

КИРИЛЛ ДЁМЧЕВ: «Я УЖЕ ПОНЯЛ, ЧТО ЭТО РАЗРЫВ»

[Антонина Стебур](#)

6/14/2019

Институциональная критика в Беларуси

Начиная со второй половины 90-х годов институциональная критика была важной частью практики и дискурса в поле современного белорусского искусства. Так же как и в западной традиции, данная критика была направлена на развенчание мифа об арт-институциях как «храмах искусства», имеющих возвышенную, метафизическую природу. Художественные институты благодаря критическому осмыслению представились в первую очередь как социальные институты, вписанные в определенный идеологический, политический, экономический контекст и чаще всего обслуживающие его интересы.

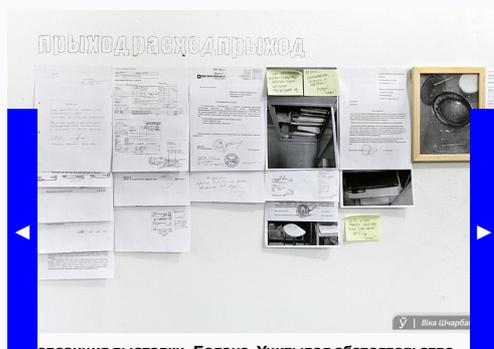
И если в западноевропейской традиции институциональная критика возникла как осмысление институций искусства и их функционирования внутри рыночных отношений, связи коллекционеров и самого процесса коллекционирования с большими капиталами, то в Беларуси критика имела четкую демаркационную линию и была направлена в первую очередь **на критику государственных институтов**. Чуть ли не единственным примером, который мог бы претендовать на критику частных институций, можно назвать выставку 2012 года «Баланс. Учитывая обстоятельства», которая прошла в галерее «Ў». Во вступительной статье к выставке отмечалась критическая составляющая проекта: «Баланс» як прыклад лакальнай крыткі, звернутай і да ідэалагічнай, і да мастацкай інстытуцыі¹. Однако данная выставка скорее была направлена на то, чтобы показать закулисы галерейной жизни, включавшее бюрократический и бухгалтерский разбор, нежели на критику частной институции и ее функционирования в логике капиталистических отношений.

Подобный строгий фокус белорусского современного искусства на критику госинституций связан с несколькими особенностями локального контекста. Прежде всего это отсутствие частной инфраструктуры современного искусства в стране. Здесь нет больших частных фондов, поддерживающих современных художников, независимых образовательных институций, которые могли бы готовить арт-критиков, художников, кураторов и т.д. В разное время существовали несколько галерей современного искусства, на сегодняшний день можно назвать только две частные институции, которые сосредоточены на современном искусстве, – это галерея «Ў» в Минске и пространство «КХ» в Бресте. В этой связи любая частная инициатива, связанная с созданием новых площадок или арт-проектов, белорусским арт-сообществом воспринимается скорее в позитивном или нейтральном ключе и рассматривается как точка сопротивления государственным институциям. Что касается последних, они экономически и символически оказываются наследниками позднесоветской системы управления с небольшими косметическими преобразованиями. Как справедливо отмечает Сергей Шабохин в своей лекции: «Система культурной политики в Беларуси по инерции сохранилась после распада СССР, переняв все ключевые болезни: вертикаль власти с возглавляющим ее министром, подчиняющимся непосредственно воле государственной идеологии, а также управленческая централизация с распределением бюджетов и указаний через министерство. В результате это породило сверхбюрократизм и косность, цензуру и карательный инструментарий»². Причиной обращения к методологии институциональной критики для белорусских художников часто являлась необходимость **публичного проявления символического жеста**, который заключался в ответе на вопрос о сотрудничестве или не сотрудничестве с государственными институциями. Таким

Жизни» (1997). На фестивале «Тексты», организованном Академией искусств, Андрей без согласования создал работу, где на стене академии написал «Академия искусства», а на мусорных баках, расположенных рядом со стеной академии, сделал надпись «Академия жизни». В комментарии к работе художник подчеркивает, что «контраст идеального текста и остаточной действительности обнажает существующую драму»³. Но вместе с тем эту работу можно считать жестом окончательного разрыва сотрудничества с любыми государственными институциями Беларуси.

Иного рода интенцию мы наблюдаем в работах Сергея Шабохина «...и не осталось ничего...» (2009), где художник делает серию коллажей, виртуально разрушая и закрывая четыре центральных места в Минске, так или иначе связанных с современным искусством. В частности, на фасаде Музея современного изобразительного искусства появляется объявление о том, что тот «сдает помещения под офисы и торговые точки». Таким образом Шабохин показывает **уязвимость любой культурной институции** под гнетом экономических отношений, а также обращает наше внимание на то, что внимание к культуре со стороны государства всегда проходит по остаточному принципу. Любопытно, но в 2019 году половина Музея современного искусства была отдана под винный магазин-бар.

