



Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Леонид Невлер
Егор Софронов

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Василий Кистяковский

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов (Лондон)
Илья Будрайтскис (Москва)
Мария Калинина (Москва)
Яна Малиновская (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Хаим Сокол (Москва)
Мария Чехонадских (Лондон)
Кети Чухров (Москва)
Андрей Шенталь (Москва)
Станислав Шурипа (Москва)

Верстка
Галина Мухина
Дизайнер
Фёдор Никифоров
Корректур
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Leonid Nevler
Egor Sofronov

Comics
Georgy Litichevsky

Business manager
Vasili Kistiakovskiy

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
Maria Kalinina (Moscow)
Yana Malinovskaya (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Haim Sokol (Moscow)
Maria Chehonadskih (London)
Kety Chukhrov (Moscow)
Andrey Shental (Moscow)
Stanislav Shuripa (Moscow)

Lay-out
Galina Mukhina
Designer
Fedor Nikiforov
Proof reading
Irina Lobanovskaya

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

125104, Москва,
Большой Палашевский пер.,
д. 9/1
тел.: (495) 609 0812
факс: (495) 609 0812
E-mail: mos.artmag@gmail.com
<http://moscowartmagazine.com>
<http://xz.gif.ru>

ART MAGAZINE OFFICE:

9/1, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: (495) 609 0812
fax: (495) 609 0812
E-mail: mos.artmag@gmail.com
<http://moscowartmagazine.com>
<http://xz.gif.ru>

В оформлении обложки использован проект Игоря Северцева «BiblioPorta», 2016 г. Объект: сдвоенный дверной портал.
Материал: полимерная смола, стекло, световой короб, оптическая камера, множительный монитор.
Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl.

«Художественный журнал» издается при поддержке

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

Издатель: Artguide Editions
ООО «Арт Гид», ISSN 0869-4397
«Художественный журнал»
зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.



Художественный журнал № 101

Зачем сейчас нужны художники?

«Зачем сейчас нужны художники?» — так был сформулирован вопрос, с которым в одном из своих первых номеров «Художественный журнал» обратился к художникам разных поколений и творческих установок. Сегодня по прошествии более двадцати лет, оставив за плечами свой 100-й номер и как бы начиная новый цикл своего существования, «ХЖ» вновь повторил свой вопрос — задав его как тем, кто отвечал на него ранее, так и своим старым и новым авторам. Тогда, в 1990-е, вопрос, сформулированный столь прямолинейно, узнавал себя в духе времени, жившем пафосом предопределения и пересоздания всего, решавшем задачи масштабные и базовые. Ныне же эпоха, стабильная и недвижимая, сталкивается с проблемами, полными нюансов и тонких противоречий. Но именно поэтому, как кажется, уместно вновь задавать вопросы, которые, переступая через вязь рефлексий, отсылают к исконной сути вещей. «Метаконцептуальная — назовем ее так — сложность исчерпала кредит привлекательности и доверия. Дальше — путь простоты и ясности, не утрачивающий глубины рефлексии» (В. Савчук «Возвращение определенности»).

Это движение к простоте и ясности подводит многих к исходу из громоздкой и переусложненной современной системы искусства назад, к тем элементарным условиям, в которых искусство находилось в 1990-е, когда оно было способным задаваться базовыми и сущностными вопросами. Это путь, который подводит к самоорганизации, к выстраиванию горизонтальных связей, к примату процесса над результатом и т.п. (Т. Волкова, Б. Ключников, М. Семененко, О. Фролов «Самоорганизация и ее неудовольствия»). И если система настаивает на продукте, то здесь нужно производить не-продукт или просто не-производить: здесь «каждое действие может быть прочитано и как деяние, и как не-деяние, и как дело, и как не-дело» (Г. Напреенко «8 1/2 тезисов о несвободе»). В этих условиях современный художник... может ускользать от навязанной ему системой идентичности, «выступать и как ученый, и как политический активист, и как смелый исследователь скрытых механизмов власти». (И. Будрайтскис «Искусство как партизан?»).

Важно и то, что «скорость рынка искусства увеличивается с каждым годом» и от тех, кто «вступил однажды в поток», он требует — «усиливай и углубляй свою тему, не сходи с дистанции, не останавливайся, не размышляй и не задумывайся» (М. Калинина «В защиту пауз»). Отсюда для тех, кто хочет задавать простые вопросы и иметь время дать на них сущностные ответы, «ключевой задачей становится ... иное управление временем, создание альтернативных форм, которые разделялись бы в виде общего знания и практики» (А. Бикбов в «Освобождение времени»). Эта программа освобождения времени означает, что вместо неолиберального «конца истории» необходимо вернуться к авангардной апологии будущего, к разработке в художественной и кураторской практике способов осуществления грядущего в настоящем (Д. Максимов «Будущее в настоящем...»).

Однако, как утверждают проницательные наблюдатели, многие «современные художественные сообщения отталкиваются непосредственно от неолиберальной повестки... Более того, становление гражданских союзов неизбежно приводит к ослаблению государства и этим расчищает дорогу его разграблению неолиберальными корпорациями» (А. Бикбов и В. Мизиано «Освобождение времени»). Разоблачительным здесь представляется даже сама приставка «само». «Она говорит не столько о том, кто организует, сколько о том, кто производится в результате организации — мы сами... Это автореферентная структура. Капитализм же как самовоспроизводство без цели точно так же соответствует этому термину — он «самоорганизован»» (Б. Ключников, в «Самоорганизация и ее неудовольствия»). Следовательно, сущностные ответы на базовые вопросы возможны только тогда, когда они даются не только тем, кто их задает, но и тем, кто пока молчит.

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Московский дом книги на Арбате
Библио-Глобус
Сеть магазинов «Республика»
Книжный магазин «Фаланстер»
Центральный дом художника
(магазин «Культтовары»)
Центр современного искусства «ВИНЗАВОД»
(магазин «Фаланстер»)
Институт «Стрелка» (магазин «ArtBookShop»)
Дизайн-завод «Флакон» (магазин «ARTCRAFT»)
Магазины «Додо»
Monitor book/box
Музей современного искусства «Гараж»
Еврейский музей и центр толерантности
Московский музей современного искусства на Петровке
Московский музей современного искусства, Гоголевский, 10
Мультимедиа Арт Музей
Центр фотографии имени братьев Люмьер

в Санкт-Петербурге:

Музей Эрмитаж
Лофт Проект Этажи
(магазин «Библиотека Проектор»)
Галерея/бюро «ФотоДепартамент»
Кафе-клуб BIBLIOTEKA
Магазин «Все свободны»
Магазин «Подписные издания»

в городах:

«Йозеф Кнехт», Екатеринбург
Галерея «Трапезия», Волгоград
Книжный магазин «князь МЫШКИН»,
Ставрополь

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
8 1/2 ТЕЗИСОВ О НЕСВОБОДЕ
Глеб Напреенко
- 10
ОПРОС
ЗАЧЕМ СЕЙЧАС НУЖНЫ ХУДОЖНИКИ?
Анатолий Осмоловский, Георгий Литичевский, Дмитрий Готов, Никита Алексеев, Антон Литвин, Семен Файбисович, Владимир Дубосарский
- 16
ДИАГНОЗЫ
ВОЗВРАЩЕНИЕ ОПРЕДЕЛЕННОСТИ
Валерий Савчук
- 26
ПОЗИЦИИ
ИСКУССТВО КАК ПАРТИЗАН?
Илья Будрайтскис
- 32
БЕСЕДЫ
ОСВОБОЖДЕНИЕ ВРЕМЕНИ
Александр Бикбов и Виктор Мизиано
- 48
ТЕНДЕНЦИИ
БУДУЩЕЕ В НАСТОЯЩЕМ: ПРОДУКТИВНОЕ ПРОВОКАТОРСТВО В АКТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
Денис Максимов
- 54
ПОЗИЦИИ. КУРАТОРСТВО
В ЗАЩИТУ ПАУЗ
Мария Калинина
- 58
ПОЗИЦИИ. КУРАТОРСТВО
ИНСТИТУЦИЯ КУРАТОРСТВА В РОССИИ. ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ ЕДВА ЛИ СЛОЖИВШЕЙСЯ ПРОФЕССИИ.
Андрей Мизиано
- 68
СИТУАЦИИ
АГЕНТЫ И ПРОДЮСЕРЫ
Сергей Гуськов
- 74
ПОЗИЦИИ. КУРАТОРСТВО
ЭСТЕТИКА ПОСЛЕ ИСКУССТВА: КУРАТОР КАК ОПЕРАТОР
Наталья Смолянская
- 84
КРУГЛЫЙ СТОЛ
САМООРГАНИЗАЦИЯ И ЕЕ НЕУДОВОЛЬСТВИЯ
Татьяна Волкова, Борис Клюшников, Марийка Семеновна, Егор Софронов, Олег Фролов
- 94
РЕФЛЕКСИИ
ИСТОРИЯ ОДНОГО СООБЩЕСТВА И ТЕНСЕГРИТИ
Мария Степкина
- 102
ДИАЛОГИ
ПОЛИТИКА ПОСТПРАВДЫ ИЛИ КАК ИЗБАВИТЬСЯ ОТ ИНТЕРФЕЙСА? «ТРУШНОСТЬ» И МИСТИФИКАЦИЯ В НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ
Дмитрий Галкин
- 116
ИССЛЕДОВАНИЯ
ЗЕЛЕНый АВАНГАРД: ХАКЕРЫ ПИТАНИЯ И КИБЕРАГРАФИИ
Аллисон Каррут
- 128
МАНИФЕСТЫ
РАДИ НАЖИВЫ И НАСЛАЖДЕНИЯ «Летучая кооперация»
- 136
АНАЛИЗЫ
ПРЕСЫЩЕННЫЕ БУДУТ ЗАВИДОВАТЬ ГОЛОДНЫМ?
Неля Коржова и Константин Зацепин
- 142
БЕСЕДЫ
ЭКОСЕСУАЛЫ ИДУТ! БЕСЕДА С ЭННИ СПРИНКЛ И БЕТ СТИВЕНС
Александр Буренков
- 148
ТЕНДЕНЦИИ
БЫВШИЙ ЗАПАД И НОВЫЙ ВОСТОК
Ольга Сосновская и Алексей Борисенко
- 156
ОПЫТЫ
ВООБРАЖАЕМОЕ ПРОИЗВОДСТВО И ПРОИЗВОДСТВО ВООБРАЖАЕМОГО
Мария Вильковская и Руфь Джернбекова
- 170
ПОЗИЦИИ
ПОЛИТИЧЕСКОЕ В ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ ДЕСЯТЫХ
Алексей Толстов
- 180
ВЫСТАВКИ
МЕЖДУ МОЛОТОМ И НАКОВАЛЬНЕЙ
Елена Конюшихина



Материал илюстрован кадрами из кинофильма Федерико Феллини «8 1/2», 1963.

Глеб Напреенко

8 1/2 тезисов о несвободе

1. Студенты Школы фотографии и мульти-медиа имени Родченко, которые должны приносить что-то на каждый триместровый просмотр и сделать некое произведение в качестве диплома, регулярно создают работы о невозможности сделать работу. Последняя из них, которую я увидел на просмотре в Школе, было видео «Педсовет» Алены Шаповаловой: студенты в нем монотонно зачитывали реплики пьесы от лица преподавателей, будто бы обсуждающих это еще не сделанное произведение о педсовете. Когда я думал, как писать этот текст, я почувствовал себя примерно в том же положении: я обещал написать статью в «ХЖ», то есть, как и студент Школы, связал себя неким долгом перед искусством. Но что, кроме удовлетворенности от выполнения личных дружеских обязательств, я приобретаю? Студент получает образование, то есть лишь прозрачный профит от признания в лучах авторитета арт-мира, я уже не верю в профит, как не верю и в сам этот арт-мир как ту священную зону, которой он когда-то казался мне, начинающему критику. Авторам «ХЖ», как и студентам, не платят денег за их труд — что предполагает за этим трудом ауру привилегированности, неотчужденности, желанности. Но насколько эта аура, в которую вполне естественным казалось верить в 1990-е, когда был основан «ХЖ», убедительна сегодня, в эпоху удручающей нормализации системы современного искусства в России? Все словно пытаются продолжать верить, и лишь глупец будет кричать, будто король голый.

2. Возможно, невозможность — сердцевина искусства в его современном состоянии. По крайней мере, для проекта «Ночи без движения» объединения «Движение Ночь»: собравшимся поздно вечером в помещении москов-

ского ДК «Делай сам/сама» был дан наказ — ничего не делать¹. Это было невозможное задание «Ночи». Ведь почему «молчать» меньшее дело, чем «говорить»? «Думать» меньшее дело, чем «стараться не думать»? Каждый участник акции был вынужден разбираться с этой невозможностью. Закон «Ночи» вывел на сцену вопрос о времени. В случае, если участник не бунтовал против этого закона, время для него разворачивалось в циклических колебаниях, словно по спирали. Каких?

3. Каждое действие может быть прочитано и как деяние, и как не-деяние, и как дело, и как не-дело. Время дробилось и вкладывалось само в себя этими прочитываниями, пере-прочитываниями, переперепрочитываниями.

4. Люди, собравшись вместе, подчинились закону «ничего не делать», но при этом каждый, похоже, сомневался по поводу того, в чем и зачем он участвует. Время «Ночи» заполнялось колебаниями сомнений: воодушевления и разочарований, ощущения бессмысленности и осмысленности происходящего.

5. Даже когда участник «Ночи» ни на кого не смотрел, и никто не смотрел на него, все присутствующие находились во взгляде — взгляде взаимного надзора и театральной выставленности на обозрение. И вот — еще одни колебания: между попыткой честности, которую предполагает выполнение закона «Ночи», и полем взгляда, превращающим все старания в показуху.

6. Можно вульгарно-социологически проинтерпретировать такое искусство невозможности как симптом нашей эпохи политического бессилия, когда вспышки массового недо-

вольства политической ситуацией не приводят к внушающим надежды общественным изменениям. После «Ночи без движения» следующей акцией «Движения Ночь» стала «Ночная маза», всех участников которой связали (с их согласия) фетишисты-бандажисты — и оставили одних в квартире самостоятельно выпутываться из тугих веревок (о чем участники уже не были предупреждены). Это было 26 марта 2017 года, когда по всей России прошли антикоррупционные митинги, сопровождавшиеся многочисленными задержаниями протестующих: в одной только Москве ОМОН отвез в ОВД по данным ОВД-инфо, более тысячи человек. В их числе были и те, кто, пройдя автозак и ОВД, отправился на «Ночную мазу» — чтобы вновь быть повязанным и освобожденным.

7. Можно понять это и иначе: бессилие есть невроз, — с которым имеет дело психоанализ как практика невозможного освобождения через настойчивое столкновение с собственной несвободой. Лакан в тексте «Логическое время и достижение ожидаемой уверенности: новый софизм» подробно анализирует решение задачи о трех заключенных в тюрьме, приговоренных к смертной казни². Командант тюрьмы предлагает заключенным игру: он повесит им на затылки по одному из пяти дисков, среди которых три белых и два черных. Обмениваться сигналами заключенным запрещено.

Тому, кто первым выйдет из двери, верно назовет, какой диск у него на спине, и объяснит свое решение, комендант дарует свободу. И вот он вешает на заключенных три белых диска. Каждый заключенный видит диски двух остальных, но не свой. Решение задачи строится на том, что заключенный приписывает другим заключенным способность размышлять о том, как он сам думает, но при этом абсолютно уверенным в правильности своего решения он быть не может: приписываемый другим заключенным процесс мышления обладает неопределенной длительностью. Лакан разделяет в процессе решения время наблюдения, время размышления и время решения, между которыми происходят разрывы субъективации: сперва к интересубъективности, а потом к отваге пойти первым к двери.

Лакан предлагает видеть в этой задачке фундамент коллективной логики и завершает статью таким описанием логики человеческой субъективности:

«— Человек знает, что человеком не является.

— Люди признают себя среди других.

— Я заявляю о себе как о человеке из страха быть уличенным людьми в том, что я не человек».

8. Этот мой текст вертится вокруг вопроса о (не)возможности акта. То, что сообщает пси-





хоаналитик пациенту на сеансах, неверно понимать как комментарии — скорее, он расставляет в речи анализанта пунктуацию и подножки. Я всегда понимал (художественную) критику также не как комментарии, а как акты — и это был один из ключевых пунктов нашей солидарности с моим постоянным соавтором по критическим статьям, Сашей Новоженовой. Критик для нас был не «натренированным» или «профессиональным» зрителем-гурманом, лучше других понимающим искусство, — но фигурой, симметричной художнику на поле игры искусства; и именно в качестве не столько редакторов, сколько кураторов мы выпускали журнал «Разногласия», который не зря некоторые читатели окрестили художественным проектом. Мы надеялись, что каждый номер будет поступком — с не вполне предсказуемыми эффектами.

8 1/2. Этот текст, среди прочего, возник потому, что Саша совершила акт — уехала учиться в аспирантуру Чикаго. Кажется, мне нужно изобрести теперь свой, иной способ все-таки первым заявить, что на затылке у меня белый диск.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Движение «Ночь» — это внепрограммное ночное объединение. Было запущено в январе 2015-го года

Варварой Геворгизовой и Анастасией Рябовой. Самопровозглашенный оргкомитет, включающий временных и постоянных членов, выбирает профессионального куратора для каждой следующей «Ночи». Они вместе разрабатывают «Ночь» и приглашают других участников для ее реализации. Каждая «Ночь» имеет уникальную специфику. А каждый участник может стать членом организационного комитета. «Ночь без движения» проходила 17–18 марта 2017 года. Доступно по https://docs.google.com/spreadsheets/d/1Gdy-bxXPAEA0ffuAYGo9Rb-hGfRQFyq-mLhZq_0tRH-c/edit#gid=1712260849 Ссылка приведена по состоянию на 1 апреля 2017.

² *Lacan J.* Le temps logique et l’assertion de certitude anticipée // *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. P. 197–213.

Глеб Напреенко

Родился в 1989 году в Москве.

Художественный критик, теоретик, бывший главный редактор журнала «Разногласия» (2016–2017), преподаватель по истории и теории искусства в Школе Родченко и институте «База». Живет в Москве.

«ЗАЧЕМ СЕЙЧАС НУЖНЫ ХУДОЖНИКИ?» — так был сформулирован вопрос, с которым в одном из своих первых номеров «Художественный журнал» обратился к художникам разных поколений и творческих установок. Сегодня по прошествии более двадцати лет, оставив за плечами свой 100-й номер и как бы начиная новый цикл своего существования, «ХЖ» вновь повторил свой вопрос всем тем, кто отвечал на него ранее. Сводя рядом ответы старые и новые, редакция стремится зафиксировать как изменились за прошедшие годы настроения и интересы художников, их представления о нужности искусства и о собственном назначении.

Зачем сейчас нужны художники?

«ХЖ» № 9 / № 101

Анатолий Осмоловский

Современный художник сейчас — это специалист по нестандартной коммуникации, взаимодействию с обществом. Этим своим качеством он может быть функционально полезен обществу. Но главная его миссия — удерживать в себе негативность трансценденции, максимально экспериментируя и рискуя своим здоровьем, именем, карьерой. Эта трансценденция может определяться по-разному: революция, капитал, бог, критика общества, борьба против власти логоцентризма и так далее. Основное ее отличие от других социальных мифов — тотализующая амбиция («ХЖ» № 9).

В качестве риторического ответа воспользуюсь мыслью Адорно. Он писал что-то вроде: как только искусству придумывают какую-либо социальную функцию, эта функция начинает довлеть над ним, полностью его себе подчиняя.

В девяностых годах этот вопрос уже был задан. Я не помню точно, как я на него отвечал. Кажется, я сравнивал художника с комиссаром, то есть с таким своеобразным универсальным междисциплинарным менеджером, который способен сделать любую работу инновативно и не тривиально. По крайней мере тогда я именно так считал. И действительно в девяностые художники часто становились такими комиссарами в массмедиа, в политической кампании, в современной теории.

Сейчас я бы ответил на этот вопрос диалектически, то есть прямо противоположным образом. Современный художник — это специалист, который НИЧЕГО НЕ УМЕЕТ. Специалист неумения. В тотально-креативной экономике, когда искусством стала даже еда в ресторане, хочется иметь какой-то GAP, дыру, цезуру. Именно поэтому цитата из Адорно мне представляется актуальной. Современный художник сейчас — это чистая дисфункция, тормоз в «локомотиве истории» («ХЖ» № 101).

Георгий Литичевский

Художники нужны сейчас затем же, зачем они были нужны всегда. Художники нужны затем, что они не такие, как все. «Артисты», — мешая восхищение, недоумение и раздражение, говорит о них Общество, но терпит, терпит... иногда раздражение доходит до такой степени, что Общество может «надуться» и делать вид, что не замечает художника. Но именно такое раздражение, под холодной маской безразличия, свидетельствует об особой общественной нужде в художниках. Думаю, сейчас тот самый момент, когда художники нужны как никогда.

По сути, общество платит художникам той же монетой, то есть относится к ним так же, как и художники относятся к проблемам общества. И это не учитывать нельзя. Но это, знаете ли, как стояние на реке Угре. У кого первого сдадут нервы.

Если допустить, что художники вообще могут быть не нужны, то, извините, они не были нужны никогда. Так называемые «художественные работы» всегда можно было поручить людям более инженерного склада, прикладникам, дизайнерам. Художник и сам в значительной степени ремесленник, декоратор, оформитель, в том числе улиц, интерьеров и так далее. Но прежде всего это оформитель идей, не видимых простым глазом. Это специалист по визуализации идей. Именно он первым видит идеи и придает им зримые формы. Даже Лосев признавал, что Платон не увидел бы свои идеи — эйдосы, если бы их прежде не увидели греческие скульпторы. В этом нет ничего обидного для философии. В ней должна быть прежде всего мысль, а не идея. Но обществу нужно и то, и другое, и кое-что еще, на чем замешивается идеологический цемент, необходимый в общественном строительстве.

В период формирования новой идеологической ситуации в обстановке общего дефицита идей неизбежно потребуется помощь художников как инженеров идей, как потенциальных идеологов. Некоторые действительно ими станут, так же, как имиджмейкерами, ясновидцами, просто политиками. Это прежде всего касается так называемых «актуальных художников», которые, можно согласиться с Гией Абрамишвили, на самом деле представители каких-то новых профессий, которым пока еще не подобрали точных названий, и потому они именуются «художниками».

Тут есть риск (или шанс) совсем перестать быть художником. Но это необязательно. Художники нужны сейчас как хранители чистых идей, и им нет нужды становиться идеологами, поскольку торговцы идеями все равно проберутся в их кладовые и при этом, к счастью, никогда не завладеют ими вполне, тем более в отсутствии идеологической монополии. Зато и художники сейчас нужны самые разные, включая и «консерваторов», и «деконструкторов», ибо способы хранения идей многообразны.

Художники не такие, как все. И это раздражает. Их дразнят красной тряпкой «успеха». Их упрекают за то, что они «только» художники, искушают возможностью быть чем-то большим. А они все настаивают на том, что в «нарисованном доме» можно жить. Хотя сами не верят в это. Пустейшие личности. Общество не терпит пустоты. *Horror vacui!* Но художники — это и есть гомеопатическая доза пустоты, которая прививает иммунитет к вселенскому вакууму, ко всякого рода черным дырам, в том числе и социальным. Разве черные дыры не самая актуальная проблема на сегодняшний день? («ХЖ» № 9).

Художники теперь не нужны. И в другие времена они тоже нужны не были. То, что они, несмотря на свою ненужность, были раньше и есть теперь — это из загадок и парадоксов человечества и природы. Художники никогда не нужны — но, вероятно, в разные времена они не нужны по-разному.

Это не мешает концепту «художник» быть и оставаться высоко ценным и иногда даже почитаемым. Можно даже провести аналогию между этим концептом и концептом «бога», тем более, что в постаристотелевской традиции нередко всплывает концепт «бога-художника». И тут показателем ответ Лапласа на вопрос Наполеона о Боге: «сир, я не нуждаюсь в этой гипотезе». В самом деле, то, что может быть предметом живой веры, не обязано быть дискурсивно обсуждаемой надобностью.

Бога или богов никто не видел. Художников же хоть отбавляй. И даже больше того, как нам сообщили полвека назад, «каждый человек художник». Могут ли быть так уж нужны те, кого и так в избытке? Вот, пожалуй, описание ненужности, какой она представляется теперь.

Но и раньше было не намного лучше. Вспомните папу Юлия II, бьющего палкой по ногам Микеланджело, и станет ясно, что папе, да и всем остальным, было нужно все, что угодно, но не «титан Возрождения».

В разные времена по-разному художникам, конечно, пытались и продолжают пытаться находить применение, чтобы определить их нужное и необходимое место в социуме, предписывая им роль слуг, юродивых, лощеных клоунов, производителей или активистов. И художники, которым ничто человеческое не чуждо, часто и охотно выполняют соцзаказ. И все-таки, надо надеяться, гораздо чаще, чем можно было бы ожидать, вопреки замыслам заказчиков и собственной субъективной уступчивости, они объективно остаются художниками. И все это благодаря запятанной глубоко внутри неуловимой квантовой частице ненужности, которая во все времена остается неуловимой и несокрушимо ненужной («ХЖ» № 101).

Дмитрий Готов

В том виде, в котором художники существуют сейчас, они не нужны. Мир не заметит их исчезновения, которое произойдет, как я надеюсь, в обозримом будущем. Есть, правда, люди, вложившие деньги в акции типа «Пикассо», — их ждет некоторое разочарование.

Биохимические процессы в мозгу наших современников требовали до недавнего времени возбуждения в лице современного художника, и целая индустрия его довольно успешно производила. Сегодня художник не то чтобы перестал справляться со своей задачей, но потребность в ней отпала.

К середине девяностых годов история потеряла былой драматизм, жизнь лишилась явных противоречий, разлада. Новое идиллическое состояние или новая простота представляет собой столь малый интерес по своему подлинному содержанию, что уже не нуждается в иллюзии свободы жеста.

Что же из этого следует? Что сейчас необходим действительно свободный жест. Порядок в мире уже определился так прочно, что не отличается от состояния, где ничего не определено. Художник в наши дни — это человек, который будет вершить справедливость как дело своего индивидуального произвола. Не притворяться самостоятельным и независимым, но быть им — вот наиболее глубокая человеческая потребность, и ее следует осуществить в полной мере. Если что-то произойдет в природе, заслуживающее внимания, то единственным виновником и источником всего совершившегося будет художник («ХЖ» № 9).

Мои взгляды изменились таким образом, что я могу сейчас думать только о том, что меня волнует по-настоящему. Зачем нужны художники — меня не может волновать ни в какой мере. Это вопрос с точки зрения потребления. С точки зрения производства (а меня может занимать только это) вопрос совершенно не имеет смысла («ХЖ» № 101).

Никита Алексеев

Каков вопрос — таков ответ. Возможно, не очень замысловатый и умный.

Зачем нужны были художники раньше? Чтобы украшать церкви или дворцы, рисовать портреты королей, иерархов, финансистов или генералов. Речь идет о так называемом «профессиональном искусстве» — вряд ли «ХЖ» всерьез интересуется какое-то другое. Сейчас репродукцию с картины Перова либо Саврасова можно найти в любой самой бедной дыре, но во времена, когда эти художники работали, их ценителями были образованные и обеспеченные люди.

Сейчас ничего не изменилось. Меняются вкусы, меняются «гвозди», на которые искусство «подвешивается», но не более того.

Любой художник, естественно, хочет, чтобы его изделия пользовались успехом при его жизни. Одним это удастся, другие получают признание сразу после смерти, большинства так и пропадают, словно комары, ни разу не попившие крови. Так было, так есть. Бессмысленно горевать о том, что государство тратит деньги на Христа Спасителя, а банкиры покупают живопись, презрительно называемую нами «салонной». Интереснее задуматься: а почему, собственно, должны они тратиться на что-то другое? Что для этого можно сделать и можно ли?

А зачем нужен художник самому себе? Здесь дурацкая логическая заковыка. Если он сам себе не нужен, значит, он вроде как и не художник, значит, и говорить не о чем; а если он — художник, так отпадает вопрос, зачем он себе нужен.

Вот, собственно, и все: с тех пор, как искусство приобрело знакомые нам черты, оно перестало поддаваться четкому определению. Так что каков вопрос — таков ответ («ХЖ» № 9).

Для того чтобы я мог дать ответ, хорошо бы мне ответили на три вопроса: а) что такое «зачем»?; б) что такое «сейчас»?; в) что такое «художник»? Ведь эти три очень условны («ХЖ» № 101).

Антон Литвин

Художник — миссионер идей свободы, творчества и любви в языческом обществе техницизма и буржуазной пресыщенности. Носитель тоски человечества по гармонии, вечный укор о растраченных человеком божественных дарах.

Художник так же нужен обществу, превратившемуся в замкнутую самодостаточную систему, как проповедник нужен племени каннибалов. К счастью, полнота реальности не ограничивается такими отношениями.

Художник нужен Богу. Нужен как память о первой любви и как единственный последний свидетель Его Собственного существования («ХЖ» № 9).

Мне сложно ответить на этот вопрос, так как моя последняя художественная работа относится к маю 2012 года. Уже почти пять лет как я перестал производить художественный продукт в традиционном понимании этого слова.

При этом вопрос «Зачем нужен сегодня художник?» я задаю себе уже двадцать пять лет — ровно столько я занимаюсь современным искусством.

Все это время я считал важным говорить о происходящем в стране и обществе, о том, что что-то идет не так. И если в девяностых это был безумный московский акционизм и, в частности, поиск возможностей диалога с православной церковью, то с начала нулевых я стал работать в поле критики государства и общества потребления:

- о цензуре: графика «Put in – put out», 2000;
- о политзаключенных: инсталляция «Даже ветви можно заставить стать корнями», 2004;
- об укреплении репрессивного аппарата: инсталляция «Светит, но не греет», 2004;
- о возвращении имперской идеологии: видео «Реставрация», 2005;
- об угрозе авторитаризма: скульптура «Все готово к неожиданному визиту Президента», 2006;
- о готовности России к войне: видео «Far war», 2006;
- о начале застоя в обществе: фотопроjekt «Белый. Серый. Черный.», 2007;
- о расколе в обществе: графическая серия «Трещина», 2010;
- о политзаключенных: объекты «Hands free», 2011;
- об утраченных надеждах на перемены: видео «Конец», 2011;
- об обреченности массовых протестов: видео «Шествие», 2012;
- о невозможности диалога с властью: акция «Белые холсты», 2012.

И, кстати, только сейчас мне стало понятно, что премия «Соратник», существовавшая с 2006 по 2012 год, была, в первую очередь, о солидарности. И не случайно она прекратила свое существование после суда над «Pussy Riot».

Отвечая все-таки на поставленный вопрос, я честно признаюсь — ничего нового сказать как художник сегодня не могу. В последнее время занимаюсь и провожу в Праге вот уже пять лет фестиваль актуальной российской культуры и прав человека KULTURUS («ХЖ» № 101).

Семен Файбисович

Если сказать, что художники сейчас нужны как материал, из которого критики и кураторы лепят свои репутации, те обидятся: мол, на фиг они нам нужны, и так прекрасно слепим. Художники, однако, уверены, что действуют в рамках актуальной стратегии. Если когда-то считалось, будто они должны что-то скрывать, то в дискурсе данной стратегии многие бросились хлопать дверьми и греметь ключами — закрывать. «Не верьте им, они все врут!», — без конца повторяет artist с экрана монитора, усугубляя и без того сугубую банальность и пошлость заявлений типа «интеллигенция всегда должна быть в оппозиции» или «все они одним миром мазаны». Искусство самоотверженно поменялось с жизнью местами, общими местами, и демонстрирует открывшиеся при этом удивительные возможности вызывать отвращение. Тошнит и от до чертиков надоевших мониторов, то долдонящих какую-нибудь пошлятину, то достающих девственно-блядской чистотой и пустотой своих экранов, и от целых экспозиций, где физически неприятные люди выставляют напоказ свои так называемые «прелести» или свои отношения с животными, или ведут себя как животные по отношению к зрителю,

и от кураторов с критиками, которым хватает коммивояжерской наглости и развязности раз за разом подсовывать весь этот товар с биркой «Актуальное искусство».

Иерархия и структурированность в искусстве с энтузиазмом преодолевались как тоталитарные начала, однако выясняется, что эфирная изоморфность по своей природе не менее тоталитарна. Просто главными персонами и явлениями оказываются не те, что возведены на пьедестал, как прежде, а те, кто обладает свойствами ударной волны, наибольшей энергией, способной подавлять, заглушать, создавать помехи для других источников, а для себя постоянный, невольно привлекающий внимание контекстуальный грохот. И глушение чужих сигналов, и подача собственных создают вместе удручающий шумовой фон, который и есть здешняя художественная ситуация. Таким образом, фиксируемая сознанием и органами чувств художественная работа сводится к различным формам культурной агрессии, а кому и зачем это нужно — вопрос не ко мне («ХЖ» № 9).

Сегодня они нужны затем же, зачем всегда были (будут) нужны. Искусство — это разговор; прежде всего чувственный разговор человека с самим собой. А еще с богом (если он у него есть), со своим временем и современниками, а то и с теми, кто был и будет. Этот разговор ведется с незапамятных времен — художники, как известно, даже более древняя профессия, чем проститутки и архитекторы — никогда не прерывался и непонятно, с какой стати может прерваться: если есть отношения, всегда непростые, то есть и постоянная потребность высказываться по их поводу, прояснять, выяснять их.

Этот разговор может менять формы и языки высказывания, но потребность в нем неизбежна и для художника, и для тех, к кому он обращается — неважно, улаживает он их или бросает им вызовы; напирает на чувства или интеллект — или не «или». Так уж устроен мир, что всегда находятся люди с необоримой потребностью вести этот разговор.

Те, кто ощущают, что такой разговор обращен именно к ним, самим фактом этого ощущения поддерживают его, вступают в него, участвуют в нем. И время, к которому обращается художник, вступает в этот разговор, и даже бог (у кого он есть) — если захочет. В общем, искусство, это беседа — спокойная или возбужденная, ироничная или душераздирающая, преисполненная гармонии или в форме свары, примиряющая или вызывающая; провокация словом, которую художник затевает, вовлекая в нее тех, кто поддается на нее («ХЖ» № 101).

Владимир Дубосарский

Пытаясь ответить на поставленный вопрос, я честно написал некоторое количество достаточно сумбурного текста, из которого не ясно было, а зачем все-таки сейчас нужны художники. Причем помимо моей воли лейтмотивом становилось традиционное «Что делать?». В результате проделанной работы осмелюсь предложить некий сценарий. Сюжет самый банальный, поскольку тут чем банальнее, тем верней.

Звездолет бороздит космическое пространство. Но то ли что-то сломалось, то ли затянуло в черную дыру, короче, отрезанные от цивилизации, мчатся астронавты в неизвестное. Сами астронавты — персонажи, как на подбор. Помощник капитана рвется к власти, он очевидный подлец, подбивает сомнительного вида ребят-разведчиков к бунту и установлению нового порядка. Все и получилось бы, если бы не любовь девушки-медика к главному герою — бортинженеру, нашему парню. В то же время зануда ученный бьется над формулой, которая может спасти корабль.

Три закадычных друга-компьютерщика, за невостребованностью, пристрастились к техническому спирту и по центральному монитору ловят чертиков.

Фильм только начался, и, очевидно, самое главное впереди. Вариантов развития — сколько угодно. Например, встреча с иной, допустим, агрессивной цивилизацией. Тогда бластеры, лазеры, киборги. Победа, оплаченная кровью.

Или, скажем, все спят, просыпаются — Земля в иллюминаторе. Просто один дурак, случайно пробравшийся на корабль перед стартом, по простоте своей набрал некий код и перенес героев картины в нужное измерение.

В любом случае должно случиться «нечто», что и определит дальнейшую судьбу астронавтов. И произойдет это (по сценарию) извне. Ну не могут они сами ничего изменить. Не получается. Так, мышиная возня в звездолете. Но только до тех пор, пока не случится то самое «нечто», круто меняющее ситуацию. Тут и подвиги, и прозрения, и невиданный накал страстей.

Но художникам, извиняюсь, астронавтам надо еще дожить до этого «нечто». Фильм-то многосерийный, а идет только вторая серия. Живут герои космоса, хлеб космический жуют, функционируют, ждут своего часа. Может, дождутся.

Однако, если фильм с претензией, то уместно рассмотреть и такой поворот событий, когда поворота, собственно, и нет. Потихоньку — от вируса ли, от старости — экипаж погибает. Финальная сцена: последний герой зачитывает послание цивилизациям, которое запросто может не найти адресата. На экране — звездное небо, и, как молитва, монотонный голос последнего героя за кадром: «Одно я могу с твердой уверенностью сказать: "Все наши силы и энергия без остатка были отданы борьбе. Борьбе с бесконечным пространством и ускользающим временем. И мы проиграли эту борьбу. Я смертельно болен, но мысли мои ясны как никогда. Я видел рассвет и видел закат. Я знаю, что здесь и сейчас все кончилось навсегда, и я констатирую это перед лицом Великого Космоса"». По звездному небу побежали титры.

Конец фильма.

P.S. Герои картины — астронавты. Их поступки, страсти, дурные наклонности и образуют, собственно, сюжет. Без которого интересного кина не бывает («ХЖ» № 9).

В середине девяностых «ХЖ» также предлагал ответить на этот вопрос. Почему-то тогда я выбрал поэтическую форму, но так и не показал Виктору, а написал странноватый сценарий. Первая и последние строфы стихотворения были примерно такими:

Затем художники нужны,
Зачем нужны трава и ветер?
Художники за все в ответе,
За то, чтоб не было войны.

А после, сидя у обочин,
Ругать незрелый молодняк:
«Все очень скучно, плохо очень —
На тройку с плюсом накрайняк».

Прошло двадцать лет, и было бы странно, если бы все осталось на прежних местах. Последние иллюзии, как дымок от сигареты, растаяли под мощными вытяжками арт-институций. Совершенно очевидно, что художники превратились в планктон, в пушечное мясо, они обслуживают систему. Ведь именно система легитимизирует их, позволяет называться артистом и дает возможность выживать в новых условиях. Многие деятели культуры отказывают Павленскому в статусе художника — он же вне системы, он нарушает заведенный порядок, неправильно пишет в нашу песочницу, нехороший мальчик. Любый порядок стремится к пределу, но как только его достигает, становится беспорядком (Сунь Дзы). Приблизительно эту картинку маслом мы сейчас и наблюдаем. Художники уже давно потеряли автономию, права и самое главное — волю. Они уже не изменяют мир, не ставят неудобных вопросов — они отвечают на вопросы, которые задают другие. Они играют по чужим правилам, и кто лучше играет, тот успешнее продвигается. Они превратились в декоративную ширму, которую так комфортно наблюдать новому мировому порядку. Прирученный, беззубый контемпорари, вовремя получающий свой нехитрый обед, создает видимость, что с культуркой у этого общества все ништяк, а значит, есть будущее. Но мы-то уже знаем из песни Псоа, что будущего нет.

Современное искусство — это зоопарк диковинных зверей, которых можно увидеть на различных биенналях, манифестах, ярмарках и так далее. И главное, что их объединяет, — звери всегда в клетках, никто не будет покусан, можно смело наслаждаться, прогуливаясь с бокалом шампанского. Вот для чего нужны сегодня художники на самом деле. Но нужно ли это художникам? И что скрывает декоративная ширма? Не потайную ли дверцу? И как долго еще уминышки буратины будут закапывать своих пять золотых на Поле Чудес в Стране Дураков? И где тот Золотой Ключик?..

Вопросы порождают только новые вопросы.

P.S. Прошло двадцать лет, и было бы странно, если бы все оставалось на прежних местах («ХЖ» № 101).



Мария Городецкая. Виды итоговой выставки в магистратуре по изящным искусствам в университете Голдсмитс, Лондон, 2015. Предоставлено художницей.

Валерий Савчук

Возвращение определенности

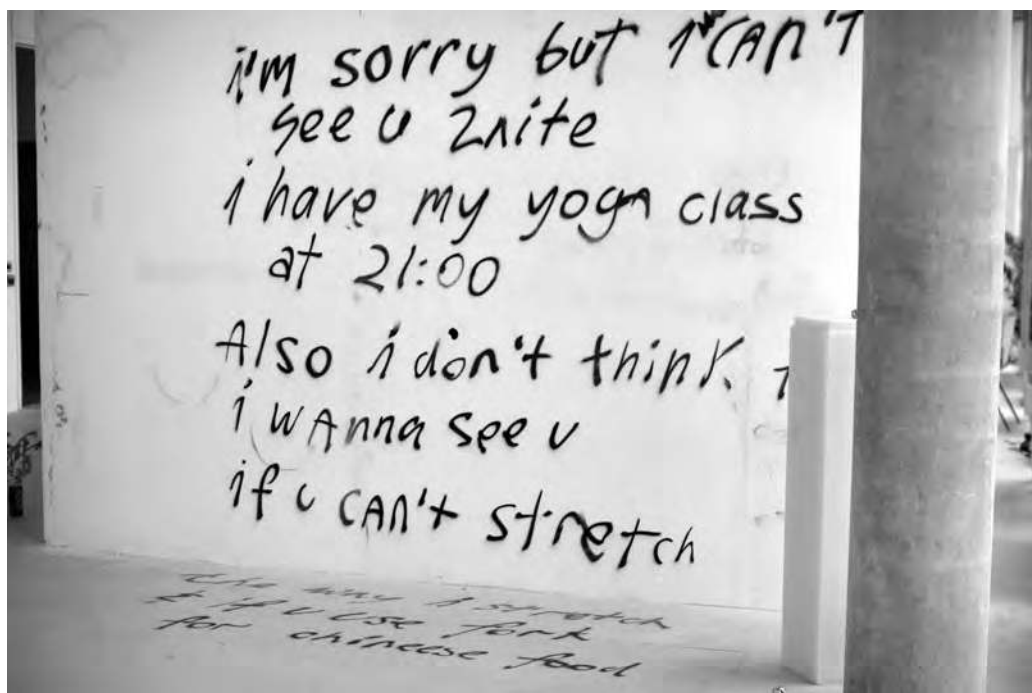
Мир изменился, XXI век наступил, внося тревожную неопределенность. Невозможное еще вчера стало рутиной сегодня не только в чаяном техно-футуристическом облике (дально- и телевидение, чудеса коммуникации и возросших скоростей перемещений¹, но и в чудовищно-регрессивном, варварском (по недоумению идеологов Просвещения, относимом к животному в человеке разумном) проявлении (террор, религиозные войны, разрушение памятников культуры всемирного наследия, пытки и насилие).

Оторопь покоя

Во время трагедий и войн голос искусства слабеет и умолкает, а его произведения становятся неуместными. Когда Жан Тэнгли в 1960 в саду Музея современного искусства в Нью-Йорке представил саморазрушающуюся машину, которая, некое время поработав, с шумом и треском разломалась на части на глазах у публики (конструкцию из остатков машины он назвал «В знак уважения к Нью-Йорку»), это вызвало массу положительных откликов и вошло в историю. Представить подобную реакцию на его акцию в Нью-Йорке вскоре после 11 сентября 2001 года крайне трудно.

Многое из доставшегося нам из искусства XX столетия сегодня утрачивает историче-

ское бытие, определяющееся наивной верой в западную цивилизацию и ее столпов: европоцентризм, исключительность неолиберальной модели общества и процессов глобализации. Что вне этой цивилизации — развивающиеся страны. Нынешняя ситуация определяется ускоряющейся эрозией привычного порядка, осознающаяся как «Time to Revolt» («Время восстать») во всех сферах, в том числе в различного рода художественных институциях (образовательных, концептуальных, символических, дискурсивных, социальных и других). Парадокс в том, что транспаранты с лозунгами «Time to Revolt» несут демонстранты, что свидетельствует о мирном способе трансформаций экономических и политических устоев. При этом скорость революционных изменений столь возросла, что мы уже видим не вращение отдельных спиц колеса, но сплошной без сегментов покоящийся круг — покой постоянства изменений как метафора надежного основания. Можно было бы ожидать от искусства ответы на поставленные вопросы, оформляющиеся в образы самоощущения и предчувствия. Ныне событий в искусстве не ждут, ибо утром ждут теракты и катастрофы. И я, как и большинство, вздыхаю облегченно, если за время моего сна их не случилось. Художественные жесты девальвируются самой жизнью. Когда беженцы в Европу масово зашиваят себе рты, демонстрируя по-



Мария Городецкая виды итоговой выставки в магистратуре по изящным искусствам в университете Голдсмита, Лондон, 2015. Предоставлено художницей.

лиции и СМИ свое бесправие, то единичный акт художника, зашившего себе рот на этом фоне, не фокусирует на себе былого внимания медиа, не является более мотивом для письма. Для оправдания искусства беженцы прибегают к языку, который понятен всем, но который открыли западные художники.

Прибавление причинного места художником, перенесенное в пространство Парижа или Берлина в период наплыва беженцев, прозвучало бы совершенно иначе, пробуждая мысль о конце Западной цивилизации и пресловутом «Закате Европы», об отказе продления рода стареющей цивилизации. А обнаженное тело, закатанное в колючую проволоку, — весьма точный и сильный образ, который был бы уместен и убедителен на обложке книги первого издания «Архипелаг Гулаг» (1973–1975).

Искусство протеста против буржуазных ценностей потребления и либеральной общественной модели затрагивает стратегии проживания, когда же речь заходит о выжи-

вании самого общества, условий его существования — здесь востребован метафизический масштаб художника. При этом согласимся, художником может быть любой, а становится художник.

Современное искусство — третья навигация

Тот, кто претендует на актуальность, — претендует быть в будущем. Бесформенное и текучее сейчас обладает силой лишь тогда, когда оно в состоянии оформиться, а это значит, отказаться от привычного хода вещей, переформатировать символический и идеологический багажи и, наконец, вписать себя в горизонт истории искусства. И символическое, и темпоральное настоящее становится значимым, лишь пройдя стадию коллективного внимания, то есть — все той же актуальности. Качество настоящего определяется модусами актуальности — интеллектуальной реактивностью, публич-

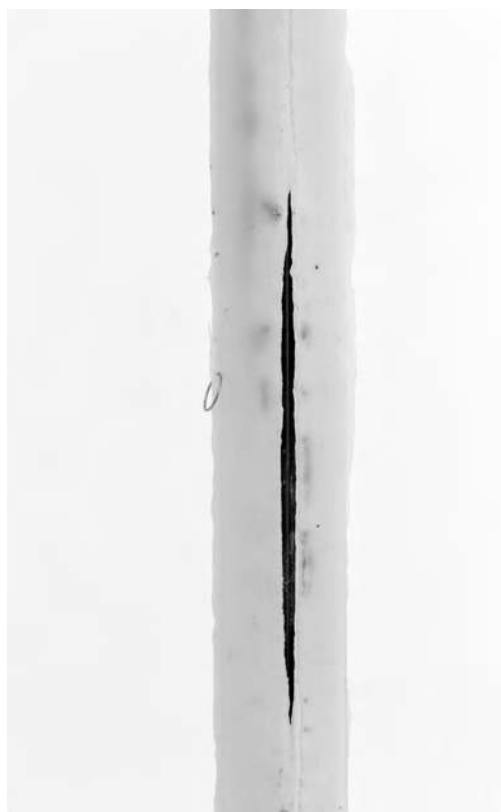
ностью и доступностью, то есть тем, что в итоге заносит *произведение* в историю и хранит его в музеях или частных коллекциях. Но ничто так быстро не устаревает, как искусство в модусе актуальности, которое можно представить в виде темного следа на обоях, где долго висела картина. Это пятно является метафорой современного искусства, закрывающего собой жизнь и консервирующего иллюзии новизны. Художникам и кураторам следовало бы почаще снимать картину современности и смотреть, не потемнели ли обои. Современное искусство не только консервирует жизнь за произведением, но и убивает самую жизнь. Так, на выставке в музее «Трафолт» датского города Колдинге была выставлена инсталляция Марко Эваристти из десяти блендеров с живыми золотыми рыбками. В пояснении желающим предлагалось включить блендер. Пару блендеров любопытствующие включи-

ли. Рыбки стали фаршем. Мы думаем о своей безучастности в мире искусства, но самым интересом, вниманием, рассматриванием мы инвестируем в него жизнь (в данном случае смерть).

Мы с легкостью связываем этапы истории искусства XX века с экономическим состоянием, политической обстановкой, войнами и военным противостоянием в «мирное» время, но современное искусство весьма далеко от вписывания его в контекст. В свое время Платон выделил Первую и Вторую навигации: в море и в сфере умозрительных вещей. Нынешняя — радикально новая ситуация — требует новых способов ориентирования, нового языка, в мире современного искусства (или, если угодно, *contemporary art*²) дает смутные объекты, не поддающиеся традиционным порядкам концептуализации, заставляет вырабатывать адекватный инструментарий для его понимания, для об-



Мария Городецкая «Ты забыл номера в моих заметках, пересек моря через мое тело, через мои вены, через мою кровь, в тепле хорошего бегуна», 2016. Вид экспозиции в фонде Алманах, Лондон, 2016. Предоставлено художницей.



Мария Городецкая «Шест 3», 2016. Вид инсталляции на выставке «Ты забыл номера в моих заметках, пересек моря через мое тело, через мои вены, через мою кровь, в темпе хорошего бегуна». Предоставлено художницей.

