

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ НОРМЫ И ИДЕЯ «БЕСФОРМЕННОГО» В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Проблема репрезентации стоит в центре как классической, так и современной эстетики и теории искусства. В характере репрезентации раскрывается смысл художественной деятельности в тот или иной период времени. Репрезентация тесно связана с образом мира, языком, семиосферой культуры. Как механизм, основанный на кодах культуры, репрезентация опирается на пластический образ мира, построенный на вовлечении формы в процессы смыслообразования. Формальный строй искусства фиксируется как пластический архив, единицей которого является форма как мнемонический инструмент. Форма хранит память обо всех предшествующих формах, воплощающих развитие человеческой истории, репрезентирует социальный, эстетический и художественный стандарт, «норму», либо воспроизводя ее, либо проблематизируя, но, так или иначе, находясь в бинарной связке — норма / субверсия. Тесная связанность формы с нормативным мышлением позволяет выстраивать различные классификационные системы в искусстве, начиная от стилей и заканчивая периодами творчества отдельных художников. Говорить о форме, означает говорить о системе мышления, модели мира, способах построения семиосферы, о памяти культуры. Чем более жестким является общественный порядок, тем сильнее проявляется память формы, тяготеющая к каноническому диктату в способах воспроизведения и прочтения. С ослаблением иерархичности системы ослабевает и диктат формы, она «теряет память». Пластическое мышление начинает тяготеть к «бесформенному».

Проблема «бесформенного» так или иначе активно обсуждалась на протяжении всего XX века, но свое концептуальное наполнение нашла в эпоху «кризиса репрезентации», пришедшую одновременно с постмодернизмом. Критика всех нормативных систем репрезентации в постструктурализме спровоцировала нарастание интереса к теме «бесформенного» в эстетике и теории искусства. Опираясь на работы Ж. Батая, тексты дадаистов и сюрреалистов, американские теоретики искусства Р. Краусс и А.-И. Буа предложили концептуальную рамку размышлений о проблеме существования идеи «бесформенного» в искусстве конца XX века¹. В большей степени материалом для текстов указанных авторов, как и для их коллеги и единомышленника Х. Фостера², явилась художественная практика авангарда и неоавангарда. Новейшие явления в искусстве, разрабатывающие линию «бесформенного», в этих трудах не затронуты, между тем в последние пять-десять лет наблюдается ясно различимое усиление тенденций создания масштабных работ, смысловым ядром которых становится идея «бесформенного».

¹ Наиболее значительными и хорошо известными исследованиями на эту тему указанных авторов являются «Оптическое бессознательное» Р. Краусс (*Krauss R. E. The optical unconscious. — Cambridge, Massachusetts. London, England, 1993. — 365 p.*) и «Бесформенное. Руководство пользователя» И.-А. Буа и Р. Краусс (*Bois Y.-A., Krauss R. Formless: A User's Guide. — Cambridge, 1997. — 304 pp.*)

² См., например, его работу «Возвращение реальности» (*Foster H. The Return of the Real. — Cambridge, MA, 1996. — 321 p.*)

В связи с этим было бы интересно еще раз задаться вопросом о связи стратегий репрезентации с идеей «бесформенного» в искусстве. Каков характер и какова доля «репрезентативности» в подобных работах, если человеческое мышление не может существовать вне репрезентации, то, что и как репрезентируется в «бесформенных» объектах и инсталляциях? Существует ли память формы в «бесформенном» и что хранится в этой памяти? Есть ли это простая «пластическая» память или эта память связана с тем или иным режимом репрезентации?

* * *

В дискуссиях последних лет художники и теоретики искусства настойчиво говорят об иконофобии как о свойстве современного художественного мышления³. Иконический характер искусства есть свойство устойчивой картины мира, в котором форма детерминирована дискурсом и включена в конвенциональный режим репрезентации. Опираясь на иконографическую традицию, форма «говорит» на языке культуры. Она есть нечто ставшее, «кирпичик» в здании мира, содержащий в малом фрагменте информацию о здании целого. Иконофобия выражает себя не только как боязнь иконического знака, но и как страх перед формой как чем-то застывшим, устойчивым, окончательным. Современное искусство ставит под вопрос саму эту устойчивость, придумывая режимы, обходящие традиционные репрезентативные схемы и тяготеющие к процессуальности, перформативности, незавершенности, то есть движущиеся от формы к «бесформенному»⁴. «Бесформенность», — пишет К. Джонс, — раскрывается скорее как «операция», чем как устойчивая иконография, она сопротивляется репрезентации, отдаваясь «процессу»⁵.

