

*Комментарии к дискуссии:
Оставаясь художниками*

Наталья Абалакова

**«Я как раз поставила кролика в духовку...»
(Вместо предисловия)**

Я не случайно выбрала эту фразу: ею начинался рассказ одной француженки о том самом дне и часе, когда она услышала передававшееся по радио известие о начале Второй мировой войны. Более полувека спустя «зависшая» на телевизионном экране картинка – прямая трансляция террористической атаки на ВТЦ в Нью-Йорке – носила, на мой взгляд, онейрический характер: сущности, лишенной содержания. Это могло быть чем угодно. Единственным способом избавиться от парализующего действия этого наваждения было, как мне тогда показалось, просто погрузиться в поток времени, образуемый этой «главной новостью». И, например, поставить кролика в духовку.

Сейчас кажется, что такое ощущение могло возникнуть только в состоянии шока...

В произведениях современного искусства, предназначенных для «смотрения» (видеоарт, медиа-проекты и другие экранные технологии, включая и такие более ранние, как кино), есть приемы, когда путем компьютерной обработки можно, например, замедлить или вообще остановить движение (например, людского потока на улице), а какого-нибудь случайно/не случайно выбранного прохожего заставить двигаться в обычном ритме и с обычной скоростью. Или – наоборот. Данные приемы создают определенный эффект, который (возможно, хотя и не обязательно) служит для отождествления зрителя с оператором, *вооруженным* камерой, или даже с *самой камерой*. В моем высказывании нет ничего нового: с точки зрения воздействия на зрителя за два последних десятилетия много говорилось о виртуализации самой жизни, частью которой оказываются и военные операции, а новостные программы СМИ всего лишь осуществляют рутинную работу их медиатизации. Но мне – как медиа-художнице – слишком хорошо известна механика этих приемов. Например, виртуализированная достоверность достигается часто за счет случайного монтажа, тем не менее данные

видеозаписи могут затем обрушиться с экрана с такой силой, что в полной мере можно испытать чувство растерянности и растворенности – например, в неантропоморфной реальности военных операций, в их отсутствующем времени, из которого вынуты все опоры и основания, для которого не существует прошлого, а перспектива даже самого ближайшего будущего словно «сошла с оси». Картинка террористической атаки на ВТЦ в Нью-Йорке, о которой я упомянула выше, затянула (несмотря на знание приемов) и меня в бездонную воронку этого неантропоморфного времени. И на смену такой, например, простой истине, что из горящего дома можно вынести только огонь, приходит телевизионная картинка – соблазнительное и изощренное описание этой истины, описание, от которого никуда не деться, не спрятаться, не укрыться: она приходит к тебе, в твой дом, в виде изощренного насилия, называемого информацией, без чего ни ты, ни окружающие тебя люди уже не могут существовать. Между «входом» и «выходом» кадра образуется «саспенс»: в физическом смысле – чувство удушья. Поль Вирилио в этом контексте в фильмах о военных конфликтах в книге «Война и кино» анализирует такой киберязык, когда катастрофические события или кровавые сцены визуализируются таким образом, что «считываются» зрителем в постструктуралистском, а не экзистенциальном ключе: чтобы не шокировать потребителя кинопродукции. Однако, на мой взгляд, практика художественного произведения не создает травматическую реальность и не торгует ею; практикой художественного произведения, на мой взгляд, правит (как об этом сказал Харольд Блум) «прекрасная потребность защититься».

Крупным планом:

«Идет девятый день бомбардировки лагерей и скоплений войск талибов авиацией Америки. Катарское телевидение показывает душераздирающие сцены в госпиталях, где находятся жертвы авианалетов, – в основном женщины и дети. Оператор снял руины глинобитного домика афганца – на стене нарисована белая свастика. Вопреки своему заявлению о том, что США не будут “посылать дорогостоящие ракеты бомбить палатки кочевников”, американские самолеты ASI30, прозванные талибами “ангелами смерти”, сбрасывают на Афганистан бомбы, предназначенные для уничтожения бункеров и подземных укрытий; кроме того, рейды с авиабомбами совершают беспилотные самолеты, называемые “хищниками” (hawks)».

