

БОРИС ГРОЙС

Политика инсталляции

Сфера искусства в наши дни часто отождествляется с художественным рынком, а произведение искусства в первую очередь рассматривается в качестве предмета потребления. То, что искусство функционирует в рыночном контексте и любое произведение искусства является товаром, никем не оспаривается. В то же время искусство создается и выставляется и для тех, кто не собирается становиться коллекционером, и именно они составляют большую часть художественной аудитории. Рядовой посетитель редко видит в выставленных работах предметы потребления. В то же время количество масштабных выставок — биеннале, триеннале, документа, манифеста — постоянно растет. Несмотря на значительные средства, выделяемые на подобные мероприятия, и энергию организаторов, затрачиваемую на них, подобные события ориентированы в первую очередь не на покупателей искусства, а на широкую публику — анонимного посетителя, который, скорее всего, ничего не приобретет. Более того, художественные ярмарки, как будто предназначенные для обслуживания покупателей, стремительно трансформируются сегодня в публичные мероприятия, привлекающие аудиторию, либо не заинтересованную в приобретении искусства, либо не располагающую соответствующими для этого финансовыми возможностями. Художественный мир, таким образом, превращается в часть той самой массовой культуры, которую он ранее стремился рассматривать и анализировать с определенной дистанции. Искусство становится частью массовой культуры, оказываясь не столько производством индивидуальных работ для насыщения художественного рынка, сколько выставочной практикой, которая соединяется с архитектурой, модой, дизайном — точно так, как это представляли себе передовые умы авангарда, такие как художники Баухауса или вхутемасовцы, еще в 1920-х годах. Современное искусство, таким образом, может быть понято в первую очередь как выставочная деятельность. Среди прочего это означает возрастающую сложность различения двух его ключевых фигур: художника и куратора.

Традиционное разделение труда внутри художественной системы было достаточно ясным. Произведения искусства создавались художниками, а затем отбирались и выставлялись кураторами. Но по меньшей

мере со времен Дюшана это разделение стало стираться. Сегодня нет больше никакой «онтологической» разницы между созданием искусства и его демонстрацией. В контексте современного искусства создание произведения — это наделение выставяемой вещи статусом такового. Поэтому возникает вопрос: возможно ли все еще различить роли художника и куратора, и если да, то *как* это сделать в ситуации, когда нельзя строго отделить художественное творчество от его экспонирования. Я попытаюсь описать возможность такого разделения, сделав это при помощи анализа различий между стандартной выставкой и художественной инсталляцией. Конвенциональная выставка представляет собой собрание художественных объектов, размещенных в выставочном пространстве в определенном порядке для последовательного осмотра. В этом смысле выставка функционирует как продолжение нейтральной публичной городской среды — что-то наподобие платного переулка, в который за скромную сумму может зайти любой прохожий. Передвижение посетителя в выставочном пространстве сродни прогулке по улице и рассматриванию архитектуры зданий. В этом отношении аналогия между городским фланером и посетителем выставки, проведенная Вальтером Бенямином в проекте «Аркады», далеко не случайна. Тело наблюдателя в такой ситуации остается вне зоны искусства: искусство помещается перед наблюдателем, будь то объект, перформанс или фильм. Соответственно, выставочное пространство понимается здесь как пустое нейтральное публичное место, находящееся в символической общественной собственности. Единственная функция этого пространства состоит в том, чтобы сделать художественный объект доступным зрительскому взгляду.

Куратор организует выставочное пространство от имени общества, как его представитель. Следовательно, задача куратора состоит в поддержании публичного статуса этого пространства наряду с размещением в нем индивидуальных произведений и обеспечением общественного доступа к ним. Очевидно, что индивидуальные произведения не могут самостоятельно обеспечить свою зримость и привлечь внимание наблюдателя. Для этого им не хватает витальности, энергии и здоровья. Само по себе произведение искусства представляется больным и беспомощным; чтобы его увидеть, зритель должен быть приведен к нему, подобно тем посетителям, которых медсестра приводит к прикованному к постели пациенту. Отнюдь не случайно, что слова «куратор» (*curator*) и «лечение» (*cure*) этимологически связаны: курировать значит лечить. Кураторство «врачует» бессилие изображения, его неспособность к самопрезентации. Выставочная деятельность — это то самое лекарство, которое помогает больному изображению, обеспечивая его присутствие, зримость; она представляет его общественному взору и суду. Тем самым кураторство можно определить как дополнение (*supplement*), подобное *фармакону* в дерридианском смысле: кураторство лечит изображение и в то же время способствует излечению

болезни¹. Иконоборческий потенциал кураторства был впервые реализован по отношению к сакральным предметам прошлого, когда они оказались превращены в художественные объекты путем их помещения в нейтральном, пустом выставочном пространстве музея или галереи. Именно кураторы, в том числе музейные, стали первыми создателями искусства в его современном понимании.