Боязнь формы, тем более построенной по принципу иконического знака, есть боязнь устойчивости мира, следствие экзистенциального дискомфорта. Репрезентация есть операция, разворачивающаяся в ситуации «картины мира»: «Репрезентация — есть система мысли, которая превращает мир в объект»⁶. Эта традиция размышлений, восходящая к М. Хайдеггеру, понимает репрезентацию как способ «представления» (*vor-stellen*) мира, используемого как объект и поставленного в качестве инструмента для создания «картин». Репрезентация здесь работает как репрессивный механизм, купирующий свободное развертывание бытия вещей, превращающий их в объекты, наделенные формой, не рожденной самой из себя, но навязанной субъектом репрезентации.

Функция репрезентации и формы ее как инструмента — создание картины мира через язык или посредством изображения. Эти два режима — вербальный и визуальный и становятся «традиционными» для механизмов репрезентации, лежащих в основе классического искусства. В одном и в другом случае мы имеем дело с процессом концептуализации образа мира, приведением его

³ См., например, интервью с Д. Воллом *J. Wall From a discussion // Art in Theory. 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. Ch. Harrison and P. Wood. — Malden, Oxford, Carlton, 2007. — P. 1160.

⁴ Одной из первых художественных стратегий открытой критики иконического характера искусства стала концепция «визуального поля» Р. Морриса, подробно разработанная им в знаменитых «Заметках о скульптуре» (*Morris R. Notes on sculptures 1–3 and Notes on sculptures 4: beyond objects // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. By Ch. Harrison, P. — Wood Oxford, 1993*).

⁵ *Jones C. A. Form and Formless // A Companion to Contemporary Art since 1945*. Ed. Amelia Jones. — Malden, Oxford, Carlton, 2006. — P. 140.

⁶ *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. — P. 12.

к языковой, пластической или эстетической «норме». В одном и в другом случае форма связывает мышление и действительность, организуя конвенциональную модель реальности. Ч. Альтиери называет подобный процесс репрезентации «производством схемы возможного»⁷, возможных политик идентификации и риторики.

Исследование возможностей формы по созданию пластических образов мира, основанных на определенном мировоззрении и чувстве жизни, рождает формализм как направление в теоретическом искусствознании, протяннувшееся от позитивного полюса (Г. Вельфлин) к негативному (К. Гринберг). «В качестве теоретического инструмента, доставшегося теории искусства от проекта глобального поиска значимости форм, формализм выделяет те структуры или типологии, которые характеризуют определенный жанр или конструируют его конвенциональные черты в качестве универсальных»⁸. Формализм исследует возможности пластической реализации универсального видения. Критика универсализма как формулы мировоззрения поставила под вопрос и универсализм формы, ее универсальную значимость. Форма предстает в качестве заместителя отсутствующего объекта в структуре мироздания, заполняет смысловую лауну в целостной картине мира, то есть репрезентирует определенную идею, моральную или эстетическую установку. В этом проекте форма тесно связана с реальностью. Режимы репрезентации, в которые она оказывается вовлеченной, используют миметические, аллегорические и риторические механизмы. Тесно связанная с конвенциональной моделью реальности подобная система репрезентации другой стороной обращена к языку. Представление структуры мироздания происходит через язык, поэтому большое значение уделяется здесь дескриптивным техникам, задача которых поставить форму на свое место в пластическом образе мира. М. Баксендолл в работе «Узоры интенции» демонстрирует возможности языка, через дескриптивные техники, вовлекающие форму в процесс репрезентации. Для идентификации пластической единицы (у М. Баксендолла это «картина»), используются описательные слова трех типов — слова-сравнения (звучность (красок), колоннообразная (драпировка), строительные леса (пропорций), слова-причины (уверенная (манера), сдержанный (колорит), темпераментные (пятна и мазки) и слова-аффекты (пронзительный, чарующий, удивительный)⁹. Через вербальное конструирование компоненты пластического образа вовлекаются в репрезентацию значений, лежащих за пределами конкретного анализируемого объекта. «Сама природа языка или процесса серийной концептуализации предполагает, что описание это не столько репрезентация картины или даже зрительных впечатлений о картине, сколько репрезентация мысли об увиденной картине. Иными словами, мы имеем дело с отношениями между картиной и понятиями»¹⁰. Так задается связка язык — мир, опосредованная формой как медиатором, несущим информацию через визуальный канал восприятия.

С распадом языковых структур неизбежным образом разрушается устойчивость, разумность мира. Деформация устойчивых знаковых образований вносит диссонанс и в режим репрезента-

⁷ Altieri Ch. Representation, Representativeness and Non-Representational Art // Art and representation: contributions to contemporary aesthetics Ed. Ananta Charana Sukla. — Westport, Connecticut, London, 2001. — P. 259.

⁸ Jones C. A. Form and Formless // A Companion to Contemporary Art since 1945. — Malden, Oxford, Carlton, 2006. — P. 142.

⁹ Баксендолл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин. — М., 2003. — С. 6.

¹⁰ Там же. — С. 13.