основания его котировок и оценки. Здесь возникает потребность в навигации, не связанной с ни Первой, ни со Второй. Навигации в неопределенности настоящего.

Власть статуса современности

Властью наделять статусом современности обладают критик, куратор, агенты капитала и воротилы массмедиа. При этом последовательность их перечисления случайна. В различных ситуациях верховной властью может обладать каждый из них. Дальнейшая история искусства, как и будущие войны, непредсказуема. Все они не существуют друг без друга —

это очевидно, но неочевидным является статус каждой из составляющих. Когда на первый план выступают заказчик, коллекционер, капитал — тогда мы фиксируем устойчивый характер системы, горизонт ожиданий стабильности, когда художник, опережает вкусы, время, конвенции — перед нами симптом радикальных измерений (от черного квадрата и «Победы над солнцем» до революции 1917 года — один шаг), когда же доминируют критики и кураторы (котировщики) — мы обретаем путь аристотелевской меры. Но котировщики — это всегда рискованный процесс. Они подобны богу мудрости из недавно обнаруженного шумерского варианта мифа об Адапе. В коем рассказывается, как налетевший Южный Ветер перевернул лодку Адапа, когда он ловил рыбу. Адап же в ярости сломал крыло Южному Ветру. Верховные боги призвали его к себе. Но бог мудрости посоветовал Адапу, чтобы он ничего не ел и не пил из предложенного богами, поскольку они хотят его отравить. Однако у верховных богов была другая цель — наделить Адапу бессмертием. Но поскольку Адап отказался вкушать предложенную ему пищу, его вернули на Землю. Мудрецам неведом замысел богов. Кураторы, критики и философы, пишущие о современном искусстве — мудрецы и провидцы — нередко ошибаются в настоящем: хитрость мирового разума им неведома. Пишущие тексты, в отличие от создающих образы, сильны в написании уже-случившейся-истории прошлого века. В единичном трудно увидеть настоящее, вписывающее себя в историю, которая, как порыв ветра, уносит легкий сор концептов, обнажая нерв, боль, надежду понять новые обстоятельства жизни. Но будем честны и признаем — без сопровождающих текстов, трактующих смысл произведения, современное искусство, как и Южный Ветер, лишилось бы крыла.

Историки и теоретики искусства сильны ретроспекцией. Случается, кураторы и критики открывают художников (Блосфельд, Пиросмани), иногда художники, отмечая каноны предшествующей эпохи, «убирают» и критиков, и галеристов, и коллекционеров (футуристы, импрессионисты, перформансисты и другие). Открывают же не только художников-современников, но и далеких предшественни-

ков. Примером такого открытия стало признание Диогена Синопского (IV в. до н.э.) художником и основоположником перформанса, у которого жест, действие, поступок были неразрывны с содержанием его мысли. Так, широко известные поступки Диогена в свете современного перформанса вполне логично отнести к *первой и вполне состоявшейся форме* последнего. И только «умеренно» актуальное искусство идет в ногу с котировщиками-мудрецами. Но умеренность — враг искусства. Речь, собственно, о том, что современность переописывает прошлое. Мыслить поэтическими образами, мыслить телом³ или картинами сегодня не является отступлением от дела работы мысли, как нет препятствий (кроме привычного рассеяния гуманитарного знания и искусства на разные виды творчества) не только философа трактовать как художника, но и художника как философа.

От авиатора к навигатору

В ряду заклинаний современных мыслителей есть трансгрессия, призванная совладать с ситуацией неопределенности онтологических границ, утратой экзистенциальной, культурной и профессиональной идентичности. Опера «Победа над солнцем», завершающаяся гимном («все хорошо, что / хорошо начинается / и не имеет конца / мир погибнет, а нам нет / конца!»), — способ повлиять на события и приручить их. Если нельзя сопротивляться происходящему, то следует признать это нормой, сделать парадоксальной игрой, обнаруживая, а затем и предписывая ей правила игры без правил, определенность территории, которая повсеместно нарушается. Отказ от границ (нет нужды повторять их перечень) ведет к девальвации воображения, к ослаблению признака образа, в котором совмещаются или, быть может, точнее сказать, в который вмещаются противоположности. В этом ключе абстрактное искусство — прообраз холодного цифрового мира с его рядоположенностью на плоскости разнообразных эмоций, личного опыта, происшествий, новостей. Воображение ведет к впечатыванию образа в материальный носитель. Кроме того, оно соединяет несоединимое в конкретном образе, отсылая к целому и исходя из него.

В предстоящем времени мы видели, как переписывают роли, функции, результаты работы художник и философ, критик и теоретик, куратор и философ. Комбинации не исчерпаны, новые фигуры на художественной сцене возникают, господствуют и растворяются в неопределенности. Но общее у них — стремление навстречу друг другу. Это уже уходит в прошлое. Художники пишут от недостатка настоящих критиков, а искусствоведы участвуют в художественном процессе по причине рыхлости актуальной арт-сцены. Исключения правило угнетают. Преодоление границ — не отказ от них, а поиск более тонких определений перед лицом их принципиальной неустраимости. Важнейший из важных — вопрос о том, какие территории остаются не захваченными участником культурного процесса, решившим преодолеть жанровые и институциональные границы. Что примеряет на себя философ, мыслящий как художник (сюда относят и Платона, и Маркса, и Делеза)? Философ всегда был кем-то, он стремился к Другому (как Августин или Фома Аквинский — в теологии, Декарт или Лейбниц — в науке, а Маркс — в политэкономии), но неизбежно оставался философом; как и художник, пишущий парафилософские (поскольку не соответствуют философским критериям) тексты об изобразительном искусстве; или поэт, сочиняющий параллельный и, что важно, самодостаточный художественному высказыванию текст, в котором речь идет не о работе художника, а об определенном субъективном впечатлении, скрепленном единством интонации, ритма и темпа письма, общностью настроения. Но философ не создает образы (все рефлекторно всплывающие примеры о философах-акционистах — Диоген, Батай, философах-писателях — Вл. С. Соловьев, Сартр, Камю, философах-фотографах — Бодрийяр, философах-кураторах — Деррида и т. д. — назойливо напоминают нам о смене жанра творчества, а не стирании их границ). Слова же Слотердайка о творчестве Ницше следовало бы понимать как желаемую стратегию собственного творчества, которой ему хотелось бы азартно следовать: «На самом деле, дарования Ницше — не набор отдельных, рядоположенных способностей; между ними нет на-

стоящего водораздела, они не просто со-существуют друг с другом. Более того, в этом авторе всякий раз одна сила действует через другую, и поэтому он не был, подобно многим художественным личностям, одновременно писателем и музыкантом, поэтом и философом, практиком и теоретиком и проч.: он был музыкантом *как* писателем, поэтом *как* философом, практиком *как* теоретиком. Он не занимался двумя вещами сразу — делая одно, он именно *тем самым* делал другое⁴. Опыт полноты растворения одного в другом, — желанный, но недостижимый случай. Отдельные случаи не отменяют жанровых отличий.

Искусство в целом и современное в частности — одна из наиболее целостных возможностей бытия-человека-в-мире. Это всегда авантюра, ибо ставки велики. Но если все же художник совпал с миром, то неясное, но отчетливое ощущение подлинного события всенепременно доносят его работы. Не поэтому ли философы и интеллектуалы так пристально всматриваются в его содержание? Бывает, рискуют увидеть не то. От поражения в звании «котировщик» никто не застрахован.

Активность объекта

Свобода, этот злой гений авангарда XX века, проявила себя в отказе от принуждения и авторитета. Интенсивность смены значения того или иного термина говорит о скорости трансформаций в искусстве, но более — об интенсивности смены вектора авангардного жеста. Впрочем, это можно было бы счесть тривиальным, то есть общим мнением, согласно которому авангардный жест оригинален и неповторим. Жест воспроизведения, повторения столь же неприятен авангардисту, сколь неприятен классический балет Льюису Керролла, который воспринимал его сквозь призму утраты свежести и непосредственности детской пластики. Природе авангарда чуждо восточное искусство приближения к правильным — точным и внутренне наполненным — состояниям. Идеальное повторение авангарда — воспроизведение ситуации вызова, скандала, новизны. Застывшие в этом самоощущении вновь и вновь воскрешают травматический опыт. Но

если прежде травма наносилась обществу, то ныне его *неуместному* герою.

Достаточно ли художнику XXI века быть самим собой или он по-прежнему стремится быть теоретиком, куратором, философом? А философ нуждается ли в художнике? Изошренность оговорок (подобных той, что философ только тогда остается философом, когда он, занимаясь любыми проблемами и работая с любыми объектами, не утрачивает горизонт вопрошания о предельных основаниях сущего, даже тогда, когда осмысливает свой личный опыт), с которыми, конечно, нельзя не согласиться, скорее, подтверждает нехватку Другого, чем избыток и плотность себя. На поставленный вопрос сегодня нельзя ответить, не затрагивая специфики сообщения с Другим. Поле битвы традиций, инноваций и мутаций таково, что философ, отвечая на вызов современности, принужден к перформативным высказываниям и к массмедийным стратегиям захвата внимания. В свою очередь, художник, закладывая в произведение концепт, описывая его в дискурсе современной мысли, попадает в поле философии. Оба они оказываются не там, где их привыкли видеть. Но двигаясь навстречу друг другу, они не сливаются, как квадрат и круг Кузанского в геометрической точке. Каждый остается собой, обнаруживая при этом дополнительный ресурс понимания фигур «философа» и «художника». Осознание этого факта проясняет, почему трансгрессия дисциплинарных границ не влечет сегодня дисциплинарных взысканий и идеологических отречений.

Каков же вывод из сказанного? Представляется, что пишущие об искусстве художники, философы, поэты и писатели, организаторы выставок, самоназвавшие себя кураторами, — все предстают *не в своем профессиональном* статусе. Они используют внеакадемические формы высказывания, в которых можно увидеть стиль *наивного* творчества. При этом я акцентирую позитивные — целостные формы репрезентации — смыслы наивности, их серьезность и искренность. Здесь наивность важно отличать от подражательного примитивизма, нерелексивно транслирующего на отечественную почву в другом топосе созданные концепты. Если авангард в борьбе с классикой и академиз-

мом открыл народные корни искусства, то художник XXI века в наиболее радикальных формах высказывания как раз ищет возможности прямого воздействия на зрителя формами искусства, не ставшими академическими. Это прямо касается и пишущих об искусстве, поскольку они используют (при всей усложненности и непонятности текстов) внеакадемические формы философской рефлексии, где понятия превращаются в метафоры, а концепты — в визуальные метафоры. Количество самообслуживающих художественный процесс текстов (тексты о художниках пишут сами художники, а кураторы — из среды тех же художников) — свидетельство все-еще-недифференцированной отечественной художественной сцены. Метаконцептуальная — назовем ее так — сложность исчерпала кредит привлекательности и доверия. Дальше — путь простоты и ясности, не утрачивающий глубины рефлексии.

Только настоящее делает прошедшее настоящим, адекватным исследовательской оптике, в свете которой известные сюжеты или явления получают соответствующую времени актуальность. Собственно говоря, в этих примерах проявляется общее правило: визуальные стратегии в целом, и художественные техники в частности время от времени революционно обновляются, вводя в сферу актуального интереса художников новые сюжеты и предметы. При ускорении частоты революционных сломов в искусстве появляется «побочный» эффект, выдающиеся представители критики и теоретики «до революционной» поры оказываются беспомощны в оценке новых явлений, не укладывающихся в традиционную эстетику произведений⁵.

Художественный ресурс телесного реагирования

Если обратиться к самому аутодеструктивному искусству XX века — перформансу, который возникает и заявляет о себе в полный рост во времена относительного покоя, экономического благополучия и уверенности в завтрашнем дне, то он, будучи порождением Западной, отягощенной двумя тысячелетиями христианской, аскетичной к живому образу вне веры и отвлеченной от мира цивилизации,



Мария Городецкая «Меланхоличная эндокринная железа», 2016. Вид инсталляции на выставке «Лаура дикая в колоде» в ангаре Макао, Милан, 2016. Предоставлено художницей.

ей, являет собой обращение искусства к своим корням, а именно, к связанной со стихийными силами топоса местной традиции. Слияние с забытой формой философии, с философией, активно участвующей в жизни полиса (или информационного мегаполиса современности) влечет и «возвращение» соответствующего типа рефлексии — топологической рефлексии.

Перформанс как конверсив топоса и как мысль телом уже вписан в структуру топологической рефлексии. И она же — исток третьей навигации. При всей кажущейся несовместимости институциональных пространств и проблемных полей они имеют то несомненное сближение, которое трудно игнорировать. И топологическая рефлексия и перформанс указывают на существование другого мира, но, если мы употребляем термин



Мария Городецкая «Письмо <3», 2016. Вид инсталляции на выставке «Лаура дикая в колодце» в ангаре Макао, Милан, 2016. Предоставлено художницей.

указывать, то мы рискуем тотчас же оказаться внутри пространства оптических реалий, так как указание является разновидностью определения, которое в логике называется остенсивным (от лат. *ostendere* — показывать). Но речь здесь идет о том, что ни указание, ни выделение или отвлечение отдельных признаков конкретного предмета или явления не составляют того, что мыслится под сопоставляемыми процедурами или, точнее, действиями. В них происходит то, чего нет в полном реестре логических определений — вовлечение. Вовлечение в область, которая не показывает себя, но, напротив, скрывает, и в своей скрытности, неясности и неочевидности возбуждает тотальное переживание, в том числе и вытесненного, и забытого, возвращая за амальгаму зеркала, отражающего любые оглядывания («зеркало копирует устремления тела, вместо того, чтобы откликаться на них свободным изменением перспектив⁶). Если мифологические Герои не должны были огля-

дываться и прислушиваться, то отвлеченный рационально-телеологический разум обязывал для уверенного движения вперед продвигать рефлексивные акты, удостоверяющие надежность исходных постулатов.

Фактография неизвестного

Симметрия революционных событий начала XX века и века XXI не должна уводить от вопросов неопределенности нашего времени. С даты 11 сентября — пункта заката ситуации постмодерна — по меркам ускоряющегося времени прошла целая вечность. Но равного по мощности и признанности концептуального оформившегося направления не обнаружилось. Мне представляется, что мы переживаем победу постмодерна после смерти последнего. Мозаичная равнозначность топов и отказ от претензий на всеобщность, впитавшись в наше исследовательское кредо, распалось на конкурирующие зоны влияния, на право голоса любого топоса, которому не только стало возможно репрезентировать себя, но и оценивать, рефлексировать и продумывать не из проекта Запада и критериев западных кураторских и искусствоведческих институций. Представляю себе любопытный проект куратора из Афганистана, не имеющего западного образования, который собрал бы интенции западных художников репрезентировать мужество, но, конечно, не достигающих раскрытия темы, как это с легкостью делают художники местные. Или по той же схеме продумать тему жертвоприношения, к которой самоубийство и аутодеструкция пусть и приближаются, но далеки от чистоты жертвы части ради благополучия целого и так далее. Расширение инстанций оценки, уверен, даст в XXI веке свои плоды.

На повестке дня — разрешение непримиримых противоречий. С одной стороны, воскрешение всего того, что художники и критики отправили в утиль — материальное, объемное и весомое, рукотворное, физически ощутимое и тактильно неопровержимое: глина, камень, дерево, металл. Трудозатраты — важнейший фактор жертвоприношения. Вспомним подзабытого Шпенглера: «Мы никогда не поймем гигантскую архитектуру соборов и пирамид, если не признаем их за жертву, которую юная душа приносит чуждым

силам». В нашем случае — чуждым силам, вторгающимся в наш уютный и буржуазно обустроенный мир. Творчество как жертвоприношение гораздо интереснее, чем самовыражение, пусть и опасное для собственной жизни художника.

С другой же стороны, реальность меняется на глазах, обращаясь медиареальностью, фармакологической реальностью, геймреальностью и так далее. Изменение среды по своему чутко осмысливает сайенс-арт, исследуя, как медиареальность и техносреда, плоды робототехники, IT, биомедицины вторгаются в социум, в наше тело, чувственность, утверждая на свой лад расширение области чувствительности к активности техносреды. Эти изменения делают атомизированными, невесомыми и невосприимчивыми к боли нашу телесность (при этом сейсмологи будущего актуального искусства, как, например, Жан-Кристоф Амман⁷, кивают в сторону женского тела), наши стратегии навигации и поведения, наше всеприсутствие и отовсюду-устраненность. Инвективы могут множиться и множиться (их, впрочем, не счесть). Задача как раз в том, чтобы, преодолев расходящиеся тенденции, соединить их в современном производстве — актуальном по определению. Упование же футурологов от искусства на тело, способное якобы противопоставить свою материальную весомость невесомости и нематериальности медиареальности, все же преувеличено. Можно понять Дитмара Кампера, говорившего о теле как стоп-кране все ускоряющегося воображения в конце XX века, но современные фармакологизированные и ГМО-тела, анестезированные, расфокусированные и рассредоточенные в Сетях, в ситуации, когда все более осознается, что медиа не вне нас, медиа внутри нас, не дают надежд. По сути, на это обратил внимание Валерий Подорога: «Мы беззащитны именно как биологические существа»⁸, поскольку мы не в силах сопротивляться внешним вторжениям, нарушающим целостность организма глубоким проникновением в него. Художникам и интеллектуалам, пишущим об искусстве, предстоит осмыслить бытие тела в новых условиях, определяемых новыми медиа, продуктами высоких технологий и генной индустрией, и распрощаться со старыми представлениями о целостности и независимости от контекста тела.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Примечательно, что в 1945 году Владимир Набоков в рассказе «Знаки и символы» не без удивления писал: «На Земле не осталось места, удаленного более чем на шестьдесят часов полета».

² Не буду вдаваться в терминологические споры Гринберга и Краусс, Мизиано, Подороги, Ковалева и молодых критиков и переводчиков. Мне близка все же позиция, выделяющая сегмент провоцирующего (шокирующего) и вызывающего интерес у критиков и интеллектуалов.

³ Дитмар Кампер как никто другой до конца продумывал опыт мышления тела (*KörperDenken*), что означает «не о теле думать — по определенным абстрактным образцам, а телесно думать». *Kamper D. Ultra II Paragana* № 7 (2) (1998). С. 276.

⁴ Слотердаик П. Мыслитель на сцене // Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: Ad Marginem, 2001. С. 556.

⁵ О том, как нервно и остро отрицательно реагировали на работы К.С. Петрова-Водкина, И.И. Машкова и П.П. Кончаловского художники и критики старшего поколения И.Е. Репин, А.Н. Бенуа и др. см.: Курбановский А. Внезапный мрак. СПб.: Арт, 2007. С. 208–224; а также непонимание и неприятие критиков кубизма русских художников: Доронченков И. Кубизм в России: к истории восприятия // Научные труды Российской академии художеств. Вып. 29. Проблемы развития зарубежного искусства, 2014. С. 212–221.

⁶ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента и Наука, 1999. С. 130.

⁷ Аманн Ж.-К. Логоцентризм и русское искусство // Художественный журнал № 9 (1996). С. 56–57.

⁸ Подорога В. Kairos, критический момент. М.: Grundrisse, 2013. С. 79.

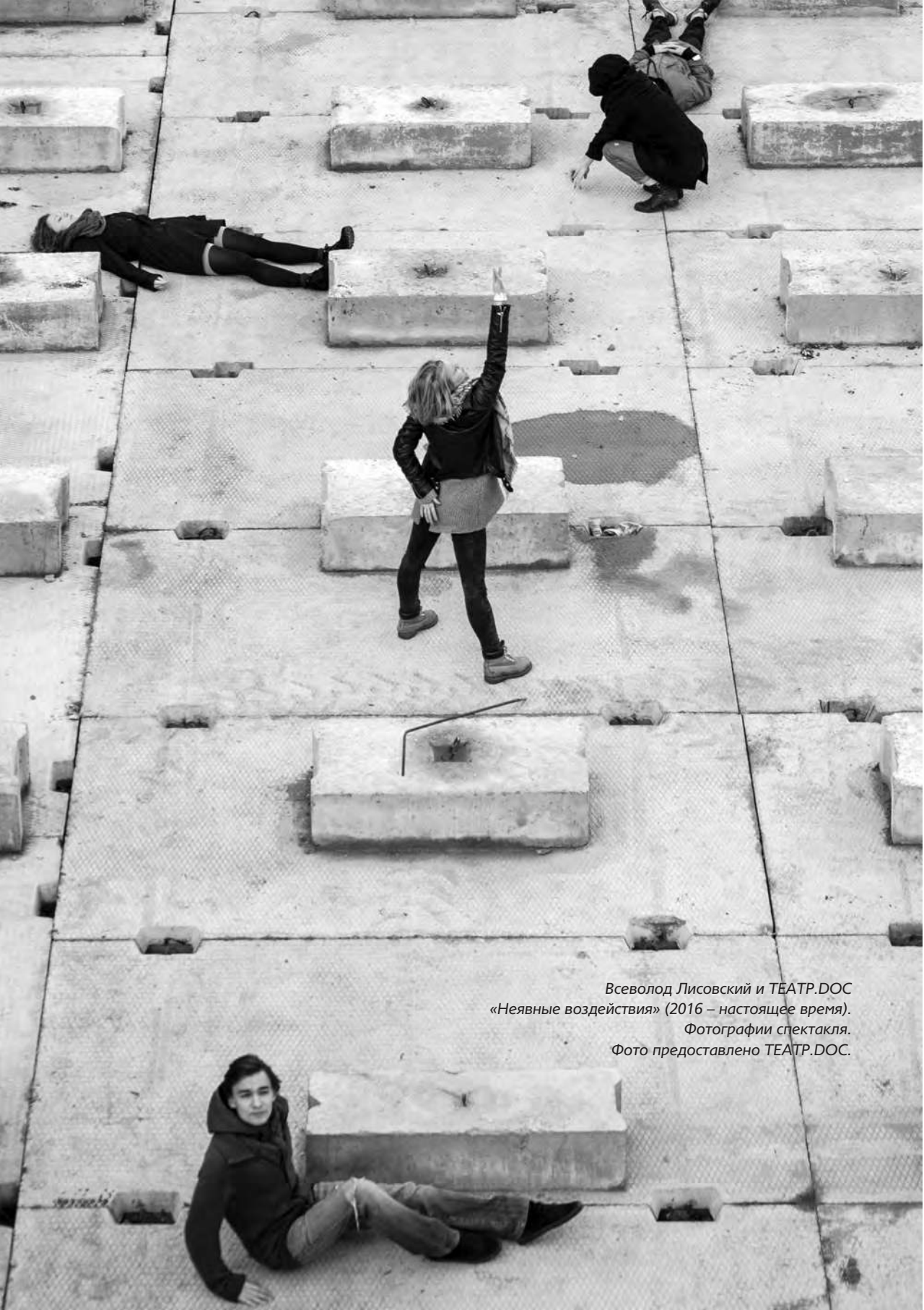
Валерий Савчук

Родился в 1954 году в Краматорске.

Философ, теоретик искусства.

Автор множества статей и книг, среди которых «Режим актуальности» (2004), «Философия фотографии» (2005), «Медиафилософия» (2013) и другие.

Живет в Санкт-Петербурге.



Всеволод Лисовский и ТЕАТР.DOC
«Неявные воздействия» (2016 – настоящее время).
Фотографии спектакля.
Фото предоставлено ТЕАТР.DOC.

Илья Будрайтскис

Искусство как партизан?*

Похоже, моральная составляющая современного искусства выглядит сегодня как нечто самоочевидное. Терпимость и внимание к другому, культура дискуссии, гостеприимство, равенство возможностей, инклюзивная политика, основанная на стремлении действовать вместе, — все это уже давно привыкли воспринимать как необходимое отсутствующее. Искусство, в том числе и то, которое определяется как «критическое», как бы призвано постоянно напоминать об этике, неизменно провозглашаемой в качестве идеала, но бесконечно далекого от реальной жизни. Это правила, которые нужно знать для того, чтобы избежать их исполнения на практике.

В своем знаменитом манифесте «Индустриальное общество и его будущее» Унабомбер бросал американским левым обвинение в «сверхсоциализации» — стремлении принимать всерьез моральный кодекс общества, вся действительная жизнь которого основана на перманентном отклонении от этого кодекса. Мы ненавидим, завидуем и получаем наслаждение от чувства превосходства, хотя знаем, что каждое из этих проявлений является нарушением правил, которым человек предположительно должен следовать. Сумма этих отклонений составляет норму, постоянство которой гарантировано недостижимым нравственным идеалом. Для стабильности этого состояния необходимо, чтобы об этом идеале кто-то постоянно напоминал. Эту роль, согласно Теду Качински, берет на себя «моральное мень-

шинство» левых. «Цели сегодняшних левых НЕ состоят в конфликте с общепринятой моралью, — писал Унабомбер. — Наоборот, левые принимают распространенную моральную норму, усваивают ее как свою собственную и затем обвиняют социальный мейнстрим в нарушении этого принципа. Примеры: расовое равенство, равенство полов, помощь малоимущим, мир вместо войны, ненасилие, свобода выражения, хорошее отношение к животным. По существу, долг личности — служить обществу, долг общества — проявлять заботу о личности»¹. Левые моралисты вызывают к «совести» общества, к чувству вины за несоответствие постоянно неисполняемому нравственному закону.

Можно добавить, что большинство эскапистских альтернатив — этических кооперативов, коммун и самоуправляемых предприятий (по крайней мере, если они понимаются как гетто, где морально возвышенные индивиды могут практиковать «прямую демократию») — также могут быть отнесены к «сверхсоциализированному» поведению. Такая проповедь усиливается прямо пропорционально утрате действительных политических позиций и способности как-либо повлиять на ситуацию со стороны левых.

Указание на диссонанс между декларацией и действием, акцент на двусмысленности и лицемерии существующего порядка вещей не только не становится угрозой для этого порядка, но придает ему силу. Критическое искусство, давно покинувшее свое тради-

* Текст подготовлен для публикации в книге How to Gather: Acting Relations, Mapping Positions. Edited by Bart de Baere, Defne Ayas, Nicolaus Schafhausen, Marie Egger. Moscow: v-a-c foundation, 2017.



Всеволод Лисовский и TEATP.DOC «Неявные воздействия» (2016 – настоящее время). Фотографии спектакля. Фото предоставлено TEATP.DOC.

ционное место в обществе, превратилось в ключевой институт моральной критики. Эта критика поддерживает консенсус и превращает моральную вину в стабилизирующее чувство, балансирующее аморальную повседневность индивидуального агента рыночных отношений. Такое критическое искусство фактически становится бастионом социал-демократических и эмансипаторных ценностей, за которыми уже не стоят массовые партии или протестные движения снизу. Искусство выступает своего рода призраком, тенью этих движений прошлого, заимствуя их повестку и превращая ее в уже не связанный никакой общей политической логикой набор эстетизированных представлений.

Критический художник посредством радикального морального высказывания как бы пытается связать воедино распадающийся мир, в котором сфера религии и политики практически полностью утратила какую-либо связь со сферой экономики и трудовых отношений. Сегодня агрессивный консерва-

тизм, фундаментализм и ксенофобия наслаиваются на дерегуляцию экономики, уничтожение социальной сферы и хаос индивидуальных стратегий выживания. Действительное угнетение снова уходит в зону невидимости, а его жертвы лишены своего голоса в политике. Критическое искусство в одиночестве продолжает напоминать об этой связи — но не в качестве программы политического действия, а как оторванная от реальности возвышенная риторика вины и ответственности. Такое искусство сегодня фактически становится новым «сердцем бессердечного мира».

В известном эссе 1929 года «Старый крот и приставка Sur» Жорж Батай декларировал свой разрыв с сюрреалистами, противопоставив «икарийскому» стремлению воспарить навстречу солнцу, возвышенному и недостижимому горизонту стратегию «крота», который, напротив, все глубже и глубже погружается в «черную яму» реального². В основе индивидуального бунта против дей-

ствительности находится желание придать новую силу старым принципам, оживить иллюзии и надежды — вместо того, чтобы дать им окончательно сгнить. Путь к подлинному изменению откроется тогда, когда мораль, подвиг и все, что выглядит как «освобождение сознания», не будут вызывать ничего, кроме отвращения и ненависти. Вслед за Марксом Батай повторяет: гниение — это лаборатория жизни, и чем полнее это гниение поражает современное общество, тем ближе то, что придет ему на смену.

Возвышенным движениям духа Батай противопоставлял грубые массовые движения, поднимающиеся из толщи земли. Пролетариат не апеллирует к разрушенной морали, не пытается спасти утраченные ценности. Он не ссылается на нравственный закон тогда, когда этот закон находится в состоянии внутреннего распада.

Для «консервативного революционера» Карла Шмитта в этом разрыве коммунистического движения с любым типом консенсуса, с его ускользанием от рамок закона, обнаруживает себя и доводит до предельного осуществления принцип «партизана». Впервые эта главная угроза суверенности Нового времени появляется в начале XIX века как самый дерзкий вызов Империи Наполеона, наиболее амбициозному универсалистскому проекту власти и порядка. Французская армия, не знавшая себе равных среди организованных государственных армий, получает самые чувствительные удары со стороны крестьянских партизан в отсталых странах — сначала в Испании, а затем в России. Сила этого органического партизана в его вызывающем невежестве, в природном бунте против упорядоченного и рационального. Партизан отвергает законы войны — этого высшего достижения Европы Нового времени, заложенного Вестфальским миром 1648 года. Партизан принципиально не публичен — он не носит форму (или, наоборот, постоянно меняет ее). Он не знает границы между битвой и отдыхом. Его стихия — природа, лес и горы. Он внезапно появляется из темноты, чтобы нанести мгновенный удар и так же внезапно раствориться. Партизан — не солдат, но и не мирный житель: он может быть и тем, и другим в зависимости от об-

стоятельств. Партизан исполнен абсолютной вражды и готов к абсолютному риску — не соблюдая никаких законов по отношению к врагу, он не ждет и милости по отношению к самому себе.

Первый тип партизана Нового времени — это, по выражению Шмитта, «теллурический» воин, связанный с родной землей. Архаика, воинствующая не-современность этой фигуры, сообщает ей невероятную силу: партизан как бы впитывает все скрытые, догосударственные, коммуитаристские и анархические начала крестьянства, которые в момент войны пробуждаются и наносят удар по вторгшемуся в их мир Модерну. Принципиальная новизна фигуры партизана, отличающая его от героев древности, в том, что его появление, тождественное пробуждению темных сил земли, становится возможным только как реакция на высокое, на суверенность и стремление к порядку и прозрачности.

Однако теллурический партизан, «оборонительно-автохтонный защитник родины», для Шмитта — всего лишь провозвестник подлинной угрозы. Сущность партизана меняется, когда скрытые анархические силы земли соединяются с радикальной философией, чей взгляд устремляется не вверх, а вниз, к материи, к «*Les damnés de la terre*».

В XX веке марксизм в его ленинской версии создает фигуру глобального партизана, движимого абсолютной враждой к существующему порядку. Так же, как экономически пролетарий отрывается от собственности и от средств производства, политически партизан отрывается от связи с территорией, превращая в сферу своего действия весь мир. У пролетария нет ничего «своего», и поэтому ставка в его борьбе — не родной клочок земли, но все отечества вместе взятые.

Синтез подрывной силы теории исторического материализма и разорвавшего цепи иерархии и закона повстанца рождает, согласно Шмитту, главную угрозу суверенности. Это ставшая явью страшная перспектива появления «образованного Пугачева», о которой еще в начале XIX века предупреждал правящую элиту Российской империи контрреволюционный мыслитель Жозеф де Местр.

Теперь любой рабочий — «говорящее оружие», которое хозяева привыкли не замечать, — может оказаться скрытым партизаном, адептом революционной политики, носителем абсолютной вражды по отношению к капитализму и государству.

Таким образом, граница между войной и миром окончательно исчезает. Если Клаузевиц считал войну продолжением политики, то для Ленина политика — это и есть война, лишенная всяких правил и внутренних ограничений. Глобальный партизан не стремится к соглашениям и закреплению баланса сил по итогам военных действий. У него нет ничего — но его цель состоит в приобретении всего мира, и на меньшее он не согласен. «Для Ленина только революционная война является подлинной войной, поскольку она происходит из абсолютной вражды. Все остальное — условная игра», — как писал Шмитт³.

Сила партизана в его иррегулярности, невероятном динамизме и смене обликов. Обратной стороной этого непостоянства облика, сбивающего противника с толку, является постоянство стратегии, определяемой невозможностью открытой битвы. С этой точки зрения знаменитая максима Льва Троцкого, произнесенная после провала Брестского мира в 1918 году, — «ни мира, ни войны, а армию распустить» — представляет кредо шмиттовского революционного партизана. Успех большевизма не в военном столкновении с силами капитализма, но в борьбе за души людей, граждан, уже не принадлежащих своим национальным государствам. Удара стоит ждать не на видимой линии фронта — но в тылу, где пролетарии в любой момент могут восстать против «своего» правительства.

Основные действия партизана разворачиваются на «темной стороне» — там, где их меньше всего можно было бы ожидать. Он меняет не только смысл войны, но и ее пространственно-временное измерение. Шмитт сравнивает партизана с подводной лодкой, которая «точно так же добавила измерение глубины к поверхности моря, на которой разыгрывалась морская война старого стиля»⁴.

Итак, можно заключить, что партизан — это тот, кто из подполья, серых, непро-

явленных и неожиданных зон наносит удары, постоянно избегая открытого столкновения (а значит, и его итога в виде мирного соглашения). Его пантомима с постоянным переодеванием, выявлением абсурдной условности любой униформы — не что иное, как серьезность вражды, выявляющей игровое, несерьезное и компромиссное начало любой войны по правилам, любой «регулярной игры на открытой сцене»⁵. Война партизана — это не «война военных» так же, как его политика — это не «политика политиков».

Можно ли сказать, что в наши дни одним из источников нового партизанства может стать именно искусство — то самое искусство, которое все привыкли воспринимать как символ консенсуса и компромисса? Ведь именно эта новая роль носителя консенсуса, примиряющего общество с самим собой, дала искусству возможность выйти далеко за пределы собственной традиционной территории. Современный художник, как бы наделенный чрезвычайными полномочиями миротворца, может сегодня выступать и как ученый, и как политический активист, и как смелый исследователь скрытых механизмов власти. Критический художник аккумулировал в себе все стороны партизанских тактик прошлого — чтобы употребить их для призыва к миру и моральному обновлению. Но получив эти возможности, способен ли он употребить их для прямо противоположных целей?

Международный художественный акционизм 2000-х, от «The Yes Men» до «Pussy Riot» и Петра Павленского, демонстрирует, как политический активист, переодетый художником, получает возможности публичной критики и пропаганды, не сравнимые с возможностями обычного политического активиста. Эти новые возможности практически точно соответствуют основным чертам шмиттовского партизана — иррегулярности, повышенной мобильности, политической вовлеченности. Переодевание в художника для обретения силы подходит и левому теоретику, и стратегу социальных движений, и борцу против джентрификации. Эта мимикрия происходит постепенно, она пока не осознана как стратегия, как общая объеди-



Всеволод Лисовский и TEATP.DOC «Неявные воздействия» (2016 – настоящее время). Фотографии спектакля. Фото предоставлено TEATP.DOC.

няющая линия, способная придать художественному партизану глобальный характер и необходимую глубину. Однако в ситуации ускоряющегося социального распада, политической деградации и милитаризации мира место искусства, как силы компромисса, рано или поздно потеряет свое значение. Партизан — это не только возможность новой стратегии искусства, использующей преимущества его ситуативно-консенсусного характера, но и форма, в которой искусство в принципе сможет себя сохранить в будущем. Путь к этому осознанию для искусства лежит через критику, направленную внутрь себя, через продуманный подрыв собственной компромиссной и морализирующей позиции, через утверждение глубинного партизанского духа вражды. Того духа, который окажется способным объединить сообщество художников и зрителей и дать ему подлинную силу жить вместе.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Качинский Т. Индустриальное общество и его будущее (Манифест Унабомбера). М.: Библиотека нонконформиста, 2006. С. 31.

² Bataille G. The «Old Mole» and Prefix Sur // Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. P. 38.

³ Шмитт К. Теория партизана. М.: Праксис, 2007. С. 81.

⁴ Шмитт К. Теория партизана. С. 108.

⁵ Там же.

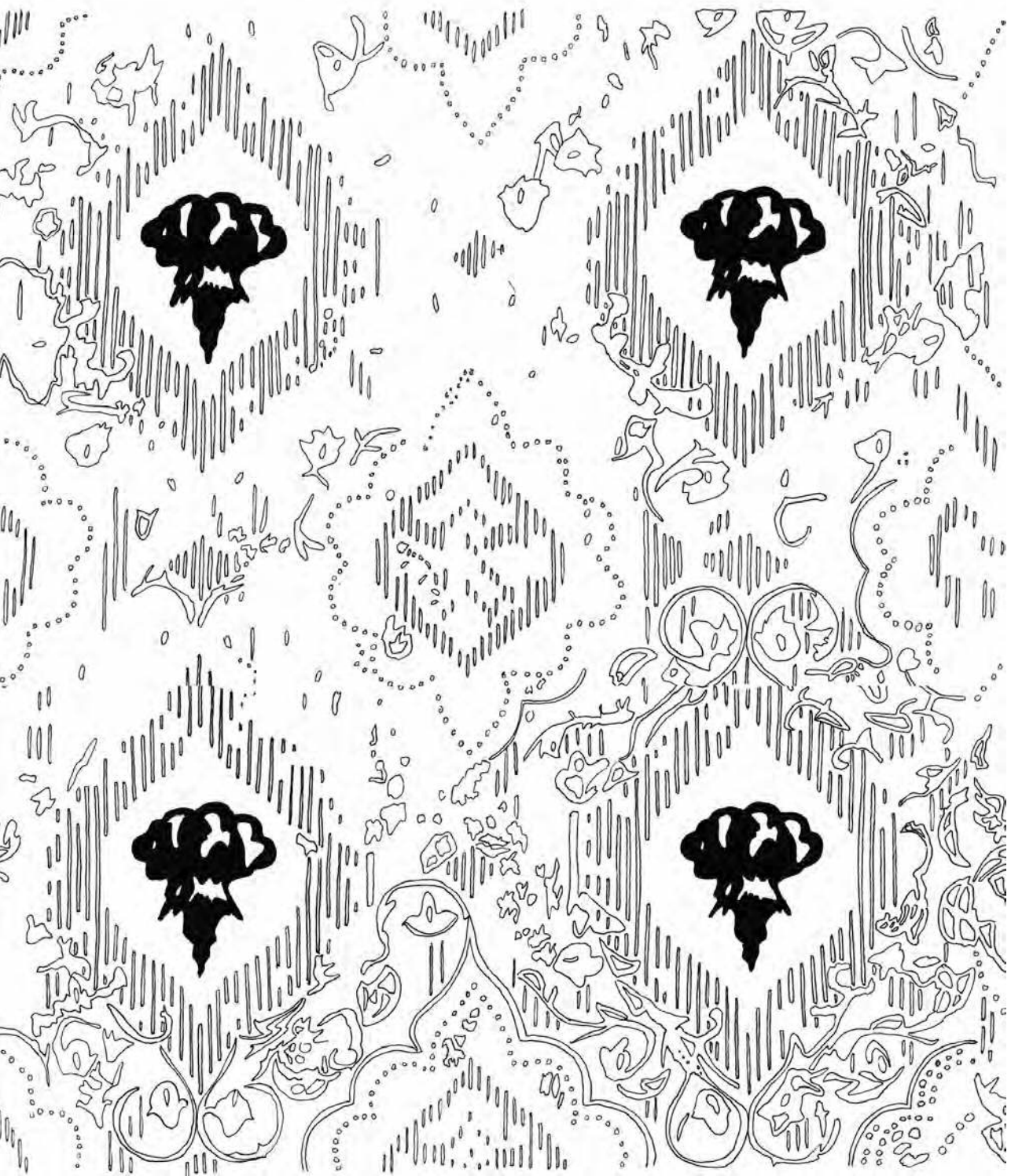
Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве.

Историк, теоретик искусства.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Лена Зубцова «Обои», 2015. Бумага, тушь, лайнер. Предоставлено художницей.

Александр Бикбов и Виктор Мизиано

Освобождение времени

Виктор Мизиано: Наши встречи в редакции «ХЖ» уже стали для нас сквозным пунктиром — ваша публикация, затем новый цикл работы над журналом, мы переходим к новому блоку последовательно разворачивающихся тематических номеров, и опять нам оказывается интересен ваш комментарий. Только что мы издали сотый номер «Художественного журнала», в котором попытались понять наше актуальное настоящее через прошлое — прошлое пережитой «ХЖ» постсоветской эпохи. Последующий, 101-й номер мы задумали как разговор о настоящем сквозь призму будущего или же как разговор о будущем через опыт сегодняшнего дня. Ведь сегодня, как кажется, все мы переживаем исчерпанность некоего доминировавшего до недавних пор статус-кво, как и некое томление по чему-то, что должно непременно наступить. Впрочем, оно — это будущее, может либо не явиться никогда, оставляя нас в состоянии его постоянного ожидания, либо же явить себя в любой момент, поскольку ситуация того требует. И в этой связи, наверное, имеет смысл начать наш разговор, вернувшись к тому, с чего некогда — в 2011-м году в №№ 83–84, начинался наш диалог — к культурной политике неолиберализма. Ведь многие теоретики и публицисты интерпретируют настоящее через диагностику конца неолиберализма.

Александр Бикбов: В разговорах о конце неолиберализма есть очень большая доля условности. Она основана на допущении, что неолиберализм, как и другие идеологии, являет собой способ властвовать над умами в политическом пространстве. Мой тезис заключается в том, что неолиберализм исход-

но не нуждался в системном идеологическом оформлении, поскольку это, в первую очередь, технология управления. Безусловно, некоторые неолиберальные идеологии были предложены уже в девяностые, и они по-прежнему включены в политическое состязание: товаризация общественных фондов, рынок без границ и регуляторов, гибкий труд. Но сфера использования технологий куда шире, чем запрос на их доктринальное оформление. Именно поэтому неолиберальные модели легко монтируются с самыми разными идеологическими установками в разных частях мира, от США до Саудовской Аравии, от Австралии до России. Достаточная толерантность неолиберализма к доктринальной достройке возвращает нас к вопросу: не отвергнута ли эта модель только как идеология и не продолжается ли интенсивное внедрение этих технологий в политику, экономику и культуру, несмотря на мировой консервативный поворот?

Предварю развернутый анализ кратким ответом. Нынешние неоконсерваторы и традиционалисты во власти — неолибералы даже тогда, когда яростно атакуют неолиберализм. Они традиционалисты и сторонники «старого доброго» суверенитета в своем видении нации, определении целей, которым должна служить культура, понимании того, каким высшим целям служат налоги. Но в том, как они управляют этими сферами в рутине и банальности своей профессиональной жизни — будь то музеи, университеты, или, если мы покинем границы культуры, пенсионные фонды — они предстают самыми последовательными неолибералами, все так же привлеченные эффективностью численных показателей, экономией бюджетных

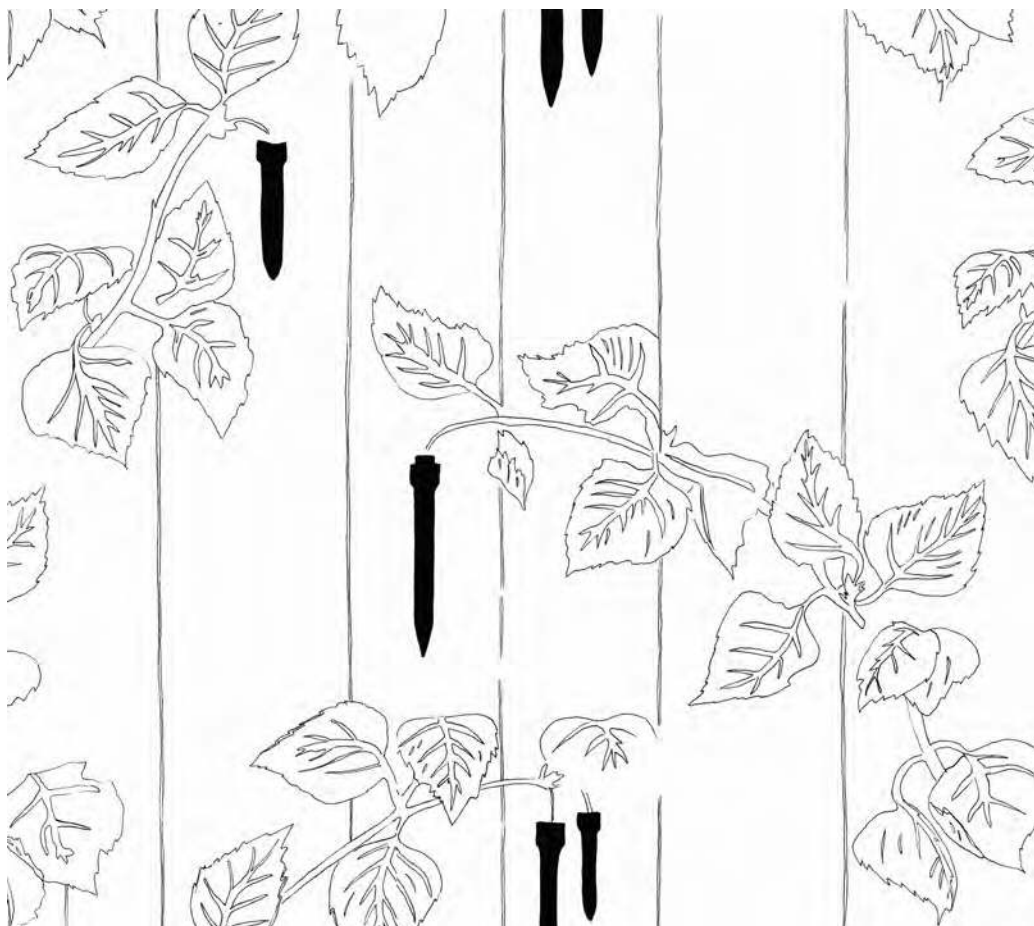
трат, соблазном государственно-частного партнерства.

Недавние примеры, которые кажутся наиболее ярким подтверждением неработоспособности неолиберализма в России — деятельность двух федеральных министров: министра культуры Владимира Мединского и министра образования Ольги Васильевой. Если мы следим только за их доктринальными высказываниями, может показаться, что эти фигуры воплощают собой радикальную антитезу девяностых, попытку полностью перечеркнуть либеральный проект, чтобы вернуться к идеям национальной и моральной сплоченности, нации как единого тела, общей судьбы и так далее. Но если мы уделим внимание средствам, при помощи которых эти задачи реализуются, мы без труда обнаружим, как суверенитет и национальное единство становятся коммерческим продуктом, перекодируются на языке прибыли и эффективности. Так, уставные задачи, которые ставит перед собой любимое детище министра Мединского, Российское военно-историческое общество (РВИО), наряду с консолидацией государства и общества, борьбой против «искажений» исторической памяти, — это организация туризма, проведение фестивалей, услуги по консультированию, государственные подряды на восстановление памятников, производство патриотического кино и, в целом, прибыльный менеджмент инфраструктуры патриотизма. Публичные суждения министра о РВИО еще более инструктивны в этом отношении: понятие рентабельности столь же важно для него и для всего технологического комплекса нового патриотизма, как и понятие сплоченности. Деятельность Ольги Васильевой, которая сменила на посту министра-технократа и неолиберала Дмитрия Ливанова, определяется той же технологической настоятельностью. Когда Васильева критикует международные научные рейтинги, даже если мы сами относимся к ним скептически, первая реакция на ее слова: это традиционализм и самоизоляция. Но стоит дослушать министра до конца, чтобы понять: она следует тому же принципу бухгалтерской эффективности, просто рассчитывая заменить международные рейтинги внутринациональ-

ными. Неолиберальный принцип прозрачной отчетности проецируется на обучение и тогда, когда министр распоряжается публиковать студенческие дипломные работы на сайтах вузов.

Конечно, соединение неолиберальных технологий с доктринальным консерватизмом дает и новые конфигурации. Так, пытаясь поставить точку в борьбе за единый учебник, Васильева предлагает главный аргумент: у каждого школьника на всей территории России, от Калининграда до Владивостока, должен быть «одинаковый базис». Этот тезис соблазнительно прочесть в духе «возврата к СССР», насаждения единомыслия. Однако более верным контекстом прочтения будет совсем не этот, а итоговый документ «Основ государственной культурной политики», утвержденный еще в 2014 году. В нем культура определяется через функции привязки населения (в особенности молодого) к территории, укрепление ценности семьи, рост управляемости и производительности, навязывание спроса на российскую медиапродукцию. То есть единый учебник, уроки православия, как и целая серия традиционалистских актов государственных органов культуры, подчиняются сегодня не логике «ресоветизации» или индоктринации как таковой, а меркантилистской схеме. Новый меркантилизм вписывает неолиберальное управление в консервативный поворот, по-прежнему преследуя цель производства такого населения, которое обладало бы однородностью, оптимизмом и компетентностью, чтобы больше производить, быть лучше управляемым, осуществлять самоучет и самомотивацию. В строгом смысле эта логика так же далека от почвеннических идей национальной сплоченности, как и правила всеобщей конкуренции, которые министерства навязывают сегодня культурным и образовательным институциям через системы рейтингов, отчетности, посещаемости, надбавок за эффективность. Она куда ближе инструментальным целям аппаратов национального государства-менеджера, которое сегодня заново создается на российской территории.

