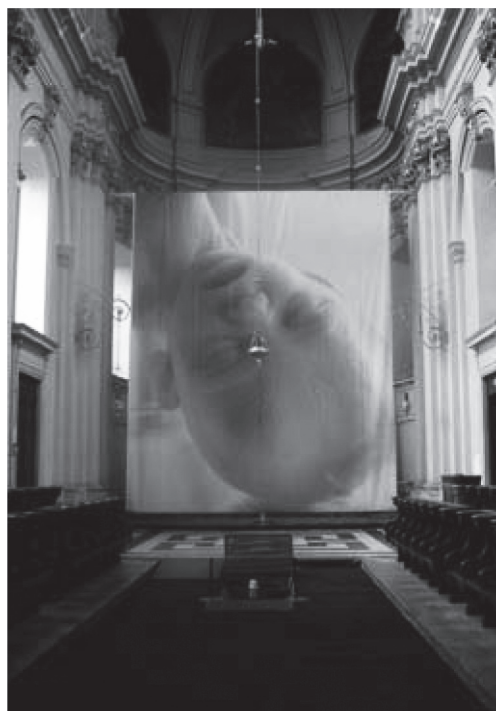


Визуальная социология

Визуализация детства в городском пространстве. Готтфрид Хелнвайн

Елена Рождественская

Европейский художник австрийского происхождения Готтфрид Хелнвайн достоин пристального взгляда социологов ввиду своего необычного кредо в искусстве: его произведения будируют общественное мнение, шокируют обывателей, раздражают скинхэдов, провоцируя на вандализм. Он работает с непростыми для публичности темами — брутальностью по отношению к детям, насилием в истории, фашизмом, Холокостом, коммерциализацией и сексуализацией детства, проблемой аборта и т.д. Каждый его проект вызывает бурную дискуссию в обществе, с очевидностью обнажая масштабный замысел автора, рассчитанный на публичную реакцию на его произведения. Эмбрионы на холстах-растяжках, висящие головой вниз, как в утробе матери, в пространстве церковной апсиды, напоминают спускающихся ангелов (инсталляция «Падение ангелов»).



Fall of the Angels 2005, инсталляция Брюгге, Бельгия

спускающихся ангелов (инсталляция «Падение ангелов»).

Предпубертатные девочки в эсэсовских мундирах с выбеленными лицами и слегка тронутым помадой губами — сюжет, в изложении отдающий педофилией, но их взгляд не порочен, автор не вводит ни модель, ни сюжет в оборот порнографии. Он напоминает о порочности замысла, о последствиях вовлечения, навязанном опыте (инсталляции «Современный сон», «Последний ребенок», «Молчание невинности»).

В первом приближении искусство Хелнвайна позиционирует себя в том же пространстве, в котором оперируют значимые идеологические институты — религия, история, политика. Он производит свое высказывание в современных координатах художественного пространства, к характеристикам которого Борис Гройс относит потерю художником монополии на эстетическую репрезентацию политики, но и превращение радикально-политической акции в новый предмет интереса для искусств-



Fall of the Angels 2005

ва (Гройс, 2004). Результатом такого сближения становится принципиальное, культивируемое дискурсивное противоречие. Быть *controversial* — фактически рецепт создания публичной медиа-фигуры. Б.Гройс делится своими наблюдениями: «Если вы спросите любого специалиста по медиа, каким образом создать медиа-фигуру, любой американский специалист скажет: «Вы должны быть *controversial*». Это означает, что вы должны создать такой имидж, который представляет ситуацию некоего столкновения, конфликта. Это является современной медиальной иконой в форме *controversial*, то есть в форме конфликта или кризиса. Икона пространства, в котором происходит идеологическая борьба, где сталкиваются различные современные пропагандистские машины, которые функционируют таким же образом, как и пропагандистская машина церкви» (Гройс, 2004). Итак, современное искусство имеет тенденцию к политизации и поляризации, стремясь к медиальным репрезентациям, и, как следствие, попадает в вилку отвержения либо поклонения, *tertium non datur*.