ции, что влечет за собой эмансипацию формы, ее освобождение от власти слова, превращение в специфическую пластическую автономию. Эту проблему подробно исследует американский послевоенный формализм во главе с К. Гринбергом и М. Фридом¹¹. Освобождение формы от гнета пластической нормы, основанного на необходимости наглядно «представить» структуру мироздания, влечет за собой разрастание кризиса репрезентации, подробно и обстоятельно обсуждавшегося в философии и эстетике второй половины XX века. Философия постструктурализма связывала кризис репрезентации с распадом знака как единицы логоцентрической картины мира, ориентированной на универсальные всеобщие основания разворачивания объяснительной деятельности в культуре. Работы Ж. Деррида, Ж. Делеза и Ф. Гваттари продемонстрировали стратегии движения знаковых образований в ситуации кризиса репрезентации.

Критика репрезентации, как инструмента выстраивания репрессивной логоцентрической модели мира, привела к усилению интереса к проблеме «бесформенного» в эстетике, теории искусства и художественной практике. «Бесформенное» начинает пониматься как одна из возможностей «снятия» логоцентристских устремлений европейской системы мышления. в силу этого, пластические режимы, задействующие «бесформенность» как условие художественного языка, начинают активно использоваться и осмысляться в противостоящих логоцентрическим устремлениям практиках феминистского, женского, постколониального искусства, направленных против самой идеи репрезентации значения. Указанные движения начинают поиск возможностей передачи непосредственного опыта, чувственной данности, проблематизируя и саму возможность подобной передачи. В искусстве этого времени наблюдается стремление к отказу от традиционных режимов репрезентации с одновременным осмыслением условий и возможностей формы «выражать» какую бы то ни было идею или смысл.

* * *

Первые шаги к «бесформенному», из которых вырастают современные высказывания в этой области, были сделаны в дадаизме, противопоставившем simultaneity (процесс) закрытой классической форме (результату). Симультанизм дадаизма, кубизма и футуризма тесно связан со способностью формы хранить моторный человеческий опыт. Это хорошо заметно в «бесформенном» объекте К. Швиттерса «Широкий Schmurchel» (1924), собранном из столярного мусора. Деревянные бруски и палочки скреплены бессистемно, но в то же время с оглядкой на настоящую работу по дереву. Подобный объект уже можно считать бесформенным, он ничего не репрезентирует, но еще содержит в себе пластическое высказывание, отсылающее к человеческому опыту, в данном случае моторному. Реализованный К. Швиттерсом в «Мерцстроениях» выход локальных объектов в пространство, несмотря на кажущуюся пластическую беспредметность, равным

¹¹ См. например, следующие работы: *Greenberg C. Art and Culture.* — Beacon Press, 1961, *Fried M. Art and Objecthood: Essays and Reviews.* Chicago and London: University of Chicago Press, 1998. Отечественный специалист по американской теории искусства второй половины XX века А. В. Рыков также указывает на стремление формализма к осмыслению законов автономного существования формы — «формализму первому удалось разорвать связь между «формой» и «содержанием» Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. — СПб., 2007. — С. 98.



Курт Швиттерс. Широкий Schmurchel. 1924.

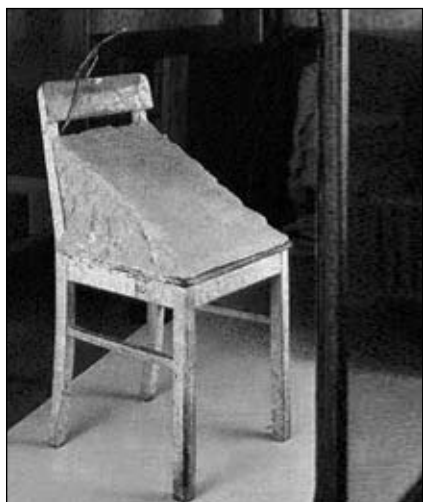
*Курт Швиттерс. Мерцстроение.
1923–1933. Ганновер.*

образом заряжен энергетикой созидательного строительного процесса. Конструкция, подобная «Мерцстроению» в Ганновере (1923–1933), не является пластически самодостаточной. В ней, несмотря на подчеркнутую атектоничность, воплощена идея соразмерности искусства человеку. Эта соразмерность обращена к репрезентации как попытке пространственного выражения идеального (обновленного, революционного) образа мира. Из подобного стремления удержания человеческого масштаба во второй половине XX века возникнет идея «репрезентации присутствия», представления формы как «слепок» экзистенции автора. В то же время, работы, выражающие идею «репрезентации присутствия», демонстрирует отрыв от «подручного» инструментального компонента, который так силен в работах К. Швиттерса.