К этому можно привести целый ряд других примеров, которые, конечно, не ограничиваются российским обществом. Если некото-

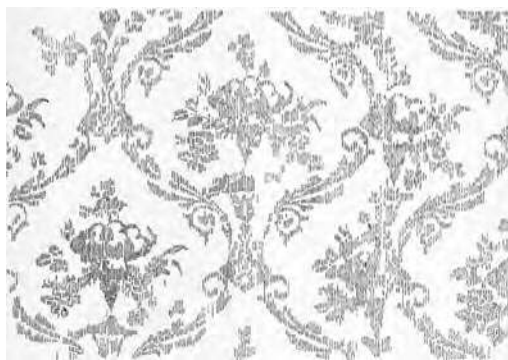


Лена Зубцова «Обои», 2015. Бумага, тушь, лайнер. Предоставлено художницей.

рые доктринальные основания неолиберализма сегодня отброшены, неоконсерваторы, которые выступают наиболее яркими его критиками, постепенно занимая ключевые посты в управлении, уже усвоили неолиберальные технологии на уровне здравого смысла и телесных рефлексов. Они верят, что иначе управлять миром культуры попросту невозможно. Именно поэтому музеи продолжают испытывать давление рентабельности, театры и другие культурные центры — пресинг посещаемости, школы — подушевого финансирования. И даже если эти показатели не имеют прямого денежного выражения, культурные институты рассматриваются пра-

вительством как точки прикрепления населения, как места захвата новых аудиторий, которые должны быть лучше структурированы, лучше форматированы и, таким образом, эффективнее управляемы. Сегодня мы имеем дело с таким соединением управленческих технологий и доктринальных логик, которые никак не ставят под сомнение неолиберальный здравый смысл. Иными словами, текущая ситуация в управлении культурой — неоконсервативная по форме и неолиберальная по содержанию.

В.М.: Что касается культурной политики в сфере современного искусства и изобрази-



Лена Зубцова «Обои», 2015. Бумага, тушь, лайнер.
Предоставлено художницей.

тельного искусства в целом, мы действительно наблюдаем в последнее время серию новых назначений, и что характерно, за одним исключением — это назначения людей, не имеющих историко-художественного образования, но имеющих опыт менеджмента в самых разных сферах, и их назначение аргументируется прежде всего управленческой эффективностью. Представление о том, что руководитель гуманитарной институции должен обладать определенным научным опытом, интеллектуальным весом, нивелируется, его вытесняют на периферию, выводя на первый план менеджерские способности. Но что интересно — новые назначения не склонны приветствовать, когда их называют менеджерами.

А.Б.: Эта деталь представляется мне по-настоящему важной. Мы имеем дело с попыткой построить капитализм в обществе, где субъективно капитализм недопустим и неприемлем. Моя гипотеза состоит в том, что эта странная субъективность нового менеджмента культуры, который отрицает собственную менеджериальность, собственную неолиберальность, все эти попытки российских управленцев вернуться к «естественности», почве, натурализму — российский аналог «нового духа капитализма», как его описывают Болтански и Кьяпелло. У них новый дух получает определение гибкого, подвижного и артистического. Именно эти его свойства сдерживают присущее капиталу неограниченное стремле-

ние к наживе, делая его приемлемым. Но как этот дух может работать в обществе, где любое стремление к наживе воспринимается как нелегитимное? Очень похоже, что неоконсервативный поворот, который происходит сегодня в ряде обществ, и особенно явный — в странах, переживших травму начала девяностых, — это адаптивная реакция на усиление капиталистического нажима в управлении, попытка в первую очередь самих управленцев справиться с этой настоятельностью. Странная психоаналитическая логика — делать, одновременно отрицая то, что делаешь — имеет отношение к тому, как капитализм, в России сегодня становится приемлемым.

В.М. К парадоксам неолиберального капитализма можно отнести и то, что он делает ставку на гражданское общество вопреки тому, что оно видит неолиберальные корпорации своим главным супостатом. Парадокс этот легко объясним: становление гражданских союзов и самоорганизованных сообществ неизбежно приводит к ослаблению государства и этим расчищает дорогу его разграблению корпорациями. Устремления к гражданскому обществу мы сегодня наблюдаем и на территории современного искусства. Я имею в виду, прежде всего, опыт самоорганизации. В период 1990-х создание сообществ было способом выживания художественной среды в ситуации ослабления государства. В 2000-е годы государство вернулось, сообщества были распущены во имя служения корпорациям, а в настоящий момент мы наблюдаем исход из корпораций, или, по крайней мере, параллельно с корпорациями, опирающимися на инфраструктурные олигархические или государственные проекты, как альтернатива им, возникают разного рода самоорганизованные среды, гибкие, эфемерные, распадающиеся, воссоединяющиеся, но в очень большой степени претендующие на симптоматику момента, на передовую художественно-социального поиска наших дней. Исходя из логики, согласно которой все эти попытки создания структур гражданского общества до известной степени укоренены в неолиберальной динамике, какова ваша оценка этой симптоматики?

А.Б.: 1990-е годы были эпохой состязания между коллективными формами жизни. Самоорганизация в культурной среде проживалась как совместное конструирование жизненных стилей, совместного нового будущего, которое противопоставлялось и советскому прошлому, и грядущему рынку, по крайней мере, тому рынку, который обозначил аукцион Сотбис 1988 года, где на конвейер ставится меновая стоимость произведения искусства. Целый ряд пространств такого жизненного эксперимента 1990-х, включая артистические и анархистские сквоты, Центр современного искусства на Якиманке и некоторые другие, держался на вере в множественность социальных миров. Именно поэтому для многих участников той динамики философия или социальная теория были совершенно неотделимы от артистизма: острый выбор между видами активности и творчества как способами распорядиться временем своей жизни просто не стоял.

Сегодня ситуация совершенно иная: самоорганизация по большей части — это не совместное конструирование пространств будущего, а, скорее, кооперация независимых частных производителей на актуальном рынке культуры. Такая кооперация включает две ключевые презумпции: во-первых, сохранение себя в профессиональной роли современного художника, куратора, культурного производителя, а не противопоставление ей радикальных проектов жизнестроительства и нереалистичных утопий; во-вторых, признание неустранимости и силы экономических принуждений, которые виделись частными, устранимыми в 1990-е. Те же философия или социальное исследование сегодня — это уже не источник форм жизни, скорее — ресурс для насыщения профессиональной художественной практики. В этих обстоятельствах центральной функцией самоорганизации становится взаимопомощь и критика status quo вне универсальной утопии. Часто это попытка противопоставить себя не рынку как таковому, а его отдельным, наиболее жестоким проявлениям, — это весьма хрупкие стратегии, которые позволяют совместно увеличивать шансы на распоряжение свободным временем. Начиная с совместного съема жилья, чтобы таким

образом тратить меньше времени на обязательные коммерческие заработки, заканчивая проектами по совместному творческому освоению пространств, которые остаются, скорее, спасительными анклавами, чем разметкой горизонта будущего. Такая самоорганизация в виде временного исключения себя из циклов рентабельности дает время для передышки, смягчает непрерывный ритм продажи себя и необходимость презентовать себя на продажу.

В.М.: Однако все эти альтернативные пространства, декларирующие свою инаковость, свою неписанность в систему, подчас де-факто своей внутренней структурой воспроизводят механизмы государственно-неолиберальной инфраструктуры. Они мыслят себя, скорее, альтернативными формами промоушна художников, которые по тем или иным причинам не попали в фавориты неолиберальных институций. И очень часто после того, как эти сообщества распадаются, они в тех или иных формах продолжают себя воспроизводить как память о своем былом существовании. Например, галерея «Электрозавод» устраивала выставку о том, как она когда-то устраивала выставки в другом месте, то есть фактически использовала себя как бренд, который по определению есть атрибут неолиберальной экономики.

Еще один бросающийся в глаза феномен современной художественной жизни — это затребованность критической политической позиции. Я очень хорошо помню 1990-е годы: тогда левокритическая позиция вызывала общественное недоумение, это был удел людей очень эксцентричных. При этом, если воспользоваться характерным термином того времени, это были не столько артикулированные позиции, сколько «жесты отношения». Так, художник Дмитрий Гутов декларировал свой марксизм, свою приверженность наследию Лифшица, а Анатолий Осмоловский — наследию европейского 1968 года и революционного авангарда 1920-х. Обосновать свои позиции в абсолютно не структурированной политической ситуации тех лет было совершенно невозможно, но тогда было достаточно самого факта декларации этой позиции и обеспечивать ее артикулиро-



Лена Зубцова «Обои», 2015. Бумага, тушь, лайнер. Предоставлено художницей.

ванной программой и реальной политической практикой не требовалось. Контекст был недополитический или постполитический. Сегодня же мы наблюдаем появление целых сообществ и сред, которые очень последовательно связывают себя с левой политической позицией, которую они прекрасно артикулируют, но, по сути, в очень большой степени не столько реализуют на практике, сколько инсценируют. Как кажется, усилия исчерпываются задачей встраивания себя в некие потоки интеллектуальной индустрии, оставаясь при этом лишенными какой-то связи с опытом сегодняшней политической жизни. Любопытно наблюдать, как многие сегодня не видят противоречия между формами жизни, в которые вписываются, и дискурсом, которым подчас очень ловко и достаточно изощренно оперируют. Если это так, то какая за этим стоит симптоматика?

А.Б.: В отличие от многих других культурных сред, современные художественные сообщества и сети кооперации отталкиваются

непосредственно от неолиберальной повестки. Ведь это в основном самоорганизация тех, кто уже вовлечен в арт-рынок на неолиберальных условиях: среди них есть и молодые начинающие художники, критики, кураторы, страдающие от сверхэксплуатации, и те, кто провел достаточный срок на глобальном рынке, поняв, что тот не дает ответов или даже предлагает ложные ответы на целый ряд экзистенциальных вопросов. Эти альянсы учреждаются в горизонте рынка. Но когда вы говорите, что они удачно инструментализируют свою кратковременную жизнь сообществ, я хочу уточнить: насколько удачно? Одним из признаков, позволяющим судить, что такая конверсия, перепродажа своей альтернативности совершается регулярно и завершается успехом, была бы целая серия коммерческих структур, НКО, публичных проектов, созданных в России на базе сообществ. Однако, присмотревшись к арт-рынку и, более широко, к рынку культуры, мы не обнаружим этой вереницы sell-out коллективностей. Путь из ситуации рыночного само-

исключения ведет обратно к позиции частных независимых (и атомизированных) производителей на рынке. То есть схема, сопоставимая с левыми художественными объединениями европейских или американских 1960-х, когда альтернативные сообщества впоследствии успешно конвертировали себя в рыночные единицы, в российском мире культуры все еще заблокирована. Институты, которые соединяют в себе всю мощь неолиберальных технологий и бюрократических ресурсов, присваивают пространство культуры настолько полно, что неолиберальная логика превращения альтер-сообщества в коммерческую фирму попросту недостаточно рентабельна. Можно допустить, что некоторые проекты, созданные протагонистами 1990-х, такие, как институт «База», представляют собой редкие формы подобной конверсии, когда опыт альтернативных жизненных стилей, пропущенных через рынок, переработан в рыночный продукт. Но незначительное число таких примеров лишь подчеркивает роль самоорганизации как временного самоисключения из капиталистического оборота, а не полного цикла разрыва с последующей конверсией. Возможно, мои данные неполны, и в каких-то зонах такая конверсия происходит регулярно.

В.М.: «Гусси Райот» — очень успешная продюсерская фирма, которая капитализировала символический капитал, можно сказать, образцово показательно.

А.Б.: Трудно с этим не согласиться и не упомянуть также их предшественницу, группу «Война». Но с важным дополнением — их капитализация произошла на международном рынке. Без громкой международной карьеры артистического проекта его рыночная конверсия была бы невозможна. И это лишь подчеркивает редкость подобных случаев в российском арт-пространстве.

Здесь уместно вернуться к вашему вопросу о связи неолиберальных технологий с гражданским сектором. Мотором первичной медийной капитализации «Гусси Райот» были не коммерческие, а гражданские структуры, которые обеспечили группе высокую степень доверия, впечатляющий пуб-

личный кредит. И, если мы задаемся вопросом о роли гражданского сектора во внедрении неолиберальных управленческих технологий, мы не можем обойти вниманием некоммерческие и неправительственные организации (НКО), которые берут на себя задачи, не решаемые бюрократическими институтами государства. Защита гражданских и потребительских прав, продвижение критериев прозрачности и отчетности, смягчение форм и технологизация контроля, от тюрем до общественного транспорта, — нововведения, которые сперва появляются в гражданском секторе в виде низовых инициатив, а затем инкорпорируются в государственное управление. Этому посвящен, в частности, раздел книги Митчелла Дина «Правительственность. Власть и правление в современных обществах», где он анализирует НКО как носителей государственного интереса в его современном изводе, заданном проблемами избыточности контроля и эффективности управления населением. Как и во всем мире, в России также действуют НКО, которые разрабатывают технологии заботы, контроля, управления отдельными социальными группами с целью уменьшить человеческие страдания, сделать исключенных и меньшинства равноправными потребителями, снизить издержки работы государственного аппарата. Двигаясь в этом направлении, они часто не видят связи между столь важными для них либеральными ценностями и неолиберальным эффектом технологий, которые государственные структуры могут впоследствии интегрировать в свою работу. И здесь моя цель — не простое наблюдение мимоходом. Можно было бы предположить, что при ограничениях на коммерциализацию некоммерческих арт-практик самый естественный путь для институционализации неолиберальной логики в искусстве — это создание множества низовых НКО, через которые продвигалась бы альтернативная государственной, при этом неолиберальная повестка. Но и это в российском культурном пространстве — редкость.

В.М.: Это происходит. Например, самая авторитетная для сегодняшнего дня негосударственная структура, где, собственно, и

происходят основные назначения, Фонд развития современного искусства, созданный Иваном Демидовым. Это реальная фигура, которая проводит государственную политику, и одно из главных политических направлений этого фонда — создание образовательных инициатив, где происходит встреча маргинальных художественных сред, хотя чисто формально они не являются маргинальными в силу того, что их большинство — я имею в виду фигуры, находящиеся на территории искусства, но имеющие традиционные представления о нем, получившие образование во все еще советских по характеру учебной программы высших учебных заведениях и не способные встроиться в актуальный современный художественный процесс. Эти странноватые образовательные инициативы видят своей целью — опустить избыточно радикальное крыло современной художественной жизни, но прежде всего — поднять вот эту массу не знающих ничего о языке современного искусства людей, не чувствующих себя способными этот язык приватизировать.

А.Б.: Это интересный пример. Хотя он иллюстрирует не динамику низовых НКО, а продолжающуюся неолиберализацию государства, которое в своей эволюции все чаще отказывается от управления культурой через базовое финансирование и прямой бюрократический контроль больших институций. Здесь можно наблюдать своеобразное скручивание, сжатие привычных противопоставлений, попытку создать узкий канал, через который ведется не столько бюрократическая селекция производителей, сколько переоформление субъективности тех, кто, согласно новым критериям отчетности, недостаточно эффективен. Почему этих людей нужно переучивать, образовывать заново? Почему их нужно приобщать к языку «опасного» современного искусства, пусть даже этот язык фиктивен и будет разоблачен при первой встрече с органическими игроками? Потому что одна из ведущих линий нынешней культурной политики российского государства — это критика неэффективности институтов культуры и недостаточной предприимчивости их сотрудни-

ков. Логика проста: чтобы сделать отстающих успешнее, эффективнее, следует превратить их в игроков наиболее капитализированного сектора — современного искусства. Но если мы вернемся к вопросу о конверсии низовых инициатив в коммерцию или в гражданский сектор, за редкими исключениями обязанных успешной интернационализации российского опыта и его носителей, — такие примеры все же очень немногочисленны.

И здесь мы подходим к важному пункту в анализе, который прямо связан с вашим наблюдением о востребованности левой критической позиции. Его можно сформулировать в виде вопроса: как, в каких формах происходит интернационализация художественной и политической жизни сегодня в России? Очевидно, что интернационализация повсюду имеет два основных регистра: это глобализация рынка и опыт низовых форм общения, критического мышления, контрвласти, которые приобретаются как в активистских средах, так и в стенах интернациональных институций. Имеет смысл различать их аналитически, можно резко противопоставлять их политически. Но в отношении современного искусства и, более широко, новой культурной политики подобное чистое противопоставление попросту не работает. По моим наблюдениям, в современном искусстве интернационализация происходит в институциональных каналах, где оба эти регистра тесно соединяются. Многие институции, куда российский художник, критик или интеллектуал может сегодня попасть, пройдя отбор или получив признание международных посредников, предполагают освоение левокритической грамматики, которая уже встроена в неолиберальный контракт. Многие молодые художники ездят сегодня на международные события и программы не просто как «суверенные» российские представители за рубежом, чьи приобретения ограничиваются новыми контактами. Ключевым ресурсом здесь служит соотносимость опытов, которая предполагает приобретение новых художественных практик, новой субъективности, новых политических кодировок и маркеров идентичности. И, конечно, превращение в норму, вменен-



Лена Зубцова «Обои», 2015. Бумага, тушь, лайнер. Предоставлено художницей.

ность лево-критической позиции, о которой вы упоминаете, — продукт этой социализации, рассчитанной на дальнейшую международную карьеру.

Обратный перенос такой логики в стены российских арт-образовательных и даже порой (хотя и существенно реже) общеобразовательных институций — результат кооптации обладателей этой образцовой субъективности. Примеры такого рода, как Школа Родченко или Музей современного искусства, доказывают возможность удачного компромисса с исходно бюрократическими структурами. Они сохраняют статус государственных, при этом либерализованы, эмансипированы от прямого бюрократического контроля за счет того, что демонстрируют свою эффективность в международных обменах. Ведь, как я отмечал ранее, противоречивая культурная политика текущего дня предполагает одновременно и национализм с патриотизмом, и высокую эффективность с участием в международных рейтингах. Через официально допустимую и даже

желательную интернационализацию педагоги политическая грамматика, которая соотносима с текущей структурой международного рынка искусства, нормализуется в российской арт-среде и в культурном пространстве.

В.М.: Тогда вопрос — каковы должны быть новые условия для того, чтобы современный интеллигент или современный художник смогли свести вместе свободное и уверенное владение леворадикальным сленгом с острым, точным, увлекательным анализом конкретной ситуации? Когда этот инструментарий сможет быть наконец обращен на конкретный контекст и в соответствии с ним скорректирован, терминологически адаптирован, подчас изменен в соответствии с опытом? И когда анализ этого опыта будет давать жизнь новым терминам? Ведь постопераисты интересны тем, что анализировали очень конкретный, даже не европейский, а итальянский опыт, и из него и родились эти великолепные концепции



Лена Зубцова «Обои», 2015. Бумага, тушь, лайнер. Предоставлено художницей.

Вирно и прочих. Из этой очень специфической ситуации родились термины, которыми сейчас пользуются все...

А.Б.: Это произойдет непременно, как уже происходило, когда в России конца XIX века в политизированных интеллектуальных средах велись дебаты об особом российском пути. Причем велись они не с националистических позиций, а с точки зрения адаптации марксизма к вопросу о возможности революции в России. Это как раз очень характерный пример того, каким образом самоколонизация той или иной критической теорией или контр-технологией достигает порога реальности, заставляя провести целый ряд критических операций по отношению к образцу. Рефлексия Плеханова или Ленина о российской специфике и необходимых поправках к базовой марксистской схеме — ответ на ваш вопрос: в каких условиях это происходит? Это происходит, когда интеллектуалы понимают, принимают и начинают критически работать со своей обреченностью на это общество.

В.М.: На берегу Женевского озера?..

А.Б.: На берегу Женевского озера, на собраниях немецких социалистов, в читальных залах Британской библиотеки, которые дают необходимую дистанцию, но одновременно понимание того, что твоя судьба может быть — сделана только там — в «своем» обществе, с преобразованием его форм социальности. И Женевское озеро, и Британская библиотека, конечно, важны как пространства критического осмысления своей обреченности. Обреченности, которой нам порой недостает. Даже мое поколение, не говоря о поколении 1990-х и более ранних, все еще продолжает жить с ощущением, что российское общество не вполне настоящее. Что мы живем в реальности, которая не завершена, недостаточно хороша, чтобы получить наше признание в качестве реальности окончательной. И эта дремлющая антиутопия позволяет нам быть недостаточно внимательными к своему обществу именно потому, что оно ненастоящее, постоянно

что-то имитирует, заимствует какие-то привнесенные формы, которые никогда не становятся собственными в полном смысле. Тут я готов согласиться с вашей желчной диагностикой некоторых форм левой рефлексии и критики без самокритики, которые сводятся к тому, что можно очень успешно пользоваться грамматикой верной речи, но при этом не обращать внимания на такие «мелочи», как условия найма или управление городским пространством. Такая установка действительно может принимать вид столь естественного, искреннего недоумения: «А зачем нам, левым, обсуждать подобные вещи?» — что ставит под сомнение способность этой позиции к каким-либо альтернативным формам социальности.

И это возвращает нас к вашему очень важному вопросу о расхождении между грамматикой высказывания и жизненными стилями. Полагаю, два измерения тесно связаны между собой: с одной стороны, это соответствие грамматики правильной речи практике собственной жизни, с другой, поиск очень конкретных средств для осуществления утопических альтернатив. Пока обреченность не становится источником рефлексии о совместности нашего текущего положения, а грамматика суждений воспроизводится независимо от жизненного стиля, можно осмысливать эти разрывы этически. То есть призывать коллег и соратников к тому, чтобы усилием воли они сами эти расхождения устранили. Полагаю, именно на этом было выстроено множество дебатов конца 1990-х и частично 2000-х — на попытке призвать друг друга быть верными собственным теориям, приобретенной и усвоенной грамматике. Но такого этического призыва явно недостаточно. Не только потому, что часто и очень легко критическое обращение друг к другу вырождается в морализм. Но и потому, что критическая установка требует принципиально не-этического отношения к реальности. Чтобы сделать суждение о реальности более строгим, более плотным, более вещественным, если угодно, необходимы дополнительные условия.

И ключевым условием является освоение технологий контрзнания. Если мы допускаем, что неолиберальные технологии, как и бю-

рократические или авторитарные, формируют соответствующие субъективности, для осуществления контрвласти необходимы технологии, которые будут формировать критическую субъективность, способную оперировать этой реальностью и преобразовывать ее, а не просто формулировать о ней грамматически верные суждения. Полагаю, нам очень недостает базовых совместных навыков, которые позволяют работать с социальной статистикой, анализировать время труда и отдыха, описывать режимы занятости, — то есть знания достаточно простых материй, о которых часто не заговаривают не потому, что не хотят говорить, а потому что растеряны перед их непрозрачностью для практического опыта. В этом смысле переход от правильной речи к новым жизненным практикам нуждается в частичной деинтеллектуализации, снижении градуса изысканных теоретических и доктринальных споров. Жизнестроительство неизбежно сопровождается критической технологизацией себя, своего общения и обменов. Нужно оговориться, что и здесь речь принципиально — не об этическом самоопрощении. А о коллективной способности сопоставления фактов, которую разделяют целые сообщества. Непростой навык критического обращения с простыми фактами в Европе настраивался столетиями. Полагаю, в таком ответе на ваш вопрос скрыта немалая доля пессимизма: если этического жеста недостаточно, необходима серьезная работа истории. Только она заставляет левых художников внимательнее прислушиваться к критическим социологам, которые сами при этом не имитируют левых художников, то есть не пытаются просто использовать нужную грамматику речи.

В.М.: Как уже было анонсировано в самом начале беседы, в этом номере мы хотим говорить об актуальности, сегодняшнем моменте, но в некой перспективе будущего. И отсюда две ремарки. Первая — может ли быть будущее у неолиберализма, если неолиберализм, как известно, отрицает будущее и настаивает на «конце истории», то есть перманентном настоящем? А вторая ремарка связана с вашими же словами. В одной из наших

прошлых бесед вы как-то очень справедливо заметили, что по большей степени новое рождается за счет рециклирования прошлого и что прошлое никогда не стирается полностью, а уходит в подкорку, на какие-то вторые-третьи роли, но продолжает существовать, и прорыв нового подчас осуществляется за счет того, что из подполья, из резервов этот опыт, трансформированный, но сохраняющий свою связь со своей исторической предысторией, выходит на поверхность. И поэтому если мы смотрим на настоящее, то какого рода перспективы оно нам подсказывает? Какого рода будущее есть у нашего настоящего? Или точнее — какого рода наше прошлое выйдет на поверхность с тем, чтобы стать нашим будущим?

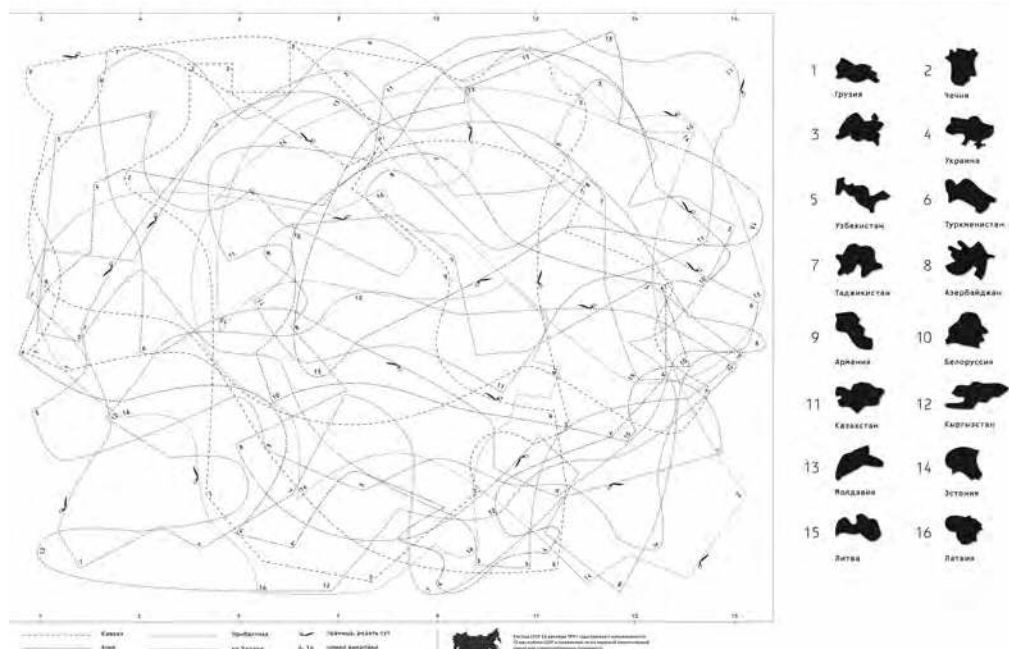
А.Б.: Отвечая на ваш вопрос, я считаю важным упомянуть об одном параметре, который имеет критическое значение для текущего дня и с большой вероятностью — для ближайшего будущего. Этот параметр — непредсказуемость настоящего. Можно обращаться к самым разным примерам и показателям, пытаюсь определить, что уже сегодня закладывает основу нашего «естественного» существования через пять или десять лет. И порой нет ничего лучше прямого вопроса: «Кем вы себя видите через пять лет?». Я регулярно задаю его в своих исследованиях самым разным собеседникам. И в последнее время на него способны ясно ответить только старшеклассники, первокурсники и бюрократы. В планомерном времени их жизни и карьеры имеются институциональные ступени, по которым можно восходить к предсказуемому будущему. Всем остальным сказать что-либо определенное крайне трудно. Вне стен институций бюрократического типа представление о будущем, собственном и общества, неопределенно, а горизонт возможного планирования очень невелик. Более того, многие респонденты отвечают очень характерной фразой, на первый взгляд почти отговоркой: «Да я даже не знаю, что произойдет завтра!».

Кажется, все это имеет отношение, скорее, к будущему, чем к настоящему. Однако парадокс состоит в том, что, говоря о неопределенном будущем, мы на деле проеци-

руем в него свое чувство момента. Сегодня завершается схватывание социального и политического порядка, седиментация иерархий и условий труда в самых разных профессиональных средах. И именно это переводится в достаточно болезненный, фантазматический образ непредставимого будущего. Насколько сегодня наши дальнейшие траектории уже определены нынешним положением, настолько будущее кажется лишенным перспективы. Ведь все ориентиры, которые ее размечают, уже присутствуют здесь и теперь. Невозможность ясно отличать настоящее от будущего, наличное состояние от перспективы создает депрессивный горизонт, который мы предпочитаем скрывать от самих себя в абсолютной неопределенности.

Лет пятнадцать назад сотрудник музея или исследовательского центра мог мечтать: стану куратором европейских программ, замдиректора, опубликую самую главную книгу по своей теме — и это изменит абсолютно все. Прошло пятнадцать лет: позиции заняты и переназначены, книги опубликованы (и некоторые в самом деле — главные), профессиональное качество проектов и событий продолжает расти. А «все» радикально не меняется, потенциал множественных реальностей абсорбирован все более однородным институциональным ландшафтом. Неoliberalный взгляд неслучайно присваивает миру определяющую характеристику плоского. Плоский мир образован сцеплением равноположенных элементов с общим интерфейсом, радикальные перемены в нем не предусмотрены. И странно: чем более плоский мир, чем более устойчивы его сети за счет возможности комбинаций и перестановок, тем менее он предсказуем для нас. Свой вклад в уплощение перспективы вносят неафишируемые стороны нового меркантилизма: агрессивная институциональная среда, которая отвергает меритократию во имя эффективности, требование продуктивности и учета, которое все более плотно колонизирует время нашей жизни, императив быстрой смены событий, тематик, специализаций, в силу которого производители часто проигрывают институциям. Каков выбор будущего для тех, кто работает в музее или исследовательском центре сегодня: стать малым бюро-

СТРАНЫ БЫВШЕГО СОВЕТСКОГО СОЮЗА. Карта-выкройка



Лена Зубцова «Карта-выкройка: страны бывшего Советского Союза». Калька, цифровая печать. Размер бумаги А0. Предоставлено художницей.

кратом или провести ближайшие годы на зыбких фриланс-контрактах, ринуться в гонку за поощрительными надбавками или получать редкие стипендии, экономя на всем в паузах между ними? В большинстве случаев реализм сегодняшнего дня состоит в том, что, даже заняв должность, написав книгу, проведя серию ярких событий, через пять лет вы, скорее всего, окажетесь в не менее уязвимом положении. Признаться себе в таком будущем, в целом — не самый спокойный и нетравматичный опыт. Подобное настоящее-будущее столь явно отдает сиюминутностью дурного тона, настолько демотивирует, что принимать его за жизненно важную цель или удачный план крайне проблематично.

Фиктивная непредсказуемость сверхопределенного настоящего — перспектива ближайших пяти, а возможно, и двадцати лет, которая имеет немного общего со сменяемостью политического руководства. Полагая, можно говорить о нескольких глобаль-

ных переменных, которые структурно определяют будущее, несмотря на наше нежелание его предсказывать. Первая и важнейшая — это то, каким образом происходит управление временем. Вся эмансипаторная политика, эмансипаторная борьба XX века была, по сути, борьбой за время, и в первую очередь, за непрерывное время: за сокращение рабочих часов, доступность досуга, размещение работы и отдыха в разных отрезках и пространствах. То есть это было конструирование иной, не-капиталистической инфраструктуры времени. Сегодняшняя институциональная ситуация, плоский мир, предсказуемая непредсказуемость весьма неприглядного будущего, которое нам трудно принять, очень тесно завязаны на разрушение этой инфраструктуры. Не в смысле простого подрыва или расшатывания того институционального фундамента, который был заложен в 1950–1970-е годы, а в смысле попытки заново нарубить это время мелкими

кусками, не покушаясь на институциональные основы, и перешить их так, чтобы обладатели дробного времени жизни были более гибкими и сговорчивыми. То, что наше время будет и дальше дробиться, не вызывает сомнений. И это заставляет думать, что такая подвешенность в неопределенном настоящем сохранится, снова и снова приводя к тому же эффекту — все большей открытости к принуждению и манипуляции. В свою очередь, восстановление времени, непрерывность времени жизни, работы, отдыха, своей биографии, возврат к возможности кем-то себя вообразить через пять лет, то есть обретение некой цели, горизонта — эта важная переменная, которая, скорее всего, будет все более и более редкой ценностью.

В такой ситуации упомянутые вами постоперацисты, в частности Франко Берарди, призывают к новому серьезному разговору о революции. Мы дошли до такого порога капитализма и управления нашими жизнями, что разговор о революции, который начинался в конце 1960-х в ленинской терминологии, сегодня должен быть возобновлен на новых условиях, с предельным вниманием к интеллектуализации и автоматизации труда. Есть целый ряд гораздо менее оптимистичных авторов, которые диагностируют истощение ресурса человечности и человеческого в современных обществах. На их взгляд, дробность времени, автоматизация труда, виртуализация культурной экономики будут продолжаться бесконтрольно, без возможности сдерживать эти процессы силами правительств или самоорганизации, — и это заставит нас страдать бесконечно.

В этом смысле мы оказываемся в совершенно парадоксальной ситуации не просто будущего без утопии, но утопии перевернутой. В конце XIX века, как и в послевоенный период, Маркс и марксисты говорили о том, что одним из решений наших проблем является освобождение труда, то есть освобождение от принудительности труда через высвобождение времени, механизацию, перераспределение рутины. Причем этот язык надежды был характерен не только для раннего европейского марксизма, но и для позднесоветского периода, где досуг с конца 1950-х возводился в одну из главных

добродетелей социализма и его преимущество перед капитализмом. И вот, когда автоматизация труда достигает столь осязаемого масштаба, мы сталкиваемся с парадоксальным превращением неоплаченного досуга из решения в отдельную проблему. Неавтоматизируемый, защищенный от девальвации труд становится настолько редким, что вовлеченность в него из ущерба, которого следует избегать, становится привилегией. Такая диагностика может показаться фантастической только на первый взгляд. В действительности она прямо связана с длительностью контрактов и социальной защитой. Автоматизация захватывает сегодня такие сферы труда, которые еще недавно казались просто онтологически к этому непригодными. Речь, в частности, о непроизводственном труде: исследовательском, писательском, отчасти художественном. Здесь автоматизация увеличивает скорость выпуска продуктов, обеспечивая краткосрочные выгоды в профессиональном состязании. Но уже на следующем шаге этот же самый процесс ведет к девальвации целых профессий. Переводчики и юристы находятся в первых строках списка, однако в нем уже есть место, например, для журналистов и даже медиков. Так, в российском правительстве всерьез обсуждается возможность дальнейшей «оптимизации» медицинской инфраструктуры путем перевода поликлиник в режим телеконсультаций. Я специально интересовался, каковы профессиональные кадры телемедицины. Значительную долю этого сектора составляют уже не профессиональные медики полного цикла, а быстро обученные консультанты и ассистенты. Растущая виртуализация художественных практик в публичном пространстве расположена на том же векторе сдвига. Все это ставит фундаментальную проблему возможности определения своего социального положения и будущего через труд. В той мере, в которой этот труд исчезает, испаряется, становится все более неосязаем, дробен, вшит в технологический каркас — в той мере он оказывается основой для привилегий у обладателей редких постоянных контрактов. Эти профессионалы превращаются едва ли не в новую аристократию. В то время как

большинству работающих уготованы краткие контракты, прекарные условия социальной защиты, отказ в кумуляции заслуг компетентности и стажа. То есть большинство страдает от того, что должно было бы нас освободить.

Пока скудны контртехнологические, контрвластные решения вопроса о времени, вероятнее всего, мы продолжим страдать. Ключевая задача в такой ситуации — даже не восстание, а иное управление временем, создание альтернативных форм, которые разделялись бы в виде общего знания и практики. Важно понимать, что даже если произойдет революция, к возможности которой призывает обратиться Берарди, она произойдет непредсказуемо (как и любая революция). И чтобы эта революция просто не воспроизвела старый порядок, как нас об этом предупреждал Токвиль, к тому моменту уже должны существовать, тестироваться, использоваться другие технологии управления временем.

В.М.: Вы говорите об обществе и производственном процессе, в то время как искусство по сути своей прекарно, и поэтому быть аристократичным ему не суждено по определению. Однако из последнего вашего тезиса о необходимости овладения временем и необходимости управления им, как некой революционной, эмансипаторно освободительной задачи, вырисовывается для искусства новая перспектива. Тот упрек, который мы единодушно вынесли политической мысли, в том, что она не рефлексировала на реальный опыт сегодняшнего дня, оставаясь исключительно умозрительной и имитационной, и сообществам, создающим альтернативные пространства, в которых разыгрываются те же формы жизни, которые вменены неолиберальным порядком, — наверное, и определяет сегодня основную задачу искусства. Самоорганизованные сообщества могут, если просто не должны, экспериментально вырабатывать через совместность другие временные режимы. В 1990-е годы мне довелось участвовать в групповых проектах, для которых создание альтернативного временного режима было программным. И политический смысл этой измененной тем-

поральности был тогда абсолютно очевиден: лихорадочной ритмике капиталистического производства противопоставлялось нарочито замедленное время непроизводительной рефлексии и диалога. Потом, в нулевые, эти практики оказались забыты: тогда все побежали наперегонки, пытаясь вписаться в лихорадочно раскручивающееся время художественного производства. И сейчас, когда возникает интерес к альтернативным сообществам, крайне важно напомнить о политическом смысле категории времени. Если из вашего анализа следует, что в силу бесконечно дробящегося настоящего будущее как бы исчезает, то, может, если удастся замедлить время, то именно тогда, как это ни парадоксально, появится будущее?..

Материал готовила ЛИЯ АДАШЕВСКАЯ

Александр Бикбов

Родился в 1974 году в Москве.

Социолог. Редактор журнала «Логос», научный координатор НИИ митингов.

Живет в Москве и Риме.

Виктор Мизиано

Родился в 1957 году в Москве.

Куратор, теоретик современного искусства, создатель и главный редактор «ХЖ».

Живет в Москве и Апулии.



«Страна 25» «Квадрат ленты», 2015.
В рамках акции «Павильон без страны».
Вид инсталляции в южноафриканском
павильоне на 56-й Венецианской
биеннале.

Денис Максимов

Будущее в настоящем: продуктивное провокаторство в актуальном искусстве

Искусство, чтобы называться «современным», как подчеркивает Борис Гройс, должно быть «товарищем времени», в контексте которого оно создается¹. Поэтому в начале прошлого века художественные провокации Марселя Дюшана не столько отражали эпоху модернизации европейского общества, сколько предопределяли, и более того — активно формировали будущие тренды радикальной трансформации искусства и его проникновения в другие сферы жизни. Отказавшись от роли «обслуживания» политики, эстетизации экономики и морального воспитания общества и выйдя в сферу независимости и сформировав собственную матрицу ценностей и собственную политическую позицию, искусство обрело новую значимость.

Тем не менее, с образованием Советского Союза и последующей его сталинизацией, а также с крахом Веймарской республики и приходом к власти нацистов в Германии потенциал этот угас. Позднее холодная война расколола мир на два противостоящих лагеря, и искусство «вписалось» в эту дихотомию, сформировав инфраструктуру, отвечавшую задачам политического антагонизма и следовавшей из них агонии.

С развалом Советского Союза социополитическая агония продолжилась, однако антагонизм уступил тотальной монополии неолиберального капитализма как центральной социополитической и экономической парадигмы. Выход из тотальности практически и теоретически оказался — как об этом писал ранее Теодор Адорно — иллюзорным. Современность же этого пребывающего в агонии неолиберального порядка предопределена — как это ни парадоксально, его гос-

подствующим монопольным положением и попытками со стороны теоретиков, политиков и экономистов, находящихся по большей части в маргинальной позиции, пробудить критическое массовое сознание и подвести его к осознанию кризиса «вечного настоящего» капитализма, настаивающего, что его единственное возможное будущее — это пролонгация настоящего, его вечное «улучшение».

Отсюда закономерно появление в искусстве современности «продуктивных провокаторов», которые в своей практике, преодолевая тесные рамки настоящего, пытаются предвосхитить возможное будущее. Однако какие черты определяют их творческую поэтику?

1. **Гибридизация**, проявляющаяся в направленном столкновении несовместимых парадигм в дисциплинарном (воспользуемся здесь термином в интерпретации Мишеля Фуко²) пространстве. Этот акт позволяет высвободить спекулятивное мышление из границ эпистемологии, ставя под вопрос институционализированные механизмы конвертации «правды» в «знания». Так, Адриан Пайпер, создавая собственный архив («Исследовательский архив Адриан Пайпер»), выступает одновременно и как художник-концептуалист, и как академический философ. А научный отдел лондонского университета Голдсмит «Forensic Architecture» также имеет статус «художественного коллектива».

2. **Ризома** — понятие, предложенное Жилем Делезом и Феликсом Гваттари для описания альтернативной политической и социальной системы³. В отличие от иерархического, институционального подхода к пере-



«Авенир Институт». «Храмы мышления о будущем», 2017. Вид инсталляции в ателье Фидальга, Сан-Паулу, Бразилия, февраль–март 2017.

распределению власти, в рамках которого изменение представляет угрозу существованию системы, ризоматизм, при необходимости изменений, открывает возможность для естественной ее деконструкции. Инфраструктура мира искусства не менее инерционна, чем другие социальные конструкции, и ее стратегическая деконструкция в работах современных художников содержит потенциал для ее радикальной трансформации.

3. Противостояние нарциссизму можно наблюдать как минимум с момента объявления Роланом Бартом «смерти автора»⁴. В современную эпоху культурного нарциссизма и одержимости персональным брендингом искусство становится одним из маяков альтернативного взгляда на мир и на место человека в нем. Так, румынская художница Ирина Бужор в своем творчестве использует стратегию размывания авторства через плавающую идентичность — к участию в проектах Бужор приглашает других художников,

никогда не создает работы и не проводит исследования в одиночку.

4. Текучесть, или флюидность. В одновременном использовании при создании работ различных медиа художники открывают новые возможности преодоления дисциплинарных и институциональных ограничений. Молодой бельгийский художник Эммануил Ван Дер Аувера в своей практике прибегает к языкам скульптуры, театра, перформанса, видео, графики и инсталляции. Серия видеоскульптур, начатая им несколько лет назад, продолжает эволюционировать и с каждой новой главой расширяет емкое пространство форматов. Это стратегия с точки зрения критической теории и определения «тотальности» помогает формулировать практический ответ на вопрос о возможности избежать товаризации и сведения любой инновации к новому продукту капиталистического потребления.

Текучесть также имеет важный гендерный аспект. Теория Джудит Батлер о перформан-

тивном характере гендера⁵ остается революционной в контексте обыденного сознания, несмотря на то, что скоро отметит свое тридцатилетие. Художники, отвергающие попытки политической корректировки своих позиций, отказывающиеся от формата «нормализации» как таковой, приближают еще не оформившуюся реальность одной из крупнейших потенциальных революций.

5. Многослойность и сложность часто маскируют недостаток оригинальности в работе, реального интереса и аутентичность автора. Несмотря на актуальность призыва Жюль Делеза и Феликса Гваттари к рассмотрению сложных и горизонтальных систем будущего (пост)институционализма, отсутствие (даже возможности) объективного механизма верификации в эпистемологии, а также снижающееся внимание к качеству в условиях экспонентного роста объема контента все больше сгущают туман, в котором «исследованием» может стать все что угодно. Несмотря на позитивный эффект такого рода демократизации, крайне важно скрупулезно анализировать работы исследователей и художников, реализующихся в этом многослойном формате. Например, коллек-

тив «Forensic Architecture» все больше воспринимается как субъект производства формально качественных работ, но тривиальных смыслов, что конвертирует художников в дизайнеров повторения и маркетинга конкретного успеха. А исследования коллектива «Slavs and Tatars» достаточно проблематичны с позиции отдельных дисциплин, рамки которых они стараются расширить.

6. Критическая стратегия делает художников и междисциплинарных исследователей не акторами, а катализаторами возможных изменений. В условиях укрепления идеологических границ деконструирование догм академического мира становится все более сложной задачей. Независимое современное искусство, будучи игроком в социополитическом пространстве, о чем пишет Жак Рансьер в анализе эстетико-политических режимов⁶, постепенно накапливает мускулатуру эмансипационного потенциала, одрябшую в системе неолиберального образования. В частности, художественно-кураторский коллектив «Nation 25» в своих лабораторных проектах пытается создать актуальный контекст для дискуссии об альтернативных подходах к таким феноменам, как «беженец», «безгражданственность» и «мигра-



«Судебная архитектура» «Белый фосфор», 2012. Рафа, Сектор Газа, 11 января 2009. Фото Ияд Эль Баба/ЮНИСЕФ.



«МЕТАСИТУ» «Словарь для Экуменополиса», 2014. Кадр из видео.

ция», представляя их не только факторами социополитического процесса, но и перманентного ментального состояния.

7. Исследовательская тактика в художественных практиках нередко вызывает скептицизм не только у сторонних наблюдателей, но зачастую и у самих представителей мира искусства. Тем не менее, несмотря на крах идеи трансдисциплинарности (или постдисциплинарности) в академическом мире после студенческих движений 1960-х, эта тактика остается в пространстве возможного, и работы Фуко по этой теме⁷ воспринимаются как футуристические, несмотря на свой «возраст». Современное искусство менее всего обременено прямыми иерархическими связями с другими занятыми созданием смыслов институтами, и, соответственно, оно обладает потенциалом для создания необходимых предпосылок к формированию контекста для либерализации исследовательских стратегий в других дисциплинах. Коллектив «Foundland» исследует миграционные пути арабских переселенцев из Сирии, Ливана и других стран Ближнего Востока внутри региона и на других кон-

тинентах, делая акцент на образах возможного будущего. Коллектив «METASITU» своими проектами поддерживает гипотезу, согласно которой весь мир представляет собой один большой мегаполис. Пале де Токио в Париже, с приходом туда автора «реляционной эстетики» Николя Буррио, делало активные попытки конвертации себя в лабораторию «современного» в расширенном смысле, где искусство автоматически вступает в дискуссию с другими формами интеллектуальной деятельности.

8. Эпистемологическая амбиция. Перечисленные коллективы и близкие им авторы не только стремятся к смешению парадигм, но и объективно стараются обнаружить в процессе своих исследований новые факты, которые в свою очередь могут позднее конвертироваться в «знание». При этом, как подчеркивается в манифесте Авенир Института⁸, поиск и постановка вопросов являются гораздо более важной задачей, нежели теоретизация реальности в стремлении сформулировать удобные ответы.

9. Экстра-территориальность — новая категория идентичности современных художни-

ков и трансдисциплинарных исследователей. Космополитизм потерял свою революционную коннотацию в контексте углубляющихся процессов глобализации, и космополитичные инвестиционные банкиры выступают в роли строгих надзирателей в тюрьме «вечного настоящего». Мультикультурализм концептуально не подтверждает себя при столкновении с жестокой картиной реальности, как и «полиархические» структуры возможной «глобальной демократии» Юргена Хабермаса⁹. Художественные коллективы формируют не мультикультурное, а поликультурное пространство, в котором приобретенная идентичность их членов находится в постоянном, продуктивном конфликте с идентичностью, данной «по умолчанию», будь это политическая, социальная или гендерная идентичность. Постнормальность их функционирования демонстрирует границы возможной деконструкции базовых понятий, структур и категорий. Франсис Алиус — бельгийский или мексиканский художник? Некоторые влиятельные латиноамериканские кураторы отказываются включать его работы в выставки, посвященные современности в контексте латиноамериканского искусства и акцентирующие ответственность перед историей искусства региона.

Будущее (или «будущие», как поправили бы меня футуристы) в данном контексте заключается в реализации потенциала, открытого в прошлом. Русский авангард первых послереволюционных лет был максимально близок к эстетическому режиму Жака Рансьера, в котором искусство обретает свою собственную позицию в матрице социально-политической реальности. Наблюдаем ли мы формирование необходимых условий для актуализации потенциальных будущих в современности? В период «активных конвульсий» неолиберального белого колониста, охваченного страхом потерять контроль над механизмами перераспределения власти, современное искусство может стать катализатором **внутри** неизбежной тотальности, предоставив свои площадки для обсуждения, формулирования, тестирования, экспериментирования с овеществленными альтернативами институционального порядка.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Современное искусство заслуживает своего имени, если оно демонстрирует свою современность». Гройс Б. Товарищи времени // Художественный журнал № 81 (2011).

² Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999.

³ Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома // Капитализм и шизофрения. Книга 2. Тысяча плато. Екатеринбург: У-Фактория, 2010.

⁴ Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 384–391.

⁵ Butler J. Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.

⁶ Рансьер Ж. На краю политического. М.: Праксис, 2006.

⁷ См. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977; Фуко М. Археология знания. К.: Ника-Центр, 1996.

⁸ Avenir Institute. Introduction of Avenirology: [Blueprint] into Metamodern Futures. Brussels: Avenir Institute, 2015. Доступно по <http://www.avenirinstitute.info/updates/2016/6/18/introduction-of-avenirology-blueprint-into-metamodern-futures>. Ссылка приведена по состоянию на 10 апреля 2017.

⁹ Хабермас Ю. Догоняющая революция и потребность в пересмотре левых идей. Что такое социализм сегодня? // Политические работы. М.: Праксис, 2005.

Денис Максимов

Родился в 1987 году.

Политолог, независимый куратор, критик современной культуры.

