прежде всего тем, что при правильном использовании сообщает истинность извлекаемым пропозициям при условии, что ею обладали посылки, то метод аналогии, как нам кажется, позволяет сообщить извлекаемым тезисам *содержание*, он указывает на некий образец, как ту или иную модель можно понимать). Мы предлагаем воспользоваться в качестве аналогии эффектом, на который, в частности, указывал Дж. Бергер⁶: окружение, физический контекст визуального объекта определяет способы его прочтения, например порядок показываемых изображений формирует некий нарратив и стратегию интерпретации каждого из них. А ведь это один из механизмов, на котором строится *кураторское* искусство. Авторское прочтение возникает здесь не посредством «*внедрения*» в произведение, но посредством *формирования пространства* для высказывания. Произведение не препарируется теоретическим аппаратом, но сохраняет свою *автономию* и целостность. Именно через сопоставление с этой аккуратной работой куратора мы хотели бы предложить мыслить разрабатываемый де Дювом метод – он также предпочитает не вторгаться в объект, но создает условия диалога, в котором объект выражает себя сам.

⁵ Дюв Т. де. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. М., 2012. С. 12.

⁶ Бергер Дж. Искусство видеть. СПб., 2012.

Далее, крайне важно зафиксировать, что, несмотря на сохранение целостности и автономности, произведение, помещенное вместе с другими объектами в некое пространство, – уже и не вещь-в-себе. Иначе указанный диалог, высказывание, а значит, и извлечение всякой познавательной ценности были бы невозможны: даже автономное высказывание – это высказывание *о* чем-то и *по поводу* чего-то, поэтому художественный объект здесь всегда уже разомкнут. Как, однако, может сохраняться автономия объекта и выноситься относительно него какое-либо суждение? «Абсурдно хотеть видеть нечто и не хотеть видеть этого с определенного места»⁷. Данное замечание ставит вопрос об объективности высказывания (напряжение между «автономностью» и «высказыванием»), и он оставался бы, безусловно, праздным, если бы в нем не заключалась ценность данного подхода. Разрешить указанное затруднение мы попытаемся ниже, сейчас же отметим еще одно. Возможность «высказывания» предполагает, что одно будет проявлять некоторые свойства по отношению к другому и наоборот, таким образом мы и получаем ту самую перспективу, те акценты, в которых нуждается анализ. Но разве сам факт осуществления этих «реакций», разомкнутость объектов навстречу друг другу может позволить нам сказать, что их границы не были преступлены, если само взаимодействие уже некое преступление или скорее за-ступление за границы друг друга? В чем же здесь параллелизм? Разве это не простое *совмещение* отвергнутых альтернатив: «Леонардо да Винчи по Фрейду» и «Фрейда по Сезанну»? Эта разница – между простым совмещением прямого и обратного разыгрывания ролей между Фрейдом и Дюшаном и тем особым способом отношения между ними, которое выстраивает де Дюв, – станет более уловимой, если мы обратим внимание на *пространство* взаимодействия. Всякого рода «приложение», т. е. рассмотрение объекта с точки зрения «другого» (метода, автора, традиции, дисциплины, фигуры и пр.), в сущности, есть помещение одного в пространство другого (выполняющего роль теоретической инстанции), *уничтожение* некоего *an sich* и «*сборка*» в иной по отношению к нему перспективе. Метафора куратора тем и важна, что показывает, что ни один предмет не обладает исключительным правом на это пространство: оно *взаимополагается*, при этом каждый объект сохраняет свою автономию. Это пространство не внутри какой-то одной системы, а *внешне* им всем потому, что располагается за пределами границ каждого из них. Продолжая метафору, оно буквально внешнее, это физическое пространство (залы музея), в котором осуществляется высказывание, что оказывается возможным благодаря буквальному соседству художественных объектов. Нарратив выстраивается самими объектами, авторское высказывание заключается лишь в праве выбора этой последовательности. И, таким образом, мы, конечно, имеем дело с некоторым *ограничением* (объект не дан нам в своей полноте), которое состоит в этой предумышленной и искусственной перспективе, последовательности, выборе «соседства», и за счет этого ограничения (чтобы не сказать искажения – поясним ниже) происходит размыкание. И крайне важным оказывается, что это размыкание не нарушает автономию объекта (здесь мы возвращаемся к ранее указанному затруднению), мы не искажаем его, а скорее задаем вектор этим со-положением.

Все последствия до определенной степени объективны: «Наш метод останется при этом простым параллелизмом; забота о возможном пересечении параллельных серий возлагается на “функцию истины”»⁸. В таком ракурсе

⁷ Ортега-и-Гассет Х. Исторический смысл теории Эйнштейна // Эпистемология и философия науки. 2005. Т. IV. № 2. С. 225.

⁸ Дюв Т. де. Живописный номинализм. С. 15.

