

Джозеф Кошут
Искусство после философии

I.

"Тот факт, что с недавних пор среди физиков стало модным проявлять сочувственное отношение к религии <...> отмечает недостаточную веру некоторых физиков в достоверность их собственных гипотез. Это - реакция физиков на антирелигиозный догматизм ученых XIX века и естественное следствие кризиса, недавно пережитого физикой" (А. Дж. Айер).

"...После прояснения смысла "Трактата" у читателя больше не будет искушения заниматься философией - ведь та и не эмпирична, как наука, и не тавтологична, как математика; подобно Витгенштейну в 1918 году надо забросить философию, поскольку она, как традиционно считается, построена на конфузии" (Дж. О.Армсон).

Традиционная философия, можно сказать, по определению, до недавних пор занималась несказанным. Почти исключительное внимание, каковое философы лингвистического анализа XX века уделяли высказанному, основано на разделяемом ими убеждении, что несказанное потому и несказанно, что оно непроизносимо. Гегелевская философия имела смысл только в XIX столетии - она, должно быть, казалась успокаивающей с точки зрения века, едва пережившего Юма, Просвещение и Канта [1]. Философия Гегеля была также способна предоставить убежище тем, кто защищал религиозные убеждения, - она обеспечивала альтернативу ньютоновской механике и давала возможность роста исторических дисциплин (ведь она оправдывала даже дарвиновскую биологию [2]). Кроме того, Гегель гарантировал удовлетворительное разрешение конфликта между теологией и наукой.

Результатом влияния Гегеля оказалось то, что большинство современных философов на самом деле весьма немногим отличаются от историков философии. Это своего рода библиотекари Истины. Складывается впечатление, что "сказать больше нечего". И если вспомнить следствия из аргументации Витгенштейна - равно как и все то, что возникло в мышлении под влиянием и после Витгенштейна, - о так называемой "континентальной" философии серьезно говорить не придется [3].

Существует ли причина "нереальности" философии в наше время? Вероятно, ответ на этот вопрос кроется в отличии нашего времени от предшествовавших столетий. В прошлом умозаключения человека основывались на той информации, каковую он получал об окружающем мире, - если и не обязательно так, как утверждали эмпирики, то, в общем, так, как представляли рационалисты. Подчас близость философии и науки была столь велика, что ученый и философ оказывались одной и той же персоной. В самом деле, со времен Фалеса, Эпикура, Гераклита и Аристотеля и до эпохи Декарта и Лейбница "великие имена в философии часто были и величинами в науке" [4].

Тот факт, что картина мира, созданная наукой XX века, весьма отличается от представлений предыдущего столетия, не нуждается в доказательствах (по крайней мере здесь). Возможно ли, что теперь человек узнал столь много и интеллект его таков, что попросту не способен поверить в рассуждения традиционной философии? Может быть, он знает настолько много, что уже не может делать заключения традиционного типа? Как указал сэр Джеймс Джинс:

«... Когда философия воспользовалась достижениями науки, она не заимствовала абстрактное математическое описание последовательности событий, однако позаимствовала существовавшее на тот момент живописное описание такой последовательности; поэтому она присвоила не определенное знание, но определенные связи. Такие связи подчас были пригодны для соразмерной человеку модели мира; но они неприменимы к тем высшим процессам природы, которые контролируют формирование человеческого мира и приближают нас к подлинной природе реальности» [5].

Далее он продолжает:

«Одно следствие вышеуказанного развития заключалось в том, что стандарт философских дискуссий по многим проблемам – например, обсуждение причинности и свободы воли или

материализма и ментализма, - основан на интерпретации последовательности событий, которая нас более не удовлетворяет. Научный базис всех этих старых дискуссий оказался размыт, причем с их исчезновением канули и все их аргументы...» [6].

XX столетие открыло такое время, которое может быть названо «концом философии и началом искусства». Я имею в виду, конечно, не узкий смысл данного утверждения, но скорее тенденцию всей ситуации. Разумеется, лингвистическая философия может считаться наследницей эмпиризма, но все же это «философия с одним мотором» [7]. Разумеется, [еще] существует «определенное состояние искусства» - искусства до Дюшана, - но все его прочие функции, или причины существования (reasons-to-be), формулируются таким образом, что способность функционировать именно как искусство решительно ограничивает состояние искусства и последнее может быть самым собою лишь в минимальной степени [8]. Связь между «концом философии» и «началом искусства» отнюдь не механическая, но мне подобное совпадение представляется все же не случайным. Поскольку одни и те же причины могут оказаться лежащими в основе обоих событий, я и констатирую такую связь. Все вышесказанное я привел для того, чтобы проанализировать функцию искусства, а впоследствии и его обоснованность. Делаю я это для того, чтобы позволить другим исследователям осознать аргументацию моего собственного искусства, а впоследствии и другого [подобного] искусства, и обеспечить более четкое понимание принятого [мною] термина «концептуальное искусство» [9].

Функция искусства

«Основная причина, объясняющая незначительную роль живописи в настоящее время, заключается в том, что главные достижения в искусстве – не обязательно формальные достижения» (Дональд Джадд, 1963).

«Более половины из всего лучшего, что было создано за последние несколько лет, не относится ни к живописи, ни к скульптуре» (Дональд Джадд, 1965).

«В моей живописи нет ничего такого, чем обладает скульптура» (Дональд Джадд, 1967).

«Идея становится машиной, производящей искусство» (Сол ЛеВитт, 1967).

«Единственная вещь, которую можно сказать относительно искусства, - это то, что искусство есть единственная вещь. Искусство есть искусство как искусство, а что-то другое – это что-то другое. Искусство как искусство есть нечто, кроме искусства. Искусство не есть то, что не искусство» (Эд Рейнхардт, 1963).

«Смысл – это и есть польза» (Людвиг Витгенштейн).

«Более функциональный подход к изучению концепций имел тенденцию заменить собою метод интроспекции. Вместо того, чтобы пытаться ухватить или описать концепции, так сказать, нагишом, психолог исследует тот способ, каковым они функционируют как ингредиенты веры или Суждения» (Ирвинг М. Копи).

«Смысл всегда есть допущение функции» (Т. Сегерштедт).

«... Субъект концептуального исследования – это смысл определенных слов и выражений, а не сами по себе предметы или состояния дел, о которых мы говорим, используя данные слова и выражения» (Г. Х. фон Райт).

«Мышление обладает радикальной метафоричностью. Связь по аналогии – вот его последовательный закон или принцип, его причинная сеть, поскольку смысл возникает только из случайных контекстов, где знак стоит (или занимает место) некоей инстанции. Думать о чем-то – значит воспринимать нечто как что-то (то или другое), и это «как» привносит (открыто или завуалировано) аналогию, параллель, метафорическую борьбу, или основание, или захват, или притяжение, и только посредством этого разум овладевает ситуацией. Последний не может овладеть ею, ежели нет ничего, к чему он смог бы прицепиться, - ведь все мышление и есть цеплянье, притяжение сходных вещей» (И. А. Ричардс).

В данном разделе я буду обсуждать разграничение между эстетикой и искусством, кратко рассмотрю формалистическое искусство (поскольку оно и есть главный защитник идеи эстетики

как искусства), а также докажу, что искусство аналогично аналитическому предположению и что именно существование искусства как тавтологии позволяет ему не увязать в философских утверждениях.