Переход от работы с бесформенными конструкциями, содержащими остатки пластической памяти и идеи репрезентации образа мира, к представлению чистой идеи «бесформенного» в современном искусстве ясно различим в творчестве Й. Бойса. Его культовый «Жировой стул» (1964) наиболее точно выражает вектор этого перехода. Оформленный, знакомый «человеческий» объект соединяется здесь с бесформенной субстанцией неизвестного происхождения. Репрезентирующая человеческое начало форма объединяется с бесформенным, непрозрачным, нечеловеческим субстратом.

* * *

Идея «бесформенного», в том значении, которое придается ей сегодня в теории и практике современного искусства, реализована в ряде альтернативных классическому, то есть основанному



Иозеф Бойс. Жировой стул. 1964.

на конвенциональной устойчивости знака, режимов репрезентации. В современной художественной практике таких режимов прослеживается два — репрезентация присутствия и репрезентация непредставимого. Первый режим противопоставляет спонтанность направленной экспрессии, опосредованной разумом и языковыми моделями, классической репрезентации. В модернизме на смену репрезентации культурной нормы приходит репрезентация внутреннего психоэмоционального напряжения творца. Введение понятия «травмы» для описания ядра этой модели репрезентации принадлежит Х. Фостеру: «Этот сдвиг в концепции — от реальности как продукта репрезентации к реальности как форме травмы совершенно определенно просматривается в современном искусстве»¹². Понятие травмы, используемое Х. Фостером, восходит к идее Ж. Батая о «трате» как необходимом условии творчества. Растрата энергии жизни лежит в самой сердцевине экзистенциального проекта модернизма.

Основанная на философии Ж. Батая теория «травмы» Х. Фостера обострила проблему соотношения формы как единицы репрезентации и «бесформенного» как выражения неструктурированного опыта. Вот, что можно прочесть у Д. Хюблера: «Я решил не делать больше объектов. Вместо этого я стараюсь сформировать опыт определенного качества, заключенного «в мире»¹³.

Сформировавшийся во второй половине XX века минимализм основной своей задачей видел решение проблемы репрезентации присутствия при сохранении объекта, то есть, собственно, формы. Минималистская пластика есть попытка устранения антитезы репрезентация — экспрессия через создание объектов, удерживающих концентрированный «опыт жизни» в качестве чистого эффекта присутствия. «Итак, можно сказать, — пишет Ж. Диди-Юберман, — что простейший объем Дональда Джадда — параллелепипед из фанеры ничего не репрезентирует перед нами как образ»¹⁴. Так в минимализме выразила себя иконофобия, свойственная всему новейшему искусству. Ж. Диди-Юберман называет этот процесс «крушением иллюзионизма».

Репрезентация присутствия обнаруживается в минимализме в «специфических объектах» Д. Джадда и «расширенном поле» Р. Морриса. И в одном и в другом случае речь идет о закрытой системе, представляющей экзистенциальный опыт художника в неконвенциональном режиме при сохранении конвенциональной, узнаваемой формы (как правило, простейших геометрических объемов). «Специфические объекты», — пишет Д. Джадд, — это объекты в трех измерениях: (они) целостны, оторваны от стены, но хранят память о ней, порядок построения нельзя назвать

¹² Foster H. The Return of the Real. — Cambridge, 1996. — P. 146.

¹³ Huebler D. Letter to Jack Burham, 1969 // Huebler D. Variable, etc. — Limousin, 1993. — P. 173.

¹⁴ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит не нас. — СПб., 2001. — С. 38.



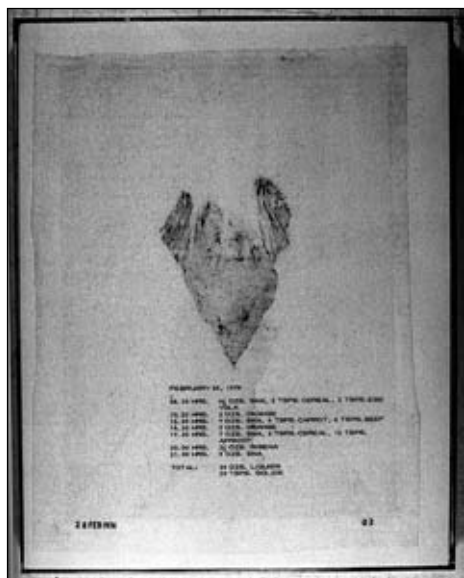
Ричард Серра. ТТІ. 2007. Лондон.

рациональным или основательным, это «просто порядок», длительность, одна вещь за другой. (Если это) живопись, (то она) лишена образа, все ее составляющие специфичны, агрессивны и властны»¹⁵. Присоединительный, пространственный характер таких объектов подчеркивает и Р. Моррис: «Работа должна быть автономной, то есть быть самодостаточным целым для формирования гештальта, неделимым и нерасчленимым. При оценке такой работы привычные эстетические категории не работают. Здесь имеет смысл говорить об автономии объекта в его существовании, его свободной вариативности, которая находит свое специфическое определение в особенностях пространственной среды, света и точки зрения наблюдателя»¹⁶. Работающий в этой традиции Р. Серра и сегодня создает объекты, репрезентирующие концентрированный опыт присутствия, чувство пластики мира. Примером может служить его новая работа ТТІ (2007).