ограничение, с которым мы имеем дело, касается скорее *неполноты* истины, чем ее искажения, высказывание произведения остается *его собственным* высказыванием, просто лишь одним из возможных (может быть, для разъяснения будет продуктивным отослать здесь к разработкам Ф. Бэкона⁹, который так же, как позже это делал И. Кант, настаивал на существовании искажения в восприятии, однако не мыслил его содержательно – мир оказывался недоступным только в силу неполноты восприятия (ограниченная человеческая природа), но то, что нам доступно, при условии очищения разума (идолы), сохраняет объективность, что для Канта было уже невозможным). Также важно отметить, что, хотя «тема» (высказывания) и задается извне, набор тем все же ограничен *структурой самого произведения*. Какой-либо нарратив вообще возможен в таком случае только при условии, что произведение будет «со-полагаться» с теми художественными объектами, по отношению к которым оно в принципе *может* быть не нейтрально, на что оно будет реагировать. Это в свою очередь означает, что потенциальный набор таких объектов, а, следовательно, и производимых высказываний инкорпорируется в структуру самого произведения, принадлежит и ей также. И проблема лишь в том, что данное высказывание явно не единственное из возможных, однако некоторая претензия на истинность и объективность, безусловно, сохраняется¹⁰: «...картина, когда никто уже “не говорит через нее”, говорит сама»¹¹.

Нерешенным, однако, остается вопрос о «теме высказывания»: что делает не нейтральным Дюшана и Фрейда по отношению друг другу? Чем определяется возможность их «соседства»? Де Дюву важно здесь показать, что психоанализ (в фрейдовском варианте) и «настоящее» искусство – это *субъективные* практики. Их предмет скрыт, и их суждения относительно него (предмета) не могут быть верифицированы. Субъективная основа психоанализа позволяет де Дюву делать акцент на этой практике как на практике художественной: психоанализ основан прежде всего на *самоанализе* (что собственно и делает обе практики субъективными, а их предмет скрытым), который, по де Дюву, является важным «симптомом» великого искусства: «всякое эстетически сильное или исторически плодотворное произведение искусства с необходимостью подразумевает самоанализ»¹². Этот общий с искусством *исток* акцентирует художественный характер работы Фрейда, высвечивает в ней творческий акт *произведения* психоанализа¹³ (намеренная двусмысленность) и позволяет разглядеть за фигурой мыслителя фигуру творца. Таким образом, концепт «Фрейд-художник» поддерживается, с одной стороны, мыслью об общем истоке, с другой, идеей об *изобретении* психоанализа, т. е. о его творческом начале (именно этим объясняется направленность интереса де Дюва прежде всего на личность Фрейда, интерес же к самому психоана-

⁹ См.: Бэкон Ф. Афоризмы об истолковании природы и царстве человека // Бэкон Ф. Соч.: в 2 т. Т. 2. М., 1972. С. 12–82.

¹⁰ Хотя здесь нам, конечно, могут возразить (например, отсылая к Н. Гудману с его тезисом «когда искусство»), что этот набор определяется не только или даже не столько «телом» произведения, но его контекстом (имеется в виду, что упомянутый набор актуальных для той или иной художественной работы дискурсов принципиально подвижен и зависит от конкретного исторического контекста, что означает, что этот набор определяется не самим объектом) – с этим мы, безусловно, согласны, однако здесь не принципиально само это различие на артефакт и круг значений, поскольку все объекты рассматриваются уже в заданном историческом контексте, поэтому этот контекст необходимо включается в структуру объекта.

¹¹ Дюв Т. де. Живописный номинализм. С. 279.

¹² Там же. С. 115.

¹³ В том смысле, что Фрейд, по утверждению де Дюва, скорее создал психоанализ, чем отрыл его.

лизу выказывается без отрыва от его творца – именно об этом шла речь в самом начале): «либидальная нагрузка его работ – это нагрузка творца»¹⁴. Эта стратегия предлагает отнестись к Фрейду как автору, который черпает «вдохновение», материал для своего «произведения» из самоанализа. Также и фигура Дюшана выделяется как значимый момент в истории авангарда в диалоге с психоанализом тем, что этот «замкнувшийся» художник, «художник, [который] уклоняясь от нормативного давления художественной среды, доверяется безоговорочной диктовке своей субъективности»¹⁵. То есть если «значимое искусство» невозможно без самоанализа, то Дюшан наиболее репрезентативный «объект» для того, чтобы это показать. На субъективном источке обеих практик – искусства и психоанализа (что, хотя и обще всякому «великому искусству», в Дюшане проявилось наиболее наглядно) – и на возможности представить производимую Фрейдом работу в терминах «творец-творение» основывается продуктивность и сама возможность диалога между Дюшаном и Фрейдом.