Хелнвайн в высшей степени *controversial*, выбирая те же темы, технологии и пространства для экспозиции, которыми оперируют политики, ангажированные



Modern sleep 1, 2003

историки, деятели церкви, тем самым, сближая системы политической и художественной репрезентации. Анализ его презентации, построенной на контроверзе, раскрывает интригу и дискурсивную провокацию современного искусства.

Наше внимание привлекла инсталляция Г. Хелнвайна «Ночь 9-го ноября», которая состоит из 17 детских портретов, выстроенных в ряд. Эта стена высотой в четыре метра и длиной в сто метров создана в знак памяти событий Кристальной ночи 9 ноября 1938 года, давших начало еврейским погромам. Впервые этот проект был выставлен в 1988 в Кельне, Германия. В дни выставки живопись была вандализирована нео-наци, некоторые портреты были изрезаны, а один украден. В 1996 году проект была выставлен уже в Берлине под названием «Селекция», сохранив/задокументировав следы вандализма. Этим названием подчеркнута важная для Хелнвайна тема «недочеловека», расовой дискриминации и расового отбора, возведенного при наци в закон (среди его других работ — серия собственных фотопортретов «Der Untermensch»).

Немного информации о личности художника. Из интервью с ним для YASO MAGAZINE: «С раннего детства у меня было ощущение, что мир, в котором я



Last child 2008, инсталляция, цифровой принт на виниле, Уотерфорд, Ирландия

жил, напоминает сумасшедший дом. Казалось, ничего не имело смысла. Окружающие люди, особенно взрослые, которые вроде бы должны быть примером, вели себя чрезвычайно странно. Казалось, что все запутались в сети негласных правил и законов. Я постоянно спрашивал себя — как я оказался тут? Что я тут делаю? Единственное, что я понимал — окружающий мир не был моим домом, я не чувствовал себя в нем «своим». Кто я тогда? Откуда? Очевидно, я был в состоянии полной амнезии. Казалось, что я застрял в мрачном плоском мире — дешевом немом черно-белом кино с замедленной перемоткой. Я тогда еще не знал, что родился в Вене сразу после второй из мировых войн, которые мои глупые предки вели предыдущие 30 лет — и проиграли...» (<http://www.helnwein.com/>).

Еще в конце шестидесятых годов он эпатировал на тему недавнего про-



Modern sleep 4, 2004



Nine November Night 1988, между Людвигсмузеум и Кельнским собором, Кельн



Nine November Night 1988



шлого, которое было и прошлым его семьи: написал в качестве домашнего задания в художественной школе портрет Гитлера, за что был исключен. Затем он продолжил образование, увлекался перформансом и уличными театрализованными представлениями, был участником группы художников Wiener Aktionisten, которые писали картины и плакаты, устраивали уличные хэппенинги с элементами политического процесса. Стиль Хелнвайна гиперреалистичен, его работы в разных смешанных техниках имеют фотографическую четкость и ясность, создавая иллюзию удвоения мира, знакомство с которым рождает «гроздь гнева» против преступлений нацизма и политики их забвения и примирения.

В случае проекта-инсталляции «Селекция/Ночь 9 ноября» нас интересуют не столько визуальные образы, ограниченные рамкой, сколько решение художника выставить их в пространстве города для производства субъекта впечатления и последствия такого решения. Речь о другой модальности визуального анализа, обычно сосредоточенного на содержании образа. Вслед за Дж. Роуз (Rose, 2002, с.16–32) и Дж. Бердом (Bird, 1996) мы будем различать трехмерное пространство визуального анализа, построенного на координатах: производство образа (1), собственно содержанию образа (2) и на его восприятие различными аудиториями (3). Дж.Роуз усложняет эту формальную структуру внутренними модальностями, к которым относит:

— технологическую, подразумевая под визуальной технологией смысл, описанный Н.Мирзоевым как «любая форма прибора, сконструированного для рассматривания или увеличения естественного изображения, начиная от живописи маслом до телевидения и Интернета» (Mirzoeff, 1998);

— композиционную, имея в виду различные формальные стратегии, применяемые в процессе производства образа: содержание, организация цвета и пространства и пр. Часто эти стратегии группируются вместе, образуя специфические композиционные единства, характеризующие ту или иную школу (живописи);

— социальную модальность, понимаемую как референцию к ряду экономических, социальных и политических отношений, институтов и практик, которые создают контекст образа для его рассмотрения и использования.