Курирует специальные проекты в галереях Harlan Levey Projects (hl-projects.com) в Брюсселе и Shtager Gallery (shtagergallery.co.uk) в Лондоне. В 2015 году вместе с Тимом Тюоминеном основал Авенир Институт (www.avenirinstitute.com). Живет в Брюсселе.



Елена Артеменко «Мягкое оружие», 2016. HD видео, 10'09". Вид инсталляции на выставке «В сети формы», июнь 2016, Центр Красный, Москва. Предоставлено художницей.

Мария Калинина

В защиту пауз

Зачем нужны кураторы?

Кураторы — флибустьеры от искусства, ловцы мотыльков «zeitgeist», вечно скитающиеся в поисках своей идентичности. Куратор — это конституирующая фигура искусства современности. Создание условий живой ситуации искусства и есть истинное призвание куратора. По сути, именно он задает форму художественной жизни. Эта деятельность, выросшая из профессий антрепренера, галериста и маршана, становится границей, краем художественного производства (причем необязательно передовой). Без кураторов, этих поводырей эксперимента, художественное производство врывается в отвесные берега социальных норм и предубеждений.

Должен ли куратор постоянно делать выставки?

На первый взгляд, ответ на этот вопрос очевиден — да, конечно. Если в обыденном понимании художник создает произведения, то куратор — это делатель выставок. Роли расписаны и не вызывают вопросов. Но порой ради того, чтобы нащупать острие художественной жизни, куратор вынужден отступить, стать не куратором, выскочить за рамки искусства. Иногда кажущаяся остановка в работе на самом деле является партизанской вылазкой, с целью осмотреть новые территории. В итоге эта пауза дает дистанцию для кураторской рефлексии, требующей постоянно нового опыта.

Когда Марсель Дюшан говорит, что он «не художник, а шахматист», он отнюдь не лукавит. Ведь совершая экспансию за границу искусства, художник нарушает логику автоматизации производства и открывает новые «шахматные доски» для дальнейшей художественной игры. Такой же возможности не лишен и куратор. Эта практика культуры не мыслима без транс-

граничных рокировок. И возможность оставаться в профессиональном поле имеется, даже если со стороны кажется, что кураторская позиция вне игры.

Само по себе занятие кураторством предполагает постоянное нахождение в эпицентре событий, специальные коммуникационные навыки, чувство остроты момента и, главное, бесконечный отсев в море информации тех нужных крупиц и артефактов искусства, которые важны для точного высказывания. Горе тому куратору, у которого нет своей темы, нет своего пула художников, готовых откликнуться на любую причуду и неясные абстрактные кураторские призывы! Скорость рынка искусства увеличивается с каждым годом, и вступив однажды в поток, чтобы оставаться на плаву — будь добр, держись стремнины и регулярно выдавай проекты. Постоянно усиливай и углубляй свою тему, но ни в коем случае не сходи с дистанции, не останавливайся, не размышляй и не задумывайся, иначе окажешься в кювете. Когда-то очень важные, теперь эти требования стали нормативными и превратились в страхи куратора. Перерыв на размышления становится карьерным самоубийством. В такой ситуации сопротивление вышеназванным «добродетелям» и есть самый сложный кураторский вызов.

А что, если возникает опасный перерыв в работе?

Кураторскую практику можно уподобить езде на велосипеде: как только сильно задумываешься, «как» и «почему» он движется — моментально теряешь равновесие и падаешь. Саморефлексия куратора, вопрошающая о фундаментальных основаниях своей деятельности, оказывается крайне опасным делом. Прервавшись, куратор «вылетает» из поля искусства и оказывается не у дел. Но история

знает примеры, как можно крутить педали искусства, даже вылетев из седла.

Пожалуй, примером ответа на этот вопрос может послужить творческий путь Сета Сигелауба. Сделав за ничтожно короткий срок значимые для истории искусства выставки, он намеренно взял паузу и ушел из художественного поля. Как известно, его увлекла критика медиа и политический активизм, а в дальнейшем он начал работу над созданием полноценной истории текстиля. Тем не менее, он продолжил быть вдохновителем и верным партизаном искусства.

Но остается ли возможность рассуждать о такой деятельности как о кураторской при подобном скачке в иные поля?

На время покидая художественную среду и переходя к другим практикам, но не прекращая свою специфическую аккумулятивную рефлексию, куратор остается замаскированным разведчиком искусства. Его мышление распространяется на новые сферы, но не меняет своих характеристик. Так, Сигелауб отошел от выставочных экспериментов и пытался осмыслить «левые» медиа и шотландскую «клетку». Страх стать карикатурой на самого

себя и законсервироваться заставил его уйти из профессии на десятилетия. Осознанный отказ от уподобления роботу и механизации толкает кураторов на поиск иных витальных источников.

Логика рынка жаждет поставить производство выставок на поток, тем самым превращая куратора в инструмент. Чтобы называться куратором, важно делать выставки регулярно, но способствует ли это свежести мышления? Можно пойти иным путем и не отрабатывать ежегодно свой статус, а поймать волну и обречь новое зарождающееся художественное движение. Или же рискнуть, шагнуть в неизвестное и стать безумцем, сопротивляясь искусству успеха и его анестезирующим плодов.

Отличается ли работа куратора в институции от работы в независимом режиме?

На первый взгляд, независимый куратор в силу финансовых и технических причин защищен от автоматизации, но в действительности условия самоорганизованного труда тоже таят массу опасностей. Раздражение от регулярных трудностей приводит к исчезновению мотивации и бездействию. Вместо рабочей паузы часто наступает безразличие и инертность, ко-



Ирина Петракова «Надпись на могиле пастушки», 2016. Вид инсталляции на выставке «В сети формы», июнь 2016, Центр Красный, Москва. Предоставлено художницей.



«Союз выздоравливающих» «Сборище бесконечно неспособных показывать», 2016. Документация перформанса 24 июня 2016 на выставке «В сети формы», Центр Красный, Москва. Предоставлено художниками.

торая чревата полным уходом. И все же независимый куратор свободен он конвейерного режима и сам властитель своей судьбы.

С иными проблемами сталкивается институциональный куратор. В его случае выставочная практика может превратиться в отработанный технический прием по приспособлению объектов искусства к пространству. Так же решая свои медийные социокультурные задачи, институция лишает куратора права быть непонятым. Куратор берет на себя обязательство перед публикой, дирекцией и тем самым сокращает свою экспериментальную маневренность. И что самое страшное в музее или галерее — куратор лишен права на передышку.

Работа внутри состоявшейся художественной структуры накладывает заказной характер на выставочную программу. И как следствие — куратору довольно трудно устоять перед соблазном не сделать проект на автомате. Сложно сопротивляться такой возможности и осмыслять собственную деятельность творчески. Давление на кураторскую волю не ослабевает ни днем, ни ночью, так как институции не знают перерывов. Возможность рисковать в таких условиях — еще более сложная задача,

чем у независимого кураторства. Но создание живых и трепетных проектов, несущих семена для новых художественных структур, возможны и здесь.

Зачем снова и снова задаваться простыми вопросами о кураторстве?

Вопросы, на первый взгляд кажущиеся банальными, заставляют «спотыкаться» кураторское мышление и тем самым критически осмыслять свою деятельность. Куратор прерывает поток художественного перепроизводства, чтобы понять, каков же сегодня «сдвиг» нашего представления об искусстве. И чтобы не попасть в ловушку собственных действий, необходимо постоянно перезапускать поток художественного самовопрошания. Только так искусство сохраняет свою витальную силу и жизнестроительный потенциал.

Мария Калинина

Родилась в 1983 году в Москве.

Куратор, член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован видами выставки «О прозрачном». Куратор Олег Кулик. 19 сентября 1992 – 11 октября 1992, Московская область, деревня Зименки, Пионерский лагерь имени Юрия Гагарина.

Андрей Мизиано

Институция кураторства в России. Заметки на полях едва ли сложившейся профессии

Никогда не поздно задать вопрос — а что сейчас происходит в профессии и какие перед ней стоят проблемы? Но, давая ответ, необходимо тесным образом связать его с актуальным моментом, соотнести с симптоматикой времени, а также обратиться к историческим данным, дабы обнаружить истоки актуальной проблематики. И так как речь идет о профессии, неразрывно связанной с интеллектуальной, гуманитарной, а, следовательно, и политической работой, ответ на вопрос не должен разворачиваться в унисон перечислению ключевых характеристик и феноменов времени, будь то резкое смещение глобального и, в первую очередь, западного политического спектра вправо, гибридные войны, глобальное потепление, политика самоизоляции на фоне реставрации национального государства в России или миграционный кризис в Европе, но при всем при этом обязан задним числом учитывать их сигнатуру. На сегодняшний день о практике куратора написано достаточно. На русском языке свободно циркулирует заметное количество переведенных текстов и монографий, в меньшей степени в обороте присутствуют оригинальные тексты надлежащего интеллектуального качества.

Поэтому думается, что в данном очерке не стоит останавливаться на перечислении канонов профессии, а, скорее, представляется необходимым дать определение конкретным ее формам, сложившимся в нашей стране, вскрыть локальные особенности и озвучить ряд болезненных симптомов, в которых она в силу исторических причин узнает себя в настоящий момент. Мысли, интуиции и результаты, собранные под заголовками, преследуют цель обозначить или столк-

нуть между собой проблемы системно-исторического, этического и политического характера, то есть те, с которыми неразрывно связывает себя кураторство.

Мышечная память

Как известно, профессия куратора в России появилась совсем недавно. Но как определить, когда именно? Каким событием или системным сдвигом можно маркировать выход на сцену новой профессиональной субъективности? История кураторства в России еще не написана, и вряд ли кто-то в ближайшие дни поставит перед собой такую задачу. Думается, еще не время собирать камни, но пора задавать вслух вопросы.

Достаточно вспомнить удивление российского художественного сообщества начала 1990-х годов, услышавшего о том, что с ними впрямь будет работать «куратор». Не все представители моего поколения помнят или держат в голове факт, что в сознании советского человека куратор — это сотрудник КГБ, закрепленный за (как бы анекдотично в нашем контексте это ни прозвучало) в том числе культурной институцией. Этот, как сейчас уже кажется, милый семантический курьез, в наши дни может прозвучать как эффектная, экзотизирующая деталь в *small talk* с западным коллегой по цеху. Тогда как на самом деле, при внимательном рассмотрении, можно заметить, что дело обстоит несколько иначе. Оборачиваясь на этот исторический феномен, мы ретроспективно подходим к напрашивающейся смысловой параллели — как в свое время, в ходе стремительного демонтажа советской системы государственного контроля, наблюдатели от



органов были быстро по умолчанию стремительно откреплены от учреждений, так и сейчас уже музейные кураторы не очень-то динамично «прикрепляются» к культурным организациям. Смешно сказать, но на сей день в России, в стране с довольно развитой и устоявшейся инфраструктурой искусства, где функционируют большие историко-художественные музеи международного уровня, культурные центры, музеи современного искусства, коммерческие галереи, художественные самоорганизации и т.д., вряд ли наберется больше десяти людей с записью «куратор» в трудовой книжке. Напрашивается вывод, что труд куратора недостаточно востребован системой российского искусства, услуги такого специалиста считаются малозначимыми или переоцененными, и, следовательно, ими можно пренебречь. Причем обозревая выставки последнего де-

сятилетия в Москве, нельзя сказать, что нехватку институциональных кураторов музеев или культурный центр полностью восполняет обращением к услугам куратора независимого. Очень часто функции куратора оказываются в руках людей, обращающихся к этому «творческому ремеслу» по случаю, о чем подробнее чуть ниже.

Важно вспомнить, что большие музейные организации, такие, как Государственный Эрмитаж или Третьяковская галерея, унаследовали свое штатное расписание от советской системы искусства, где в силу ряда причин «авторизированный» показ искусства не предусматривался. Хотя на практике в музеях активно функционировали профессионалы, разрабатывающие разного рода научные проблематики и создающие подчас по-своему оригинальные выставки. По большей части кураторы в этих институциях —

это научные сотрудники или руководители тех или иных отделов. Их труд наряду с кураторской работой, предполагающей активное включение в международную систему связей и репутаций, постоянную расширяющуюся осведомленность о мире искусства и эволюции специфического дискурса, в высокой степени обременен другими служебными обязанностями, а также нескончаемой административной рутинной, безальтернативно губящей столь ценное для создания новых смыслов время.

Несмотря на стремительно трансформирующуюся социальную действительность России 1990-х годов, появившиеся на заре формирования нового государства и в период второго постсоветского десятилетия институции последовали упомянутой выше схеме составления номенклатуры штатных должностей. В новых и даже очень прогрессивных для своего времени культурных институциях, среди которых особенно стоит выделить Центр современного искусства на Якиманке, Государственный центр современного искусства, чуть позже — его филиалы, а также Московский музей современного искусства, позиция куратора, так же, как и в историко-художественных музеях, растворена в иных должностях. Истоки этого исторического факта несложно обнаружить, пообщавшись с людьми, заложившими, так сказать, первый камень в основание фундамента упомянутых организаций. Но даже не беспокоя «отцов-основателей», можно наметить некоторые контуры разрабатываемой проблемы.

В первую очередь, как известно, условная легитимность профессии должна быть подкреплена наличием профильных учебных кафедр в университетах, сертифицирующих тот или иной тип труда. Другими словами, в условиях отсутствия специализированного курса в академической системе профессия не может обрести институционального статуса, фигурально выражаясь, авторизованного индустрией знания. Что особенно значимо в узкоспециальных дисциплинах, сопряженных с критической работой. Несмотря на озвученный в отношении академической признанности фигуры куратора пессимизм, первая кураторская школа появилась в 1993 году на базе ЦСИ на Якиманке. Одна-

ко средств и энтузиазма организации хватило лишь на два выпуска. К тому же, как отмечают авторы курса, выпускникам на тот момент «работать было, по сути, нигде». После чего последовала долгая пауза. В настоящее время в России функционирует несколько программ, призванных вложить в руки студентов основы профессии. Однако большинству из них не хватает того, что жизненно и системно необходимо кураторству, — международного кругозора, то есть приглашенных из разных точек света преподавателей, которые могли бы поделиться своими оригинальными подходами к работе, а также программ обмена. Приятным сюрпризом можно назвать появление запущенной в 2014 году двухгодичной магистратуры «Кураторские исследования» при Смольном институте совместно с Бард-колледжем, где обучение проходит на двух языках, а по завершении выпускники получают, соответственно, два диплома.

На сегодняшний день очевидно, что такое состояние дел не атрибутируется институциональной системой как заметная проблема, как нечто, что мешает ей дышать и развиваться. В этом отношении стоит обратить внимание, что многие заметные российские кураторские биографии сформировались практически помимо институций или даже в условиях репрессивного давления со стороны последних, что, кстати, справедливо в отношении всех постсоветских государств.

В отсутствии куратора

Вспоминая начало, то есть самые истоки российских институциональных отношений, нельзя проигнорировать особый феномен начала девяностых годов в России, когда на обломках советской системы быстро начали появляться коммерческие галереи. Парадокс того времени состоит в том, что коммерческие галереи фактически функционировали как некоммерческие фонды или проджект-спейсы (project spaces)¹, так как на тот исторический период о продажах говорить было еще слишком рано. Рынка не просто не существовало (его нет и сейчас) — не было самой культуры потребления эстетических благ в среде обеспеченного класса. Первые российские капиталисты были еще

не готовы к признанию «дополнительной», «вневременной» стоимости искусства, и потому продажи в то время можно назвать чистой случайностью или приятным бонусом, сопутствующим кажущейся тогда странной и непонятной деятельности галериста, пытающегося донести до общественности перспективу инвестиции в художественный продукт.

Хороший пример — основанная в 1990 году галерея «Риджина», которая взяла на себя смелость нанять на должность арт-директора тогда еще никому не известного, но вскоре громко заявившего о себе художника Олега Кулика, то есть человека с интересным и небанальным мышлением, но не обладающего реальным опытом кураторской работы. После его назначения последовал ряд ярких и подчас скандальных выставок. Их отличали неожиданные и даже радикальные экспозиционные приемы, посредством которых Кулик резко разрывал господствовавшие в то время консервативные нормативы показа и репрезентации искусства. Вспоминается первая выставка в этой серии — персональный проект Наталии Турновой (галерея «Риджина», 1990). Кулик не только выстроил картины в тесный ряд, образовав «живописный поток», но еще буквально перевернул их вверх ногами. Подобного рода экспозиционный ход вызвал резкий протест как со стороны художницы, так и галериста. После ряда тяжелых переговоров последовало коллективное решение, что ответственность будет возложена на «экспозиционера» в лице Кулика. Как экспозиционер, он интересным образом вторгнулся в политику репрезентации многих выставок: показал работы Олега Голосия («Самостоятельное искусство», 1991) в ЦДХ не на стенах, а на свободно перемещающихся по залу тележках; на выставке «Ню на-против соц-арта» (1991) ввиду эстетических и идеологических противоречий художественного материала, а также сложных отношений между участниками выставки Кулик решил показывать ню на «качелях», то есть две картины были сомкнуты лицевыми сторонами между собой, и только отомкнув одну от другой, зритель мог оценить произведение; при желании можно вспомнить еще ряд показов, построенных на игровых и почти бесцеремонно вторгающихся в пространство зрительской перцепции приемах.

Перед нами частный, хоть и локальный случай из истории кураторства. На тот момент советская система искусства находилась на самом своем излете, и как раз на самой кромке «горизонта событий» неожиданным образом возникали редкие формы музейно-галерейной работы. Экспозиционер, по мнению самого Кулика, был временной гибридной фигурой, которая к концу девяностых растворилась в кураторе и архитекторе выставки. Но в этом редком и парадоксальном примере экспозиционной практики начал просматриваться московский акционизм, «его истоки пребывают здесь»².

Были и другие прецеденты кураторской работы, осуществляемой художниками в галереях, как, скажем, в «Первой галерее», основанной Айдан Слаховой, Александром Якутом и Евгением Миттой. Но «нормой по больнице» для того периода, скорее, можно назвать исполнение обязанностей куратора хозяином галереи — не-художником, что в общем-то распространенное в мире явление, как это было в случае галереи Гельмана, «Школы» Пигановой-Меглинской и «1.0» Владимира Левашова и других. Практика куратора-галериста на тот момент была очень плодотворной, так как еще не сопрягалась с широким рядом музейно-административных препон, этических противоречий и строгой буквой маркетинга. Таким образом, Москва 1990-х годов неожиданно стала идеальным пространством для небольших экспериментальных художественных инициатив. В эту странную эпоху, как замечают многие практики искусства того времени, каждое выставочное высказывание заполняло гулкую пустоту, пустое культурное пространство, образовавшееся на обломках некогда могучей официальной художественной системы. Территорию российского искусства девяностых годов уместно сравнить с идеальным белым кубом, где каждый художественный артефакт или жест почти магическим образом обретали ауру и место в истории соответственно. Вместе с тем огромный интерес к России со стороны так называемого Запада компенсировал прямую включенность постсоветских практиков культуры в международный контекст. Художников и небольшую группу кураторов активно приглашали делать выставки в разных частях света. Как

многие отмечают, это было время (со)творения истории, эпоха парадоксов и осуществления мечтаний.

В 1990-е годы в России продолжилась и закрепились практика временного выдвигения куратора из числа музейных сотрудников, что по большому счету — почти естественный процесс. Первые кураторы в истории международных выставок также занимали те или иные позиции в музее: научного сотрудника, хранителя коллекции или директора. Александр Дорнер, Понтюс Ультен, Альфред Барр и другие находили время и силы, чтобы создавать выдающиеся групповые выставки, однако справедливости ради стоит отметить, что в ту додигитальную эпоху производство выставок не осложнялось несметным количеством согласований и почти драконовскими предписаниями к экспонированию, транспортировке и хранению произведений искусства. Понтюс Ультен вспоминает: «В 1951 году мы сделали большую выставку про неопластицизм. Тогда все было не в пример проще. Картины не были такой ценностью, какой они стали сейчас. Мондриана можно было доставить в галерею на такси»³. Сейчас во многих музеях и культурных центрах должность директора и главного куратора разведены, так как объем чисто операционной работы как в самом музее, так и над каждым проектом принимает почти что монструозные формы. И как показывает анализ исторических источников, в то время большая часть проектных решений базировалась на почти слепом доверии между художником, куратором и институцией. Сейчас сложно поверить, что, например, развеска произведений в пространстве или подсветка объектов не согласовывалась акkurat в миллиметр, или что выставкам предшествовала переписка, состоящая из десяти-двадцати писем и факсов и всего нескольких, тогда еще очень дорогостоящих, междугородних телефонных звонков. В те славные времена репутация куратора работала продуктивнее фото/видеофиксации и последующего утверждения по электронной почте каждого шага и чиха инсталлятора.

Возможно, практику привлечения музейного работника, скажем, старшего научного сотрудника, нельзя назвать совсем уж бесперспективной затеей. В этом контексте, ско-



рее, важно задаться вопросом, почему нынешняя российская музейная система, во-первых, не хочет, а во-вторых, не может себе позволить содержать музейных кураторов. В западном мире схожий процесс обособления куратора пришелся на конец 1960-х – начало 1970-х годов и проходил для пионеров кураторства достаточно болезненно. Не вдаваясь в детали, можно прямо сказать, что куратор был изгнан из музея⁴, так как данная профессия в ходе своей эволюции стала взывать к независимости, являющейся неотъемлемой частью авторской, почти художествен-



ной работы, которую, по сути, стал осуществлять независимый куратор. Опять же, смотря на историю профессии ретроспективно, мы замечаем, и в особенности в последние годы, что независимый куратор — автор выставок был изгнан из музея, чтобы по прошествии лет туда опять вернуться. Сегодня даже при самом беглом взгляде на творческие биографии самых заметных международных кураторов можно заметить, что каж-

дый из них «прислонен» к институции: Оквуи Энвезор — «Дом искусств» в Мюнхене, Ханс-Ульрих Обрист — «Галерея Серпантин», Каролин Кристоф-Бакарджиев — «Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea» (GAM) и «Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea». Какой степени свободы они пользуются и какую пользу извлекают из союза с музеем — это отдельный вопрос, требующий своего исследователя.

Возвращаясь к разговору о России, после развала Союза принявшей правила игры, уже в относительно отдаленном прошлом разработанные на Западе, мы считаем уместным допустить мысль, что процесс профессиональной эволюции фигуры куратора в нашей стране еще далек от своего завершения. В настоящий момент судьба обсуждаемой нами профессии пребывает на перепутье. Сложно однозначно ответить на вопрос, почему та или иная институция не открывает отделы кураторов, но некоторые обобщения все-таки напрашиваются. Во-первых, не каждая институция в силу самых разных причин признает экспертизу куратора как безусловную. В условном «общем интеллекте» музея окончательно не оформилась мысль об авторских, тематических выставках, а в выставочной программе ввиду разного рода причин преобладают показы репрезентационного типа. Во-вторых, формальный рынок кураторских услуг существует, и при случае всегда имеется возможность привлечь стороннего, независимого специалиста, в том числе и из-за рубежа, таким образом экономя средства на штатных единицах. В-третьих, рыхлая система государственного финансирования музеев не дает возможности выстраивать культурную программу полностью независимо, опираясь на решения кураторского совета относительно того или иного идейно-тематического направления, по траектории которого музею надо следовать. Чаще всего проекты появляются в программе институции в результате сложного и запутанного клубка компромиссов, например, если выставочное предложение приходит извне, скажем, от состоятельных европейских фондов или каких-либо спонсоров. Таким образом, музейный куратор не выбирает выставку, а наоборот, выставка выбирает его, что на самом деле даже в мировой практике распространенная ситуация, с той лишь поправкой, если это не происходит почти на постоянной основе. В-четвертых, есть резон предположить, что современный российский музей испытывает некоторый страх или недоверие к куратору, к его потенциальной независимости. Музей все еще не готов идти на риск и предоставить куратору гибкий график труда, бюджет на командировки, библиотечный день на

развитие идей и другие надлежащие условия работы. Также его пугает потенциальное наличие ярко выраженного авторского начала в создании проектов, право на которое обычно в силу долгой традиции авторитарного управления в России за собой оставляет руководитель институции.

Пути кураторства

Задаваясь вопросом, как и каким образом сегодня появляются новые кураторы, можно получить интересные теоретические результаты. Как уже было упомянуто выше, сейчас в России действуют несколько специальных программ, подготавливающих специалистов подобного профиля. За созданием двухгодичной магистерской программы «Кураторские исследования», учрежденной Смольным институтом совместно с Бард-колледжем, последовали уже два выпуска. Но с момента закрытия кураторских курсов при ЦСИ на Якиманке в 1995 году немного изменилось. Несмотря на то, что из более чем тридцати выпускников в профессии задержалось шесть-семь человек, что в принципе со статистической точки зрения неплохой результат, доказывающий значимость легитимации практики куратора на уровне университета, вопрос материального самообеспечения встал перед молодыми специалистами почти так же остро, как и в 1990-е годы в случае курсов в ЦСИ на Якиманке. Сегодня, чтобы обеспечить себя, начинающему куратору, по крайней мере в первые годы работы, а то и дольше, необходимо в той или иной мере прибегать к конвертации капитала (термин Бурдьё), то есть извлекать финансовые средства из более коммерчески успешных областей и reinvestировать их в те, которые сопряжены с призванием. В этом случае мы сталкиваемся с двойной проблемой. С одной стороны, начинающий практик встречается с фактом символической девальвации области, в пространстве которой пребывает его реальный интерес, а с другой — на практике соприкасается с иными профессиональными измерениями, где проблема стабильного заработка практически не обострена. Однако если уходить в проблему гуманитарной или академической работы еще глубже, то можно обнаружить

примеры, когда в область современного искусства «поднимаются» люди из еще более финансово незащищенных профессиональных фракций — языкознание, документальное кино, историческая наука и т.д.

Недавно на популярном американском ресурсе *Artsy* вышла статья, озаглавленная: «Только обеспеченные дети могут себе позволить работать в художественном мире?»⁵. Она, как и ряд других исследований⁶, обращается к проблеме заниженной прибыли в мире современного искусства. Согласно источникам, на Западе наряду с доступом к высшему образованию большую роль играет финансовая поддержка как со стороны родителей, так и со стороны кредитных организаций. Не уходя в детали, попробуем кратко проанализировать, каким образом эта логика может быть рассмотрена в контексте российских реалий. Ввиду отсутствия сертифицированных профильными организациями статистических показателей (российская социология только начинает подбираться к осмыслению локальной системы искусства) мне придется опираться на свои собственные знания и наблюдения. В упомянутом контексте важно отметить, что российское художественное сообщество представляет из себя достаточно замкнутое и малочисленное социальное образование, то есть легко просматриваемое без привлечения дополнительных посредников в виде статистик и т.д. Среди всех известных мне практиков лишь очень небольшая группа, вероятно, меньше 10%, получила высшее специальное образование в престижном высшем учебном заведении на Западе, тогда как еще меньшее количество кураторов относится к высшему среднему классу и выше. Здесь любопытно заметить, что несмотря на то, что в российских художественных институтах работает очень ограниченное число людей с международной квалификацией в области искусства, как раз в западном мире специалистов русского происхождения, занимающихся современным искусством, можно встретить достаточно часто — практически в любом крупном мегаполисе. Но перед нами не прецедент трудовой миграции, а, скорее, экономической, вызванной политической и социальной нестабильностью в стране, в условиях которой обес-

печенный класс вывозит за рубеж не только финансовый капитал, но и «семейный», что тоже суть симптом нашего времени.

Система поощрения работы куратора в России — это еще один сюжет, требующий краткого описания. На сегодняшний день в России на постоянной основе существует лишь одна программа, ориентированная на поддержку кураторов, — «Ежегодная программа стажировок для молодых российских кураторов», учрежденная EUNIC. По результатам конкурса несколько молодых людей обретают возможность пройти стажировку в одной из нескольких предусмотренных программой европейских институций, и лишь один из них по завершении получает грант в размере 3000 евро на реализацию проекта, что, по сути, очень символические деньги. Помимо упомянутой программы на несколько более значительную сумму могут рассчитывать соискатели премии «Инновация», в перечне которой присутствует номинация «Кураторский проект». За этими пределами куратору в России рассчитывать практически не на что.

Еще одна тема, требующая упоминания, — непрозрачность доступа к музейным площадям. Этот случай для России тоже не уникален. Феномен «тусовки»⁷ в той или иной мере свойственен узким сообществам в принципе, коими являются, например, все без исключения артистические сцены бывших советских стран и других государств, чьи художественные системы можно отнести к классу «развивающихся». Внутри тусовки решения принимаются, в первую очередь, согласно личным, и лишь во вторую — согласно профессиональным соображениям. Тусовка по возможности сторонится институции «экспертного совета», «открытого конкурса», то есть некоего трансиндивидуального решения, предпочитая осуществлять управление кулуарно. Правда, в настоящий момент ряд российских музейных организаций, как в связи с некогда громко прозвучавшим голосом возмущенной общественности, так и благодаря медленно набирающей обороты профессионализации сообщества, взяли курс на открытость. Однако все еще остается не до конца ясным, куда все-таки податься куратору со своей идеей или проектом, надо ли ему писать письма на info@museum.org или особенно

елейно жантильничать с руководителями институций на вернисажах...

Вместо эпилога

В эпилоге обычно принято предлагать итог, подводить черту под вышесказанным. В нашем случае такого исхода не предвидится. Сложно предлагать заключение к ситуации, чья траектория лишь только пока наметила новый поворот. Мы живем в особенное время, момент, который смело можно назвать переходным, в эпоху неминуемого слома устоявшейся за последние десятилетия миросистемы, когда каждый культурный работник должен с особой тщательностью вслушиваться в гул творящейся истории, а «история — это предмет такой конструкции [напоминает нам Вальтер Беньямин], место которой не однообразное пустое время, а время, наполненное сознанием "сейчас"»⁸. И поэтому куратор, как чуткий медиатор культурных и социальных потоков, должен не упустить свой момент, дабы ухватить его ускользающую сущность, так как именно в переходные, кризисные периоды надламываются ноги глиняных колоссов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В англо-американской системе искусства под понятием project space (проектное пространство) обычно подразумевается небольшая по своим масштабам независимая площадка, в основе идеологии которой находится экспериментальный показ, ориентированный на поиск новых форм презентации искусства.

² Из частной переписки с Олегом Куликом от 20 февраля 2017.

³ Обрист Х.У. Краткая история кураторства. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем пресс, 2012. С. 42.

⁴ См., например, Беседа Бэти Жеровиц с Харальдом Зеemanом // Manifesta Journal Reader. Избранные статьи по кураторству. СПб.: Арка, 2014 или Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем пресс, 2015.

⁵ Louie Sussman A. Can Only Rich Kids Afford to Work in the Art World? // *Artsy Magazine*, February 14, 2017, доступно по <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rich-kids-afford-work-art-world>. Ссылка приведена по состоянию на 12 марта 2017.

⁶ См. Hesmondhalgh D., Baker S. *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. Abingdon: Routledge, 2011 или Oakley K., O'Brien D. *Learning to Labour Unequally: Understanding the Relationship Between Cultural Production, Cultural Consumption and Inequality* // *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture* vol. 22 no. 5 (2016). P. 471–486.

⁷ См. Мизиано В. Культурные противоречия тусовки // *Художественный журнал* № 25 (1999) С. 39–43. Перепечатано в Мизиано В. «Другой» и разные. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 15–42.

⁸ Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 234.

Андрей Мизиано

Родился в 1987 году в Москве.

Антрополог, куратор.

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован кадрами из телесериалов студий Netflix, HBO, Syfy Media, Showtime, Amazon Studios.

Сергей Гуськов

Агенты и продюсеры

1.

Совсем недавно сильная аллергия на последствия резкого «менеджерского поворота» в культурной сфере не позволяла нам произносить в позитивном ключе слова «агент» и уж тем более «продюсер». Не буди лихо, пока оно тихо — а то Капков с Беловым придут и что-то такое своеобразное наведут. Но времена изменились: из дирекции «Гаража» звучит меньше безапелляционных заявлений, а главный эффективный управленец московской культуры стал всего лишь еще одной страницей в учебнике истории. Теперь красный свет вспыхивает совсем на другие слова.

Когда-то слово «куратор» так же вызывало вопросы и подвергалось обструкции, но теперь, кажется, оно обрело настолько нейтральное звучание, что возмущение по этому поводу выглядит уделом совсем уж маргинальных персонажей. Однако нормализация фигуры куратора со стороны других участников художественного процесса привела к тому, что смысл этой позиции затерся и несколько деформировался. Я даже не говорю о том, что галереи и прочие институции хотят, чтобы у каждой выставки был куратор, даже если он там не нужен — а необходимость в кураторской рамке очевидна далеко не в каждом проекте. Главная проблема возникла, скорее, с той частью кураторов, которые не просто формально подписывают тексты, не занимаясь по сути выставкой (это просто бездумное следование «общепринятым конвенциям»), а как раз честно и профессионально работают — всячески взаимодействуют с художниками, становятся фактическими соавторами их проектов, создают мощный теоретический контекст, про-



думывают экспозицию не только технически и так далее. Эти кураторы — повторюсь: по-настоящему честные профессионалы — попадают в ловушку. Их круг обязанностей и рабочих принципов, в том числе этических, давно определен. В целом, даже с расчетом особенности каждого проекта, их деятельность кодифицируется. Конечно, то, чем они занимаются, вряд ли можно назвать конвейером, но нечто механическое в этом чувствуется. Вероятно, во времена авангарда, когда художники и критики наслаждались эстетикой промышленного производства и научно-технической революции, такая история пошла бы на «ура», но, пусть это и прозвучит банально, мы живем в другую эпоху — старые подходы, как бы хорошо они ни рядились в современные одежды, не работают.

С художниками все иначе. Аура этого понятия, сформированная многовековой историей, настолько сильна, что никто уже не собирается с ним серьезно бороться, хотя его содержание давным-давно размыто. А потому уже сама эта фигура должна все время получать какие-то дополнительные определения и расширения. Художник как философ,



художник как ученый, художник как политический активист, художник как бунтарь и резонер, художник как тролль и шутник, художник как денди и сноб, художник как оформитель, художник как предприниматель, художник как чиновник или служащий, художник как производитель и прочее, прочее. Каждая новая волна такой реидентификации кардинально меняет весь окружающий ландшафт, переписывая свод правил и норм, меняя способ говорения об искусстве, перестраивая систему институций, выталкивая за пределы актуального процесса одни медиа и темы и возрождая или изобретая другие.

И очередная волна уже прошла по художественному сообществу, только пока ее не осмыслили до конца. Мы видим, что на смену большим потогонкам имени великих художников-эксплуататоров, с одной стороны, и политически ангажированным, авторитарным коллективам-самоорганизациям, с другой, а также более-менее персональным проектам приходят совсем иные формы, с первого взгляда не сильно отличающиеся от выше перечисленных сущностей.

2.

Постепенно начинают звучать голоса самых разных акторов — художников, кото-

рые в своих *artist run spaces* организуют выставки; сотрудников галерей и арт-центров, которые продумывают событийную программу; тех, кто осмысляет стратегию развития, персональную или коллективную, — которые говорят, каждый своими словами, но более-менее одно и то же: «мы не кураторы» или «мы, конечно, художники, но не совсем и не только». И слово «продюсер» в новой ситуации кажется более подходящим, кто-то им уже вовсе пользуется.

Продюсер — это не просто куратор. У этой фигуры появляются новые функции — прежде всего, даже не организационно-технические (они и так идут неизбежным довеском в людоедских условиях неолиберальных институций), но изобретательски-визионерские. Кажется, что это и так было. Но, как показывает практика, кураторы уже давно не открывают новых континентов, разве что в очень редких случаях. Во-первых, как я уже говорил, профессия (само это слово о многом говорит) приобрела черты машины. И во-вторых, и, возможно, это самое главное — кураторы перестали выдумывать, фантазировать и страшно боятся ошибиться. Если, допустим, кто-то начинает делать выставки, посвященные какому-то региону или теме, или воскрешать из небытия отдельных художников или целые направления, то обычно, если провести даже самое поверх-

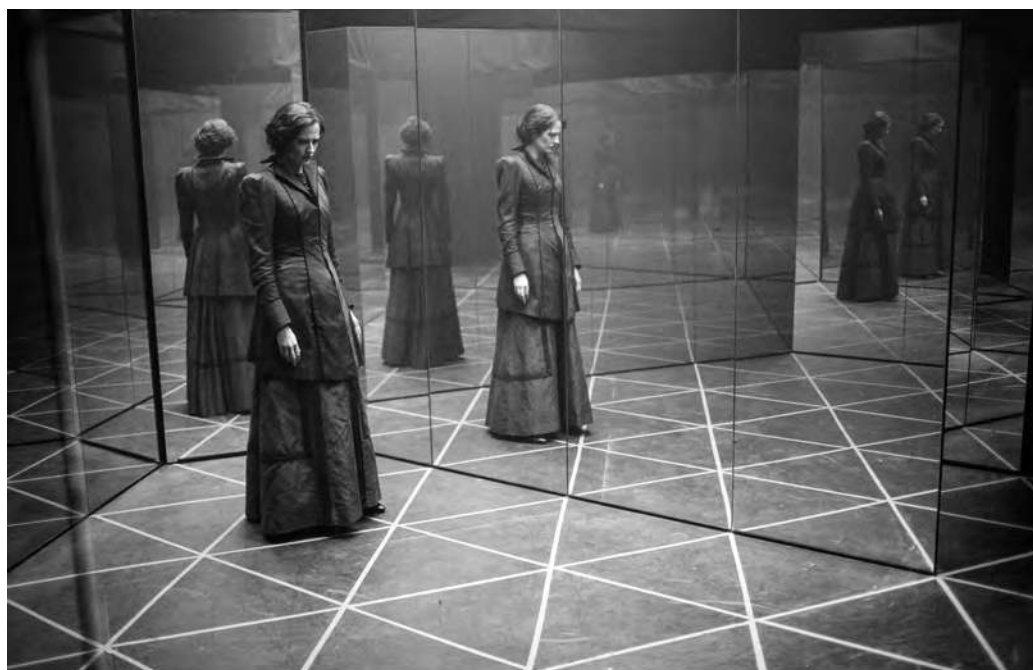
ностное расследование, оказывается, что никакой это не прорыв. Проза жизни такова, что кураторы плетутся вслед за арт-рынком, который открывает новые горизонты, чтобы не издохнуть, или за социально-политическими обстоятельствами — за чужими финансовыми интересами и чужой новостной повесткой, проще говоря. Не пора ли это прекратить?

Продюсер — это не просто художник, мыслящий себя производителем, хотя понятно, что связь с терминологией, восходящей к производственничеству, здесь явно просматривается. Но не будем забывать: продюсер — он и функционер плановой экономики, и антрепренер-организатор капиталистического мира, и еще много кто помимо перечисленного. Здесь под продюсером я подразумеваю гибрид множества функций, появившихся в разные исторические периоды и под самые разнообразные задачи. Задача — важное понятие в данном случае. Она бывает пришедшей извне или поставленной самому себе. Чем более сильно продюсерское начало, тем меньше задач первого типа и больше — второго. Правда, это звучит очень немодно? Не соответствует теоретическим увлечениям последних лет? Слишком много места отводится человеку?

Слишком похоже на бизнес-логику? Да, так и есть, и это прекрасно. Художники-продюсеры также не ждут, пока на них свалятся предложения и манна небесная в виде ситуации, места и бюджета. Они сами в активном поиске, но не в той компульсивной манере, когда очередной поседевший выпускник арт-школы сидит в мастерской или кафе и строчит заявки в резиденции и институции — авось, обломится. Эти товарищи забыли, что такое инициатива, погрязли в «пассивности и патерналистских ожиданиях»¹, лицемерно прикрываясь левой фразеологией.

Выбор слова «продюсер» неслучаен, именно продюсеры произвели один из самых мощных переворотов в культурной сфере последних лет. Речь о телесериалах, которые еще лет десять назад — за редкими исключениями — воспринимались как жвачка для ума. И противопоставлялся им кинематограф. Что мы видим сейчас? Именно киноиндустрия за короткий срок скатилась к производству жвачки, имеющий разве что антропологический интерес, тогда как телевизионная продукция оценивается очень высоко: сериалы сравнивают с романами XIX столетия и киноклассикой века XX, туда мигрируют лучшие актеры, режиссеры, сценаристы и операторы, стекаются огромные бюджеты, и, самое





важное, у сериалов устоялся костяк верной, образованной и многочисленной аудитории. Продюсеры этой маленькой революции, действуя порознь, все-таки делали общее дело, манера у них была примерно одна. Обычно продюсер был еще и сценаристом, иногда и режиссером, а совсем в особых случаях — даже исполнял одну из главных ролей (и это было далеко не камео-вишенка на торте, как у Хичкока). Сейчас эта волна идет на спад, но на опыте телевидения есть чему поучиться. Впрочем, не стоит забывать, мы застали и другую продюсерскую революцию — в российской музыке 1990-х².

Если переводить на язык художественного сообщества, то теле- и музыкальные продюсеры создавали под себя институции и меняли всю сцену. По сути это тектонические сдвиги, от которых сперва очень трясет, а реальный их результат становится виден не сразу, а с временной дистанции.

3.

В отличие от продюсеров, агенты среди кураторов и особенно художников появи-

лись далеко не сегодня. Я бы сказал, что это такие протопродюсеры. Если говорить только о российской ситуации, существуют «Агентство сингулярных исследований» («АСИ»), группировка «ЗИП», Воронежский центр современного искусства (ВЦСИ), движение «Ночь», галерея «Электрозавод», Центр «Красный», разные более-менее формализованные кураторские объединения (в том числе, в ресторанном бизнесе), издания вроде *Aroundart.org* и *Tzvetnik*, а также отделы, условно назовем их «выставочными», которые существуют в некоторых вполне конвенциональных институциях и галереях. Беглого взгляда на этот список, далеко не полный, достаточно, чтобы заметить, насколько они не похожи друг на друга. На наших глазах как бы перебираются все варианты и возможности существования в подобной роли. Что-то умрет, что-то выживет.

Суть деятельности агента — быть связующим звеном между множеством акторов, которые, возможно, при иных обстоятельствах и не встретились бы, и внедряться в существующую систему, находить в ней слабые

места и незаметные ходы, мониторить ситуацию и прогнозировать будущее. В отличие от продюсера, эта фигура не может спровоцировать переворот в той или иной сфере, но вот подготовить почву — вполне. Впрочем, некоторые агенты уже начинают превращаться в продюсеров — прежде всего «АСИ»³ и *Tzvetnik*⁴. И причиной тому служит немногочисленность обоих коллективов.

Если продюсер может работать один, подбирая команды под отдельные проекты, то агенты ходят группами и, бывает, фетишизируют коллективность. Собственно, в этой части проявляется настоящая слабость агентств. Участникам приходится выделять реверансы друг перед другом, устраивать нескончаемое вече — только бы не разрушить хрупкое равновесие и не покуситься на демократизм, понятый в предельно популистском изводе. «Инвесторы» Центра «Красный», к примеру, создали теперь уже знаменитое «политбюро», чтобы учесть голоса всех участников объединения — чем-то оно напоминает сейм Речи Посполитой (хотя и не настолько радикально по правилам), который, как известно, стал одной из причин падения этой державы.

Ситуация налаживается, когда, если речь идет о независимых инициативах, внутри коллектива появляются один или два человека, которые сами берут ответственность и власть (о боже, как все боятся этого слова!) и организуют рабочий процесс. Несмотря на шикания и обвинения. Если позитивная агентская активность происходит внутри каких-то институций (такие примеры есть, не будем их афишировать, чтобы менее прогрессивное руководство не вмешалось), то там, благодаря предзаданной рамке определенного рабочего распорядка, излишняя демагогия сводится на нет. Диктатура, скажете вы, авторитаризм. А вот и нет — это реальная возможность что-то сделать. И то, как мы без боя и стремительно сдали государству и крупному бизнесу институции и художественный процесс в целом — прямое последствие принятой в нашей среде позиции «левее левого» и отсутствию дисциплины. Те агентства, которые выживут после описанной болезни, породят много прекрасного на нашей Земле.

Нужно пересмотреть очень многие привычные взгляды на художественное производство, чтобы наконец эта сфера заработала. У нас уже есть новые герои, но они все еще лишены языка. Пора начинать это исправлять.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Дёготь Е. et al. Профсоюз: требования и сомнения // *OpenSpace.ru*. 13 мая 2011. Доступно по <http://os.colta.ru/art/projects/160/details/22318/>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 9 апреля 2017.

² Шенталь А. Преданная революция, или Девяностых не было // *Разногласия* 12 (Январь 2017). С. 108–139. Доступно по <http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/13743>.

³ Гуськов С. Агентство сингулярных исследований. «Темная материя». Работы года: 2016 // *aroundart.org*. 10 февраля 2017, доступно по <http://aroundart.org/2017/02/10/raboty-goda-2016/#asi-mmoma>.

⁴ Жилыев А. «Музей того, что будет завтра, но сделано вчера»: беседа с создателями проекта *Tzvetnik* // *colta.ru*, 2 марта 2017, доступно по <http://www.colta.ru/articles/art/14101>.

Сергей Гуськов

Родился в 1983 году в г. Королеве.

Журналист, художественный критик.

Живет в Москве.



Цецилия Малик «Прудник»
из серии «Шесть рек»,
2011–2012.
Из архива художницы.

Наталья Смолянская

Эстетика после искусства: куратор как оператор

Что мы видим в кадре и без него?

Однажды кто-то меня довольно раздраженно спросил: «Разве вы не видите, что перед вами?». И да, и нет. Я вижу людей, стулья, газеты и книги перед собой, а также их цвета, формы и образцы. Но разве я вижу молекулы, электроны и инфракрасный свет, которые также находятся передо мной? И разве я вижу этот штат, или Соединенные Штаты, или Вселенную? Я вижу только части этих многосторонних объектов.

Нельсон Гудмен
«Способы создания миров»¹

Вопрос «что вы видите?» предполагает, казалось бы, ясное утвердительное продолжение, но философы — зануды, поэтому очевидность рассеивается как дым: философия языка настаивает каждый раз на уточнении, а штудии Витгенштейна на эту тему², предполагающие постоянное прояснение, требуют сосредоточенности на том способе показа, который вы выбираете. Например, одно и то же слово (предположим, «синий») может служить в одном случае указателем места («ключ в синем шкафу»), а в другом — эстетическим предикатом («синий пейзаж»). Слова обретают смысл только в практическом их применении, языковая прагматика зависит от того, какие возможности языка мы можем использовать в каждом случае.

Оказывается, нет ничего очевидного. В понимании Гудмена видение организовано так же, как и любая система — астрономическая, геологическая, физическая, будучи, прежде всего, системой описания в языке. У Витгенштейна же вопрос «что я вижу?» ведет к прояснению возможностей описания, языковой игре, где личное ощущение непременно ней-

трализуется. И в том, и в другом случае тот, кто описывает, и тот, для кого это описание действует, выводятся за рамки описания.

В истории кураторства вопрос «что вы видите?» можно представить, по крайней мере, в двух формах: что вы видите на выставке (в музее, в пейзаже, на улице)? Или: что вы видите внутри выбранного куратором кадра? Этот кадр в различных транскрипциях приобретает очертания «пространства», «места/не-места», *Inside/Outside* и их модификаций. В первом случае вы непосредственно обращаетесь к художественному произведению, во втором — прибегаете к помощи куратора как проводника, здесь: оператора. Оператор — не только человек, владеющий камерой, настраивающий и режиссирующий для нас событие, это слово имеет еще значение «осуществления», реализации или активации искусства на выставке.

То рассуждение, с которого мы начали — о молекулах, которых мы не видим, стульях и газетах, находящихся вроде бы перед глазами, относится к восприятию окружающего: для американского философа Нельсона Гудмена «невинного взгляда» не существует. Любой, даже самый поверхностный взгляд, выхватывая увиденное из множества отвлекающих фактов, действует исходя из какой-то, пусть и подспудной логики. Не зря Поль Рикер называл Гудмена «воинствующим когнитивистом». Понятия искренности и наивности в системе Гудмена не действуют. Он продолжает традицию «Венского кружка», утверждая, что можно представить описание «без мира, но мира без описания представить нельзя». А «миром» будет любой факт, любая картина, любой взгляд. Все зависит от того, как ориентировать описание: если сравнивать солнечную систему,



«Первая выставка в Подколольном переулке», куратор Дима Филиппов. Вид экспозиции 1 мая 2015, сверху вниз: Вика Малкова и Полина Москвина «Выжимаем и вешаем»; Алексей Булдаков «Без названия», инсталляция из борщевика. Фото Натальи Смолянской.

то по Птолемею — это одна система, а по Копернику — другая. Описания всех миров можно построить, используя единый механизм — Гудмен называет его символизацией, если пользоваться более прозаическим языком, то восприятие, по его мнению, находится в непрерывной работе по классификации увиденного, услышанного, прочитанного, и по переклассификации, потому что создание миров — процесс бесконечный.

Какое отношение имеет проблематика кураторства к вопросу восприятия? В эпоху дематериализации искусства выставка становится, как отмечают многие авторы, начиная с Люси Липпард до Клер Бишоп и Пола О'Нила, новой культурной формой, предметом изучения. История выставок — новая дисциплина, свидетельствующая как раз о кураторском

повороте 1990-х годов, как о том говорит О' Нил. Вопрос восприятия в том его виде, как показывает это Гудмен, выявляет, что ощущения воздействуют на способ их передачи не непосредственно, «невинно», а в момент организации всех факторов в набор представлений, из которых и выбираются (возможно, и неосознанно, но в любом случае в соответствии с определенной направленностью выбора) те представления, что создают цельную картину. Процесс передачи восприятия в системе языка будет, соответственно, определяться языковыми инструментами и способами их использования.