Разделять эстетику и искусство необходимо потому, что эстетика занимается мнениями о восприятии мира вообще. В прошлом одним из ответвлений искусства была ценность последнего в качестве украшения [декорации]. Поэтому любая разновидность философии, имевшая дело с «красотой» (а следовательно, и со вкусом), неминуемо была вынуждена обсуждать и искусство. Из такой «привычки» возникло представление о наличии концептуальной связи искусства и эстетики, что не соответствует истине. До недавних пор подобная идея совсем не вступала в открытое столкновение с художественными суждениями – и не столько потому, что морфологические характеристики искусства способствовали постоянному повторению указанной ошибки, но и потому, что другие очевидные функции искусства (изображение религиозных тем, портретирование аристократов, детальный показ архитектуры и т. д.) использовали искусство, чтобы замаскировать искусство.

Когда объекты репрезентируются в контексте искусства (а до недавних пор [в искусстве] всегда использовались объекты), они подлежат эстетическому рассмотрению, как и любые объекты внешнего мира; эстетическое же рассмотрение объекта, существующего в сфере искусства, означает, что существование и функционирование в контексте искусства не имеет касательств к эстетическому суждению.

Отношение эстетики к искусству похоже на отношение эстетики к архитектуре, поскольку архитектура обладает весьма специфической функцией и то, насколько «хорош» ее дизайн, в первую очередь определяется тем, как хорошо она выполняет свою функцию. Значит, суждение о том, как архитектура выглядит, соотносится со вкусом: мы действительно можем видеть, как на протяжении истории в различное время – в зависимости от эстетики той или иной конкретной эпохи – хвалили различные образцы архитектуры. Эстетическое мышление заходило так далеко, что образцы архитектуры оказывались вообще не связанными с искусством, но притом – с произведениями искусства как такового (например, египетских пирамид).

Действительно, эстетические суждения всегда оказываются внешними по отношению к функции объекта или же к его «смыслу существования». Исключением, конечно, являются случаи, когда «смысл существования» объекта – строго эстетический. Примером чисто эстетического объекта является объект декоративный, поскольку изначальная функция декоративного объекта заключается в том, чтобы «добавить нечто так, чтобы сделать объект более привлекательным, украсить, орнаментировать»[10]. А это непосредственно связано со вкусом и прямо подводит нас к «формалистическому» искусству и критике[11]. Формалистическое искусство (живопись и скульптура) есть передовой отряд украшательства (декорации). Строго говоря, можно обоснованно утверждать, что его состояние как искусства настолько минимально, что по всем функциональным назначениям оно является не искусством, но чистыми упражнениями эстетики. Климент Гринберг – это прежде всего критик вкуса. За любым его решением стоит художественное суждение, причем суждения эти отражают его вкус. Но что отражает его вкус? Тот период, когда Гринберг сформировался как критик, период «реальный» для него, пятидесятые годы[12]. Исходя из его теорий (если допустить, что в них присутствует некая логика), как иначе можно объяснить, что его не интересуют Фрэнк Стелла, Эд Рейнхардт и другие, вполне подходящие под его историческую схему? Действительно ли ответ в том, что он «не сочувствует им по личным мотивам»[13]? Значит, иными словами, их произведения не соответствуют его вкусу?

Но в философском «чистом поле» (*tabula rasa*) искусства, «ежели кто-нибудь назвал что-нибудь искусством» (пользуясь удачным выражением Дональда Джадда), то это и будет искусство? В подобной ситуации деятельность по созданию формалистической живописи и скульптуры может гарантировать «состояние искусства», но только при условии ее презентации в терминах собственной идеи искусства (т. е. [если наличествует] прямоугольный холст, натянутый на деревянную раму, покрытый теми или иными цветами, с использованием тех или иных форм, обеспечивающих то или иное визуальное переживание, и т. д.). Глядя на современное искусство в таком свете, осознаешь, насколько минимальны творческие усилия, предпринятые

формалистическими художниками, и в частности живописцами (работающими нынче в данном качестве).

Все это приводит нас к осознанию следующего факта: то, что формалистическое искусство и критика принимают за определение искусства, существует исключительно на морфологическом уровне. И хотя значительное число сходно выглядящих объектов или образов (или же визуально родственных объектов и образов) могут показаться связанными [с искусством] (или относящимися к нему) вследствие сходства визуальных/экспериментальных «прочтений», было бы необоснованным выводить из этого [факта] художественное или концептуально родство.

Значит, вполне очевидно, что зависимость формалистической критики от морфологии с необходимостью ведет к предвзятости в отношении морфологии традиционного искусства. И в этом смысле подобная критика не связана с каким-либо «научным методом», ни с каким-либо видом эмпиризма (в противоположность тому, в чем хотел бы нас убедить Майкл Фрид своими детальными описаниями картин и иными учеными параферналиями). Формалистическая критика есть не более чем анализ физических атрибутов неких отдельных объектов, которые бытуют в морфологическом контексте. Однако она не добавляет никаких знаний (или фактов) к нашему пониманию природы или функции искусства. Не занимается она и комментарием того, в какой степени анализируемые объекты вообще относятся к произведениям искусства, поскольку формалистическая критика неизменно обходит концептуальный элемент в произведениях искусства. Причиной же того, что [эта критика] не комментирует концептуальный элемент в произведениях, является тот факт, что формалистическое искусство вообще становится таковым исключительно в силу сходства с более ранними образчиками произведений искусства. Это совершенно безмозглое (mindless) искусство. Как точно и кратко сформулировала Люси Липпард по отношению к живописи Жюля Олитского, «это визуальный музон (Muzak)»[14].

Формалистические критики и художники, все как один, не задаются вопросом о природе искусства; об этом я сказал где-то раньше: «Быть художником значит вопрошать о природе искусства. Если задаешься вопросом о природе живописи, невозможно вопрошать о природе искусства. Если художник принимает живопись (или скульптуру), он принимает все, что с нею связано. Это так, потому, что слово искусство – общее, а слово живопись – частное. Живопись – это разновидность искусства. Если ты пишешь картины, это значит, что ты уже принимаешь (а не ставишь под вопрос) природу искусства. Это значит, что ты принимаешь природу искусства, какой она сложилась в европейской традиции, - как дихотомию живописи и скульптуры»[15].

Самый сильный аргумент, какой можно использовать против морфологических оправданий традиционного искусства, - то, что морфологическое понятие искусства воплощает заданную априорную концепцию возможностей искусства. Столь априорная концепция природы искусства (отдельная от аналитически оформленных артистических «высказываний», которые я разберу позже) априорно же делает невозможным вопрошание о природе искусства. Но такое вопрошание – концепционно весьма важно для понимания функции искусства.

Впервые вопрос о функции искусства был поставлен Марселем Дюшаном. В действительности именно Марселю Дюшану мы должны быть благодарны за то, что он придал искусству его идентичность. (Конечно, тенденцию к постепенной самоидентификации искусства можно увидеть, начиная с Мане и Сезанна и вплоть до кубизма[16], но в сравнении с Дюшаном все эти попытки робки и двусмысленны). «Современное» искусство [модернизм] и то, что делалось ранее, казались соединенными благодаря их морфологическому сходству. Если то же сказать другими словами, то выйдет, что «язык» искусства оставался прежним, но говорил он о других вещах. Событием, открывшим путь к реализации того, что сделало возможным «говорить на другом языке», стало первое использование Дюшаном самодостаточного готового предмета (unassisted ready made). При помощи самодостаточного готового предмета искусство изменило свой фокус с формы языка на то, о чем говорилось. Это значит, что при этом изменилась природа искусства: от вопроса морфологии — к вопросу функции. Эта перемена (от «внешности» к «концепции») стала началом «современного» искусства [модернизма] и началом концептуального искусства. Все искусство (после Дюшана) — концептуально по своей природе, потому что искусство вообще существует только концептуально.