Теперь же нам предстоит рассмотреть, какие сюжеты выстраиваются посредством этого искусственно запущенного, но естественным образом развивающегося отношения. Ниже мы попытаемся кратко реконструировать одну из основных линий нарратива – те самые сюжеты, акценты, которые высвечиваются в отношениях Фрейд-Дюшан. Мы говорим только об «одной из», поскольку выделить однозначно одну основную линию в данном случае задача достаточно сложная, если не невозможная. Мы имеем дело с теоретически нагруженным текстом, который к тому же обладает довольно сложной конструкцией. Его устройство скорее можно было бы описать как кружево, нежели как систему линий – выделить основную, не прибегая ко всем остальным, пожалуй, было бы невозможным, поскольку эта линия включает в себя прямо или косвенно все полотно, которое простирается во множество сторон одновременно. Поэтому в подобной ситуации остается только возможность ограничиться выбором какого-то одного из «сквозных» сюжетов. Сосредоточимся на проблеме перехода Дюшана к реди-мейду. Реконструкция данной темы позволит продемонстрировать, как работает описанный метод на конкретном материале. Мы постараемся показать, как из развития диалога между Дюшаном и Фрейдом высвечиваются или даже возникают новые сюжеты и смыслы, позволяющие подступиться к анализу указанного перехода. Кроме того, разработка именно этой линии позволит включить в пространство «опытов» над Дюшаном и другие персоналии – Делоне, Купку и Малевича. Таким образом, данная реконструкция будет состоять из двух частей: 1) подготовительная работа – поиск «зацепок», которые должны привести к основному сюжету, 2) анализ перехода к реди-мейду.

Отправной точкой оказывается сновидение об Ирме для Фрейда, с одной стороны, и Мюнхенский период для Дюшана, с другой. Единый нарратив здесь следующий: *снятие ответственности*. Для Фрейда снятие ответственности за неуспешное лечение, для Дюшана – за успех в живописи. Конечно, речь идет о скандале в связи с «Обнаженной, спускающейся по лестнице» (была отвергнута Салоном Независимых), кроме того, это был «отзвук» более раннего провала, связанного с поступлением в Школу изящных искусств. Другим важным мотивом в этой «клинической картине» выступает бинарность *«живопись-женщина»*. Провал привел, с одной стороны, к *потребности* в признании, с другой, к мысли о *невозможности* стать

¹⁴ Дюв Т. де. Живописный номинализм. С. 19.

¹⁵ Там же. С. 45.

живописцем, таким как Пикассо или Брак. Женщина становится метафорой живописи, выражением недоступности (его работы отвергнуты художественной средой, его любовь отвергнута обществом – речь прежде всего идет о его сестре Сюзанне¹⁶ – в обоих случаях институции делают недоступным для него преследуемую цель – искусство и женщину). Недоступность обернулась нежеланием (обратное тоже верно). Искусство как сублимация – вынужденная «обонятельная мастурбация» (так Дюшан называл страсть художников к ремеслу, любовь к запаху красок, каждодневное рисование). Он испытывал и отвращение и стремление к живописи.

Последней зацепкой оказывается *кубизм*. Де Дюв показывает, что кубизм стал с 1911–1912 гг. основным путем развития авангарда. Конкуренты отвергались, как пишет де Дюв, так как «оспаривать у кубизма монополию на авангард мог в это время только итальянский футуризм»¹⁷, но он поясняет, что футуризм развивался параллельно. Кроме того, де Дюв обращает внимание на то, что Дюшан был вхож в «группу Пюто». И это второй важный момент здесь. Дюшан был близок не с передовыми живописцами, которые «вершили» кубизм, но с «художниками второго ряда, которые, сознавая, что они не являются пионерами движения, делают его в полном смысле слова “движением”, подкрепляя теоретическим обоснованием и связанной идеологической подкладкой»¹⁸. Так в силу этих двух обстоятельств – выделенности кубизма на «арене» авангарда и связи с *телом* движения, а не его головой – можно протянуть нити дальше: во-первых, Дюшан не хотел становиться еще одним художником второго ряда, как его братья, во-вторых, свою потребность в преодолении авангарда связывал именно с кубизмом. Итак, нам стоит зафиксировать эту парадоксальную позицию Дюшана по отношению к живописи вообще и к кубизму в частности: с одной стороны, Дюшан жаждет признания, с другой, он не может быть живописцем, потому что испытывает отвращение к самой живописной практике, к ремеслу, к каждодневным упражнениям, к «глупости художников»¹⁹. И одновременно ищет признание от той инстанции, которую презирает. Обратное, как мы указали, также верно – он именно потому отвергается этой инстанцией, что желает не быть в ней, но ее отменить – это выражается в отказе принять ее «правила». Такая парадоксальность отчасти объясняется «снятием ответственности»: в провале виновен не он, но инстанция, которая задает правила, в силу которых он оказывается отвергнутым. В этом парадоксе добиться признания и преодолеть, отменить инстанцию, которая его санкционирует, – одно и то же. И снова верно в обе стороны: добиться признания – все равно что отменить саму инстанцию (таковы правила авангарда: *отказ* – основная стратегия),

¹⁶ См.: Дюв Т. де. Живописный номинализм. С. 65–82.

¹⁷ Там же. С. 47.

¹⁸ Там же. С. 50.

