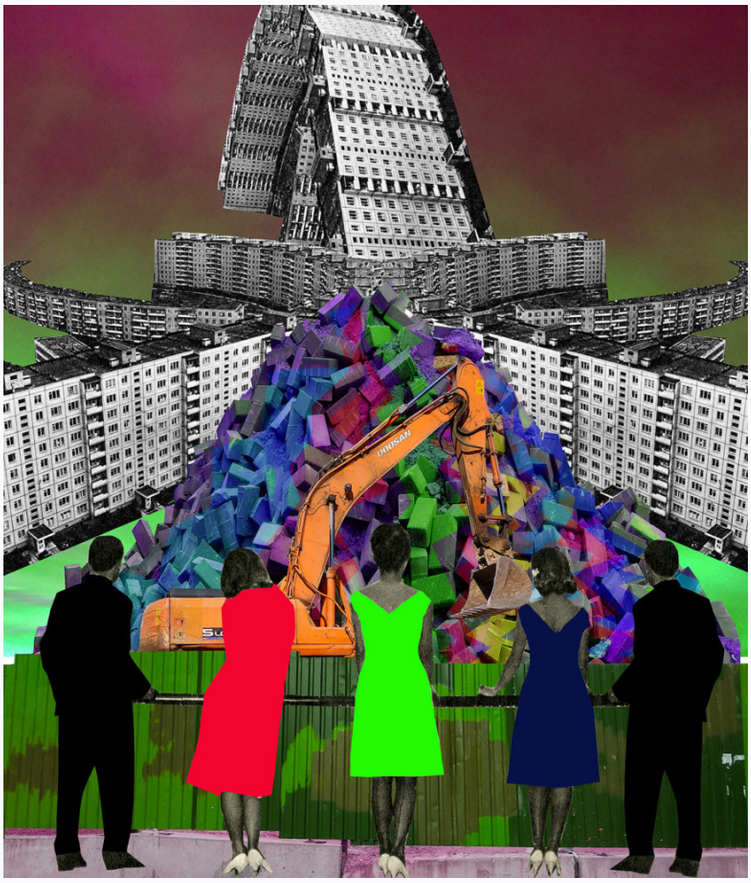
…МЫ ПОСТРОИМ НОВЫЙ ДИВНЫЙ МИР. О СТАТУСЕ И УСЛОВИЯХ ТРУДА ХУДОЖНИКА И ХУДОЖНИЦЫ В БЕЛАРУСИ

Таня Артимович

6/27/2019



Иллюстрации: *Маша Святогор*, 2019

Это эссе является результатом микроисследования, которое проводилось с целью описать и проанализировать статус *художника и художницы* (далее художник/художница[1]) в Беларуси в социальном, экономическом и эмоциональном измерениях. В первую очередь меня интересовала их самоидентификация, интерпретация искусства, условия труда и способы производства, ожидания и сценарии будущего. Для анализа я использовала данные, собранные через анонимное анкетирование[2] и приватные неформальные интервью с выбранными художниками/художницами из Беларуси, осуществляющими свою деятельность в *независимом* арт-секторе. Под «независимым» я понимаю здесь не связанное с государственными институциями художественное пространство, обусловленное фрилансом, что не отрицает опыт работы и различный формат сотрудничества с госсектором: участие в выставках, кураторские инициативы, постоянное или временное трудоустройство[3]. В своих рассуждениях я также обращаюсь и к собственному эмпирическому опыту работы в арт-сфере (кураторки и арт-критика). Изначально, помимо выше обозначенных тем, для меня было важным выделить опыт женщин-художниц. Но в процессе стало понятно, что эта тема требует отдельного исследования, поэтому в дополнительном комментарии к основному тексту я обозначу только некоторые особенности положения художницы и условий ее труда.

В первой части эссе я представлю тот спектр тем и вопросов, которые интересовали меня, и, группируя, проанализирую полученные на них ответы. Во второй части я обобщу свои выводы, соотнося локальный опыт с глобальным горизонтом. Сразу отмечу, что заданные мною рамки исследования (фокус на независимом арт-секторе) охватывают только отдельный сегмент беларусского художественного пространства, поэтому своей целью в данном тексте вижу лишь фрагментарное горизонтальное описание этого пространства, чтобы наметить перспективы для новых исследовательских вопросов и более глубокого анализа.

Моя гипотеза состоит в том, что, с одной стороны, разочарование, которое характерно для беларусского независимого арт-поля последних лет, и утрата ощущения статусности быть художником/художницей в этом контексте являются эффектом глобализации и прихода формы капитализма на эту территорию, к чему, как оказалось, арт-поле, не имеющее поддержки внутри системы и в силу определенного политического климата лишенное ее извне, оказалось не готовым. С другой стороны, процессы переосмысления функционирования искусства и диалектика его интерпретации (между искусством как *работой* и *не-работой*), которые артикулируются в Беларуси, совпадают с процессами, происходящими в *западных* странах, что демонстрирует (интуитивную или сознательную) включенность беларусских художников/художниц в глобальный контекст.