Первая видеокамера

Весной 1996 года мы с Анатолием Жигаловым решили осуществить свой большой медиа-проект, в пресс-релизе которого был следующий текст: «Я вижу

и передаю образы при помощи цифр, минуя чувства: это помогает “увидеть” нечто ранее невидимое». Данное событие никогда бы не состоялось, если бы мы 1) не получили по почте из Малазии листовку: «*I am responsible for the war*» (на которой, естественно, отсутствовало имя художника), если бы 2) операторы НТВ не засняли бы взрыв Белого Дома в Грозном, а мы с нашими друзьями не пересняли с телевизионного экрана кадры этого взрыва и не смонтировали бы материалы для видеоперформанса на районной студии кабельного телевидения, если бы 3) видеоартист из Австралии Джон Тонкин не снял бы свое двухминутное видео с падающими листовками. Тогда этот проект казался искусством преодоления искусства, очищением коллективной памяти, разрушением фрагментарной истории, переживанием и проживанием физической реальности пространства и времени. Затем все сложилось так: Анатолий Жигалов уезжает в Париж, а я – в Санкт-Петербург, где намечаются общественные мероприятия, связанные с войной в Чечне. В «Галерее 21» мне представилась возможность, перефразируя Ницше, в ситуации войны «создать мир там, где ничего не существовало, и, если бы его не создать, мир превратился бы в небытие».

Отопление в галерее не работало, холод – как на улице. Надеваю на себя все, что под рукой, завязываю глаза черной шелковой повязкой, сажусь на низкую подушку от дивана напротив телеэкрана. Помощник врубает разом всю аппаратуру. Слышу запись фонограммы перформанса. Все, что соприкасается с моим телом, руками, кажется обладающим свойствами метеоритного железа, прилетевшего на землю из самого космоса. Сразу куда-то соскальзываю с гладкой подушки; теперь поневоле приходится сильно отклониться назад и – чтобы сохранить равновесие – снова сильно нагнуться вперед, застыв в крайне неудобной позе, почти лишившись возможности нормально дышать. Слишком плотно завязанная повязка давит на глаза, и слезы льются как из шланга. Я начинаю задыхаться и постепенно окоченевать. При подобных обстоятельствах довольно трудно чувствовать себя «организованным профессиональным существом». Есть еще ощущение вибрации – через пол: это собираются зрители. В какой-то момент мне кажется, что я вообще не дышу, чувство холода исчезает, в голове – ни одной мысли, а в сердце – никакой тоски. Чувствую чьи-то шаги совсем рядом. Понимаю, что это пришел видеооператор. По звуку понимаю, что рядом со мной он поставил штатив камеры. Неужели он собирается снимать из неподвижной точки? Через какое-то время звук фонограммы заканчивается, и это означает только одно – пора снимать повязку с глаз. Как я «выбираюсь» из собственного, потерявшего всякую чувствительность тела и преодолеваю притяжение кожаной диванной подушки, видит только объектив видеокамеры – но в дальнейшем в этом месте на записи почему-то обнаруживается затемненный кадр. Подхожу к зрителям и вместе с ними смотрю на окончание записи: взрыв Белого дома в Грозном.

Сейчас, когда вспоминаю об этом, меня более всего занимает нелогичность судьбы этого произведения, где развитие «драмы» не обязательно должно было обратиться в демонстрацию художественного метода. Однако одновременно я поняла, что «место художника» может оказаться крайне неудобным, а желание «остаться художником» (во что бы то ни стало) – может оказаться соблазном. Поняла я также и то, что бесперспективной является теоретическая художественная установка на то, что видеоэксперимент с политической подоплекой, «нормально» принятый публикой, обязательно будет удачным в тривиальных терминах присвоения: напротив, неприемлемость сообщения может выступать главным критерием его качества.

Перевод моделей современного искусства на язык аналитической машины ставит вопрос о том, насколько искусство является составной частью общественной коммуникационной системы и может ли оно в таком виде дойти до широкой публики, «заполнив ее сны», а художников довести до мысли, что «владеть снами» не обязательно означает навевать сладкие грезы, а, скорее, наоборот – насыщать наваждение.

Action!