¹⁹ Дюшан скорее воспринял критику Сезанна о «глупости художников» и его наставление о необходимости привнести в живопись «серое вещество», чем кубисты. Речь шла не об «интеллектуальных сюжетах», но о разработке самого способа заниматься искусством, усложнить не нарратив, но саму художественную практику, сделать ее практикой рефлексивной, проблематизировать ее. Именно в этом, по мнению де Дюва, заключается эдиповский конфликт кубистов с Сезанном, к которому они апеллировали. Дюшан же предложил свое решение этого конфликта, отослав «Обнаженную» на выставку «Независимых». Поэтому важно оценивать так называемый кубистский период Дюшана не как собственно кубистский, ведь это уже рефлексия над ним, комментарий к нему. Именно в выборе этой дистанции по отношению к кубизму определяется и возможность и необходимость для Дюшана в его преодолении: высветились его «слабые места», а значит, и дальнейшие стратегии развития живописи.

отменить ее – все равно что добиться признания (поскольку ее низвержение сопровождается отменой ее правил, критериев, фундирующих суждение). И, наконец, вся эта логика конкретизируется в кубизме, поскольку именно кубизм в то время совпал с инстанцией авангарда. И именно по отношению к нему «комплекс живописца» возник и по отношению к нему развивался (группа «Пюто»). Отсюда и следует исходить.

Теперь перейдем к анализу анонсированного «перехода». Мы обещали показать, среди прочего, как в выстраиваемое пространство оказываются включенными другие персоналии – Купка, Делоне и Малевич. Важно заметить, что ни с кем из них Дюшан не находился в особых отношениях, не приходится говорить и об их взаимных влияниях или преемственности, во всяком случае эксплицитно: «Что же касается возможных отношений “влияния” между двумя живописцами, не исключено, что взаимного, то это сложный и, несомненно, *праздный* (курсив мой. – Н.Ш.) вопрос»²⁰. И даже если мы и можем найти между Дюшаном и рассматриваемыми художниками более привычные для нас связи, на основании которых обычно осуществляется сопоставление, тем не менее совершенно очевидно, что, руководствуясь этим критерием всерьез, предложенные де Дювом персоналии никогда не попали бы в рассматриваемое поле в первую очередь. Если говорить о связях биографических, то скорее мы бы стали говорить о его братьях-художниках, которые так же, как и Купка, были вхожи в «Пюто», однако были связаны с Дюшаном в несравненно большей степени; если же об идейных, то больший смысл, возможно, имело бы сопоставление с некоторыми футуристами, которые, хотя и развивались параллельно, в некоторых линиях «совпадали» с Дюшаном (художественная рефлексия над проблемой движения в медиуме, по определению статичном, выразившем обычно момент, а не движение, переход или изменение («Переход от девственницы к новобрачной», «Мельница для какао-бобов» и др.)). Поэтому нет сомнений в том, что их «функционализация» в задаваемом де Дювом пространстве происходит ровно таким же способом, как и в случае с Фрейдом, хотя в силу последовательности, в которой они возникают (в уже заданном пространстве «Фрейд-Дюшан»), они оказываются в более «подчиненном» положении, нежели фигура Фрейда.

Собственно, в связи с чем возникают эти трое? Напомним, что одной из «зацепок» был конфликт с кубизмом и конкретизация комплекса и желания произошли именно через него. Этот факт проясняет дальнейший ход рассуждений де Дюва: «В кубистском Париже 1911–1912 годов, и в частности в “группе Пюто”, собрания которой посещал Дюшан, проблематика цвета почти не заметна, непосредственное восприятие кубизма современниками оставляет ее на втором плане, подвергает *вытеснению* (курсив мой. – Н.Ш.)»²¹. И, конечно, именно на вытесненное, т. е. на *цвет*, де Дюв направляет пристальное внимание. Другой такой зацепкой мы определили невозможность и потребность стать живописцем, то, что ранее описывалось де Дювом как фрустрация для Дюшана (через бинарность «живопись – женщина») и отвращение к ремеслу и к «глупости» художников. Также напомним, что именно оттого, что его природа бунтовала от каждодневного рисования и «глупости» живописи, он понимал, что никогда не станет живописцем, отчего идея преодоления, вышедшая в итоге за пределы кубизма, привела к созданию той точки-парадокса, в которой имя «живопись» оказалось невозможным и необходимым (реди-мейд). Отсюда вторая и третья интересующие автора темы –

²⁰ Дюв Т. де. Живописный номинализм. С. 277.

²¹ Там же. С. 276.

ремесло и, наконец, *отказ*. Три эти темы выделились через развитие диалога с Фрейдом как принципиально не нейтральные для Дюшана, поэтому именно они и становятся основанием для выбора следующих «объектов», которые также чувствительны к этим проблемам.