«Ценность» тех или иных художников после Дюшана может определяться только в соответствии с тем, насколько они вопрошали о природе искусства, иными словами, «что они *добавили* к концепции искусства» такого, чего не было, прежде чем они начали работу. Путем выдвижения новых предположений художники ставят под вопрос природу искусства. Чтобы сделать это, нельзя заботиться только об унаследованном «языке» традиционного искусства, поскольку такая деятельность основана на допущении лишь одного способа оформления художественных предположений. Но ведь самое существо искусства в большой степени зависит от «созидания» новых предположений.

Часто выдвигается теория (особенно в связи с Дюшаном), что объекты искусства (в частности, такие, как готовые предметы, *ready made*, но имеются в виду любые артефакты) обсуждаются как *objets d'art* лишь в последующие годы и что *намерение* самого художника не играет никакой роли. Подобная аргументация – пример предвзятого понятия искусства, притом что вместе соединяются факты, не обязательно связанные друг с другом. Смысл тут один: эстетика, как мы уже указывали, концептуально безразлична в отношении к искусству.

Итак, любой физический предмет может превратиться в *objets d'art*, т.е. может считаться соответствующим [хорошему] вкусу, доставляющим эстетическое наслаждение и т.д. Но все это не имеет касательства к применению данного объекта в контексте искусства, т.е. его функционированию в контексте искусства. (Например, если коллекционер прикрепит ножки к картине и использует ее как обеденный стол, это не будет иметь отношения ни к искусству, ни к художнику, поскольку оно не входило в *намерение* художника отнести это к искусству.)

Что является истиной по отношению к искусству Дюшана, применимо и к большей части искусства, созданного после него. Иными словами, ценность кубизма суть его идея в области искусства, а не физические или визуальные качества, какие можно наблюдать в конкретной картине – частные случаи определенного расположения цветов или форм. Ведь эти цвета и формы – «язык» искусства, а не его концептуальный смысл как *искусства*. С концептуальной точки зрения смотреть на кубические «шедевры» как на искусство сейчас бессмысленно – по крайней мере, если мы говорим действительно об *искусстве*. Та визуальная информация, что была уникальной для языка кубизма, теперь, в общем, усвоена и имеет прямое отношение к тому способу, при котором живопись рассматривается «лингвистически». (Что, скажем, значила кубистическая картина для Гертруды Стайн, находится за пределами наших рассуждений, поскольку в то время эта же самая картина означала нечто иное, чем теперь.) Ныне «ценность» некоей оригинальной кубистической картины в большинстве аспектов не отличается от ценности подлинной рукописи лорда Байрона или «Духа св. Людовика», как их рассматривает Смитсоновский институт. (В самом деле, музеи выполняют ту же функцию, что и Смитсоновский институт, — иначе почему палитра Сезанна или Ван Гога выставляется в луврском «крыле для игры в мяч» с не меньшею помпой, чем экспонируются их картины?) Действительные произведения искусства — немногим более, чем исторические курьезы. Если говорить с позиции искусства, то картины Ван Гога ценны не более чем его палитра: и то и другое — всего лишь «коллекционные экспонаты» (*collector's items*) [17].

Искусство «живет» в процессе влияния на другое искусство, а не посредством сохранения физического «[сухого] остатка» идей художника. Причина, почему различные мастера прошлого вдруг снова «оживают», состоит в том, что какие-то аспекты их творчества начинают использоваться ныне живущими. Кажется, никто и не осознает, что в том, чем является искусство, вовсе не заключено никакой «истины».

В чем же функция искусства, или природа искусства? Если продолжить нашу аналогию тех форм, которые оно обретает, с языком искусства, то мы поймем, что произведение искусства есть некое предложение или высказывание (*proposition*), предстающее в контексте искусства как комментарий к искусству. Отсюда можно пойти дальше и анализировать «типы высказывания». Здесь ценной для нас будет оценка А. Дж. Айером разделения аналитического и синтетического [высказывания] у Канта: «Высказывание считается аналитическим, когда его основательность зависит исключительно от определений содержащихся в нем символов, и синтетическим — когда его основательность определяется опытными фактами» [18]. Тут я попытаюсь провести аналогию между условиями искусства и условиями аналитического высказывания. В том, что они не являются [фактами] веры,

как что-либо другое, не референтны относительно чего-либо (иного, кроме самого искусства) — в конечном итоге формы искусства яснее всего соотносятся только с искусством, — в этом они оказываются формами, близкими к аналитическим высказываниям.

Произведения искусства *суть* аналитические высказывания. То есть если рассматривать их в пределах собственного контекста — как искусство,— то они не несут никакой информации ни о чем. Произведение искусства есть тавтология потому, что оно есть презентация намерения художника, т.е. он говорит, что конкретное произведение искусства есть искусство, и это значит: оно есть определение [понятия] искусства.

Итак, то, что это — искусство, по сути, является чистым внеопытным данным (a priori). Именно это имел в виду Джада, когда сказал: «...ежели кто-нибудь назвал что-нибудь искусством, то это и будет искусство».

Действительно, представляется невозможным обсуждать искусство в общих терминах, без использования тавтологии — ведь пытаться «ухватить» искусство за какую-либо иную «ручку» означает попросту сосредоточиться на другом аспекте или качестве высказывания, обычно не имеющего значения для «состояния искусства» в конкретном артефакте. Начинаешь понимать, что «состояние искусства» — это *концептуальное* состояние. Тот факт, что языковые формы, в которые художник облачает свои высказывания, подчас есть «частные коды» или языки, неизбежное условие свободы искусства от морфологических ограничений, а из этого следует, что, для того чтобы понимать и оценивать современное искусство, необходимо знакомство с ним.

По аналогии можно понять, почему «простой человек с улицы» столь нетерпим к художественному искусству (*artistic art*) и всегда требует искусства как традиционного языка. (Теперь понятно, почему формалистическое искусство распродается «как горячие пирожки».) Только в живописи и в скульптуре художники говорили на одном языке. То, что формалисты называют «новаторским искусством» (*Novelty Art*), есть подчас попытка найти новые языки, хотя [наличие] нового языка вовсе не значит, что он будет оформлять некие новые высказывания (пример: большинство кинетического и электронного искусства).

То, что Айер сформулировал в контексте языка для аналитического метода, по-другому можно приложить и к искусству, т.е. обоснованность высказываний искусства не зависит ни от каких эмпирических (и еще менее от эстетических) допущений относительно природы вещей. Ибо художник, как и аналитик, не связан непосредственно с физическими параметрами вещей. Он заботится только о том, 1) какие возможности имеет искусство для концептуального роста, и 2) как высказывания способны логически следовать за этим ростом. Словом, по *характеру* высказывания искусства — не фактические, но лингвистические. Это значит, что они не описывают поведение ни физических, ни даже ментальных объектов, а выражают определения искусства или формальные последствия определений искусства. Соответственно мы можем сказать, что искусство оперирует в согласии с логикой. Дальше мы увидим, что характерная особенность чисто логического единства заключается в том, что оно связано с формальными последствиями наших определений (искусства), а вовсе не с проблемами эмпирических фактов.