Несмотря на публичный показ данной серии, жест Сергея не выходит из безопасной территории, поскольку работает с воображаемой ситуацией.



Спозиция выставки «Баланс. Учитывая обстоятельства», 2012. Фотограф Виктория Щербакова, источник: <http://ygallery.by>

Ситуация несколько меняется в 2011–2012 годах, в первую очередь благодаря своеобразному **активистскому повороту в белорусском искусстве**. Так, в 2012 году как ответ на организованное государством «декоративное» Триеннале современного искусства самоорганизовывается группа «Новое движение», которая вторгается в саму выставку и представляет параллельную программу. Ее **манифест** окончательно закрепляет водораздел между современным искусством и государственными институциями. В манифесте представлены такие формулировки, как: «Вы, чиновники от искусства, объявили себя единственными легитимными представителями культуры!»⁴ или «Истинные политика и искусство – вне государственной программы!»⁵, «Мы против сотрудничества с авторитарными институциями! Мы не обслуживаем госзаказ!»⁶. Несмотря на то что акция группы «Новое движение» вызвала много обсуждений **внутри** арт-сообщества, она никак не была прокомментирована со стороны государственных институций. И в этом смысле каждый из лагерей – современное арт-поле и государственные институции – остался при своем.

Другое дело, когда художник создает условия (явно или нет), при которых государственная бюрократия отзывается на эти условия, отвечает ему или ей и таким образом обнажает консерватизм своей организации, непрозрачные правила функционирования. Примером такой ответной реакции может быть история, которая **разгорелась** вокруг запроса Алексея Толстова в 2017 году. Алексей требовал от Центра современного искусства предоставить перечень и стоимость всех объектов искусства, приобретенных Центром за последние три года, а также раскрыть состав комиссии, которая осуществила этот отбор. Поскольку это было официальное письмо, государственная институция вынуждена была реагировать. В отличие от предыдущих примеров, Алексей перенес место действия на территорию самой институции: он сделал запрос, который требовал официальной, бюрократической реакции. И

Для обеспечения подобной ответной реакции у художника есть две стратегии. Первая – которую применил Алексей Толстов – это обращения в институцию не в лице художника, а в лице гражданина Республики Беларусь. Несмотря на то что в ответном письме госинституция хотела представить запрос Алексея как художественную акцию и таким образом снизить или нивелировать градус самого запроса и поместить в безопасное пространство высказывание, сам запрос, сделанный от лица гражданина, требовал обстоятельного и конкретного ответа. Другими словами, будучи внешним агентом, Алексей, делая запрос, реализует свое гражданское право и выносит за скобки все, что ему известно или что он может предположить о том, как функционирует данная институция, и именно эта, отчасти формально-наивная, позиция дает ему возможность не создавать гипотетические формы функционирования институции, а предоставить ей самой продемонстрировать и раскрыть механизм своей работы.

Вторая стратегия, которая может вызвать реакцию институции, – это балансировка на грани дозволенного. Художник осуществляет действия, которые могут в той или иной степени угрожать стабильности институции. Речь не идет о конкретной угрозе, скорее эта угроза связана с воображаемым, с представлениями работников данной институции. Таким примером реактивного (в плане запроса за ответную реакцию) примера институциональной критики может служить работа Кирилла Дёмчева, которую он продемонстрировал в феврале 2019 года в Витебском художественном музее.

Классический пример институциональной критики

Выставка Кирилла Дёмчева «Невидимизм», которую он показал в Витебске, начиналась как классический пример белорусской институциональной критики. Кирилл подготовил проект после [стажировки](#) в Швеции, и витебская выставка для него была важна, исходя из нескольких обстоятельств.

Во-первых, как личный жест разрыва с живописной и скульптурной традицией и переход к перформативным практикам, которые всегда, так или иначе, присутствовали в работах Кирилла. Например, на выставке «Имена» Кирилл представил перформанс [«135 часов»](#), где в течение всей работы выставки был прикован к кровати.

