

ART AKTIVIST

Журнал

Спецредакторы

Медиаотека

Сообщество

Свен Спикер: «Искусство путешествует теми же дорогами, что и капитал»

Aug 6, 2012 X 850 Edit

23 июня в рамках «Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве» при поддержке образовательного проекта «Арт-критика?», в баре «Ў» состоялась беседа со Свеном Спикером, главным редактором журнала [ARTMargins](#).



// источник: © Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве / facebook.com

Ольга Шпарага: Я рада всех приветствовать. Благодаря проекту «Арт-критика?» в гостях «Еврокафе» сегодня Свен Спикер, доктор философии, заведующий кафедрой германских, славянских и семитских исследований. Свен преподает в рамках программ «Компаративные исследования в литературоведении» и «Искусство и историю искусства» в Университете Калифорнии в Санта-Барбаре, а также является главным редактором журнала «[ARTMargins](#)», посвященного исследованиям визуальной культуры Центральной и Восточной Европы.

Содокладчиком выступает **Альмира Усманова**, профессор ЕГУ, руководитель департамента медиа ЕГУ, включающего единственную на постсоветском пространстве [бакалаврскую программы по визуальным и культурным исследованиям](#). Альмира руководит также [Лабораторией визуальных и культурных исследований](#) при ЕГУ, в рамках которой выходит книжная серия.

Сегодня мы бы хотели сделать предметом обсуждения исследование визуальной культуры. Что это такое? Почему появилось это понятие?

Что является предметом этих исследований именно в Восточной и Центральной Европе? Есть ли специфика у визуальных исследований как дисциплины, как исследовательской парадигмы именно в нашем регионе? И начать мы бы хотели с представления журнала «ARTMargins».

РУБРИКИ

- news обзор (6)
- активизм, закон, цензура (31)
- арт-институции (11)
- архитектура, охрана памятников (3)
- Без рубрики (1)
- белорусский авангард (5)
- гендер, феминизм, квир (23)
- дискуссии (9)
- заслуженный работник культуры (2)
- издания (11)
- институциональная критика (7)
- интервью (46)
- итоги (15)
- круг интересов (2)
- кураторское дело (3)
- лекция (7)
- манифесты, акты, декларации (7)
- матэрыялы па-беларуску (16)
- международный опыт (26)
- некролог (3)
- общество (10)
- опрос (5)
- перформанс (5)
- письмо редактора (3)
- портфолио (4)
- реакции, наблюдения, тенденции (40)
- события, выставки (53)
- стрит-арт, паблик-арт (10)
- текст художника (7)
- терминология (7)
- фотография (16)
- художники (38)
- школа критики (3)

Свен Спикер: Спасибо за приглашение. К сожалению, я плохо говорю по-русски, но я действительно благодарен за то, что меня пригласили. Я не в первый раз в Беларуси, но мой прошлый визит состоялся много лет назад, в самом конце существования СССР, тогда я попал в Брест. Но в Минске никогда не был. О журнале надо сказать, что нам уже 10 лет. «ARTMargins» – онлайн-журнал, который посвящен искусству Восточной Европы. Дело в том, что когда мы начали свой проект, содержание понятия Восточная Европа было другим. Тогда было всё ясно, все понимали, что вы имеете в виду, когда говорите «Восточная Европа», в том числе, что значит «искусство Восточной Европы».

Сейчас такая ситуация, когда этим термином можно пользоваться достаточно условно: не совсем ясно, что это такое. Если не уточнить его географически, то сложно в принципе понять. А если мы говорим об искусстве, это еще сложнее. Но мы продолжаем использовать такой термин, и «ARTMargins» – журнал, посвященный искусству Восточной Европы. Но для нас это понятие уже условно, т.е. можно пользоваться таким словом, но нужно иметь в виду его неоднозначность сегодня.

Название журнала «ARTMargins» имеет свою историю в том смысле, что в 1990-е, когда мы начинали, в мире искусства была мода на искусство из Восточной Европы, когда художники оттуда пользовались большим успехом, были востребованы рынком искусства и путешествовали по миру. Нас тогда очень интересовало это понятие – периферии, margins; оно продолжает меня интересовать и сегодня. Но есть ли сегодня смысл употреблять эти понятия?

Также совсем недавно мы начали другой проект – печатной версии нашего журнала «ARTMargins», который будет решать немного другую задачу. Мы хотим создать журнал, посвященный не только искусству Восточной Европы, но бывшей Восточной Европы в рамках глобальной ситуации. Нас интересует глобальный контекст и внутри того, что называется Восточной Европой. Кроме того, нас интересует столкновение между разными регионами, которые условно можно назвать периферийными: Северная Африка и Восточная Европа, Ближний Восток – и мы стараемся установить диалог между ними. Кроме этого вопроса диалога меня интересует также возникновение новых тенденций в этих регионах. Наши интересы не определяются географией. Потом я могу это подробнее разъяснить. То есть существуют два проекта: онлайн-журнал и печатная версия, которая публикуется через издательство в США, это академический журнал об искусстве в глобальном контексте.

О.Ш.: Спасибо, Свен. Я хотела уточнить, поскольку у нас одно из ключевых понятий – культура и визуальная культура, а сейчас вы говорили о современном искусстве. В каком отношении визуальная культура и современное искусство находятся в журнале?

С.С.: Я бы не сказал, что это синонимы. Мы специально не пользуемся понятием визуальная культура. Не то, что нас она не интересует, просто мы не пользуемся этим понятием. На самом деле, вокруг понятия визуальная культура идет живая дискуссия, но, по-моему, лучше сосредоточиться на чем-то более узком. Может быть, объясните, что вы имеете в виду, когда пользуетесь таким понятием, особенно на русском языке?



// источник: © Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве / facebook.com

Альмира Усманова: Мне кажется, об этом можно много говорить. Совсем недавно я выступала с лекцией «The Innocent Eye Test: о конструировании исследовательских объектов в поле визуальной культуры» в рамках проекта «ARTES LIBERALES», который мы, то есть Европейский гуманитарный университет, проводили в Минске в мае этого года и где были представлены все основные исследовательские и образовательные проекты ЕГУ, включая и такое направление, как «Визуальные и культурные исследования».

В том числе там шла речь о разнообразии значений, которые связаны с самим понятием визуальной культуры и становлением этой исследовательской традиции в нашем регионе.

О том, как и почему этот тренд оказался столь востребованным сегодня, и в чем смысл создания таких академических программ, как наша – по исследованиям визуальной культуры. Поэтому подробно об этом я говорить не буду. Но можно начать с вопроса, который я хотела бы задать Свену. Вопрос совершенно не праздный, и мы с тобой, Свен, совсем недавно его обсуждали в рамках переписки по поводу обновленной концепции журнала «ARTMargins» в связи с его переходом в рамки традиционной академической «печати». А именно: кто может сегодня сказать, где начинается и где заканчивается искусство?