Попытка зафиксировать движение экзистенциальной ткани в виде формы, являющейся ее прямым «слепком», осуществлена в уникальной работе М. Келли «Послеродовое свидетельство» (1974), представляющей серию объектов, содержащих отпечатки тела ее маленького сына, оставленные им в разном возрасте при разных обстоятельствах и на разном материале. М. Келли получила форму, репрезентирующую реальность, но не имеющую никакого отношения к знаковому универсуму или системе конвенций, принятых в обществе. Здесь мы имеем дело с наиболее точным выражением идеи репрезентации присутствия, выраженной посредством «бесформенного»

¹⁵ Judd D. Specific Objects // Art in Theory. 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas. Ed. Ch. Harrison and P. Wood. — Malden, Oxford, Carlton, 2007. — P. 827.

¹⁶ Morris R. Notes on Sculpture 1–3 // Art in Theory. 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas. Ed. By Ch. Harrison and P. Wood. — Malden, Oxford, Carlton, 2007. — P. 832.



Линда Бенглис. Четвертованный метеор. 1969.

Мэри Келли. Послеродовое свидетельство. 1974

пластического опыта. Некоторый откат к диктату формы, противостоящий, в то же время, геометрическому «мужскому» минимализму, наблюдается в работах Л. Бенглис. Ее визитная карточка «Четвертованный метеор» (1969) ближе всего подходит к чистой идее бесформенного, призванного «освободить нашу мысль от семантики и схематизма»¹⁷.

В работах М. Келли и Л. Бенглис начинает активно работать идея «бесформенного» как переживания процесса фиксации неструктурированного опыта, действий, противоположных репрезентации как деятельности по кодификации нормативного содержания культурного опыта. «Бесформенное не может быть постигнуто посредством формализма, оно может быть только «прожито», испытано, перенесено, так же как и «операция»¹⁸. Операциональный характер «бесформенного» начинает работать и на уровне рецепции, подключая перформативные, ситуативные режимы восприятия. Опыт М. Келли и Л. Бенглис можно считать переходным от режима репрезентации присутствия к режиму репрезентации непредставимого, в рамках которого в полной мере реализуется концепция «бесформенного», сформировавшаяся в современной критической теории. В качестве исторического опыта репрезентации непредставимого, предшествующего современным пластическим экспериментам, исследователями называются дадаизм и сюрреализм, воплотившие мечты модернистского искусства о фиксации аффектов, особенностей работы бессознательного, автоматического, неструктурированного моторного опыта. Именно в этих движениях оказалась реализованной связь между формой, тяготеющей

¹⁷ Bois Y.-A., Krauss R. *Formless: A User's Guide*. — Cambridge, 1997. — P. 252.

¹⁸ *Ibid.* — P. 141.



Пол Маккарти. Плавающий дом и коробка от печенья (объекты перформанса «Карибские пираты»). 2001–2005.

к выстроенности, и «бесформенностью» как манифестацией обыденности, случайности, спонтанной работы бессознательного.

* * *

Упомянувшиеся выше критики формалистской традиции искусствознания Р. Краусс и А.-И. Буа, в чьих текстах и кураторских проектах концепция «бесформенного» в искусстве реализована наиболее ясно, выделяют несколько режимов его пластического выражения. Большая их часть раскрыта в работе Р. Краусс «Оптическое бессознательное»¹⁹. Этот текст Р. Краусс посвящен анализу способов фиксации бессознательного визуального опыта, в ней американский исследователь перечисляет двадцать три возможных варианта выражения неструк-

турированного опыта, имеющего пластический след, но лишённого репрезентации. Некоторые из этих способов могут быть определены как режимы «бесформенного».

1. *Анаморфизм*. Последовательный уход от формы. «Единственный способ описать психоатмосферно-анаморфический объект — это уйти от формы»²⁰, — пишет Р. Краусс. «Все погружается в темноту. Это новый порядок невидимого. Дали характеризует его как бесформенность»²¹. Анаморфизм предполагает такую работу с материалом, которая не создавала бы завершенных пластических объектов, останавливаясь на уровне неоформленного субстрата подручного материала. В работе «Бесформенное. Руководство пользователя» к анаморфизму добавляется дополняющий его «низкий материализм», работающий с бесформенной пластической массой, явившейся результатом победы энтропии над формообразованием.

Примером соединения всех трех условий проявления «бесформенного» — анаморфизма, низкого материализма и энтропии — являются объекты, представляющие собой оболочки для перформансов американского художника П. Маккарти (например, «Плавающий дом и коробка от печенья (объекты перформанса «Карибские пираты»)», 2001–2005). Соединяющие мистериальный и театрализованный компонент в своей пространственно-временной ткани, представления П. Маккарти всегда содержат связующий субстрат, заменяющий кровь и телесные выделения. П. Маккарти, как и немецкий художник-акционист Д. Бок, использует продукты питания для имитации сакральных жидкостей человеческого тела. Бесформенная материя, оживленная в перформансах, застывает после их окончания в бесформенных объектах, служивших декорациями этим представлениям. Здесь в полной мере реализуется принцип,

¹⁹ Krauss R. E. The optical unconscious. — Cambridge, Massachusetts, London, England, 1993 — 365 pp.

²⁰ Ibid. — P. 149.

²¹ Ibid. — P. 150.



Кристоф Бюхель. Дыра. Базель, 2005.



Кристоф Бюхель. Simply Botiful. Лондон, 2006.

сформулированный Х. Фостером — «травма вместо репрезентации», а бесформенный материал служит свидетельством этой травмы.

2. *Пещеры*. Эйдетическая память, по мнению некоторых современных ученых²², заставлявшая палеолитических людей оставлять на стенах пещер изображения животных, словно бы «сфотографированные» сознанием, проявляет себя и в современном искусстве. Такая память позволяет создавать изображения в обход разума и рефлексии, в обход языка. Исследователи первобытного искусства сходятся во мнении о том, что изображения на стенах палеолитических пещер не были типологическими, это «портреты» отдельных особей, хранящиеся в эйдетической памяти человека. Неразвитость языка позволяет говорить о нерепрезентативности изобразительной деятельности древнего человека. Древние художники не ощущали различия между отдельными изображениями животных, новые частично или полностью перекрывали старые, отсутствовала сама идея различия²³.

Необходимый компонент присутствующего здесь психо-эмоционального ритма Р. Краусс называет «пульсом». Бесформенные объекты аккумулируют, фиксируют бессознательные ритмы и моторику человеческого организма, удерживают и дают проявиться биению жизни, не контролируемой сознанием. Часто в результате стремления человека «оставить след» в мире рождается изображение или объект, похожий на отпечатки рук первобытных людей, оставленные на стенах пещер. В коротком тексте «Заметки об индексе» Р. Краусс говорит об *индексальном характере* подобных отпечатков. В их основе лежит «физическая манифестация причины»²⁴, а само изображение или объект не репрезентируют, но выдают интимный опыт разворачивания человеческой

²² См., например: Куценков П. А. Психология первобытного и традиционного искусства. — М., 2007. — 232 с.

²³ Р. Краусс сходным образом описывает «пещерное» творчество современных художников. Они работают, «не для того, чтобы произвести формы языка (...), но для того, чтобы создать отсутствие различия: бесформенность». Krauss R. E. The optical unconscious. — Cambridge, Massachusetts. London, England, 1993. — P. 152.

²⁴ Краусс Р. Заметки об индексе. Часть 2 // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М., 2003. — С. 216.



Рейчел Витерид. Без названия (тысяча мест). 1995.



Брюс Науман. Слепок пространства под моим стулом. 1965–1968.

экзистенции, становятся следом, уликой, по которой мы можем нащупать аффективную карту, структуру бессознательного создавшего их творца. При этом мы никогда не сможем вписать подобный опыт в какую бы то ни было систему репрезентации. Здесь мы имеем дело с «сообщением, лишенным кода»²⁵, похожим на крик, смех, плач или стон, но не на высказывание в рамках культурного поля.

Соединение этих трех факторов рождения бесформенных объектов — эйдетической, пещерной памяти, «пульса» как ритма жизни и индекса как некодированного сообщения обнаруживается в гигантских инсталляциях К. Бюхеля «Дыра» (2005) и «Simply Botiful» (2006), занимающих целые здания, до отказа заполненные различными объектами, между которыми нужно продвигаться с большим трудом, зачастую на четвереньках, ползком, пролезая сквозь узкие дыры, протискиваясь в щели. Само это движение сквозь горы бесформенных объектов становится опытом восприятия искусства, опытом моторным, психо-эмоциональным, пространственным, но ни в коем случае не эстетическим, отсылающим к каким-либо конвенциональным моделям репрезентации. Работа К. Бюхеля похожа на работу первобытного художника, — стремление как-то зафиксировать собственное присутствие в мире, но без посредства разума, языка или репрезентации значения.