В параграфе «Купка и вопрос чистого цвета» автор в связи с Купкой разбирает развитие проблемы цвета. С точки зрения де Дюва, ее разработка связана с поиском нового языка. Импульсом для этого поиска оказывается критика символизма: референция в его рамках произвольна и субъективна, что приводит к осознанию, что язык, который «допускает любые переводы», просто не может функционировать как язык. Основанием же для сведения этого поиска именно к проблеме чистого цвета служит теория цвета Шивреля: отвергая психологизм Гёте, она утверждает объективность свойств цвета и открывает для него «подступ к символическому». В чем состоит объективность и почему она позволяет стать чистому цвету языком? Это следует понимать прежде всего через интерпретацию языка как автономной знаковой структуры, внутри которой есть необходимая логика функционирования ее элементов, их связей, «требования системы». При условии принятия объективности и системности цветового спектра, становится возможным проинтерпретировать его как языковую структуру, где оттенок есть знак, который детерминирован системой цветового спектра²²: «то есть [цвет] относится к своим соседям и антиподам в хроматическом круге так же, как его имя относится к их именам в системе языка»²³. Таким образом, речь идет «не [о] референциальной, а [о] синтаксической объективности»²⁴. Через постановку вопроса о цветовом спектре как об автономной знаковой структуре мы приходим не только к его интерпретации в качестве языка, но и к проблеме абстракции²⁵, поскольку функция истины связана не с референцией, но с применением внутренних правил системы, и такая система самодостаточна и может ни к чему не отсылать, быть совершенно абстрактной. Купка в поисках выхода из кубизма, так же как и Дюшан, вынужден был решить его базовый конфликт (см. сноску 19). Разрыв связи с миром как изображаемым приводит к насыщению «серым веществом» самой живописи, сосредоточению не на сюжете, но на разработке нового способа ею заниматься, нового языка. Для нашей же цели важным оказывается возможность расширить проблему абстракции, вывести ее за пределы оппозиции абстрактное-фигуративное и увидеть проблему абстракции у Дюшана, несмотря на то, что абстрактных работ он не создавал. Реди-мейд также оказывается актом замыкания на себе художественной рефлексии: она не инструмент для выражения, но предмет, и в этом акте искусство проблематизирует само себя, его объективность не референциальна.

²² Отметим, как от этого опыта отделяется обращение к теме дивизионистов: «Возможно, у дивизионистов уже созрела идея языка живописи, означающими элементами которого являются мазок (в плане формы) и чистый цвет (в плане цвета), но ставкой она для них еще не была, и возможность соотносить язык с живописью через описание референта-изображаемого сохранялась» (см.: Дюв Т. де. Живописный номинализм. С. 285).

²³ Там же. С. 287.

²⁴ Здесь трудно удержаться от отсылки к Н. Гудмену – познавательная ценность и объективность присущи всякой знаковой системе уже потому, что она система описания, независимо от того, отсылает ли она к какому-то объекту или же нет (см.: Гудмен Н. Способы создания миров. М., 2001; Goodman N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis, 1968).

²⁵ «Изгнав природу в качестве референта-изображаемого, живописец берется вернуть ее в качестве означающего» (Дюв Т. де. Живописный номинализм. С. 284).

Перейдем к Делоне и теме ремесла. Необходимо здесь отметить следующее: стремление Делоне к абстракции, которое отмечено, например, такой работой, как «Первый диск» (1911), оборвалось в силу его привязанности к ремеслу. По мнению де Дюва, именно страх перед отказом от «технически сложной живописи» объясняет достижение абстракции лишь на «краткое мгновение», хотя теория его неуклонно вела в эту сторону. Де Дюв выражает это так: Делоне так и не понял, «что ремесло и отказ от ремесла – одно и то же». Зато, по мнению автора, это вполне поняли Мондриан и Малевич. То есть «следовавшие один за другим отказы, которые составляют предшествующую им историю модернизма, отказ Мане от светотени, Сезанна от перспективы, их самих от изображения, были не оздоровительным очищением, неким возвратом к пустоте перед строительством нового здания, а как раз-таки ремеслом»²⁶. То есть отказ – это не освобождение места для чего-то нового, это уже новая *позитивная* стратегия. В упомянутой раньше статье де Дюва «Авангард и потеря ремесла» автор более подробно разбирает, как отказ от ремесла связан с «великим искусством» и почему, следовательно, его важно понимать как позитивную стратегию. В статье де Дюв указывает, что «искусство» как конвенциональный факт культуры базируется на отношении, договоре между художниками и потребителями (заказчиками, критиками и т. п.). Договор фиксируется правилами номинации, и это правило связано прежде всего с ремеслом, определенно понятым *lege artis*. Данный договор начинает рушиться, что открывает дорогу «великому искусству». Отсюда три решающих момента для авангарда: «1) авангард начинается тогда, когда более неясно, кому адресовано искусство [появления салонов и самой разной публики], 2) он устанавливается тогда, когда уже непонятно, кто имеет право называться художником [появления Независимых и т. п.: нет преград в виде вступительных испытания, художником может стать любой], 3) авангард хочет невозможного, он стремится создать великое искусство»²⁷. Поясним третий пункт отдельно: «если каждый может судить об искусстве, если кто угодно может стать художником, занятия искусством теряют всякий смысл. Имеет смысл делать только великое искусство – меньшего не дано»²⁸. Поэтому очень важно понимать «отказ» в авангарде содержательно, поскольку именно в нем «великое искусство» переживает свой расцвет. Во-первых, сама возможность отказа утверждает тотальную свободу. Когда правил нет и когда адресат неизвестен, а значит, «служить» необходимо вкусам *всех* – это то же самое, что не служить ничьим вкусам. Чтобы вы ни сделали, какой бы отказ ни осуществили, вы всегда потенциально заключаете договор с кем-то другим, находите в этом «океане вкусов» своего потребителя. Во-вторых, сам способ описания этой стратегии как отказа – это уже определенная позиция: «Общепринятое мнение проглядело пакт с авангардизмом, так что не стоит удивляться, что оно придавало большое значение факту разрыва конвенций»²⁹. То есть эта стратегия именуется отказом и кажется негативной именно потому, что в своем рассмотрении мы стоим по-прежнему на руинах того договора, по отношению к которому этот отказ осуществляется. Однако всякий разрыв есть новый договор, поэтому этот отказ всегда содержателен (новое определение того, что есть искусство, как писал об этом Дж. Кошут³⁰).