В одном из своих текстов Жан-Люк Нанси утверждает, что теперь «речь больше не идет о кризисе или о конце каких-то идеологий, речь идет о тотальном крахе смысла»: смысла истории, общности, нации, народа, в конце концов, самого существования человека в его трансцендентном и имманентном измерении (что бы под этим не понималось). Отсюда два следующих вопроса: как реальные события столь травматического свойства, как война, когда под вопрос ставится само существование жизни, могут отражаться в современной культуре? И почему дискурс медиа-легитимизации становится единственным (возможным) способом говорения о прошедшем? Попробую ответить на этот вопрос, не углубляясь в область рефлексии, а процитировав одно из своих писем, датированных 2001 годом:

«И я принимаю решение: поставить камеру на штатив, направить ее на телевизионный экран и снимать, снимать, пока меня от нее не оттащат, или я не истрачу все имеющиеся кассеты.

Опять кошмарный сон с видеокамерой: на этот раз она у меня загорелась прямо в сумке, надетой через плечо. Вероятно, возгорание произошло от неисправной зажигалки, которую я, торопясь, сунула в это отделение сумки. Вспоминаю: во сне на экране плавится пленка, изображение исчезает, а дыра все увеличивается, захватывая все большую поверхность этого экрана, отчего он наполняется ярким светом, от нестерпимого сияния которого я, наконец, просыпаюсь: свет мне бьет прямо в глаза.

Бросаюсь к сумке, которая, как обычно, висит на стуле; сквозь водонепроницаемую ткань лихорадочно ощупываю камеру – все на месте. И тут до меня доходит простая истина (наступает ясность, и мир вместе со мной тоже начинает просыпаться): ферромагнитная лента кассеты – это не киноплёнка, и гореть она не может. Стало быть, то, что заснято – сохранилось».

Крупным планом:

«На экран телевизора наползает гусеница танка Т-55, столь любимого командирами Северного Альянса».

Однако мультикультуризм и прочие теории, извлеченные из недр эмпирического мешка, ничего не объясняют в моем мире, где уже давно не существует никаких различий. Существует ли для художников, работающих с военной темой, каков бы ни был жанр их высказывания и художественных практик, проблема собственной позиции, когда художник неизбежно вынужден/а стать «третьим» или «сконструированным субъектом», машиной для создания/разрушения противоречий? Когда художник неизбежно оказывается в той области между Марксом и (глобализирующим) Капиталом, где не существует однозначного утверждения или отрицания, где снимаются все противоречия, и лишь молчание (кульминация образов и слов) и затемненный кадр соответствуют сущности этого нового пустого пространства? Стоит вспомнить и о том, что «Герника» в штаб-квартире ООН в Нью-Йорке почему-то оказалась задрапированной голубым полотнищем в тот день, когда М. Пауэл призвал мировое сообщество «К Оружию!».

Итак, что же такое мои съемки с экрана, когда я стараюсь, чтобы в кадр попал и телевизор (и иногда в кадр попадает даже спящая на телевизоре кошка, свесившая свой хвост на экран)?

Призрак свободы освобождает только того, кто его вызывает

Во многих произведениях современного искусства (и в медиа-проектах, в особенности) речь идет, скорее, о трансляции (или ретрансляции) явления, уже переведенного на язык культуры. Даже в тех случаях, когда рассказывается о таких по видимости непередаваемых явлениях, как смерть или глобальные разрушения, – ведь язык окружает нас со всех сторон. Но язык может быть и тюрьмой, и путем к освобождению. В играх с этим языком, а точнее в создании образов, определяется видение самого художника (при всей условности и относительности этого понятия), и в каком-то смысле разрешается проблема его идентификации. Как художник/ца, пользующийся таким языком/языками, может вступать в новые общности? И что под этим подразумевается конкретно?

Какие общности? Почему, например, такие абстракции, как «женщины», «мирное население» и др., служат причиной действия военного насилия, которое не маркируется термином «война»?

При ответе на эти вопросы вместо описания «картинки» душераздирающих сцен материнских «плачей», сопровождающих каждую войну, мне хотелось бы привести фрагмент своего текста, написанного в 2002 году на тему «как я стала художницей»:

«Наверное, в их глазах (моих предполагаемых зрителей и читателей) я была неопределенным местом (в котором соединились: событие, действие, фиксирующее это событие и рассказ о том, как я это делаю), – местом, в котором я возникла однажды в качестве рассказчицы (Сирены?), местом, возникшим на моей биографической линии (которое, очевидно, существовало задолго до описанных в этом рассказе событий). И может быть, много веков назад мой взор лениво скользил по развалинам глинобитных стен некогда цветущего города: на одной из них на древнем языке было нацарапано слово “бесчеловечность”.