3. *Удвоение.* Р. Краусс пишет об удвоении как об эффекте мимикрии или симуляции, приводя в пример бессознательную мимикрию животных и насекомых. Удвоение — скачок, совершаемый искусством второй половины XX века от антиформы к «бесформенному». Антиформа отличается от «бесформенного» тем, что она тесно связана с существующими режимами репрезентации, направлена на границы нормы, стремление к пластической и семантической субверсии. Примером антиформы может служить известная работа Б. Наумана «Слепок пространства под моим стулом» (1965–1968). Получившийся с виду бесформенным объект таковым не является, так как, представляя собой антиформу, он тесно связан с режимом критики конвенций, системами репрезентации значений и насыщен языковыми и культурными смыслами. В область «бесформенного» вступает реплика

²⁵ Там же. — С. 216.



Алан Макколлам. Потерянные объекты. 1991.



Алан Макколлам. Более десяти тысяч индивидуальных объектов. Фрагмент, 1991.

на эту работу, выполненная Р. Витеридом «Без названия (тысяча мест)» (1995). Р. Витерид многократно дублирует и варьирует «Слепок пространства под моим стулом» Б. Наумана, лишая его всех значений, таящихся в антиформе как критике существующих режимов репрезентации. Объект Р. Витерида представляет собой пример мимикрии, осуществляемой в автоматическом режиме и лишенной рефлексии. Его слепки действительно становятся бесформенными, так как они не несут никаких значений, ничего не «сообщают», а лишь механически воспроизводят пространство под множеством анонимных стульев (в то время, как Б. Науман не случайно работает со «своим» стулом).

М. Фуко считает, что «подобие позволяет увидеть незримое»²⁶. Объект, задействованный в процедуре удвоения, лишается всех своих первоначальных значений: «Это не трубка, молчаливо таившаяся в сходстве репрезентации, превратилась в Это не трубку круговорота подобий»²⁷. в этом круговороте проступает опыт жизни. Удвоение, подобие есть способ увода объекта из под власти стратегий репрезентации. Этот тезис наглядно иллюстрируют работы А. Макколлама («Потерянные объекты», «Более десяти тысяч индивидуальных объектов», 1991), о которых пишут Р. Краусс и А.-И. Буа в «Бесформенном. Руководстве пользователя». Многократно воспроизведенный объект высвечивает идею жизни всего бесформенного множества подобий, позволяя схватить их эйдос в нерасчлененном, целостном виде, минуя репрезентативные и дискурсивные практики: «Этот эйдос или форма могут быть также помыслены как родовые, содержащие своеобразную идею воспроизводимости, «отпечаток» всех возможных актуализаций их конкретных воплощений»²⁸.

4. *Лабиринт*. Принцип нерасчлененного различия лежит в основе еще одного режима производства бесформенного — лабиринта. Его причина — не форма, но повторяющееся отличие. Лабиринт, как и пещера, задействует моторный опыт, но усиливает компонент движения. В отли-

²⁶ Фуко М. Это не трубка. — М., 1999. — С. 61.

²⁷ Там же. — С. 74.

²⁸ Bois Y.-A., Krauss R. A User's Guide to Entropy Formless: A User's Guide, (excerpt). Oktober 78. — P. 4.



Майк Нельсон. Физический вакуум.
 Нью-Йорк, 2007.

чие от пещеры лабиринт формирует направленную траекторию и тесно связан с горизонталью. По мнению Р. Краусс и А.-И. Буа, горизонталь противопоставляется вертикали так же, как опыт жизни противопоставляется опыту культуры. Система репрезентации культуры основана на вертикали как социальном знаке. Стояние, вставание, вертикальное размещение объектов в городской среде, интерьере, помещении картин на стену в музее — это семантически нагруженные акты приобщения объектов и тел к режиму социально приемлемого поведения, конвенциональной репрезентации значения. «Вертикальное тело, производящее саму основу скульптурного мышления, падает на землю, валится под воздействием бесформенного, чтобы превратить вертикаль в горизонтальную ось»²⁹. Победа над вертикалью в искусстве означает победу над смыслом³⁰.

Хороший пример подобного лабиринта дает работа М. Нельсона «Физический вакуум» (2007), в которой, подобно инсталляциям К. Бюхеля, в арт-объект превращено целое здание (помещение заброшенного рынка в Нью-Йорке).

Автором задается траектория горизонтального движения по лабиринтам пустующих мрачноватых помещений, где каждый следующий объем отличается от предыдущего не семантически, а пространственно.

5. Подобный характер движения и организации пространства представляет собой *матрицу*, которая не может быть репрезентирована, а только «схвачена» как целостный пространственный опыт. Освоение матрицы происходит бессознательно, вхождение в нее Р. Краусс называет «объективной возможностью».

