

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ: ВВЕДЕНИЕ

Николай Ссорин-Чайков

Николай Ссорин-Чайков – приглашенный редактор номера. Преподает социальную антропологию в Кембриджском университете. Адрес для переписки: Division of Social Anthropology, University of Cambridge, Free School Lane, Cambridge, CB2 3RF, UK. ns267@cam.ac.uk.

Этнографический концептуализм предлагает рассматривать антропологию как метод концептуального искусства, а концептуальное искусство – как инструмент антропологического исследования. Это этнография *посредством* концептуального искусства. Цель этого выпуска *Laboratorium* – рассмотреть этнографический концептуализм как метод, по-новому соединяющий искусство и антропологию. Следующие основные вопросы рассматриваются в данном введении к этому выпуску: что концептуализм приносит в антропологию? И, наоборот, что приобретает концептуализм, когда он рассматривается как «этнографический»? Что именно «этнографического» в данном виде концептуализма? Что «концептуалистического» в этом виде этнографии?

В двух эссе, написанных в середине 1970-х годов, один из ведущих концептуальных художников Джозеф Кошут назвал современное искусство «антропологизированным» (*anthropologized art*), а себя – «художником-антропологом». Под этим определением он совсем не имеет в виду использование «этнографических тем» в искусстве, но предлагает последнему опору на методологию социальной и культурной антропологии. Концептуальное искусство, по его утверждению, как и антропология, делает социальную реальность прозрачной и «постижимой». Это происходит, прежде всего, из-за глубокого, почти антропологического, погружения концептуальными художниками в культуру, которая является предметом их художественной рефлексии. Целью антропологизированного искусства является «отражение операционной инфраструктуры искусства (и, тем самым, культуры)». И, самое главное, такое искусство является «социально опосредующей деятельностью» (*socially mediating activity*); оно изображает, и, *одновременно*, изменяет общество» (Kosuth [1975] 1991:117–124, курсив в оригинале)¹.

1. Этнографический концептуализм утверждает симметричность искусства и антропологии

¹ Антропология стала частым источником вдохновения для искусства XX века (от авангарда и сюрреализма до современного искусства), где «художник как этнограф [...] позиционирует ис-



Рис. 1. Телефонный аппарат в форме глобуса, на котором укреплена трубка в виде молота, лежащая на рычаге в форме серпа. Подарок И.В. Сталину к 70-летию от рабочих авиационных мастерских № 1 города Лодзи, Республика Польша, 1949. Металл, эмаль, пластмасса, дерево. Фотография любезно предоставлена Государственным центральным музеем современного искусства России.

Понятие «этнографический концептуализм» наследует эти формулировки Кошута о «художнике как антропологе». Однако моя цель при введении этого

2. Этнографический концептуализм – это этнография как метод концептуального искусства

понятия – создание абсолютно симметричной связи с искусством. Этнографический концептуализм (далее – ЭК) допускает антропологию

как метод концептуального искусства, но в то же время рассматривает концептуальное искусство и в качестве инструмента антропологического исследования. ЭК – это не только антропологизированное искусство, но также и этнография при помощи концептуального искусства как метода.

Идея использовать термин «этнографический концептуализм» впервые пришла мне в голову, когда мы с Ольгой Сосниной работали над выставкой «Дары вождям» (Музеи Московского Кремля, 2006). На этой выставке были представлены публичные подарки лидерам советского государства – от Ленина до Горбачева – как от советских граждан, так и от глав и общественных движений других государств. Эта «экономика подарков» сопоставима по размаху с той, которую

тину как инаковость» (Foster 1995:204). Для Кошута, впрочем, неважен мотив инаковости. Напротив, он критикует этот троп и в самой антропологии: «... то, что может быть интересно о художнике-как-антропологе – это не обращение деятельности художника вовне, а отображение интернализации культурной деятельности его собственного общества. Художник-как-антрополог может быть в состоянии выполнить то, что антропологам [до 1970-х годов] обычно не удавалось» (Kosuth [1975] 1991:121).

привлекают к себе английские монархи, президенты США или Ватикан, но сформирована через призму преданности коммунистическим идеям, «культу личности» советских лидеров и дипломатию эпохи СССР и Холодной войны (рис. 1). Впрочем, на выставке оказался «представлен» не только этот исторический феномен, но и та политическая и культурная ситуация, в которой эта выставка создавалась. Этнографический концептуализм стал для меня способом поразмышлять именно об этом – о выставке не просто как презентации результатов исследований советской истории, а как о методе этого исследования; не просто как о постсоветском артефакте, а как об инструменте этнографии постсоветскости.

3. Этнографический концептуализм – это этнография при помощи концептуального искусства как метода

Ключевой пример, который выражает концепцию этнографического концептуализма, – это один из комментариев о выставке в книге отзывов: «...спасибо за выставку... особенно понравилась книга отзывов; каждая запись интересная и познавательная». Эта книга стала ареной развернувшейся на выставке ожесточенной полемики о советской истории. Однако эта и другие подобные записи превратили книгу отзывов, а в каком-то смысле и саму аудиторию выставки, в своеобразный артефакт, который может рассматриваться и изучаться как выставочный и этнографический объект. Книга отзывов встала в один ряд с выставленными подарками. Как и концептуальное искусство, которое делает своим предметом не только «концепты», но и свою аудиторию, эта книга отзывов и выставка в целом подвергли сомнению различие между комментариями и тем, к чему эти комментарии были написаны, между посетителями и экспозицией – и между этнографическим дневником и средством производства этнографической ситуации.

Более того, эти «странные» отношения между выставочным проектом и его аудиторией распространились и за пределы музея – когда, например, дирекция Музеев Московского Кремля подарила каталог выставки «Дары вождям» президенту России Владимиру Путину на его пятидесятилетие в 2007 году. Этот дар также был *реакцией*, хотя и непредвиденной нами, на данный проект. Но в этом случае, сами отношения дарообмена, представленные на выставке, «вернулись» в жизнь. Это действие является примером *точки возврата* от экспозиции к аудитории и от репрезентации к самому предмету исследования: к сложным отношениям дарообмена с государством, которые мы исследовали и в которые были вовлечены. Отношения власти, творящиеся при помощи подношения даров, являются как контекстом, так и предметом данного исследования. Можно сказать, что в данном проекте контекст перформативен по отношению к предмету исследования, и наоборот: предмет перформативен по отношению к его контексту. Этот предмет/контекст представляет собой перформативные связи между музеями, научной средой, социальной памятью и политикой, которые проливают свет на то, каким образом советское прошлое обсуждалось в начале 2000-х годов и как оно использовалось политически и эстетически. ЭК позволяет рассмотреть эту двустороннюю перформативность и использовать ее как метод. «Дары вождям» представляет и описывает и советское, и постсоветское общество с точки зрения отношений дар/знание

(см. Ssorin-Chaikov, обзор, настоящий номер *Laboratorium*). Этнографический концептуализм в данном случае – это и этнографическое исследование, и концептуалистическое отображение операционной инфраструктуры этой выставки. Если воспользоваться термином Шэрон Макдональд и Поля Басу, это «выставочный эксперимент» в двойном смысле – кураторской инновации и этнографической лаборатории, производящей новое знание (Macdonald and Basu 2007).

АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ КАК ИСКУССТВО

В духе названия данного журнала этот специальный выпуск можно назвать манифест-*Laboratorium* этнографического концептуализма. Прежде всего – это обсуждение конкретных примеров проявления этнографического концептуализма авторами данного выпуска (эти примеры и выводы, полученные в результате их анализа, я кратко резюмирую ниже), однако у этого выпуска есть также и более общая программная цель. Она заключается в определении и контекстуализации этнографического концептуализма.

Концептуализм редуцирует предметность искусства к его понятию. Он часто описывается как процесс «дематериализации искусства» через сведение художественных работ к вопросу о том, что такое искусство вообще и что оно значит для какой-либо конкретной аудитории в частности – каким образом, когда и для кого какой-либо акт становится «искусством». Концептуализм вопрошает о том, каким образом искусство рождается из своей аудитории и ее реакций. В узком историческом смысле концептуальное искусство – это художественное направление, которое существовало примерно между 1966 и 1972 годами. Но его критический напор захватывает большую часть художественного ландшафта двадцатого века: от «Фонтана» Марселя Дюшана (1917) до «реляционной эстетики» или ситуативизма. Таким образом, прочтение концептуализма как направления, начинающегося с Соля Левитта с его «Параграфами о концептуальном искусстве» (LeWitt 1967) или с некоторых более ранних формулировок (таких как «Концепт-арт» Генри Флинта в 1961 году (ср. Buchloh 1990:107)), можно противопоставить более широкой философской точке зрения, в которой эта хронология не так важна (Alberro and Stimson 1999; Beke et al. 1999; Goldie and Schellekens 2007).

Тем не менее, концептуальное искусство – это декларация о конце искусства как самоочевидной, эстетически обусловленной активности. Значит ли это, что этнографический концептуализм означает также декларацию конца этнографии как научной деятельности? И как соотносится данный поворот к искусству с распространенными объявлениями о конце антропологии как науки, которые сопутствовали литературному повороту и постмодернизму в антропологии 1980-х годов?

С моей точки зрения, этнографический концептуализм обозначает не конец этнографии как таковой, а ее реконфигурацию. Эта этнография перформативна в том смысле, в котором это понимал Джон Л. Остин: это этнографическое описание, которое является «словом как действием» (Austin 1962a; Ssorin-Chaikov, обзор, настоящий номер *Laboratorium*). Оно активно вовлечено в производство социальной реальности, которую эта этнография изучает, и при этом выходит далеко за

рамки простого утверждения, что мы изменяем то, что мы изображаем, с помощью этого изображения.

ЭК использует искусство для того, чтобы создавать этнографические ситуации, и в этом смысле также является искусством. Но это очень далеко от утверждения, которое сопутствовало заявлениям о конце антропологии как науки в 1980-е годы, – утверждения, согласно которому антропология – «на самом деле» искусство, и она работает через «поэтику» и эстетику, а не аналитику. В такого рода позиции для меня проблематична не столько декларация конца (которая сама по себе выглядит сейчас довольно-таки устаревшей), сколько то, что

4. В отличие от этнографии как включенного наблюдения за тем, что существует, этнографический концептуализм явно строит реальность, которую изучает

здесь имеется в виду под понятием «искусство». Это подозрительно похоже на искусство, которое «просто красиво» (ср. Jarillo de la Torre, настоящий номер *Laboratorium*) и эстетически убедительно – иными словами это то самое искусство, *propter* которого выступает концептуализм. Симметричная связь с искусством, которую предлагает ЭК, – это связь с таким искусством, которое само по себе является скорее аналитикой, нежели эстетикой.

Посмотрим теперь с этой точки зрения на некоторые дебаты, имевшие место в антропологии после 1980-х годов. Это время – не столько начало антропологии критической и рефлексивной (которая имеет гораздо более длинную историю), сколько тот момент, с которого начинается систематическая антропологическая критика сциентизма. Я согласен с наблюдением Кошута о том, что во время его размышлений о «художнике как антропологе», сама антропология существенно отличалась от культурной критики, которая развивалась в сфере концептуального искусства. Как он отмечал, за исключением марксистской антропологической традиции с ее понятием праксиса (здесь имеется в виду западная школа структурного марксизма и политической экономики в антропологии 1960-70-х годов), антропология не была заинтересована в изменении общества посредством его изображения. Антропология позиционировала себя как универсальное знание, стоящее за скобками какой-либо культурной специфики. Самое главное – она была вне рамок культур, которые изучала, и была, таким образом, сродни тому, что Кошут назвал «модернизмом» и «сциентизмом» искусствознания, арт-критики и истории искусства (Kosuth [1975] 1991:117–124). Однако изложенное в этой статье не является историей о том, как современная антропология «наконец-то» поравнялась с Кошутом 1974 и 1975 годов. Это и не еще один обзор проектов на стыке антропологии и искусства (Enwezor et al. 2012; Marcus and Myers 1995; Foster 1995; Marcus 2010; Schneider and Wright 2006, 2010). Меня интересует то, как работают связи с искусством внутри антропологической теории, то есть то, для чего и как они делаются; когда и с какой целью проводятся эти параллели, а также то, как эти связи могут быть поняты по-иному, если мы добавим к ним связи и параллели с искусством концептуальным.

В качестве отправной точки я предлагаю интерпретировать антропологию 1980-х годов как «не этнографию как таковую, а способ создания этнографии». Если перефразировать одно произведение концептуального искусства: «Вот это –

не “искусство” как таковое, а средство его создания»². Антропологическая школа «культурной критики» является, с моей точки зрения, прямой аналогией искусству как «отражению операционной инфраструктуры искусства (и, тем самым, культуры)» (Kosuth [1974] 1991:121). Интересен вопрос о том, действительно ли это внимание к понятию антропологии и к ее операционной инфраструктуре является альтернативой объективизму (см. об этом Ssorin-Chaikov, обзор, настоящий номер *Laboratorium*). Однако здесь важно, каким образом аналогия с искусством работает в перспективе «антропологии как культурной критики» (Marcus and Fischer 1986).

Рассмотрим следующее замечание Джорджа Маркуса и Фреда Майерса: антропологию 1980-х годов характеризует, с их точки зрения, «критическая амбивалентность». Ее стремление к объективности требовало дистанции, для того чтобы была возможность доказать, что объекты исследования независимы от форм присутствия антрополога. Но антропологи не могли не признать и обратное: уже существующие связи и отношения власти между обществами изучаемых и обществами изучающих «делают антропологию саму по себе частью объекта исследования» (Marcus and Myers 1995:2). Именно в этой двойственности Маркусу и Майерсу видится аналогия с искусством нового времени. Объективизм антропологии, основанный на автономии наблюдаемых культурных феноменов от культуры наблюдателя, разделяет кантианские основы с понятием автономии эстетики, которое определяет искусство как «отдельную культурную сферу» (Там же:6). Но другая сторона антропологического объективизма – это его холизм, который отрицает возможность рассматривать сферы культурной жизни как взятые по отдельности. Таким образом, антропология одновременно и определена этими основополагающими кантианскими различиями, и критикует их – собственно, так же, как это делает современное искусство, а критическая рефлексия антропологии 1980-х годов на тему своего собственного объективизма и автономности, самодостаточности изучаемых культур может быть рассмотрена как «этнографический авангард» (Там же:20).

Эта аналогия с искусством авангарда позволяет подчеркнуть, что антропология имеет дело не с неким культурным целым, а с отдельными фрагментами и пересекающимися линиями границ (империй, наций, государств и других образований) и культурных потоков. Холизм переносится от отдельной культуры на весь мир. Отсюда интерес к глобализации. Но этот «этнографический авангард» практиковался в 1980-е годы не как, например, живопись Малевича, а через литературные приемы – и прежде всего через понятие культуры как текста, а этнографии – как нарратива антропологии. Отсюда этнография как «не этнография как таковая, а способ создания этнографии». Эти приемы сознательно строились на контрасте с антропологией начала двадцатого века как «взор» и как «надзор», как постоянно и, в идеале, незримо присутствующая камера «включенного наблюдения» (Clifford 1983:118; 1988; Clifford and Marcus 1986; Marcus and Fischer 1986).

Но критика зрительности и зримости занимает центральное место и в концептуализме. Как говорит Соль Левитт, «концептуальное искусство создано для того,

² Человек несет два больших подноса для сэндвичей, на которых напечатано: «Вот это не «искусство» как таковое, а средство его создания» (Выпускная выставка школы искусств и дизайна, Университет Ноттингема в Тренте, 2004 [Lamarque 2010:220]).

чтобы вовлечь *мышление* зрителя, а не его *глаз* или эмоции» (LeWitt 1967:84, курсив автора). Оно направлено на замещение зрительного восприятия мышлением, а материальных объектов – концептами. Оно «дематериализует искусство», делая любую его объектную форму «абсолютно устаревшей» (Lippard and Chandler 1968:46)³. Но эта тенденция дематериализации ведет к текстуализации как ее оборотной стороне. Концептуальные произведения искусства часто включают в себя комментарий – например, работа Кита Арнетта «Я – реальный художник» (1972) включает в себя длинный абзац о двусмысленности понятия «реального» из книги Джона Л. Остина «Sense and Sensibilia» (Austin 1962b). Текстуализация антропологии аналогичным образом превращает ее в «заметки на полях» самой себя.

Примером этого «лингвистического поворота» в этнографическом концептуализме является выставка Ольги Сосниной «Кавказский словарь» (Соснина, настоящий номер *Laboratorium*). На этой выставке в музее Царицыно в 2012 году этнографические предметы, фотографии и произведения искусства о Кавказе были организованы не по региональному или историческому принципу, а по «ключевым словам». Эксперимент Сосниной отсылает к «Хазарскому словарю» Милорада Павича, а также к «Livre» Стефана Малларме – к идее романа с взаимозаменяемыми страницами, которые можно читать в любом порядке (см. обсуждение «открытого искусства» ниже). Среди таких словарных «статей» – «война», «абрек», «аксакал» и «праздник», однако также и «археолог», «этнограф» и «турист» (последние – как части составного раздела о наблюдателе «со стороны»). Если тезис Сосниной заключается в том, что материальные объекты являются инструментами культурного перевода, то данный раздел посвящен коллекционеру и комментатору, как производителю, так и потребителю этого перевода.

Комментарий традиционно был сферой искусствоведения, концептуализм же – «сам себе комментарий». Он агрессивно «аннексирует функцию критика, который становится ненужным посредником» (Kosuth 1991:38). Искусство становится искусствоведением (Goldie and Schellekens 2007:xi). «Может ли данное введение, целью которого является набросать некоторые черты концептуализма, также считаться произведением концептуального искусства?», – задает риторический вопрос Терри Аткинсон в своем вступлении к первому, инаугурационному выпуску «Арт-Язык: Журнал концептуального искусства» (1969) (Цит. по: Alberro and Stimpson 1999:xix).

Акт замещения произведения искусства комментариями – предмет работы Хадиджи Кэрролл, которую она комментирует здесь (Carroll, настоящий номер *Laboratorium*). Концептуализм рассматривает стены выставочного пространства, как страницы книги (Rogimer 1999), выпуски журналов – как форму искусства (и не только в Восточной Европе во времена социализма, когда неконформистские выставки были невозможны (Деготь 2004)); в рамках этого направления возник термин *artwriting* («искусствовписьмо») (Carrier 1987). Но «Манифест Медиа-Арта» Эдуардо Коста, Рауля Эскари и Роберто Якоби (Costa, Escari, and Jacoby [1966] 1999)

³ Классическим примером этого является «Шоу кондиционированного воздуха» Майкла Болдуина и Терри Аткинсона (Baldwin 1967).

идет дальше. Эти художники создали «письменный и фотографический отчет/комментарий о событии, которого никогда не происходило». Он включает в себя «имена участников, указание времени и места, в котором оно будто бы имело место и описание зрелища, которое, как предполагалось, произошло» (Там же:2–3). Илья Кабаков развивает это дальше и включает подобную фикцию в историю искусства. Для того чтобы проиллюстрировать исторические этапы советского искусства в период перехода от авангарда к соцреализму и концептуализму, он создал работу, авторство которой приписано трем вымышленным художникам⁴.

Но тут возникает вопрос о статусе данной статьи в отношении к концептуальному искусству. Это, с одной стороны, академическая работа о концептуальном искусстве и этнографическом концептуализме в научном журнале. Однако если концептуализм заменяет объекты концептами, и если введение в журнал «Арт-Язык», объясняющее лингвистический поворот в концептуальном искусстве само по себе может рассматриваться как работа концептуального искусства, может ли эта текстуализация быть распространена на данный теоретический дискурс? Почему бы не достичь дематериализации искусства (Lippard and Chandler 1968) до точки включения в него антропологической теории? Искусство как теория, а не теория как искусство⁵.

ВЗГЛЯД НА ВЗГЛЯД

Но если взор и надзор ассоциируются с антропологией как «наукой», а искусство, которое «радует глаз» – с традиционной эстетикой, то стоит иметь в виду, что и в антропологии, и в современном искусстве взгляд не столько устранен, сколько пере-направлен. В концептуальном искусстве, «лингвистический поворот» породил новые виды материальных объектов (текстов), которые открыты для просмотра. Они часто должны достигать своего перформативного эффекта, когда на них падает мимолетный взгляд, охватывающий концепт «в целом», а не вчитывающийся в детали. Но даже самые номиналистические заявления рефлексивного поворота антропологического (ср. Rabinow 1996) не доходят до заявления «Я – реальный антрополог», которое можно было бы сделать по аналогии с утверждением Кита Арнетта «Я – реальный художник» (1972). Культурная критика всего лишь приглашает нас *взглянуть*

5. Этнографический концептуализм дематериализует искусство до точки включения антропологической теории

на комментарии на полях антропологии. Такой подход вновь определяет познаваемый для взгляда социальный мир, перемещая его из реальности *под* взглядом ученого на отношения *между* этой реальностью и ученым. Это этнография этнографических рамок и этнографической оптики, и этнография как история этнографических взглядов и история этнографии как взора – наблюдение наблюдателя (Asad 1991; Clifford 1983, 1988; Fabian 1983; Stocking 1968, 1993).

⁴ «Альтернативная история искусства», Гараж, Москва, 2008.

⁵ См. также «Искусство как идея, как идея» Джозефа Кошута, 1966 (<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2362>).

ЭК является одной из форм этого второго «взгляда на взгляд». Назовем это «новым антропологическим эмпиризмом», который является не столько неотрефлексированным объективизмом, сколько описанием того, каковы перформативные эффекты знания в таких областях как, например, антропология науки, гендера и экономики (Ssorin-Chaikov, обзор, настоящий номер *Laboratorium*). Художественную аналогию этого я бы назвал концептуалистическим реализмом изображенного зрителя. Так, в рамках проекта «Безопасность по Юлии» (Julia Secher's 1988 project *Security by Julia*) были размещены охранные устройства в выставочных центрах, они должны были давать изображения потока посетителей, его регулирования и саморегулирования, отражающего импульс общественности видеть искусство и быть увиденной смотрящей на искусство. По-другому это отражение аудитории представлено «Файлом посетителя выставок» (Hans Haacke's *Gallery Visitor's Profile* (1969–1973)) – арт-проектом Ханса Хааке, который собрал статистику о посетителях музея по возрасту, полу, вероисповеданию, этнической и классовой принадлежности, профессии и так далее. Это описание привилегированных социальных групп, которые составляют аудиторию искусства и задают рамки понятия искусства. Проект как зеркало возвращает этот фрейм зрителю. Но в этом зеркале рефлексии рамка становится реалистичной в ее изображении идеологии искусства и аудитории, и перформативность теряется в описательности и зримости этого «второго взгляда».

Этот реализм сам по себе может быть перформативным. Один из методов этнографического исследования сталинской высотки в Варшаве, которая до сих пор доминирует в городском ландшафте, используемый Михалом Муравски (Murawski, настоящий номер *Laboratorium*), – распространение анкет и статистическое составление коллективного портрета респондентов. Это и исследование об отношении варшавян к вопросу о том, стоит ли снести эту высотку, и исследование самих понятий «исследование», «опрос», «исследователь». Действительно, зеркало, которое отражает аудиторию, подразумевает соответствующее отражение фигуры художника. Для целей данного исследования Муравски создает «Отдел выдачи анекдотов дворцового департамента драматического театра» (сталинская высотка все еще является Дворцом культуры), и в какой-то момент выходит к аудитории своих информантов, одетый как работник этого офиса. В свою очередь, я предлагаю использовать ЭК для того, чтобы развить теорию перформативности путем ее рассмотрения не как одного из полюсов различий между перформативным и описательным, а как сам акт этого различия (Ssorin-Chaikov, обзор, настоящий номер *Laboratorium*).

АНТРОПОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО И «ОТКРЫТОЕ ИСКУССТВО»

«Первая публичная демонстрация саморазрушающего искусства» Густава Метцгера (1960) включала в качестве экспоната прозрачный мешок для мусора, заполненный газетами и картоном. Когда эта инсталляция была воссоздана в лондонской галерее «Тейт» в 2004 году, уборщица случайно выбросила этот мешок. Галерея принесла извинения и впоследствии нашла и вернула поврежденный ме-

шок, а новый, сделанный Метцгером, до конца выставки накрывали на ночь во избежание подобных недоразумений.

Случай с мешком Метцгера следовало бы выдумать, если бы он и в самом деле не произошел. Непредвиденное разрушение, почти достигнутое, иллюстрирует суть такого искусства, возможно, не меньше, чем произведение само по себе. В этом разделе я как раз и рассматриваю некоторые случаи использования неожиданного в антропологии и искусстве.

Неожиданное разрушение показывает, в первую очередь, временность искусства (а именно это было одной из целей художника), а во-вторых – что-то, что противоположно буквальному уничтожению: креативный процесс, который Хелио Ойтчика назвал «антиискусством», где художник является не единственным автором творения, а «подстрекателем» создания – «созидания как такового». Этот процесс «завершает сам себя при помощи динамического участия “зрителя”, рассматриваемого как “участника” креативного процесса». Художник «активирует/провоцирует» креативную активность, которая существует в обществе, хотя и латентно, – «социальные проявления, включающие этическую (так же, как и политическую) позицию» (Oiticica [1966] 1999:9).

Оливер и Бэдхэм (Oliver and Badham, настоящий номер *Laboratorium*, с. 157) формулируют нечто похожее, когда говорят о том, что в их проекте «нет объекта [искусства], но есть практика; практика и является объектом/целью [object(ive)]». Речь идет об арт-проекте «участвующей» этнографии, направленной на развитие чувства дома, который они провели среди жителей стигматизированного района Мельбурна. Их художественное произведение, оно же – их этнография – «артикуляции реально существующих социальных пространств, где люди ходят на работу или в школу и потенциально неквалифицированы, больны, лишены льгот, не могут полноценно участвовать в рынке труда, но и не могут и не участвовать» (Oliver and Badham, настоящий номер *Laboratorium*, с. 156). Эта артикуляция соединяет этнографический концептуализм с «ситуационализмом»⁶ Гая Деборда и Анри Лефевра, который направлен на разрушение «буржуазной жизни» при помощи уличных мероприятий, цель которых – разрушить «нормальный» образ мышления прохожих. Ключевым понятием ситуационализма было *dérive* – нарушение ожидаемого.

Но *Internationale Situationniste* – не «Интернационал» авангарда, который в начале двадцатого века призывал к тотальной революции в обществе и искусстве. Искусство после 1960-х годов с подозрением относится к чему-то радикально «иноному». Оно протестует против неравенства, элитарности, потребительства. Согласно Кошуту, концептуализм был «искусством времен Вьетнамской войны» (Цит. по: Alberro and Stimson 1999:345); «саморазрушающее искусство» Метцгера было частью его антиядерной политики. Но как и деконструкция Дерриды, «тактика» Фуко или «позиционная война» (гегемония) Грамши, в этом искусстве «социальная утопия и революционные надежды уступили место повседневной микроутопии и имитационным стратегиям» (Bourriaud 2002:13). Буро, один из авторов «ре-

⁶ Это радикальное политическое и культурное движение, рупором которого были журналы *Internationale Situationniste* (1957–1969) и *Spur* (1960–1961).

ляционной эстетики», называет просто «бесполезной» любую более радикальную критическую позицию, основанную на невозможной, если не «регрессивной», романтической иллюзии маргинальности художника (Там же:13).

Нарушение ожидаемого было также одним из ключевых моментов «рефлексивного поворота» в антропологии. Открыть конвенции этнографического описания для критического взгляда означает привести в движение и описываемую реальность – показав, как предмет описания конструируется, оспаривается и изменяется. Открытость эстетики или этнографического метода подразумевает незамкнутость и исследуемого общества, и таким образом вносит разрыв и является важной точкой вмешательства. Но для школы культурной критики радикализм – это часть современных макронарративов прогресса, которые эта школа критикует. Направление «антропология современного» также ставит своей целью «ремедиацию», а не «реформу или революции» (Rabinow 2008:3). Обе антропологические школы подчеркивают открытость изучаемых процессов, но обе не являются радикальным призывом к инаковости.

«Антропология современного» (*anthropology of the contemporary*) – понятие, которое ввел Пол Рабинов – относится к исследованиям глобализации, миграции, борьбы с терроризмом, бизнеса, науки, биотехнологии и т.д. Но антропология современного строится не только на противопоставлении антропологии как «окна в прошлое», но и на аналогии с современным искусством. Она вытесняет модернизм (ср. Foster 2009; Smith 2009). Антропология современного делает этнографический акцент на «здесь и сейчас», а не на «далеко» и «вне времени» (Marcus 2003), но не является способом «умертвить» реальность в музее, каталоге или архиве. «Современность» – реальность открытая, актуальная, неполная и трудно поддающаяся изучению. «Становление» (*becoming*) – термин, широко распространенный как синоним «современного» в этом антропологическом направлении – это совершенно иное состояние по отношению к тому, что уже появилось или проявилось в полной мере. Становление/современное может как включать в себя что-то новое, так и не включать; в нем может быть определенная степень повторения; и не обязательно в его новизне присутствует нарушение ожидаемого: «...суть антропологии современности в том, чтобы исследовать, что происходит, не делая предварительной дедукции о смысле происходящего» (Rabinow 2008:3).

Это полностью соответствует понятию неожиданного в реакции аудитории на концептуальное искусство, которое лучше всего работает именно в те моменты, когда оно в самом деле неожиданно. Однако в этом неожиданном и новом интересен статус повторения. Один из примеров «современного» как метода, приводимых Рабиновым – это постановки в Байройте «Кольца Нибелунгов» Вагнера в 1976–1980 Пьером Булезом:

Булез серьезно отнесся к вагнеровской идее [оперной] драмы, где музыка и текст не повторяют друг друга, [то есть, которые] не говорят, каждый по-своему, одно и то же. Оркестр, игра актеров, темп музыки, движение сцены и декорации, являясь различными частями, составлялись в новое единое целое – в уникальную форму, единичное событие (Цит. по: Rabinow 2011:201).

Эта уникальность и единичность события в какой-то степени повторяет партитуру или драматический сюжет, но это повторение рождает различие. Сценарий преобразован при помощи постановки. Рабинов называет это «ремедиацией», творческим трансфером между различными средствами выражения. Ремедиация представляет собой ключевое методологическое средство антропологии современного (Rabinow 2008:3). Постановка Булеза – «современное решение» Вагнера (Rabinow 2011:201), которое работает как и «современное решение» антропологии современности, и, для меня, как работающая в этом подходе связка искусства и антропологической теории. Это ремедиация Вагнера Булезом и Булеза Полом Рабиновым, ремедиация искусства для антропологии современного. Ремедиация и есть для Рабинова способ «поймать» современность не как «такие времена», а «под аккомпанемент времени» – но все же, отчасти, и как «наше время», когда «никакая система ощущений – модернистская или любая иная – не доминирует, охраняет или лежит в основе текущих дел» (Rabinow 2008:78; Rabinow et al. 2008).

Сравним это теперь с принципом неопределенности в физике. Сравнение, впрочем, не мое, и моя задача здесь не в том, чтобы укоренить эту концепцию в авторитете «настоящей» науки, но наоборот – расширить связь с искусством при помощи аналогии с наукой, которая делается в рамках теории искусства. Умберто Эко видит аналогию с физикой в эстетике «открытой работы» или «открытого искусства» (Есо [1962] 1989), художественного направления, в котором Булез был одним из участников. Это направление восходит к «Livre» Малларме, страницы которой могут быть прочитаны в любом порядке. «Открытая работа» (*opera aperta*) является «композицией как полем возможностей». Например, 11-й «Фрагмент для фортепиано» (*Klavierstiick XI*) 1956 года Карлхайнца Штокхаузена предлагает для исполнения лист нотной бумаги с несколькими группами нот (Штокхаузен называл эту композицию «рисунком»). Исполнитель должен был выбрать, с чего начать и в каком порядке играть. Исполнитель не просто свободен интерпретировать композитора – это происходит, по словам Эко, в любом исполнении любой музыки: «Свобода музыканта здесь выполняет функцию “нарратива” структуры». Эти «мобильные композиции» или «открытые произведения искусства» создают «теоретическую эстетику» в различных сферах культуры, которая, с точки зрения Эко, сродни концепции причинности в современной физике с ее принципами неопределенности и дополненности (Есо [1962] 1989:13). Переход от композиционной эстетики к открытому искусству для него сродни переходу от механики Ньютона к физике элементарных частиц. Это переход в масштабах от физических тел к частицам, а также от механического детерминизма к неопределенности и множественности причинных связей.

При помощи Булеза, который, кстати, был одной из ключевых фигур «открытого искусства», я предлагаю соединить ремедиацию Рабинова и наблюдения Эко. Но моя цель не только в том, чтобы указать на еще одну связь искусства и антропологической теории, а в том, чтобы рассмотреть, как художественное произведение может стать этнографическим артефактом. Один пример, о котором я уже говорил, – статья Оливер и Бэдхэм в настоящем номере *Laboratorium*.

Сергио Джарилло де ла Торре (Jarillo de la Torre, настоящий номер *Laboratorium*) предлагает два других примера. Один из них – это фотография Томаса Струта, который снимает, как зрители музея Прадо, Эрмитажа и Лувра созерцают искусство. Эти зрители и их язык тела выражают то, чем является мир искусства в эпоху массового туризма и массовых музеев – это широкий спектр значений от признания и любопытства до скуки и усталости; от искусства как фетиша до искусства «для галочки». Это создает этнографический архив смыслов искусства. Второй пример – это радикальная игра художника с вопросом о том, является ли данное произведение искусством. Это инсталляция Кристофа Бюхеля *Simply Botiful* (название обыгрывает просторечное произношение, которое можно передать по-русски как «проста красата»). Инсталляция представляет собой большой склад в восточном Лондоне. Склад этот является средой, явно не имеющей отношения к какому-то конкретному виду искусства. Это сделано для того, чтобы аудитория могла сама исследовать и создавать смысл происходящего как искусство или как не искусство в процессе прохождения через пространство этой инсталляции.

Принцип неопределенности пронизывает эти проекты так же, как и искусство/этнографию Хадиджи Кэрролл, которая предлагает упражнение «участвующие зрители» (Carroll, настоящий номер *Laboratorium*). Она создала работы для 52-го Венецианского биеннале и для галереи «Шкутс» в Любляне (2007) из публичных комментариев, обыкновенно выполненных в виде граффити на памятниках в бывшей Югославии, – путем «вычета физического памятника из актов публичных записей о нем» (Carroll, настоящий номер *Laboratorium*, с. 101). Статья представляет собой автоэтнографическое описание проекта, поскольку является и средством, позволяющим описать контекст этих отзывов в социалистической и националистической монументальной политике на Балканах, и продолжением этих отзывов самой художницей как участвующим зрителем. Однако ее исследование также предупреждает об оборотной стороне принципа неопределенности Эко. Если наблюдение влияет на объект наблюдения и перформанс является не просто повторением, всегда возможно и обратное. Импровизация и открытость может провоцировать повторение в гораздо большей степени, чем мы того хотим. Кэрролл резюмирует этот эффект пословицей: «Кто долго сражается с драконом, сам становится драконом». Водятся свои драконы и в тени сталинизма и империи, которые обсуждают другие авторы этого номера (Murawski; Ssorin-Chaikov, обзор; Соснина, все в настоящем номере *Laboratorium*).

СОЗДАНИЕ НЕИЗВЕСТНОГО: ЛАБОРАТОРИЯ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА

Как концептуальное искусство и антропология современности ЭК раскрывает социальные и эстетические возможности. Он выявляет новые ответы, реакции и неожиданные связи, указывает на новые эстетические конфигурации. Но если это не авангард, не «новый мир», которого можно достичь при помощи художественных или научно-исследовательских средств, если то, что он делает, добавляет сложности и многообразия в уже существующий мир, то что именно это добавляет в антрополо-

гию, которая также занимается этой сложностью и многообразием? Что нового вносит этнографический концептуализм в то, что в 1980-х годах называлось постмодернизмом, а в более близкое к нам время – «становлением» и «ассамблежем»?

Как заметили Хироказу Миязаки и Аннелиза Райлз, в отсылках к системной сложности, постмодерну и становлению слишком часто есть просто неуспех знания. Исследователь «сдается» в своем стремлении узнать что-либо, когда утверждает, что «ничего не может быть известно о мире, за исключением того, что он сложен, неопределен и открыт» (Miyazaki and Riles 2005:327). В этой «эстетике становления», как они ее называют, есть и не критический взгляд на себя, поскольку сложность проецируется на внешний мир, а не признается как симптом неуспеха наших собственных познавательных практик (Там же:327). Эти наблюдения касаются и антропологии, и контекстов, которые Миязаки и Райлз исследуют этнографически – это финансовые рынки. И в антропологии, и там они видят «отступление от знания» и замену последнего надеждой. В преобладании этого «метода надежды» они и усматривают не слишком обнадеживающую суть нашего времени.

Феликс Рингель (Ringel, настоящий номер *Laboratorium*) в своей работе исследует грани этого «метода надежды» с помощью своих концептуальных интервенций в Хойерсверде. В свое время этот город был образцовым примером социалистического модерна ГДР, но впал в глубокий упадок после воссоединения Германии.

Б. Этнографический концептуализм рассматривает сложность и открытость как «антифакт», который соотносится с понятием «антиискусства»

Метод надежды Рингеля – это не просто аналог его размышлений и того, как думают его информанты. Социальная реальность, которую он изображает, отчасти является реакцией на него самого. В ходе своего полевого исследования он был регулярным автором антропологической колонки в местной газете, вовлекал молодежь Хойерсверда в этнографические проекты и инициировал весьма успешный арт-проект в самой образцовой (хотя и бывшей образцовой) части бывшего образцового города, которая теперь обречена на снос. Перед окончательной деконструкцией этот квартал был разрисован художниками, внутри и снаружи, и заполнен различными артефактами – такими как бесчисленные маленькие фиолетовые фигурки, по два дюйма в высоту, вырезанные из картона и установленные по лестницам и квартирам. Они как бы «бегали вокруг» и задавали туристический вопрос: «Извините, как пройти в центр города?» (Ringel, настоящий номер *Laboratorium*, с. 50).

Но обратим внимание на иную, методологически не менее важную сторону эстетики становления. Для меня проблема с утверждением сложности, неопределенности и открытости мира – это не столько отказ от знания (Miyazaki and Riles 2005), сколько противоположность этому отступлению: повторение того, что уже известно. Мы ведь и так уже знаем, что вещи сложны, и мы, собственно, не нуждаемся в этнографии (ни в концептуалистической, ни в любой другой) для того, чтобы просто повторить это. Сложность, комплексность – это хороший вопрос, но плохой ответ.

Но обратим внимание на иную, методологически не менее важную сторону эстетики становления. Для меня проблема с утверждением сложности, неопределенности и открытости мира – это не столько отказ от знания (Miyazaki and Riles 2005), сколько противоположность этому отступлению: повторение того, что уже известно. Мы ведь и так уже знаем, что вещи сложны, и мы, собственно, не нуждаемся в этнографии (ни в концептуалистической, ни в любой другой) для того, чтобы просто повторить это. Сложность, комплексность – это хороший вопрос, но плохой ответ.

Интереснее подойти к сложности и открытости не как к результату, а как к инструменту, позволяющему выделить то, что неизвестно. Именно в этом качестве ЭК полезен в своей перформативной позиции. Если он создает ту реальность, которую исследует (см. тезис 4), это означает, что он производит неизвестное. Я предлагаю трактовать эту сложность и открытость не как «факт», а как «антифакт». Антифакты выявляют области неизвестного и не являются, по крайней мере – пока, «новыми данными», хотя и они содержат именно то неожиданное, которое играет ключевую роль в современном искусстве и в антропологии современности. Понятие антифакта дополняет термин «антиискусства», предложенный Хелио Ойтчика (см. выше).

Антифакт отличается как от факта, так и от артефакта. Факты – это о том, что уже установлено, то, что «мы знаем как факт». Антропологическая критика объективизма подвергает сомнению факт путем описания процедур и механизмов, которые создают эти факты. Эта критика превращает таким образом факт в артефакт – продукт знания в продукт конструирования (Callon 1986; Latour 1999). Но вектор этого описания проходит параллельно вектору научного открытия, хотя открытие и представлено как конструирование. Артефакт здесь подобен факту. Артефакты появляются, когда аура сложности науки и ее безусловный престиж – точно так же, как и аура и «непрозрачность» традиционного языка искусства, как отмечает Кошут в своих «Заметках об антропологизированном искусстве», начинает терять свою «правдоподобность». Одновременно с этим начался, пишет Кошут, «примерно в шестидесятые годы, переход нашего внимания от этих “неправдоподобных” объектов к тому, что правдоподобно и реально: к контексту» (Kosuth [1974] 1991:99). Но контекст в этом случае – не совсем сюрприз. Это ожидаемое неожиданное, и в искусстве, и в науковедении, и в антропологии современности. Чтобы снова сделать его удивительным, я и предлагаю антифакт этнографического концептуализма. Но именно в этом смысле антифакт противоположен концептуальному в концептуальном искусстве – например, антропологической теории как искусству (что я предложил выше). Антифакт это «само-уничтожение» (в терминологии Мецгера) понятий и концептов в неизвестности.

Перевод с английского Елизаветы Герм

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Деготь, Екатерина. 2004. «А–Я: журнал, искусство, политика». *Критическая масса* 3. Просмотрено 1 августа 2013 года (<http://magazines.russ.ru/km/2004/3/de8.html>).
- Alberro, Alexander and Malcolm Blake Stimson. 1999. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Asad, Talal. 1991. "From the History of Colonial Anthropology to the Anthropology of Western Hegemony." Pp. 314–324 in *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*, edited by George W. Stoking. Madison: University of Wisconsin Press.
- Austin, J. L. 1962a. *How to Do Things with Words*. London: Clarendon Press.
- Austin, J. L. 1962b. *Sense and Sensibilia: Reconstructed from the Manuscript Notes by G. J. Warnock*. Oxford: Clarendon Press.

- Baldwin, Michael. 1967. "Remarks on Air-Conditioning: An Extravaganza of Blandness." Pp. 32–34 in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alexander Alberro and Malcolm Blake Stimson. Cambridge, MA: MIT Press.
- Beke, László, Luis Camnitzer, Jane Farver, and Rachel Weiss, eds. 1999. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*. New York: Queens Museum of Art.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon, France: Les Presses du réel.
- Buchloh, Benjamin H. D. 1990. "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions." *October* 55:105–143.
- Callon, Michel. 1986. "Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay." Pp. 196–223 in *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?*, edited by John Law. London: Routledge.
- Carrier, David. 1987. *Artwriting*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Clifford, James. 1983. "On Ethnographic Authority." *Representations* 2:118–146.
- Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Clifford, James and George Marcus, eds. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Corsín Jiménez, Alberto. 2013. *An Anthropological Trompe L'oeil for a Common World: An Essay on the Economy of Knowledge*. Oxford: Berghahn.
- Costa, Eduardo, Raul Escari, and Roberto Jacoby. [1966] 1999. "A Media Art (Manifesto)." Pp. 2–4 in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alexander Alberro and Malcolm Blake Stimson. Cambridge, MA: MIT Press.
- Eco, Umberto. [1962] 1989. *The Open Work*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Enwezor, Okwui, Mélanie Bouteloup, Abdellah Karroum, Emilie Renard, and Claire Staebler, eds. 2012. *Intense proximité : Une anthologie du proche et du lointain*. Paris: Art Lys Editions.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Foster, Hal. 1995. "The Artist as Ethnographer?" Pp. 203–309 in *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, edited by George E. Marcus and Fred R. Myers. Berkeley: University of California Press.
- Foster, Hal. 2009. "Questionnaire on 'The Contemporary.'" *October* 130:3–124.
- Goldie, Peter and Elisabeth Schellekens, eds. 2007. *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Kosuth, Joseph. [1974] 1991. "(Notes) on an Anthropologized Art." Pp. 95–101 in *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*, edited by Joseph Kosuth. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kosuth, Joseph. [1975] 1991. "The Artist as Anthropologist." Pp. 107–128 in *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*, edited by Joseph Kosuth. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kosuth, Joseph. 1991. *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lamarque, Peter. 2010. *Work and Object: Explorations in the Metaphysics of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Latour, Bruno. 1999. *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- LeWitt, Sol. 1967. "Paragraphs on Conceptual Art." *Artforum* 5:79–84.
- Lippard, Lucy R. and John Chandler. 1968. "Dematerialization of Art." *Art International* 12(2):31–36.
- Macdonald, Sharon and Paul Basu, eds. 2007. *Exhibition Experiments*. Oxford: Blackwell.
- Marcus, George E. 2003. "On the Unbearable Slowness of Being an Anthropologist Now: Notes on a Contemporary Anxiety in the Making of Ethnography." *Cross Cultural Poetics* 12(12):7–20.
- Marcus, George E. 2010. "Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention." *Visual Anthropology* 23:263–277.
- Marcus, George E. and Michael M. J. Fisher, eds. 1986. *Anthropology as a Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.

- Marcus, George E. and Fred R. Myers, eds. 1995. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- Miyazaki, Hirokazu and Annelise Riles. 2005. "Failure as an Endpoint." Pp. 320–331 in *Global Assemblages: Technology, Politics and Ethics as Anthropological Problems*, edited by Aihwa Ong and Stephen J. Collier. Oxford: Blackwell.
- Oiticica, Helio. [1966] 1999. "Position and Program." Pp. 9–10 in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alexander Alberro and Malcolm Blake Stimson. Cambridge, MA: MIT Press.
- Rabinow, Paul. 1996. *Essays in the Anthropology of Reason*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Rabinow, Paul. 2008. *Marking Time: On the Anthropology of the Contemporary*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Rabinow, Paul. 2011. *The Accompaniment: Assembling the Contemporary*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rabinow, Paul, George E. Marcus, James D. Faubion, and Tobias Rees. 2008. *Designs for an Anthropology of the Contemporary*. Durham, NC: Duke University Press.
- Rorimer, Ann. 1999. "Siting the Page: Exhibiting Works in Publications—Some Examples of Conceptual Art in the USA." Pp. 11–26 in *Rewriting Conceptual Art*, edited by Michael Newman and John Bird. London: Reaktion Books.
- Schneider, Arnd and Christopher Wright. 2006. *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
- Schneider, Arnd and Christopher Wright. 2010. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford: Berg.
- Smith, Terry. 2009. *What Is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press.
- Stocking, George W. 1968. *Race, Culture, and Evolution: Essays in the History of Anthropology*. New York: Free Press.
- Stocking, George W., ed. 1993. *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*. Madison: University of Wisconsin Press.