²⁶ Дюв Т. де. Живописный номинализм. С. 296.

²⁷ Дюв Т. де. Авангард и потеря ремесла // Филос. журн. 2013. № 1 (10). С. 90.

²⁸ Там же. С. 91.

²⁹ Там же. С. 93.

³⁰ См.: Кошут Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.

И, наконец, третье: работа, выполненная по всем «правилам искусства», никогда не является искусством. Искусство можно сравнить здесь с негативной симптоматикой в психиатрии: искусство делает искусством не только наличие чего-то, но и отсутствие того, что должно быть у не-искусства. Таким образом если негативной стороной оказывается отказ, то позитивная обращается новизной (поскольку она предполагает отказ). Этот принцип выражения через отсутствие де Дюв называет «Less is more» – буквально, чем больше/тоньше удастся избежать традиции, тем больше новых смыслов/способов производится (ведь когда отказ становится тавтологичным, то он перестает быть таковым и образует новую традицию, как это случилось с абстракционизмом. Поэтому важно понимать, что это именно позитивное изобретение новых способов заниматься искусством, простой отказ от фигуративности – это *уже* не искусство). Именно этот принцип насыщает художественную практику «серым веществом», отказ от ремесла – это и отказ от референции и выразительности, и проблематизация самой практики.

Однако могут оспорить, предполагает де Дюв, что Мондриан и Малевич не отказались от самой живописи, на что возражает: «вопреки видимости, он не заводит “логику” отказа дальше, тем более, как сказали бы некоторые, слишком далеко – туда, где нить традиции, в самом деле, прерывается»³¹. И в качестве аргумента он предлагает крайне любопытный ход. Вспоминая о Гринберге, который, принимая отказ как стратегию, все же видит в ней некий предел, почти неконвенциональную природу искусства, он непременно приходит к «фетишизации» – плоскостности картины. Венцом этой стратегии становится чистый холст, ведь именно на него пытаются указывать все стратегии отказа вплоть до монохромов. Но тогда, говорит де Дюв, чем же отличается купленный чистый холст от реди-мейда? И именно здесь он ставит проблему номинации, наиболее очевидно проявленную в реди-мейде. Проблема языка (сопряжение с Купкой) в контексте Дюшана преобразуется в проблему номинации. Само эстетическое суждение в рамках тотального отказа может теперь оперировать лишь терминами «искусство» и «не искусство», «картина» и «не картина». Кроме того, де Дюв показывает, что реди-мейд делает невозможным это суждение, эту номинацию. Отказать реди-мейду в том, чтобы называться живописью, на основании отсутствия ремесла – значило бы отказать в этом почти всему модернизму. Отказать же по причине «отсутствия основания связывать реди-мейд с живописной традицией» значило бы «заявить о готовности назвать живописью “Черный квадрат” и холст из магазина, но не писсуар Дюшана»³². Однако можем ли мы тогда сказать, что это живопись? Назвать писсуар живописью можно только на том основании, что именно отказ составляет «тело» модернистской живописи (отказ от ремесла и ремесло – одно и то же). «И это решение также неприемлемо, ибо оно, во-первых, исключает из истории модернизма все, что соответствует той или иной живописной конвенции; во-вторых, незаконно отождествляет стратегию отказа, являющуюся лишь частью модернистского демонтажа, со всей совокупностью его стратегий; и, в-третьих, в конечном счете, оправдывает фантазм чистого листа и уподобляет современную невозможность живописи полной утрате памяти о ее прошлом»³³.

В логике развития связки «Дюшан-Фрейд» удастся зафиксировать парадоксальную позицию Дюшана по отношению к живописи. Он одновременно призирает ее и стремится к ней. Это противоречие могло быть

³¹ Дюв Т. де. Живописный номинализм. С. 298.

³² Там же. С. 303.

³³ Там же. С. 304.

снято только посредством преодоления. И поскольку для Дюшана эта логика сформулировалась через кубизм, он пытался преодолеть его и повести живопись дальше, однако в этом акте он преодолел саму живопись. Это преодоление произошло через фиксацию парадокса, в котором находился сам Дюшан, через создание объекта, который свел эстетическое суждение к номинации «живопись/не живопись» и сделал эту номинацию невозможной. Оказавшись по отношению к живописи в точке-парадоксе, он снял его, сделав парадоксальной ее саму.