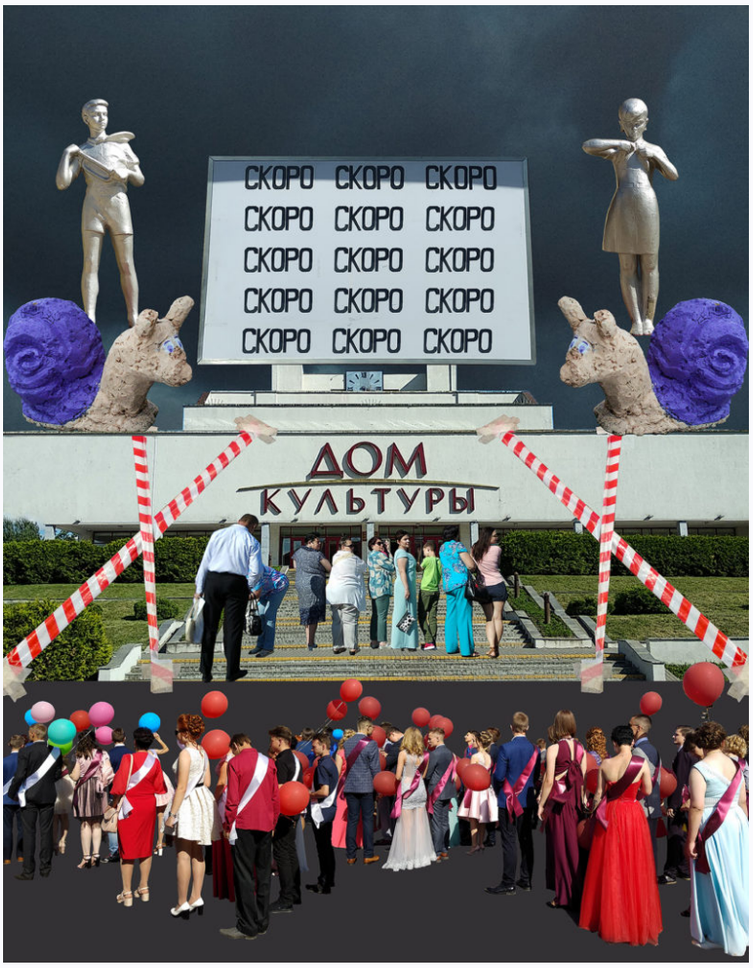
Художественная самоидентификация и условия труда

Свой выбор (**почему вы выбрали искусство в качестве профессиональной практики?**) проинтервьюированные мной художники/художницы объясняли наличием способностей («получалось»), выбором родителей (отдали в художественную школу), влиянием семейной (артистической) среды, желанием, основанном на представлении о художнике как о свободной от социальных ограничений личности (часто на примерах историй успеха художников из мировой истории искусства)[4]. Например, для одного из героев в юности стоял выбор между спортом и искусством, где он одинаково показывал на тот момент хорошие результаты. Но осознав свой предел — «потолок» — в спорте, он выбрал искусство, которое обещало ему безграничное движение вперед. Искусство *открывало двери в большой мир*, представлялось практикой саморазвития («важно найти… ощущать себя в процессе»), *лабораторией*, позволяющей исследовать интересующие темы, в том числе проявлять политическую волю. Искусство как *свобода*, как *вызов* («для эго»), как *инструмент коммуникации с миром*, возможность реализации себя цельно, «это наркотическая зависимость… это кайф», а художник как сверхчеловек, которому удается существовать на окраине любой системы — капитализма или авторитаризма. Реже выбор осуществлялся в уже сознательном возрасте во время получения образования или после. «…Искусство — это наиболее сложное из всех дел, которые есть в мире. Потому что в математике и в науке… тебя оценивают по какому-то понятному инструментарию — о, смотрите, эта машина заработала… а в искусстве работает иначе… достичь признания в этом секторе наиболее сложно. Попасть в эту зону — значит взять наиболее высокую вершину».

Никто из героев и героинь на момент выбора своей жизненной траектории не задавался вопросом о том, каким образом искусство обеспечит ей или ему **стабильное материальное существование** («тогда не искусством надо заниматься»). Эти вопросы, казалось, принадлежали как раз той сфере, из которой они пытались выскользнуть: «я просто хотела заниматься любимым делом… получать вкус от жизни», «мне никогда не хотелось зарабатывать много денег», «судьба художника вообще трудна… В молодом возрасте в мое время о карьере мало кто думал и заботился». Те же из опрошенных, кто пришел в поле искусства, уже имея другую профессию и стабильный заработок, знали, что заработать искусством нельзя, и рассматривали эту деятельность как философскую практику. «…И я видела, как отсутствие финансов у людей заставляло их думать о финансах чаще или столько же, сколько об искусстве… Люди становятся заложниками этой системы, где сложно заработать деньги, почти невозможно, и не то чтобы деньги заработать, просто жить. Я это не испытывала, но видела вокруг… как это плохо отражается на взаимоотношениях, на конкуренции, на банальном потреблении, на жадности, типа, а давайте тусоваться с этими ребятами, потому что у них там вино есть». Финансовая независимость позволила избежать разочарованности от своего материального статуса в будущем или с самого начала не ожидать от творческой деятельности материальных благ. Кроме того, вкладывать свои собственные средства в проекты, не разочаровываясь в отсутствии финансовых дивидендов. Но подобные истории — скорее исключения в моем полевом дневнике.