Ты сказал о том, что в основном вы пользуетесь понятием «искусство», но в журнале присутствует этот лейбл – визуальная культура. Я допускаю, что для редколлегии «искусство» и «визуальная культура» звучат почти как синонимы. И хотя такая редукция неоправданно сужает проблемное поле исследований визуальной культуры, для журнала такое расширительное толкование искусства является, несомненно, продуктивным. Это открывает возможность привлечения самых разнообразных теорий, объясняющих сопряжение эстетического и социального. И совершенно оправданным в этом случае выглядит обращение авторов журнала к разнообразным медиализированным формам художественных высказываний (как внутри музейного пространства, так и вне его). Уместными оказываются и размышления об эстетическом потенциале стихии политического акционизма, и многое другое, что в традиционалистские представления об искусстве и его границах не вписывается. Одним из уроков «актуального искусства» можно считать признание того, что демаркационные линии между искусством и не-искусством обозначаются совершенно произвольным образом. «Искусство» обнаруживает себя погруженным и даже растворенным в самой социальной жизни, и это понимание заложено в концепции журнала «ARTMargins».

Для нас (в ЕГУ), когда мы говорим о визуальной культуре, речь идет о двух вещах. С одной стороны, это всё разнообразие современных визуальных практик, к которым искусство относится, но само искусство при этом не является ни привилегированной, ни единственной формой. Эти практики – телевидение, кино, реклама, городское пространство, – в которых присутствует в том числе эстетическая функция, но совсем не обязательно, чтобы они маркировались и интерпретировались как художественные (например, почему бы не рассматривать натюрморт как товар?). И отсюда вытекает следующий пункт, который очень важен для исследований визуальной культуры.

Коль скоро искусство не является центром притяжения в рамках этого дискурса, то выстраиваются совершенно другие приоритеты и рождаются другие методологии работы с данным типом объектов.

Это означает, что для исследователей визуальной культуры искусствоведческая традиция является важной и необходимой, она позволяет говорить о Форме, о поэтике высказывания. С формального анализа должен начинаться любой разговор о визуальной культуре. С другой стороны, помимо классических искусствоведческих подходов, нацеленных на работу с Формой произведения искусства, здесь оказываются уместными и важными и другие дискурсы, к которым относятся и семиотика, и психоанализ, и феминизм, и критическая теория. Критическая теория, в первую очередь. Как мне кажется, и в «ARTMargins» это присутствует: современное искусство тяготеет к тому, чтобы быть не только эстетической формой, замкнутой самой на себе, но также и способом критического высказывания о социальном мире. Поэтому я думаю, что для исследования визуальной культуры, если говорить об этом разнообразии методов, центральным является вопрос о том, в какой мере искусство, равно как и все другие визуальные практики, связано с социальным. Это, пожалуй, главный вопрос. И исходя из этого, попробую тебя еще раз спросить, как изменилось для тебя в частности понятие искусство за то время, пока существует твой журнал?



// источник: © Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве / facebook.com

С.С.: Не то, что я не согласен. Трудно было бы не согласиться. Ты всё правильно говоришь, что на протяжении этих 10 лет мы не сосредотачивались на одной практике. Но когда я говорю практика, я

употребляю уже то выражение, которое нас интересует в первую очередь, – художественная практика.

Поэтому даже не знаю, хочу ли я вмешиваться в эту дискуссию о визуальной культуре? Стоит или нет пользоваться таким термином? То, что интересует «ARTMargins», – это разные художественные практики. Мы исходим из того, что это такие практики, которые манифестируются в разных контекстах через свой материал, – это то, что нас интересует. Это можно называть искусством или нет. Хотя это тоже не совсем релевантно. Потому что искусство тоже имеет свои признаки. Для нас самое важное – это понятие практики.

О.Ш.: В объявлении мы анонсировали вопрос о визуальных исследованиях. Хотелось бы обратиться к тому, насколько визуальные исследования играют важную роль в журнале и в определении того, что такое современное искусство. И второй вопрос: насколько они специфичны в Восточной и Центральной Европе, за пределами нашей периферии? Надеюсь, к понятию периферии мы тоже еще перейдем.

А.У.: Мне кажется, Свен как-то вяло сопротивляется. Для оживления нашего разговора, я думаю, стоило бы рассматривать «случай» журнала «ARTMargins» в более широком контексте. Было бы важно, на мой взгляд, учитывать не только те значения, которые приобретают понятия «центра» и «периферии» в области глобальной культурной политики (в том числе в арт-практиках), но и в сфере производства знания, на пересечении старых и новых дисциплин, поскольку мы говорим о журнале, который связан и с «миром искусства», и с академической деятельностью. При этом он издается в Америке, на английском языке, но позиционирует себя как академический журнал об искусстве периферий.

В области исследований визуальной культуры в последние 15–20 лет появился целый ряд международных журналов («ARTMargins» в том числе), которые довольно рельефно обозначают коллизию центра и периферии и оспаривают понятие «культурной провинции». Само их существование позволяет нам задаться вопросом: какое «пространство» (или место) сегодня является достаточно глобальным для того, чтобы производить собственное знание о визуальной культуре и искусстве, а какое – нет? К тому же речь идет не только о геополитических и академических, но также и дисциплинарных иерархиях (вечный предмет ожесточенных споров о символическом капитале в академическом мире) – если мы попытаемся разграничить журналы, посвященные только искусству, и журналы, претендующие на исследования визуальной культуры как более инклюзивного и гетерогенного феномена.

Многие из нас знают журнал, главным редактором которого является Марквард Смит и который издается в Лондоне, – «Journal of Visual Culture». В нём «Восточная Европа» вообще никаким образом не присутствует – ни в рамках тематики, ни в рамках анализируемых культурных практик. В принципе, это хорошо, что «Восточная Европа» в таких изданиях не представлена в качестве некоего исключительного и особого региона со своей спецификой и особым правом на высказывание – мы уже сыты по горло подобным эксклюзивно-снисходительным отношением.

Однако проблема колонизации знания от этого не становится менее актуальной. В частности, знание о периферии и даже само ее дискурсивное производство по-прежнему осуществляются в «центре».

К тому же и в новых междисциплинарных областях нередко воспроизводятся те же иерархические (и зачастую неосознаваемые) классификации – типа the west and the rest. Многим из восточноевропейских исследователей кажется естественным и логичным, что знание о нас и нашей культуре (например, о дизайне или кино в Восточной Европе) производится «там». Например, в Америке. Поэтому когда появляются «локальные» инициативы, но с глобальными амбициями (не важно, в Минске или Барселоне), это кажется мне очень важным, поскольку это своего рода попытка мягкого сопротивления сложившимся академическим иерархиям и проявление желания производить собственное знание о самих себе.

Например, если говорить об «идеологии» визуальных исследований в ЕГУ, для меня это является центральным вопросом: как мы можем, с одной стороны, взаимодействовать с этими глобально значимыми центрами, журналами и теоретиками, которые являются основоположниками исследований визуальной культуры? С другой стороны, я думаю, нам нужно самим разобраться, как мы понимаем нашу локальную визуальную культуру, сделать ее видимой для остального мира, но сделать видимой вместе с теорией, не ограничиваясь поставками «сырья», а предлагая собственные интерпретации.

Т.е. это может быть не совсем мой ответ на поставленный вопрос, но обобщая всё вышесказанное: первый мой тезис – это то, что понятие margins, периферии, постоянно меняется, как в геополитическом смысле, так и в художественно-эстетическом. То, что вчера могло рассматриваться как маргинальная практика, сегодня превращается в ведущий тренд; то, что вчера было культурной периферией, сегодня может оказаться центром События. Во-вторых, понятия «периферии» и «центра» имеют непосредственное отношение к тому, как конфигурируются различные дисциплинарные поля и профессиональные отношения внутри академической сферы, равно как и в среде кураторов, арт-критиков и художников.



// источник: © Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве / facebook.com

С.С.: Для журнала сегодня существует интересная ситуация, особенно для журнала по искусству, потому что сегодня много художников, в том числе из Восточной Европы, претендует на то, что они делают исследования. И интересно, что более традиционные художники, которые работают в сфере знания, соперничество с теми, кто находится вне академий, университетов, в качестве художников, но, может быть, тоже претендуют на то, что делают исследование. И это на самом деле интересная и сложная ситуация. И меня интересует то, что в принципе процесс исследования является искусством. То есть знание сегодня не привилегированно.

Это немного осложняет ситуацию в Восточной Европе, потому что принимать участие в таких условиях глобального знания могут сегодня все. Географические параметры не играют роли.

О.Ш.: Поскольку мы затронули вопрос о том, что современное искусство сегодня есть исследование, можно ли говорить об этом еще в каких-то терминах? И второе, а что исследуется художниками, можно ли говорить о каких-то темах, тенденциях последнего десятилетия?

С.С.: Конечно, есть темы, которые иногда касаются самих исследований. Например, тема архива, которая пользуется успехом. Дело в том, что в процессе исследования сегодня архив воспринимается как процесс, и искусство с точки зрения исследования понимается скорее как процесс, нежели чем творение какого-либо объекта. То есть одна тема – архив. Другая тема – это процесс. Художники сегодня думают о том, чем они занимаются, как о процессе, и на самом деле тогда исследования и итоги исследования, в рамках которых эти итоги манифестируются, уже более или менее случайны. Не так важно, делаешь ты видео или фотографию.

А.У.: Я хотела бы добавить одну вещь. Коль мы говорим об исследованиях, я думаю о некоторых арт-проектах, в том числе и тех, о которых рассказывал Свен. Сегодня недостаточно просто уметь писать об искусстве как таковом, ограничиваясь в своей интерпретации рассмотрением формально-эстетических моментов самого произведения. Необходимо представлять социальный контекст, ситуацию конвергенции медиа- и различных культурных «форматов», которые приходят из медиа и других нехудожественных сфер. Например, социально-критические проекты Марги Монко позволяют понять, что художник может и должен быть исследователем социальных отношений и политических дискурсов. Ее проекты социологически очень точны, они касаются вопросов эмиграции, безработицы, политической дискриминации, проблемы социального возраста и др. С другой стороны, визуализируя эти группы и давая им голоса, Марга использует те техники, которые являются медийными – телевидение, видео, фотография (некоторые ее проекты по сути воспринимаются как документальное кино). Опять же, возвращаясь к началу нашей дискуссии, я думаю, в какой мере такие проекты всё еще являются «искусством»? Почему мы их не называем визуально-антропологическим или социологическим кино или чем-то другим? Второй мой комментарий касается необходимости анализа конвергенций, гомологий, различного рода неожиданных смыслов исследования визуальной культуры. Эти различия между кино, дизайном, архитектурой очень часто оказываются периферийными, упущенными.

О.Ш.: Возник вопрос, какую роль играет искусствоведческая парадигма в журнале, т.е. рассмотрение искусства из перспективы истории искусства? Из чего складываются исследования современного искусства? Требуют ли они обязательно обращения к философии и социологии, например?

С.С.: Это сложный вопрос. Я считаю, что исторический контекст очень важен, многие художники сегодня работают и ссылаются на исторические прецеденты. Надо сказать, что печатный журнал, может, старомодней работает, чем онлайн-издание, потому что плюрализм разных жанров и манера писать об искусстве онлайн шире, чем в печатной версии. Так что, я думаю, для нас на самом деле искусствоведческий подход важен.

А.У.: Я могу прокомментировать. У нас в Минске в рамках разных обсуждений эта тема звучала, в том числе и в рамках проекта «Радиус нуля», – что, по сути, история пишется – каждым проектом, каждой статьей. И очевидно, что лет через 20 то, что будет опубликовано в каталоге выставки, например, или же статьи в «ARTMargins», любой другой каталог, архив о современной культуре будет являться основой будущей библиографии. С другой стороны, сегодня существует насущная необходимость в переосмыслении истории искусства и ее дискурсивных оснований. Не так давно Свену и мне довелось принять участие в одном большом трехлетнем проекте, инициированном Art Clark Institute в Америке, и проект этот был связан с переосмыслением нарративов истории восточноевропейского искусства после 1989 года.

Мне кажется, это очень любопытно, что мы говорим об актуальном искусстве как об актуальном. Но на самом деле у этого искусства уже есть история.

Во-вторых, история актуального искусства тоже пишется в рамках сложно организованного и хронологически растянутого исторического времени. И я думаю, что у нас в Беларуси те процессы, которые начались в других странах, происходят или очень вяло, или не происходят совсем. Мы пока еще мало задумываемся о том, как будет выглядеть белорусское искусство в этом глобальном историческом нарративе, а также как менялись парадигмы исторического взгляда по отношению к белорусскому искусству в перспективе XX века. Потому что ясно, что после советского времени, после того типа историографического нарратива, который сложился в советской культуре, ситуация изменилась. Но мы здесь это еще не отрефлексовали должным образом.