Повторю снова: с логикой и математикой у искусства есть то общее, что оно *суть* тавтология, т.е. *идея искусства* (или произведения) и искусство *суть* одно и то же и может оцениваться как *искусство*, не выходя за пределы контекста искусства для какой-либо верификации. С другой стороны, давайте рассмотрим, почему искусство не может быть синтетическим высказыванием (во всяком случае, испытывает большие трудности при попытке быть им). Это значит, что истина или ложность утверждений (искусства) не могут быть проверены эмпирическим путем. Айер заявляет:

Критерий, посредством которого мы определяем основательность априорного или аналитического высказывания, недостаточен для определения основательности эмпирического или синтетического высказывания. Ибо для эмпирических высказываний характерно, что их основательность не является чисто формальной. Заявить что геометрическое высказывание или целая система геометрических высказываний ложны - значит заявить, что они противоречат сами себе. Но эмпирическое высказывание или система эмпирических высказываний могут быть свободны от противоречий и все же быть ложными. Когда говорят, что они ложны, это не значит, что они

обладают формальным дефектом, но значит, что они не удовлетворяют какому-то определенному материальному критерию. [21]

Нереальность «реалистического» искусства вытекает из того, что оно оформляется как синтетическое высказывание: зритель постоянно испытывает искушение проверить его эмпирическим путем. Синтетическое свойство реализма не возвращает нас назад, к вопрошанию в рамках более широкого круга вопросов о природе искусства (в противоположность работам таких художников, как Малевич, Мондриан, Поллок, Рейнхардт, ранний Раушенберг, Джонс, Лихтенштейн, Уорхолл, Андре, Джадд, Флавин, ЛеВитт, Моррис и другие) — скорее мы просто покидаем «орбиту» искусства и оказываемся в «беспредельном пространстве» человеческого существования.

Чистый экспрессионизм можно было бы определить (продолжая пользоваться терминами Айера) так: «Предложение, состоящее только из демонстративных символов, не может быть настоящим высказыванием. Такое предложение могло бы быть простым восклицанием, никоим образом не характеризующим то, к чему оно предположительно относится». Экспрессионистские произведения обычно и есть такие «восклицания», бытующие в морфологическом языке традиционного искусства. Если Поллок и важен, то только потому, что он писал на незакрепленных кусках холста, расстеленных на полу, горизонтально. Что совершенно не важно у Поллока, так это то, что позже он натягивал свои забрызганные холсты на подрамники и вешал их на стены, вертикально. (Важно то, что художник привносит своего в искусство, а не то, как он адаптируется к существовавшему до него.) И еще меньшее значение для искусства имеют утверждения Поллока о «самовыражении», поскольку само понятие различных субъективных смыслов бесполезно для кого угодно, кто не имел личного контакта с конкретным художником. «Специфичность» подобных понятий решительно оказывается вне контекста искусства.

«Я не делаю искусство, — говорит Ричард Серра. — Я исполняю некую деятельность; если кто-то хочет называть ее искусством, то это их дело — решать тут не мне. Все это обычно выясняется позже». Итак, Серра прекрасно отдает себе отчет о возможных последствиях своей деятельности. Если Серра действительно только «выясняет, как себя ведет свинец» (с точки зрения гравитационной, молекулярной и т.д.), тогда почему кто-то действительно должен считать его деятельность искусством? Если он не берет на себя ответственность за то, что он «делает искусство», кто может (или должен) такую ответственность принять? В самом деле, работы Серра кажутся вполне эмпирически достоверными: свинец способен на многое, поэтому он и используется для различных физических надобностей. Все перечисленное ведет к чему угодно, но только не к диалогу о природе искусства. В определенном смысле слова Серра — примитивист. У него и понятия нет об искусстве. Однако откуда тогда мы знаем о его «деятельности»? Мы знаем потому, что он сообщил нам, что это искусство, — определенными своими поступками, уже после того, как «деятельность» состоялась. То есть он использовал несколько галерей, поместил туда и в музеи некие физические остатки своей «деятельности», а также продал их коллекционерам искусства (впрочем, как мы уже указывали, в определении «состояния искусства» в конкретной работе коллекционеры роли не играют). Итак, отрицая, что его работы есть искусство, и «играя в художника», Серра обозначает нечто большее, чем парадокс. Он тайно ощущает, что к «искусству» приходят эмпирическим путем. Как сказал Айер: «Не существует абсолютно точных эмпирических высказываний. Точны только тавтологии. Эмпирические вопросы, все как один, суть гипотезы, которые могут быть подтверждены или опровергнуты в реальном чувственном опыте. И высказывания, в которых мы оформляем наблюдения, подтверждающие эти гипотезы, сами по себе тоже являются гипотезами, которые должны быть подвергнуты дальнейшей проверке чувственным опытом. Поэтому нет окончательных высказываний» [22].

В сочинениях Эда Рейнхардта можно найти весьма близкое понятие — *искусство как искусство* — и тезис о том, что «всякое искусство всегда мертво, *живое* искусство — это обман» [23]. Рейнхардт очень хорошо представлял себе природу искусства. Его истинное значение до сих пор не оценено. Формы искусства, которые можно считать синтетическими высказываниями, подтверждаются всем миром, т.е. чтобы понять эти высказывания, необходимо выйти за тавтологические пределы

искусства и рассмотреть «внешнюю» информацию. Однако чтобы рассматривать их как искусство, эту внешнюю информацию необходимо игнорировать, поскольку внешняя информация (например, качества, добываемые экспериментальным путем) имеет свою собственную внутреннюю ценность. Чтобы осознать эту ценность, совсем не нужно прибегать к «состоянию искусства».

Отсюда легко осознать, что жизнеспособность искусства не связана с презентацией визуального (или любого другого) [человеческого] переживания. Вполне возможно, что в предшествовавшие века одна из внешних функций искусства была именно такова. В конце концов, даже в XIX столетии человек обитал в довольно стандартном визуальном окружении. То есть обычно можно было с известной легкостью предсказать, с чем человек будет вступать в контакт изо дня в день: в той части мира, в которой жил конкретный человек, визуальное окружение было относительно постоянным. В наше время, напротив, экспериментальное окружение [человека] чрезвычайно обогатилось. Вокруг земного шара можно облететь за какие-нибудь часы и дни (а не месяцы, как прежде). У нас есть кино, цветное телевидение, равно как и рукотворные чудеса — световые шоу Лас-Вегаса или нью-йоркские небоскребы. Весь мир доступен для обозрения, и, с другой стороны, весь мир может увидеть человека на поверхности Луны, не выходя из своих квартир. Разумеется, никто не ожидает, что объекты живописи и скульптуры смогут визуально и экспериментально *состязаться* со всем этим.

Понятие «пользы» тоже релевантно и для искусства, и для его «языка». Совсем недавно коробка или куб использовались в контексте искусства довольно много (сравните, например, эти формы у Джадда, Морриса, ЛеВитта, Бладена, Смита, Белла и Мак-Кракена, не говоря уже об изобилии коробок и кубов, созданных после). Различие между столь разнообразными применениями формы коробки или куба прямо связано с различиями в намерениях авторов-художников. Более того, использование коробки или куба (особенно у Джадда) хорошо иллюстрирует наше утверждение о том, что объект только тогда становится искусством, когда он помещается в контекст искусства.