Анализируя свое положение сегодня, большинство моих героев и героинь отмечают **кризис**, в котором они находятся, связанный со столкновением воображаемого представления о положении художника/художницы с реальными обстоятельствами и условиями. Например, художник, для которого искусство открывало дверь в большой мир, сейчас называет это заблуждением. «Существовала какая-то призрачная возможность. Как сейчас я понимаю, ее не существовало никогда, что я уеду. Можно было спокойно поуняться еще и раньше. Но как-то не осознавал… Двери одни закрылись, вторые, третьи, и вот ты уже в компактном-компактном мире». Кроме того, у него вдруг исчезла страсть к искусству, что расстраивает больше всего: «Я понял, что искусство — не самое главное в жизни… есть большие вещи… я не собирался сам менять обстоятельства, но если бы они сложились, то, пожалуй, я мог бы от этого отказаться». Правда, есть и те, кто, несмотря на трудности, настроены оптимистично: «я верю в то, что искусством можно зарабатывать, просто мы еще не знаем как… но я близка к этому открытию». Чаще всего позитивные ответы свойственны художникам/художницам *более молодого* возраста, или/и тем, кто имеет постоянный заработок по околохудожественной специальности (переводческая или педагогическая деятельность), или/и кто, как они сами отмечают, сейчас находятся в стабильной ситуации (гармоничные отношения с партнерами, финансовая стабильность, возможность частых путешествий): «Ты меня застала в тот период, когда я недавно вернулась *[из путешествия. — Прим. авт.]*… там у меня был пик».

Ответственными за несоответствие ожиданиям реальности часто называют родителей, которые не научили *думать о механизмах*, и беларусские художественные учреждения образования, в которых обучение искусству представляло собой «романтический бред… никак не связанный с реальностью». Одна художница отмечает, что, когда столкнулась с системой образования в западноевропейском художественном университете, была в шоке: «Это был космос по сравнению с тем, что было у нас. Мне кажется, это до сих пор практически космос. Ну есть подвижки, но мало… там был целый отдельный блок дисциплин, где студентов учат писать заявки, составлению портфолио… как получить гранты, попасть на резиденцию». Тем не менее что-то радикально менять в своей деятельности на данный момент никто не собирается. «Я не могу себе представить другой образ жизни… Запросы у меня… какое-то постоянное саморазвитие и развитие комьюнити, в котором я нахожусь. Важная вещь — экономическая составляющая, и кое-как я с этим справляюсь… но у меня есть понимание, что в ранней молодости было что-то упущено».



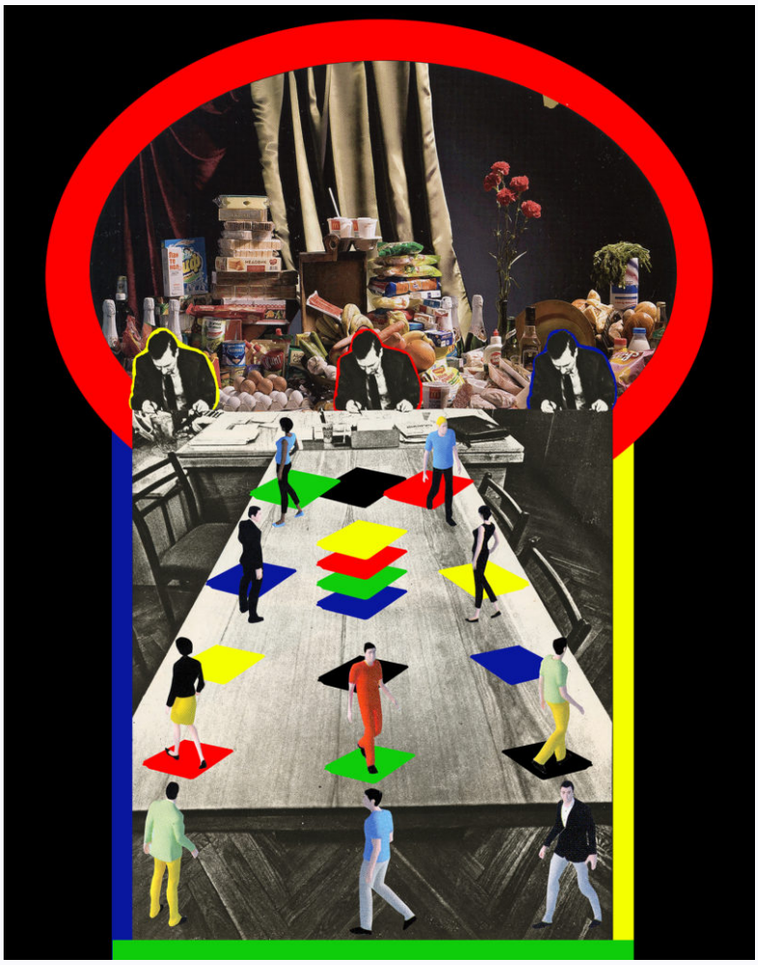
Одной из причин разочарованности является отсутствие арт-рынка в Беларуси, который за годы обсуждений и реальных действий (проектов, лекций, запущенных сайтов, попыток выстраивать диалог с бизнесом) так и не сложился. «У беларусского рынка пятерка *[5000$ — Прим. авт.]* — потолок за редким исключением. Ну получил художник А. пятьдесят *[50 000$ — Прим. авт.]*, но там было гигантское полотно. Но все равно это пятьдесят, это ничто! Это стопроцентный потолок в ближайшие, на мой взгляд, сто лет, ситуация не поменяется… Абсолютно чистое поле, начинать с нуля… С моими амбициями это ничего». Помимо того, что ничего не удается заработать — «закрываешь дырки на несколько месяцев», — творческая деятельность требует постоянных вложений. Иногда проданная работа только покрывает расходы на проведение выставки, организация и производство которой лежат на плечах художника/художницы. Только несколько опрошенных мною художников/художниц отметили, что заработок от их художественной деятельности полностью покрывает их расходы. В основном приходится сильно себя ограничивать, подрабатывая, или зарабатывать на других работах, далеких от искусства.