Я видела перед собой нечто бесконечное, беспредельное и беспросветное. Черепки-скрижали, не принадлежащие ни небу, ни земле. Бес-искуситель, обитающий в таких текстовых местах, подталкивал меня убрать с “картинки плача” лицо молодой матери, обвешанной ревущими детьми, а из текста слово “бесчеловечность”.

– Хрен тебе! – сказала я».

Может ли такой язык вступить в новые общности? Могут ли наши (российских художников) художественные практики (в том числе и видео-размышления о явлениях наличной действительности – а в данном случае нас интересует «картинка» военного конфликта) оказаться открытыми языку и культуре *другого*?

В этой связи хочу процитировать (с согласия автора письма) несколько строк из переписки по электронной почте с правозащитницей Людмилой Альперн:

«Видео – это то, что в телевизоре?»

Вы смотрите новости и деконструируете их, снимая с них разные идеологические слои, – российские, американские, израильские, арабские, – и хотите довести их до какого-то слоя?

До базового, где все равны и в равной степени имеют право на жизнь и на смерть. Или, вообще, все разрушить и получить только детали, из которых начать новую сборку?»

Коварство иронии (или ирония коварства) состоит в том, что даже сквозь иронические изломы любой деконструкции просвечивает неизбывная тоска по новой утопии. И тогда деконструированная телевизионная «картинка» (как творческий акт, ну хотя бы личного присутствия: крепко камеру держать, кнопку вовремя нажать!) – это, возможно, не только перманентная «революция духа», но и ее иронически-утопическое переосмысление.

Немного истории: оцепенелый мир – оцифрованное пространство

Я вижу и передаю образы при помощи цифр. Это, как я надеюсь, помогает мне видеть невидимое. Сущностным деянием искусства, определяющим процесс, становится (возможный) образ самого этого процесса, и более всего для этого подходят медиа-проекты, в которых может быть элемент интерактивности, делающий их одновременно и герметичными, и диалогичными. Событийность (а любой конфликт, в том числе и военный, это, конечно и прежде всего, *event*) является одной из характеристик целого периода московского концептуализма, с которым мы (Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов) себя отчасти отождествляем. Работа с военной темой как событийностью началась в 90-е, о которых один из организаторов фестиваля экспериментального видео, компьютерной анимации и проективного синтеза «Бредущие сквозь тьму в полночи» (Москва, 1994) медиа-художник Вадим Кошкин высказался таким образом: «Девяностые годы войдут в историю как утверждение нового способа самовыражения посредством цифровых и телевизионных технологий. Это связано с компьютеризацией и снятием идеологических препон, с использованием телевизионной техники и коммуникациями. Возможно, это станет одним из демократических способов художественного творчества и обмена». Наше участие в этом проекте выразилось в демонстрации инсталляции «Суп с котом». Она включала в себя реальный видеосценарий, который был распечатан и размещен на стенах (в нем рассказывалась история о пребывании художника в сумасшедшем доме), и черно-белое 30-ти минутное видео. В нем был изображен ставший символом современного искусства «фонтан М. Дюшана»: заснятый в студии грязный унитаз с не прекращающимся шумом льющейся воды (река, в которую нельзя войти дважды), на фоне которого звучала запись новостного блока британской компании CNN, комментирующей уличные бои и штурм Белого дома в 1993. Во время пауз в репортажах был слышен шум льющейся в унитазе воды и патетическая музыка Вагнера, Чайковского, Баха, Генделя и Бетховена.

Событийность, о которой шла речь выше, – и как перформанса, и как травматического события российской истории (штурма Белого Дома и Телецентра в Москве), – несмотря на явный крен фестиваля в сторону специфического постмодернистского черного юмора, за счет собственной вовлеченности в искусство создавать историю стала безусловным антивоенным «коллективным бессознательным» художественного сообщества участников этого проекта.

Игры искусства, воды, грез и огня

Ну вот, мы и подошли к тому, чтобы прямо определить, насколько современный художник может ощущать себя «субъектом современно-

сти»? И действительно ли нужно кому-нибудь, даже ближайшим соседям (бывшим товарищам по несчастью), его очередное, в том числе политическое послание? Не является ли демонстрируемый в экранном произведении очередной крах идеологической идентичности (например, видеозапись горящих нефтехранилищ во время войны в Ираке) образом неприменимого и очередного краха культурной идентичности? В том числе и собственной?