Именно последний аспект, социальная модальность контекста в сочетании с дизайном производства образа, кажется нам особенно перспективным для анализа проекта Хелнвайна. «Селекция» совершает интервенцию из выставочного пространства галереи, призванной пропагандировать/демонстрировать/продавать современное искусство, непосредственно в город. Инсталляция расположена между музеем Людвига и Кельнским кафедральным собором, рядом с центральным вокзалом Кельна. Вместо биллбордов с названиями городской топографии, а большей частью, вместо рекламы, — огромные щиты с лицами реальных детей-христиан, евреев, инвалидов, которые в 1988 году живут в Германии. Хелнвайн сознательно отказался от использования документальных архивных материалов. Лица современных детей позволяют «перезагрузить» тему селекции/отбора и предъявить ее вновь. Габитус «рассматривающего» невольно примеряет на себя эту задачу: ведь для идущего шагом человека сто метров инсталляции кажутся бесконечными, своеобразным «конвейером сортировки», селекции.

Что изменилось бы в восприятии этой инсталляции, если бы она вернулась под сень галерейно-музейного пространства? Соответственно, что приобретает этот проект, пребывая в этих, не-музейных размерах и контекстах?



Фрагмент Nine November Night 1988



Nine November Night 1988



Чтобы ответить на эти вопросы, необходим экскурс в специфическую область дискурс-анализа, где визуальные объекты рассматриваются в соответствии с определенными институтами и их практиками, как производство различных субъективностей «рассматривающего», т. е. институциональная претензия на власть и знание артикулируется визуальными средствами. То есть, мы в данном случае пренебрегаем той формой дискурс-анализа, которая занимается визуальными образами и сопровождающими их текстами и, через них, социальными позициями различия и авторитета-подчинения, что, разумеется, не означает отсутствия интереса к визуальной стилистике Хелнвайна. Соответственно мы обращаемся к той форме дискурс-анализа визуального, которая ответственна за деконструкцию институционального контекста. В общепринятом фукольдиданском смысле обращение к институтам приводит к анализу аппарата их функционирования и технологиям осуществления/отправления практик.

В отношении выбранного Хелнвайном медиума — фотографии — применимы все те же критерии власти и знания, воплощенные в определенных институтах. Он апеллирует к фотографии как к архивному множеству, растиражированному опыту пережитой катастрофы социального отбора (селекции). Институциональные практики (френология, отпечатки пальцев) используют фотографию как форму создания визуальных образов, которые артикулируют институциональную власть над объектами фотографирования и экспонирования. По мнению Алана Секула, «архивы не нейтральны, они воплощают власть сосредоточения, собирания и выставления в той же степени, что и власть включения в словарь правил языка. ...Любой фотоархив, не важно насколько малый, апеллирует косвенно к тем же институтам за их авторитетом» (Sekula, 1986, с. 155). Более того, Джон Тегг радикализирует ситуацию далее: «У фотографии как таковой нет идентичности. Ее статус как технологии варьируется в зависимости от властных отношений, которые инвестированы в нее. Ее природа как практики зависит от институтов и агентов, которые определяют ее и заставляют работать. В ее истории нет единства, это мерцание через поля институциональных пространств. Это поле мы и должны изучать, но не фотографию как таковую» (Tagg, 1988, с. 63). Из этого мы можем сделать вывод, что идентичность фотографии создается контекстом ее предъявления. Им могут быть усиливающие первичный смысл другие фотографии или валидирующий эффект их собрания. В смыслообразующем направлении работают и другие фреймы — стены галереи, церкви, кафе или... открытое урбанистическое пространство.