Во-вторых, как избавление от духов авангардных художников, которые в 1920-х годах жили и работали в Витебске. Не случайно подстрочником названия выставки является фраза: «Невидимизм как последняя стадия развития супрематизма». Для того чтобы понять, почему критика Кирилла направлена именно в сторону супрематизма, точнее, отношения государственных институций к супрематизму, необходимо сделать небольшой экскурс в историю современного искусства в Витебске. В 1980-х годах в Витебске возникло объединение «Квадрат», которое своей целью видело возвращение идей авангарда и прежде всего идей Малевича в поле витебского искусства. Квадратовцы проделали большую работу по возвращению имен художников, связанных с Витебском 1920-х годов: они работали в архивах, общались с дочерью Малевича Уной, нашли могилу Пэна, восстанавливали фасады зданий, сделанные УНОВИСовцами. То есть, другими словами, они возвращали исключенные имена в историю города. Для 1980-90-х годов это была по-настоящему значимая работа. Однако уже в 2000-х этот дискурс оккупировался государственными институциями, для которых такие мировоззренчески разные художники, как Шагал и Малевич, оказываются частью единой истории, а сами имена художников – ставкой в государственной культурной политике. Другими словами, чиновникам не интересно разбираться в концептуальных особенностях художников 20-х годов, для них они становятся точками притяжения туристов во время «Славянского базара». Апофеозом узурпации «Шагал-Малевичского дискурса» со стороны государственной бюрократии может служить открытие музея истории Витебского народного художественного училища (ВНХУ), среди арт-сообщества известного как музей УНОВИСа, сначала в 2016 году (в качестве официального открытия для минских чиновников: музей закрылся на дальнейшие реставрационные работы на следующий день), а потом в 2018 году. Музей, который выполняет скорее декоративно-фанерную функцию и посвящен одновременно интерьерам промышленно-финансовой буржуазии города, творчеству и деятельности Марка Шагала, деятельности авангардной инициативы УНОВИС, одновременно с этим выполняет роль выставочного пространства для художников, которые репрезентируют себя как последователи

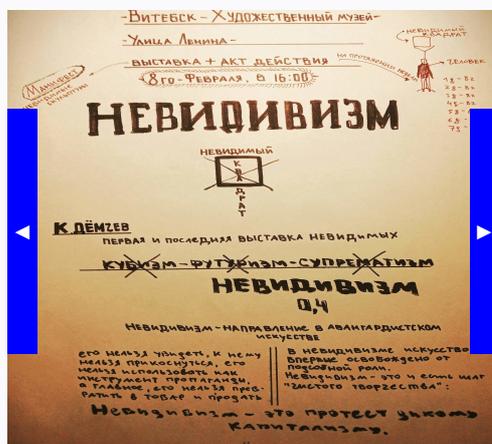
этот «Шагало-Малевичский дискурс», будучи в поле государственной культурной бюрократии, оборачивается консерватизмом, парадной функцией. В одном из разговоров Кирилл говорит: «Я хотел показать, что не надо зацикливаться на Малевиче и Шагале. Если вы о них так действительно заботитесь, надо делать новое искусство, а не зацикливаться и строить большие кладбища»⁷.

В-третьих, Кирилл показывает тоску не только государственной институции, но и в целом витебского художественного поля по большим именам и произведениям искусства. Витебские музеи не обладают коллекциями шедевров, а в Музее УНОВИС нет ни одной работы ни Малевича, ни Эль Лисицкого, ни Веры Ермолаевой. Это отсутствие определяет всеобщую ностальгию по прошлому и утраченному наследию. Основной частью выставки Кирилла Дёмчева был показ невидимых работ, то есть выставка представляла собой экспозицию пустых рам, ранее участвовавших в разное время в выставках в Витебском областном музее, а теперь отправленных за ненадобностью на склад. Среди работ были рамы, оставшиеся от неизвестных художников и тех, кто вошел в большой канон советской и русской живописи: например, рама от картины Левитана. В углу Кирилл «разместил» невидимую работу Казимира Малевича «Черный квадрат», воссоздав ее изначальное экспонирование в красном углу на выставке «0.10» в 1915-1916 году.

В ситуации с жестом Кирилла Дёмчева важно не поддаваться первой интенции считать сам жест исключительно как иронию. Дело в том, что Кирилл дает нам двойной образ. Сначала он демонстрирует представление о Большом художественном музее в Витебске, таком желанном одновременно для чиновников от культуры и для витебского арт-поля. Художник реализует мечту обеих сторон: для чиновников такая институция даст возможность привлекать большое количество туристов и из институции, которая берет деньги из бюджета страны и города, она превратится в институцию, которая приносит прибыль, а для арт-поля даст легитимные притязания на особенный статус витебских художников, связанный с существованием традиции и школы. То есть Кирилл представляет невидимый план идеального музея, который бы устраивал и чиновников, и арт-сообщество, однако этот образ не находится в действительности, он нам только мерещится, мы его представляем.

Но далее художник совершает процедуру обнуления. В день открытия выставки Кирилл подходит к «невидимому Черному квадрату» (главному символу арт-вождедения Витебска) и останавливается перед ним. На следующий день он повторяет всю ту же процедуру, но уже обнаженным.

Что это означает? С одной стороны, если представить, что в этом углу находится «Черный квадрат», то Кирилл, как обыкновенный зритель, подходит, чтобы всмотреться в то, что для Витебска можно описать как шедевр шедевров. С другой – если вспомнить, что никакого квадрата там нет, – Кирилл просто стоит в углу. Об этом стоянии в углу Кирилл вспоминает: «Ты стоишь голый. Так раньше наказывали детей, когда снимают штаны и ставят в угол. И приходят гости, а ты стоишь без одежды в углу. Так делали раньше. И это очень унижает»⁸.



Выставка Кирилла Демчева «Невидимизм», Витебск, 2019. Фотографии предоставлены Кириллом Демчевым

Другими словами, он вскрывает положение художника, который одновременно виновен и должен смириться перед большой историей, большими шедеврами и большими именами, перед институциями, который позволяют художнику выставляться в этом городе. Кирилл говорит: «Мне жалко художников, которые сотрудничают с такими институциями.

Институциональная критика приходит со стороны самой институции

Интересно, что выставка, которая в целом начиналась как безобидное высказывание, получила свое критическое измерение в первую очередь благодаря действиям самой институции. Кирилл задокументировал себя обнаженным, стоящим в углу перед воображаемым «Черным квадратом». Не прошло и часа, как один за другим начали поступать телефонные звонки от сотрудников музея Кириллу с претензиями и просьбами удалить данные фотографии из сети.

**Разговор заведующей
Художественным музеем в Витебске
Окунович О.И. с Кириллом
Дёмчевым: «Кирилл, а что ты там в
социальных сетях себя в неглиже
выставляешь в нашем музее?»¹⁰**

Сотрудники музея оценили данный жест как потенциальную угрозу своей институции и за час позвонили художнику пять раз. Среди звонивших были и смотрительница музея, и научный сотрудник, и заведующая музеем. Благодаря череде данных звонков можно проследить, как разворачивается логика функционирования, защиты и консервации подобного рода учреждений.

Прежде всего бросается в глаза имеющая место раздвоенность субъективности в процессе обсуждения возникшей проблемы с Кириллом. Другими словами, каждая из звонивших использует оборот: «Я все понимаю, но...». То есть предстает перед нами в двух ипостасях: как частное лицо – образованное, продвинутое, толерантное и открытое к всякого рода экспериментам в искусстве, и как лицо, говорящее от имени институции.

**Разговор заведующей
Художественным музеем в Витебске
Окунович О.И. с Кириллом Дёмчевым: «Я
из той категории людей, которые умеют
понимать и свободное искусство, и
креатив»¹¹.**

**Разговор научного сотрудника
Кривенькой Е. с Кириллом Дёмчевым: «Я
не против вашего акционизма, но я
работаю в государственном
учреждении»¹².**

Когда сотрудницы используют подобные обороты, они обе пытаются показать, что в отношениях с Кириллом они свои, что в целом они на его стороне. Однако эта первая часть фразы в конечном счете оказывается нужна, чтобы снять с себя ответственность, сказать, что, мол, не я ответственна за существующий порядок вещей, я это делаю от лица институции. То есть внутри институции они действуют совершенно по формальным причинам. Однако подобного рода высказывания обнажают механизм действия институции: на деле каждая из сотрудниц занимается защитой и консервацией музея от любых угроз и нестабильностей и благодаря снятию с себя ответственности не считает свои действия злонамеренными или консервативными. В действительности сотрудницы видят себя образованными и открытыми к любого рода высказываниям и, скорее, видят выполнение своей роли чисто формальным. То есть одновременно они считают, что действия по цензуре выставок недопустимы, но допускают их как функции институции, что, по их мнению, не имеет никакого отношения к ним персонально. Именно подобного рода реакции и делают институцию реактивной и обеспечивают ей воспроизводство и стабильность.