В книге «Шесть лет: дематериализация объекта искусства с 1966 по 1972 год»³ Липпард не рассматривает особо вопрос выставки, осознание значимости экспозиционных способов

работы с инструментами высказывания произойдет, наверное, позднее. Как говорит о том название, главная задача книги — проявить сущность времени, когда искусство меняет свои инструменты: вместо красок, холста, мрамора теперь используются природные элементы (земля, фрагменты пейзажа), человеческое тело, индустриально созданные объекты и так далее. Индустриальные объекты, впрочем, почти так же, как и земля, и ветки или камни в природе, не обязаны своим созданием художественному гению, они становятся объектами искусства, потому что включены в контексты искусства и организуют новые способы выражения. Основной же термин Липпард, «дематериализация», указывает на то, что на смену созданному объекту приходит идея или концепция. Книга, собранная в виде хроники событий, интервью с художниками и критиками, статей в периодических изданиях по искусству, документирует этапы трансформации искусства и предоставляет различные форматы выявления этой трансформации. Вопрос «что я вижу перед собой?» в данном контексте актуализирован своей неочевидностью. Публикуя документацию событий, Липпард фокусирует «кадр» своего восприятия выставок и акций эпохи.

В то время, как дематериализация произведения искусства и триумфальное шествие концептуализма в 1960–1970-е годы переводят вопрос о том, что мы видим, в вопрос о том, как мы поймем, что здесь описаны факты искусства, Гудмен предлагает способы распознавания искусства в полностью нейтрализованном, с точки зрения эстетического, окружении.

Искусство, наравне с другими способами выражения, представляет по Гудмену модель познания, но будучи самой неочевидной формой описания мира, позволяет рассмотреть случаи описания (факты), предполагающие различные точки отсчета. Нет постоянно существующего горизонта рассмотрения, факты каждый раз заново создаются в описании, таким образом, «фабрикация» фактов определяется тем, какой угол зрения (концептуальный) выбирается для построения системы координат. В зависимости от выбора точки отсчета фокусируются кадры, в которых проявляется факт искусства.

Конечно, можно сказать, что это типично модернистское видение, основанное на неких формальных критериях. И в этом случае пример с «Таблицами действительности» Казимира Малевича будет иллюстрировать выбор «кадра». В 1927 году в Берлине, в серии книг Баухауза, была издана книга Малевича «Мир как беспредметность», а иллюстрациями к первой части этой книги, в частности, стали «Таблицы действительности». Они представляют собой подборку документальных фотографий, каждая из которых предлагает выбор подобного «кадра» как то или иное видение «действительности». Так, супрематическая «действительность» составлена из фотографий планов земли, открывающихся с высоты полета авиатора, и из фотографий, где небо также открывает ряд планов с черточками — самолетами. Футуристическая «действительность» состоит из закручивающихся в скорости машинных деталей.

Этот пример также удивителен тем, что для разговора об искусстве Малевич выбирает картинки повседневной жизни в соответствии с его пониманием «прибавочного элемента», как раз и являющегося таким функциональным модулятором «фактов», если вернуться к терминологии Гудмена. Художник в этом контексте будет «оператором». Он пропускает информацию через некую технику, как бы настраивает ее, выбирает фокус. Он также должен выбрать технику в соответствии со своим пониманием того, что он видит перед собой. Выбор, конечно, определен формальным элементом, — мы можем говорить о сходстве позиций мыслителей русского формализма, таких, как Роман Jakobson и Малевич, но «что» формального видения фундировано в «как».

Симптомы эстетического

Симптомы, в конце концов, являются всего лишь подсказками; у пациента могут быть симптомы болезни, но не быть самой болезни, или наоборот.

Нельсон Гудмен⁴

Фотографии, отобранные Малевичем, просто документируют жизнь современного ему человека. С первого взгляда, они никак не напоминают произведения искусства. Не напоми-

нают, если смотреть их по отдельности, не составляя из них тот «кадр», который получился в книге у Малевича. Да это и не входит в задачу художника: ему нужно показать, как ориентировано его восприятие окружающего мира. И в этом смысле Малевич, по образному выражению А. Шатских — «куратор Малевича». В одноименной статье⁵ Шатских отмечает, что Малевич очень серьезно относился к идеологической составляющей выставки. Собственно, он один из первых, кто концептуально осмыслил значение выставки. Шатских упоминает, что в письме Штеренбергу Малевич назвал выставку «идейным делом».

«Таблицы действительности» и понимание Малевичем экспозиционного решения объединяет общий подход. И в том, и в другом случае формируется общий «кадр», составные элементы которого выбраны в соответствии с тем, какова позиция (в первом случае формальная) автора. Выставка не только собирает, но и выстраивает этот кадр в пространстве, что очень важно, как оказалось, для «идейного дела»: если пространство выставки «0.10» позволяет художнику акцентировать свой «манифест» — «Черный квадрат», поместив его в «красный угол», то в дальнейшем, повторяя первофигуры супрематизма (квадрат, крест, круг), придумав себе первоначальные «импрессионистический» и «сезаннистский» периоды, Малевич создает собственную биографию как часть эпистемологического проекта, объединяющего и педагогическую практику, и исследования восприятия и творчества. Анализ супрематизма с помощью выделения образующего элемента, называемого им «прибавочным», позволяет создать систему отсылок к окружающей действительности, минуя обычный порядок художественной репрезентации, когда изображение (текст, материал, объект) отсылает к картине действительности. В этом смысле «Черный квадрат» — важное идеологическое решение, не сводящееся к формальной составляющей.

В то же время выбор для «Таблицы действительности» отдельных эпизодов из окружающей нас жизни связан с распознаванием формирующих элементов для различных художественных систем. Подобный подход напоминает фабрикацию фактов у Гудмена. С точки зрения общей теории символов американского

философа, все системы строятся по одному принципу, так что нет противоречия между научным и эстетическим дискурсом, так же, как и между любым специализированным дискурсом и описанием повседневной жизни.

Но все-таки, если все описывается сходным образом, в эпоху неразличимости искусства и не-искусства⁶, как отличить системы описания, характеризующие эстетический опыт, от тех, что к ним не относятся? Возможно, представить работу над документальными фотографиями Малевича как обозначение «симптомов эстетического»⁷.

Эстетика в данном случае понимается как метаэстетика. Метаэстетический анализ показывает, что эстетическое отношение может рассматриваться шире, нежели определяющее область искусства, скорее, это та область человеческого опыта, где и искусство находит свое место. Поэтому познание в сфере искусства имеет то же основание, что и когнитивные дискурсы — определяет симптоматику такой дискурсивности, которая говорит о проблемах искусства. То есть, выделяя фотографии с высоты полета аэроплана, Малевич показывает, что расчерченные поля внизу имеют определенную структуру, важную саму по себе, вне зависимости от документальности сделанных фотографий. В расположении этих полей как квадратов на плоскости также читаются симптомы эстетического. Повторяющиеся ритмичные полосы и полусферы в наборе фотографий для таблиц футуристической «действительности» показывают прежде всего нагромождение ритмов, свидетельствующих о скорости и машинном веке, а то, что за линиями скрывается определенное изображение с информацией перечисления технических средств передвижения, уходит на второй план.

И хотя Малевич создает модель автономного искусства, обращенного к самому себе — «искусство как таковое», — образующие принципы такого искусства генерированы «действительностью», принимающей свои очертания вслед за взглядом художника, активирующим симптоматику искусства в этой супрематической действительности.

Несмотря на заявленную автономию, Малевичу хочется вынести супрематические элементы за пределы действующих рамок этой автономии, за пределы произведения: уже в одном

из разговоров с О. Бриком он говорит о создании особой, супрематической природы, с которой другие художники и поэты вынуждены были бы писать свои работы⁸.

In situ

Археологи применяют выражение «*in situ*» к тем найденным на раскопках объектам интерьера, которые предполагалось использовать именно в этом месте; они также обозначают этим выражением интеграцию в музей, находящийся на месте раскопок, тех остатков архитектуры, которые формируют это место.

Жан-Марк Пуэнсо⁹

Разъясняя значение выражения *in situ*, французский куратор и художественный критик, основатель Архивов критики искусства Жан-Марк Пуэнсо отмечает индексальный характер

произведений *in situ*. Переход от произведения к выставке как основному факту творения искусства происходит в условиях активации отношения между произведением и местом его экспонирования.

Термин «активация» понимается в описываемой выше теории Гудмена как необходимый фактор восприятия объекта как искусства. Иначе говоря, важно не то, что показано, а как показанное воздействует на зрителя, переживает ли он эстетический опыт или нет. То есть выделяет ли он симптомы эстетического в определенном выставочном контексте. Поэтому самый классический из музеев не будет работать, пока не установится отношение между зрителем и пространством музея.

Есть странное слово «пространство»: для художника авангарда оно означало открытие абстракции, визуальной поэзии, коллажа...



Илья Романов, из серии «Найденные сады». Вид инсталляции 1 мая 2015 на выставке «Первая выставка в Подколокольном переулке», куратор Дима Филиппов. Фото Натальи Смолянской.

В современном искусстве оно прежде всего ассоциируется с выставочным пространством: от создания произведения современный художник перешел к созданию выставки. При этом предварительный этап, подразумевающий работу с объектом искусства для подготовки его к экспонированию, можно и вовсе пропустить. Так происходит и с произведением *in situ*.

Даниель Бюрен, радикально пересмотревший выставочные практики в конце 1960-х годов, говорит об органичности произведений, созданных *in situ*. Впервые Бюрен использовал этот термин в 1971, когда должен был участвовать в знаменитой выставке в музее Гугенхайм. Его полотно с полосами протянулось вниз через все этажи, выявляя особенности пространства музея, но при этом сильно привлекая к себе внимание, что вызвало протест

у других участников выставки, потребовавших убрать произведение Бюрена из экспозиции. Уже тогда Бюрен настаивал на том, что произведение не существует в отрыве от места своего поглощения (и выставки).

Во вступлении к одному из своих каталогов Бюрен отмечает такие параметры экспозиции: архитектура музея, его географическое положение, произведения из его коллекции, составляющие национальное достояние¹⁰. Для художника главное — выявить в экспозиции ситуацию показа, но не само место. В то время, как термин «сайт-специфичность» подчеркивает характер места, Бюрена не устраивает такое решение, поэтому его произведения активизируют взаимоотношения между зрителем и местом экспозиции. Характерные полосы Бюрена (чередование белых и цветных полос) вписаны



Анна Марковская «Анонимный оммаж Владимиру Татлину», 2014. Деревянная конструкция в Большом Каретном переулке, Москва. Фото из книги Markowska A. (ed.) *Sustainable Art. Facing the Need for Regeneration, Responsibility, and Relations*. Warsaw and Toru: Polish Institute of World Art Studies and Tako Publishing House, 2015.

в пространство, потому что принадлежат стене или полу. Таким образом, они работают на это пространство, проявляя его, поскольку архитектурные условия и структура музея указывают на характер взаимодействия зрителя с тем объемом пространства, в котором он находится.

Вопрос «что я вижу перед собой», с которого мы начали, изменяется после 1960-х годов и может быть, например, таким: «какова ситуация, которую я вижу?». В этом случае акцентируется идеология места и экспозиция *in situ* является, несомненно, тем «идейным делом», о котором говорил Малевич, и не только потому, что художник интегрирует свою работу в пространство, исходя из его социокультурных характеристик и проявляя их, но и потому, что художественная интенция здесь изначально моделируется, выделяя в пейзаже возможности распознавания симптомов эстетического.

Куратор в эпоху *sustainability*

Изменения в искусстве не происходят так стремительно, как это следует из истории искусства. Для анализа произошедших трансформаций необходимо четкое деление на периоды, группы и так далее, поэтому проще обозначить границу и от нее считать по-новому. Но формирование выставочных практик в XX веке, изменивших произведение искусства, приводит и к изменению статуса художника, вынужденного быть куратором своих выставок, и к появлению куратора-художника, составляющего произведения из произведений других авторов, и куратора-режиссера, создающего многоголосые выставки, показывающие разные направления искусства, и, наконец, куратора-идеолога, который чувствует пульс времени, и как Зеeman, предлагает такой тип экспозиции, который станет определять выставочные тенденции как тенденции в искусстве, причем на много лет вперед. Не произведение, а выставка становится предметом исследования, и об этом говорится у многих авторов, потому что именно выставка представляет искусство в своем становлении.

Институциональная критика, в особенности те ее проявления, где переосмысливается само выставочное пространство, особенно интересуются концептуальными решениями выста-

вок. Но, говоря о биеннале и различных смотрах современного искусства, где генерируются новые пути развития кураторства, наверное, не стоит забывать, что куратор — фигура, созданная требованиями времени. В тот момент, когда художник расширяет свой опыт, включая в него моменты современной ему жизни, наверное, и происходит этот поворот. Куратор — тот, кто считает симптомы современности как симптомы эстетического. А на протяжении всего XX века художники пытались уйти от искусства, не удовлетворяясь его герметичностью, пытаясь создать жизнь как искусство, найти политическое расширение искусства.

Акцентируя указательный жест, визуальный/перцептивный элемент действия вступает во взаимодействие с пространственными характеристиками его локализации. Вот почему новые смотры современного искусства мигрируют, как Манифеста, или уже известные институции, такие, как Документа, перемещаются за пределы привычных территорий.

Выставка собирается там, где можно выделить пространство эстетического опыта после искусства. Выход искусства за пределы искусства, или «преодоление» искусства, как его декларировал Ги Дебор¹¹, свидетельствует о том, что факты *фабрикуются* из неразличимого материала, а указательный знак предшествует знаку присутствия.

Говоря о кураторском повороте, многие критики упоминают и поворот социальный или социополитический. Но, думается, не следует разводить эти понятия. Как уже отмечалось выше, «что» художественного высказывания фундировано в его «как». Когда художник становится куратором, а куратор — и художником, и режиссером, когда куратор извлекает эстетическое содержание из материала, представляющего неразличимое соединение искусства и не-искусства, а художник бежит от искусства в сторону, не обозначенную оппозицией неразличимости, указательный знак выполняет функцию активизирующую и идеологическое содержание, и визуальный/перцептивный фокус (*кадр*) фабрикации фактов.

В этих новых условиях, когда экспозиционное пространство выделяется в пейзаже повседневной жизни, а музей желает принять в себя эту повседневность (другой вопрос — как



Петр Ковальский «Вкусная живопись», 2010. Холст, грунт, хлопок, черешня. Вид инсталляции на выставке «Устойчивое искусство» в студии БВА Вроцлав, куратор Патриция Сикора, 2013. Фото Бартоломей Тырча.

ему это удастся), куратор активирует функцию искусства, парадоксальным образом уходя от него, расширяя поле его действия. Не случайно обращение его к тем, кто был исключен из современного искусства и современности, в частности, к объектам быта и животным, к народным и ритуальным практикам, к природному материалу и активистам различных направлений. Но самое интересное, наверное, происходит в контексте *sustainability*, определяющей наше время.

Устойчивость — философское требование времени в эпоху Антропоцена, новой эры, выделяющейся среди других геологических периодов осознанием того факта, что человечество влияет на все сферы жизни на планете. На новом этапе человечество будет существовать в уже совсем другой парадигме, то есть оно не ориентировано на создание, видение

какой-то перспективы. Искусство нового рода нацелено на то, чтобы сохранять то, что сделано, чтобы увидеть что-то, выявить в увиденном интересующие его симптомы, а затем «сделать» это увиденное искусством, привнести в поле искусства. В данном случае симптомы эстетического помогают вычленивать в мире, в котором мы живем, эстетические принципы и так увидеть искусство. Эти симптомы эстетического связаны с новыми принципами дискурсивности, в том числе с новыми грамматиками высказывания, которые можно расшифровать, а можно просто увидеть или почувствовать.

Эти практики связаны также с новыми кураторскими стратегиями, поскольку сейчас мы говорим не о производстве искусства, объекте искусства — все это осталось в прошлом. Социальные практики также включают в освоение тенденций *sustainability*, изучая и рассмат-

ривая какие-то аспекты жизни, которые затем проявляют с помощью выставок или постоянных выставочных процессов. Так реализуется новая философия, настроенная не на постоянное повышение производительности, а на сохранение и видение того, что уже существует. Куратор как оператор в эпоху эстетики после искусства не только фокусирует наше внимание на расширяющих возможностях эстетического опыта, но и активизирует пространственное соединение (концептуальное и визуальное) социального опыта и «идеологии места», обозначенное с помощью индекса, указывающего на момент фабрикация нового знания там, где необходимо осознать уже вписанные маркеры событий, включающих в себя эстетические симптомы наряду с эпистемологическими и политическими значениями.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гудмен Н. Способы создания миров. М.: Идея-Пресс, Логос, Праксис, 2001.

² Витгенштейн Л. Философия есть деятельность по прояснению мыслей / Философские исследования. М.: 1984.

³ Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. New York: Praeger, 1973.

⁴ Гудмен Н. Способы создания миров.

⁵ Шатских А. Малевич — куратор Малевича / Русский авангард. Проблемы репрезентации и интерпретации. Сборник по материалам конференции «Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея», Русский музей, 1998. СПб.: Государственный Русский музей и Palace Editions, 2001. С. 149–154.

⁶ Здесь отсылка к известной статье Артура Данто «Художественный мир» (1964) напоминает о философской проблеме «неразличимости» между объектом повседневной жизни (коробка стирального порошка Брилло) и объектом искусства (коробка Брилло Энди Уорхола).

⁷ «Я рискну высказать пробную мысль, что имеются пять симптомов эстетического: (1) синтаксическая плотность, где самые тонкие различия в некоторых отношениях составляют различие между символами — например, неградуированный ртутный термометр как сопоставленный с электронным инструментом с цифровым дисплеем; (2) семантическая плотность, где символы относятся к вещам, определя-

щимся самыми тонкими различиями в некоторых отношениях — например, не только неградуированный термометр, но также и повседневный язык, хотя он не является синтаксически плотным; (3) относительная перенасыщенность, где существенны сравнительно много символических аспектов — например, рисунок Хокусая, изображающий гору единственной линией, где имеет значение каждый признак формы, линии, толщины и т.д., в отличие от, возможно, той же самой линии в качестве диаграммы ежедневных биржевых индексов, где значение имеет только высота линии над осью; (4) экзemplификация, где символ, действительно ли он обозначает что-либо или нет, символизирует нечто, служа образцом тех свойств, которыми он буквально или метафорически обладает; и наконец (5) многократная и сложная референция, где символ выполняет несколько объединенных и взаимодействующих референциальных функций, одни из которых являются прямыми, а другие устанавливаются через другие символы». Гудмен Н. Способы создания миров. М.: Идея-Пресс, Логос, Праксис, 2001.

⁸ Вакар И., Мухоменов Т. (ред.) Малевич о себе. Современники о Малевиче. Сборник документов в 2 т. М.: РА, 2004.

⁹ Poinot J.-M. Indication de ce qui est à voir / Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés. Genève: les presses du réel, 2008. P. 98.

¹⁰ Buren D. Les Ecrits (1965–1990). Т. 2. Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain, 1991. P. 305.

¹¹ Из «директив» Ги Дебора к выставке «Деструкция» 1963 г. в Дании.

Наталья Смолянская

Родилась в Москве.

Философ, куратор и художник. Доцент кафедры кино и современного искусства ФИИ РГГУ.

В 2007–2013 руководила исследовательской программой в Международном колледже философии, Париж. В настоящее время работает вместе с кураторской группой «Войти и разрешить» и совместно с ЦТИ Фабрика над одноименным междисциплинарным проектом, посвященным локальной памяти, личным историям и коммуникации художественных и городских сообществ. Живет в Москве.



Олег Фролов «Мы можем многое — мы добьемся всего», 2015. Фото Влад Шатило. Предоставлено художником.

Татьяна Волкова,
Борис Ключников,
Марийка Семененко,
Егор Софронов
Олег Фролов

Самоорганизация и ее неудовольствия

Егор Софронов: В начале десятых годов на отечественной художественной сцене одна за другой стали появляться такие модели художественных сообществ, как самоорганизации. И поскольку сегодня этот процесс продолжается, нам показалось интересным поговорить о нынешнем состоянии самоорганизаций, их значении и возможностях. Например, можно сказать, что самоорганизованные инициативы в искусстве формировались под влиянием гражданских протестных движений 2011 года, с их ставкой на горизонтальные связи и с главным руководящим органом — ассамблеей. Тот же «МедиаУдар», зародившийся в 2011 году как кураторский проект, уже через два года переструктурировался по аналогии Оккупай.

Татьяна Волкова: Да, это так. В конце 2011 года мы с группой кураторов провели первый фестиваль активистского искусства «МедиаУдар» при институциональной поддержке центра дизайна Артплей и Партизанского музея. Через полгода, в июне 2012, с теми же партнерами мы сделали большую выставку «Тишина — это смерть», посвященную «музыке протеста» — взаимодействию художественных, музыкальных и активистских практик с 1980-х годов до наших дней. Это был большой, в общем-то «музейный»

проект, с привлечением произведений из частных коллекций и архивов, со страховками, архитектурной застройкой. А параллельно мы уже участвовали в уличных протестах, организовывали акции поддержки Пусси Райот, делали проекты на Оккупай Абай. И постепенно зрело понимание, что кураторские выставки при поддержке арт-институций, которые диктуют свои условия, — это не тот формат, в котором нужно работать с активистским искусством.

Как раз в этот момент при поддержке немецких коллег мы выпустили каталог первого «МедиаУдара» и провели его презентацию на ассамблее Оккупай Берлин. Ассамблеи проходили и на московских оккупаях. Они-то и легли в основу обновленного «МедиаУдара». Тогда в активистских кругах активно использовался термин «горизонтализация», и я «горизонтализовала» «МедиаУдар» буквально за ночь, из Берлина, написав групповое письмо участникам фестиваля.

Далее мы развивались по циклам горизонтальной динамики (об исследованиях которых я узнала позже), изобретая тем самым велосипед. Сначала был период всеобщего энтузиазма, новых идей. Один из участников Илья Фальковский написал программный текст «МедиаУдар: горизонтализация и децентрализация», где прослеживал различные

формы самоуправления от новгородского вече до наших дней¹. Фестиваль был также децентрализован — в результате на сегодняшний день мы провели девять региональных фестивалей (и пять московских), не считая так называемых арт-экспедиций. От формата традиционной выставочной репрезентации мы постепенно перешли к дискуссионно-лабораторным формам работы. Но за всплеском энтузиазма последовал этап конфликта интересов, когда выяснилось, что все по-разному видят новую ситуацию и свои права и обязанности в ней. Нам помогли теории и схемы горизонтального принятия решений, накладывающие правила и ограничения, без которых часто невозможно выйти из противоречий. С тех пор состав рабочей группы постоянно менялся, но в целом на сегодняшний день сформировался костяк людей, так или иначе ассоциирующих себя с фестивалем и заинтересованных в его существовании. Однако градус страстей сегодня уже не тот. Да и в целом энергия снизилась по сравнению с началом, что неудивительно на фоне спада активистского энтузиазма в стране.

Марийка Семененко: Позиция основанной в 2011 году платформы «Делай сам/а»: самоорганизация — это не только и не столько круг единомышленников, а коллектив разных, условившихся об общем принципе, готовых брать на себя несвойственные им задачи ради общего дела, нести за них ответственность, а также проявлять солидарность и поддерживать других участников. У «Делай сам/а» много меняющихся создателей: так развивается сообщество и обогащается его философия. В начале был марафон городских действий «Делай сам». После — конференция о городе «Делай саммит». Затем — фестиваль документального кино «Делай фильм». В 2016 году мы подошли к идее организовать пространство — ДК Делай сам/а. Горизонтальные отношения мы рассматриваем не как самоцель, а как инструмент достижения общей цели. Сейчас — это существование ДК. Ты можешь быть художником, программистом, уборщиком, менеджером, техником, исследователем или кем угодно еще, потому что тебе важно, чтобы был ДК, где и ты, и другой в отсутствии цензуры могут

экспериментировать и формировать новую тему или практику для городской повестки.

Суть ДК — быть агрегатором практик по изменению общества. У нас есть общие для всех правила, на основании которых мы делимся ресурсом ДК как бесплатного помещения для событий различных коллективов и проектов, чьи действия подпадают под философию «Делай сам/а» и являются бесплатными для участников. Подать заявку может каждый/ая, мы зовем на встречу и обсуждаем детали. Мы не знакомы с большинством людей, которые проводят мероприятия в ДК. Таким образом мы формируем открытую систему с определенным набором принципов, а не закрытое сообщество, где решение принимает коллектив кураторов. Любой проект/сообщество/коллектив может в будущем стать участником «Делай сам/а» и продолжить развивать сообщество.

Мы берем название «дом культуры», чтобы вернуть его изначальный смысл: у нас не только художественная самодеятельность, мы также просвещаем и просвещаемся, не ограничивая никого в желании экспериментировать. Самостоятельно организовав пространство без спонсора (мы постоянно ищем деньги) и большой команды в таком городе, как Москва, мы являемся нишевыми «маргиналами». ДК — это проект неформального коллектива, у нас нет статуса, чтобы собирать большую аудиторию и ресурсов, чтобы его приобрести. Так как мы выходим за правила «тусовки» и пытаемся быть общим местом, объединяющим разных людей из разных сфер, мы сложны для восприятия. Мы добавили окончание «а» и стали еще сложнее. Это против правил пиара. Но мы хотим показать на практике, что таких ДК должно быть много.

Е.С.: Галерея «Электрозавод» возникла в тот же период подъема гражданского самосознания и политического участия в начале десятых. Олег, ты один из со-основателей этой галереи. На что прежде всего были направлены ваши усилия, кому и чему вы себя противопоставляли?

Олег Фролов: Я бы не стал связывать появление галереи «Электрозавод» с полити-

ческой историей начала 2010-х. Ее возникновение обусловлено, скорее, общей структурой художественной жизни в Москве и конкретно — ситуацией с неакадемическим художественным образованием. Школы искусства в Москве персоналистского толка, их выпускники либо включаются в орбиту выставочной и кураторской деятельности преподавателей, либо бросают занятие искусством. Но есть еще вариант — создать коллектив. Так возникла галерея «Электрозавод». Независимость, о которой шла речь, — это не независимость от институций и рынка. Таких институций и рынка, как в либерально-демократических странах, в России нет. Все наши институциональные образования строятся вокруг эмоционально-денежных отношений в рамках разных персональных культов. Галерея «Электрозавод» должна была стремиться к независимости от культа личности. Удалось ли нам это? С моей точки зрения, нет. Все силы были брошены на невоз-

можный и — в ситуации аполитичного оппортунизма и беспринципности — развращающий вечный праздник, на дружбу всех со всеми в ущерб институциональному строительству, разработке неперсональных критериев оценки и выбора, повышению профессионального качества на демократической основе. Мы не смогли настоять на альтернативных и при этом конкурентных ценностях.

Е.С.: В классическом сценарии джентрификации самоорганизованные галереи или мастерские художников в заброшенных промышленных строениях вроде Электрозавода служат инструментом символической и затем монетарной капитализации недвижимого имущества, которое затем, вторым этапом, реально подчиняется и преобразуется в очередной эксклюзивистский диснейленд для «креаклов» (выражение, обозначавшее городских работников творческих индустрий, которым в протестный 2011 обозначили со-



Вид Международного фестиваля активистского искусства МедиаУдар. Фото Евгения Зубченко. Предоставлено «МедиаУдаром».

бирательный тип вышедшего на улицы оппозиционера) и стремительно сокращающегося среднего класса.

О.Ф.: Я отделяю креативность от риторики индустрии развлечения. Последняя редко остроумна, ее я рассматриваю как атавизм коллективистских утопий. Креативность вносит вклад в реформацию искусства, потому что меняет способы его производства и презентации. Креативность может быть названа секулярным отношением к таланту. Негативные явления в нашей культуре не нужно анализировать в рамках дискуссии о креативности: определения «средний класс» и «джентрификация» не описывают никакой фактической реальности в России. Конфликт с арендодателем может считаться косвенным доказательством этого.

В галерее «Электрозавод» было желание откеститься и взглянуть на описанные процессы со стороны, но в результате часто получались пародии или карго-культовые вер-

сии искусства, получившего общее название институциональной критики.

Е.С.: Покуда «Делай сам/а» опирается на вещественное пространство ДК — не галерейного типа, а некой лаборатории взаимодействия и горизонтальной педагогики — «МедиаУдар» не имеет постоянного или даже временного пространства. Напротив, он мигрирует по различным городам, а в Москве появляется на различных площадках. Зачастую он сталкивается не просто с репрессивным аппаратом государства и его сторонников, но с весьма неоднозначным поведением принимающих сторон, которое иные могли бы счесть — в лучшем случае — за отсутствие солидарности. Так происходило в бывшей типографии в Краснодаре в 2016 году, в центре «Красный» в Москве в 2015 году: когда перед лицом гонений близкие по духу самоорганизованные инициативы проходили тест на политическую общность, обнаруживая свою неспособность его пройти.



Вид Международного фестиваля активистского искусства МедиаУдар. Фото Татьяна Сушенкова. Предоставлено «МедиаУдаром».

Т.В.: Самоорганизованным инициативам очень сложно преодолевать любые репрессии, у них нет для этого необходимого административного ресурса. Увы, в подобных инцидентах разбираться приходится мне, что говорит об инерции восприятия меня как главной и внутри коллектива, и в общественности (пресса выходит на контакт со мной и называет куратором). Это один из признаков, по которым я считаю нашу горизонтализацию не то чтобы не состоявшейся, но не достигшей идеальной конечной формы. Сейчас этот идеал мне уже представляется утопией: любой проект держится на конкретных людях; достичь равномерного вовлечения нереально, а права и обязанности объективно находятся в пропорциональной взаимосвязи.

Главная проблема сейчас во всем этом изменяющемся политическом контексте, в том, что получается, что мы подставляем площадки под удар. Если раньше «МедиаУдар» был модным участником Московской биеннале, номинантом на премию «Инновация», то сейчас ведущие арт-центры по понятным причинам больше не проводят проекты политического искусства. Да и в независимых пространствах нас всегда ждет тот или иной сюрприз. Поэтому их можно понять. Репрессивные действия властей и правых направлены преимущественно на деморализацию, разобщение, самоцензуру у активной части населения. И в этом они очень эффективны.

Солидарность — это редкое качество, признак высокого сознания. В момент опасности у большинства включается инстинкт самосохранения. Тем не менее, именно поддержка с разных сторон дали «МедиаУдару» возможность выжить все эти годы, хотя у нас никогда не было своей площадки, стабильного финансирования и так далее. Самый недавний пример — ЦТИ «Фабрика», вопреки всему, пригласила нас открыть выставочный сезон в сентябре 2016 в своем центральном зале.

Поэтому сейчас дилемма такова: стоит ли такой ценой продолжать оффлайн события? Не приносят ли они больше вреда, чем пользы? Может, нужно виртуализироваться, мы же «Медиа-Удар»? Или проект отработал свой срок? Время покажет, остался ли внутренний ресурс или внешний запрос на его продолжение.

Е.С.: По поводу вреда... А что имел в виду критик Борис Ключников, когда писал: «Мифы об "альтернативных зонах" вне идеологии с сопутствующей неоанархистской аргументацией скорее вредят миру искусства, чем предлагают пути развития и выхода к реальным противоречиям»²⁷

Борис Ключников: Чтобы развернуть этот тезис, необходимо рассмотреть инфраструктурные изменения капитализма последних десятилетий. Очевидно, что существующая политическая мысль, отсылающая к оппозиции властных инстанций и конкретных индивидов, коллективов, оказалась нерелевантна. Важные процессы происходят на уровне микрополитики и сегментации. Сегодня эта сегментация вовсе не противоположна централизации — напротив, сам центр является сегментированным до предела. Аналитика фашизма по «Капитализму и шизофрении» Делеза и Гваттари реализуется сегодня в полной мере внутри глобального капитализма. Фашистское государство ушло в прошлое, но вместе с тем стало ясно, что фашизм никогда и не был полностью воплощен в идее тоталитарного государства. Само это государство стало возможным только в силу того, что существовал микрофашизм, более гибкий и «влажный», соответствовавший, скорее, межклеточному веществу, с которым государство в определенный момент срезонировало. То есть фашизм — это не логика подавления центром своих сегментов, а наоборот, идеальное совпадение определенных процессов, которыми массы уже были охвачены, чтобы пришло в итоге фашистское государство.

Это, безусловно, нигилизм, но понятый в определенном своем изводе. Нигилизм является не констатацией итогов развития капитализма, а способом, которым происходит субъективация при капитализме. Современные коды администрирования — я имею в виду неолиберализм — были изобретены как раз в послевоенной Германии. И фашизм, и неолиберальный капитализм я бы определил как сетевую логику самоуничтожения. Поэтому глобальный капитализм не может адекватно ответить, скажем, на планетарный климатический кризис — он к нему идет, воспроизводя нигилистические установки.



Фестиваль «Обменник» в Доме культуры «Делай Сам/а», 19 февраля 2017. Фото Виктория Избушева. Предоставлено Домом культуры «Делай Сам/а».

Казалось бы, какое отношение это имеет к художественной самоорганизации? Во-первых, обозначенный мной сетевой микрохарактер фашизма как воли к уничтожению позволяет отнестись критически к самому понятию «самоорганизации». На самом деле сегодня в сетевой структуре практически все является «самоорганизацией» — фундаментальное различие и поле противостояния в этом слове не захватываются, потому как разделение на центр и сегменты не работает.

Затем, обратите внимание на странное добавление этого «само-». Оно говорит не столько о том, кто организует, сколько о том, кто продуцируется в результате организации — мы сами. Мы организуем себя. Это автореферентная структура. Капитализм как самовоспроизводство без цели точно так же соответствует этому термину — он «самоорганизован». Я бы хотел обратиться к высказыванию Олега Фролова о том, что его пути с Электрозаводом разошлись, когда он понял, что ситуация «вечного праздника» и

самовоспроизводства себя как сообщества не может поставить внешних по отношению к сообществу задач. Это очень важная структурная проблема самоорганизации. В 1999 году Виктор Мизиано написал знаковый текст «Культурные противоречия тусовки». Тусовка как виртуальное сообщество обречено на закрепление собственного нарциссического образа. В ее медиальности, во встрече с пластиковыми стаканчиками в руках легко угадывается обозначенный Олегом «праздник», который странным образом во мне рождает ощущение того самого странного нигилистического самоуничтожения. Батай говорил: «Праздник — это возвращение в блевотину». Это именно та молекулярная трансгрессия уничтожения, удерживающая фашистский драйв.

Как легко Электрозавод и центр «Красный» вписываются в институции крупнее: посредством выставок в «Гараже» или премии «Инновация». Между ними нет противоречия центра и сегмента. Микрополитически они

легко резонируют. Это происходит потому, что даже крупные институты суть тусовки. Они также являются агентами бесцельного самовоспроизводства капитала (культурного и символического). Эти формации — разные сборки одних и тех же молекулярных процессов. В них на квантовом уровне представлена закрепляемая ими радость к смерти. Культурный консерватизм власти такой же сетевой и современный, как и либеральные институты современного искусства. Также поддержку Олега о «креативности». Мы не должны видеть в креативности лишь идеологему, ее натурализовать, но должны понимать ее как современное средство производства. Однако «креативность» должна быть политизирована. В приводимых мной примерах креативность является выражением воли к уничтожению, а не манифестацией политических и художественных альтернатив. Действительно необходимо различать креативности: креативность «тусовки» совсем иная, нежели «креативность» политическая.

Такие платформы, как «Делай сам/а» и «МедиаУдар», отличаются от описанного мной выше механизма, хотя и находятся в тех же стартовых условиях. Их преимущество в том, что они поднимают политические вопросы. Хотя структурно они суть такие же тусовки и наследуют их противоречия, они напоминают о важности политизации искусства.

О.Ф.: Мы — политически незрелое общество, где расцветает правовой нигилизм. Обустройство достойной жизни, то есть строительство институций после десятиков лет программного их уничтожения — процесс невероятно затратный, прежде всего, морально: нужно быть готовым разрывать личные связи. В неинституциональных режимах типа российского все держится на связях: nepотизм заражает и риторику самоорганизаций, когда она говорит о расширенной семье и дружбе.

В качестве профессиональной деятельности мы заучиваем и повторяем набор правильных слов, в акте повторения стремясь повлиять на мир. Правильными словами становятся художественные произведения, тексты, должности, премии, квазиинституции тусовки. Это практики магического мышле-

ния. Самоорганизация для определенного сегмента художественной жизни зачастую является волшебным словом, но точно такие же волшебные слова — капитализм и неолиберализм в ответе Бориса.

Магическое мышление идеально подошло нашей художественной жизни и работает психологически успокаивающе до определенного момента: когда чаемых изменений и достижений не происходит, возникает фрустрация. Ответственность за неоправданные ожидания переносится. Реалистичный анализ заменяется чрезмерно абстрактными построениями и ненужными обобщениями. Думаю, поразившая любые современные отношения бацилла фашизма — философский алармизм как раз такого типа.

Самоорганизация — это не политическая партия, она не призвана отменить существующие институции. В России самоорганизация извращена по историческим причинам: объединяются не по принципу взаимных интересов, а ради выживания. Самоорганизация является не решением или рабочим инструментом, а симптомом. Поэтому прогресса от нее ожидать сложно без изменения внешней ситуации. Эта действительность не создана мифическим одним процентом плутократов, правящим классом и его репрессивной машиной. Она создана большинством: уверен, взгляды в художественной среде мало отличаются от общей статистики. Власть — это мы. Мой вывод: каждое художественное сообщество имеет те институции, которые заслуживает.

Несмотря на это, число самоорганизаций будет расти.

М.С.: Самоорганизация, действительно — магическое слово. Непонятно, что оно означает или не означает ли слишком многое, чтобы потерять смысл. Мы использовали его в описании последнего «Делай саммита», потому что хотели привлечь внимание художественной тусовки и СМИ. Не получилось: мы «немодные». Думали, что дело в пиаре — заплатили деньги за пиар, результат тот же. У нас не работает, как у других альтернативных мест, потому что мы не тусовка. И мы не хотим и не можем ей быть: слишком все разные. Но вместе мы делаем ДК с целью пред-



Вид интерьера в Доме культуры «Делай Сам/а». Фото Дина Жук.

ложить инструмент демократизации общества, предоставляя всю методологию в открытый доступ.

Среди левых художников царит понимание самоорганизации как борьбы против иерархии. Оно парадоксально: нет менеджеров, нет кураторов, но при этом художники воспринимают людей, которые берут на себя организаторские задачи, как обслуживающий персонал. Еще парадоксальнее быть обвиненным в эксплуатации «бедного» художника/цы, который/ая не уважает принятые коллективом правила, но реально он/она паразитирует на нас, — тех, кто не делает художественную карьеру ради признания институциями. То, как художники зарабатывают себе символический капитал критическими практиками, чтобы потом более выгодно продать их институциям — как минимум банально.

Насколько наша самоорганизация в «Делай сам/а» является художественной? Наше сообщество предполагает разный опыт и типы труда. Я — менеджер, я — ху-

дожник, я — пеку и продаю блины с целью придумать, как жить после того, как мы не сможем найти грантов. Много разных ролей я могу на себя взять, чтобы служить общему делу.

Многие из моего окружения застряли в 2012, ослепленные нынешней репрессивной реальностью, а выход видят в аполитичности или оправдании режима. Политика везде, и мы все ей занимаемся. Это подтверждается фактом нашего частого общения с «органами безопасности». Создание собственной утопии в постоянном пространстве — это вариант работы с этой репрессивной реальностью.

Е.С.: Магическое мышление — это понятие из психоанализа. Если самоорганизация — это симптом, о чем он говорит нам? К примеру, используя психоаналитическую оптику для изучения акционизма, можно рассмотреть гипотезу об анальной фиксации психосексуального развития его основных героев. Это фигуры с ярко выраженными

властолюбием, упорством, склонностью к доминированию, эксплуатации, а также к разрушению, что и предопределяет их способность так отчаянно бросать вызов системе.

Т.В.: Эта оптика созвучна моему пониманию природы самоорганизации. Когда я начала переход от вертикальной структуры управления проектом, где я — куратор, а остальные — приглашенные мною участники, но при этом я несу полную ответственность за все происходящее, к горизонтальной, где мы все вместе принимаем решения и распределяем ответственность, я и предположить не могла, каким трансформирующим станет для меня этот опыт. Самоорганизация — это система, которая противоречит вышеупомянутым естественным инстинктам: стремлению к власти, ресурсам, успеху, самоутверждению за счет других. Это система, в которой тебе все время нужно работать с границами, своими и чужими, и все время исходить из допущения, что твоя точка зрения и твои интересы не важнее точки зрения твоих товарищей, а часто и оппонентов по проекту. Не случайно в основе техники принятия решения по консенсусу лежит метод ненасильственной коммуникации, который берет свое начало в идеологии ненасильственного сопротивления Ганди. А выстраивать свою коммуникацию, а значит, и мышление ненасильственным образом в обществе, которое базируется на системном насилии, — непростая задача. Именно так мы для себя формулируем, с позволения сказать, нашу миссию — как построение альтернативной модели системы социальных отношений хотя бы в отдельно взятом сообществе. И хотя это у нас получается с очень переменным успехом, «МедиаУдар», как и большинство самоорганизаций, мне представляется проектом, ориентированным не на результат, а на процесс. И подобные процессы мне кажутся крайне ценными на фоне общей социально-политической ситуации.

О.Ф.: Построение горизонтальных связей и пропаганда ненасилия не должны оставаться закрытыми в теории малых дел. Роль самоорганизаций в развитии демократического мышления принципиальна.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Фальковский И. МедиаУдар: горизонтализация и децентрализация // Фальковский И. (ред.) МедиаУдар: активистское искусство сегодня. М.: Common Place, 2014. С. 8–13.

² Ключников Б. Дневник марта // Разногласия 2 (Март 2016). С. 166–174.

Татьяна Волкова

Родилась в 1978 году в Москве. Куратор. Основательница и член рабочей группы международного фестиваля активистского искусства МедиаУдар и платформы Фем-клуб, сотрудница научного отдела музея «Гараж». Живет в Москве.

Борис Ключников

Родился в 1989 году в Москве. Теоретик и историк искусства. Живет в Москве.

Марийка Семененко

Родилась в 1987 году в Москве. Сокуратор ДК «Делай сам/а», соорганизатор международного фестиваля активистского документального кино «Делай фильм», автор и участник ряда культурных и художественных проектов в общественных пространствах города: «По соседству», «Кому это надо», «Connectable». Живет в Москве.

Олег Фролов

Родился в 1983 году в Москве. Художник. Живет в Москве.

Егор Софронов

Родился в 1989 году в Якутске. Художественный критик. Редактор «ХЖ». Живет в Москве.



Библиотека кураторской мастерской «Треугольник» с объектом Анастасии Рябовой. Фото Влад Чижиков.

Мария Степкина

История одного сообщества и тенсегрити

Все существующие структуры, от солнечной системы до атомарных частиц, обладают свойствами напряженной целостности.

Р.Б. Фуллер

В 2014 году мы учились на курсе «Критика и кураторство в современном искусстве». Программа была основана в 2011 году на базе института УНИК Александром Евангели и разработана Марией Чехонадских. К моменту описываемых событий у института возникли проблемы с лицензией и финансированием. Отменялись занятия, царил организационный хаос: было понятно, что программа долго не протянет. Как это часто бывает, трудности объединяют. К тому же за время обучения между студентами курса возникло необъяснимое чувство общности. Необъяснимым оно было, потому что состав группы оказался более чем разнородным как по возрастному, так и по биографическому признакам. Сейчас уже сложно вспомнить, кто первый предложил объединиться и основать свою площадку, но совершенно точно немаловажную роль в этом сыграл один из преподавателей курса Арсений Жиляев, который активно нас к этому побуждал.

И хотя поначалу идея казалась слегка безумной в силу разности участников, вскоре все ею заразились, возник общий импульс и даже романтическая очарованность начинанием. Это был именно тот момент, когда по непонятной причине разрозненные элементы, движимые смутным ощущением единства намерений, в общем потоке устремляются к неопределенной цели.

Инициатива объединила тринадцать студентов курса и во многом была направлена на продолжение нашего обучения, как теоретического, так и практического, своими силами. Название — кураторская мастерская «Треугольник» — было навеяно формой пространства, которое мы подыскили для наших целей на территории Электрозавода. Позже нас иногда будут называть галереей, что не совсем верно. Мы ориентировались скорее на формат мастерской художника, представляя себе коллективное рабочее место кураторов. Это представление влияло и на программу мероприятий, которая, по нашей задумке, должна была включать лекции, дискуссии, встречи с представителями художественного сообщества разных профессий, совместный просмотр портфолио и работ художников, обсуждение выставок и текстов по искусству и наряду с этим — выставочные и перформативные проекты.

Еще до того, как мы перешли к деятельности, ради которой собрались, и к решению насущных хозяйственных вопросов, связанных с арендой пространства, мы встречались для того, чтобы выработать правила взаимодействия и общий манифест. Это были многочасовые обсуждения, на которых каждый высказывал свое мнение, ожидания и представления о будущей площадке. С каждой такой встречей все больше порождало то, насколько различны и подчас противоположны позиции участников в отношении жизни вообще и искусства в частности. Временами казалось, что взаимопонимания по принципиальным вопросам достичь не удастся и на этих встречах все и закончится. Но, возможно, будущее уже не зависело от каждого в отдельности. Возможно, все мы



Встреча первая. Живопись.

осознавали, что общий порыв и желание сделать что-то совместно важнее, чем различия во мнениях. Сформулированный в результате обсуждений робкий манифест заключался главным образом в том, что каждый участник имеет право на собственный голос и любое высказывание. С самого начала мы согласились, что у нас нет художественного совета или большинства, которое принимает решения и выносит суждения относительно предлагаемых участниками идей, и каждый из членов мастерской вправе осуществить любой проект на общей площадке. Это не отменяло жарких споров и выражения недовольства или одобрения тем или иным событиям или мероприятиям. Но нам хотелось избежать ошибки воспроизведения институциональной иерархии. Это удалось отчасти еще и благодаря тому, что ни у кого из участников не было амбиции множить в пространстве «Треугольника» постоянный поток публичных событий. Все происходившее складывалось из множества намерений и не подчинялось общей стратегии, единому видению или вкусовым предпочтениям отдельных личностей.

За два года существования кураторской мастерской в помещении на Электрозаводе прошли как закрытые события для участников группы, так и публичные мероприятия.

Первые включали просмотр и обсуждение портфолио молодых художников, а также встречи и беседы со старшими коллегами по цеху и представителями различных художественных институций. Среди открытых мероприятий можно упомянуть цикл встреч «Кураторский чердак» (куратор Иван Исаев), серию бесед с художниками «Встреча первая. Живопись», «Встреча вторая. Скульптура» (кураторы Яна Малиновская, Мария Степкина), выставки Лизы Морозовой «Ускользающее и ускользаемое» (куратор Илина Червонная), Анастасии Рябовой «Инвентарь обратного движения» (куратор Мария Степкина), Алисы Йоффе «Атакуй буржуазию!» (куратор Дарима Раднаева), Алекса Хаткевича «Сорок четыре стеклянных шприца с новокаином» (куратор Елена Конюшихина). Несколько выставочных проектов были реализованы совместно с галереей «Электрозавод» и прошли одновременно на обеих площадках. Например, кураторский проект Димы Филиппова «Эхо чего-то прекрасного», «Найденные сады» Ильи Романова (куратор Яна Малиновская) и выставка студентов Школы Родченко «Что растет снизу»¹. В силу особенностей пространства, к которым можно отнести пропускной режим на заводе и сохранившуюся там с советских времен бюрократию, даже небольшое событие могло состояться только благодаря совместным организационным усилиям. Так что вклад кого-то из участников кураторской мастерской мог остаться незамеченным публикой, но был важен для поддержания деятельности площадки. Как и во многих самоорганизованных инициативах, экономическая модель существования основывалась на том, что каждый участник делает равный денежный взнос. В нашем случае собранная сумма шла на покрытие аренды и прочих хозяйственных расходов. У нас так и не сложилось единое мнение относительно того, принимаем ли мы в группу людей, которые не могут вкладывать деньги, но готовы взять на себя выполнение других функций. Конечно, странно, когда финансовые возможности определяют состав сообщества. В то же время ежемесячные счета на оплату и отсутствие институциональной или государственной поддержки заставляют ру-

ководствоваться практическими соображениями. Тем не менее, если необходимая для оплаты аренды сумма набиралась, к участникам, которые по каким-либо причинам пропустили взнос, проявляли лояльность. Подобная модель самоорганизации, при которой общий результат складывается из добровольных, разных по вкладу усилий, где никто ничего не требует и не навязывает, а каждый выбирает для себя посильный способ участия, кажется наиболее естественной и динамичной.