Кто же ответственен за «стены»? В институциональной системе артгалерей визуальные объекты воспроизводятся кураторами, косвенно спонсорами, но также и социальными диспозициями посетителей, поскольку им совокупно, (но в разной мере), принадлежит власть создавать контекстуальный способ видения и режим дисциплины для своих посетителей. Так, Тони Бенетт в своей работе «Рождение музея» описывает музей как дисциплинарную машину, призванную через просветительские задачи воплощать общие нормы социального поведения (Bennett, 1995, с. 6). В определенном смысле культурное учреждение музея решает задачи социального менеджмента. В историческом аспекте эта дидактическая задача, покидая нишу благородного развлечения для состоятельного класса, распространяет стандарты вкуса и образования на другие группы. При этом, ввиду потребности в научной классификации объектов в соответствии с представлениями прогресса, научной рациональности или антропологического описательного анализа, в музеях больше представлен научный дискурс. Т. Бенетт в этой связи обращает внима-

ние на архитектуру музея и галереи, их фасады и входы, которые соответственно артикулируют различные дискурсы культуры, искусства и науки.

Артгалереи же, по Стефану Банну, через череду залов выстраивают нарратив развития от средневековой живописи до сегодняшнего дня (Банн, 1998). Подобный вектор развития визуальной культуры в стенах галереи есть предмет трансляции конструируемого знания, а также власти интерпретации именно такого пути развития и отбора его значимых вех.

Благодаря Бенетту, мы можем, помимо архитектурных артикуляций дискурсивной власти в музее, узнать и о производстве субъективностей/социальных позиций, создаваемых этим дискурсивным аппаратом. Он различает три позиции субъекта в галерее или музее. Первая — патроны этих институций. Это эксперты музеев или патронаж галерей — белый мидлкласс, мужчины. Вторая позиция — ученые и кураторы: технические эксперты, которые операционализируют дискурсы культуры и науки в своих классифицирующих и демонстрирующих практиках. Третья позиция — посетители, в отношении которых применяются практики дисциплинирования, просвещения, цивилизованности. Визуальные и пространственные аспекты музея/галереи сопровождают путь посетителя. Они встроены в дизайн, призванный регулировать социальное поведение послушных тел. Для посетителя устраивается своего рода образовательный спектакль с нормами поведения, которые заданы запретами на неподобающее поведение, пространственной маршрутизацией, организацией приседаний на банкетках перед особо ценными, достойными рассматривания объектами. Эти нормы привнесены и извне другими — фукольдианская мысль о «дисциплинировании глазами других посетителей», то есть, исходя из представлений о должном поведении в этом месте. Беннет различает типаж посетителя музея и посетителя галереи, предписывая последнему «умение видеть сквозь артефакты невидимый порядок значения, который там репрезентирован» (Bennett, 1995, с.165). Подобный социально-классовый подход поддержан и П. Бурдьё и А.Дарбелем (Bourdieu, Darbel, 1991), также исходившим из посылки, что образование в сфере искусства доступно только среднему классу.

Иной фокус, но уже на публичном дисплее в пространствах музейно-галерейных институций разрабатывает Х. Лидчи (Lidchi, 1997). Дисплей на стене, открытый дисплей, реконструкции — диарамы, симулякры как объекты в музее, заполняющие отсутствие экспонента, — каждый из этих дисплеев имеет свой эффект, который часто зависит от тех технологий, которые его сопровождают, например, от текста, от их пространственной организации относительно друг друга. Залы, следующие один за другим, рядами вывешенных картин провоцируют к созерцанию каждой из них как мозаичного фрагмента Искусства, общее тело которого транслирует свое системное качество — принадлежность к искусству — частям и, тем самым, подтверждает, легитимирует это качество. Как писал Жан-Франсуа Лиотар о «рассматривающих» на выставке, «посетитель — это глаз. Путь, способ, каким он смотрит не только на работу, которую он рассматривает, но и на место, где расположена выставка, предположительно регулируется принципами «легитимной конструкции», возникшей в эпоху кватроченто: геометрия доминирования над воспринимаемым пространством» (Lyotard, 1996, с. 167). Тем самым утверждается, что и итоговый образ-объект, и «рассматривающий» субъект индивидуализированы/произведены через технологию «развешивания», и что рассматривающие субъекты конструируются как «разглядывающие глаза», и что объекты изобразительного искусства подлежат разглядыванию, это их *modus vivendi*.