Несколько примеров прояснят данное положение. Можно утверждать, что если одну из коробок Джадда наполнить мусором и поместить в индустриальную среду (и даже просто поставить на улицу), то она не идентифицировалась бы как *искусство*. Отсюда следует, что понимание и осмысление ее как произведения искусства будет лишь априорным и должно предшествовать непосредственному рассмотрению ее как артефакта. Для оценки и понимания современного (*contemporary*) искусства необходима предварительная информация о понятии искусства и о концепциях конкретного художника. Любой отдельный физический атрибут (качество) или даже совокупность всех атрибутов произведений современного искусства для концепции искусства совершенно не важны. Концепция искусства, как сказал Джадд (хотя и имел в виду другое), должна восприниматься как нечто целостное. Рассматривать элементы концепции значит всегда рассматривать аспекты, не существенные для «состояния искусства», — это все равно, что читать отдельные слова высказывания.

Поэтому не станет неожиданностью утверждение, что искусство с наименее закрепленной морфологией — это и есть тот пример, откуда мы выводим природу обобщающего понятия *искусство*. Ведь там, где есть контекст, существующий независимо от морфологии [искусства] и включающий его функцию, именно там и можно ожидать наименее предсказуемый, нонконформистский результат. Именно потому, что современное [модернистское] искусство обладает «языком» с самой короткой историей, потому-то обоснованный отказ от данного «языка» и становится наиболее возможным. Отсюда понятно, что искусство, коренящееся в западной (европейской) живописи и скульптуре, из всех общих концепций «искусства» наименее самонадеянно и наиболее энергично действует в вопрошании о природе искусства. Впрочем, в конечном итоге все виды искусства обладают (в терминах Витгенштейна) всего лишь фамильным сходством. Однако разнообразие качеств, связанных с «состоянием искусства» (каковыми обладают, например, поэзия, роман, кино, театр и различные виды музыки и т.д.), и есть тот их аспект, который в определении функции искусства (какой она понимается на данных страницах) наиболее надежен.

Разве упадок поэзии не связан с имплицитной метафизикой, заключенной в употреблении «обычного» языка как языка искусства [24]? В Нью-Йорке последней декадентской фазой поэзии

можно считать недавний переход «конкретных» поэтов к использованию реальных предметов и театра [25]. Может быть, они чувствуют нереальность своей собственной художественной формы?

«Мы видим теперь, что аксиомы геометрии суть простые определения и что геометрические теоремы есть просто логические следствия этих определений. Сама по себе геометрия не связана с физическим пространством; нельзя сказать, "о чем" толкует геометрия. Но мы можем использовать геометрию, чтобы анализировать физическое пространство. Иными словами, как только мы придаем аксиомам физическую интерпретацию, мы можем применять теоремы и к объектам, которые удовлетворяют требованиям аксиом. Может ли геометрия быть применена к реальному физическому миру или нет — это эмпирический вопрос, находящийся за пределами исследования самой геометрии. Потому нет смысла вопрошать, какие из известных нам разновидностей геометрии истинны, а какие ложны. Истинны все — в той степени, в какой они свободны от противоречий. Высказывание, утверждающее, что возможно некое определенное применение геометрии, является высказыванием, не относящимся к самой геометрии. Все, что говорит нам сама геометрия, это то, что если что-то можно подвести под определения, то оно также будет соответствовать теоремам. Таким образом, геометрия — это чисто логическая система, и ее высказывания являются чистыми аналитическими высказываниями». (А. Дж. Айер) [26]

Я предполагаю, что именно здесь и кроется жизнеспособность искусства. В эпоху, когда традиционная философия вследствие ее собственных допущений нереальна, способность искусства к существованию будет зависеть не только от его способности *не исполнять* какую-то службу — например, развлекать, передавать визуальный (или какой-то иной) опыт или украшать, — во всех этих качествах его легко заменяют культура и технология китча; искусство будет жизнеспособным, только *не занимая* философскую позицию. Уникальный характер искусства заключен в его способности оставаться по отношению ко всем философским суждениям «подвешенным». Именно в таком контексте искусство обнаруживает сходство с наукой — с логикой, математикой, и т.д. Но в то время как все остальные виды деятельности полезны, искусство бесполезно. На самом деле искусство существует только для себя.

В данный период [существования] человека искусство, быть может, единственное (после философии и религии) дерзание, удовлетворяющее то, что в иные времена называли «человеческими духовными потребностями». Можно сказать иначе: искусство адекватно реагирует на то состояние вещей «по ту сторону физики», где философия вынуждена ограничиваться лишь допущениями. И сила искусства в том, что даже предыдущее высказывание есть допущение, которое не может быть им подтверждено. Искусство — это единственное, на что претендует искусство. Искусство есть определение искусства.

II. «Концептуальное искусство» и новейшее искусство

«Разочарование в живописи и скульптуре — это отсутствие интереса к тому, чтобы делать все заново, а не разочарование в них самих — как их делают те, кто разработал самые последние продвинутые разновидности. Новая работа всегда включает противостояние старой. Это противостояние включено в работу. Если более ранняя работа первоклассна, то она завершена в себе» (Дональд Джадд, 1965).

«Абстрактное искусство, или неизобразительное искусство, так же старо, как и сам этот век, и хотя оно более специализировано, чем предыдущее искусство, оно более чистое и более завершенное: и как любая современная мысль или область знания, оно более требовательно в своем охвате человеческих отношений» (Эд Рейнхардт, 1948)

"Во Франции есть старая поговорка: "Глуп, как художник". Художников всегда считали глупыми, а поэтов и писателей всегда считали очень умными. Я хотел быть умным. Мне пришлось заниматься изобретениями. Нет смысла делать то, что делал твой родной отец. Нет смысла быть еще одним Сезанном. В "визуальном" периоде есть еще немного от глупости художника. Все мои работы в тот период до «Обнаженной», были визуальной живописью. А затем у меня

родилась идея. Я придумал идеальную формулировку способа избавиться от всех влияний» (Марсель Дюшан)

«Хотя всякое произведение искусства становится физическим явлением, есть и такие, которые этого не делают» (Сол ЛеВитт).

«Основное достоинство геометрических форм в том, что они не органичны, как все прочее искусство. Если бы придумать форму, которая бы не была ни геометрической, ни органической, это было бы великое открытие» (Дональд Джадд, 1967)

«Единственное, что можно сказать об искусстве, — это его бездыханность, безжизненность, бессмертность, бессодержательность, бесформенность, беспро-странственность, безвременность. А это всегда означает конец искусства» (Эд Рейнхардт. 1962).

ПРИМЕЧАНИЕ Вся дискуссия в предшествовавшей части (статьи) не просто оправдывала право новейшего искусства называться «концептуальным». В ней отразилось, как мне кажется, и некоторое смятение ума, связанное с прошлыми (и в особенности с современными) тенденциями развития искусства. Данная статья не должна свидетельствовать о каком-то «движении». Но как один из первых представителей (посредством и творчества, и разговоров) той разновидности искусства, которую лучше всего описывает термин «концептуальное искусство», я все более беспокоюсь относительно совершенно произвольного применения данного термина к искусству, обладающему самыми широкими интересами, и ко многим из них я никогда не желал бы (и логически отнюдь не обязан) обращаться.