Мир метафор чрезвычайно богат языковыми образами: оригинальными, банальными или намеренно прямолинейными. Однако метафоры нового времени вовсе не обязательно означают веру в прогресс или позитивное историческое развитие, как это предполагали в 19 веке. Они могут выражать прямо противоположное – непредсказуемость, фатальность человеческих судеб, отчуждение человеческих сообществ от участия в управлении собственной историей. Однако на основе работы Гастона Башляра «Вода и грезы», взяв в качестве метафоры воду – символ природной чистоты и креативной энергии, – не можем ли мы попробовать противопоставить ее созданным человеческой изобретательностью «машинам войны», в которых маленькое, хрупкое человеческое тело продолжает свое ненадежное, опасное существование: уж коль каждое время порождает свои мифологии, где наш взгляд вовлекается в поток грез об очищении и пробуждении? Не можем ли мы противопоставить эту социальную утопию маскам современных лагерей в терминах Джорджо Агамбена, уже больше и не скрывающим длинные ряды безмянанных нагих тел, ведомых на смерть, или тысячи истерзанных трупов повседневной автодорожной бойни. Возможно, фрагментированное «зрение» технического приспособления – видеокамеры, запечатлевшей и сцену купания художников и исследователей хасидизма в горной речке на Западной Украине, где, согласно местной легенде, находилась купальня хасидского учителя и праведника БЕШТА, и полет истребителя над Чечней, и разрушенные дома израильских и ливанских городов, и эксклюзивную съемку для телевидения НТВ (полет оператора в кабине пилота боевого самолета, 1996) художников «Интерстудио», сделавших также и телевизионные репортажи о различных региональных военных конфликтах, переснятые ими с ТВ любительской камерой (2006), и другие акции – поможет обрести «цельность взгляда», необходимого и другим?

«Фрагменты речи» (рабочие записи, дневники, неизданные тексты)

Лето 2008 года:

- Сомнений в том, что речь идет о войне ни у кого уже нет
- С места событий приходят сообщения о том, что разрывы
- Грузинское правительство развязало грязную авантюру
- В Цхинвали продолжаются бои
- 30 тысяч жителей
- Массовое бегство
- Многие не могут воспользоваться
- Перемещаются
- С рассвета штурм возобновился
- Посты российских миротворцев
- Есть убитые и раненые
- Ведутся ожесточенные бои
- Вооруженные силы Грузии
- Российские журналисты
- Не исключено, что
- Танки и град
- 100 тысяч человек
- Тбилиси ставит под штык всех резервистов
- Грузия переходит на военное положение
- Якобы грузинские военные готовы объявить мораторий с 3-х до 6 часов
- Комплекс экстренных мер
- Защищать российские границы и национальные интересы
- С античных времен было принято прекращать военные действия ...
- live.ru
- Ближе к полуночи небо снова вспыхнуло
- Впервые были использованы системы залпового огня
- В горах появились огни
- Вооруженные силы приступили к наведению порядка во всем регионе
- Грузинская танковая и бронетанковая техника
- Удалось захватить
- Снайперский обстрел
- Больницы переполнены

Видеозапись-хроника этого военного конфликта, сделанная при помощи любительской видеокамеры с телевизионного экрана во время «экстренного сообщения» о начале конфликта, отличается от подобных (Чечня, Афганистан, Ирак, ливано-израильский конфликт, палестино-израильский) очень незначительно. Разве что немного меняется пейзаж, правда, концерта, во время которого исполнялась музыка Шостаковича (этим летом – live – по спутниковому

телевидению можно было смотреть, где угодно) еще не было. Поэтому наш бесконечный, стирающий сам себя медиа-проект имеет шансы обновиться – мы заменяем одни светлые воды «чистого света, проходящего сквозь чистую воду» на вселенский холод и «расплавленный свинец». И так до бесконечности – так как агамбеновский *tiquin de la noche* (спасение в ночи) может возникнуть лишь в произведении художника, потому что (опять возвращаясь к мысли этого философа) «где бы единичное (чем, пока еще, является художественное произведение, даже если оно технологически тиражируется – Н.А.) ни заявило о своем совместном бытии, как бы мирно это ни выглядело – там всегда случается Тяньаньмэнь и рано или поздно появляются танки».