// источник: © Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве / facebook.com

С.С.: Я могу чуть уточнить: наше отношение к истории искусства в академическом смысле не такое простое. Например, если нас интересуют текущие практики, то у нас постоянно возникает вопрос: как близко мы можем быть к тому, что происходит сегодня? Скажем, один человек нам предложил свою статью о том, как художники осмысливают ситуацию, которая сейчас происходит в Сирии. Он работал с художниками, которые снимали видео, на котором была изображена стрельба, т.е. мы наблюдали реальное убийство. Он хотел писать о художественном результате этих видео. И предложил нам. Я сказал, что не знаю, подходит ли это, потому что ясно было, что это не научная статья, что мы слишком близки к этим событиям, чтобы их анализировать. Я очень не хотел публиковать этот текст. Но другой редактор, с которой я сотрудничаю, ответила, что, с одной стороны, да, это моральный вопрос, с другой, ей кажется, что мы перешли эту стадию и нужно на это смотреть как на разные виды апроприации образов в глобальном контексте. Т.е. не говорить с точки зрения морали, но ставить вопрос: каким образом сегодня мы пользуемся техникой воспроизведения? И я согласился, да, наверное, об этом нужно думать так. И здесь вопрос истории искусства не возникает, а с другой стороны, должен возникнуть. Я хочу сказать, что когда мы говорим об истории искусства, не всегда дело в истории. Когда мы имеем дело с современным искусством вопрос истории искусства задается не только в рамках истории, в данном случае мы не имеем дело с историей, но это вопрос методологии.

О.Ш.: Последний блок, который хотелось бы обсудить, это изменение понятия периферии. И, может быть, не абстрактно об этом говорить, но на примере Беларуси? Как можно на примере Беларуси говорить об изменении этого понятия?

С.С.: Для меня это трудно, потому что о Беларуси я знаю мало. Но вообще, говоря о понятии периферии, я могу сказать: у меня такая идея, что мы сейчас находимся не в рамках постколониальных исследований, когда дело было в том, что ты находишься на периферии и путешествуешь в центр, чтобы посмотреть, что там, как выглядит центр, когда ты смотришь на него с периферии. Такое впечатление, что мы уже перешли этот рубеж.

У нас другая идея – глобальной периферии, что сейчас везде периферия, что нет в мире места, о котором можно было бы сказать, что оно является центром или не центром.

Например, мы путешествуем в определенные города, места и погружаемся в культуру места, но всегда частично и временно, затем едем дальше. И не то, чтобы мы имели в виду периферию: мы относимся к этому месту как к периферии в любом другом месте. И с этой точки зрения Минск настолько же периферийный, как и любое другое место, или может быть таким, по крайней мере. Так что я не уверен, стоит ли говорить, что Беларусь более периферийна, чем Казахстан. Мне кажется, это не имеет смысла и с точки зрения того, что происходит в искусстве сегодня тоже.

А.У.: Я бы сказала так: с одной стороны, я всецело согласна с этой идеей, что сегодня везде периферия, и мы можем сегодня отказаться от привычного определения центра и периферии и представлять себе все эти пространства совершенно другим образом. Но в то же время я отдаю себе отчет, что, возможно, этот слишком позитивный взгляд связан с тем, что специфика художественной и интеллектуальной деятельности действительно такова, что можно попытаться помыслить другие пространства, где понятия центра-периферии не имеют значения. Но сейчас я думаю, что если бы среди нас здесь оказались бизнесмены – люди, которые имеют дело с большими финансовыми потоками, – они бы точно сказали, где периферия, а где нет. Для них многие пространства определяются исключительно тем, есть там свободные деньги или их нет.

В этом смысле для финансистов и бизнесменов понятие периферии работало бы. Возможно, то же самое касается и большой политики. Применительно к искусству я соглашусь, что действительно более продуктивным было бы если не отказаться совсем от понятий центра и периферии, то хотя бы выстроить дистанцию между геополитическими реалиями и сферами художественного творчества.

О.Ш.: В связи с этим вопрос: если эта дихотомия периферии и центра пропадает, то что происходит между различными перифериями? Журнал называется «ARTMargins», периферии во множестве числе. Можно ли говорить о каких-то тенденциях, различиях? Наверное, у каждой периферии есть своя специфика. Где сегодня эти различия пролегают? Мы же не можем сказать, что во всем мире происходят одинаковые процессы? На основании чего эти различия можно провести?

А.У.: В случае с периферией и центром мы оказываемся в такой дискурсивной ловушке, связанной с тем, что если нет центра, то нет периферии. Так же обстоит дело и с другими бинарными понятиями, например, публичное и приватное. Во-вторых, мне кажется, что эти различия существуют, и здесь как раз я думаю, что художественное поле оказывается нерасторжимо связанным с теми геополитическими реалиями, о которых я говорила. Потому что, например, события, происходящие в Египте или Сирии, которые можно считать горячими точками, несомненно, подогревают интерес и к различным формам эстетического высказывания, которые в этих пространствах осуществляются или осуществляются другими людьми, но по отношению к этим точкам. В принципе, многие из нас, кто следит за представленностью Беларуси в международных арт-проектах, тоже знают, что тут всегда присутствует момент политической спекулятивности, обусловленный той репутацией, которую нашей стране обеспечил режим Лукашенко – нередко получается, что искусство Беларуси интересно по умолчанию, потому что если мы и не «горячая точка», то в любом случае – проблемная страна с очень специфической репутацией. И эта политическая репутация задает специфику белорусского искусства как особого типа периферии.

Различные периферии, на мой взгляд, оказываются не равны в том смысле, что они слишком зависят от дискурсивных порядков политической среды.

О.Ш.: Мы также хотели обсудить возможность белорусов участвовать в «ARTMargins».

С.С.: Обязательно. Я действительно приглашаю вас к сотрудничеству, если есть интерес к нашему проекту, для нас очень желательно, чтобы исследователи из Беларуси принимали участие в нашем проекте.

Татьяна Артимович: Сегодня, с одной стороны, в белорусской независимой арт-среде происходят активные процессы, что касается обсуждения проектов публично. С другой стороны, когда случаются проекты или выставки, то основной фокус критики направлен на качество искусства, больше всего внимания критики уделяется именно качественному аспекту работы. И мало внимания уделяется тому, а что критикует художник, то есть анализу его работы в социальном и политическом контексте. Насколько понятие качества искусства важно для вашего издания? И сколько внимания вы уделяете именно этому понятию? Или ваш подход – это искусство как способ исследования и критики общества, государства? И если вы понятие качества используете, то по каким критериям его определяете?

С.С.: Мы не занимаемся оценкой. Нам гораздо меньше интересна оценка искусства, чем дискуссия о рамках его произведения. Я думаю, о качестве можно говорить только в рамках сложного процесса, который имеет в виду разные инстанции – в том числе художник, критик, экономические потоки, через которые проходит искусство. Так что оценка меня интересует меньше, чем производство искусства вообще. Оценка качества – это уже часть произведения дискурса об искусстве, который действительно нужно точно проанализировать. Но мне кажется, этот параметр шире.

А.У.: Я бы поддержала некоторые тезисы. Вопрос был не ко мне, Таня спрашивала в первую очередь Свена, но тут мы действительно оказываемся в интересной ситуации. Если бы «ARTMargins» был арт-критическим журналом, то тогда это был наверняка совершенно правильный и уместный вопрос. Но «ARTMargins» позиционирует себя как промежуточное пространство – между арт-критикой и академическим дискурсом. Это означает, что если есть хороший текст, и он действительно должен быть убедительным и академически обоснованным, то тогда снимается вопрос, каковы собственно эстетические достоинства того, о чем идет речь в хорошо написанном тексте. Здесь мы являемся свидетелями того, каким образом люди, работающие со словом, создают историю. Вчера, на лекции об абстракционизме в рамках выставки Сергея Кирющенко, мы говорили о валоризации. Так вот, я считала

и считаю, то валоризация, обнаружение эстетического качества и эстетических достоинств в искусстве и других культурных феноменах, происходит благодаря хорошему академическому тексту. Мне кажется, вопрос о качестве – это вопрос, который в целом очень актуален и является болезненным для тех, кто работает с арт-критикой и кураторскими проектами. Мы, в конце концов, всегда оказываемся очень субъективными в том, как мы определяем это качество. С другой стороны, как я понимаю, здесь имеет значение прежде всего качество самого текста.

С.С.: Анализировать процесс валоризации качества, что значит качество в системе арт-рынка, необходимо, потому что на самом деле валоризация качества имеет свое место на рынке, который определяет вес каждого художника и, конечно, важно узнать, как работает этот механизм. А это и есть механизм. Качество – ничего сверхъестественного в этом нет. Это категория, которая строится каким-то образом. Не то, что мы все знаем, какое произведение искусства имеет качество, а какое нет. Если мы не говорим о частном вкусе, то надо говорить о том, как производится такое впечатление. Все думают, что Герхард Рихтер – самый выдающийся живописец нашего времени. С одной стороны, это может быть, потому что он хорошо работает, владеет хорошей техникой. Но также это механизм валоризации его работ на рынке искусства. И можно понять, каким образом это впечатление производится.

Поэтому более интересно для меня включить понятие качества в сеть разных дискурсивных практик, которые сегодня приводят к тому, что мы коллективно решаем, что определенный художник имеет качество или качественно работает.

О.Ш.: В связи с этим возник вопрос, а можно ли оспаривать ту ценность, которая возникает на арт-рынке? И могут ли критики оспаривать это? Могут ли влиять на изменение ценности произведения?

С.С.: Не то, что они влияют. Они являются частью того механизма, о котором я говорю. На самом деле трудно уйти от этого. Я понимаю, что и мы являемся частью этого механизма. Да, критики могут оспаривать и делают это. Но их споры также являются механизмом валоризации. Когда уже идет спор о качестве работы одного художника, то для этого художника это может означать, что его работы будут дороже. Но тут дело не о естественном процессе, а о механизме часто экономически определенных процессов, которые нужно понять.

А.У.: Я хотела бы сказать, что спорить всегда можно, и всегда найдется мальчик, как в сказке Андерсена, который скажет, что король-то – голый. И такие ситуации встречаются сплошь и рядом. Но здесь, в ситуации восточноевропейского искусства, или же вообще в нынешней особой конфигурации арт-рынка есть специфический момент, когда именно этот вопрос нередко оказывается вопросом, влекущим за собой действительно серьезные экономические и искусствоведческие дискуссии. Что я имею в виду? Например, я помню, что некоторое время назад, когда российские нувориши начали активно закупать произведения современных художников, создавать свои коллекции и основывать новые арт-пространства (наподобие «Гаража»), в какой-то момент западные критики и музейщики начали нервничать из-за того, что произошла своего рода инфляция художественных ценностей и наметилось смещение всей системы координат на арт-рынке.

Потому что такого рода новые коллекции и властные позиции, подтвержденные большим финансовым ресурсом, которые есть, в принципе, у всех олигархов, начали менять ситуацию на арт-рынке и продавать как нечто эстетически значимое то, что, с точки зрения западных арт-критиков, таковым не являлось. Конечно, необходимо создавать такого рода институциональные механизмы для продвижения через каталоги, выставление своих коллекций, арт-пространства с выходом на аукцион; собственно говоря, здесь и возникает тот вопрос о «качестве». И я думаю, что в истории модернизма, в принципе, в истории искусства, таких странных ситуаций было много, когда некоторые работы были переоценены или им было приписано особое достоинство вследствие того, что они просто соседствовали с другими работами в рамках коллекций. Я думаю, что в обсуждении ситуации с частными коллекциями и музейными собраниями вопрос о качестве оказывается наиболее полезным.

Вадим Добровольский: Позвольте вернуться к вопросу центра и периферии. У меня возник вопрос: вам не кажется, Свен, что эта гомогенность центра и периферии кажущаяся? Что мы на самом деле – это некое подобие каргокульта, когда полинезийцы видели, как американские пилоты пролетают на самолетах, и начали строить самолеты из каких-то растений. То есть когда периферия каким-то образом повторяет центр. Вам не кажется, что периферия повторяет центр, смотрит на крупные арт-центры – Лондон, Нью-Йорк, – а затем воспроизводит это, упуская рыночные механизмы, которые за этим стоят, и еще что-то?

С.С.: Не знаю. Мне кажется, что на самом деле это обозначало бы, что отношения между центром и периферией существуют. Но я убежден, что это не так. Например, если вы находитесь в Челси в Нью-Йорке, первое, что вам скажут, что вы находитесь в бывшей столице искусства. Нью-Йорк о самом себе думает, как о бывшем центре. Если вы находитесь в Лондоне, то, возможно, случится то же самое. И если вы находитесь в какой-то галерее в Нью-Дели, может произойти то же самое или, наоборот, вы там увидите такие вещи, которые вас поразят. Это со мной и произошло. Я был там и видел то, чего нигде не видел. И мне казалось, это было более интересно чем то, что я недавно видел в Нью-Йорке. Так что на самом деле сегодня ситуация не такая. Поэтому копировать эти центры периферии не выгодно, не стоит этого делать. Не нужно сегодня быть как Нью-Йорк, гораздо лучше быть как Нью-Дели.

В.Д.: Китайская и индийская модели связаны с экономикой. Именно экономический бум спровоцировал то, что индийские и китайские нувориши начали активно вкладываться в искусство, и сегодня мы имеем бум на индийское и китайское искусство.

С.С.: Но этот бум уже не в наших руках. То, что сегодня является периферией, а что центром, уже не решается нами. Это решается в каком-то другом месте, где капитал. В каком-то смысле Альмира правильно говорила, что разница между центром и периферией заключается в том, куда идет капитал. И, конечно, искусство путешествует теми же дорогами.

Зритель: Свен, а у вас была возможность походить по минским галереям?

С.С.: Еще нет.

Зритель: А вы знаете что-нибудь о местных галереях?

С.С.: Чуть-чуть. Очень бы хотелось посмотреть, и надеюсь, что будет возможность.

О.Ш.: Вопрос: нужно ли ходить в галереи? Наверное, в Минске нужно ходить в мастерские художников?

Елена Данейко: Хорошо, вы ничего не видели, но вы что-то знаете? Ничего не видя, вы же что-то читали про Беларусь? Например, у нас есть много людей, кто расскажет вам о Париже больше, чем сами парижане. Это культ отношения к месту, выращенный определенной системой образования.

С.С.: Я о Беларуси знаю очень мало.



// источник: © Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве / facebook.com

Андрей Горных: Хотелось бы продолжить тему общества и экономики искусства. Можно поставить вопрос вообще просто и существенно. Актуальное искусство сегодня – это не искусство в классическом понимании. Классическое и актуальное искусства называются одинаково, но принадлежат разным социальным феноменам.

Сегодня актуальное искусство – это инструмент инвестиций. И для любого инвестора важно создать разрыв между высшей позицией и нижней.

Важно накачать символическим капиталом художника, инвестор делает 2–3 покупки, и искусствоведы начинают объяснять, задним числом интерпретируют. Создается некая скандальная репутация или история данного автора. У этого автора 10 работ, и они дорого стоят; как только будет 100 работ, начнут накачивать другого автора. Важно, чтобы был разрыв между тем, что покупается много и дешево, и тем верхним уровнем работ, которых мало и которые стоят дорого.

И внутренние свойства не имеют значения, важно, как происходит игра. Все романтики – Кант, Шеллинг – искали внутренние закономерности того, что мы называем качеством искусства. Существовало некое сообщество вкуса, которое было наделено мандатом выносить суждения – одобрять или нет. Сейчас можно всё что угодно оценивать, и в этом смысле это просто инвестиционный инструмент. Мы знаем, что стоимость айфона составляет 20–30 долларов, но связанные с этим накачки – о моде, тренде молодежной жизни – увеличивают эту стоимость с десятки раз. То же самое происходит и с искусством. Ищут такую нишу, которую можно в несколько десятков раз переоценить. Накачивают, потом резко уходят. И центр, на мой взгляд, сегодня центральнее, чем когда бы то ни было. Это позволяет создавать страшные разрывы. Можно ли поставить вопрос так, что искусство сегодня – еще один инвестиционный инструмент, который внутренней специфики не имеет?

В.Д.: И если дополнить вопрос: вам не кажется, что деньги сегодня легитимируют любое искусство?

С.С.: С одной стороны, трудно с этим не согласиться. С другой стороны, можно понять слово ценность по-другому. Ценность как качество. Потому что уже давно мы высоко оцениваем искусство как жест. Проблемы с тем, как можно определить качество искусства, начались давно. Как, например, мы можем установить качество рэди-мейда Дюшана? На самом деле, это трудно – что там оценивать? Какое там качество? Это качество жеста. В живописи XVII века было проще, там оценивали ремесло живописца. А сегодня, да, получается, с одной стороны, качество – это то, за что мы дорого платим. С другой стороны, существует дискурс о качестве внутри искусства. С одной стороны, ценность – это то, за что мы платим. С другой стороны, художники уже давно начали думать о том, как внутри искусства определить ценность искусства. Показательно, что сам Дюшан часто занимался деньгами, рисовал деньги, таким образом искусство само определяло свою ценность.

Поэтому не совсем справедливо сказать, что сегодня качество – это то, за что мы дорого платим. Для меня более интересна проблема формирования ценности внутри самого искусства.

О.Ш.: По поводу реплики Андрея Горных. Получается, у нас такая позиция – либо рынок определяет, либо существует внутреннее качество, критика которого ознаменовала завершение эпохи модернизма в искусстве. Мне кажется, это упрощенная схема. То, как на рынке определяется ценность, определяется тем, что пишут критики, что происходит в арт-среде, история этого процесса, соотношение центра и периферии.

Множество факторов. Цена может возрасти, но так же и упасть в результате сложения всех этих факторов. И, наверное, пока эти зазоры есть, мы различаем айфон и произведение искусства. А эта оппозиция между классическим искусством, у которого якобы есть внутренние критерии, и современным, критерии оценки которого мы сами формируем, напоминает сопоставление платоновского идеала и айфона. И то, и другое не может исчерпать всех феноменов культуры.

Зритель: Как часто вы исходите из внутреннего опыта, и как часто он вам подсказывает ценность того, что вы видите? Почему всё основано на разговоре о ценности? Вы ведь можете исходить из личного восприятия и эмоции от работ художника? Вы упомянули Рихтера, что многие считают его лучшим. Если я думаю о нем, в какой-то момент я знаю, что он лучший, пока не переключусь на другого художника. Но Рихтер великолепен, не важно, сколько он стоит. Если вы идете в галерею «Tate» в Лондоне и видите Рихтера, вы знаете, насколько он важен в этот момент.

Вы смотрите на огромное полотно и понимаете, что это такое. Когда вы читаете статью, что работа продана за 20 млн и видите работу на ноутбуке, вы не можете представить себе, что это такое, вы должны ездить, смотреть своими глазами и не говорить о важности центров. Все великие работы творятся не важно где. А вот точки сборки, наверное, – это Лондон, Нью-Йорк, потому что так получилось. А были сделаны они в других местах.



// источник: © Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве / facebook.com

А.У.: Мне кажется, то, что вы сказали, идеальным образом вписывается в то, что говорил Андрей Горных. Потому что, вообще говоря, были бы мы в состоянии распознать Рихтера, если бы не знали, что это Рихтер, чья работа продана за 20 млн?

Зритель: Импульс, который вы получаете, когда видите ту или иную работу, – это несравнимо, это ваш внутренний мир, то, как вы воспринимаете вещи.

С.С.: Это очень кстати. Когда вы говорили о Рихтере, случайно ли то, что его живопись основана на фотографии? У меня была такая идея, что и это является каким-то критерием оценивания, потому что на самом деле тут вмешивается craft, умение. Мы часто ассоциируем качество с тем, что художник умеет. Но интересно, что получается, когда мы имеем дело с живописцем, который пользуется фотографией, т.е. с автоматическим воспроизведением образов для создания своих работ? Это в какой-то мере подтверждает то, что я говорил раньше, что внутри искусства есть свой критерий качества. Дело не только в критиках, которые пишут и говорят, качественно или нет. Но внутри искусства тоже есть свои критерии.

А.Г.: Вопрос о качестве и ценности. Все мы знаем известный искусствоведческий термин – from painting to brush – ренессансный перелом, когда картины начали классифицироваться по качеству красок – киноварь / золото. Оговаривалось изначально, например, 7% золота, и тогда картина стоит столько-то. Качество краски определяло качество картины и ее ценность. Потом был еще один перелом, и оценивалось уже мастерство, кисть, значит, оценивалась редкость. Потому что искусство тогда было штучным, работы Тициана были на вес золота, потому что мало было этих картин. А вот короткая предыстория рождения ценности на арт-рынке. Голландия, XVII век, колыбель капитализма, искусства,

качества и ценности. Голландцы собирали тюльпаны и другие вещи, и различия между тем, что мы называем искусством и просто редким и изящным, не было. То есть изображение тюльпана и сам редкий тюльпан имели одну и ту же ценность.

Потому что для людей, которые коллекционировали – живопись, африканские ракушки редкой формы, тюльпаны – всё это было искусством. И ценность этого определялась таким образом, что собирались люди-коллекционеры и разговаривали, и в разговоре об искусстве определялась ценность. Какой тюльпан вызывал больше всего цоканья, тот и был самым ценным. И знаете, кто собирался на таких встречах? Прежде всего купцы. Им это нужно было, чтобы доверять друг другу. Люди, у которых есть вкус, не обманут. Это была абсолютно социальная вещь. Не тот рынок, который сегодня, когда продают товар, который никто не видел, одноразовый товар. Например, идет реклама блокбастера, люди идут на кота в мешке, один раз смотрят и всё.

Расплата этих сообществ – вкуса и суждения – в том, что искусство перестает быть тем социальным институтом, в котором вокруг искусства вырабатывается некий тип социальных связей.

О.Ш.: Андрей, а что происходит сейчас здесь?

А.Г.: Смотрите, что происходит. Мы собрались говорить об искусстве. Кто из присутствующих собирает искусство? Кто является коллекционером искусства?

О.Ш.: Зачем обязательно коллекционировать? Мы зрители.

А.Г.: Изначально ценность искусства возникла тогда, когда не было зрителя. Я говорю об историческом факте.

О.Ш.: Но из этого не следует, что только та модель верна.

А.Г.: Нет, следует то, что то, о чем мы сейчас говорим, не искусство вообще.

О.Ш.: В сравнении с тем, что было раньше, возможно. Но почему из того, что сегодняшняя модель не соответствует прежней, следует, что сегодня нет произведений искусства?

А.Г.: Вопрос искусства не собирает сообщества. Например, мы соберемся в таком же составе хотя бы через месяц?

О.Ш.: В таком месте, как галерея «У», – да. Сюда люди регулярно приходят, но сегодня сообщество по-другому функционирует, например, не обязательно постоянно встречаться в реальном формате. Дискурс выстраивается иначе, как и наши отношения.

А.Г.: Я об этом и говорю, поэтому искусство совершенно другое, и совершенно другой тип искусства. Я не к тому, что сейчас всё определяет рынок, а тогда нет. Это разные формы отражения социальных практик.

Т.А.: Свен, скажите, как бы вы обозначили те тенденции, которые происходят сегодня в искусстве Восточной и Центральной Европы? Мы тоже на самом деле мало знаем, что там происходит. И больше, наверное, ориентируемся на то, что происходит в условных центрах. Какие изменения произошли в этом искусстве за последнее десятилетие?

С.С.: То, что я наблюдаю сегодня, – то, что действительно всё меняется и очень быстро. И разница между отдельными странами Восточной Европы иногда очень большая. Есть страны (например, Польша), где существуют довольно строгие институции, которые заботятся о современном искусстве, где есть Музей современного искусства, который активно занимается мероприятиями, где существует галерейная сцена. Но Польша, как и Югославия, – страна, где была традиция альтернативных галерей, которые существовали во время коммунизма.

В то же время я наблюдаю, что во многих странах бывшей Восточной Европы появились фигуры художников и кураторов, которые совершенно глобально действуют.

Люди, для которых восточноевропейский опыт – или потому, что их опыт иной, или потому, что они молодые и им это больше не интересно, – не играет никакой роли. Например, молодой куратор из Румынии, который работает в Гонконге, ему 25 лет, и такое впечатление – факт, что Румыния была частью Восточного блока, не имеет для него значения. Это не значит, что его не интересует искусство 1970-х годов. Но у него совершенно другой склад ума. Он хорошо интегрировался в глобальный контекст. Есть художники, которые таким же образом устроены. И есть другие, которые продолжают работать в традиции коммунизма.

Часто это те, кто пользуются большим успехом. Художники, которые стратегически активно пользуются материалами секретных архивов этой эпохи. И Борис Гройс как-то сказал, что для него это самая успешная стратегия. Он считает, что те художники из Восточной Европы, которые пользуются этими традициями, самые успешные на мировом рынке. Я не уверен, что это так. Что касается институций, надо сказать, что развитие в разных странах происходит по-разному.

Т.А.: По сути происходит процесс выхода из локальных тем в глобальное пространство, так? И сегодня, как я понимаю, во всем мире и в бывших странах соцлагеря уже не идет речи об определении национального, например, румынского искусства?

С.С.: Это сложный вопрос. В каком-то смысле, да, художники, которые работают в глобальном масштабе, – для них национальная традиция не играет такой роли.



// источник: © Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве / facebook.com

А.У.: История про молодого куратора, упомянутая Свенон, показывает, что Восточная Европа после 1989-го, а в некоторых местах после 1991-го, занимала особое место (в культурно-историческом и геополитическом планах), и апелляции к этому региону происходили в рамках определенного контекста. И это ушло. Это перестало восприниматься как некоторая травма или ушибленность социалистическим прошлым. Может быть, в нашем регионе это меньше ощущается из-за того, что есть определенные ограничения мобильности, что влияет на нашу включенность в какие-то глобальные художественные потоки и научные контексты. Там, где такая мобильность и включенность присутствуют, там эта ушибленность социалистическим опытом (и его политической стигматизацией после 1991 года), отсутствует. По поводу национального: с моей точки зрения, это анахронизм – говорить о национальном. Но это можно рассматривать как вопрос о субъективных предпочтениях.

С.С.: По поводу национального. Мы с Альмирой принимали участие в семинарах, организованных американским институтом, которые проходили в разных местах Восточной Европы. И всегда, когда мы там бывали, в Эстонии, Румынии, мы всегда сталкивались с тем, что местные историки искусства говорили много о том, как можно создать местную национальную историю искусства. С одной стороны, это понятно. С другой, мне это трудно воспринимать, потому что я уже отвык от дискурса национального, мне это не интересно, наверное, потому что я родился в стране, где это не играет роли. Я как бы уже привык, что мы говорим о том, как можно преодолеть эту категорию. И меня это раздражает. Хотя рационально я понимаю их.

С точки зрения искусства в глобальном масштабе я считаю, что для художника из Беларуси обращение к нации – это неуспешная стратегия.

Я думаю сейчас, что, к сожалению, единственная возможность достичь успеха художнику из Беларуси – это говорить о последней диктатуре в Европе. Это, к сожалению, так. Потому что это единственное, что за границей узнают. Может быть, и не нужно об этом говорить, но тогда круг возможностей сужается. Надо найти стратегию, которая может объединить бэкграунд Беларуси с какими-то глобальными темами. Я не думаю, что для художника обращение к Беларуси как к изолированной стране приведет к успеху.

О.Ш.: Я хотела бы уточнить. Критика национального не означает отрицания локального? Верно же? В каком смысле следует тогда говорить о локальном?

С.С.: Это очень важно. Невозможно вмешаться в глобальный контекст, игнорируя локальное. Но нужно знать, как работать с этим локальным контекстом. Самое важное – действительно развить стратегию, как можно найти выход из этой ситуации, если ты представляешь собой художника из Беларуси, и тебя не узнают, если ты не говоришь об определенных темах.

А.У.: Мне кажется очень важным, что мы перешли от понятия национального к таким понятиям, как локальное, глобальное, транснациональное – это более продуктивные понятия. Мне кажется, национальное нужно рассматривать через призму очень специфической истории и конкретного социально-политического контекста. И в этом-то смысле я и говорю об анахронизме. Дискурс «нации» – это продукт XIX века, оказавшийся востребованным в постсоветском регионе в первую пятилетку после обретения независимости, т.е. в то время, когда воссоздавались национальные государства, а национализм к тому же оказался серьезным идеологическим оружием и в перекраивании бывшего социалистического мира, и в переписывании его истории. С другой стороны, о локальном нужно говорить за пределами национального, это ни в коем случае не синонимы. Если бы мы рассматривали историю модернизма через призму национальных оптик, не было бы истории модернизма как транснационального феномена.

Т.А.: Да, я уверена, что новая генерация белорусов действительно разворачивается в сторону глобального, нам становится тесно в рамках локального. Ты видишь все возможности, и кажется, что

весь мир для тебя открыт. Но когда физически я сталкиваюсь с препятствиями – получение визы, прохождение таможни на границе связано с определенными рода унижениями – я начинаю пытаться понять, с чем связана такая моя «инаковость». Почему этот человек спокойно может передвигаться по миру, а я вынуждена подробно рассказывать куда, зачем и что купила в европейском магазине.

Я пытаюсь с чем-то идентифицировать эту свою «друговость», искать ответ – в национальном, политическом. Получается, с одной стороны, мы можем говорить о глобализме, с другой стороны, я физически чувствую свою ограниченность.

А.У.: Я говорила об этом чуть раньше: пока мобильность не является нашим уделом, не стала реальной возможностью, очевидно, от такого рода травм сложно будет избавиться. С другой стороны, нужно понимать, что эта друговость не должна определяться через призму дискурса «крови и почвы». Эта друговость, которая конструируется политическими реалиями.

С.С.: Я согласен. Работать локально – это не то же самое, что работать с национальными категориями. И действовать глобально – это значит не только путешествовать и показывать свои работы в других странах. На самом деле, это нельзя сделать до того, как вы поработали в локальном контексте. Работа должна начинаться там, где мы находимся. Иначе глобальный мир существует как фикция. Самые успешные художники работают там, где они живут. И с теми проблемами, которые их окружают дома. И только потом, возможно, они узнают, что существуют подобные проблемы в других местах, и у них возникает что-то общее с художниками в других странах. Так это должно работать. Глобализм как фикция существует на уровне капитала, когда имеются в виду выставки, большие галереи. Но это не самое важное.

Галина Русецкая: Свен, вы также являетесь философом. Скажите, насколько для вас важно понятие эстетического? Если рассматривать эстетическое не только применительно к сфере искусства. Как систематизируется сам феномен эстетического и какой может быть потенциал в этом понятии? Как можно теоретически работать с этим понятием?



// источник: © Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве / facebook.com

С.С.: Я не философ. Но я констатирую, что действительно об эстетике сегодня много пишут, и делают это люди, о которых можно подумать, что им это не интересно. Например, Жак Рансьер осмысливает отношения между искусством и политикой именно через категорию эстетики. Письма об эстетике Шиллера пользуются большим успехом. И это интересно. Я не могу сказать, что могу подробно объяснить причину, но ясно: как категория посткантовская в определенных кругах она пользуется успехом.

Мы должны спросить, почему и чем она может быть полезна? Я полагаю, что эстетика сегодня отсылает не столько к категории красоты, сколько к категории чувственного.

Рансьер отмечает, что о модернизме следует говорить не только с точки зрения репрезентации, но и с точки зрения «distribution of sensible» – разделении чувственного. Действительно, эстетика имеет свое место в современном дискурсе об искусстве именно в рамках сегодняшнего интереса к искусству в отношении с политикой.

Е.Д.: Еще один небольшой вопрос. В связи с тем, что вы сказали, что белорусские художники могут иметь успех, только говоря о последней диктатуре в Европе: относится ли это к текстам, которые вы будете печатать? Просто возникла ситуация, когда многие спекулируют на этой теме и не вполне грамотно. И есть часть белорусов, которые находятся в недоумении и обижены, потому что кажется, что в нашей стране есть более интересные моменты, которые не заметны из-за этих спекуляций.

С.С.: Это понятно. Но, к сожалению, в контексте экономики современного искусства, за границей для художника из Беларуси сегодня единственный способ, чтобы быть узнаваемым, – говорить об этом. Я не

всегда считаю, что это плохо, но это так. Конечно, художник может решить, что он не хочет ссылаться на Беларусь, но если все-таки делать это, то со ссылкой на диктатуру.

А.У.: Когда у меня выходил текст в «ARTMargins», мне пришлось дописать целую страницу, в качестве предисловия, в котором нужно было отмежеваться от этой репутации страны с последней диктатурой в Европе. Поскольку речь в тексте шла об отношении эстетического и политического, было важно дистанцироваться от этого, чтобы дальше появилась возможность мыслить об эстетическом и политическом уже без Лукашенко. Второе: я думаю, для самого художника, который изначально вписан в такую политическую конфигурацию, как будто другого выхода нет. Но это будет дурная слава, если художник никуда не будет развиваться. В-третьих, маленькая ремарка вдогонку Свену: так как его университет находится в Санта-Барбаре, то ему, наверное, тоже временами приходится избегать разговоров о Санта-Барбаре в определенном контексте.

С.С.: Да, я никогда не забуду, когда я еще в СССР пересекал границу, показал паспорт, и пограничница на меня посмотрела и спросила: «Вы действительно там живете?».

О.Ш.: Подводя итог, насколько я поняла, журнал открыт для текстов белорусских критиков и исследователей. Еще раз хочу поблагодарить Свена и публику. Тема соотношения локального и глобального будет, надеюсь, продолжена в нашем «Европейском кафе». На эту тему планируется как минимум доклад Альмиры Усмановой.

// источник: спец-проект интернет портала «Новая Эўропа» «Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве» ©

Tweet

0

Нрави

Читать по теме:

Возможно ли в Беларуси социально ориентированное искусство?

Искусство вне «музея»: между эстетическим и остросоциальным

лекция альмира усманова андрей горных ольга шпарага
проект «европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве» свен спикер татьяна артимович

Предыдущая публикация

Следующая публикация

О проекте Facebook
Партнеры Twitter
Реклама
Контакт RSS

© 2011-2012 Art Aktivist. Все права защищены.

96 queries in 0,392 seconds.

Design & Web Development
by Sgustok Studio