А теперь мы покидаем пространство музея или, скорее, галереи, за вход в которые нужно заплатить, и иметь, как минимум, желание их посетить — диспозицию на знакомство с искусством, — и выходим в открытый город. Этим жестом обнажаются несколько скрытых стратегий Хелнвайна:

— Технология производства образа (плоскость биллборда, привычно занятого рекламой и информацией): вместо ожидаемого, приятно-увлекающего потребительской мечтой, образа — шокирующие фотографии детей.

— Уход от интенции кураторов галереи выстроить определенное семиотическое пространство выставки, когда смыслы определены и названы, а маршруты проложены. Тем самым, осуществлена трансформация роли разглядывающего, культур-трегерская диспозиция разрушена, а вместо нее — визуальное напоминание гражданского самоопределения. Даже отвержение, неприятие работы провоцирует к занятию позиции.

— утверждение или контроль над собственной семиотической системой через название и пиар-сопровождение, и в итоге свертывание институционального, в смысле Фуко, давления музейной машины на производство дискурсивного «знания»;

— Вторжение размерностью (фотографии видны с разных ракурсов изда-лека) и темой в рутинный маршрут пешехода — горожанина, туриста. В этом смысле вторжение дискурсивно-агрессивно наступает на политкорректность, уставшую от периодически возобновляемого сюжета о вине массового сознания.

Современный западный мегаполис избалован большими акциями, привлекающими внимание широкой публики, например, — берлинский рейхстаг, в течение двух недель упакованный в алюминизированный полипропилен, работы Христо и Жанны-Клод. При этом художники настойчиво уверяли, что их работа не несет никакой идейной нагрузки, каждый зритель волен интерпретировать это по-своему. Хелнвайн в этом смысле *controversial*, не борется за любого зрителя, а пробивается к нему, не готовому к теме и отклоняющему свой взгляд, но вынужденного смотреть.

Литература

Гройс Б. Феноменологии медиального мира <http://azbuka.gif.ru/important/groys-art-moscow-2004>.

Интервью YASO MAGAZINE с Хелнвайном <http://www.helnwein.com/>.

Bann, S. (1998) 'Art history and museums', in M.A. Cheetham, M.C. Holly and K. Moxey (eds), *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*. Cambridge University Press, pp. 49–230.

Bennett, T. (1995) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.

Bourdieu, P., Darbel, A. with Schnapper, D. (1991) *The Love of Art: European Art Museums and their Public*. Cambridge: Polity Press.

Bird, J. et al. (eds) (1996) *The BLOCK Reader in Visual Culture*. London: Routledge.

Mirzoeff, N. (1998) 'What is visual culture?' In: N.Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, pp. 3–13.

Lidchi, H. (1997) 'The poetics and the politics of exhibiting other cultures', in S.Hall (eds), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, pp.151–222.

Liotard, J.-F. (1996) 'Les immatériels', in R. Greenberg, B.W. Ferguson and S. Nairne (eds), *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge, pp.31–113.

Rose, Gillian (2002) *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. SAGE Publications. London Thousand Oaks, New Delhi.

Sekula, A. (1986) 'Reading an archive: photography between labour and capital', in P.Holland, J.Spence and S.Watney (eds), *Photography/Politics: 2*.London:Comedia, pp.61–153.

Tagg, J. (1988) *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan.