

Фрагмент из романа

Dietmar Dath / Swantje Karich
Lichtmächte. Kino – Museum – Galerie –
Öffentlichkeit

diaphanes Verlag, Zürich / Berlin 2013
ISBN 978-3-03734-235-0

C. 9-13 & 147-165

Дитмар Дат / Свантье Карих
Власти света
Кино – музей – галерея – публичность

Перевод Сергея Ташкенова



Для начала Где это мы?

Читать эту книгу будут, вероятно, не в кино. Скорее, в музее; возможно, в поезде, вполне может быть, и в самолете, автомобиле, гостинице, дома, на пляже... Вот из каких соображений исходила наша работа над этой книгой. Через десять, может, пять лет, если фантазии у техники не убавится, исходить из соображений такого рода будет уже, наверное, невозможно.

Кино, музей, гостиница, транспорт, дом. Границы и различия между общественными местами, позволяющими нам, людям, контактировать с текстами и изображениями, вовсе не жесткие и негибкие. Медиа- и социистория оставляет на них след, равно как и на людях, которые входят в эти пространства и их покидают.

Слово «место», о котором, с тех пор как были придуманы музеи и галереи, искусства толковали и толкуют гораздо чаще былого, следует понимать как метафору. Это понятие означает: повод встретиться, обменяться сигналами, изменить себя и свои отношения с людьми. То есть, такое место не обязательно будет физическим пространством – газета или союз также могут выполнять эту задачу. Стало быть, общество как целое состоит из множества мест, включающих или исключаящих людей. Одни места могут сливаться друг с другом – что и спешат сегодня делать, пока распадаются остальные. Люди, вчера еще включенные в них, сегодня уже не успевают за сменой ориентирами. Места выбираются в добровольном порядке или наоборот – к примеру, в стране, в которой мы пишем эту книгу, окажешься в больнице или тюрьме, если не согласишься с законами, приписываемыми природе или обществу, когда как. И напротив, в школу, университет или на работу идут, чтобы причислить себя к социальному в принципе, обобществиться – впрочем, как видно, этот вопрос можно решить и сидя дома или находясь в пути.

Неуверенность в собственной сопринадлежности усилилась повсеместно, допуск и исключение все чаще оказываются в центре

социальных форм поведения – они же оказались и в центре этой книги.

Причины этому кроются – в отличие от заверений грубого техно-материализма – не только медиа-истории. Суть труда, смысл учебы подчиняются также изменениям экономических и политических данностей. Ведь одна и та же техника, в зависимости от установки, может привести к совершенно разным последствиям. Даже паровая машина способна либо сократить рабочее время, либо увеличить – в зависимости от того, хочет ли кто-то с ее помощью уберечь человеческую рабочую силу или эксплуатировать (а в первую очередь – позволяют ли это делать закон и государство!).

Места, в которых труд, учеба, принадлежность и неизбежные при этом изменения являются прежде всего символическими, благодаря электрификации предпочитают работать со светом. Ведь символические процессы и события должны внушать присутствие, чтобы произвести впечатление и утвердить значимость.

Присутствие обычно достигается через обозримость. Так как обмен символическим и воздействие таких внушений должны происходить быстро, чтобы символическое не вызвало сомнений, от которых оно быстро рухнет, то ставку делают на реальном времени. А быстрее света ничего нет (судя по актуальным познаниям естественных наук, которым, впрочем, тоже свойственно меняться).

Общество должно создавать, защищать и поддерживать сами возможности встречаться, обмениваться сигналами, чисто материально и символически меняться – эти возможности мы называем «местами». Происходить это может либо в рыночных формациях, либо государственных, но также и в смешанных формах: границы и различия между рынком и государством даже в Новое время никогда не бывали прочными. Рынок, который не обеспечивался бы никакой государственной, околосударственной, организованно антигосударственной («криминальной») и надгосударственной социальной властью, следящей за соблюдением договоров, едва ли можно встретить после индустриализации.

Государственные, околосударственные, антигосударственные и рыночного типа власти, создающие, защищающие и обеспечивающие такие места, в которых можно инсценировать, имитировать, осуществлять и смаковать преимущественно символические метаморфозы людей и отношений между ними, в этой книге называются: «власти света».

Это тоже метафора. Свет означает присутствие, реальное время, внушение, призрачность, символику. Власть означает влияние, принуждение, овладение, вовлечение, соблазн.

Отдельные тексты, отчасти монологи авторов, отчасти диалоги между ними, призваны проверить и доказать пригодность этой метафоры к собственным символическим вмешательствам в мышление и восприятие читающей публики.

Происходит это то явно, то скрыто – понятие «власти света» используется не всегда, когда речь идет о вещах, подразумеваемых им. Главное не заездить его: мы просто просим, читая книгу, всегда держать в голове это понятие и все его смыслы. Главными интересующими нас примерами таких властей света выступают художественный музей и кинотеатр. Во многих отношениях, они носят модельный характер. Происходящие с ними сегодня трансформации очевидны, а порой радикальны.

Пропорции, как и формы обмена между визуальными искусствами, находятся ныне в движении по всему миру. Развлекательная культура, коллекционные ценности и духовные богатства смещают свои привычные границы. Кинотеатры приспособляются к цифровым условиям производства и распространения. Поколеблена претензия изобразительного искусства на социальную автономию от экономических и внутриэстетических потрясений. Для кино и для живописи, телесериала и перформанса существенными становятся изменения рецептивных условий. Кинематограф берет мотивы из комиксов, как некогда поп-арт, компьютерные игры превосходят потребительский рекорд киноиндустрии, а мюнхенский фестиваль весной 2013 называется «Музеи – кинотеатры будущего?»

Когда-то давно Ги Дебор писал в «Обществе спектакля» – сочинении, поворотном для критики культуры и диссидентской художественной практики от панка до *Институциональной критики*: «Спектакль, как тенденция предъявлять мир, который уже не схватывается непосредственно, через различные специализированные опосредования, полагает зрение привилегированным человеческим чувством».¹

Заблуждение и ложь фальшивого общества сходились для Дебора в спектакле. Внутренний порядок этого спектакля у него, естественно, оказывается визуальным.

Так ли это до сих пор? Было ли так тогда – или вообще когда-нибудь? Если нет, то почему? Если да, то что следует изменить или уточнить в книге Дебора, чтобы подвергнуть убедительной критике современный режим изображения и взгляда?

Эту книгу о как минимум двух публичных местах, создаваемых и оберегаемых искусством и властью, мы написали вдвоем.

В ней содержатся определения и аргументы, разъясняющие суть современного искусства и кинематографа – в каком направлении идет их развитие, как они реагируют друг на друга и на прочие искусства, какую роль играет при этом цифровое производство и распространение, какие режимы очевидности управляют современной визуальностью и вместе с тем подчиняются ее эстетическим императивам, каким образом и насколько может и должна быть критичной художественная практика в заданных параметрах, как сегодня формируется и утверждается визуальная компетентность.

Не на последнем месте находятся и некоторые социальные и политические заключения и требования, в которых визуальная компетентность проявляет себя в иной форме: визуальная дееспособность.

¹ Ги Дебор: Общество спектакля. Пер. с фр. С. Офертас и М. Якубович. М.: Логос, 2000. С. 26.

Книга и сама превратилась для нас в ходе совместного самопонимания в своего рода место: сознательно созданное, защищенное от других, более повседневных мест.

Она работает скорее по принципу путеводителя, нежели карты. ЗадOCUMENTированные здесь путь и процесс вместе сообщают больше какого-либо панорамы, данной с высоты абстрактного птичьего полета, имитировать который мы здесь даже не пытались.

Если читатель, отправившийся в это место, чувствует себя то как в кино, то как в музее, то как в каком-то совсем ином месте, которому еще нет названия, то значит, он не заблудился.

Франкфурт на Майне, начало апреля 2013

Свантье Карих

Дитмар Дат

Свантье Карих
Я тоже
Множественная поверхность

1.

Маски как оттиск души

Человек воспринимает правила и исключения по принципу привыкания. Правило питает историю образа восприятия, исключение вносит в нее разлад.

Как мы привыкаем – или еще привыкнем – к подвижной картинке как основному средству коммуникации (на фестивале небоскребов Франкфурт развесил бесчисленные огромные экраны, на которых со всех сторон регистрировалось движение), так же мы привыкаем к телам и лицам, которые нас окружают, которые мы видим, а также к тому, как мы видим нас самих.

Человеческое тело, особенно лицо, за последние десятилетия претерпело существенные изменения вопреки всем консервативным идеям антропологических констант – об этом нам говорит память, об этом нам говорят популярные картинки. Разумеется, степень этих изменений крайне зависит от окружения. Но стоит осмотреться в искусственном мире ботокса и гиалуроновой кислоты, как мы увидим лица, на которых морщины отсутствуют иначе, нежели двадцать лет назад; которые, бывает, уже обезображены собственной маской – как лицо Эммануэль Беар, в 2010 году надумавшей из женщины под пятьдесят превратиться в девочку с румяными щечками и пухлыми губками.



Старо как мир, знаю. Но пример лишний раз демонстрирует, как постоянное, повторное восприятие маленьких сенсаций постепенно утрачивает характер события, становясь состоянием – и постепенно меняя общество.

К новым возможностям вмешательства в собственную внешность все чаще прибегают даже люди, вовсе не стремящиеся извлечь из этого никакой выгоды, и впадают кто в неуверенность, кто в беспомощность.

Не только потому, что эти вмешательства означают вечную озабоченность производимым тобой впечатлением и углубляют и без того постоянный стресс: выглядеть беззаботным воплощением хорошего настроения. Мне однажды намекнули по поводу моей «сердитой морщины» – мол, я бы не казалась такой угрюмой, не будь ее там. Впечатление, а еще важнее – признание людей автоматически высчитывается по внешним меткам.

Когда мне приходится наблюдать такие разговоры и их последствия, у меня всякий раз напрашивается вопрос, для кого посредственный, для меня – решающий: Почему мы так редко пользуемся свободой искусства, искусственного, которой добились за пару веков буржуазного общества, этими вездесущими меню саморепрезентативного самоопределения, вместо этого – вопреки предложенным типам – на деле изобретая себя заново, как это делают наши любимые звезды? В XIX веке создавалась огромная масса однообразного искусства. Живем ли мы теперь в эпоху производства

бесчисленных однообразных людей, которые, естественно, уже не вызывают никакого интереса у искусства?

Как так получается, что этот тип, это лицо, отмеченное печатью общественной значимости и узнаваемости, считается у нас идеалом? И что именно там, где наши внешность и поведение кажутся нам крайним индивидуализмом, мы не только редко демонтируем этот режим идеала, но скорее его питаем?

История индивидуализации кончается тупиком. Реклама захватила потребность в аутентичности – критика потребления и потребностей знала об этом еще в прошлом веке. Но сейчас не только концерны рекламируют свои продукты, но индивидуумы – самих себя, теми же знаками, на том же языке масок.

Медленно но верно индивид как часть массового общества разрушил места своего уединения, ниша граничит с нишей, особенность стала разновидностью неразличимого общего.

«Кто я на Фейсбуке?» – можно ли прочесть этот вопрос как легитимную дигитализацию более старого вопроса «Кто я на самом деле?» Так называемая массовая культура есть культура индивидуальности, возведенной в высшую степень – столько лиц до сих пор не показывало никакое общество.

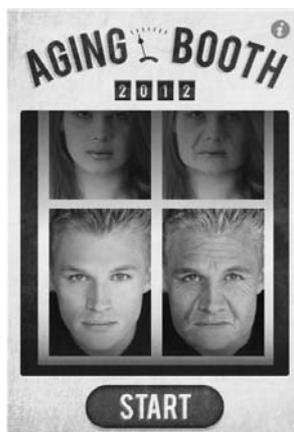
Фотографический портрет является сегодня неотъемлемой частью нашей саморепрезентации, нашего портфолио, нашего CV, которые мы демонстрируем в обществе, даже если не устраиваемся на работу, не поступаем в университет, не подаем заявку на стипендию, не стремимся получить в жизни шанс.

Для пользователей Фейсбука это игра, в то время как на Xing все не на шутку серьезно: более свободная социальная сеть позволяет показывать лишь контур головы или подобрать себе замену – актера или музыканта. Один демонстрирует себя в крутой позе а-ля Роберт Лонго. Выйти из игры победителем невозможно: если все являются кем-то другим, то все опять-таки оказываются никем. На Фейсбуке мы

поднимает вверх таблички: «Я хочу быть собой, оставаясь частью общности, хотя вообще я выше этого беспомощного желания». Соревнование на самую оригинальную идею, самого аутентичного представителя – это кастинг-шоу, в жюри которого потенциально входит бесконечное множество других масок.



Между тем, существует целый спектр такого применения смартфонов, от которого лишь одна польза: можно играть с собственным лицом. В «Aging Booth», к примеру, нажимаешь на кнопку – и узнаешь, как будешь выглядеть через 30 лет. Результат не столь уж невероятен: погоди чуток – и нагонишь.



Много веков подряд лицо на картине, в скульптуре без угрызений совести было маской. В XIV веке до н.э. возникло знаменитое лицо, остающееся по сей день вне конкуренции: бюст Нефертити. Такие изображения были в ее эпоху, и долгое время после, санкционированным исключением: индивидуализация лица причиталась не каждому. Маска в смысле стилизующего соглашения породила универсальную форму.

2.

Сравнительная реклама

Копия и оригинал

В эпоху Возрождения, как утверждает история искусств, произошел поворот: в искусстве, социальном мышлении и действии. Возникло так хорошо знакомое нам сегодня Я-АО – продуманная инсценировка личности в целях получения или сохранения свободного доступа к шансам в обществе.



К примеру, портрет юной девушки Доменико Гирландайо 1485 года показывает нам лицо, полное индивидуальной красоты – и все же, перед нами уже пример определенного идеала прекрасного. Что мы видим? Самоуверенный взгляд? Робкий? Перед нами портрет Фейсбука эпохи Ренессанса, он подчеркивает и материализует социальную практику, как маленькие фотографии на интернет-страницах, понятное всем удостоверение индивидуальной личности. Возникшие в эпоху Ренессанса укороченные портреты держались до XIX века, пока не пришла фотография – спасительница буржуазного Я, застывшего в академическом художественном жесте: она обещала, что наконец-то удастся приблизиться к отображению действительности. Но и фотографии пришлось осознать, что ей суждено быть лишь маской – я не могу всегда выглядеть так, как на собственной фотокопии недельной давности. На один прекрасный поворотный диалектический миг порвать маску решила живопись.

Ловис Коринт, к примеру, начал играть с поверхностью лиц: легкими мазками кисть поглаживает кожу, сохраняя при этом важные партии,

чтобы размыть биометрические особенности, но не саму индивидуальность. Пикассо позже окончательно раздробит лица с их масками, а Фрэнсис Бэкон заставит язык художественной формы стряхнуть и эти обломки: у Бэкона дух просачивается в красках из самого себя – экспрессивная провокация нескончаемой в поп-эру рекламы красивого лица.



Энди Уорхол действовал иначе. Он подписывал свой портрет, самовольно возвращая себе претензию на оригинальность, которую после 1945 года загнали в угол всевозможные технические средства воспроизводимости и общественные стереотипы. С успехом рекламной экономики связано и другое новшество: в иных масштабах индивидуальность, с одной стороны, подчеркивалась, с другой – целенаправленно привязывалась к продуктам массового производства. Стратегическая аффирмация Уорхолом этого состояния в целях его эстетического аннулирования не могла образовать собственную школу – такое неповторимо.

Не только по этой причине за Уорхоловской стратегией 1:1 последовали многочисленные ролевые игры. Так, Синди Шерман с 70-х годов использует в качестве модели собственные лицо и тело. Она все же скрывает узнаваемые черты, вследствие временных операций на лице превращаясь в фиктивную личность. Связь этого жеста с развитием общества ясна: спорадическая индивидуализация, развитие жизней и маркировок идентичности через собственное формирование

неповторимости удручает и разочаровывает, потому что люди попадают на удочку тех, кто внушает им, будто уподобление значит индивидуальность, а такое разочарование служит отправной точкой специфической разновидности меланхолии на грани с искусством, которую можно найти не только у Шерман. Шинейд О'Коннор, будучи не художницей, а поп-певицей, в 1984 показала нам, сколь прочно сидят новейшие маски, когда в клипе на песню «Nothing Compare 2U» начала плакать. Лицо оказывается зеркалом эмоций, не растворяющихся даже в массовой культуре, зеркалом, в которое все растроганно смотрят. Что мы видим? Слезу, скатывающуюся по щеке. Лицо крупным планом. Гладкую, накрашенную кожу. Мы смотрим ей в глаза. Слушаем, как она поет, что ничто не помешает одинокой слезе упасть.



Плакала ли она «по-настоящему» – спрашивали себя тогда зрители MTV. Вся правда о том, как мы реагируем на эффект непосредственности публичных лиц, кроется не в ответе, а в недоверии, которое обнажил сам вопрос. Ведь маска персональной неповторимости давно ожидается не только при сообщении частных эмоций; даже самые объективные факты этого мира должны предоставлять нам узнаваемую личность. Так, Дагмар Бергхоф много лет была лицом передачи «Тэгесшау», позже она боролась за сохранение этого лица, маски, и делала много пластических операций.



Публичное лицо – маскировка. Так было всегда. Это давало и своего рода свободу, не только на карнавале или в кино – Хит Леджер, сыгравший Джокера в «Темном рыцаре» Кристофера Нолана (2008), сказал в интервью журналу «Шпигель»:

«Как только я оказывался в маске, спустя больше часа наложения силиконовых шрамов и искусственного рта, появлялась и смелость риска. Если лица не видно, кажется, будто и сам ты скрыт от остальных и можно отдаться на волю своего безумия».

Марина Абрамович в перформансе «В присутствии художника», напротив, утверждала, что показывает свое истинное лицо. В глаза сербской художницы-перформансиста в 2012 году в Нью-Йоркском Музее современного искусства посмотрело 750.000 людей. Абрамович просидела 700 часов на стуле, принимая посетителей по отдельности. Остальным дозволялось смотреть. Фанаты спали перед музеем, целый день простаивали в очереди, чтобы посмотреть ей в лицо. Лишенное морщин, оно, как показывает фотодокументация проекта, застыло в неестественной неподвижности. Лишь покрасневшие глаза выдают изможденность художницы и заставляют задуматься: это еще эстетика или уже коммерция? Как бы то ни было, с осени 2013 года Абрамович работает моделью для Givenchy.

3.

Надзирать и контролировать

Мобильное объявление о розыске

Лицо сегодня – зеркало социального факта, который кажется фактом души: ботокс, пластические операции, инвазивные украшения нормируют мощнейшее средство себя выразить. Конформизм существовал всегда: бледная кожа, кринолин, в девяностых это были кроссовки, до них – псевдоаутентичность сначала дилетантов-хиппи, затем – панков. Но последствий вмешательств сегодня зачастую уже не снять, не поплатившись биологией – мы вмешиваемся в лица и тела современности, как Ловис Коринт в конце девятнадцатого века ведением кисти модифицировал лица на своих портретах. Им двигала краска, нами же – кислота и уколы под кожу. Вот только движения в этих лицах как раз и нет, они не оживляются, но застывают в клонированной универсальности, как в мрачной научной фантастике. Самомодификация становится личностным дополнением к средствам надзора и контроля, которые смогли технически реализовать «451 по Фаренгейту» Рэя Брэдбери и «1984» Оруэлла не только в Дубаи, где моссадовское убийство разъяснялось при наблюдении за всяким и каждым. Те же средства применяются и у нас: компьютеры всегда знают, кто ты, где ты, что покупаешь и зачем, а камеры наблюдения снимают так четко, что могут считать и сравнить ценники в любом магазине.

Мы и покупки совершаем благодаря маскам, в высоком разрешении представленным на плакатах и экранах – реклама с лицами придает значение все меньшим деталям, которые изображаются все крупнее; коммерческий реализм, отставать от которого не хочет искусство Абрамович, в котором снимок крупным планом получает подпись – кто-то берет на себя ответственность за него. Разве удивительно, что она теперь занимается рекламой? Ее послание в Нью-Йорке должно было стать личным – и именно это личное, близкое, человеческое сделалось сегодня всеобщей знаком товарного качества.

«Я, – объявляет чей-то портрет с размноженной фотографии, – нахожу рекламируемый продукт хорошим, важным и необходимым»,² – пишет Валентин Гробнер в эссе «Портрет, фото на паспорт, рекламный плакат» и среди прочих цитирует культуролога Томаса Махо, называющего нас «фейс-обществом». Мы безостановочно производим новые лица. То есть, мы просто размножаем их, не умея иначе? Очевидно, любое содержание, каким бы абстрактным оно ни было, можно перевести в формулу человеческого лица, пишет Гробнер. Интересно, что все эти истины не высказываются по существу предмету, но оценивают его. Эта оценка коренится в самом личном: один себя ненавидит, другой самого себя любит, третий борется с носом, ртом или подбородком. Но каждого из них задевает собственное отражение в зеркале, оно не нейтрально.

4.

Если каждый кто-то, то все никто.

Основное противоречие современной визуальной реальности лиц заключается в чрезвычайно широко развернутой, крайне диверсифицированной универсальности. Разве не одни и те же получаются выражения лиц и жесты, когда мы пользуемся на наших смартфонах упомянутыми приложениями, позволяющими нам заняться собой, омолодить себя или приукрасить в технике 3D?

Пару дней назад, пробежавшись взглядом по платформе своей станции метро, я заметила, что все тем утром были одеты в черное. Лишь где-то позади прокладывала себе дорогу женщина в красном. Из-за черных кулис их одежд выглядывали бледные лица с наушниками в ушах и смартфоном в руке – магический, футуристический вариант знаменитого стихотворения Эзры Паунд, сравнившего лица в метро с «лепестками на влажной, черной ветке».

Взгляд блуждает по сиденьям в поезде до Берлина. Из наушников низкорослого мужчины доносится грохот басов.

² Valentin Groebner: »Portät, Passbild, Werbeplakat« // Merkur, Jahrgang 66, 757, Heft 06, Juni 2012.

Место у окна рядом с ним еще свободно. Позади него крупногабаритный мужчина вытянул ноги. Дальше – две женщины уставились в свои телефоны. Что-то щелкает в левом ухе. Звук исходит от женщины со светло-рыжими волосами. Перед ней лежит вопиюще-зеленый клубок шерсти, из которого она вяжет, щелкая спицами. Она сидит так прямо, словно вертикальная спина – необходимость. Она встает. К моему удивлению, она продолжает вязать и носом указывает на место рядом с собой. Я принимаю приглашение.

Такие как она встречаются в поездах лишь по праздникам. Они не просто могут поговорить обо всем, но озвучивают все, что приходит им в голову. При этом очень громко. Раньше это раздражало. Сегодня – уже никому не мешает. Все затыкаются наушниками от реальности. В нашем вагоне все сидят в наушниках. У вязальщицы швабский акцент – она едет в Магдебург. «Знала бы, что поезд опоздает, пересела бы раньше», – говорит она. Ей не легче от того, что у опозданий есть такая особенность – о них не знаешь заранее. «Вздор какой», – говорит она, подбадривая себя щелканьем спиц. Затем достает свой смартфон. «Покажу Вам сейчас кое-что, вот удивитесь-то».

Она сама себе отправляет сообщение. Дескать, это лучший способ ничего не забыть. Показываю ей в мобильном телефоне функцию записной книжки. «Доброе дело», – говорит женщина. Она оставляет всякую сдержанность. Теперь я вижу в ее телефоне детей: дочь, сына, дочь сына и сына дочери, в Марселе, Вене, затем где-то под Штутгартом. На меня выплескивается вся ее жизнь. В Магдебурге она заказала себе экскурсию по городу. Была ли я в Магдебурге? Проезжаем пока еще только Ханау. В Касселе я уже знаю полную драматизма историю ее бабушки, о бегстве и новой жизни.

В Гильдесгейме я уже знаю, что ее мать родилась в Магдебурге и в 1945 бежала с ней на юг Германии. В Брауншвейге она чуть было не забывает про пересадку, но я напоминаю ей об этом.

«И снова доброе дело», – говорит женщина и обещает поэтому подарить мне шарф, собственноручно связанный, разумеется. На

прощание она говорит: Было действительно ужасно приятно. Не помашу ли я ей из окна? Когда она исчезла из поля зрения со своим маленьким рюкзаком и зеленым клубком в руке, мой взгляд снова скользит по попутчикам. Они все еще пристально вглядываются в свои маленькие и большие устройства.

5.

Изобретение искусства, изобретающего нас

Знакомиться через дисплей: Какие лица у абстрактных связей? Приборы светятся яркими красками, на них можно играть в игры, можно что-то оформить, создать, поменять. Можно отменить последнее действие.

Пространства Фейсбук, Xing и Где-бы-то-еще-ни-было – тоже такие игры, и если воспринимать их чересчур серьезно, можно впасть в культурный пессимизм. Один друг в соцсетях в настоящий момент изображает себя Жан-Полем Бельмондо крупным планом, я еще пару дней назад была Джеймсом Типтри. Разумеется, большинство пользователей – игра иного рода – все еще демонстрируют самих себя, и чем крупнее план, тем лучше.

Самодельное объявление о розыске публикует сокровенный идеал, вместе с тем отвечающий на идеалы современности, превосходящие любую мечту природы: лица рекламы, лица политиков с предвыборной компании. Они задевают самовосприятие зрителя, идентификацию с чем-то личным. Этот тип – форма внушения аутентичности. Ощущаем ли мы себя аутентичными, только если обнаруживаем различие в сравнении, если мы подобны миру, похожи друг на друга?

Искусство обладает огромной властью в каждой из этих игр. Оно, как я уже говорила, было причастно к их становлению: в эпоху Ренессанса жанровые картины были причастны к тому, что человек начал придумывать себя заново. Понятие красоты того времени возникло из процесса цивилизации, отдалившегося от принципа «главное – продолжение рода». Искусственное, индивидуально

ценностное стало истинным: Ромео для Джульетты и наоборот, выбор сердца вместо верности роду и племенного отбора.

Портрет был к тому же первой формой принципа фотографии. Еще Альберти в 1440 писал о художественной способности человека преобразовывать свою внешность.

От символического определения феномена «Что это за лицо?», от, так сказать, фотографии с идеей, до изменения такого рода определенности – один шаг. На то нас вдохновляют иконы.

Копия иконы всегда означает жест: этот образ не парализует мою творческую силу, он пробуждает ее.

Илмах Дживиор в 2000 году в каталоге дюссельдорфской выставки «Я есть нечто другое» обозначил это как самонаполнение.

На выставке также можно было увидеть фотографию художницы Розмари Трокель: «Фанат 1» показывает юную девушку с своей комнате на фоне портретов ее иконов: Одри Хепберн, Кэри Гранта и целой плеяды одних и тех же звезд шестидесятых. Мы то, что мы любим, мы то, чем себя окружаем: по-настоящему действенное Я-Лицо является именно копией, потому что целиком несравнимое было бы чем-то невидимым, так как оно ничто не напоминает и потому не замечается, не принимается.

Наша идентичность превратилась в способность уподобляться, в человеческий навык, социальную компетенцию. Самый ужасный страх – будто современное эхо кричащего на картине Мунка – заключается в том, чтобы выпасть из социального, оказаться одному, лишиться любви. Поэтому мы привыкли любить посредственность, при любой и в каждой индивидуации. Посредственное оказывается лицом, которое получается, если наложить друг на друга множество изображений лиц и создать из этого своего рода посредственное лицо.³

Лицо как зеркало самой ужасной утраты само является зеркалом, в которое все смотрятся с умилением: вспомним Шинейд О'Коннор, плачущую в клипе «Nothing Compares 2U». Плакала ли она по-

³ Lisa Nienhaus und Stefani Hergert: »Schönheit macht reich. Aber leider nicht glücklich« // Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. 13.01.2008. S. 36.

настоящему – спрашивали себя зрители. Ответ был бы анекдотом и потому не столь эффективными, как общность познания страха, звучащего в вопросе.

Когда я впервые семь лет назад была в Палм-Бич, я подумала, со мной случится удар, когда, зайдя в какое-то кафе, я увидела молодых людей за круглым столом: стройные талии, тонкие шеи. Но когда они обернулись, моему взгляду предстали гладко натянутые лица шестидесятилетних, у них больше не было лиц, они были чудовищами. Тогда я думала, еще очень не скоро такие вот будут ходить по нашим улицам. Сегодня уже нет нужды ложиться на операцию, чтобы носить маску. Чудовищные лица скоро забудутся. Они останутся исключениями.



Тем временем мы привыкаем к более сдержанным вариантам, к Николь Кидман со всей компанией. Похоже, ее кожи редко касался скальпель – только гиелуроновая кислота. Что некогда называлось жизненным опытом и читалось на лицах, настолько замедлилось медиа и медициной, что высокая скорость моды на модификации оборачивается своей противоположностью, неподвижностью. Люди стали портретами. И это – в реальности. Они – блуждающие иконы.

Обрадовались бы они, узнав, что даже Нефертити – лишь греза? Компьютерная томография бюста показала, что и у нее были морщины, и даже нос был кривым. Правду нельзя получить в виде картинки, пусть даже субъективную.⁴ Желание искусства показать истинное лицо вынуждено терпеть крах. Лица есть маски, картинки.

Один знакомый архитектор, преподающий в университете, рассказывал мне недавно, что стандартом у них стало делать сложные

⁴ См.: Hans Belting: Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013.

презентации, на каждую мысль натягивать визуальную маску, 3D, мини-фильмы, все движется и сияет, но в девяносто процентах случаев, когда пытаешься обсудить реальное, продуманное применение, социальные цели и последствия, студенты молчат.

В старые времена молчание медиума обладало в предсказании значением не меньше говорящего; часто молчание было важнее.

Теперь все люди медиа. Хотят ли они сказать своим молчанием, что сказать им нечего, или нечто другое, интересное – трудно понять по внешнему виду; в первую очередь потому, что все теперь только – внешность.