Самое «чистое» определение концептуального искусства заключается в том, что это — исследование основ понятия «искусство» и того, что оно стало означать. Как и большинство терминов с довольно своеобразным наполнением, «концептуальное искусство» часто рассматривается как *тенденция*. Разумеется, в определенном смысле это и есть тенденция, потому что *определение* «концептуального искусства» весьма близко к смыслу понятия искусства как такового.

Но аргументация подобного понимания тенденции, к моему величайшему сожалению, все еще обусловлена ошибками морфологической характеристики, сопрягающей то, что [на самом деле] является разнохарактерными видами деятельности. В нашем случае это означает попытку выделить стилевые характеристики (*stylehood*). Допуская первичность причинно-следственных отношений, ведущих к «окончательным последствиям», такая критика не замечает изначальных намерений (концепций) художника и занимается исключительно его «конечным продуктом». В действительности значительная часть критики занимается только поверхностным аспектом этого «конечного продукта», а именно очевидной нематериальностью или «антиобъектным» сходством большинства «концептуальных» произведений искусства. Но все это может быть существенным лишь в том случае, ежели допустить, что объекты необходимо важны для искусства или, лучше сказать, что они имеют недвусмысленную связь с искусством. В таком случае указанная выше критика будет концентрироваться на негативном аспекте искусства.

Если читатель следил за ходом рассуждений в первой части [статьи], то он может понять мое утверждение, что концептуально объекты безразличны по отношению к состоянию искусства. Это вовсе не значит, что какое-то конкретное «исследование искусства» может или не может использовать в рамках предпринятого исследования объекты, материальные субстанции и т.д. Конечно, исследования и разработки, например, Бейнбриджа или Хэррела—превосходные образчики такого использования [27]. Хотя я и предположил, что всякое искусство в конечном итоге концептуально, некоторые из последних работ концептуальны по *намерению*, в то время как иные образцы новейшего искусства связаны с концептуальным творчеством лишь весьма поверхностно. И, несмотря на то, что многие последние работы в большинстве своем суть прогресс по отношению к «формалистским» или «антиформалистским» тенденциям (Моррис, Серра, Сонье, Гессе и др.), их не следует рассматривать как *концептуальное искусство* в более точном смысле слова.

Трое художников, которые наиболее часто ассоциируются со мной (в частности в проектах Сета Зигелауба), — Дуглас Хьюблер, Роберт Барри и Лоренс Вейнер, — по-моему, не связаны с

концептуальным искусством, каким оно определялось выше. Дуглас Хюблер, участвовавший в выставке «Первичные структуры» в Еврейском музее (Нью-Йорк), использует неморфологическую *искусствоподобную* форму презентации (фотографии, карты, почтовые отправления) для трактовки иконических, структурных, скульптурных проблем, непосредственно вытекающих из его собственных скульптур из ламинатных пластиков (он исполнял их даже в 1968 г.). Сам художник указывает на это в своем предисловии к каталогу персональной выставки (она была организована Сетом Зигелаубом и существовала только в виде документирующего каталога): «Существование каждой скульптуры документируется ее документацией». Все это я привел не для того, чтобы подчеркнуть *негативный* аспект подобной работы, — я лишь показываю, что у Хюблера (ему сейчас далеко за сорок — он значительно старше, чем большинство рассматриваемых здесь художников) нет тех целей и задач, которые бы сближали его с *концептуальным искусством в его наиболее чистой* и наиболее распространенной разновидности.

Другие художники — Роберт Барри и Лоренс Вейнер — наблюдали, как их работы, можно сказать, по чистой случайности вызывают ассоциации с концептуальным искусством. Барри занимался живописью: его картины фигурировали на выставке «Систематическая живопись» в музее Гуггенхайма; с Вейнером его роднит только то, что «путь», ведущий к концептуальному искусству, был связан с выбором художественных материалов и процессов. Предыдущие работы Барри относились к постньюмановско-рейнхардтовским опусам и редуцированы (в плане физических материалов, но не в области смысла): от крошечных живописных картин в два квадратных дюйма к проволоке, натянутой между архитектурными точками, далее — к радиоволнам, инертным газам и, наконец, к «мозговой энергии». Представляется, что они «концептуальны» лишь в той степени, в какой невидим материал. Но искусство Барри обладает физическим статусом и этим отличается от [статуса] работ, существующих *исключительно* концептуально.

Лоренс Вейнер отказался от живописи весной 1968 года и изменил свое представление о «месте» (в том смысле, какой придал этому термину Карл Андре): из контекста холста (который может обладать всего лишь спецификой) он перешел в «более общий» контекст, продолжая, тем не менее, заботиться о специфике материалов и процессов. Для него очевидно, что если не заботиться о «внешности» (сам он не заботится о ней и в этом смысле предвосхитил многих так называемых антиформалистов), тогда не только отпадет необходимость *делания* работ (например, в собственной мастерской), но — что более важно — подобное делание вновь поставит их на место, в специфический контекст. Итак, к лету 1968 года Вейнер решил, что его работы будут существовать лишь как предположения в его записной книжке — именно до тех пор, пока некая «причина» (музей, галерея или коллекционер), или, как он сам называл, «получатель», не потребует, чтобы они были реализованы. Как раз поздней осенью того же года Вейнер сделал следующий шаг, решив, что вообще не важно, сделаны его работы или нет. В таком смысле его частные записные книжки и стали общественным достоянием [28].

Чистое концептуальное искусство впервые последовательно воплотилось в работах Терри Аткинсона и Майкла Болдуина в Ковентри (Англия), а также в моих работах, созданных в Нью-Йорке примерно около 1966 года [29]. Японский художник Он Кавара, с 1959 года непрерывно путешествующий по всему свету, делал глубоко концептуальные работы начиная с 1964 года.

Он Кавара начал с картин, сплошь испещренных одним и тем же словом. Затем он перешел к «вопросам» и «кодам», а также к произведениям, состоящим из описания какого-нибудь места в пустыне Сахара при помощи [географической] широты и долготы. Более известны его «картины-даты». Такая картина состоит из нанесенной краской на холст даты того дня, когда она исполнена. Если картина заканчивалась не в тот же день, когда автор ее начинал (т.е. к полуночи), то она уничтожалась. Хотя Кавара и сейчас еще делает «картины-даты» (год он провел, путешествуя по всем странам Южной Америки), в последние два года он занялся и другими проектами. Эти заняли включают «Столетний календарь» — ежедневное перечисление всех людей, с которыми он встречался ([оно] ведется в записных книжках, озаглавленных «Я встретил»), и «Я пошел» — собрание планов городов с обозначением улиц, где он ходил. Ежедневно Он Кавара рассылает и открытки, где сообщает время, когда проснулся тем или иным утром. Причины, приведшие Кавару к его искусству, глубоко личные: он сознательно уклоняется от общественного внимания и рекламы в [современном]

арт-мире. Мне кажется, что его непрестанные отсылки к «живописи» как средству — не что иное, как шутка, скорее затрагивающая морфологические характеристики традиционного искусства, нежели отражающая его интерес к *собственно* живописи. Творчество Терри Аткинсона и Майкла Болдуина (они выступают как соавторы) началось в 1966 году и включало такие проекты, как многоугольник, составленный из контурных очертаний штатов Кентукки и Айова (под названием «Карта, не включающая Канаду, залив Джеймса, Онтарио, Квебек, залив св. Лаврентия, Нью-Брунсуик...», и т.д.); концептуальные рисунки, созданные на основе различных серийных концептуальных схем; карта 36-мильного района Тихого океана к западу от Оаху, в масштабе 3 дюйма 1 миле (пустой квадрат). В 1967 году были созданы такие работы, как «Шоу воздушных кондиционеров» и «Шоу воздуха». Последнее, по описанию Терри Аткинсона, представляло «серию высказываний, касающихся возможно теоретического использования воздушной колонны, опирающейся на базу одну квадратную милю и обладающую неопределенными параметрами в вертикальном измерении» [30].