Сложность монетизации своего труда, постоянные ответы на вопрос: «А почему это столько стоит?» — также влияют на ощущение своего статуса, в том числе и для тех, кто работает в сфере концептуального искусства. «Экономический фактор как часть моей идеологии. Я исповедую анархизм, но это связано и с рынком… я тоже нахожусь в смятении — что является искусством, что нет, где границы… и рынок — часть этой игры… Таким образом ты этот статус *[художника. — Прим. авт.]* подтверждаешь».

Отвечая на вопрос о сумме ежемесячного дохода, который позволил бы чувствовать им более ли менее стабильное положение, в среднем художники/художницы назвали сумму 2000-3000 бел.руб (1000-1500$), те же, у кого есть семьи (муж/жена, дети), указывают сумму в два раза больше. (При этом реальный месячный заработок составляет в 2-3 раза меньше, за редким исключением — при наличии другой работы в коммерческом секторе — сумма совпадает.) Среди ответов о желательном доходе художников/художниц из Швеции прозвучало пожелание о том, чтобы изменилась экономическая система и не нуждаться в деньгах.

То есть речь не идет о сверхприбыли от своей деятельности, но, скорее, о среднем для Беларуси доходе, который может обеспечить более ли менее комфортный стабильный уровень жизни (оплачивать счета, иметь средства на досуг и образование, позволять путешествия, участвовать в семейных расходах). Практически все отмечали достаточно скромный уровень жизни, который бы их устроил: «настолько неизбалованные… запрос ведь минимальный… почувствовать себя человеком». При этом в меньшей степени речь идет о стабильном трудоустройстве, скорее о требовании материального оценивания своей работы. Потому что пока в большей степени художественные практики (особенно нематериальные, например кураторские или перформативные) в Беларуси остаются бесплатным трудом или символически оплачиваемой работой, на которую художники/художницы соглашаются в связи с практически абсолютным слиянием своей приватной жизни (идентичности) и работой.

Безусловно, повлияло на ощущение своего статуса введение декрета о социальном иждивенчестве, согласно которому гражданин или гражданка Республики Беларусь, которые не имеют официального места работы, не являются индивидуальными предпринимателями, не оформлены в декретный отпуск по уходу за ребенком, не члены официальных художественных союзов, обязан(-а) заплатить налог в размере 20 базовых величин (на момент написания текста это 510 бел. руб., или 210 евро. В 2018 году в связи с жесткой общественной критикой декрет “доработали” и вместо налога ввели 100% оплату коммунальных и социальных услуг для тех, кого внесли в базу “иждивенцев”. Тем не менее сама практика дифференции граждан на “работающих” и “нет” — в том плане, как это интерпретируется государством, — осталась актуальной). Этот декрет стал причиной того, что художники/художницы, в том числе и те, кто сознательно бойкотировали Союзы (как протестный жест против государственной и культурной политики), подали документы на вступление в них[5]. Как альтернативный вариант, в Министерстве культуры можно получить справку о статусе творческого работника: специальная комиссия рассматривает портфолио художника/художницы (музыканта, певца, литератора) и выносит решение о качестве работ (соответствует ли их художественный уровень профессиональному). Эта справка освобождает художника/художницу от статуса “иждивенца”. «Я так и не заставил себя что-то с этим сделать, когда надо было подтвердить свой статус в Министерстве… но на пять лет работает эта штука. А я знаю, что время летит, и не успеешь заметить. И я в прошлом году заплатил *[штраф. — Прим. авт.]*. Мне потом вернули. Я трудоустроился, принес — и мне все вернули». Но позже художник, кому принадлежит это высказывание, все-таки в Союз вступил: «На данный момент я защищен. У меня есть трудовая в одной конторе. Три часа в неделю я преподаю, но я знаю, что с преподаванием меня надолго не хватает на одном месте, и не хотелось бы потом бегать».



Тревога за свое сегодняшнее положение и за будущее присуща практически всем опрошенным. В меньшей степени об этом задумываются те, кто не связан социальными и эмоциональными обязательствами (заботой о детях и близких). Отсутствие перспективы развития в беларусских условиях (возможности сделать карьеру), нестабильный заработок, минимальные социальные гарантии со стороны государства (потенциальное отсутствие пенсии, больничных и декретных выплат) вызывают **тревожность**. Некоторые, например, уже сейчас задумываются о своем пенсионном страховании, когда ежемесячные вклады в банке впоследствии обеспечат пенсией. Кто-то самостоятельно делает выплаты в Фонд социальной защиты населения, которые идут в счет страхового (пенсионного) стажа. Кроме экономических, причиной тревожности называют и современность в целом, когда стабильность невозможна в связи с тем, что «ты устареваешь быстрее, чем можешь потреблять знания. То, что я знаю сегодня, вероятно, через пять лет не поможет мне никак».

Что касается **отношения родителей** к художественной деятельности, большая часть отмечает, что они довольны, правда, часто положительный ответ связан с тем, что художница/художник имеют другую работу. Часть опрошенных говорят о том, что родители переживают именно за нестабильное существование («но я смогла ее убедить»), кому-то все равно или сами художники/художницы не знают ответа на этот вопрос.