Первые художественные музеи были основаны в конце XVIII–начале XIX века и развивались на всем протяжении позапрошлого столетия благодаря имперским завоеваниям и разграблению неевропейских культур. Всевозможные красивые предметы, первоначально предназначенные для культовых целей, элементы интерьера или атрибуты личного богатства выставлялись в качестве художественных произведений, то есть дефункционализированных автономных объектов, единственным назначением которых стало их созерцание взглядом зрителя. Любое искусство берет свое начало в дизайне, будь то дизайн культуры или власти. В современном мире дизайн также предшествует искусству. Глядя на различные объекты, выставленные в сегодняшних музеях, не следует забывать, что образцы современного искусства в наши дни являются прежде всего лишенными назначения элементами дизайна. И масс-культурный (от «Фонтана» Дюшана до уорхолловской «Коробки Брилло»), и утопический (от Югендстиля до Баухауса), и дизайн от русского авангарда до Дональда Джадда – каждый занимался поиском формы для будущей «новой жизни». Искусство – это дизайн, ставший нефункциональным по причине гибели общества, служившего ему основой, подобно империи инков или Советской России.

В Новое время, однако, художники начали отстаивать автономию своего искусства, понятую как независимость от публичных оценок и общественного вкуса. Художники потребовали права принимать суверенные решения относительно содержания и формы своих работ без каких-либо разъяснений или оправданий перед обществом. И такое право было им предоставлено, но только в определенных пределах. Самовыражение на основании полной свободы воли не гарантировало возможности выставляться на публике. Участие любого художественного произведения в публичной выставке должно, во всяком случае потенциально, быть публично мотивировано и разъяснено. Хотя художник, куратор и критик свободны выступать за или против демонстрации каких-либо работ, всякое такое разъяснение подрывает автономию и независимый характер художественного высказывания, которые отстаивало модернистское искусство; каждое суждение, легитимирующее художественное произведение и его публичную демонстрацию, может рассматриваться как посягательство на само это произведение. Здесь куратор выступает неким посредником между произ-

¹ Jacques Derrida. *La dissémination*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, S. 108ff (Деррида Ж. Диссеминация. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007).

ведением и зрителем, в равной мере нейтрализуя как художника, так и зрителя. Поэтому художественный рынок кажется более благосклонным к современному автономному искусству, чем музей или картинная галерея. На арт-рынке произведения циркулируют изолированными, лишёнными контекста и кураторской опеки, что позволяет им демонстрировать свою кажущуюся независимость от какого бы то ни было посредничества. Художественный рынок функционирует по правилам потлача, как он был описан Марселем Моссом и Жоржем Батаем. Автономное решение художника создать произведение, не прибегая ни к каким легитимациям, компенсируется автономным решением частного покупателя заплатить за его работу сумму, превосходящую все разумные пределы.

Что же касается художественных инсталляций, то они не циркулируют. Напротив, они инсталлируют все то, что обычно циркулирует в нашей цивилизации: объекты, тексты, фильмы и т.п. Вместе с тем инсталляция достаточно радикально видоизменяет роль и функцию выставочного пространства. Инсталляция функционирует посредством символической приватизации публичного пространства выставки. Последняя может выглядеть стандартным кураторским проектом, но ее пространство организовано в соответствии с суверенной волей индивидуального художника, которому не нужно публично оправдывать выбор тех или иных объектов или устройство выставочного пространства в целом. Инсталляцию часто не признают в качестве особой формы искусства из-за неочевидности статуса ее медиума (medium). Традиционные художественные медиа заданы специфическим материальным носителем: холстом, камнем или фильмом. Физической основой медиума инсталляции является само пространство. Данное обстоятельство не означает тем не менее некоей имматериальности инсталляции. Напротив, инсталляция материальна *par excellence* в силу своих физических характеристик — протяженность в пространстве является главным признаком материальности. Инсталляция трансформирует пустое, нейтральное общественное пространство в индивидуальный художественный объект и приглашает посетителя воспринять это пространство как внутреннее тотализирующее пространство художественного произведения. Все, что оказывается в него вовлеченным, становится частью произведения уже в силу помещенности внутрь него. Разделение объектов на обычные и художественные становится несущественным. Вместо этого решающим становится разделение немаркированного публичного и маркированного пространства инсталляции. Когда Марсель Бротхерс (Marcel Broodthaers) представлял свою инсталляцию «Музей современного искусства, отдел орлов» (Musée d'Art Moderne, Département des Aigles) в Кунстхалле Дюссельдорфа в 1970 году, он поместил каждый экспонат надписью: «Это не произведение искусства». В целом, однако, его работа была признана произведением искусства, и не без оснований. Инсталляция демонстрирует четкий отбор объектов, строгую пос-

ледовательность экспозиционных решений, логику включения и исключения. В этом она сходна с кураторской выставкой. Но вся суть именно в том, что здесь отбор и способ репрезентации являются исключительной прерогативой художника, основанной на личной, суверенной позиции, не нуждающейся в каких-либо дополнительных оправданиях или легитимациях. Художественная инсталляция — это способ перенести границы суверенных прав художника с индивидуального объекта на все выставочное пространство.

Это означает, что художественная инсталляция является пространством, в котором различие между индивидуальной свободой художника и институциональной свободой куратора становится непосредственно очевидным. Обычно считается, что режим, в условиях которого искусство функционирует в современной западной культуре, — это свобода искусства свобода. Но свобода художественного творчества означает разные вещи для куратора и для художника. Как я уже упоминал, кураторы, включая независимых, в конечном счете осуществляют отбор произведений от имени и в интересах демократического общества. Для того чтобы нести ответственность перед лицом общества, куратору не обязательно находиться в рамках неких формальных институций, он уже является институцией по определению. Поэтому на куратора возлагается обязанность публичного обоснования своего выбора, и бывает, что он с ней и не справляется. Разумеется, ему предоставлена возможность публично отстаивать свою позицию, но это право не имеет ничего общего со свободой искусства, понимаемой как свобода принимать частные, индивидуальные, субъективные автономные художественные решения без каких-либо оправданий, объяснений или легитимаций. Режим свободы художественного самовыражения позволяет любому творцу создавать искусство, ограниченное лишь его частным воображением. В самом общем виде суверенность авторских решений признана либеральным западным обществом как достаточное основание для легитимации художественной практики. Все это, конечно, не исключает возможности критиковать и отвергать произведение искусства, но только в его целостности. Нелепо критиковать отдельные авторские решения, включение и исключение тех или иных элементов. Отвергнуто может быть лишь целостное пространство художественной инсталляции.

Отсюда следует, что понятие свободы в западном обществе отнюдь не однозначно, и не только в художественной, но и в политической сфере. Свобода в западном понимании допускает частные суверенные решения, принимаемые в различных областях социальной активности, будь то индивидуальное потребление, распоряжение собственным капиталом или решение вопроса о конфессиональной принадлежности. Но в ряде других областей, особенно в политической, свобода понимается преимущественно как право на публичное обсуждение, гарантированное законом, то есть как несuverенная, обусловленная, инсти-

туционализируемая свобода. Конечно, в западном обществе также и частные, суверенные решения в определенной мере подконтрольны общественному мнению и политическим институтам (всем известен знаменитый лозунг «частное есть политическое» (the private is political)). С другой стороны, открытая политическая дискуссия требует времени и потому открыта для вторжения партикулярных, суверенных решений со стороны политических актеров, а также манипуляции, продиктованной частными интересами (которые таким образом служат приватизации политического). В то же время художник и куратор в чрезвычайно наглядной форме воплощают эти два различных типа свободы: суверенную, безусловную, политически неангажированную свободу художественного самовыражения и институционализированную, политически ответственную свободу кураторства. В частности, это означает, что художественная инсталляция, в которой акт творчества совпадает с моментом презентации, становится идеальной экспериментальной площадкой для обнаружения и исследования той двойственности, которая свойственна западному пониманию свободы. В последние десятилетия мы стали свидетелями возникновения новаторских кураторских проектов, которые дают возможность куратору стать автономным. Одновременно мы наблюдаем стремление отдельных художественных проектов к коллаборативности, демократизму, децентрализации и упразднению властных отношений.

Действительно, инсталляция сегодня часто рассматривается как способ демократизации художником своего искусства, принятия на себя социальных обязательств, в том числе обязательства действовать от имени конкретного сообщества или даже общества в целом. В этом смысле появление художественной инсталляции можно назвать симптомом отказа от модернистских притязаний на автономию и суверенность. Решение художника впустить множество посетителей в пространство произведения может быть истолковано как демократическое открытие изолированной художественной территории. Это закрытое пространство, вероятно, трансформируется в площадку для общественных дискуссий, демократических акций, коммуникации, налаживания сетей, обучения и т. д. Такой взгляд на художественную практику инсталляции, однако, игнорирует акт символической приватизации публичного выставочного пространства, который *предшествует* акту открытия инсталляции для зрительского сообщества. Как я уже отмечал, территория традиционной выставки является символической общественной собственностью, а куратор, организующий это пространство, действует от имени общественного мнения. Посетитель традиционной экспозиции остается на своей территории в качестве символического собственника того пространства, в котором произведение предстает его взору и оценке. С другой стороны, пространство художественной инсталляции является символической частной собственностью автора. Вступая в него, посетитель покидает публичную территорию демократической

легитимации и попадает в зону суверенного авторского контроля. Посетитель в данном случае оказывается, так сказать, на чужой территории, в изгнании. Он превращается в беженца, вынужденного подчиниться чужим законам — тем, которые определил для него художник. Здесь художник выступает законодателем, сувереном пространства инсталляции — и, возможно, прежде всего именно тогда, когда данные сообществу посетителей законы являются демократическими.

Здесь можно утверждать, что инсталляция вскрывает исходный произвольный, авторитарный, насильственный характер любого демократического режима. Все мы знаем, что демократический порядок никогда не учреждается демократическим путем, но всегда возникает в результате насильственной революции. Установить закон значит нарушить его. Первый законодатель никогда не действует легальным образом, он создает политический порядок, но не становится его частью. Он занимает внешнюю по отношению к этому порядку позицию, даже если позднее решает добровольно ему подчиниться. Автор художественной инсталляции также выступает в роли такого законодателя, который предоставляет сообществу посетителей пространство самореализации и определяет правила, которым это сообщество должно подчиниться, но делает это, не принадлежа к данному сообществу, оставаясь вне его. Это положение сохраняется даже тогда, когда художник решает присоединиться к созданному им сообществу. Этот второй шаг не должен заслонить собой первый, суверенный шаг. Кроме того, не следует забывать, что после введения нового порядка, определенной *политики*, сообщества посетителей, создатель инсталляции должен положиться на художественные институты в вопросе поддержания этого порядка, контроля над нестабильной *политикой* зрителей инсталляции. Описывая роль полиции в государстве, Жак Деррида утверждал в одной из своих книг — «Сила закона» (*Force de loi*), — что, хотя полиции надлежит лишь осуществлять надзор за исполнением существующих законов, де факто она участвует в их создании. Поддержание исполнения закона означает и его постоянное воссоздание. Деррида стремится тут показать, что изначальный насильственный, революционный, суверенный акт установления закона и порядка не может быть впоследствии полностью забыт, но что, напротив, к исходному акту насилия возвращаются снова и снова. Это особенно очевидно сегодня, в нашу эпоху насильственного экспорта, установления и поддержания демократии. Здесь одного не следует забывать: пространство инсталляции подвижно. Инсталляция не имеет строгой локальной привязки и может быть развернута в любом месте в любое время. В то же время не должно быть иллюзий, что возможно некое хаотичное, как это было у дадаистов или во Fluxus'е, пространство инсталляции, свободное от какого-либо контроля. В своем знаменитом трактате «Французы, еще одно усилие, если вы желаете стать республиканцами» (*Français, encore un effort si vous voulez être républicains*) Маркиз де Сад представил свое видение идеально сво-

бодного общества, отвергнувшего все существовавшие до того законы и учредившего лишь один — каждый должен делать то, что хочет, включая любого рода преступления². Но одновременно де Сад заявляет о необходимости полицейского принуждения для предотвращения реакционных попыток некоторых традиционно настроенных граждан восстановить старое репрессивное государство, защищающее семью и карающее преступления. Полиция оказывается нужна также и для защиты преступлений и преступников от посягательств реакционеров, ностальгизирующих по моральным устоям прошлого.

И все же насильственный акт учреждения демократически организованного общества не должен быть интерпретирован как противоречащий его демократической природе. Суверенная свобода с очевидностью является недемократичной, поэтому она кажется антидемократичной. Тем не менее, несмотря на видимую парадоксальность, суверенная свобода является обязательным предварительным условием возникновения любого демократического строя. И снова практика художественной инсталляции служит хорошей иллюстрацией этого правила. Традиционная художественная выставка оставляет индивидуального посетителя в одиночестве, позволяя ему самостоятельно сравнивать и изучать выставленные объекты. Перемещаясь от одного объекта к другому, посетитель лишен возможности оценить все выставочное пространство в целом, включая собственную в нем позицию. Художественная инсталляция, напротив, формирует сообщество зрителей исключительно посредством целостного, объединяющего это сообщество инсталляционного пространства. Подлинным посетителем инсталляции является не отдельный индивидуум, а группа. Пространство выставки как таковое может быть воспринято лишь зрительской массой, если хотите, *множеством* (multitude), которое само становится частью выставки для каждого отдельного своего члена и *vice versa*.

Таково часто недооцениваемое измерение массовой культуры, которое становится особенно наглядным в контексте изобразительного искусства. Поп-концерт или киносеанс также формируют сообщества своих участников. Члены этих временных сообществ не знакомы друг с другом, их объединение случайно; остается неясным, откуда они пришли и куда идут; им нечего сказать друг другу; у них нет общей идентичности или предыстории, которая позволила бы им разделить общие воспоминания; тем не менее это сообщества. Они имеют сходство с группой пассажиров поезда или самолета. Иначе говоря, таковы поистине современные сообщества, являющиеся таковыми в гораздо большей степени, чем религиозные, политические или профессиональные объединения. Все традиционные сообщества основаны на допущении, что их члены с самого начала связаны чем-то, лежащим в прошлом: общим языком, верой, политической историей, воспитанием. Такие

² Marquis de Sade. *La Philosophie dans le boudoir*, Paris: Gallimard, 1976, S. 191ff.

сообщества стремятся провести границы между собой и чужими, с которыми у них нет связующего общего прошлого.

По контрасту с этим массовая культура формирует сообщества безотносительно общего прошлого — свободные сообщества нового типа. В этом кроется их часто упускаемый из виду высокий модернизационный потенциал. Однако массовая культура не в состоянии самостоятельно осознать и раскрыть этот свой потенциал, так как создаваемые ею сообщества недостаточно осознают себя в этом качестве. То же можно сказать о массах, посещающих стандартное выставочное пространство современного музея или галереи. Часто говорят, что музеи элитарны. Меня всегда поражало это высказывание, идущее вразрез с моим личным опытом участия в непрерывном движении зрительской массы через выставки и залы музеев. Каждому, кто хоть раз пытался припарковаться рядом с музеем, сдать пальто в музейный гардероб или попасть там в уборную, приходилось усомниться в элитарности этого института. Это особенно касается тех из них, которые считаются наиболее элитарными, вроде Метрополитен-музея или МоМА в Нью-Йорке. Современные глобальные туристические потоки сметают любую претензию музея на элитарность, демонстрируя ее смехотворность. И если эти потоки начинают обходить стороной какую-либо выставку, ее куратор будет этому отнюдь не рад и испытает не чувство избранности, а крайнее огорчение от того, что не смог прорваться к массовому зрителю. Но этот зритель не осознает себя массой, он не формирует какой-либо *политии*. Горизонт концертных фанатов или кинозрителей — сцена или экран — слишком удален, чтобы позволить им адекватно воспринять и осмыслить пространство, в котором они находятся, или сообщества, частью которых они стали. Это и есть тот тип рефлексии, на которую провоцирует зрителей передовое современное искусство, будь то искусство инсталляции или экспериментальные кураторские проекты. Относительная изоляция, создаваемая пространством инсталляции, означает не поворот спиной к миру, а скорее делокализацию и детерриториализацию временных масс-культурных сообществ таким образом, который позволяет им осмыслить свою собственную ситуацию, взглянуть на себя со стороны. Пространство современного искусства дает возможность человеческим множествам обратиться к себе и прославить себя, как в храмах и дворцах прежних эпох восхищались королями или почитали богов. (Фотографии музейных пространств, сделанные Томасом Штрутом (Thomas Struth), очень точно отразили это измерение современного музея — возникновение и преходящесть временных зрительских сообществ.)

Инсталляция как никакая другая практика позволяет человеческим множествам испытать ощущение пребывания здесь и теперь. Инсталляция является прежде всего масс-культурной версией описанного Беняминым индивидуального фланерства и вследствие этого местом появления ауры и «профанного озарения». В целом инсталляция

функционирует как обратная сторона репродукции, изымая копию из немаркированного, открытого пространства анонимной циркуляции и помещая ее, хотя и только на время, в фиксированный, стабильный, закрытый контекст топологически строго очерченного «здесь и сейчас». Современное состояние культуры не может быть редуцировано к ситуации «утраты ауры», к циркуляции репродукции по ту сторону «здесь и сейчас», как это было описано Бенямином в его знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»³. Напротив, современная эпоха формирует сложную комбинацию перемещений и возвращений, детерриториализаций и ретерриториализаций, утрат ауры и ее восстановлений.

Беньямин разделяет веру высокого модернистского искусства в уникальность его нормативного контекста. В соответствии с этой исходной установкой потеря исключительности, оригинальности контекста означает для произведения искусства окончательную утрату его ауры, превращение его в копию самого себя. Восстановление ауры индивидуального произведения требует в этом случае сакрализации всей территории профанной, топологически неопределенной массовой циркуляции, — в чем, несомненно, и состоял тоталитарный фашистский проект. В этом главная проблема рассуждений Бенямина: он воспринимает зону массового обращения копии, циркуляцию вообще как универсальное, нейтральное и гомогенное пространство. Он настаивает на визуальной неразличимости, на самоидентичности копии в процессе ее циркуляции в пространстве современной культуры. Но оба названных принципиальных допущения в тексте Бенямина проблематичны. В рамках современной культуры изображение постоянно перемещается с одних медиа на другие и из одного закрытого контекста в другой. К примеру, фрагмент фильма может быть показан в кинотеатре, затем конвертирован в цифровой формат и выставлен на чьем-то веб-сайте, или представлен на конференции в качестве иллюстрации, или просмотрен частным образом по телевизору дома, или помещен в контекст музейной инсталляции. Таким образом, посредством многообразных контекстов и медиа этот кинофрагмент трансформируется различными программными языками, программным обеспечением, форматами экрана, положением в пространстве инсталляции и т.д. Имеем ли мы дело все это время с одним и тем же кинофрагментом? Является ли он точной копией точной копии точного оригинала? Топология сегодняшних сетей передачи, производства, преобразования и распространения изображений

³ Walter Benjamin. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, in: *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. H. Zohn. New York: Schocken Books, 1969, S. 221ff (Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Вальтер Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. Пер. с нем./Под ред. Здороваго Ю. А. М.: Медум, 1996. С. 15–65).

чрезвычайно гетерогенна. Изображения постоянно трансформируются, перезаписываются, редактируются и перепрограммируются в процессе распространения по сетям, и на каждом этапе они претерпевают визуальные изменения. Статус копии как копии становится современной культурной конвенцией, какой некогда был статус оригинала. Бенджамин предполагает, что новые технологии обеспечивают все возрастающую точность воспроизведения оригинала, тогда как в действительности дело обстоит ровно наоборот. Современные технологии мыслят в терминах поколений: переслать информацию с аппаратов и программного обеспечения одного поколения на носители другого поколения означает существенно ее изменить. Метафорическое понятие «поколения», используемое сегодня в технологическом контексте, говорит само за себя. Там, где существуют поколения, имеет место поколенческий эдипов конфликт. Все мы понимаем, что значит передавать определенное культурное наследие от одного поколения студента другому.

Мы не в состоянии закрепить статус копии, равно как и статус оригинала. Не существует вечных копий, как нет и неизменных оригиналов. Репродуцирование в той же мере инфицировано оригинальностью, в какой последняя поражена вирусом репродуцирования. Циркулируя во множестве контекстов, копия становится серией различных оригиналов. Любое изменение контекста, любое изменение способа трансляции может быть интерпретировано как отказ от самого статуса копии, как сущностный разрыв, как новое начало, открывающее новые горизонты. В этом смысле копия никогда не является копией в полном смысле, но скорее новым оригиналом в новом контексте. Каждая копия сама по себе является *фланером* (flâneur), испытывающим время от времени «профанное озарение», что превращает ее в оригинал. Копия утрачивает старые ауры и приобретает новые. Оставаясь, возможно, все той же копией, она одновременно становится другим оригиналом. Все это демонстрирует постмодернистский проект тематизации воспроизводимого, многократно повторяемого, репродуцируемого характера изображения (вдохновленный Бенямином) в качестве столь же парадоксального, как и модернистский проект тематизации, оригинала и нового. Похоже, именно поэтому искусство постмодерна стремится к предельной внешней новизне, даже, точнее, именно потому, что оно направлено против самого понятия нового. Наше решение признать некое изображение копией или оригиналом зависит от контекста, от той сцены, на которой оно принимается. Это решение всегда современно, то есть лежит не в прошлом и не в будущем, но лишь в текущем моменте. И это решение также всегда является суверенным. Действительно, инсталляция и представляет собой пространство для таких решений, где присутствуют «здесь и сейчас» и «профанное озарение» масс.

Следует заметить, что практика инсталляции одновременно выявляет зависимость любого демократического пространства (в кото-

ром саморепрезентируются массы или множества) от частных суверенных решений художника как законодателя. Этот факт был хорошо известен древнегреческим мыслителям, равно как и организаторам ранних демократических революций. В последнее время это знание было несколько вытеснено доминирующим политическим дискурсом. После Фуко мы стали увлекаться поиском источника власти в анонимных связях, структурах, правилах и протоколах. Однако эта заикленность на анонимных механизмах власти увела нас от осознания важности индивидуальных, автономных решений и поступков, совершаемых в частных гетеротопных пространствах, используя еще один предложенный Фуко термин. Современная демократическая власть также имеет метасоциальные, метапубличные, гетеротопные истоки. Как отмечалось ранее, художник, создающий некое пространство инсталляции, не принадлежит к нему сам, он гетеротопен, посторонен по отношению к нему. Но положение постороннего не всегда означает необходимость включения этого постороннего в социальное пространство для надления его властью. Приобретение власти возможно также путем исключения, в особенности самоисключения. Занимающий внешнюю позицию может обладать могуществом именно по причине неподконтрольности обществу, неограниченности своих суверенных поступков каким-либо общественным обсуждением или потребностью в публичном самооправдании. Будет неверным предположить, что такой тип властного аутсайдерства может быть полностью исключен прогрессом Нового времени и демократическими революциями. Прогресс рационален. Но не случайно художник в нашей культуре видится безумцем или по меньшей мере одержимым. Фуко был уверен, что шаманы, колдуны и пророки больше не играют заметной роли в нашем обществе, что они стали изгоями, помещенными в психиатрические лечебницы. Но наша культура является в первую очередь культурой знаменитостей, точнее звезд, при том что никто не может стать звездой, не будучи безумным (или по крайней мере притворяясь таковым). Очевидно, Фуко читал слишком много научной литературы и слишком мало желтой прессы, иначе он бы лучше знал, какое место в социуме заняли сегодня безумцы. Ни для кого не секрет, что современные политические элиты также являются частью глобальной культуры звезд и что они в силу этого находятся вне общества, которым управляют. Они глобальны, наддемократичны, трансгосударственны, внешни по отношению к любому демократически организованному сообществу, образцово частны. Я бы сказал, что это иконы прайвеси, понятой как отвержение логики и смысла, как та степень свободы от суждений, которая эквивалентна безумию. Эти иконы в действительности структурно безумны, психически больны.

Данные рассуждения было бы неверно истолковывать как критику инсталляции в качестве художественной формы путем обнажения ее суверенного характера. Целью искусства в конечном счете являются

не социальные изменения, которые и без того постоянно происходят. Цель искусства состоит скорее в демонстрации, визуализации обычно упускаемых из виду реальностей. Принимая на себя в явной форме эстетическую ответственность за оформление пространства инсталляции, художник выявляет скрытое автономное измерение современного демократического порядка, которое политики по большей части стараются утаить. В пространстве инсталляции перед нами непосредственно предстает двойственный характер современного понимания свободы, которая функционирует в наших демократиях параллельно как суверенная и как институциональная свобода. Художественная инсталляция, таким образом, является пространством несокрытости, непотенности (в хайдеггерианском смысле) той гетеротопной, автономной власти, которая скрывается за мнимой прозрачностью демократического режима.