Собственно, никакая конкретная квадратная миля земной поверхности не рассматривалась — концепция не имела привязки к специфической местности. Такие работы, как «Обрамления», «Горячо-холодно» и «22 предложения: французская армия», — образчики самого последнего совместного творчества [этих авторов] [31]. В прошлом году Аткинсон и Болдуин вместе с Дэвидом Бейнбриджем и Гарольдом Харрелом основали издательство «Art & Language Press». Они регулярно издают журнал концептуального искусства «Art & Language» [32] и другие издания, связанные с их изыскательскими проектами

Кристина Козлов(а) с конца 1966 года также работала в концептуальном плане. Вот лишь некоторые из ее произведений: одно включало «концептуальный» фильм (снятый на чистой пленке *Letter*); «Композиции для аудио-структур» — система кодов для звука; пачка из нескольких сотен чистых листов бумаги — каждый предназначается для одного дня, когда отвергается какая-то концепция; «Фигуративное произведение» — перечисление всего, что [художница] съела за последние шесть месяцев; исследование преступлений как художественной деятельности.

Канадец Иэйн Бакстер с конца 1967 года создавал что-то вроде «концептуальных вещей». Следует назвать здесь и американцев — Джеймса Байарса и Фредерика Бартельма, франко-германских художников Бернара Берне и Ханну Дарбовен. Релевантны и книги, которые примерно в это же время создавал Эдуард Руша. Сюда относятся и *некоторые* работы Брюса Наумана, Барри Фланагана, Брюса Маклина и Ричарда Лонга. Весьма примечательны «Капсулы времени» Стивена Кальтенбаха 1968 года, а также большинство его позднейших работ. «Разговоры» Иана Уилсона (созданные уже не под влиянием [Алана] Капроу) тоже оформлены концептуально.

Германский художник Франц Е.Вальтер начиная примерно с 1965 года трактовал объекты способом, весьма отличным от обычно принятого в (конвенциональном) арт-контексте.

К более «концептуальной» форме творчества перешли в последние несколько лет и другие художники (хотя некоторые весьма поверхностно). К подобной деятельности обратился Мел Бохнер, отойдя от произведения, исполненных под сильным влиянием «минималистского» искусства. В рамках «концептуального» творчества, несомненно, может рассматриваться определенная часть работ Йана Диббетса, Эрика Орра, Аллена Руппенберга и Денниса Оппенгейма. В произведениях Дональда Бёрджи <...> также применялся концептуальный формат. Движение в направлении к более *чистому* концептуальному искусству можно отметить в творчестве молодых художников, недавно начавших свое развитие: это — Сол Остроу, Адриан Панпер, Перпетуа Батлер. С точки зрения указанного *чистого* смысла интересны вещи, выполненные группой художников, живущих в Нью-Йорке: среди них — австралиец и два англичанина — Иан Бёрн, Мел Рамсен и Роджер Катфорт. (Развлекательные поп-картинки Джона Балдессари хотя и содержат определенные намеки — «концептуальные» карикатуры на подлинное концептуальное искусство, в действительности не имеют отношения к материалу моих рассуждений.)

Терри Аткинсон предположил (и я с ним согласен), что за создание такого окружения, которое сделало возможным восприятие (если не самое создание!) нашего искусства в значительной степени отвечает Сол ЛеВитт. (Однако поспешу добавить, что лично на меня гораздо большее влияние оказал не столько ЛеВитт, сколько Эд Рейнхардт, Дюшан — при посредстве Джонса

Морриса — и Дональд Джадд.) Вероятно, к истории концептуального искусства следует отнести и ранние работы Роберта Морриса, особенно «Папку с карточками» (1962). Важные образцы искусства концептуального типа — многие ранние произведения Раушенберга (например, его «Портрет Айрис Клерт» и «Стертый рисунок Де Кунинга»). В какой-то мере эту историю отражают и европейцы Кляйн и Мандзони. Среди работ Джаспера Джонса (живописные картины из серии «Мишени» и «Флаги», равно как и его пивные банки) мы находим хорошие образчики искусства, существующего как аналитическое высказывание. Джонс и Рейнхардт, — вероятно, последние живописцы, которые были и полноправными артистами [33]. Что же до Роберта Смитсона, то, если бы он признал свои статьи в журналах произведениями искусства (он вполне мог и должен был это сделать), а свои «картины» — всего лишь иллюстрациями к ним, его влияние было бы более релевантным [34]. Андре, Флавин и Джадд оказали огромное влияние на новейшее творчество, хотя, вероятно, скорее как примеры высоких стандартов и ясного мышления, нежели каким-то более специфичным образом. С моей точки зрения, Поллок и Джадд — начало и конец [эпохи] американского господства в искусстве — отчасти вследствие способности многих молодых европейски художников «очиститься» от данной традиции, но более всего потому, что национализм в искусстве столь же неуместен, как и в любой другой сфере. Бывший торговец картинами Сет Зигелауб, который ныне действует как «вольный куратор» и оказался первым, кто специализировался в организации выставок данной разновидности современного искусства, устроил много групповых выставок, не отмеченных нигде (кроме каталога). Зигелауб заявил: «Я заинтересован в пропаганде той идеи, что художник может жить там, где ему нравится: не обязательно в Нью-Йорке, Лондоне или Париже, как это было в прошлом, — действительно, где угодно, и при этом создавать важное искусство».

Предположительно первым моим концептуальным произведением было «Наклонное стекло» (1965). Работа состояла из обычного пятифутового куска стекла, который следовало прислонить к любой стене. Вскоре после этого я заинтересовался водой — из-за ее бесформенности и бесцветности. Я задействовал воду всеми способами, какие только мог придумать: это были куски льда, пар из радиатора, карты с систематическим использованием водных поверхностей, коллекция открыток с изображением тел в воде и т.д., пока в 1966 году не сделал фотоувеличение словарного определения понятия вода в то время для меня это был способ представить самую идею воды. Словарное определение я использовал и раньше (в конце 1965 г.), когда выставил стул, увеличенную фотографию этого стула (хотя немного меньше по размеру), которую прикрепил рядом к стене, и определение слова стул, прикрепленное тут же. Примерно в то же время я сделал серию работ, построенных на отношениях между словами и объектами (концепциями и тем, к чему они относились), и серию работ, которые существовали только как «модели»: простые формы (например, пятифутовый квадрат) с информацией [о том], что его следует понимать как однофутовый квадрат, — это были просто попытки «деобъективизировать» некий объект.