Разочарование случилось и **от ценностных несовпадений внутри арт-сообщества**[6], когда приход в поле искусства был связан как раз с верой «в сектор искусства как в некоторое исключение, что там должно быть по-другому. Ведь там люди так много говорят о ценностях, о построении сообществ, меня это и привлекло… Критика капитализма, критика системы. И мне казалось, что, может, там и можно построить новый дивный мир… на каком-то этапе я поняла: что-то не так… кодекс чести недостаточно выдержан». Важность **сообщества** отмечали многие и в интервью, и в анкетах. Сообщество представлялось (представляется) местом силы, гарантом социальной стабильности и уверенности, пространством признания и получения символического капитала. Хотя большинство надеется в первую очередь на свои силы.

Как и в данных анкетирования, так и в приватных разговорах художницы и культурные работницы отмечают, что их не-мужской пол влияет на условия труда — как отрицательно, так и положительно. Кроме того, в анкете многократно отмечали, что «нет», не влияет, «сложно ответить», «не знаю», «сейчас не влияет». Причиной отрицательного влияния называют то, что образ жизни художницы не соответствует, например, традиционному представлению о роли женщины, которая должна быть матерью и женой, поэтому иногда они ощущают психологическое давление со стороны близких (в основном родителей). В отдельных случаях существующий гендерный сценарий играет положительную роль: например, художница отмечает, что близкие «не так стрессуют, что я должна зарабатывать деньги на нормальной работе и строить карьеру». Художницы, у которых есть дети (или если бы были дети), отмечают, что вынуждены (были бы) лавировать между творчеством/карьерой, домашним хозяйством и детьми, забота (уход) о которых оказывается практически только на них. Один ответ отметил гендерно обусловленную разницу в зарплатах.

Появление детей кардинально меняло жизнь художниц («это такое максимально глобальное изменение своей жизни»), в первую очередь становилось «меньше времени на искусство… Была не депрессия… но как будто разрывало на две части… Сейчас я понимаю, что просто не было опыта с этим справляться». Причинами внутренних переживаний становились утрата мобильности (возможности путешествовать, в том числе в целях художественной карьеры), тревога, связанная с нестабильным финансовым положением («теперь мне нужно было планировать свое будущее и быть в нем уверенной»), изменение отношений с партнером, который не включался в процесс ухода в той степени, как ожидала художница. Часто уже в процессе приходилось отстаивать свои границы и настаивать на распределение времени («суббота полностью моя, есть еще несколько часов в понедельник и в среду»).

Но ребенок также становился и импульсом для внутреннего «открытия себя» и получения «фундаментальных знаний». «То, что пришло с ним *[с ребенком. — Прим. авт.]*… я безумно счастлива. Я черпаю с ним… Изучаем космическое пространство, например, структуру кожи человека, волосяные слои, и это все в работу!» Художница, которой принадлежит это высказывание, говорит, что ей даже стало творчески свободнее, чем ее партнеру-художнику, потому что появились новые знания.

Выход в пространство, которое *схлопнулось*?

В своем эссе «Парадокс искусства и работы» куратор и историк искусства Ларс Бэнг Ларсен (Барселона/Копенгаген) отмечает свойственную современному, западному в первую очередь, художественному полю дихотомию — одновременную интерпретацию искусства как *работы* и *не-работы*. С одной стороны, пишет он, искусство сегодня как никогда внедрено в социально-экономическую сферу («эстетические концепты мобилизированы рынком труда <…> искусство стало работой как никогда ранее, и работа закреплена в искусстве»[7]), и это естественно, так как «искусство — это усилие, воплощенное в культурном и социальном пространстве, и таким образом его следует рассматривать как работу»[8]. С другой стороны, «искусство — это не работа, потому что оно отказывается принимать участие в производстве и воспроизводстве того, что существует»[9]. Таким образом, искусство критикует капиталистическую систему, в основе которой лежат производственные и рыночные отношения. Кроме того, будучи описанным в понятиях производства и труда, то есть не различаясь от другой человеческой деятельности, искусство «теряет свою особенность»[10]. Понимание и движение искусства в двух направлениях (как работы и не-работы) для Ларсена является оптимальным способом существования этого поля — *ритмом, который позволяет артикулировать и другие существующие противоположности (государство и экономика, правое и левое, гражданин и потребитель и др.)*[11].

Подобная диалектика свойственна и беларусскому художественному пространству, хотя ее истоки и проявления имеют свои особенности. Если в западном контексте включение искусства в экономические отношения (появление креативного кластера, например) связывают с капиталистической системой, в Беларуси артикуляция искусства как производственной практики имеет свои традиции, связанные с советской идеологией. Так, советские *официальные* художники представлялись особым элитарным классом, обслуживающим господствующую идеологию и имеющим материальные и социальные привилегии. Они *работали* на благо государства[12]. Одновременно советская искусствоведческая и популярная литература описывала искусство как наивысшую гуманистическую практику, делегируя ей решение философских вопросов и оставляя в тени, например, экономическую составляющую (госзаказы и закупки[13]).

Сегодня для беларусского художественного поля актуальной является романтизация искусства и интерпретация его вне категорий работы и труда, что можно связать с традициями советского *неофициального* искусства, когда художники/художницы, занимаясь искусством, *не-работали* и таким образом сопротивлялись навязанной советской идеологией установке — художник как работник культуры. Можно предположить, что романтика советского андеграунда (нонконформизма) интуитивно или сознательно влияла на выбор жизненного сценария сегодняшних художников/художниц («мой папа учился в Питере, любил искусство… у него было хобби — со стипендии он покупал один альбом по искусству и выпивал кофе в шикарном отеле в Питере… а потом стипендия заканчивалась, и он шел грузить вагоны…»). Часто советский художественный нонконформизм опирался на идеи «левого» искусства, но, как замечает Леля Кантор-Казовская, подобная идентификация указывала как раз на западную ориентацию «левых» художников, которые «были, по существу, „западниками“, и в „историческом“ русском авангарде их не в последнюю очередь привлекала созданная им успешная модель соотношения русского искусства с международным художественным процессом»[14]. То есть речь в первую очередь шла о конструировании *воображаемого* художественного пространства (в том числе воображаемого западного) как *комбинации моделей материала, значений и практик* [15], которое подрывало доминирование социалистического дискурса, создавая ему альтернативу. Но различие заключается в том, что если для западных художников *не работать* значит сопротивляться *тотальному рынку*, то для беларусских художников/художниц это, скорее, способ сопротивления советской идеологизации и политизации искусства. В этом можно увидеть одну из причин и того, что внедрение в беларусское арт-поле экономических производственных понятий (культурный работник/культурная работница, практика, труд и др.) происходит медленно. Как отмечают художники/художницы старшего поколения, такой словарь кажется им неприемлемым именно потому, что отсылает к советскому прошлому, поэтому «я — не культурный работник, а художник!».

В последние годы дискурс об искусстве меняется: фрагментарно возникают обсуждения искусства как нематериального труда («я работаю много, но получаю мало»). В большей степени это связано с приходом в беларусское художественное пространство новой генерации художников/художниц, для которых искусство изначально не было обусловлено романтическими ожиданиями, но виделось, например, полем для исследовательской художественной практики и политических активностей. В отличие от своих старших коллег, молодые художники/художницы в большей степени ориентированы на глобальный арт-контекст, говорят о своей *восточно-европейской* идентичности, владеют английским языком, получают образование в западных институциях, активно коммуницируют с зарубежными коллегами. Это позволяет им свободно апеллировать к *парадоксу искусства* в тех категориях, в которых его описывает Ларс Бэнг Ларсен, помещая этот *парадокс* в фокус своих художественных практик. Яркий пример — коллективная самоорганизованная платформа «РАБОТАЙ БОЛЬШЕ! ОТДЫХАЙ БОЛЬШЕ!», которая исследует вопросы производства знания, кооперации, работы, отдыха. Ежегодно в рамках недельного форума (с 2016 года) платформа объединяет несколько десятков художников/художниц для обсуждения этих тем. Несмотря на то что пример этой платформы для беларусского контекста пока, скорее, *уникален*, он говорит об определенных переходных процессах, происходящих в арт-сфере.

Это «переход» можно связать в целом с изменениями в социополитическом пространстве. Наблюдается трансформация экономического режима в стране (к все более капиталистической его форме), что «навязывает» (в том числе и художникам/художницам) определенные форматы потребления и клише успешности (в отличие от советских времен, быть свободным художником и работать, например, грузчиком более не является *престижным*). Правда, эти изменения практически никак (пока) не влияют на развитие поля современного искусства в стране, которое оказывается вне социоэкономической сферы, практически на его окраине, если речь не идет об откровенных его коммерческих форматах.

На маргинализацию этой сферы работает политика государства в сфере культуры, которая по-прежнему остается закрытой для современных критических практик и поддержки художников/художниц. До сих пор не легитимированы отдельные художественные профессии: например, в реестре отсутствует такая позиция, как куратор, а это означает, что галерея или культурное учреждение официально не могут оформить трудовой договор на позицию «куратор» и должны искать существующие аналоги (администратор, менеджер или научный сотрудник)[16]. Отношение государства к искусству и культуре иллюстрирует и ряд высказываний высших должных лиц, в которых часто звучат требования, например, «большого» романа или кино (отсылка к советскому пониманию искусства как идеологической практики) или транслируется недоумение по поводу того, *что* искусство производит. Одно из последних высказываний принадлежит Ирине Дриге, бывшей замминистра культуры, о том, что проведение выставок «не является интеллектуальной деятельностью», оно «не относится к творческой деятельности»[17], а значит, является коммерческим продуктом и облагается соответствующими налогами. Кроме того, совсем недавно для деятелей культуры и искусства (народных и заслуженных художников, писателей и т.д.) отменили привилегию советской эпохи на медицинское обслуживание в специальной государственной лечебной комиссии. Для государственных служащих высшего ранга, бывших партийный работников эта привилегия осталась в силе. Принятие Декрета о социальном иждивенчестве также сыграло свою роль в утрате статуса художниками/художницами, так как сделало нелегальным всякое свободное художничество, помещая его под контроль (выдача справок, принуждение к открытию юридических лиц, вступление в союзы или наклеивание ярлыка «иждивенца»)[18].

Одним из инструментов сопротивления государственной и экономической идеологиям виделось сообщество. И был период, когда казалось, что этот инструмент действительно работает. Например, многие художницы/художники из независимого арт-сектора в Минске вспоминают период от середины «нулевых» до 2012-13 годов, когда вокруг журнала pARTisan и появившейся сначала галереи «Подземка», а затем «Ў» стало формироваться дискурсивное поле — сообщество художников, кураторов, философов, историков, которое ставило своей целью создание альтернативного государственным культурным институциям художественного пространства. Символической кульминацией этого движения стала выставка «Радиус нуля. Онтология арт-нулевых», которая, казалось, должна была изменить ситуацию, рассматривалась как реальная предпосылка перехода от слабой формы дискурсивного поля (неформальной тусовки) к более сильной — созданию реальных самоорганизующихся институций, которые действовали бы регулярно с целью поддержки членов этого поля, выступая таким образом альтернативной политической силой. Как замечает Паоло Вирно, «институции — это ритуалы, которые мы используем для исцеления и решения кризиса сообщества»[19].

В силу различных причин этого не произошло, и поле, которое виделось единым, распалось на множество групп, деятельность которых стала направлена уже, скорее, на сохранение своего микропространства. У тех, кто активно принимал участие в построении *того* сообщества, появилось ощущение его тотального развала. «Вот одна из важнейших вещей. Если раньше казалось, что есть некое общее поле, сейчас все развалилось… ощущение, что мы в 2010 году. С чего начали, вот этим и закончили. Нам казалось, что мы куда-то движемся, все развивается, все лучше, но оп — и все схлопнулось… да вроде как и людей поприбавилось, молодые пришли… но с ними точно так же, как и с нами…» Это разочарование стало в том числе и причиной «легализации» своего труда через вступление в официальные творческие союзы: «Я вдруг понял, что все это время не учился жить здесь. Все это время я жил с каким-то ощущением… не знаю даже, куда я собирался — на луну или куда. Кто, я думал, приедет ко мне — Абрамович или Саачи, не знаю. Я все время думал о чем-то другом, что насрать на местный контекст, и вдруг я понимаю, что надо учиться жить здесь. Раз принято решение оставаться здесь».

С одной стороны, возможно, что от формы *того* сообщества ожидалось слишком многое, в том числе и то, с чем оно не могло справиться. Например, появление реальных институций, для создания которых мало круга единомышленников и желания, но нужен еще капитал. Подобного разочарования не испытывают те художники/художницы, кто изначально не делал ставки на местное сообщество, рассматривая его скорее как *тусовку*, «а самый ценный ресурс — это время». Эти художники/художницы отмечают свою интегрированность в глобальное художественное пространство (в первую очередь благодаря знанию английского языка), получая признание на международных фестивалях, при этом активно участвуя в локальных проектах. Отсутствие внутренних ресурсов в художественном поле страны для них является частью общей картины, для изменения которой одного сообщества не достаточно. То есть на низовые уровнях, для микродвижений этот ресурс работает (яркий пример — «сарайные» выставки художницы Ольги Масловской в Бресте), но для радикальных изменений нужны «радикальные изменения внутри страны».

С другой стороны, «распад» *того* сообщества может говорить о том, что произошло переосмысление самого феномена, который стали понимать во множественном числе. Как замечает беларусская философ Ольга Шпарага, важнейшим понятием для художественных практик современности является создание условий для возникновения *ситуативного сообщества*, то есть того, которое размечает ситуации тут и теперь, заостряет внимание и *выводит на свет невидимое*[20]. Такое сообщество также формируется на основе солидарности, но имеет временные ограничения. Можно предположить, что именно такое ситуативное сообщество и возникло в беларусском художественном поле в момент политических и экономических потрясений и обозначило «переход» (или его предпосылки) к уже более разнообразным их — сообществ — формам, «для которых ценность и практики горизонтальных взаимоуважительных отношений их участниц и участников, а также основанное на этом социальное включение являются определяющими»[21]. Правда, как отмечает философ, для укрепления таких сообществ также «важен поиск форм их адекватной институализации»[22], для чего необходима политическая воля и поддержка сверху, хотя бы на уровне *права на сообщества*, что в ситуации современной Беларуси пока сложно себе представить.

Таким образом, несмотря на существующий ряд локальных особенностей, связанных с социополитической ситуацией и культурными традициями, процессы переосмысления поля искусства и роли художника/художницы, происходящие в беларусском контексте, во многом синхронизируются с процессами, происходящими в западном дискурсе. Кроме общих причин состояния тревожности и незащищенности, связанных с пониманием прекрасности своего труда и слабых социальных гарантий, художник/художница в Беларуси также артикулируют слияние персональной и артистической идентичностей, осознавая, что их труд предполагает высокий уровень эмоциональной включенности и производство через социальные отношения и коммуникацию («это не та работа, на которую ты ходишь, это что-то максимально близкое себе… представить себе работу, которую я выполняю, не включившись туда душой, это что-то непонятное»). В отличие от западного контекста, где *неотчужденный*, или, используя терминология Хардта и Негри, *биополитический труд* активно эксплуатируется и апроприируется капиталистической системой, в Беларуси этот труд в большей степени востребован внутри художественных сообществ или общественно-политических организаций, имеющих средства, например, для поддержания своей инфраструктуры, но с ограниченными бюджетами и редкими возможностями гонораров художникам/художницам.

Одновременно приходит понимание исключительности своей позиции в современном мире, где *неотчужденный* труд становится роскошью. Как замечает российская искусствовед и художница Александра Новоженова, «быть художником — это та опция, которая (небезвозмездно) предоставляется обществом тем, кто не находит в себе больше сил отчуждаться в иной деятельности… угнетенными являются все, кто не имеет власти над собственной жизнью, — и поступление в арт-школу представляется способом свою жизнь себе возвратить»[23]. Те художники/художницы в Беларуси, кто остаются в поле искусства, как и их западные коллеги, говорят о том, что в какой-то степени их тревожность является ценой за *возвращенную* жизнь, пример которой представляет собой способ сопротивления и попытку реализации другого жизненного сценария.