Второй механизм, который проявляют обсуждения выставки Кирилла в связи с его обнаженной фотографией, – это фигура власти. Как справедливо отмечает Кирилл: «И все они говорят на разных языках»¹³. Безусловно, звонившие Кириллу находятся в разных позициях внутри четкой иерархии государственной музейной институции и свою властную функцию выражает по-разному. Смотрительница музея, которая уязвима наиболее сильно, звонит в растерянности и используют мягкую форму давления на жалость; научная сотрудница формулирует посыл в виде просьбы: «Просто по-человечески прошу»¹⁴. Конечно, наиболее репрезентативно выражает фигуру власти заведующая музеем. Интересно, что в течение более чем 20-минутного разговора она не задает ни одного вопроса, касающегося концептуальной или идейной составляющей работы, а только констатирует, почему не удаляются фотографии Кирилла

жест, блокируются на корню. Фактически единственной претензией к Кириллу остается то, что он не согласовал свои действия с руководством.

**Разговор заведующей
Художественным музеем в Витебске
Окуневич О.И. с Кириллом Дёмчевым:
«Ты сделал противозаконное – ты сделал
это без моего разрешения»¹⁵.**

Логика институции здесь разворачивается в двух направлениях. Во-первых, Кириллу снова и снова дают понять, что ему сделали одолжение.

**Разговор заведующей
Художественным музеем в Витебске
Окуневич О.И. с Кириллом Дёмчевым: «Я
открыла тебе путь, чтобы ты мог сделать
себе выставку»¹⁶.**

Эта фраза отсылает нас к образу художника, стоящего в углу, который должен быть благодарен за любую возможность. То есть институция, главная цель которой – работа с художниками и экспонирование произведений искусства, переводит себя в иной регистр. И это второе направление, куда нас выводит логика институции: она существует для самовоспроизводства. Какие бы ни были вкусы и идеологические взгляды у работников институции, благодаря процедуре отстранения, раздвоения себя на себя и функцию в институции сам музей воссоздается снова и снова. Другими словами, самоцензура, которая присутствует в дискурсе работников музея, не разворачивается в плоскости: “плохие”, “демонические”, “безграмотные” работники музея противопоставляются “хорошему” художнику. Скорее, они разворачиваются в плоскости раздвоения самого работника музея, благодаря чему процедура цензурирования становится для сотрудников безболезненной, а музей воспроизводит себя.

Это хорошо видно в отдельных аргументах, к которым прибегают сотрудники, чтобы объяснить причину невозможности обнаженного тела в музее. Они используют официальные дискурсивные обороты, часто тиражируемые в СМИ. Как, например:

**Разговор заведующей
Художественным музеем в Витебске
Окуневич О.И. с Кириллом Дёмчевым:
«Это государственный музей, это не
картинная галерея, это не Европа – это
классический художественный музей»¹⁷.**

То есть подобного рода обороты воспроизводятся нерелексивно.

И снова, как и в случае с Алексеем Толстовым, именно наивная позиция – Кирилл действует и разговаривает так, как будто живет в другом государстве, как будто не имеет никакого представления о работе подобных институций, – вынуждает сотрудников музея реагировать, обнажать механизм работы, консервации и цензурирования государственных институций. Кирилл сам комментирует свою позицию следующим образом: «В какой-то момент я уже понял, что это разрыв. Но мне было важно сделать этот проект. Хотя, конечно, все прекрасно знают, как работает музей и система арт-институций в стране. Но мне как художнику было важно вскрыть механизмы функционирования подобных институций»¹⁸.

1. Проект адміністрацыі галерэі “Баланс. Улічваючы абставіны”. <http://gALLERY.by/exhibitions/0004738/> ↑
2. Шабохин С. Как не сотрудничать с художественными институциями в Беларуси? <http://fac.kalektar.org/3/> ↑
3. Сташкевич К. Анорей Дурейко: интервенция «Академия Искусств, Академия Жизни», 1997. <http://zbor.kalektar.org/3/> ↑
4. Открытое письмо группе «Новое Движение». <http://artaktivist.org/otkrytoe-pismo-gruppe-novoe-dvizhenie/> ↑
5. Там же. ↑
6. Там же. ↑
7. Интервью с К. Дёмчевым. Личный архив Антонины Стебур, апрель 2019. ↑
8. Там же. ↑
9. Там же. ↑
10. Разговор Окуневич О.И. с К. Дёмчевым. 9 февраля 2019. ↑
11. Там же. ↑
12. Разговор Кривенькой Е. с К. Дёмчевым. 9 февраля 2019. ↑
13. Интервью с К. Дёмчевым. Личный архив Антонины Стебур, апрель 2019. ↑
14. Разговор Кривенькой Е. с К. Дёмчевым. 9 февраля 2019. ↑
15. Разговор Окуневич О.И. с К. Дёмчевым. 9 февраля 2019. ↑
16. Там же. ↑
17. Там же. ↑
18. Интервью с К. Дёмчевым. – личный архив Антонины Стебур, апрель 2019 ↑