С помощью Кристины Козлов(ой) и пары других лиц в 1967 году я основал «Музей нормального искусства». Это была *выставочная* площадка, организованная художниками для художников. Сам «Музей» просуществовал всего несколько месяцев. Одной из устроенных в нем выставок было мое первое персональное шоу в Нью-Йорке; я сделал его секретным — в названии стояло: «15 человек представляют свою любимую книгу». Выставка была именно такой, какой обещало ее название. Среди «участников» фигурировали Моррис, Рейнхардт, Смитсон, ЛеВитт и я сам. В связи с шоу я сделал и серию, состоявшую из высказываний художников — о своей работе, об искусстве вообще — она продолжалась и в 1968 году.

Всем своим работам начиная с первого «определения воды» я дал подзаголовок «Искусство как Идея как Идея». Я всегда считал выставление фотокопий [статей из словаря] рабочей формой презентации (или средством [*media*]), но никогда не хотел, чтобы кто-то думал, будто фотокопии я выставляю как произведения искусства, — вот почему я ввел подобное разграничение и дал все эти подзаголовки. «Словарные работы» развивались от абстракций чего-то особенного (*particulars*) — например, «Вода» — к абстракциям абстракций (например, «Смысл»). Серию «словарных работ» я завершил в 1968 году. <...> Единственная выставка подобных вещей состоялась в Лос-Анджелесе, в «Галерее 699» (сейчас она закрылась). На выставке я представил дюжину разнообразных

определений слова "ничего" [или ничто, *nothing*], взятых из различных словарей. Вначале фотокопии были откровенными фотокопиями, но со временем их стали принимать за живописные полотна, так что на этом «бесконечная серия» закончилась. Сама идея с фотокопиями заключалась в том, что их можно выбросить, а затем восстановить (если понадобится) как части необязательной процедуры, связанной лишь с формой презентации, но не с самим «искусством». С тех пор как «словарная серия» закончилась, я начал другую серию (или «расследование», как предпочитаю называть свою работу), используя категории из «Тезауруса». Информация представляется через средства рекламы и массовой коммуникации (*general advertising media*). Это позволяет отделить в моей работе собственно *искусство* от формы его презентации. В настоящее время я работаю над новым расследованием, связанным с понятием «игры».

ПРИМЕЧАНИЯ.

1. См.: Morton White. *The Age of Analysis*. New York: Mentor Books, 1955, P. 14.
2. Ibid. P. 15.
3. Я имею в виду здесь экзистенциализм и феноменологию. Даже Мерло-Понти, занимающий «серединную» позицию между эмпиризмом и рационализмом, не может выразить свою философию без посредства слов (что предполагает использование концепций); отсюда следует: как можно обсуждать свое переживание, не вводя жестких разграничений между своим Я и миром?
4. Sir James Jeans. *Physics and Philosophy*. New York: Macmillan, 1946. P. 17.
5. Ibid. P. 190.
6. Ibid.
7. Задача, которую принимает на себя такая философия, есть единственная «функция», которую она может осуществить, не делая философских утверждений.
8. Подробнее об этом в следующем разделе.
9. Я хочу подчеркнуть, что говорю только за себя. К подобным выводам я пришел самостоятельно, и именно из данных умозаключений развивалось мое искусство начиная с 1966 года (а может, и раньше). Только недавно, встретив Терри Аткинсона, я осознал, что он и Майкл Болдуин разделяют сходные, хотя не идентичные моим, убеждения.
10. Словарное определение (Webster's New World Dictionary of the American Language 1962) понятия «декорировать»
11. Концептуальный уровень работ Кеннета Ноланда, Жюля Олитского, Морриса Лунса, Рона Дэвиса, Энтони Каро, Джона Хойланда, Дэна Кристенсена и других столь удручающе низок, что можно сказать если он вообще *есть*, то это заслуга пропагандирующих их критиков. Подробнее об этом ниже.
12. Причины, по которым Майкл Фрид использует аргументацию Гринберга, отражают его собственное прошлое как «ученого» (это справедливо и в отношении других критиков), но еще более, как я подозреваю, — его желание вынести свои ученые штудии в современный мир. Можно вполне сочувствовать его попыткам связать скажем, Тьеполо с Жюлем Олитским. Хотя не следует забывать, что историк любит историю больше всего на свете — даже больше искусства.
13. Люси Липпард использует эту цитату в каталоге выставки "Ad Reinhardt: Paintings" (New York: Jewish Museum, 1966, P.28).
14. Вновь Люси Липпард; на этот раз — из рецензии на ежегодную выставку в Музее Уитни «Созвездия при резком свете дня» (Hudson Review 21. No.1. Spring 1968. P.180).
15. Arthur R. Rose. *Four Interviews*. — Arts Magazine. 43. №4 (February 1969). P.23.
16. Как указал Терри Аткинсон в своей вводной статье в [журнале] "Art & Language" (№1), кубисты никогда не подвергали вопрошанию морфологические характеристики искусства — их интересовало, *какие* характеристики *живописи* были приемлемы
17. Когда какой-нибудь коллекционер покупает работу Фламина, он не покупает световое шоу (ведь в магазине он мог бы приобрести соответствующее оборудование значительно дешевле). Такой коллекционер вообще ничего не «покупает» — он субсидирует деятельность Фламина как художника.
18. Ayer A.J. *Language. Truth and Logic*. New York: Dover, 1946. P.78.
19. Ibid. P.57.
20. Ibid.
21. Ibid. P.90.

22. Ibid. P.94.

23. Цит. по каталогу: Ad Reinhardt: Paintings. P.12.

24. Проблематичным здесь является использование в поэзии обыденного языка — как попытка *высказать несказанное*; вообще же использование языка в контексте искусства не влечет за собой никаких внутренних проблем.

25. Ирония заключается в том, что многие из них называют себя «концептуальными поэтами». Ряд подобных работ весьма близок к тому, что делает Уолтер де Мариа, и это не простое совпадение: творчество последнего функционирует как «объектная поэзия», а его намерения весьма поэтичны: де Мариа в самом деле хочет, чтобы его произведения повлияли на жизнь многих людей. 26. Ayer A.J. Op. cit. P.82.

27. Art & Language 1. №1.

28. Я никогда не понимал и до сих пор не понимаю это последнее решение. В то время, когда я впервые встретился с Вейнером, он аргументировал свою позицию (совершенно мне чуждую) тем, что является «материалистом». Мне всегда казалось, что последнее направление его деятельности вполне «сенсуалистично» (пользуясь *моей* собственной терминологией); я не могу представить, как Вейнер объясняет это *по-своему*.

W. Я начал датировать свои работы с серии «Искусство как Идея как Идея». 30. Цит, по: Atkinson. P.5- 6

L. Вся информация о проектах предоставляется издательством «Art & Language Press», 84 Jubilee Crescent, Coventry, England.

32. Автором является его американский издатель.

33. Разумеется, и Стелла тоже. Но работы Стеллы, дискредитированные уже тем фактом, что они являются [живописными] картинами, быстро устарели в сравнении с творчеством Джадда и других авторов.

34. Конечно, Смитсон является лидером «земляного» (*Earthwork*) искусства. Но его единственный ученик, Майкл Хейзер, как «художник одной идеи», практически ничего не внес в современное искусство. Если в твоём распоряжении только 30 человек, ковыряющихся в земле, и никакой идеи, то трудно получить что-либо значительное. Не правда ли? Разве что очень большую яму.

Joseph Kosuth. Art after Philosophy/ Kosuth J. Art after Philosophy and After, Collected Writings. 1966-1990. Ed. G.Guerico. Cambridge, Mass. & London: The MIT Press. 1993.