6. Наконец, последний режим, обсуждаемый в этом контексте Р. Краусс, получает наименование собственно «бесформенного». «Бесформенное» здесь есть выражение эмоции неудовлетворения, неудобства, страха, «падения», неудачи. Неудобство возникает от разложения формы, которая влечет за собой распад субъекта наблюдения. «Давайте думать о бесформенном как о том, что создает сама форма, — пишет Р. Краусс, — как о логике, действующей против себя самой, как о форме, продуцирующей гетерологию. Давайте думать об этом не как

²⁹ Krauss R. E. The optical unconscious. — Cambridge, Massachusetts. London, England, 1993. — P. 171.

³⁰ Независимо от Р. Краусс этот тезис развивает Ж. Диди-Юберман в работе «То, что мы видим, то что смотрит на нас», описывая трансформацию объекта Р. Морриса. Когда вертикально стоящий объем падает, он теряет свои семантические коннотации, выходит из режима репрезентации, превращаясь в «просто объект». Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. — СПб., 2001. — С. 44.



Метью Берни. Западная граница. Деталь, 2007.



Рейчел Витерид.
Набережная.
Лондон. 2005–2006.

о противоположности форме, а как о возможности, работающей в самом сердце формы, чтобы разрушить ее изнутри»³¹. «Бесформенное» здесь выступает как материя, не охваченная репрезентацией, «безмолвное присутствие некодированного события»³². Р. Краусс опирается на понимание «бесформенного», предложенное Ж. Батаем. Во «Внутреннем опыте», в главе с символическим названием «Сообщение», он описывает поведение материи, сопротивляющейся насилию формы: «Невозможно одну простейшую частичку отличить от другой, нет существенного различия вот этой и той. Есть что-то происходящее тут или там — в форме некоего единства, которое собою ничуть не дорожит. Очень может быть, что волны, течения, простейшие частички суть не что иное, как многообразные движения однородной стихии; они отличаются мимолетным единством и не нарушают однородности целого»³³.

Попытки реализовать идею «бесформенного» в этом чистом, предельном значении в современном искусстве достаточно редки. Опытom подобного рода является серия объектов из твердого вазелина, реализованная американским художником М. Берни в качестве продолжения пластического пространства его кинематографических опытов. Выход неизвестной тревожной субстанции в реальность показан им в инсталляции «Западная граница» (2007). Ничем не связанная, не оформленная материя раскрывает нерепрезентативный характер «бесформенного» как слепка экзистенциальной карты художника.

Масштабная инсталляция Р. Витерида «Набережная» (2005–2006) интересна попыткой удержания многих условий рождения бесформенных объектов, зафиксированных в современном искусстве. Реализуя практически все стратегии, описанные Р. Краусс и А.-И. Буа, Р. Витерид

³¹ Krauss R. E. The optical unconscious. — Cambridge, Massachusetts. London, England, 1993. — P. 167.

³² Краусс Р. Заметки об индексе. Часть 2 // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М., 2003. — С. 217.

³³ Батай Ж. Сообщение // Батай Ж. Внутренний опыт. — СПб., 1997. — С. 177.

создает одновременно и лабиринт, и пещеру, и матрицу, дублируя и умножая пластические детали, организуя движение зрителя в соответствии с его внутренним ритмом, не нагружая при этом объекты дополнительными коннотациями, отсылающими к миру культуры.

Возвращаясь к вопросу о характере и возможностях существования стратегий репрезентации в «бесформенных» объектах искусства, можно заключить, что подобный пластический опыт стремится к отвержению всех традиционных инструментов опосредованного представления опыта: языка, семантики, иконографии, структурности и иерархии. Опыт «бесформенного» направлен также на снятие субъект-объектных отношений.

«Бесформенное» раскрывается и описывается как крушение конвенционального, репрезентативного способа видения. В нем оседают следы работы бессознательного, движения аффектов, раскрываются внутренние ландшафты воображения, воспроизведенные буквально, без репрезентативных фильтров, превращающих пластическое высказывание в дискурс.

При этом «бесформенное» обладает внутренней памятью. Оно способно хранить чувственную матрицу, способ движения материи, структуру зрительного опыта эпохи. Несмотря на внешнюю атектоничность, «бесформенное» чувствительно к изменению масштабов, сдвигам топологии границы моторного опыта. «Бесформенное» есть внутренняя память формы, слепок траекторий и скорости движения тела и глаза во времени и пространстве. «Бесформенное» создается не языком, а моторикой, точнее психомоторикой, эйдетической памятью, определяющими способы пластической укорененности человека в мире. «Бесформенное» ничего не репрезентирует, оно «хранит» в нерасчлененном виде целостный опыт переживания действительности.

Явление «бесформенного» события вне репрезентации — это перформативный акт, вспышка, операция, не сводимая к языку, не доступная повторению иначе, как в другом таком же акте «бесформенного». «Бесформенное» воспроизводит само себя, сохраняя чувственные и моторные навыки, запечатлевая двигательный опыт эпохи. Это своеобразный «пластический архив» культуры, не переводимый на язык классической системы репрезентации, пластическое мышление как таковое.