Реконструировав данные сюжеты, мы пытались показать, как функционирует метод, который представили в начале. Однако у читателя могло создаться впечатление, что результаты оказались обратны «обещаниям», что обещанное право на высказывание было отдано самому «объекту» только номинально, но на деле Дюшан был сведен к плоскому контексту своего комплекса и все содержание было полностью дедуцировано из него. Тем не менее этот эффект обязан лишь неизбежному недостатку подобного изложения. Многочисленные «слепые пятна» и необходимое для наших целей линейное изложение уничтожили ту естественную, почти растительную (и по форме, и по происхождению – ветвисто и естественно развивающуюся) конструкцию, которая позволяла уловить столь важную для этой работы тактичную позицию самого автора по отношению к Дюшану. Линия, которую мы изложили, причем в крайне урезанном и ограниченном виде, хоть и сквозная, но все же лишь одна из многих. Поэтому говорить о редуцировании здесь совершенно невозможно, поскольку развитие Дюшана представлено в столь многообразных оттенках, что такое искажение было бы невозможным попросту потому, что даже при поверхностном прочтении читатель не смог бы выделить какие-либо однозначные дефиниции или дискурсы. Однако мы надеемся, что желаемого понимания удалось достичь через ранее выдвинутые аргументы, а реконструкцию мы предлагаем считать только некоторым образцом того, как указанный метод может работать, со всеми неизбежными ограничениями, которые предполагаются всякой экземплификацией. И в качестве завершения укажем, что разработка особой позиции де Дюва по отношению к Дюшану в этом тексте действительно сильно выделяет его из остальных работ о Художнике. И нам кажется особенно важным, что такой метод использовался именно здесь, в исследовании, где Дюшан был целью, в то время как в других работах де Дюв скорее пытается мыслить *им* и *через* него. Способ рассмотрения здесь отвечает целям: это не теоретическое внедрение и насилие в угоду тем или иным исследовательским потребностям, поскольку этой целью и потребностью является сам Дюшан, его отчет о себе, потому и свои задачи как исследователя де Дюв видит в организации пространства и дальнейшего *вслушивания*.

Список литературы

- Бергер Дж.* Искусство видеть / Пер. с англ. Е. Шраги. СПб.: Клаудберри, 2012. 184 с.
- Бэкон Ф.* Афоризмы об истолковании природы и царстве человека / Пер. З.Е. Александровой // *Бэкон Ф.* Соч.: в 2 т. Т. 2. М., 1972. С. 12–82.
- Гудмен Н.* Способы создания миров / Пер. с англ. М.В. Лебедева. М.: Идея–Пресс; Практикс, 2001. 376 с.
- Дюв Т. де.* Авангард и «потеря ремесла» – простое объяснение / Пер. с фр. Н.В. Смолянской // *Филос. журн.* 2013. № 1 (10). С. 89–96.

Дюв Т. де. «Ах, Мане!..» Как Мане сконструировал «Бар в Фоли-Бержер» / Пер. с фр. А.В. Дьякова // Фуко М. Живопись Мане. СПб., 2011. С. 121–148.

Дюв Т. де. Глокальное и сингуниверсальное. Размышления об искусстве и культуре в глобальном мире / Пер. с англ. Д. Потемкина // Худож. журн. 2011. № 84. [Электронный ресурс] URL: <http://permm.ru/menu/xzh/archiv/84/terri-de-duv.html>

Дюв Т. де. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Пер. с фр. А. Шестакова. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2012. 368 с.

Дюв Т. де. Именем искусства. К археологии современности / Пер. с фр. А. Шестакова. М.: Издат. дом Высш. шк. экономики, 2014. 192 с.

Кошут Дж. Искусство после философии / Пер. с англ. А.А. Курбановского // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.

Ортега-и-Гассет Х. Исторический смысл теории Эйнштейна / Пер. с исп. Вл.П. Визгина, Х. Бобадильи // Эпистемология и философия науки. 2005. Т. IV. № 2. С. 219–230.

Duchamp M. The Writings / Ed. by M. Sanouillet, E. Peterson. Camb.: Da Capo Press, 1973. 195 p.

Duve T. de. Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism // October. 1994. No. 70. P. 47–62.

Duve T. de. Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade / Trans. by D. Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. 222 p.

Duve T. de. The Post-Duchamp Deal. Remarks on a few Specifications of the Word «Art» // Filozofski vestnik. 2007. Vol. XXVIII. No. 2. P. 27–38.

Goodman N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: Hackett Publ., 1976. 291 p.

The Definitively Unfinished Marcel Duchamp / Ed. by T. de Duve. Camb. (MA): MIT Press, 1993. 502 p.

Curators' art and the problem of method

Nigina Sharopova

Graduate student in visual culture, National Research University 'Higher School of Economics', Myasnitskaya Str., 20, 101000 Moscow, Russian Federation; e-mail: naighy@inbox.ru

This is a review of the recent Russian translation of Thierry de Duve's *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, with a particular focus on the method followed by the celebrated Belgian art historian in this book. This choice of perspective is dictated, on the one hand, by the originality of de Duve's approach which sets his work apart from everything else written on art in general or on Duchamp in particular, and, on the other hand, by the fact that the author himself fails to submit his own method to any consistent analysis. This review explores the nature and the advantages of the said method in detail. The chief metaphor around which the reviewer centres her interpretation is that of 'curators' art' with its main characteristic which consists in disjoining an object of art by forming a specific context, a space of utterance, instead of directly applying a set of existing concepts or theories. This makes it possible to maintain the autonomy of an object. Duchamp and other figures (first of all Sigmund Freud) are 'put' into a single 'space' where none of them can enjoy the right to exclusive possession. One is, therefore, entitled to speak about the propositions derived from that 'space' as, in a certain sense, objective. The way this method works is further shown by following one of the main lines of de Duve's study, i.e. the emergence of ready-made in Duchamp's art. The reviewer shows how de Duve, in the space he constructs between Freud and Duchamp, succeeds in finding the meanings that allow him to describe Duchamp's transition to ready-made, as well as the rise of new figures (František Kupka, Sonia Delaunay, Kazimir Malevich) which find their place in the same space. Taking apart the mechanism of their interaction with Duchamp brings de Duve to the desired result: the birth of ready-made.

Keywords: avant-garde, ready-made, handicraft, abstraction, Freud, Marcel Duchamp, Malevich

References

- Berger, J. *Iskusstvo videt'* [Ways of Seeing], trans. by E. Shraga. St. Petersburg: Klaudberry Publ., 2012. 184 pp. (In Russian)
- Bacon, F. "Aforismi ob istolkovanii prirodi i tzarstve cheloveka" [Aphorisms on the Interpretation of Nature and the Empire of Man], trans. by Z. Aleksandrova, in: F. Bacon, *Sochinenia* [Works], vol. 2. Moscow: Misl' Publ., 1972, pp. 12–82. (In Russian)
- Duchamp, M. *The Writings*, ed. by M. Sanouillet & E. Peterson. Cambridge: Da Capo Press, 1973. 195 pp.
- Duve, T. de. "'Ah, Mane!..' Kak Mane skonstruiroval 'Bar v Foli-Berzher'" ['Ah, Manet!..' As Monet designed 'A Bar at the Follies-Bergere'], trans. by A. Diakov, in: M. Foucault, *Zhivopis' Mone* [Monet's Painting], ed. by M. Sezon. St. Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 2011, pp. 121–148. (In Russian)
- Duve, T. de. "Avangard i "poterya remesla" – prostoe obiasnenie" [Avant-Gard and the Loss Crafts], trans. by N. Smolyanskaya, *Filisivskii zhurnal*, 2013, no 1(10), pp. 89–96. (In Russian)
- Duve, T. de. "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism", *October*, 1994, no 70, pp. 47–62.
- Duve, T. de. "Glokalnoe i singuniversalnoe. Razmishlenia ob iskusstve i kulture v globalnom mire" [Glokalny and Singuniversalny. Reflections about Art and Culture in the Global World], trans. by D. Potemkin, *Hudozhestvennii zhurnal*, 2011, no 84 [<http://permm.ru/menu/xzh/arkiv/84/terri-de-duv.html>, accessed on 25.01.2015]. (In Russian)
- Duve, T. de. *Imenem Iskusstva. K arheologii sovremennosti* [The Name of Art. Towards Archeology of Contemporary], trans. by A. Shestakov. Moscow: Higher School of Economics Publ., 2014. 192 pp. (In Russian)
- Duve, T. de. *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, trans. by D. Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. 222 pp.
- Duve, T. de (ed.) *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993. 502 pp.
- Duve, T. de. "The Post-Duchamp Deal. Remarks on a few Specifications of the Word 'Art'", *Filozofski vestnik*, 2007. vol. 28, no 2, pp. 27–38.
- Duve, T. de. *Zhivopisnii nominalism: Marsel Dushan, zhivopis' I sovremennost'* [Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp, Painting and Contemporary], trans. by A. Shestakov. Moscow: Gaidar Institute for Economic Policy Publ., 2012. 368 pp. (In Russian)
- Goodman, N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Co, 1976. 291 pp.
- Goodman, N. *Sposobi sozdania mirov* [Ways of Worldmaking], trans. by M. Lebdev. Moscow: Ideia-Press Publ., 2001. 376 pp. (In Russian)
- Kosuth, J. "Iskusstvo posle filisofii" [Art after Philosophy], trans. by A. Kurbanovsky, *Iskusstvoznanie*, 2001, no 1, pp. 543–563. (In Russian)
- Ortega y Gasset, J. "Istoricheski smisl teorii Einšteina" [The Historical Sense of The Einstein's Theory], trans. by Vl. Vizgin & H. Bobadiliya, *Epistemologiya i filisofiya nauki*, 2005, vol. 4, no 2, pp. 219–230. (In Russian)