1. *А также культурных работников и работниц (кураторов, арт-менеджеров, критиков), но далее в тексте я буду использовать в этом значении художник/художница в силу того, что понятие культурного работника/работницы слабо артикулируется в арт-среде.* ↑
2. *Онлайн-анкеты рассылались лично и были размещены в специальной закрытой группе на Facebook. В анкетировании приняло участие 38 человек возрастом от 25 до 60 лет, большая часть обозначила свой пол как женский. Опыт работы в арт-сфере: от 4 до 35 лет. Географическая локация (оригинальные ответы): Минск, Менск, Брест, Бобруйск, Минск/Вена, Минск/Варшава, Беларусь, Планета Земля. В анкетировании приняли участие также художники и художницы из России и Швеции, их опыт используется для сравнительного анализа.* ↑
3. *Беларусское художественное пространство представляет собой неоднородное поле, в котором взаимодействуют игроки различных секторов — государственного и частного, а также представлены приватные и коллективные инициативы. Детальное описание этого поля заслуживает отдельного исследования. Поэтому еще раз отмечу условность использования понятия «независимый», необходимого для упрощения повествования. Кроме того, данное исследование фрагментарно охватывает это поле, анализируя опыт одного из его сегментов.* ↑
4. *Озвученные «успешные» истории – это истории мужчин-художников.* ↑
5. *Упоминают как варианты вступление в Союз беларусских художников или в Беларусский союз дизайнеров.* ↑
6. *Под арт-сообществом здесь понимается среда, которая сформировалась в альтернативном арт-секторе в «нулевые» вокруг журнала pARTisan, галереи «Подземка», затем «Ў». Внутри этой среды на протяжение многих лет реализовывался ряд проектов и инициатив, например проект Аллы Вайсбанд «На пути к современному музею», «Радиус нуля: онтология арт-нулевых», медиапроект «pARTisan» и «Art Aktivist» и многие другие. Важно отметить, что анализ и описание этого сообщества требует отдельного исследования.* ↑
7. *Larsen, Lars Bang. The Paradox of Art and Work: An Irritating Note. In Work, Work, Work. A Reader on art and labour. Sternberg Press, 2012. P. 19.* ↑
8. *Ibid, 21* ↑
9. *Ibid, 23.* ↑
10. *Ibid.* ↑
11. *Ibid, 27.* ↑
12. *Советское художественное поле не было однородным. Так, например, К.Б. Соловьев описывает несколько стратегий художественной и интеллектуальной деятельности: например, «идеологи-фундаменталисты», «карьеристы-функционеры», «нейтралы-уклонисты», «независимые специалисты», «инакомыслящие». Подробнее см. Соловьев, К.Б. Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953—1985). Тем не менее сама риторика художественных союзов, членство в которых было необходимо как минимум для получения мастерской, доступа к художественным материалам и возможности выставляться, акцентировала трудовой характер деятельности советского художника, противопоставляя его буржуазному образу жизни, например, художников-модернистов.* ↑
13. *В последние годы выходит все больше материалов — воспоминаний, публикаций и книг, — где описываются практики привилегий и потребления культурных элит в СССР. Но в советскую эпоху эта сторона их жизни оставалась невидимой в публичном дискурсе, поддерживая, скорее, образ деятельности художников как важнейшего элемента строительства социализма.* ↑
14. *Кантор-Казовская, Л. Гробман. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 14.* ↑
15. *Gapova, Elena. 'The Land Under the White Wings': the Romantic Landscaping of Socialist Belarus. In Rethinking Marxism, V. 29(1). Pp. 173-198. Концепцию «воображаемого ландшафта» Елена Гапова использует для описания возникновения нового класса в Советской Белоруссии — писателей и интеллектуалов, которые создали альтернативный образ Беларуси как «страны замков». На мой взгляд, эта концепция применима и для осмысления других воображаемых пространств, которые возникали в советских художественных кругах.* ↑
16. *См. Государственный реестр профессий: https://otb.by/polezno/okrb.* ↑
17. *Минкульт: проведение выставок — не творческая деятельность. TUT.BY, 2 студзеня 2019. Электронный ресурс: https://news.tut.by/culture/621269.html. Просмотрено 11.02.2019.* ↑
18. *http://partisanmag.by/?p=13928.* ↑
19. *Penzin, Alexei. The Soviets of the Multitude: On Collectivity and Collective Work: An Interview with Paolo Virno. In Mediations 25.1 (Fall 2010) 81-92. Электронный ресурс: www.mediationsjournal.org/articles/the-soviets-of-the-multitude. Просмотрено: 24.01.2019.* ↑
20. *Шпарага, О. Сообщество-после-Холокоста. На пути к обществу инклюзии. Мн: Медисонт, 2018. Стр. 316-317.* ↑
21. *Там же, 29.* ↑
22. *Там же, 234.* ↑
23. *Новоженова, Александра. Школьное искусство. Colta, 12.02.2014. Электронный ресурс: https://www.colta.ru/articles/art/2020-shkolnoe-iskusstvo. Просмотрено: 07.02.2019.* ↑