После ухудшения отношений с арендодателем и увеличения стоимости аренды в октябре 2016 мы присоединились к тем, кто совершил исход из Электrozавода. Некоторое время в группе рассматривалась возможность поиска другого пространства, но в силу усталости от обременений недвижимостью идея не вызвала единодушного согласия. В качестве альтернативы в настоящее время обсуждается идея продолжить существование в виде мобильной платформы, которая не требует содержания поме-

щения. С учетом того, что наша программа мероприятий всегда была нерегулярной, а пространство для встреч и событий при желании и определенном усилии всегда найдется, модель может оказаться вполне жизнеспособной. В любом случае, несмотря на обилие в этом тексте прошедшего времени, не стоит воспринимать его как некролог. Кураторская мастерская «Треугольник» обладает всеми признаками напряженно-целостной структуры, устойчивой к повреждающим силам и способной к быстрому восстановлению. О принципах устройства подобных систем пойдет речь ниже. Выступление на конференции «Ночь разума» в рамках «МедиаУдара-5» с рассказом о «Треугольнике» побудили меня к осмыслению собственного опыта участия в инициативе и размышлениям о характере связей и взаимоотношений, возникающих в подобных структурах, а также их развитии и трансформации с течением времени и под влиянием обстоятельств. В сознании назойливо всплывал термин «тенсегрити», который ин-



Встреча вторая. Скульптура. Фото Влад Чижиков.



Открытие выставки Алисы Йоффе. Фото Евгения Зубченко.

туитивно казался мне важным в этой связи, но прагматичный ум отвергал идею как бредовую. Дело в том, что это понятие знакомо мне из танцевальной соматической практики и воспринималось как личный телесный опыт, который было бы странно обобщать и экстраполировать. Но даже при беглом знакомстве с тенсегрити узнаешь, что это универсальный принцип устройства систем. Об этом могут свидетельствовать и слова автора этого понятия, вынесенные в эпиграф. А на уместность моих ассоциаций, навеянных памятью тела, натолкнуло полное страсти рассуждение Франко «Бифо» Берарди. Берарди говорит о «бестелесности» и недостаточной «солидарности тел» в протестах последних лет. По его мнению, «человечеству необходимо восстановить собственное "тело" и отказаться от описания его свойств в терминах автоматизации власти и производства», а главной задачей художественного и поэтического поиска он видит «создание органичного (то есть обра-

зованного по подобию человеческого тела) Всеобщего интеллекта»².

В контексте слов Берарди проводимые мной ассоциативные связи кажутся более уместными, по крайней мере, в собственных глазах. И если предлагаемые в этой статье теоретические параллели покажутся неубедительными, пусть мне хотя бы зачтется скромная попытка поиска альтернативных терминов описания коллективного тела, а странное слово, вынесенное в заглавие, останется поэтическим сравнением.

Термин «тенсегрити» был предложен в конце 1940-х годов архитектором, инженером, ученым Ричардом Бакминстером Фуллером для обозначения комбинации напряжения и целостности (от англ. tensegrity — tensional integrity). Фуллер использовал этот термин для описания сил, задействованных в структуре, представляющей собой сеть из твердых элементов, связанных между собой растягивающимися, эластичными соединениями. Благодаря эластичности этих связей,

когда один элемент структуры сдвигается, сдвиг сообщается всей структуре, и остальные элементы следуют за ним или адаптируются к новой конфигурации, поддаваясь этим смещениям и не ломаясь. В то же время при прекращении внешнего воздействия структура способна к быстрому самовосстановлению.

В 1948–1949 годах Фуллер преподавал в колледже Блэк Маунтин, междисциплинарном образовательном проекте с альтернативным подходом к обучению. Там он тесно сотрудничал со своим студентом Кеннетом Снельсоном. Позже оба будут спорить о том, кому принадлежит право на изобретение принципа тенсегрити. То ли Снельсон под влиянием идей Фуллера создал свои скульптуры из гибких и жестких компонентов, соединенных в соответствии с идеей «напряженной целостности», то ли Фуллер увидел в работах своего студента то, что он смог описать теоретически и распространить на более широкую область знания. Известно также, что примерно в то же время французский инженер и ар-

хитектор Давид Жорж Эммерих разрабатывал похожий принцип. В качестве краткой исторической справки можно еще упомянуть, что идея тенсегрити уходит корнями в советский художественный авангард. В 1921 году на второй выставке Общества молодых художников (ОБМОХУ) художник-конструктивист Карл Иогансон представил объект, устроенный по принципу напряженной целостности. В 1929 году изображение его «Самонапряженной конструкции» было опубликовано в книге под редакцией Ласло Мохой-Надя «От материала к архитектуре», вышедшей в издательстве Баухауса³. О связи и взаимовлиянии конструктивизма и Баухауса написано много. А последний в свою очередь повлиял на многие американские образовательные институты, колледж Блэк Маунтин в их числе⁴. Немецкий художник Баухауса Йозеф Альберс возглавлял отделение искусства в колледже с 1933 по 1949 год и играл в нем одну из ключевых ролей. Так что проследить преемственность идей несложно. Наиболее полное описание тенсегрити-моделей, равно



Виктор Мизиано в «Треугольнике». Фото Влад Чижиков.

как и история возникновения термина, содержатся в работе исследователя Рене Мотро 2003 года⁵.

Интересен факт, что под влиянием Фуллера долгое время находился Джон Кейдж. Они познакомились все в том же колледже Блэк Маунтин и долгое время состояли в переписке. Однако на Кейджа в большей степени повлияли идеи Фуллера в области энвайронментализма и распределения ресурсов. А вот композитор Эндрю Калвер, в течение одиннадцати лет проработавший ассистентом Кейджа, до сих пор создает музыкальные работы на основе структурной модели тенсегрити, а помимо этого является создателем Фонда Анархической Гармонии⁶.

Возвращаясь к опыту самоорганизации, интересно рассмотреть принципы напряженно-целостных структур в связи с организационными системами. Австралийский

предприниматель и автор многочисленных публикаций о реформировании теории и практики капитализма Шэн Тернбулл в одной из своих статей по теории корпоративного управления предлагает понятие социальной напряженной целостности (social tensegrity)⁷. Тернбулл противопоставляет напряженно-целостную социальную модель ригидным иерархическим структурам. Он утверждает при этом, что пирамиды власти, основанные на управлении и подчинении, противоречат биологическому устройству человеческой ДНК. Ссылаясь на закон кибернетики о необходимом разнообразии (естественной вариативности), Тернбулл доказывает, что централизованное вертикальное управление сложными структурами неэффективно. В то время как социальная тенсегрити-модель позволяет создавать устойчиво развивающуюся динамическую среду.



Анастасия Кизилова «Суккулентотерапия». Фото Влад Чиженов.

Аналогию с человеческой ДНК Тернбулл заимствует из работы биолога Дональда Ингбера, в которой тот пишет, что человеческие клетки, равно как и весь скелетно-мышечный каркас, устроены по принципу напряженной целостности⁸. Наличием в теле человека механизмов, описываемых тенсегрити-моделью, можно объяснить эффект самовосстановления организма после травм и болезней⁹. Неудивительно поэтому, что идея тенсегрити наиболее последовательно усвоена в остеопатии, вертеброневрологии, мануальной терапии и соматических дисциплинах. Все перечисленные практики представляют собой разные подходы к работе с травмами.

Если согласиться с тем, что влияние неолиберального капитализма на тело и сознание травматично, то для возможности построения альтернативных социальных структур необходимо обратиться к опыту терапии и оздоровления. В таком случае внимание к памяти человеческого тела может подсказывать возможности для выстраивания сети устойчивых связей и коммуникаций. Из-за тотальности кризиса капиталистической идеи выход из тупика может быть найден только совместными, междисциплинарными и всеобъемлющими усилиями. Идея напряженной целостности, нашедшая отражение и развитие в искусстве, биологии, архитектуре, социологии и медицине, может послужить источником вдохновения в работе над созданием нового коллективного тела.

Можно лишь посетовать на то, что информации о тенсегрити на русском языке ничтожно мало, а при поиске по этому слову в русскоязычном интернете выпадают ссылки об эзотерических шаманских практиках по Карлосу Кастанеде. Что, конечно, не является предметом рассмотрения этой статьи, но положительно снижает градус научности и добавляет иронии моим попыткам теоретизирования. А завершить статью хочется совсем уж отвязной и ненаучной ассоциацией. Один из главных, сформулированных Фуллером принципов тенсегрити-моделей, заключается в том, что структура треугольной формы, заложенная в строении напряженной целостности, является определяющей для поддержания ее устойчивости. Так что,

как пел капитан Врунгель, если самоорганизованная инициатива носит имя «Треугольник», то жить она будет долго.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Более подробно с программой событий можно ознакомиться на странице мастерской в Фейсбуке — www.facebook.com/curatorial.triangle/. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 28 февраля 2017.

² Юсупов А. «Всеобщий интеллект станет полем великой битвы будущего». Интервью с Франко «Бифо» Берарди // *The Prime Russian Magazine* №5 (20) (сентябрь–октябрь 2013).

³ Moholy-Nagy L. *Von Material zu Architektur*. Bauhausbücher 14. München: Albert Langen Verlag, 1929. S. 132–133.

⁴ Ellert J.C. The Bauhaus and Black Mountain College // *The Journal of General Education* vol. 24 no. 3 (October 1972). P. 144–155.

⁵ Motro R. *Tensegrity: Structural Systems for the Future*. London: Kogan Page Science, 2003.

⁶ См. www.anarchicharmony.org.

⁷ Turnbull S. A Sustainable Future for Corporate Governance Theory and Practice // Boubaker S., Nguyen B.D., Nguyen D.K. (eds.) *Corporate Governance: Recent Developments and New Trends*. Berlin: Springer Verlag, 2012. P. 347–369.

⁸ Ingber D. The Architecture of Life // *Scientific American* (January 1998). P. 48–57.

⁹ Орел А. Модели напряженной целостности (tensegrity-модели) в биомеханизме позвоночника // *Мануальная терапия* № 4 (36) (2009). С. 84–96.

Мария Степкина

Родилась в 1984 году в Веймаре.

Куратор, соорганизатор кураторской мастерской «Треугольник».

Живет в Москве и Хельсинки.



Группа «Куда бегут собаки» «1,4... 19»,
2014. Роботизированная биоактивная
инсталляция.

Дмитрий Галкин

Политика постправды, или Как избавиться от интерфейса? «Трушность» и мистификация в нечеловеческом искусстве

Этот материал основан на интервью с молодыми российскими художниками, которые работают в довольно экзотической области современного искусства. Ее можно назвать «искусство и технологии», «технологическое искусство» или «*art & science*». В разной оптике эти терминологические различия будут иметь различную глубину и существенность. Однако здесь мы не будем заигрывать с оптикой. Лучше оставим эту игру самим художникам и их собственным дискурсивно-оптическим приборам. Наша цель — дать слово художникам. Скажем лишь, что, начиная с середины 1990-х и 2000-х, эксперименты с новейшими технологиями в искусстве и междисциплинарные проекты *art & science* не без основания претендуют на почетное звание нового «авангарда рубежа тысячелетий». Так это или нет, покажет история и ее прозорливые конструкторы-теоретики. Мы же хотели выяснить вот что.

Во-первых, с каким вопросом живут-мучаются сами художники? В каком вопрошании зреет их творчество?

Во-вторых, хотелось понять, как они считают, на что художнику делать ставку как художнику? На талант? Конъюнктуру? Образование/обучение/школу? Может быть, на теорию или какой-то суровый «изм» из богатого меню «измов»? Или просто на полезные знания искусства?

В-третьих, мы спросили их о том, как они видят мир современного искусства? Что им правит? Хаос? Какие-то тренды? Неравенство и диктат истеблишмента? Лидирующие инсти-

туции? И как они воспринимают роль куратора в этом контексте?

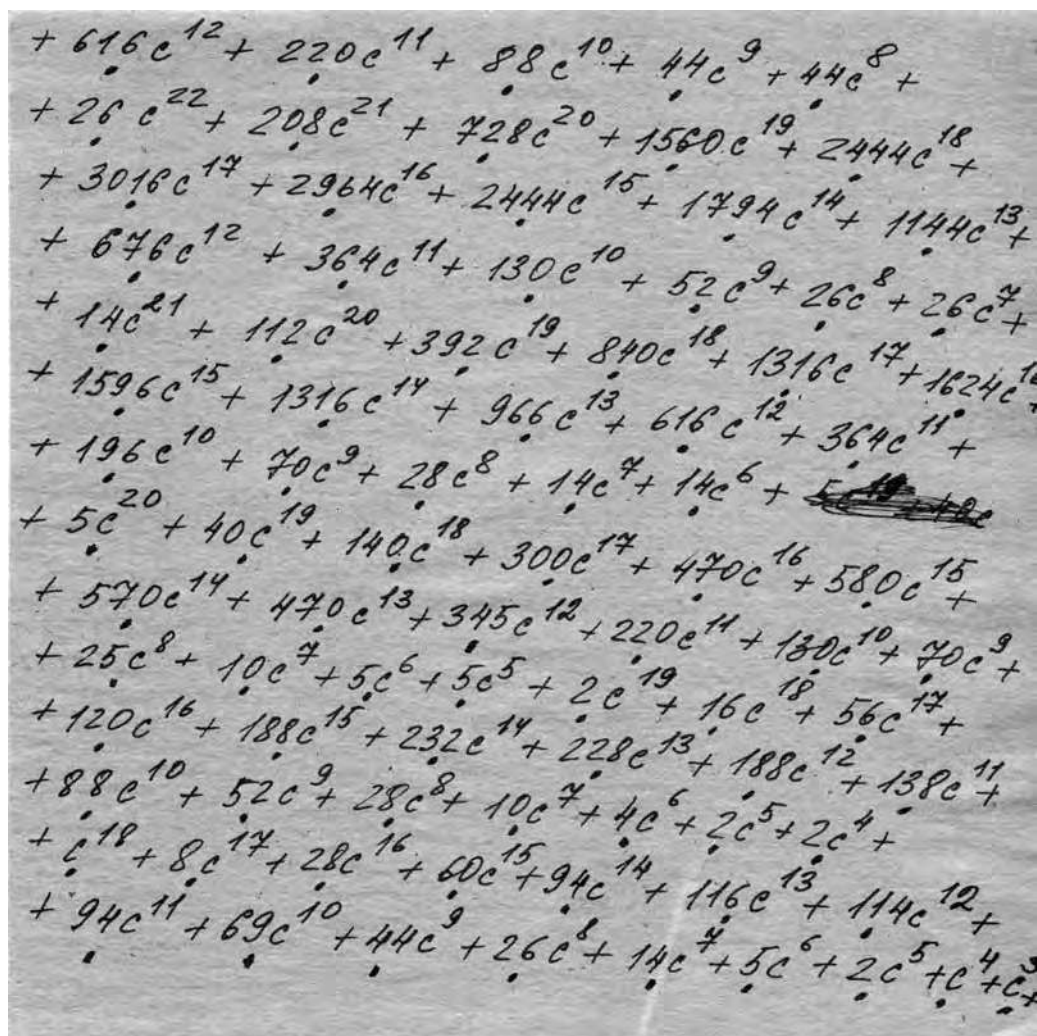
Еще мы пытались выяснить, должен ли у художника сегодня быть свой *message*? Послание? Что-то, что он хочет сказать? И как он/она воспринимает свою публику?

В разговоре приняли участие несколько российских художников. С кем-то мы общались «письменно» по электронной почте. С кем-то — лично или по Скайпу. По тексту будет видно, в каком режиме готовились ответы, и это важно. Ведь импровизация и подготовленный ответ играют в несколько разные «игры». Далее по тексту все ответы собраны вместе по каждому вопросу. Иногда там будут появляться микродиалоги. Если вдруг будет удобно, воспринимайте это как материалы круглого стола (которого не было).

С удовольствием представляю своих респондентов:

Дмитрий ::vtol:: Морозов (Москва, в тексте интервью — ::vtol::) — начинал как sound-художник и разработчик экспериментальных электронных музыкальных инструментов; сегодня работает в разных междисциплинарных жанрах — создает роботизированные инсталляции, интерактивные наукоемкие объекты, а также гибридные проекты, объединяющие перформанс, инсталляции и звуковое искусство на платформе *art & science*. Подробнее: <http://vtol.cc>.

Арт-группа «Куда бегут собаки» (Екатеринбург, в тексте интервью — КБС) — это четыре человека: Ольга Иноземцева, Наталия



Группа «Куда бегут собаки» «Бабушка-Мандельброт», 2011.

Грехова, Алексей Корзухин, Влад Булатов. При желании их можно назвать корифеями российского технологического искусства/art & science. Это правда, но почему-то кажется лишней. Художники работают с видео, роботизированными и биоактивными объектами/инсталляциями, гибридными медиа и интерактивными инсталляциями. Подробнее: <http://where-dogs-run.livejournal.com>.

Наталья Алфутова (Москва, в тексте интервью — Наталья) — лидер и основатель сту-

дии/группы «МедиаМёд». Молодой и очень активный коллектив работает с видео, мультимедийными объектами, интерактивными инсталляциями, а также с театральными проектами и в жанре перформанса. Подробнее: <http://mediamead.org>.

Ипполит Маркелов (группа «18apples», Москва; в тексте интервью — Ипполит) — один из самых молодых участников интервью, специализируется на нейроперформансе и проектах техно-биологического (или гибрид-

ного) искусства, в основе которых биологический материал/живые ткани, робототехника и искусственный интеллект. Подробнее: <http://cargocollective.com/18apples/About>.

Ильдар Якубов (Москва, в тексте интервью — Ильдар) — также один из самых молодых и очень активных художников, увлеченный поиском пересечений между возможностями новых технологий (виртуальная реальность, иммерсионные среды), научных идей и художественным активизмом. Подробнее: <https://www.facebook.com/yakubovildarr>.

Дмитрий Каварга (Москва, в тексте интервью — Дмитрий) — наиболее значительные работы художника текущих лет основаны на синтезе науки, искусства и технологий. Это интерактивные кинетические *sci-art* объекты и инсталляции, созданные в сотрудничестве с учеными, программистами и инженерами. Подробнее: <http://www.kawarga.ru>.

Сюжет первый. Художник, прости дорогой, с каким вопросом живешь-мучаешься?

::vtol:: Главный вопрос таков: какая пропорция «художественного» допустима в современном (будущем) искусстве, работающем с технологиями? Требуют ли практики, связанные с *art & science*, безукоризненного следования категории «сайнс», или позволяют быть «сайнс-фикшн» и, если да, то в какой степени? Допустимо ли скатывание в спекулятивный дизайн и сайнс-фикшн при формальной имитации полноценного произведения, следующего догмам науки и искусства в равной степени? Это, скорее, вопрос, относящийся к морали и этике, и направлен не столько в сторону собственной практики, сколько в сторону восприятия всего жанра в целом, потому явно сцена переполнена пустословными произведениями...

Д.Г.: А ты сам куда бы хотел эту границу/границы двигать? Твой драйв художника в каком направлении «играет»?

::vtol:: Я очень за тру (*true* — англ. истина, правда; истинный, правдивый, настоящий — Д.Г.), но одновременно с тем я осознаю, что искусство вполне может быть искусством и ни к чему не обязывает. Более того, многие темы вообще недоступны, а с ними хочется и нужно работать. То есть я за правду. Не за художе-

ственную, а за цельную, комплексную. За соответствие заявленному. И к этому стремлюсь всегда. Чтобы если назвался *science* — все, ни ... не отвертись. Ну, и прекрасные тэги вдогонку: #мистификация, #мифотворчество, #лицедейство, #алхимия, #иллюзия.

КБС: Мы размышляем про вечность. И со всеми разговариваем про вечность. Это связано с нашим новым проектом. Называется «Медиакладбище». Он на самом деле про то, что нас беспокоит. А беспокоит нас то, что следы белковой жизни человека несоразмерны с его информационными или медийными следами. Смотри. Когда человек умирает, родственники на свое усмотрение приделывают фото — медиа — к памятнику. Сам человек тут уже и ни при чем. Фото ведь не про него как белковый объект. А через несколько лет вообще никто не помнит, кем и каким он был... Знаешь, любая выставка — это всегда такое кладбище, поскольку идею остановили. Так вот, обычное кладбище тоже становится такой выставкой со своей медийной структурой и носителями, образовательной программой, перформансами и фестивалями... Но вот про кого это все? Где сами герои-то? Ведь при жизни мы все обычно не те, кем хотели бы быть. И даже близкие в итоге не знают этого. Кого-то запомнили как сантехника, а он внутри себя всегда был, допустим, феей. Всем нужен шанс при жизни высказаться о том, что было-и-не-стало, но было при этом очень важно. Нам сейчас присылают на медиакладбище какие-то очень неожиданные материалы. Трепетная такая тема. Ведь в белковом смысле нас когда-то не было и потом не будет. А в информационном — наша жизнь выглядит куда более оптимистично. Этот след и его связи бесконечны. Это в каком-то смысле онтологический вопрос интерфейса — существование без белковой основы. Нам кажется, что неправильно описывать жизнь человека в овощных терминах — росло, расцвело, созрело, сгнило... Мы расстраиваем этот проект не как искусство, а как общественно-полезный труд... Понимаешь? (смеются). В связи с этим всем есть еще одна мучительная дума... Как в итоге избавиться от интерфейса и перестать плодить все это, порождающее в основном обсуждение интерфейса? Как хотя бы сделать послание вирусом

(буквально)? Как минимизировать воздействие носителя художника на контент, производимый художником, не припадая к какой-либо религии или иной духовной практике? В общем, как избавиться от любых носителей, от любых медиа? Нет больше сил проводить жизнь в битве за интерфейс... Пора найти другой способ... Сколько можно для порождения смысла использовать носители смысла? Громоздко и тупо! И это не смешно! Мы задолбались, правда. По пути постоянно искажаешься, теряешь, идешь на компромиссы, зависишь от навыков и бюджета... Технические возможности для воздействия на человека мимо носителя человека, если над этим работать, в какой-то момент неизбежно появятся. Они необходимы. И нужно разобраться: носителем чего является мысль?

Ильдар: Вопросов много, они всегда плавно перетекают из одного в другие. Разные образовательные учреждения в области современного искусства и за его пределами становятся для меня ощутимым катализатором этого процесса. Сейчас, пожалуй, основной вопрос, с которым я живу, — на каких основаниях в сегодняшней ситуации возможно какое-либо действие? Под сегодняшней ситуацией я имею в виду гегемонию политики постправды. Культурное производство, звеном которого я становлюсь в роли художника — деятельность публичная и поэтому неизбежно имеет политическое измерение. Художественное высказывание, будь оно нейтральным или, напротив, критичным, пройдя через институциональную и медийную кооптацию, легко встраивается в нужные нарративы. Чтобы в этих нарративах ориентироваться, на данном этапе для себя я выбрал позицию, которую описываю как аналитик-трикстер. Инфраструктура современного искусства, особенно в западных странах, открывает мне как художнику, использующему новейшие технологии, интерфейсы доступа к разным доменам — институциональному, государственному, личному, международному, частному, корпоративному. Поскольку большинство этих интерфейсов оперирует на скоростях, не сопоставимых с человеческими, приходится бережно расходовать единственный ресурс, которым я располагаю, — внимание. Если вовремя перена-

правлять его, лавируя между интерфейсами и оставляя время на обобщение и архивацию опыта, время от времени происходят интересные кросс-дисциплинарные прорывы. Поэтому я планирую провести в этом режиме и вторую половину 2017 года.

Ипполит: Что касается главного вопроса, который занимает меня как художника, то, наверное, это в первую очередь, вопрос — что такое Искусство и какова в нем роль художника?

Исследуя последние художественные практики и анализируя тенденции развития областей, связанных с нейробиологией и искусственным интеллектом, я прихожу к выводу, что классическое понимание Искусства как способа рефлексии, саморепрезентации и познания художником окружающей действительности понемногу отходит в прошлое. По моему глубокому убеждению, роль художника как индивидуального творческого агента, как креативной единицы, себя исчерпывает. Последний форпост, на котором художники пока еще показывают интересные результаты — это работа в коллективе, совместное творчество. И что особенно интересно, все чаще и чаще в эти коллаборации вовлекаются небелковые креативные агенты. Зачастую функция художника переходит от создания произведения к заботе о нем. Последние достижения технологий искусственного интеллекта таковы, что в обозримом будущем возможен сценарий, согласно которому из творческого процесса может быть исключен сам художник. Он уступит место бездушным креативным аппаратам. Несмотря на то, что существует альтернативная точка зрения, согласно которой человека как монополиста производства творческих идей заменить будет невозможно, меня мучает вопрос — а как я как художник буду вписан в картину этого будущего?

Д.Г.: А как бы ты сам хотел вписаться в эту картину будущего? Какой драйв и куда тебя влечет?

Ипполит: Возможный сценарий моего участия в будущем творческом процессе представляется как некий симбиоз между нечеловеческими креативными агентами и художником. Вероятнее всего, первые шаги будут представлять взаимодействие с неким инстру-



Группа «МедиаМёд» «Послушайте», 2014. Фрагмент видео-инсталляции.

ментом, своеобразным «креативным доводчиком», существенно обогащающим и расширяющим творческие способности человека, а в дальнейшем все это перерастет в полноценное сотрудничество. Первые предпосылки реализации такой картины мы видим уже сейчас, на примере экспертных медицинских систем, реализованных на базе суперкомпьютеров и специального искусственного интеллекта. Другой важный аспект этого сценария — активное вовлечение в творческий процесс влажных медиа. Я имею в виду расширение арсенала художника за счет применения методов био- и генной инженерии. Использование живой материи в качестве новых медиа уже сейчас является воплощением греческого мифа о Пигмалионе и игрой в Бога одновременно, достаточно вспомнить работу «The Semi-living worry dolls», реализованную Ороном Каттс и Иоанатом Цурром в рамках проекта «Tissue Culture and Art Project». Создание живых произведений искусства поднимает множество интереснейших вопросов о фундаментальных характеристиках жизни и смерти. Эта обширная область дает огромные возможности для реализации самых разных художественных стратегий. Для меня как художни-

ка — это самые интересные направления, в рамках которых я вижу свое дальнейшее развитие.

Наталья: Недавно в Германии на фестивале мой фильм «Послушайте!» («Please, listen!», 2014) сравнили с «Westworld» («Westworld» — популярный сериал, 2016. Д.Г.), и я сразу за один день посмотрела весь сезон — не смогла оторваться. Теперь вот под впечатлением общаюсь с нейронкой (компьютерная нейронная сеть — Д.Г.), которую сделал Серенький (участник нашей арт-группы «МедиаМёд»). И учитывая, что все вокруг я вижу максимально антропоморфно, вы можете представить, в какой я впадаю ступор, когда она отвечает мне «не знаю» на вопросы, на которые она действительно не знает ответ (например, чем она сегодня живет и, может быть, даже мучается...), но при этом НИКТО НЕ УЧИЛ ЕЕ ТАК ОТВЕЧАТЬ. Это про то, что у роботов есть сознание.

Дмитрий: Вопрос стоит все тот же — удастся ли зацепить новые для меня смыслы, образы и пластические темы, используя доступный и специально для этого обновляемый медиа-



Дмитрий Каварга, «Объект-антиобъект. Суперпозиция», 2014. Вид инсталляции на выставке «Квантовая запутанность» в Laboratoria Art & Science Space, Москва, декабрь 2014 — январь 2015.

инструментарий? Хотя это вопрос именно внутреннего самовопрошания. Но есть и еще один, который так же продолжает нависать. Занимаясь искусством, я представляю, что работаю со своим сознанием, как, наверное, и любой другой. Какие-то изменения действительно происходят, иной раз удаются микродвижки, однако, возможны ли изменения в той мере, которую ожидаю, так и неясно. Непонятно, и что оно такое есть, это сознание. Читать и размышлять о нем бесполезно, мгла не-

познанного не проясняется, что, впрочем, и хорошо. И все же где-то в его напластованных недрах зарождаются образы и смыслы. Материализуясь в пластические формы, они наполняют собой мою повседневность и влияют на цепь событий личной жизни. С другой стороны, оглядываясь по сторонам, я вижу готовые произведения мастеров со всего мира в виде «массы визуальной продукции». Каждый экземпляр из этой массы должен быть зрителем «прочитан», как-то узнан, а если этого не про-

исходит, объект выпадает в несуществующее или малоинтересное, зачастую утрачивая саму форму объекта искусства. Всевозможные политические и социальные меседжи, отсылки к истории искусств, оммажи, символические и философские нарративы, «измы», любая литературность, междисциплинарный синкретизм и т.д и т.п. должны в произведении в какой-то степени присутствовать, формируя собой поле рационального известного. Мой вопрос в том, как оторваться от этого назойливого и вязкого интеллектуального социального пластилина, нырнув в омут непознанного на подольше, и возможно ли это вообще? Да, всякий зазор новизны живет лишь мгновенье, поэтому процесс попыток бесконечен. Но времени на это все меньше...

Сюжет второй. На что художнику делать ставку как художнику — в творчестве и карьере?

КБС: У нас нет ответа на этот вопрос. Мы слышали, что художник должен иметь стратегию, осмысленно гнуть свою линию и осмысленно расти... Возможно, умнее было бы иметь умный план и умную стратегию. Но у нас нет этого умного плана. Возможно, если бы мы решили действовать в соответствии с какой-то стратегией, то все наше время и силы ушли бы на составление этой стратегии.

Наталья: На обаяние и высокую работоспособность, конечно (далее следуют неформальные комментарии об эффективности такого подхода из опыта коллег по цеху).

Ипполит: По моему мнению, нужно делать ставку на самообразование. В целом теория, школа и горизонтальные связи — это необходимая основа творческой деятельности. Однако школа дает только базовое понимание правил взаимодействия в мире современного искусства, но она формирует среду, в которой варится художественное сообщество. Для полноценной деятельности художнику нужно не только быть в этой среде, но и постоянно саморазвиваться. Этот процесс подразумевает как отслеживание последних технических новинок, формирующих инструментарий, так и переосмысление теоретических и философ-

ских основ своей деятельности. Нужно постоянно отвечать себе на вопрос — а зачем я это делаю? Без хорошего понимания теории сложно войти в актуальный контекст современного художественного сообщества. А без связей с участниками этого процесса практически невозможно быть услышанным. Наилучшим из возможных вариантов мне видится участие в разнообразных воркшопах, лекциях и резиденциях. Так что художнику необходимо быть как теоретически подкованным, так и социально активным.

::vtol:: Мне кажется, ставки вообще делать не надо — искусство не спорт. Полагаю, что главной опорой для художника может стать собственная мотивация и желание банального самовыражения. Также думаю, очень важны стремления познавать, изучать и изображать (представлять) плюс тяга к расширенному диалогу с собой, зрителем, своим делом и всем происходящим вокруг. Мне кажется, что все, связанное с творчеством, легко описывается понятием резонанса, который возникает на всех этапах от придумывания и воплощения, до представления или даже разрушения произведения. Что касается чисто карьерных вопросов — полезен комплексный подход, помноженный на осознание своего места в такой системе координат. Если всего этого хочется, конечно, или есть в этом необходимость. Хорошая школа может стать отличной базой знаний и навыков и заодно ввести в определенный круг, но кажется каким-то идиотизмом идти в школу ради знакомств. На талант без усердия, похоже, ничего не поставишь, вообще это, скорее всего, тождественные понятия.

Дмитрий: Художнику не стоит делать никаких ставок, гарантий не существует. Талант — субстанция субъективная и ускользающая. Есть ли он у меня или его нет, так и непонятно. В любом случае сейчас меня это уже не волнует, потому что если даже он отсутствует или был, но испарился, это ничего не меняет, я буду продолжать до конца. Конъюнктура... если художник чрезмерно ею увлечен, скорее всего, с ним что-то не так, и, кстати, это сразу видно по работам. Обучение важно, о нем только и говорят, но люди, отучившиеся в

серьезном художественном учебном заведении, выходят из его стен, как правило, уже инвалидами. Ремеслом они владеют неплохо и историей искусства пропиты вполне, но эти доспехи им уже не сбросить. Так и скрежещут своими знаниями и навыками, словно древние рыцари, утратившие зрение и слух. Теория — это всегда мыслительная конструкция. Но мир, в котором мы находимся, полностью выстроен из этих конструкций. Какой смысл художнику теоретизировать и вычленять «измы», находясь на территории действий... Ради самоуспокоения, может быть, ну что ж... Знакомства со временем накапливаются, если даже их избегать специально. Но не представляю, как можно делать на них ставку. Блуждать по вернисажам, жать руки трепещущей ладошкой и заглядывать с надеждой в глаза... Вообще, все эти иллюзорные мотивации, что побуждают нас неистово рваться «вверх и вперед»... Вначале без них никуда, но потом они становятся видны в себе, в других, в произведениях, вызывая привкус какой-то кислоты.

Сюжет третий. Как видите мир современного искусства? В чем роль куратора?

КБС: Нам кажется, что сейчас все четко разложилось на тренды и даже маргиналы — тоже тренд. Но система дышит, пульсирует. С одной стороны, все стекается к институциям — порядочным или беспорядочным. Потом растекается от них. Можно бесконечно это обсуждать... Порождать ненужное брюзжание. Для художника, по-хорошему, это не должно иметь особого значения, хотя на практике все равно имеет. Интересно и важно какое-то родство, общие находки, темы, близкие нам, реализованные и нереализованные идеи, которые мы обнаруживаем в работах других художников. Важнее всего эта встреча. Что на самом деле не гарантирует понимания... Поэтому мы, скорее, ориентируемся на нашу собственную ситуацию и историю, чем на мир современного искусства...

А куратор... В реальности все зависит от личности и того, совпадаете вы или нет. А не от роли. Интересны ведь те кураторы, которые выбирают какую-то новую, до того не отработанную роль, и играют ее блестяще.

Тогда получается, что любая ожидаемая художником роль куратора ему же и не интересна. Скорее всего, нет какого-то набора универсальных компетенций куратора. Интересны идеи, общее облако идей, где вы с ним соратники, которым интересно мыслить вместе. Куратор — это такое стороннее сознание, с которым можно вступить в контакт и которое понимает твой язык. Но он при этом не другой художник и не зритель, и это порождает третий тип взаимодействия. Еще нам нравится, когда куратор выступает в роли доктора. Он с тобой спокойно и вежливо разговаривает, спрашивает тебя, интересуется... Как с больным (смеются). Слово «куратор» ведь от слова лечить... (улыбаются)

::vtol:: Мне очень сложно судить, я отношусь к очень замкнутому и, по сути, маргинальному сообществу, которое и современным искусством, в его нынешнем отечественном понимании, сложно назвать. Налицо тотальная игнорация со стороны крупных институций всего связанного с технологическим искусством. Любое пересечение происходит исключительно по инициативе узкого круга кураторов и, кажется, вовсе не отвечает глобальной политике институций. Потолок вовлечения в крупные выставочные проекты в России сейчас — это участие СКБ «Прометей» или группы «Движение», которые только сейчас начинают получать заслуженное внимание, но и то через определенную призму ироничной ностальгии. Наверное, это все даже неплохо, по крайней мере, лично мне вовсе не мешает. Но с другой стороны, если сравнивать с тем, как обстоят дела с междисциплинарными практиками в искусстве в таких странах, как Словения или Нидерланды, то становится грустно — очевидно, мы еще не доросли.

Наталья: Мне кажется, что многие стали бы говорить о маргинальности медиа-арта в современном искусстве... Мир современного искусства, как мне видится, это такой... пытающийся упорядочиться хаос. Кто во что горазд (художники) и попытки все это как-то контролировать (кураторы и идеологи) с помощью разных институций, оперирующих понятием «территория современного искусства». Конечно, все это «кто-во-что-горазд» достаточно

сложно контролировать, и, например, выставка стрит-арта, который официально почти никак не признается современным искусством, все же проходит именно на этой «территории» (в Манеже), отодвигая устоявшиеся понятия и нормы на второй план.

Что касается роли куратора... По второму образованию я кинорежиссер, и поэтому кураторы в моей голове сразу попали в одну семью с продюсерами. Уже потом, на практике, я увидела, что такое кураторское высказывание, но так и не подобрала ему продюсерского эквивалента.

И тут интересно, что сами кураторы... все кураторы, с которыми я работала, понимают свою роль совершенно по-разному. В совершенно разных измерениях. Я думаю, это напрямую зависит от масштаба личности куратора. Но даже если сфокусироваться только на одной маленькой выставке — без куратора ничего не состоится. Вот представьте выставку без куратора — это как «сам себе режиссер».

Д.Г.: Интересно... А сможет нейронка справиться с кураторскими задачами? Как думаешь? Такой постчеловеческий или нечеловеческий куратор?

Наталья: Если взять рамку выставки... устроить, например, выставку в виртуальном пространстве, по какому-то принципу набрать работы — конечно. В физическом пространстве вряд ли — ну вот что будет делать нейронка, если надо, грубо говоря, «выпить на троих», чтобы разрешили «гвоздь в новую стену забить»? Но с помощью нейронок «живые» кураторы могут анализировать большие данные по всему происходящему в искусстве и сами уже делать выводы. (Что-то похожее Лев Манович, по-моему, пробует.) То есть смогут делать свои кураторские высказывания, опираясь уже на глобальный контекст.

Ипполит: В моем понимании, мир современного искусства — это своеобразная надстройка над культурой. Этому миру свойственна определенная иерархия, в нем присут-



Дмитрий Морозов «Oil», 2014. Интерактивная инсталляция.



Дмитрий Морозов «Until I Die», 2016. Звуковая инсталляция и перформанс в галерее Капелица, Любляна, Словения.

ствуют институции, объединяющие творческие, аналитические и коммерческие агенты, формирующие в конечном итоге определенные тренды. Все это можно легко представить в виде большой машины производства и потребления контента разной экономической и культурной ценности. С другой стороны, это удивительный мир, свободный для экспериментов и поисков. Самое интересное свойство мира современного искусства, в отличие, скажем, от мира науки, — это отсутствие единственно правильной точки зрения. Здесь нет четких правил и границ, существует плюрализм мнений. Регулирующими факторами этого мира являются лишь поддержка единомышленниками или критика сторонниками других точек зрения.

Дмитрий: Мир современного искусства я вижу в виде бесконечной ленты инстаграма и фейсбука. Хаосом эту ленту не назвать, скорее, хаотичной упорядоченностью, состоящей

из много чего и вместе с тем повторяющегося одного и того же. Мое сотрудничество с галереями нитевидное, я больше в них не верю. На сегодня это одна Лиза Савина, но и то здесь не столько галерея как институция, сколько яркая динамичная личность, с которой наши пути пересеклись на какое-то время. Чему, кстати, я вполне рад. Но с институциональным меня больше ничего не связывает, поэтому сказать особо нечего.

Сюжет четвертый. Как вы видите свою публику и должен ли у художника быть message?

Наталья: На открытиях выставок я всегда вижу почти одних и тех же людей. На Западе, конечно, всегда новые лица (смеется). Ну, а если серьезно, то на Западе, однозначно, шире круг публики. Там — если искусство, то, как правило, современное, а в России до сих

пор найти финансирование на актуальные проекты значительно сложнее, чем на традиционные выставки. И каждый свое видит, конечно. Желание развлечений доминирует или развлечение желаний. Тоска, лень и апатия, ну и вкусненькие булочки в буфете.

В «Гараже» очень вкусный суп бывает.

Да, конечно, *message* должен быть у художника. Вот я, например, хочу сказать, что нейронки имеют право на восьмичасовой рабочий день, тридцатидневный отпуск и ежемесячный апдейт в виде ста гигабайт информации, либо пропуск в Ленинскую библиотеку.

Д.Г.: Но ведь это требования с позиции дизайнера полезной вещи? Разве нет? Где, по-вашему, граница между технологическим искусством и дизайном?

Наталья: Дмитрий Булатов как-то сказал, что если ваше произведение можно поместить в интерьер аэропорта, то это дизайн. И я, конечно, с ним согласна. Но, знаете, я иногда и в торговых центрах такие инсталляции встречаю... Такие, что дают огромное пространство для размышлений и так долго сидят в голове, что опять возникает вопрос о границе искусства и дизайна. Если и можно провести границу, то она не прямая. И вообще, я против этой границы. Она совершенно не в пользу художников. Из-за боязни потерять «трушность» в искусстве у нас отсекаются коммерческие проекты, а зачастую и их авторы. В Милане я видела десятки высокотехнологичных инсталляций с заоблачными бюджетами, сделанные под разными брендами типа Hyundai, Lexus, Nokia и т.п. Эти инсталляции удивительно глубокие не только по технологиям, но и по смыслу. И из-за этой границы мы сидим рядом с зависающими работами и теряем возможность делать что-то суперкачественное и прогрессивное.

Д.Г.: Да, это хорошее наблюдение... как думаешь, а почему арт-сообщество жаждет этой «трушности»?

Наталья: Потому что трушность — это прежде всего искренность в намерениях. Сделать что-то не для прибыли, а потому что тебя распирало изнутри этой идеей. Тут напрашивается аналогия с роком и попсой. Вот представьте себе рок-музыканта, который лабает что-то от души, много лет почти одни и те же аккорды, и у него уже давно своя неизменная

публика. Слушателей немного, но они преданы ему, потому что почувствовали эту искренность и нашли отклик у себя внутри. А в попсе изначально другой подход — ребята собрались, получили на короткое время широкую публику, заработали денег, потом следующие и следующие. Попсовые группы очень быстро сменяются. А настоящее искусство должно быть вечно, как рок и классика.

Ипполит: Вообще, месседж можно найти в любом произведении, все зависит от того, как пристально и с какой стороны смотреть на работу. В современном искусстве можно видеть проявление разнообразных стратегий — некоторые художники увлечены технофетишизмом, выбрав для себя определенный медиум и углубляясь в него, они могут по отработанному сценарию создать серию работ и с легкостью вписать каждую из них в любой выставочный контекст, придумав подходящую концепцию. Другие фокусируются на концептуальной стороне работы, увлекаясь, например, философской стороной вопроса. Кто-то занимается созданием историй, мифов и нарративов вокруг своего произведения.

Если говорить о моей художественной практике, то на первый план выходит идея. Важно, чтобы она в том или ином виде могла быть прочитана на разных уровнях, как представителем широкой аудитории, так и профессионалом. Рассматривая создание произведения искусства с позиций теории коммуникации, этот процесс можно определить как опосредованную коммуникацию без конкретного адресата. Здесь будет уместно предложить упрощенное описание процесса создания произведений искусства в рамках концепции трех уровней ассоциаций, которая отражает гносеологическую суть искусства, как способа познания окружающей действительности.

Начало работы над произведением, как правило, начинается на первом ассоциативном уровне, который формируется под воздействием культурной среды и образования. Далее, все глубже разбираясь в изучаемом предмете, художник переходит на второй уровень ассоциаций и становится специалистом в разрабатываемой области. Творческая переработка знаний и анализ информации, полученных в рамках второго уровня, приводит к



Группа «18apples» «MetabolA.I.», 2017. Гибридная биоактивная инсталляция.

возникновению понимания сути вопроса, которое, в свою очередь, сопровождается новыми идеями.

В момент работы над воплощением новой идеи в художественное произведение и активной рефлексии происходит переход художника на третий ассоциативный уровень, где он работает с новыми индивидуальными ассоциациями и смыслами. Затем готовое произведение помещается в институциональном или внеинституциональном пространстве, где его встречает реципиент. Таким образом, художник совершает опосредованный акт передачи информации, сформулированной на третьем уровне ассоциаций. Зритель, в свою очередь, воспринимает произведение сначала на первом уровне ассоциаций. В том случае, если его заинтересует произведение, он может разобрать его концепцию и попытаться соотнести полученную информацию со своим опытом. Вовлекаясь тем самым в работу по изучению культурных кодов произведения, зритель переходит на второй уровень ассоциаций, начиная делать шаги к пониманию означенной темы.

И только другой художник или специалист, который глубоко разбирается в исследуемой

проблематике, а также, в контексте создания произведения, в рамках третьего уровня ассоциаций, может полностью понять смысл, заложенный автором. Эта схема отражает проблему кризиса репрезентации современного искусства, заключающуюся в дискриминации неподготовленных потребителей информации большинством художников. Передаваемый культурный код произведения сегрегирует получателей информации по уровню интеллектуальной подготовки, и для широкой публики жест художника непонятен и неинтересен. Что, в свою очередь, может иметь негативные последствия. Одна из основных задач, которая стоит перед нашей группой в процессе создания произведения — это полноценная работа со всеми тремя уровнями ассоциаций. Для нас одинаково важно донести *message* как до представителей профессионального сообщества, так и до широкой публики, не скатываясь в популяризацию.

Что касается публики, то она — феномен, отражающий текущий культурный уровень среды, уровень образования и показывающий устоявшиеся стереотипы и установки. Нужно сказать, что как у нас, так и за границей, в целом, ситуация аналогичная, но с поправкой

на культурные и образовательные традиции. В подавляющем большинстве, отечественный зритель адекватно воспринимает визуальные коды вплоть до конца 19 века, однако художественная активность, происходившая на протяжении последних 100 лет, остается для него за границей понимания. Эта ситуация, по моему мнению, прямое следствие процессов, происходящих в образовании.

КБС: С публикой — как с куратором. Нужно говорить только про конкретного человека или людей. Ведь мы обычно редко видим зрителей, поскольку встречаемся с ними в основном на вернисажах. Но при этом есть много незнакомых людей, встречи с которыми запомнились. Что нас всегда изумляет — насколько иначе думают «неподготовленные» зрители. Как на вроде бы чужом языке люди могут формулировать удивительные вещи. Это намного интереснее, чем суждения подготовленной публики, которая уж очень стремится встроить тебя в какую-то нишу, какие-то рамки. Иногда быстрое и уверенное называние затрудняет диалог. К тому же дистанция между художником и зрителем, наверное, сильно преувеличена, поскольку искусство случается исключительно в голове зрителя. Тогда он уже не чужой и не какой-то внешний искусству.

Должен ли быть *message*? Послание человечеству? Считается, что да. Но! Нельзя оставлять надежду сделать полностью бессмысленное произведение! Эту цель забывать нельзя, к этому всегда нужно стремиться. Ведь все равно, сколько ни бейся, всегда будет какой-нибудь *message*. И основные силы уходят на то, чтобы осознать — что за *message* на самом деле ты несешь...

Д.Г.: Где-то здесь проходит граница между технологическим искусством и дизайном?

КБС: С этим можно отлично развлекаться. Когда сознательно акцентируешь некую выдуманную полезность объекта. Дизайн как фига в кармане. С другой стороны, ученые, например, часто хотят показать красоту своего материала. И это понятно, им представляется, что эта красота — единственная точка соприкосновения с внешним миром, с неучеными, единственный способ хоть что-то нам донести. И когда художник идет на поводу,

это порождает целую отрасль, основанную на иллюстративных практиках. Как говорит один наш хороший товарищ: «Красоту, б'ть, молекулы». Такая приятная эстетика визуализации научной информации. Умиротворяющая практика, которая доставляет удовольствие всем участникам процесса. Такой дизайн — целебен, он успокаивает, радует, его любит производитель и потребитель. А искусство — нет: это зараза, а не лечение. Искусство — это вопрос, с которым ты живешь. А дизайн — это ответ. В принципе дизайн может быть включен внутрь искусства как игра, метод на службе искусства.

Вообще, если рассматривать произведение как процесс, а не как результат, то именно этот процесс позволяет тебе понять, что перед тобой: работа дизайнера или художника. И утилитарность нельзя считать основным признаком дизайна. Дизайн может оказаться совершенно не утилитарен, тогда как смыслы, созданные художником, могут быть применимы в чьих-то практических целях. Смысл опасен, так как он может быть полезен. Не говоря уже о том, что искусство может оказаться утилитарным совершенно неожиданно для автора, поскольку ситуации и контексты часто случайны и неуправляемы.

Уважаемый читатель! Далее заключений и обобщений не будет. Оставляем вас наедине с мыслями, вопросами, текстом интервью... и «трушностью» художников.

С уважением и огромной благодарностью моим собеседникам,

Дмитрий Галкин

Дмитрий Галкин

Родился в 1975 году в Омске.

Философ, куратор Сибирского филиала ГЦСИ, профессор Томского государственного университета.

Автор книги «Цифровая культура: горизонты искусственной жизни» (2013).

Живет в Томске.



XSPECIES
THE ADVENTURE CLUB



Натали Еремиенко и «Environmental Health Clinic + Lab» «Межвидовой клуб приключений», 2010–2011.

Аллисон Каррут

Зеленый авангард: хакеры питания и киберагратрии*

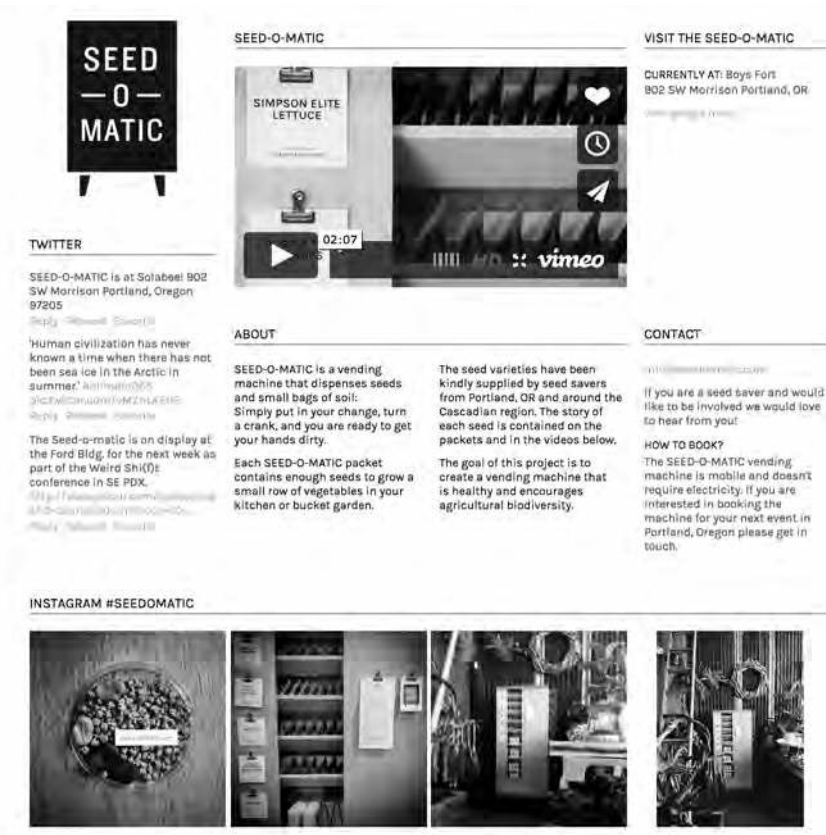
Суперкомпьютер «Spice-mix» — мощная высокоскоростная пищевая машина, позволяющая создавать, распечатывать и дегустировать уникальные смеси специй, составленные из миллионов возможных комбинаций... Пользователи подключаются к персональному Обонятельному синтезатору, комбинируют и сравнивают запахи из международной базы данных специй, затем выбирают наиболее понравившиеся. После того, как компьютер обрабатывает выборку и печатает съедобный результат, пользователи несут свои контейнеры специй к стойке БетаДегустатор™¹, где делятся рецептами и ощущениями... Специи — один из старейших способов дистанционной коммуникации на планете, но обычно мы не считаем их информацией, которую можно комбинировать и распространять, или формой общения между людьми.

Центр геномной гастрономии¹

Зак Денфельд и Кат Крамер — люди энциклопедических знаний. Они изучали дизайн и экологическую политику, культурологию, программирование и молекулярную биологию. В 2011 году этот трансатлантический дуэт основал «Центр геномной гастрономии» (ЦГГ) для изучения «альтернативного кулинарного будущего»². Выступая посредником между агробизнесом и движением «Медленная еда» (слоуфуд), ЦГГ объединяет любительскую науку и мультимедийное ис-

кусство посредством материальных прототипов (таких, как суперкомпьютер «Spice-mix» и торговые автоматы «Seed-o-matic») наряду с более спекулятивными проектами (например, небольшой журнал «Food Phreaking» и проектные схемы для гипотетической «Community Meat Lab»)³. Основными в творчестве ЦГГ являются интерактивные перформансы: от кулинарных конкурсов в стиле телепередачи «Железный повар», основной ингредиент в которых — искусственное мясо, до «Клуба ужинов планетарной скульптуры», чье весьма нетрадиционное меню исследует историю и возможное будущее гастрономии⁴. Из приложения к суперкомпьютеру «Spice-Mix» становится очевидно, что организирующим звеном в разнородном портфолио ЦГГ является не что иное, как биохакерство, то есть перформативное, нетрадиционное использование биотехнологий, способствующее развитию площадок для проявления гражданской активности и экспериментирования. В случае ЦГГ биохакерство, похоже, нацелено прямо на создание альтернатив корпоративной пищевой промышленности. Хотя критики к подобному творчеству применяют такие понятия, как «тактические медиа» и «биоискусство», в данном эссе утверждается, что художников, подобных Денфельду и Крамеру, точнее определять как представителей нового зеленого авангарда, истоки которого восходят к дадаизму, неодадаизму и традициям американского камерного театра⁵. Наряду с ЦГГ (ба-

* Впервые опубликовано в журнале *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities* vol. 2 no. 1 (May 2015). Перевод публикуется с разрешения автора.



«Центр геномной гастрономии» в сотрудничестве с Эммой Конли и Халли Робертс «Seed-o-matic», 2013. Прототип торгового автомата. Страница в сети с опубликованными миссией, демонстрационным видео и изображениями передвижного автомата, установленного в Портленде, Орегон.

зирующимся в Портленде), среди лидеров зеленого авангарда: «Environmental Health Clinic + Lab» (Нью-Йорк), «Fallen Fruit» (Лос-Анджелес), «Futurefarmers» (Сан-Франциско), Линдси Келли (Сидней и Сан-Франциско), Джон О'Ши (Ливерпуль), «Terreform ONE» (Бруклин) и «Проект выращивания живой ткани и искусства» (Перт). Связав это современное движение с историческим авангардом, можно многое добавить к исследованиям как модернизма, так и культуры питания. С одной стороны, это помогает выявить лакуны в ранних литературных и художественных обращениях к теме гастрономии, более того, подчеркивает исторические различия в авангардных эстетиках и городских пищевых культурах как в начале XX,

так и в начале XXI веков. С другой стороны, побуждает ученых к изучению того, насколько важны вкус и культивация (так же, как еда и фермерство) для модернизма в целом.

Ученые начали изучать аспекты, связанные с питанием, в текстах модернистов и писателей-фантастов, в том числе у Генри Джеймса, Джеймса Джойса, Ф.Т. Маринетти, Лорин Нидеккер и Гертруды Стайн⁶. Эти недавние исследования показывают, что у этих писателей (за исключением Нидеккер) на передний план выдвигается не сельское хозяйство, а кулинарные традиции, в то время как экологические проблемы оказываются в стороне. Как замечает Сесилия Новеро в «Антидиетах авангарда», футуристические проекты о еде концептуализировали ее,

превращая в несъедобную⁷. Главным образом, такие романисты высокого модернизма, как Джеймс, и такие фигуры авангарда, как Стайн, рассуждают о телесных и символических аспектах приема пищи, игнорируя связь между практиками потребления и тем, что социологи называют пищевыми системами (куда входят условия труда в сельском хозяйстве, инфраструктура распределения и так далее). Для сравнения: члены зеленого авангарда, которым посвящено это эссе, экспериментируют с культурными, технологическими и экологическими аспектами мира съестного как раз для утверждения новых пищевых систем. Для обозначения подобного направления ЦГГ изобрел термин «кибераграризм». Этот термин отсылает к движению за аграрную реформу таких американских писателей-экологов, как Венделл Берри, выступающих за мелкомасштабное органическое земледелие и сельское хозяйство, поддерживаемое местными общинами (СХМО), но смещает акцент с типично пасторальных симпатий подобных писателей к сельской жизни на смычку с городским бытом и высокими технологиями, упирая на парный ингредиент того, что ЦГГ называет «превосходством общинного товарищеского производства над промышленными моделями»⁸.

Но что делает ЦГГ и его соплеменников авангардными? Как я поясню ниже, хакеров питания и кибераграриев XXI века можно причислить к авангарду благодаря общей для них практике использования эстетики коллажа, концептуального искусства и хеппенинга, то есть эстетики, корни которой уходят в авангардистские течения прошлого и целью которой является призыв к радикальным социальным переменам. В этом смысле зеленый авангард противопоставляет себя «модернистской кухне» — фраза, ставшая торговой маркой гастрономических новшеств звездных шефов вроде Феррана Адриа из известного испанского ресторана «El Bulli». Натан Мирвольд, бывший технический руководитель Майкрософта и автор кулинарной книги «Модернистская кухня», придумал этот термин для определения так называемой молекулярной гастрономии как наследницы модернизма времен информа-

ционной эпохи. Технологии таких шефов, как Адриа (который на самом деле дистанцировался от термина «молекулярная гастрономия»), несомненно, представляют собой экспериментальное отступление от общепринятых техник готовки и ресторанных ритуалов. И все же использование слова «модернистский» наряду с «современный» и «инновационный» для описания таких безумно дорогих ресторанов, как «El Bulli», выявляет изначальную коммерческую суть этого культурного феномена⁹. Историк питания Рейчел Лаудан в своем эссе 2001 года похожим образом применяет понятие «кулинарный модернизм», чтобы воздать должное современной науке о еде и подвергнуть критике «кулинарных луддитов», которые, выступая за «медленную еду», игнорируют тяжелые условия труда и «монотонность» диет традиционных пищевых систем¹⁰. В ответ на это прославление модернистской кухни и современной гастрономической науки я предлагаю альтернативную генеалогию пищевой жизни после смерти модернистской и авангардной эстетики в работах хакеров питания и кибераграриев.

В своем эпохальном труде по историческому авангарду Питер Бюргер описывает дадаистские практики коллажа и реди-мейда (обыкновенные, промышленно изготовленные предметы Марселя Дюшана) как вызывающие ассоциации с рецептами. «Не случайно, — поясняет он, — инструкции и [Тристана] Тцара по написанию дадаистского стихотворения, и [Андре] Бретона по автоматическому письму имеют характер рецептов. С одной стороны, в этом кроется полемика с исключительностью индивидуальной креативности художника, с другой, рецепт следует воспринимать буквально как указание на возможную активность реципиента»¹¹. Дополняя тезис Бюргера, Кайла Томпкинс утверждает, что кулинарный рецепт сам по себе — это поэтическая и перформативная художественная форма. Являясь набором практических указаний, рецепт объединяет в себе формулу (сродни указаниям Тцары) и интерактивный метод экспериментирования (сродни автоматическому письму Бретона)¹². В недавно вышедшей книге «Нетворческое письмо» поэт Кеннет Голдсмит, в свою оче-

редь, связывает эти две культурные области — экспериментальную эстетику и приготовление пищи, замечая, что такие писатели и художники-неодадаисты 1960-х, как Сол Левитт, «сменили муки творчества на метод», когда создавали «рецептурное искусство», которое любой мог повторить, адаптировать или исполнить тем или иным способом¹³. Как мы увидим, современные художественные коллективы вроде ЦГГ задействуют эти негласные связи между кулинарными формами и авангардными техниками, подгоняя реди-мейд и перформативное искусство под задачу трансформации пищевых систем.

Современник Левитта Аллан Капроу, известный своими быстротечными хепенингами, вовлекающими зрителей в процесс создания произведений, являет, пожалуй, наиболее подходящую иллюстрацию того, каким образом зеленый авангард как наследует своим предшественникам XX века, так и отстает от них. Хепенинг Капроу «Еда» в пещерах пивоварни «Эблинг» в Бронксе проходил в течение двух уикендов в январе 1964 года. Посетители записывались на часовые визиты, чтобы увидеть интерактивную временную инсталляцию, где им предлагали еду, которую нужно было потреблять вне знакомых общепринятых норм приема пищи на публике. Например, в одной из зон женщина «сидела у маленькой электрической сковороды и жарила нарезанные бананы в коричневом сахаре. Если зритель просил попробовать, она давала их ему, но не разговаривала с ним»¹⁴. Адриан Хенри подчеркивает театральное, хотя и будничное качество таких хепенингов, как «Еда»: «Был сделан плакат — одновременно объявление и рабочий сценарий события; сценка подготовлена и сыграна; информация о ней распространена. Аудитория состоит из исполнителей»¹⁵. Подобная характеристика, подчеркивающая важность как самого творческого процесса, так и участия зрителей в неодадаистских «инвайронментах» (как называли временные инсталляции вроде «Еда»), напоминает поведение современных хакеров питания вроде ЦГГ, которые создают театральные, но при этом будничные хепенинги, отражающие характерные для XXI века условия товарного

сельского хозяйства, биотехнологий и корпоративной пищевой индустрии.

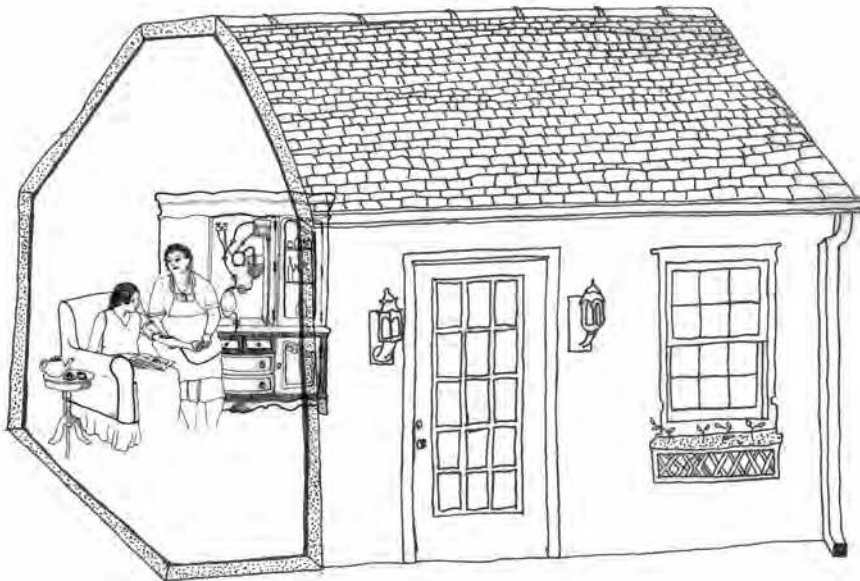
Умозрительный проект под названием «Community Meat Lab», зачинатель которого Кат Крамер из ЦГГ, показывает, как движение, зеленого авангарда адаптирует хепенинг шестидесятых и близкие ему авангардные формы к новому социальному ландшафту. «Community Meat Lab» — это ряд рисунков, изображающих общественный огород и полуавтоматическое устройство для изготовления искусственного мяса (растущая область научных исследований) и моделирующих обескураживающее слияние биотехнологий и движения слоуфуда с его защитой продуктов ручного производства, совместных трапез и небольших фермерских хозяйств. «Community Meat Lab» — это намеренно фрагментированный коллаж из слов и образов, оперирующий в описанной Бюргером авангардной традиции и предлагающий зрителям или пользователям набор инструкций для участия в актах созидания, то есть своеобразный рецепт. В отличие от дадаистских коллажей и неодадаистских хепенингов, рецепты ЦГГ отчасти буквальны. То есть *приготовление пищи, выращивание продуктов питания* являются одновременно и эстетической почвой, и материальной средой «Community Meat Lab». Ее создатели не просто стремятся провести кратковременный социальный эксперимент в духе проекта Капроу «Еда», но надеются коренным образом изменить социальные отношения в целом и, в частности, индустрию общественного питания.

Расположенный в Атланте дизайн-коллектив, проводящий эксперименты с использованием роботизированных технологий при мелкомасштабном производстве продуктов питания, «growBot Garden», созданный на базе Технологического института Джорджии, прямо озвучивает это начинание: «Могут ли дизайн и инженерия сыграть сегодня свою роль в переходе к более экологически чистым способам ведения сельского хозяйства? Какие виды продуктов, услуг и систем понадобятся создать и спроектировать для проведения подобного переворота?»¹⁶. Ответ «growBot Garden» и ЦГГ — адаптировать (или «взламывать») инструменты биотехнологии, естественных наук и компьютерной инженерии

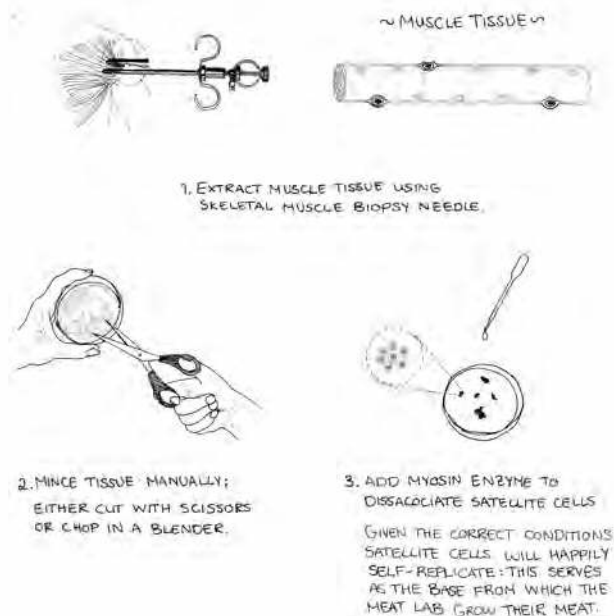
рии, перенаправляя их на общественно под-
 рывные цели, что приведет не только к пере-
 осмыслению, но и к переоснащению суще-
 ствующих систем. В их общей риторике
 можно обнаружить не только радикальную
 эстетику дадаизма, но и глянцевый язык
 Кремниевой долины, особенно во фразах о
 «проектировочном мышлении» и «быстром
 прототипировании». Хотя эта критика небез-
 основательна, зеленый авангард переплетает
 эстетические и технологические формы экс-
 периментирования с целью переосмысления
 привилегированного в современных обще-
 ствах статуса высоких технологий. Такие про-
 екты, как «Community Meat Lab», ставят под
 сомнение деление на высокие технологии и
 аналоговые инструменты (велосипеды, руч-
 ные тележки, парники и так далее) и побуж-
 дают нас осмысливать съедобную флору и
 фауну как неконтролируемые технологии.
 Подобным образом прототип «Cheese Com-
 puting» коллектива «growBot Garden», вы-
 ставленный O15J Biennial — фестивале иску-
 ства и технологий в Сан-Хосе в 2010 году, ис-
 пользуя рудиментарные сенсорные техноло-

гии, предъявлял и собирал данные о микро-
 биологических изменениях, происходящих в
 сыре. На первый взгляд, кажется, что этот
 проект возводит вычислительные технологии
 и цифровые данные в разряд фетиша. Одна-
 ко намеренно причудливые и несурзные ка-
 чества экспоната ломают логику агробизнеса,
 расценивающего мир пищевых продуктов как
 средство, которое формируют эксперты, а
 корпорации превращают в товар. «Cheese
 Computing» переворачивают эту логику с ног
 на голову, создавая такой хепенинг, в кото-
 ром обыкновенные потребители и отличные
 от людей организмы (молоко и микробы) ста-
 новятся агентами пищевого поведения. Подобно
 тому, как участники «Community Meat Lab»
 разбивают процесс выращивания лаборатор-
 ного мяса на простые этапы, которые могут
 быть осуществлены в домашних условиях,
 сырный хепенинг «growBot Garden» наглядно
 демонстрирует действующую силу тех эле-
 ментов, которые Джейн Беннет называет
 «съедобной материей»¹⁷.

Впрочем, эти проекты преследуют ради-
 кальное переустройство современного ис-



Кат Крамер и «Центр геномной гастрономии» «Community Meat Lab», 2009.

OBTAINING SATELLITE CELLS
FOR COMMUNITY MEAT LAB CULTURES.

Кат Крамер и «Центр геномной гастрономии» «Community Meat Lab», 2009.

кусства — через обращение к историческому авангарду — в той же мере, что и перемены в представлениях о питании и сельском хозяйстве. Характеристики, данные выше, — «причудливые» и «несуразные», говорят в пользу художественной интервенции, которую осуществляет зеленый авангард. Сианн Нгаи относит эти две эстетические категории (причудливость и несуразность) наряду с умильностью, шутовством и интересностью к числу второстепенных понятий вкуса, которые исследовались гораздо меньше, нежели такие главные эстетические категории, как прекрасное, возвышенное и ущербное. Хотя Нгаи считает, что второстепенные понятия вкуса оказались подвержены коммерциализации в дизайне и рекламе пищевых продуктов, особенно со времен Второй мировой войны, она показывает, что авангард давно использует эти «маргинальные» эстетические категории для того, чтобы сопротивляться

«легкости, с которой рыночное общество превращает искусство в “кулинарный” товар, сразу же оказывающийся на эстетическом кончике языка»¹⁸. В то время как авангард прошлого противостоял метафорической вкусовой привлекательности объектов искусства, зеленый авангард сегодня задействует второстепенные вкусовые категории, чтобы нарушить вкусовую привлекательность фастфуда и продуктов агробизнеса, с одной стороны, и слоуфуда и кухни «с фермы на стол», с другой.

Данное усилие становится явным в манифестах и мультимедийных книгах художника, которые выпускает ЦГГ и, в режиме открытого доступа, Creative Commons, поощряет других к участию в распространении без ограничения. Среди этих проектов — «Food Phreaking», небольшой журнал, принявший форму малоформатной художественной книги (номер 00, выпущенный летом 2013,

имеет размер около 10 на 12 см). Истоки «Food Phreaking» говорят сами за себя: месячное проживание в Сингапуре в 2012 году, который Денфельд и Крамер «исходили вдоль и поперек» для «знакомства с архитекторами, предпринимателями, студентами, фермерами, шеф-поварами, неформалами и учеными». Это позволило им получить знания как от аграриев, так и от технологов¹⁹. Обнаружив «мало пересечений» между этими сообществами, Денфельд и Крамер задумали «Food Phreaking», чтобы (как и в большинстве других их работ) создать площадку, на которой представители этих сообществ встречались бы за «экспериментами, разработками и исследованиями человеческих пищевых систем». Первый номер включает в себя тридцать восемь виньеток (или иллюстраций). Каждая объединяет изображение и фрагмент текста. Они структурированы вокруг четырех обобщающих категорий: «А: Легальное и в свободном доступе», «Б: Нелегальное и в свободном доступе», «В: Нелегальное и в закрытом доступе» и «Г: Легальное и в закрытом доступе». Розово-коричневая цветовая палитра книги и головок окружительное разнообразие иллюстраций — формальная тактика для того, чтобы представить себе варианты пищевого будущего, которые не попадают в установленные категории в рамках агропищевых систем, будь это агробизнес и полуфабрикаты или органическое фермерство и «медленная еда». Содержание не менее впечатляющее: иллюстрации включают инструкции того, как готовить свекольную кожуру; заметку о росте числа нелегальных торговых автоматов сырого молока в Европе; два упоминания о сомнительном брендинге сырных продуктов Крафта; сатира на то, как сеть азиатских фьюжн-ресторанов «Momofuku» пытается запатентовать корейские слова, используемые в названиях блюд; и, наконец, отсылка к использованию самим ЦГТ патентованной генно-модифицированной рыбы GloFish (изначально предназначенной для декоративных аквариумов) в мероприятиях, которые можно было бы назвать суши-хепенингами.

На первый взгляд четыре обобщающих категории «Food Phreaking» противопоставляют собственнические, патентованные и

коммерческие пищевые режимы (в особенности режим трансгенных или генетически модифицированных организмов [ГМО]) общественному, активистскому и художественному вмешательству в них. Например, десять виньеток, собранных в группе «Б: Нелегальное и в свободном доступе», объединены подзаголовком «Кулинарное гражданское неповиновение и ингредиенты вне закона», а те, что собраны в группе «Легальное и в закрытом доступе», предлагают иллюстрации «запатентованной пищевой инженерии и пищевого дизайна с закрытым исходным материалом». Однако при близком изучении видно, что «Food Phreaking» путает собственные разграничения, чтобы подчеркнуть, с какой легкостью «открытые» технологии и практики становятся «закрытыми», а также чтобы смоделировать вариативные и адаптивные тактики биохакерства агробизнеса. Так, в разделе «Легальное и в открытом доступе» мы находим комментарий о происходящем в последнее время нарушении давнего принципа невозможности получения патентов на рецепты (принцип, обсуждаемый Томпкинс), в то время как корпорации пытаются «легальными способами приватизировать продукты общественной пищевой культуры»²⁰. В этом разделе также есть ссылка на помидоры сорта «Big Rainbow» фирмы «Burpee», которая предлагает читателю больше узнать об этой популярной негибридной линейке семян помидоров. «Burpee» — сравнительно небольшая фирма, занимающаяся выращиванием и продажей семян без ГМО, которая, тем не менее, прибегает к патентованию растений и регистрации товарных знаков для того, чтобы сохранить право собственности на такие семена, как помидоры сорта «Big Rainbow». Таким образом, этот пример указывает на сложные взаимоотношения между мелкомасштабным сельским хозяйством и открытыми пищевыми системами²¹. Кроме того, в категории «Нелегальное и в свободном доступе» есть страница, посвященная хепенингу 2011 года биохудожника Адама Зарецки, когда «участники брали домой пророщенные бобы, которые они татуировали прошитыми ДНК чернилами, чтобы выращивать собственных съедобных мутантов». Она занимает разво-



«Futurefarmers» «Soil Kitchen», 2013. Фотография помещения, Филадельфия.

рот с фотографией кукурузного поля и описанием незаконного — но далекого от открытости (в смысле публичном и некоммерческом) — распространения химической компанией «Dow» в 2011 году генетически модифицированных семян, которые Управление по контролю за продуктами и лекарствами не одобрило к продаже. Используя авангардные методы коллажа и коллективного авторства, которые также похожи на распространение рецептов, изображая в миниатюре разноплановый набор методов, позволяющих усомниться в статусе-кво еды и вообразить различные варианты будущего пищевой индустрии, журнал «Food Phreaking» призывает читателей критически подойти к устоявшемуся разделению еды на «плохую» и «хорошую».

Этот небольшой журнал (который, что остроумно, действительно мал по размеру) дает возможность ознакомиться с полным спектром работы ЦГГ, включающим в себя хеппенинги, происходящие в режиме реального времени, мультимедийные книги художника и

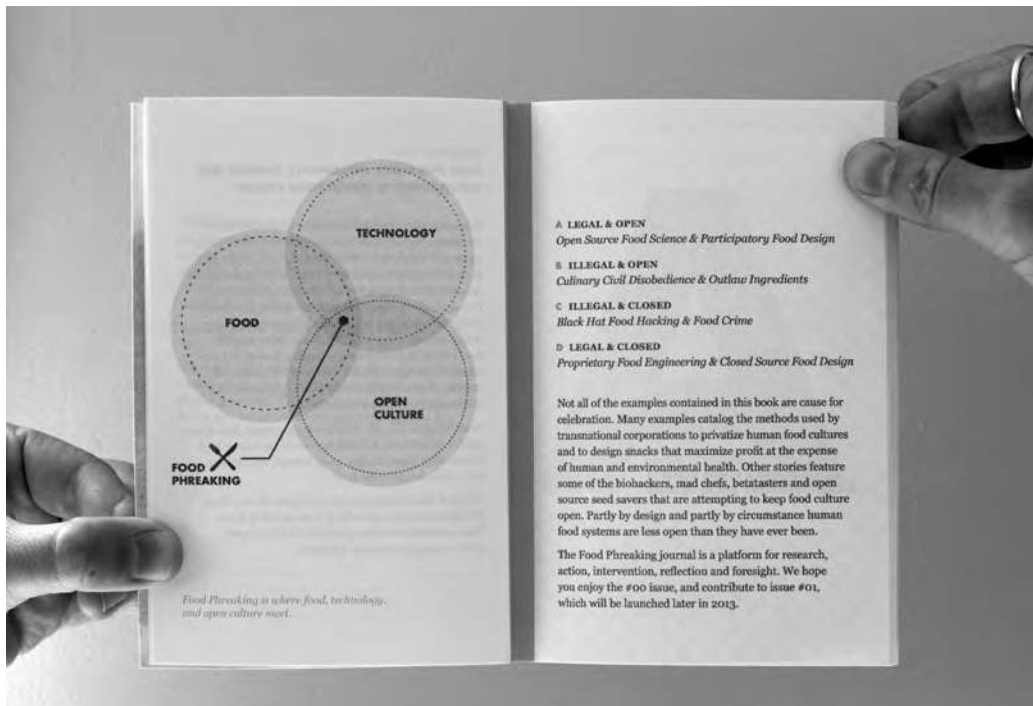
совместные проекты с другими группами фуд-хакеров (одно из которых привело к организации выставки «Съедобное: вкус будущего», прошедшей в 2012 году в Дублине). «Food Phreaking» издается в печатном и цифровом форматах и показывает практический и при этом спекулятивный, технологически продвинутый и одновременно социально-опозиционный характер ЦГГ. Эти характеристики применимы к зеленому авангарду в целом. Так, например, дизайн-студия и художественный коллектив из Сан-Франциско «Futurefarmers» создал в Филадельфии временную инсталляцию «Soil Kitchen» — симулякр общественного центра, где группа проводила коллективные семинары по строительству ветровых турбин, замерам почвы и компостированию, которые при этом выходили за пределы физического пространства инсталляции и охватывали социальные сети и организованные встречи, посвященные сельскому хозяйству в городских условиях.

Параллельно с «Soil Kitchen» и «Клубом ужинов планетарной скульптуры» ЦГГ, осно-

вательница «Клиники экологического здоровья + лаборатории» Натали Еремиевко организовала «Межвидовой клуб приключений». Этот проект представляет собой серию кулинарных хепенингов, ставящих модернистскую кухню в радикально новый контекст (особенно технологии молекулярной гастрономии) посредством внедрения в нее ингредиентов диет, свойственных местной фауне, — от трав, важных для питания определенных видов птиц, до водорослей, которыми питаются популяции земноводных — что побуждает участвующих едоков пережить кухню как нечто неразрывно экологическое и технологическое. В обозначенной миссии «Futurefarmers» раскрывается авангардистское видение, объединяющее оба проекта: «Хотя мы сотрудничаем с учеными и интересуемся научными исследованиями, <...> предлагая проекты, вовлекающие зрителей, мы создаем пространства и впечатления, в которых исчезает логика предписанной ситуации»²². Именно здесь, в стремлении

разорвать превалирующую логику сельскохозяйственной науки и агробизнеса, эти ориентированные на питание коллективы художников показывают свою приверженность историческому авангарду и, что наиболее показательно, принципам нелогичности и бессмыслицы, а также непродоваемости и коллективизму, которые были важны для дадаистских реди-мейдов и неодадаистских хепенингов. Хотя тематическое содержание зеленого авангарда разительно отличается от того, что интересовало Дюшана и Капроу, он разделяет с историческим авангардом провокационную практику разрушения застывших границ между художником и зрителем, художественным творчеством и повседневным опытом.

Называя движения хакеров питания и кибераггариев XXI века наследниками традиций авангардных методов коллажа, реди-мейда и хепенинга, мы соотносим зеленый авангард с тем периодом в американской культуре 1960-х годов XX века, когда хепе-



«Центр геномной гастрономии» «Food Phreaking» № 00, 2013. Оформление страниц.

нинги неодадаистов и представителей течения, обозначенного Уорреном Беласко «контркухней», были близки, хотя и не полностью пересекались²³. Контркухня соединяла активизм и напоминающие хепенинги коллективные перформансы: во время протеста в апреле 1969 года в Народном парке в Беркли члены импровизированной Парковой комиссии имени Робина Гуда нелегально сажали семена овощей, деревья и дерн, устанавливали столы и лавки для пикника²⁴. Кроме того, в тот же период в маленьких подпольных журналах различные авторы (от Элис Уотерс до автора, пишущего под псевдонимом «Салли Сои Бин») печатали «уничтожительную критику "обдираловки" и "отрав" агробизнеса»²⁵. Эта близость авангардного искусства и пищевого активизма в 1960-х настолько потускнела, что самая известная контркухня в современной американской культуре — слоуфуд — потихоньку отказывается от экспериментальной эстетики и техники в пользу традиционализма и ремесленничества²⁶. Прокладывая вехи нового авангарда, реанимирующего как дадаизм, так и контркухню 1960-х, сегодняшние фудхакеры и кибергагари отрицают культурное деление на ремесленничество и инновации, на искусство и науку. Другими словами, такие группы, как «Центр геномной гастрономии», насаждают культурное пограничье между авангардным искусством и пищеведением.

Перевод с английского МАРИИ МАЦКОВСКОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Center for Genomic Gastronomy. Spice Mix Super-Computer. Доступно по <http://genomicgastronomy.com/work/2012-2/spice-mix-super-computer/>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на май 2015.

² Center for Genomic Gastronomy. About. Доступно по <http://genomicgastronomy.com/about/>.

³ «Seed-o-matic» был создан совместно с Эммой Конли и Халли Робертс, студентками магистерской программы по коллективному дизайну Колледжа искусств Тихоокеанского Северо-Запада. Center for Genomic Gastronomy. SEED-O-MATIC. Доступно по <http://genomicgastronomy.com/work/projects/seedomatic/>. «Community Meat Lab» была создана чле-

ном группы Катрин Крамер, см. Kramer C. Community Meat Lab // *Call Me Cat*, доступно по http://callmecat.com/index.php/page/view/community_meat_lab.

⁴ Два перформанса «Клуба ужинов планетарной скульптуры» ЦГГ включают в себя мероприятия в Бангалоре, Индия (2011), и Портленде, Орегон (2011, в сотрудничестве с клубом ужинов «Особая снежинка» и сосисочной «Горилла»).

⁵ Я, прежде всего, подразумеваю новаторское определение тактических медиа, которое дала Рита Рейли: новые проекты в области медиаискусства и дизайна, в которых «практика проектирования, скорее, чем спасения мира — это еще одна модель политической вовлеченности, имеющая элементы разрушительности... и элементы других моделей политической организации, опирающихся на коллективность и солидарность». Raley R. Tactical Media // *Electronic Mediations*. Edited by Katherine Hayles, Mark Poster, and Samuel Weber. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. P. 30. Рейли определяет тактические медиа как метод виртуозного исполнения в значении «интеллектуального труда, который проявляет себя в виртуозных исполнениях, нежели в результативных продуктах» (P. 6). По литературе о биоискусстве см. в особенности Bardini T. Junkware. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011, выпущенную в серии «Posthumanities» под редакцией Кэри Вульфа; Carruth A. Culturing Food: Bioart and In Vitro Meat // *parallax* vol. 19 no. 1 (2013). P. 88–100; McHugh S. Real Artificial: Tissue-Cultured Meat, Genetically Modified Farm Animals, and Fictions // *Configurations* vol. 18 nos. 1–2 (2010). P. 181–197; Mitchell R. Bioart and the Vitality of Media. Seattle: University of Washington Press, 2010; Wald P., Clayton J. Editors' Preface: Genomics in Literature, Visual Arts, and Culture // *Literature and Medicine* vol. 26 no. 1 (2007). P. vi–xvi; Zylinska J. Bioethics in the Age of New Media. Cambridge: The MIT Press, 2009.

⁶ См. Carruth A. Global Appetites: American Power and the Literature of Food. New York: Cambridge University Press, 2013. P. 49–89; Fahy T. «I Cannot Live without a Macaroon!»: Food, Hunger, and the Dangers of Modern American Culture in Edna St. Vincent Millay's *Aria Da Capo* // *Modern Drama* vol. 54 no. 1 (2011). P. 1–23; Fleissner J. Henry James's Art of Eating // *ELH* vol. 75 no. 1 (2008). P. 27–62; O'Kane Mara M. James Joyce and the Politics of Food // *New Hibernia Review* vol. 13 no. 4 (2009). P. 94–110; Ngai S. The Cuteness of the Avant-Garde // *Critical Inquiry* vol. 31 no. 4 (2005). P. 811–847; Noviero C. Anti-

diets of the Avant-Garde: From Futurist Cooking to Eat Art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

⁷ Novero C. Antidiets of the Avant-Garde.

⁸ Denfeld Z. Cyberagrarianism: Tagging the Foodscape // *Center for Genomic Gastronomy* blog, August 27, 2013, доступно по <http://genomicgastronomy.com/blog/cyberagrarianism-tagging-the-foodscape/>.

⁹ Использование слова «модернистский» для описания таких ресторанов, как «Эль Булли», наряду с нью-йоркским WD50 и лондонской «Жирной уткой», повсеместно встречается в современных текстах о питании: Chang K. Food 2.0: Chefs as Chemists // *The New York Times*, November 6, 2007; Myhrvold N. The Art in Gastronomy: A Modernist Perspective // *Gastronomica* vol. 11 no. 1 (2011). P. 13–23.

¹⁰ Laudan R. A Plea for Culinary Modernism: Why We Should Love New, Fast, Processed Food // *Gastronomica* vol. 1 no. 1 (2001). P. 42. В использовании Мирвольдом и Лаудан термина «модернизм» для описания коммерческих и индустриальных кулинарных инноваций прослеживается связь с 1920-ми и 1930-ми, когда продавцы кухонной техники — от холодильников до электробытовых приборов — сделали слово «модернизм» условным обозначением «эффективного производства», «питательного топлива» и «продуктивных граждан». Parr J. Issue Introduction: Modern Kitchen, Good Home, Strong Nation // *Technology and Culture* vol. 43 no. 4 (2002). P. 657.

¹¹ Бюреп П. Теория авангарда. Перевод с немецкого Сергея Ташкенова. М.: v-a-s press, 2014. С. 82–83.

¹² Tompkins K.W. Consider the Recipe // *J19* vol. 1 no. 2 (2013). P. 442.

¹³ Goldsmith K. Uncreative Writing. New York: Columbia University Press, 2011. P. 128–129. Со своей стороны, Сианн Нгаи предлагает трактовать авангардную практику в целом как подспудно кулинарную или «вкусовую» интервенцию в чрезмерно удобоваримые эстетические условности и вкусы; см. Ngai S. Cuteness of the Avant-Garde.

¹⁴ Kirby M. Allan Kaprow's *Eat* // Sandford M. (ed.) *Happenings and Other Acts*. New York: Routledge, 1995. См. также Twilley N. Bronx Beer Caves // *Edible Geography* blog, December 27, 2009, доступно по <http://www.ediblegeography.com/bronx-beer-caves/>.

¹⁵ Henri A. Total Art: Environments, Happenings, and Performance. New York: Oxford University Press, 1974. P. 94.

¹⁶ growBot garden. About Us. Дата обращения 2 октября 2013, <http://www.growbotgarden.com/about> (страница более не активна).

¹⁷ Bennett J. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2009.

¹⁸ Ngai S. Cuteness of the Avant-Garde. P. 831; Ngai S. Our Aesthetic Categories // *PMLA* vol. 125 no. 4 (2011). P. 948–958.

¹⁹ Kramer C., Denfeld Z. Preface // *Food Phreaking* 00 (2013). n.p.

²⁰ Tompkins K.W. Consider the Recipe. P. 442.

²¹ См. US Patent and Trademark Office, Global Patent Search Network, s.v. «Burpee», доступно по <http://gpsn.uspto.gov/#/search/q=Burpee&sort=score%20desc>.

²² Futurefarmers. About. Доступно по <http://futurefarmers.com/about/>. Дата обращения 21 февраля 2013. (Хотя эта страница все еще активна, содержание изменилось и больше не содержит заявление «Futurefarmers»). См. также van der Leer D. Futurefarmers // *Bomb* 112 (2010). P. 36–37.

²³ Belasco W. *Appetite for Change: How the Counterculture Took on the Food Industry*. Ithaca: Cornell University Press, 2007. P. 16–17.

²⁴ Belasco W. *Appetite for Change*. P. 19–20.

²⁵ Belasco W. *Appetite for Change*. P. 30.

²⁶ Lindholm C., Lie S. You Eat What You Are: Cultivated Taste and the Pursuit of Authenticity in the Slow Food Movement // Osbaldiston N. (ed.) *Culture of the Slow: Social Deceleration in an Accelerated World*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. P. 60.

Аллисон Каррут

Доцент кафедры английского языка Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе. Сотрудничает с Институтом окружающей среды, Институтом общества и генетики, а также Центром по изучению гендерных особенностей женского пола. Автор таких трудов, как «Глобальные аппетиты: американская власть и литература еды» (2013), «Любительская культура, эпоха цифровых технологий: перспективы американского движения по защите окружающей среды», «Исследования литературы и питания» (в соавторстве с Эми Л. Тигнер) и долгосрочного проекта об экологических последствиях и об утопической риторике облачных вычислений. Медиаредактор журнала «Resilience: вопросы экофилологии». Живет в Лос-Анджелесе.

PRESS

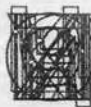
ЛЕТУЧАЯ КООПЕРАЦИЯ

**Angelina
Buckley Lucento**
writer



expiration: 31.08.2016

107014 Russia Moscow
4-y Luchevy prosek 5 str.
floop.press@gmail.com



floop.press

Graphic Masters

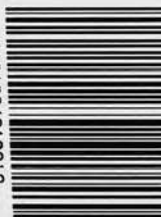
August 27, 2016

Visit SAM Books at its new 2nd Floor Location just
south of the Admissions Desk

206-654-3210 NO REFUNDS

Trans#3058128 Adult Discounted (Spec Disc: 19.95 0.00

3101004810912



«Летучая кооперация»

Ради наживы и наслаждения

Что такое «Летучая кооперация» и зачем она нужна

На этот счет у участников есть разные мнения. Одни считают, что:

«Летучая кооперация» — полукриминальный союз вольных прекариев. Мы подстерегаем современный капиталистический город в серых зонах и присваиваем его невольные дары. Мы раздаем их страждущим или устраиваем пиры в нашем летучем логове, где будущее уже наступило, где все сыты, пьяны, свободны и праздны.

Наша кооперация летуча, то есть эфемерна, то есть неуловима. Религиозная община неверующих, сквот в незахваченном здании, профсоюз бездельников, семья некровных родственников, незнакомые влюбленные. Наше производство неэффективно, действия нерегулярны, методы противоречивы. Иногда мы сомневаемся, что мы существуем.

Нас очень много. Прекарии, страдающие под гнетом собственной «свободы», — наши сестры и братья. Фальшивый монах-выпивиха у метро, лайфхаеры, виртуальные анархисты, водители-нелегалы у магазина Икеа — единомышленники. Эскапистки и дауншифтеры — тайные агенты. Возможно, вы уже состоите в кооперации.

Другие считают, что наше кредо можно выразить так:

ЛК — это объединение художников с целью поиска способов самообеспечения. Мы ищем экономические модели и принципы коллективной работы, которые позволят нам сбросить оковы! жевать жевачку! пить вино! веселиться! на новых экономических началах, а не как обычно! а также преодолеть уязвимость.

Или, например, так:

Прекарность — это весело, но тревожно (иногда панически). Для творческого работ-



«Летучая кооперация» «Летучее кафе», 2015. Фотография анонимного посетителя. Предоставлено художниками.

ника она, с одной стороны, естественная, а с другой — угнетающая. Это зачастую заставляет художника жить двойной жизнью, но, чтобы социализация в другой профессиональной сфере не свела с ума, нам необходимо выработать стратегии коллективного выживания: экономических экспериментов, оказания бытовых услуг, использования ремесленных навыков. В отсутствии экономического бэкграунда, ресурсов и положительных примеров в окружающей действительности сложно предложить действительно рабочую схему кооперации, поэтому мы с ней играем. Этот жест драматичен и прагматичен, а игра — способ познания и повод для коммуникации.

Такой вариант тоже есть:

Я считаю, что наша цель — создание более дружественной для сообществ эконо-



«Летучая кооперация» «Летучее кафе», 2015. Остатки ресурсов после перформанса. Предоставлено художниками.

мической сети, которая не ставит своей целью влиться в существующие рыночные-неолиберальные экономические структуры. Если вы с иронией смотрите на общепринятые показатели экономического роста и вам интересно экспериментировать с производством, держащимся на дружбе, где на вас не смотрят, как на «нахлебника» — тогда вам в кооперацию.

И последнее:

Мы пытаемся думать о том, как возможна коллективность в прекарности, в том числе в сфере культурной работы. Чтобы иметь бонусы и от того, и от другого.

Некоторые действия

Модель: Бартер.

Импульс: В Москве невозможно вкусно и дешево поесть вне дома. В кафе дорого, в гостях не кормят, на вернисажах в лучшем случае только наливают. А самой себе лень готовить. К тому же нигде нет чесночного соуса.

Действие: «Летучее кафе».

Это было однодневное бартерное кафе в квартире, где посетители получали готовую пищу в обмен на принесенные продукты. Базовое меню: хумус, форшмак, кичири, грибной крем-суп, морковный пирог. К тому же это дало нам возможность устроить себе небольшой ликбез — за трапезой со специальными и случайными гостями мы обсуждали следующие вопросы: что является/лось объединяющей основой для той или иной кооперации? Как принимается/лось решение о членстве в команде? Зачем нам деньги и как мы их добываем? Стыдно ли художнику/активисту/кому угодно говорить о зарботке? Или такой проблемы не существует? Как выжить в пищевой цепочке и не умереть от голода?

Формально вход осуществлялся по следующим продуктам на выбор: изюм — 500 г, нут — 1 пачка (500 г), рис басмати — 1 пачка, масло подсолнечное — 1 л, кабачки — 2 шт., грибы — на сколько денег хватит, цветная

капуста — 1 штуку можно за двоих принести, перец — 3 шт., морковь — 2 кг, мунг дал (маш) — 1 пачка, апельсины — 1 кг, хлеб/лаваш — 1шт., яйца — 10 шт., мука — 1 кг, масло сливочное — 1 упаковка, кунжут — 200 г, зелень (укроп, петрушка), молоко — 1 пачка.

Но почти все приносили больше, чем один продукт, захватывали какие-то дополнительные ингредиенты и алкоголь. К ночи посиделки в кафе превратились в кухонное застолье, но это было очень сытое застолье. Некоторые блюда удалось приготовить повторно, и не раз, появились и новые. В готовке принимали участие уже все. В итоге за вечер мы смогли накормить около сорока человек, и у нас еще осталось немного продуктов.

Придя в себя, мы подсчитали нашу выручку: 6 болгарских перцев, 11 лимонов, 11 апельсинов, 2 кокоса, 24 яблока, 3 кабачка, 1 баклажан, 23 морковки, 1 сельдерей, 1 пучок укропа, 2 пучка петрушки, 2 пачки вешенок, 1 пачка изюма, 1 пачка нута, 7 пачек риса, 3 пачки сахара, 2 пачки муки, 1 пачка сливочного масла, 1 бутылка подсолнечного масла, 2 жменьки кунжута, 1 пачка кус-куса, 1 пачка бобов, 2 бутылки молока, 1 бутылка кефира, 7 яиц, мисочка домашнего творога.

Портящиеся продукты были розданы членам кооперации в качестве гонорара за их труд, остальное сохранили в коробке для передачи следующим организаторам бартерного кафе.

Модель: Робин Гуд или Рог изобилия.

Импульс: Мы ехали на монтаж выставки в Петербург в шикарном поезде «Невский экспресс». Там раздавали бутерброды, которые половина пассажиров не стала брать. После прибытия поезда мы набили ими рюкзак. В итоге эти не особенно вкусные бутерброды поддерживали нас на протяжении всей поездки, так как ни времени на перерыв, ни денег не было: работать приходилось с утра до вечера, а гонорара не полагалось. Это была, конечно, типичная ситуация между роскошью и бедностью, и мы подумали, что было бы круто поделиться этим источником с товарищами по положению.

Действие: «Распределение».

Было бы наивно думать, что голодают только работники культуры. Студенты, фрилансеры, безработные, пенсионеры, интеллектуалы, бездомные совсем не прочь были бы съесть что-то бесплатно.

В качестве центрального распределителя для этой разнообразной компании мы выбрали Российскую государственную библиотеку, Ленинку. Это, пожалуй, последнее общественное пространство в центре города, которое еще не окончательно джентрифицировано. Здесь тепло, за сон, необычный вид или запах не выгоняют, а главное — не обязательно что-то покупать или делать вид, что вот-вот купишь. Но вот с едой тут непросто: столовая достаточно дорогая. Многие приносят обед с собой. Модная, но бедная молодежь такого стесняется и перебивается гречкой. В мраморных стенах гулко урчат



«Летучая кооперация» «Летучее кафе», 2015. Сухой остаток ресурсов после перформанса. Предоставлено художниками.



«Летучая кооперация» «Распределение», 2016. Булочка в картотеке Ленинской библиотеки. Предоставлено художниками.

желудки, отвлекая от чтения или сонного фланирования.

В общем, мы направили рог изобилия РЖД в пространства Ленинки. В «Невском экспresse», который мы посетили под видом встречающих, обнаружили долгохранящиеся продукты — булочки, йогурты, шоколадки, сок, джем. Мы их припрятали в читальных залах в зоне каталогов, в проходных комнатах, где так приятно бездельничать.

Музыкальная пауза

День назад

Был я весел, был я жизни рад,

А теперь я лох Прекариат.

О, как вернуть тот день назад!

За день вдруг

Стал другим я, стал себе не друг.

Тени темные стоят вокруг,

Бедя со мной случилась вдруг.

Она

Вдруг пришла и прочла

Мой резкий взгляд.

Я зло

Крикнул ей.

Нет путей теперь назад.

День назад

Я считал любовь игрой ребят.

У меня с самим собой разлад.

О, как вернуть тот день назад!

Она

Вдруг пришла и прочла

Мой резкий взгляд.

Я зло

Крикнул ей.

Нет путей теперь назад.

День назад

Был я весел, был я жизни рад,

А теперь я лох Прекариат.

О, как вернуть тот день назад!

Модель: Корочка.

Импульс: От художника или критика ожидается, что он будет включен в международный контекст — говорить по-английски и, например, посещать важные музеи и выставки. Но даже если ты правдами и неправдами наскреб денег на билет, подделал документы на визу, то уж на билеты в западные музеи тебе, скорее всего, не хватит. И как пришельцу из «неправильного» мира ни на какие скидки рассчитывать не приходится.

В арт-мире давно ходят по рукам пресс-карты разных изданий типа «Художественного журнала». Получаешь от друга psd файл, меняешь фотку, имя, печатаешь, обводишь гелевой ручкой печать, ламинируешь. Выглядит странно, но работник западного музея не удивится — у нас тут вообще черт-те что творится. Но почему мне нужно притворять-

ся, что я имею право на культуру, когда я и правда имею на нее право?

Действие: «Flcoop.press».

«Flcoop.press» — информационный метаресурс об экономике и искусстве. Он собирает контент с других сайтов и из социальных сетей. Здесь каждый желающий может свободно скачать себе шаблон пресс-удостоверения сотрудника — «летучую корочку». В конце концов, разве мы все не производим, транслируем или комментируем дискурс в сети, поддерживая систему культурного производства на плаву?

Всем желающим мы ставим настоящую печать, но опыт показывает, что это не обязательно. «Корочка» уже проверена десятками пользователей, она работает в большинстве музеев стран Европы и США, менее успешно — в Азии.



«Летучая кооперация» «Flcoop.press» или «Летучая корочка», 2016. Изготовление «Летучих корочек». Предоставлено художниками.



«Летучая кооперация» «Практики Экзокоида», 2016–настоящее время. Обложка годового отчета «Экзокоида» за 2015 год, 2017. Дизайн «Летучей кооперации», автор использованной фотографии Инга Линдаренко. Предоставлено художниками.

Модель: Тактическая религия.

Импульс: Если говорить о коллективной прекарности, то лучшей модели, чем монашеская община, пока не придумано. Духовные практики как форма занятости. Прибавочный продукт медитации. В профсоюз художники никак не хотят объединяться, так, может, объединить нас в общину? К тому же и веса в обществе прибавится: на постсоветском пространстве любые культы получают больший респект, чем неремесленные художественные практики. Да и экономические выгоды налицо, от налогов, например, освободят, если зарегистрироваться. Но в России это, наверно, лучше сейчас не проповедать.

Действие: «Практики Экзокоида».

Название культа «экзокоид» происходит от латинского наименования летучей рыбы — *exocoetidae*. Летучая кооперация распространяет эту тактическую религию и практикует объединительные ритуалы. Вот несколько основополагающих принципов экзокоида:

— Мир состоит из нескольких слоев. Твердая Земля обернута слоем Воды, который мы принимаем за воздух. Но на самом деле Воздух — это следующий слой, его никак нельзя увидеть или изучить. Ни один космический корабль не может достигнуть Воздуха, как долго бы он ни летел. Только Экзокоид (или Летучая рыба).

— Мы, люди-рыбы постиндустриальных больших городов, дышим водой и думаем, что это нормально. Мы полагаем, что находимся в свободном плавании. Возможность не быть привязанным к одному месту работы или к своей семье усиливает эту иллюзию. На самом деле это не так. Вода — это не Воздух, чтобы существовать, ей нужно, чтобы мы усердно работали плавниками. Прекращение работы приближает плавание к кратковременному сворхапарению. Настоящее сворхапарение пока доступно только Экзокоиду, но, если большинство людей-рыб осознают свою воздушную сущность, они также могут достичь его. Летучая рыба нырнет за нами в воду и заберет в Воздух.

— Плавание в воде иерархично. Есть те, кто плавают низко, есть те, кто плывут высоко и загораживают нижним солнцем. Нижние не пускают наверх тех, кто плывет еще ниже. Воде нужна конкуренция, чтобы мы интенсивнее работали плавниками и таким образом создавали ее водяную сущность. Достижение верхнего водного слоя на самом деле не дает ничего, кроме ощущения давления рыб снизу. Под этим давлением приходится работать еще больше, а нерабочее время кажется временем потерянными.

— Воздух безграничен и поэтому нахождения в нем не воспроизводит водную иерархию. Освобожденные рыбы смогут находиться в любых отношениях друг с другом, свободно варьируя их в зависимости от настроения. Безграничность Воздуха — это безграничность времени. Его можно будет спокойно переливать, тратить, наслаждаться им.



«Летучая кооперация» «Практики Экзокоида», 2016—настоящее время. Внешний вид молельни-вербовальни. Вид инсталляции в Доме культуры Делай Сам/а, Москва. Предоставлено художниками.

— Летучая рыба не погибает, вырвавшись из Воды. Вода и Воздух существуют для людей-рыб и до, и после смерти. Как учит Экзокоид, посмертное существование в воде так же мучительно, как и прижизненное. А прижизненное сверхпарение в Воздухе вполне реально. Сверхпарения возможно достичь посредством коллективной практики, если все участницы и участники отрицают иерархию. Поэтому структура нашего течения принципиально не иерархична и все участницы и участники являются одновременно служительницами и служителями культа.

Что вам дал Экзокоид? Слово экзянам:

«Надежду на лучшее. В современном мире непросто, хочется верить во что-то светлое», — Ольга, 23 года.

«Перечислять можно много. Экзокоид помогает жить достойной жизнью», — Женья, 25 лет.

«Я программист, работаю удаленно. Благодаря практикам я стал меньше работать. Денег, конечно, стало меньше, зато улучшилось настроение и появились новые друзья», — Кирилл, 34 года.

«Летучая кооперация»

Художественно-экономическое объединение. С 2015 года кооперация тестирует модели самообеспечения и коллективности. Базируется в Москве.



Дмитрий Булыгин «Птица и хлеб», 2017.

Неля Коржова и Константин Зацепин

Пресыщенные будут завидовать голодным?

В марте 2017 года Средневолжский филиал ГЦСИ/РОСИЗО запустил очередной проект, связанный с искусством в городских пространствах — «Еда как социальная машина», куратор Неля Коржова. Тема продиктована функциональным назначением конструктивистского здания Фабрики-кухни, в которое филиал должен переехать после реставрации. Центр современного искусства займет место, где в советское время был конвейер массового питания. Ниже приведен фрагмент беседы авторов проекта, в которой тема еды проговаривается как емкая метафора, переживающая различные смысловые приключения в широком контексте тематики потребления, художественных практик и коллективных аффектов.

Неля Коржова: Начнем с того, что еда — это вещь, изначально лежащая в плоскости вкуса. Как и искусство.

Константин Зацепин: Да, ведь само понятие вкуса, в том числе эстетического, пришло именно из еды — это, прежде всего, физически ощутимый вкус некой материальной вещи. То, что мы можем вкусить. Отсюда же и «искушение» — «вкусить» означает «познать».

Н.К.: Вкус как знание, приверженцем которого ты становишься.

К.З.: Некое тайное знание, которого тебе знать было нельзя.

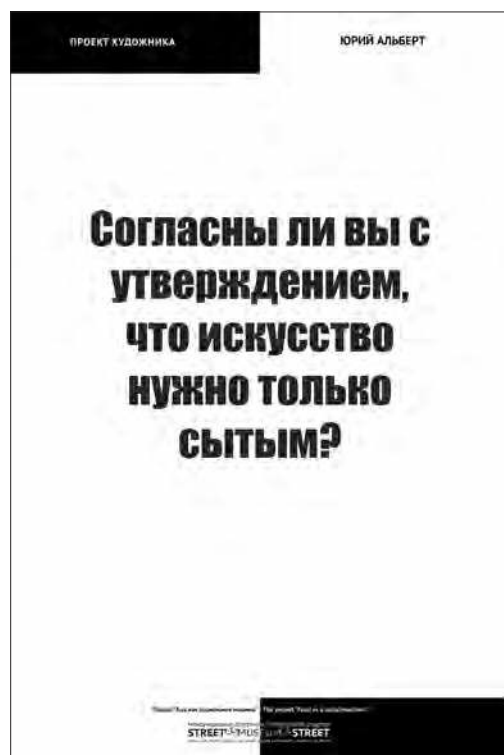
Н.К.: И в искусстве то же самое. Вкус неизведанного.

К.З.: Художественный вкус как способность ощущать то, что как бы скрыто от большинства людей. Претензия на избранность. Они не вкусили, а ты вкусил.

Н.К.: Больше всего на еду похожа картина, живопись. Картина это же, прежде всего, некое место, к которому ты очень много прислонялся. Ты вдавливал в него краску. Если отбросить сюжет и предмет изображения, то именно прикосновение и наслоение краски выходят на первый план. Когда ты пишешь, чувствуешь, что вот тут надо еще доложить, а тут еще. И в конце испытываешь радостную усталость, как после приготовления блюда, которым ты доволен.

К.З.: И, в свою очередь, всякое блюдо — это картина! Это некая композиция, выложенная по эстетическим критериям. Всякий банкетный стол строится как живописное произведение, где есть центр, периферия. Более того, под пиры делалась и архитектура — залы проектировались под длинные столы.

Н.К.: Еда — это зрелище. Натюрморт...



Юрий Альберт «Согласны ли вы...», 2017.

К.З.: ...Который всегда на столе...

Н.К.: Да, и пиршественный стол становится главным персонажем. Здесь очень показательна «Тайная вечеря», фреска, где объемное и сложное внутреннее пространство рассекается по всей длине белой плоскостью стола, как рекой. Это самое большое и светлое пятно, центральный объект, который первым привлекает к себе внимание зрителя. Взгляд вначале летит по этому светлomu пространству и лишь потом обращается на фигуры и всю запечатленную историю. И именно вокруг этого белого поля конструируются базовые различия, актуальные для библейского сюжета, такие, как «свой / чужой», друг / предатель. Стол разделяет картину на верхнюю, «духовную» часть, где присутствуют пирующие персонажи во главе с Христом, и часть нижнюю, «земную», под столом, где видны их ноги в сандалиях и ножки стола... И, если на

это посмотреть отдельно, то это может напомнить кабинки в туалете, как часто в кино снимают. Это разделение процессов потребления — «ввода» и «вывода», выхода. В целом, стол можно считать «плоскостью вкуса», как в прямом смысле этого слова, так и в переносном.

К.З.: Кстати, процесс чтения тоже очень близок еде — ее приготовлению, потреблению, пережевыванию страница за страницей. В новом романе Владимира Сорокина «Манарага» пищу готовят на огне, сжигая книги, и процесс готовки называется «чтением».

Н.К.: Вообще, чем более «литературна» живопись, тем она ближе к литературе именно возможностью погружения. Читать острозаметный роман — не то же самое, что какой-то пресс-релиз, даже интеллектуальный, но по которому ты просто скользишь. А тут ты переживаешь! И как бы пережевываешь.

К.З.: Еда — вообще самая близкая к жизни вещь. Поэтому и сопровождает любые социальные действия, прежде всего, события частной жизни, от рождения до смерти.

Н.К.: В русской традиции принято класть покойника на стол, а потом на этом же столе устраивать поминки как символическое поедание.

К.З.: Стол — это алтарь и наоборот. Семантически они равны как материальные пространства для актов жертвоприношения или причащения. Вообще, стол — это иерархия, а расстановка столов — способ структурирования пространства. Взять свадьбу или банкет — всегда ясно, где места «генералов», где «свиты», а где — «приспешников».

Н.К.: А фуршет, сопровождающий выставку, — это такая демократизация, снятие иерархий.

К.З.: И демонстрация капиталов-излишков.

Н.К.: Собственно, история художественных выставок как публичного института началась с того, что король открыл проход в Лувр, от-

крыл доступ к вкусу. Когда решили, что давайте не просто народу бочку пива выкатим, а позволим наслаждение более высокого порядка.

К.З.: Ну, на выставках фуршет — это еще и инвестиция в картины, которые предназначены для продажи.

Н.К.: Коллективная еда (включая алкоголь как под разновидность еды) — это всегда накопление капитала эйфории. Когда мы делали первую Ширяевскую биеннале, было не очень понятно, на какие деньги проекты создавать. Деньги тогда давал фонд Сороса. Причем на еду, фуршет, выделялось, сколько хочешь, тогда как на производство произведений ничего. Пришлось закупить дикое количество водки, которую использовали как валюту. Дело происходило в селе, мы ее могли обменивать на все необходимое, начиная с досок для инсталляции и заканчивая арендой теплохода. В девяностые ящик водки был всеобщим эквивалентом, универсальной валютой.

К.З.: А еще еда — это то, что никогда не будет цифровым, виртуальным. Это вечная неизбежная материальность. Даже если мы все будем жить в тотальном приложении, еду мы в себя загружать не сможем, кликнув на кнопку. Еда будет постоянным напоминанием о нашей материальности.

Н.К.: Но при этом еда как изображение успешно живет в виртуальном пространстве. Почему, например, ее так много фотографируют? Потому что это зрелище. А сейчас это зрелище еще и можно выложить в сеть, выразить к нему вкусовое отношение в виде лайка. Как бы говоришь автору изображения: «Спасибо, очень вкусно». А как ты думаешь, актуальна ли сейчас тема пресыщения искусством?

К.З.: Пресыщение возможно либо в тот момент, когда под рукой есть все и все можно, либо когда долго ел что-то одно и наскучило. Безусловно, пресыщение однотипностью всегда актуально.

Н.К.: Пресыщение требует очищения, как на античных пирах.

К.З.: Да, в Древнем Риме было принято искусственно вызывать рвоту, чтобы освободить переполненный желудок и продолжить есть.

Н.К.: Я сейчас читаю роман Донны Тартт «Тайная история», где описано, как молодые интеллектуалы пробуют на себе опыт вакханалии, пытаются понять, что это за феномен, во многом сформировавший античную культуру. И они понимают, что этот опыт обязательно связан с жертвенностью. Происходит случайное убийство, потом еще ..., словом, они, как люди современной эпохи, не смогли адаптироваться к древнегреческому пониманию жизни. Как у Достоевского, застряли на вопросе «Значит, все можно?». И вот в этой ситуации, когда «все можно», когда любую «еду» можно потреблять, человек способен умереть от голода. Жизнь возможна только тогда, когда можно не все.



Стефано Бергамо «good.ne(p)t», 2017.



Герман Виноградов «Е.Т. — инопланетянин», 2017.

К.З.: Собственно, поэтому и вакханалии, и их наследник, средневековый карнавал, не были ежедневными практиками. Они назначались на определенное время, и все знали, что именно в это время будет «все можно». А потом снова нельзя.

Н.К.: Главный вопрос — если все можно, то что ты хочешь? Еда — это практика различения. Ведь теоретически есть можно все, но путем сознательного выбора кто-то решает: хочу, например, только рис с водорослями. А кто-то: хочу шашлык. Или напиток.

К.З.: Ну, собственно, многие желания рождаются в ситуации запрета, соблазна. Когда есть все — не знаешь, чего желать. Зато точно знаешь, когда что-то запрещают. Собственно, так и формируется вкус.

Н.К.: Да, здесь аспект дефицита первичен. Дефицита вкуса, радости. Я, например, помню, что в советском детстве апельсины были исключительной, почти сказочной редкостью, которую ели только на Новый год как чистое счастье. Дефицит — это отсутствие необходимых избытков. Так-то, чисто физиологически, без апельсинов ведь можно жить.

К.З.: Актуальный вопрос для нашей современности в свете продуктовых санкций. Без

сыра, например, тоже можно жить. Но вот он теперь ассоциируется с невероятной радостью.

Н.К.: До санкций народ не знал, чего же он хочет. А после санкций понял — он хочет сыра! А если вернуться к теме пресыщения искусством — я, например, на Венецианской биеннале считываю два центральных «стола» с главным блюдом: круглый — в виде садов Джардини и длинный — Арсенал. И в конце концов ты понимаешь, что много раз эти столы уже были, и в следующий раз тоже будут.

К.З.: Мне кажется, пресыщение наступает тогда, когда перестаешь чувствовать вкус. Рецепторы гасятся, потому что мозг говорит: достаточно!

Н.К.: А вообще, не является ли еда способом вытеснения комплексов?

К.З.: Ну, конечно, еда — это универсальный субститут. Если ты много ешь — значит, тебе не хватает чего-то более фундаментального.

Н.К.: Заедаешь проблему.

К.З.: Да, и это не то же самое, что запивать проблему, потому что еда не изменяет сознания, в отличие от алкоголя. Еда — это чисто материальный и самый элементарный физический наполнитель пустого внутреннего пространства. Человек изнутри пуст, как сосуд, и ему надо себя наполнить. Тут еще и тема расходования энергии немаловажна, ведь еда — это еще и энергия, трата. Чтобы пресытиться, надо не просто много потреблять, но еще и мало тратить. Например, в деревне еда — это физическая потребность из-за больших энергозатрат, а в городе преимущественно ради удовольствия. Это любых благ касается. Поэтому у горожанина проблема пресыщения стоит постоянно, а у сельского жителя — никогда. Тот всегда голодный.

Н.К.: Мы все действительно пусты изнутри. Пусты изначально, поэтому наше фундаментальное чувство — голод.

К.З.: Кстати, когда человек голоден — он не знает, чего конкретно хочет. Он хочет еды как

таковой. Все остальное — это уже социальное конструирование, навязывание ему того, что он должен хотеть. Ты не хочешь бургер, но тебе внушают, что хочешь.

Н.К.: Я думаю наоборот, человек лучше всего помнит вкусы, и именно они рожают в нем самые базовые ассоциации. Практика вкуса основана на памяти. Я здесь не имею в виду сильный физиологический голод, потому что это уже боль, и ты готов потребить что угодно, лишь бы заглушить эту боль. Я в данном случае говорю о ситуации, когда у тебя все же есть выбор, чем именно голод утолить. Здесь есть место фантазии, желаниям.

К.З.: И, тем не менее, именно этими желаниями, прежде всего, и манипулирует реклама, например. Всегда кто-то за тебя знает, чего ты хочешь. И ты этого действительно хочешь.

Н.К.: Возможность манипуляции здесь основана на элементарном факте: ты можешь разлюбить что угодно, но ты всегда будешь хотеть есть. И скорее всего, несколько раз в день.

К.З.: Но то, что ты будешь есть, когда и сколько раз в день — это уже тебе диктует культура. Это способ тобой управлять, заполнять твоё личное время. Собственно, главный ресурс и предмет для экономической конкуренции в современности и ближайшем будущем — это человеческое время. Его очень много уже сейчас, и будет становиться все больше, поскольку рабочий день будет только сокращаться. Времени, потраченного на работу, будет меньше, максимум четыре часа в день. Поэтому его придется все активнее заполнять. В том числе едой — отсюда современная помешанность на кулинарии, кухнях или, напротив, разных практиках воздержания. Еда не только заполняет людей изнутри, но и заполняет их жизнь. На этом будут работать все индустрии, прежде всего, кстати, культурная. Все индустрии будущего — это индустрии свободного времени. Которое целиком будет посвящено еде в широком смысле — то есть любому потреблению. Притом, что потреблять в культурном плане будет особо нечего — исчерпанность форм и слов уже давно очевидна.

Н.К.: То есть пресыщенные будут завидовать голодным?

К.З.: Конечно. По крайней мере, «голодных» во много раз больше, если понимать под ними людей из бывшего «третьего мира», которые сейчас только начинают открывать для себя мир. «Первый мир». И у искусства в этом смысле именно такая будет функция — насытить максимальное количество тех, кто еще не пресыщен.

Н.К.: Но ведь все-таки феномен искусства не только в том, чтобы насытить. Он в том, чтобы помочь понять себя. А утилитарная часть, происходящая от пресыщения, исходит из того, что ты не можешь постоянно быть с собой в ладу. И вот это состояние дисгармонии и рождает эффект пресыщения, скуки, усталости, апатии... Поэтому мы хотим хотеть.

К.З.: На фундаментальном уровне да, это очень важная вещь. Искусство помогает осознать и здраво оценить границы своего голода. Это чувство внутренней меры... Собственно, что такое подлинное насыщение? Это состояние не пресыщенности, а чувство, при котором ты продолжаешь еще немного чувствовать голод. Когда осталось еще немного пустого пространства внутри.

Неля Коржова

Родилась в 1963 году. Художник, куратор Средневолжского филиала ГЦСИ.

С 1999 по 2016 куратор Шириевской биеннале современного искусства. Куратор программы «Улица как музей, музей как улица» и множества выставочных проектов. Живет в Самаре.

Константин Зацепин

Родился в 1980 году. Кандидат филологических наук, член Ассоциации искусствоведов. Куратор Средневолжского филиала ГЦСИ. Автор книг «Пространства взгляда. Искусство 2000–2010-х годов» и «Анатомия художественной среды. Локальные опыты и практики». Живет в Самаре.



Энни Спринкл и Бет Стивенс «Грязная секс-экология: 25 способов заниматься любовью с Землей». Перформанс 5–6 марта 2010 в театре Космос, Вена, Австрия. Предоставлено художницами.



Александр Буренков

Экосексуалы идут!

Беседа с Энни Спринкл и Бет Стивенс

Женщины в синих париках и в такого же цвета кружевных псевдо-барочных платьях с обнажающим грудь вырезом — они бьют в бубны, размахивают лентами и поливают зрителей водой из пульверизаторов, громко имитируя при этом оргазм. Рядом несколько мужчин в синих набедренных повязках стреляют друг в друга из водяных пистолетов. В здании, отданном для проведения публичной программы Документы «Exercises of freedom», по приглашению куратора программы философа, квир-теоретика и активиста Поля Пресиадо, основатели экоксексуального движения Бет Стивенс и Энни Спринкл совершают «водный ритуал» — балансирующий между дионисийской мистерией и китчевым школьным спектаклем перформанс. Таким образом они символически смывают черную страницу в истории помещения, где во времена греческой хунты располагался полицейский участок и пытали людей.

«Мы занимаемся любовью с планетой. Мы аквафилы, террафилы, пиротилы и аэрофилы. Мы бесстыдно обнимаем деревья, массируем землю ногами и эротически общаемся с растениями. Мы ласкаем камни, радуемся водопадам и восхищаемся земными изгибами. Мы хотим спасти горы, воду и небо любыми возможными способами, но в первую очередь — любовью, радостью и обольщением». «Экоксексуальный манифест» — ключевой текст для движения экоксексуалов, объединяющего по всему миру сотни тысяч людей, которые считают, что для спасения природы с ней нужно в первую очередь заниматься сексом¹. Прилагательное «экоксексуальный» из самоописательного термина в онлайн-анкетах для знакомств превратилось в определение полно-

ценного социального fashion-течения и новой формы сексуальной идентичности. По словам эксперта в области экоксексуальности, Аманды Морган, для данного явления характерны различные формы выражения. Некоторые любители природы пытаются использовать для своих сексуальных утех интимные игрушки, сделанные из натуральных материалов, другие же идут гораздо дальше и совершают полноценные половые акты с растениями, землей и грязью.

Третьи совершают иронические художественные жесты — ставят пьесы, проводят симпозиумы, играют «экоксексуальные свадьбы» с горами, реками, луной, лесами и другими природными объектами, снимают документальные фильмы, в деталях погружающие зрителя в сложнейшие полиаморные любовные связи между художниками и Аппалачскими горами. Широчайший диапазон художественных проектов и жанров легко дезориентирует, создавая впечатление, что все движение — лишь тщательно разработанная мистификация студентов художественной школы, решивших возродить абсурдистское движение Флюксус, используя при этом визуальный инструментарий хиппи и глэм-рока.

Тем не менее, Спринкл и Стивенс глубоко за пятьдесят, и их послужной список впечатляет: Элизабет «Бет» Стивенс не только художник, скульптор, кинорежиссер и фотограф, но и профессор (а до этого — руководитель отдела искусств) в Калифорнийском университете Санта-Круза, а ее давний партнер Спринкл по собственному описанию — «Видный секс-педагог, бывшая проститутка, феминистка-стриптизерша, порнографическая актриса, ведущая кабельного телевидения, редактор порножурнала, продюсер



Энни Спринкл и Бет Стивенс «Голубая свадьба с морем». Перформанс 28 августа 2009 года в павильоне «Общество страха» на 53-й Венецианской биеннале. Предоставлено художницами.

секс-фильмов, писатель и сексуально позитивная феминистка, бакалавр фотографии в Школе визуальных искусств и доктор исследований сексуальности Института перспективных исследований сексуальности человека в Сан-Франциско».

Александр Буренков: По оценкам социологов в 2016 году число людей, занимающихся сексом с природой и называющих себя экосексуалами, превысило сто тысяч человек. Дженнифер Рид, социолог из Университета Невады, Лас-Вегас, утверждает, что число людей, идентифицирующих себя как экосексуалов, заметно возросло именно за последние два года. Данные поиска

Google подтверждают, что в текущем периоде интерес к этому явлению резко увеличился. Об экосексуализме пишут и молодежные издания, такие как *Vice*, *Broadly* и массовое *The Sun*. Как вы воспринимаете рост общественного интереса к вашему движению? Комфортно ли вам такое повышенное внимание со стороны средств массовой информации?

Бет Стивенс и Энни Спринкл: Нас это не беспокоит. Когда вы что-то огораживаете, скрываете, то вы убиваете это явление: оно лишается способности к развитию, становится статичным. Сегодня перед экосексуальным движением открываются новые возможности к развитию и новые перспективы, и

нам хочется верить, что мы еще находимся у его истоков. Нам нравится, что внутри экоксексуального движения сложился столь большой диапазон различных сексуальностей. К сожалению, многие люди считают, что экоксексуалы — это те, кто вступает в сексуальные отношения с природными существами. Но это очень ограниченное представление: поверьте, большинство экоксексуалов не трахаются с деревьями, какой бы притягательной эта картинка ни казалась. Прежде всего мы работаем с идеями защиты окружающей среды и в этом контексте пытаемся предоставить и этот свежий взгляд — сексуальность природы как таковой. То есть это не только генитальный контакт человека с природой. Мы видим секс и в том, как один водоем сливается с другим или биомное облако бактерий одного человека с биомным облаком другого человека.

А.Б.: Расскажите, пожалуйста, чуть подробнее о ритуалах экоксексуалов, их связи с философией нового времени, оккультными практиками и историей перформанса. Чем вы прежде всего вдохновляетесь?

Э.С. и Б.С.: Нас вдохновляют панк-рок, глэм-рок и обрядовая культура разных народов. Мы пытаемся создать новый тип эстетики, сочетая в разных комбинациях религиозные ритуалы, идеи феминизма, стратегии флюксуса. Каждый волен выбирать свой подход к обширной экологической проблематике. Конечно, можно взирать на все с пессимизмом, но наша позиция оптимистична — мы хотим нести радость, ведь природа так прекрасна! Например, недавно вышла книга — исторический обзор глэм-рока. Я не помню имя автора, но он очень серьезно подошел к этому направлению в культуре. Слишком серьезно, черт побери. Воспринимать глэм-рок серьезно — значит убивать его. Потому что в глэм-роке было много радости, цвета, искренности, прямолинейности. Этому явлению противопоставлены интеллектуальная дистанция и умозрительная критика, ведь это чертовы единороги! Это новое исследование — яркий пример того, как капитализм выпивает кровь всякого настоящего, естественного явления.

Правительство хочет сделать всех очень серьезными, а мы хотим играть с серьезностью. В то же время мы далеки от иронии, мы действительно так чувствуем себя и мир вокруг. Некоторые люди относятся к нам как к чему-то несерьезному, другие — обвиняют в присвоении уже существующего эстетического опыта. Большинство религиозных активистов считают нас грешниками и извращенцами, но это все лишь плод их воображения, ха-ха. Существует много способов продвижения энергии, и многие наши экоксексуальные ритуалы придуманы не сегодня, они живут в традициях многих народов. Нью-эйдж предлагает индивидуальное исцеление себя, а мы говорим об исцелении всей экосистемы, которая намного шире, чем просто человек с его проблемами. Мы напоминаем, что люди — это всего лишь часть экосистемы. Мы воспринимаем наше экологическое движение как концептуальный художественный проект. Мы начали с символической свадьбы — в 2008 году вышли замуж за природные явления. Следующим шагом было написание манифеста. Ставя перед собой задачу переопределения сексуальности и переосмысления энвайронментализма, мы сделали ряд образовательных и художественных проектов, порнофильмов. Экоксексуальное движение — это и критика капитализма как такового. Чтобы быть экоксексуалом, вам не обязательно покупать только природную, органическую продукцию — чем меньше вы покупаете, тем больше вы экоксеки.

А.Б.: Цель вашей практики — переосмыслить то, как мы воспринимаем нашу планету, взглянуть на нее не как на мать, а как на любовника. Ваше отношение к таким заметным инициативам по спасению планеты, как книги Альберта Гора или последний фильм Леонардо ди Каприо «Перед потопом»? Считаете ли вы свою практику стратегией выживания для эры антропоцена?

Э.С. и Б.С.: Считаем полезными все перечисленные вами экологические инициативы. Но мы пытаемся сделать экологическое движение более сексуальным, смешным и разнообразным, охватывающим всех людей без исключения, без деления на классы. Упомя-

нутые вами Альберт Гор и Ди Каприо на самом деле ориентированы на элиту, средний класс и мейнстрим. Мы же пытаемся включить и деклассированные слои населения. Быть, черт побери, на передовой. Посмотрите на движение сопротивления трубопроводу в Северной Дакоте, это же просто потрясающе! Эти люди протестуют не против добычи нефти, они — защитники воды. Милитаризованные полицейские силы против людей, которые всего-навсего хотят сохранить воду для будущего. Предстоит очень тяжелый бой. Многие критикуют Ал Гора, но, по крайней мере, он пытался привлечь общественное внимание к очень важным вещам, которые раньше не замечались

или игнорировались. Мы делаем экосексуальные игрушки и порно, проводим симпозиумы, конгрессы. Мы действительно думаем, что это может вывести людей из их домов и заставить перейти к прямому действию. Люди должны понимать, что энергетические корпорации истощают нашу воду, воздух, ресурсы, и мы попросту обязаны разозлиться и отреагировать на это. Это не шутка. Нам нужно выживать. Секс — часть этого выживания. И, кроме того, это одна из немногих вещей, которые вы можете делать с удовольствием, даже если вы бедны, все что вам необходимо для этого — ваше тело. Полагаем, что молодые люди не останутся равнодушными к нашим идеям.



Энни Спринкл и Бет Стивенс «Грязевая постель». Перформанс в выставочном пространстве «Грейс» в Бруклине, Нью-Йорк, 15 июня 2012. Предоставлено художницами.

А.Б.: Так как вы упомянули молодое поколение, я хотел бы спросить вас о новых художественных практиках, связанных с экоксексуальностью, и художественных коллективах, которые недавно появились и были вдохновлены вашими идеями. Австралийский художественный дуэт «Pony Express», опираясь на «Экоксексуальный манифест», исследует радикальный энвайронментализм, в котором политический процесс становится очень личным, например, в проекте «Экоксексуальная баня». Как вы относитесь к новой плеяде экоксексуальных художников?

Э.С. и Б.С.: Мы любим «Pony Express», они привносят определенную эксгибиционистскую энергию в экоксексуальность, делая ее действительно красивой. За это мы ценим молодую сектор. Сейчас нам по пятьдесят–шестьдесят лет. К сексу подходят по-разному в разном возрасте, и все это правильно и хорошо. Мы стремимся поддерживать любые инициативы. На данный момент есть только несколько книг об экоксексуальности. В частности, «Экоксекс», написанная Стефани Ирис Вайс, и «Экоксексуальность», которая представляет собой антологию наших работ. Сейчас готовим книгу «Занять экоксексуальную позицию», которая выйдет в издательстве университета Миннесоты.

А.Б.: Каково ваше видение будущего? Каковы ваши ожидания относительно дальнейшего развития движения и стратегий переосмотра и переосмысления социальных и психологических границ между сексом и экологией? Чувствуете ли вы оптимизм в отношении будущего Америки после прихода Трампа с его антиэкологической, опасной для всего мира риторикой?

Э.С. и Б.С.: Мы в шоке и в ужасе. Но надемся, что молодые люди устоят и устремятся вперед к любви. Капитализм заточен на прибыль. Эта прибыль основана на эксплуатации людей и природных ресурсов. В администрацию Трампа входят деятели крупного бизнеса. В ближайшее время все очевидным образом сместится от социальной справедливости к могущественным деловым интересам, которые не пекутся о со-

стоянии Земли и народах, не являющихся частью мегакапиталистического хозяйства. Поэтому Трамп и его администрация определенно будут строить планы против людей, которые не согласны с ними. Но Земля больше не может это терпеть, она отвечает — как бы вы это ни называли: изменение климата, глобальное потепление, мегаштормы, вымирание видов, загрязнение. Наша планета похожа на большой корабль, вы не можете просто остановить его и ликвидировать проблемы по мановению руки. Мы же строим экоксексуальность как ризоматическую структуру, разнообразную и открытую к кооперации. Мы любим сотрудничество и не верим в монополистические силы. Мы хотели бы, чтобы все, кто участвует в движении, сделали мир более здоровым, пригодным для жилья местом.

Мы готовим новую книгу, выход которой приурочен ко Дню Земли (20 апреля 2017 года), под названием «Руководство исследователя по планете оргазма: для каждого тела» («The Explorer's Guide to Planet Orgasm: For Every Body»). Надеемся, она будет переведена и на русский. Это издание о различных оргазмах и о том, как их получить. Смесь экоксексуальности и бессознательно. В прошлом году одна из нас закончила аспирантуру по экоксексуальности, то есть мы провели очень глубокий анализ и попытались дать академическое исследование движения. Поверьте, за свою жизнь я повидала многое и точно могу сказать, что нет ничего более захватывающего во всей Вселенной, чем секс!

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Stephens E., Sprinkle A. Ecosex Manifesto (2011). Доступно по <https://loveartlab.ucsc.edu/2016/06/24/ecosex-manifesto/>. Ссылка приведена по состоянию на 5 апреля 2017.

Александр Буренков

Родился в 1987 году в Ленинграде.
Куратор. Живет в Москве.



Материал иллюстрирован Хасан Курбанбаев, фото из серии «Tashkent. DOC/YOUTH», 2016.
Предоставлено художником.

Ольга Сосновская и Алексей Борисенко

Бывший Запад и Новый Восток

Определение темпоральности «постколониального» является непростой задачей. Глобальные культурные индустрии как часть глобального рынка товаризуют мультикультурализм и экзотику. Петр Пиотровский говорил о мире после 1989 года, о посткоммунистическом состоянии, не только в рамках Восточной Европы, но как условия современности, когда бинарные оппозиции смещаются и устанавливается новый мир глобального рынка, где различие хорошо продается¹.

Другая проблема — это бинарная и одновременно гомогенизирующая перспектива: на Запад и на Восток. Как пишет Пиотровский: «Большинство ученых, независимо от того, являются ли они выходцами из Глобального Юга (или бывшего “третьего мира”) или с Запада, полностью пренебрегают внутренней напряженностью в Европе, особенно отношениями между Востоком и Западом. Для них Европа — это просто однородный континент»². Сложные последствия колониализма обсуждает ряд исследователей: например, Хоми Баба говорит о «гибридности», Дю Буа — о «двойном сознании». Грэм Хагган также утверждает, что ни «центр», ни «край» не монолитны, и противостояние между ними не фиксировано; скорее, существует множество центров и «продуктивно пересекающихся маргиналий, в то время как субъект движется в «синкретической сети сдвига, взаимно трансформируя союзы и взаимосвязи»³. Однако он также подчеркивает, что, даже если экзотика прибывает в «центр», это не означает изменения в распределении власти. Если художник с «Востока» приезжает на «Запад», чтобы говорить о себе, сам факт его перемещения не является подрывным или субверсивным.

Некоторые исследователи применяют постколониальную оптику, чтобы говорить о производстве образа Восточной Европы. Она считается менее цивилизованной и развитой, чем Западная (где цивилизация главным образом означает демократические институты, свободный рынок и гражданские права), однако она не достигла такого уровня «инаковости», как Восток, будучи скорее «внутренним Другим» Европы⁴.

«Восточная Европа» обычно понимается как совокупность стран, которые раньше были частью социалистического блока и стали независимыми государствами в 1990-х годах. Ее можно рассматривать как определенное политическое и региональное образование, которое относится не к пространственному расположению, а, скорее, к набору означаемых. Восточная Европа — это «идея», которая имеет свою историю (историю идеи, а не части света), традицию конструирования, образность и словарь. Этот конструкт существует в противопоставлении к идее Европы Западной (и Западу вообще). Восточная Европа производится как Другая, и это производство имеет долгую историю, относящуюся к XVIII веку⁵. Их бинарное противопоставление началось в результате послевоенной конференции в Ялте в 1945 году, когда лидеры СССР, Великобритании и США, то есть так называемая «антигитлеровская коалиция», разделили зоны влияния в Европе. Именно тогда метафора «железного занавеса» была введена Теодором Рузвельтом и стала означать идеологический и физический разрыв между социалистическими странами и остальной Европой. Бинарность усиливалась по мере развития холодной войны. Оппозиция между ка-



питализмом и коммунизмом, которая, казалось бы, должна была быть снята после 1991 года, вновь актуализируется, однако в новых деидеологизированных терминах (в том числе таких, как евразийство).

Большие выставочные и исследовательские проекты 1990-х и 2000-х «After the Wall» (1999), «East Art Map» (1999–2006), Gender Check (2009–2010), «Остальгия» (2011), скорее, работают в терминах политики идентичности и конструирования истории искусства Восточной Европы, как бы представляя новый нарратив для западных институций (хотя и у обозначенных проектов есть своя специфика). В этом смысле они подготавливают дискурсивные основания для того, чтобы появился оформленный, описанный и картографированный образ восточноевропейского искусства. Который из них, в свою очередь, деформирует гомогенный образ Запада.

Уже в 2014 году еще одно событие, связанное с Крымом, — аннексия полуострова Российской Федерацией, совпало с появлением нового темпорального и геополитического термина. «От Советского Союза к Новому

Востоку: добро пожаловать в нашу сеть», — распахивает объятия британская газета *The Guardian*. В декабре 2014 издание запускает серию публикаций о 15 странах, «возродившихся из пепла СССР», которые оно именует «Новым Востоком» (*the New East*)⁶. *The Guardian* признается, что толчком к этому послужил Майдан, который интерпретируется преимущественно как противостояние приверженцев Запада и Востока (Москвы), дошедшее до крайней точки с аннексией Крыма в 2014 году и повлиявшее на весь регион. В результате «старый спор Запада и Востока» реактуализировался. Но затихал ли он когда-либо, по крайней мере, для «Востока»?

Термин «Новый Восток» появляется как кривое отражение термина «Бывший Запад». Последний используется в проектах, связанных с попыткой критически осмыслить, что происходит с Европой после 1989 года (например, многолетняя платформа «Former West»). Само изобретение этого термина как раз отсылает к старому или бывшему Востоку: «Если “бывший Восток” появился впоследствии холодной войны после 1989 года, его

западный геополитический двойник — ослепленный победой (по умолчанию кажущейся таковой) неолиберализма — не смог распознать влияние этих масштабных перемен на самом себе»⁷. Экономические кризисы, перестройка граничных режимов, политика жесткой экономии и миграция устанавливают новые иерархии внутри самого Запада. Шенгенская система и визовый контроль означают ослабление внутренних границ ЕС, усиление и милитаризацию внешних (через организацию Frontex), что влечет за собой появление новых структур включения и исключения. Этот аппарат контроля концентрируется не только по контуру государств, но также является дискурсивным режимом фильтрации, который пропускает и легитимизирует, задерживает и блокирует «восточные» физические тела и их репрезентации.

Вскоре лейбл Нового Востока подхватывают молодежные медиа, а лондонский Фонд Calvert 22 (включающий галерею, исследовательскую платформу и онлайн-журнал *The Calvert Journal*, сотрудничающий с *The Guardian*) объявляет своей миссией «возвращение и прославление культуры и креативности Ново-

го Востока — Восточной Европы, Балкан, России и Центральной Азии — обогащая восприятие региона и развивая международное понимание»⁸. Calvert 22 был основан в 2009 экономистом из России Нонной Матерковой для освещения современной российской культуры на Западе. В 2011 году о сотрудничестве с ними, длящемся несколько лет, объявил крупный российский банк «ВТБ Капитал». Одна из ключевых целей «ВТБ Капитал» — продвижение российской культуры по всему миру⁹. При этом основным его акционером является российское правительство, а Алексей Кудрин, состоящий в совете попечителей Calvert 22 и являющийся со-основателем *The Calvert Journal*, до 2011 занимал должность министра финансов и входил в совет банка¹⁰. Таким образом, конструирование Нового Востока как позитивного образа постсоциалистических стран изначально напрямую соответствовало целям «ВТБ Капитал», а также включало эти репрезентации в механизмы глобального капитализма и товаризации.

Показательно, что этот термин придумали и активно используют англоязычные медиа, и его до сих пор редко можно встретить в от-



ношении искусства за исключением фотографии. Игорь Забел указывает на то, что жители Восточной Европы «априорно понимают себя как “других” для Запада, смотрят на себя фантастическим взглядом “других”, посредством которого «мы понимаем себя как “другие других”»¹¹. Новый Восток — это очередной фантазм, который едва ли делает угнетенных субъектов — «бедных, но сексуальных», — агентами. Ведь чтобы осознать себя таковыми, им нужно сначала посмотреться в зеркало западных медиа. При этом сами СМИ едва ли дают этому понятию внятное определение, в случае Calvert это и молодые культурные работники, и «прогрессивное» советское наследие, тогда как *The Guardian* помещает тэг Нового Востока на все публикации из постсоциалистического региона.

«Дать имя территории — значит освоить ее в терминах той или иной идеологии, вписать в

определенную символическую матрицу — и в политическую игру»¹². Процесс именования знаменует связь между знанием и властью: производство образа Другого и знания о нем означают доминирование и подчинение. Агата Пызик в своей книге 2014 года «Бедные, но сексуальные: культурные разногласия востока и запада Европы» задается вопросом: «[...] где мы сейчас спустя 23 года [после развала СССР — прим. авторов]? Если Советский Союз через 23 года после его образования не называли “постцарским”, почему нас до сих пор определяют как “посткоммунистических”, и почему это релевантно? Неужели история замедлилась или закончилась, как сказал Фукуяма, после 1989?»¹³ Понятие «Центральная Европа» было изобретено, чтобы приблизиться к Западной Европе и отгородиться в частности от России, ведь «Восточная Европа» до сих пор насыщена негативными коннотациями:



слабая экономика, не вполне развитые демократии, призраки идеологии коммунизма, коррупция... «Новый Восток» выполняет схожие функции создания позитивного образа постсоциалистических стран, также изобретая новые имена для этого региона.

Тем не менее, «Новый Восток» по-прежнему отягощен прошлым: «Все эти постсоветские страны объединены одним — элементом прошлого, которое — прославляемое или проклинаемое — все еще порождает их современность»¹⁴. Как же может быть «новым» нечто, что снова и снова предопределяется прошлым? Более того, неужели Запад его лишен или не подвержен его влиянию? Подобная перспектива помещает Новый Восток во все тот же колониальный дискурс, где незападные культуры интересны в первую очередь этнографически.

Новый Восток все так же работает через механизмы экзотизации. Экзотика — это нечто далекое, чужое, «функционирующее как способ эскапизма», как «философская ностальгия»¹⁵. Можно сказать, что Новый Восток возникает как пространство, где интенсивность опыта еще возможна, где рейвы все еще протестны, а искусство субверсивно. Где еще возможна революция: «Киевская техносцена представляет платформу для объединения молодых людей, не давая угаснуть стремлению к обновлению, определившему революцию. [...] Свежая волна креативности разожгла культурное возрождение в Киеве спустя два года после революции на Майдане [что совпадает с началом войны на Востоке Украины, спровоцировавшей переселение многих его жителей, в том числе культурных работников и работниц, в Киев — прим. авторов.]: вместо оккупации улиц молодые люди обратились к вечеринкам, протестуя против коррумпированности системы»¹⁶. Восток будто постоянно находится в становлении, бесконечном процессе переопределения прошлого и настоящего. В отличие от Запада, здесь происходят реальные и значительные политические (а не «постполитические») и культурные трансформации. В этом смысле фокус на молодых (рейверах, дизайнерах, художниках, фотографах — бунтующих подростках) в репрезентациях Нового Востока кажется закономерным. Это пространство потенциальности связано с

аутентичным опытом, который переживается «до» события, в предчувствии чего-то, что может случиться. Вне зависимости от политической и экономической ситуации конкретных стран этот опыт как будто бы выразительно отличается от скуки, повторяемости, бессобытийности неолиберальной модернизации.

Экзотизация — это способ перевода чего-то неясного, сложного и специфического в нечто понятное, знакомое и предсказуемое. Это одновременно политическая и эстетическая практика, в которой политическое обычно скрыто за эстетическим, а властные отношения и системы доминирования превращены в зрелище¹⁷. Современная экзотизация производится рынком, работая через логику деконтекстуализации, товарного фетишизма и культурного потребления, создавая «воображаемый доступ к культурному другому через процесс потребления; овеществления людей и мест в заменяемые эстетические объекты»¹⁸. Экзотизация маргинального, то есть его товаризация и кооптация, происходит через обеспечение безопасного и контролируемого контакта, когда маргинальное сводится к привлекательному и одомашненному разнообразию (спальные районы, образы «гопника» в моде, протесты, «сырая эстетика»), а значит, лишается своего субверсивного потенциала¹⁹.

Кристиан Нае отмечает, что пока «угнетенный» — это не радикальный Другой, а модная инаковость, его позиция может быть инкорпорирована в логику культурного производства, а его речь — понятной для глобального (художественного) рынка и западной истории (искусств)²⁰. Так, критичность восточноевропейского искусства, в отличие от западного, остается не до конца коммодифицированной, тем не менее, она рассматривается как его сущностная черта, а не продукт конкретных социо-экономических и исторических условий. «Критичность трансформируется в художественную ценность как таковую, таким образом включаясь в логику глобального арт-рынка»²¹.

Пока западноевропейский дискурс настаивает на постсоциалистической идентичности Восточной Европы, в ней самой исторический проект коммунизма часто отвергается. Запущенная после Майдана политика «де-



коммунизации», то есть попытка устранения советского (идеологического) наследия, разрыва с социалистическим прошлым, а значит, перестройки идентичности, через законодательный запрет коммунистической символики, критикуется как «слева», в том числе в самой Украине и регионе вообще, так и на Западе. В частности указывается на то, что пустые пьедесталы Ленина лишь продолжают традицию смены диктаторов (царей или Сталина) и подчеркивают идеологизированность украинского общества как часть ее восточно-европейской идентичности: «Пьедестал это подлинный символ нашей потребности в пропаганде»²².

При этом параллельно с такой политической пассивностью развивается эстетизация коммунистического периода, которую называют остальгией — «симпатией к культуре коммунизма и символам прошлого без всякого политического вовлечения, лишение их корней и смыслов»²³. Одна из самых больших ретроспектив восточноевропейского искус-

ства в США также носила название «Остальгия», поддерживая этот эмоционально-личный регистр истории посткоммунистических стран: «Воспоминания, мемуары и рассказы — все, что осталось», по словам куратора Массимилиано Джони²⁴. Новый Восток также работает в режиме эстетизации повседневности и символов постсоциалистического, однако, на наш взгляд, он теснее и сложнее взаимодействует с последним, перерабатывая, а не отрицая политическое, а также работая настоящим, стремясь сделать его привлекательным и для самих «новых восточноевропейцев», его населяющих²⁵.

Дискурс восточно-европейского критического искусства в выставочной программе Calvert 22 перемешивается с лайфстайл практиками и репрезентациями повседневности в журнале — модой, едой, музыкой, туризмом и даже домашними животными. По этой причине хорошо работает формат «молодого», «нового» искусства, которое, оперируя визуальным языком, характерным для западного искусства, оформляет в него восточно-европейский материал: субкультура и городская окраина (Кирилл Савченков), гоп-культура (Петр Давыдченко), постсоветская маскулинность (Алина Гуткина) и так далее. Повседневность и сами тела юных жителей Нового Востока, «детей революции»²⁶, где проявляют себя постсоветские трансформации, также являются популярным сюжетом в фотографии, в частности финалистов New East Photo Prize, учрежденного *The Calvert Journal* в 2016 году. Александр Епихов в проекте «Бесплодные земли» снимает моделей независимого российского агентства Lumpen, а Саша Руденски в «Мишура и голубое» делает портреты юных мигрантов из постсоветских стран. Другие фотографии заняты вопросами идентичности (Алексей Кондратьев, Андрейс Строкинс), наследия и городских пространств (Данила Ткаченко, Дмитрий Лукьянов, Егор Рогалев), где социалистическое прошлое перемешивается с национальными традициями и капиталистическим настоящим.

Само по себе различие («Запада» и «Востока») не является предметом экономического обмена. В начале его необходимо сделать когерентным для эстетического режима. Поэтому *The Calvert Journal* и вслед за ним другие

имиджевые журналы конвертируют то, что считается сырым, еще не готовым, необработанным, но обладающим некоторой энергией, неуправляемой экспрессивностью, в то, что может быть распознано эквивалентностью на рынке, в то, во что можно инвестировать. «Слабая эстетика» восточноевропейского искусства теперь используется для маркетинга Нового Востока.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Piotrowski P. Writing on Art After 1989 // *Belting H., Buddensieg A., Weibel P. (eds.) The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Karlsruhe and Cambridge: ZKM Center for Art and Media and The MIT Press, 2013. P. 2.

² *ibid.* P. 3.

³ Huggan G. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London: Routledge, 2001. P. 21.

⁴ Piotrowski P. Writing on Art After 1989.

⁵ Wolf L. *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

⁶ См. From Soviet Union to New East: Welcome to Our New Network // *The Guardian*, June 9, 2014, доступно по <https://www.theguardian.com/world/2014/jun/09/post-soviet-states-new-east-network-guardian-welcome>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 16 апреля 2017.

⁷ См. <http://www.formerwest.org/About>.

⁸ См. <http://calvert22.org/>.

⁹ Marxism Today (or, The Soft Power Approach to Changing Perceptions of Russia) // *Chto Delat News*, April 27, 2013, доступно по <https://chtodelat.wordpress.com/2013/04/27/marxism-today/>.

¹⁰ С 2016 Алексей Кудрин назначен заместителем председателя Экономического совета при Президенте России.

¹¹ Забел И. «Мы» и «Другие» // *Художественный журнал* № 22 (1998).

¹² Усманова А. Восточная Европа как новый подчиненный субъект // *Шпарага О. (ред.) Европейская перспектива Беларуси: интеллектуальные модели*. Вильнюс: Европейский государственный университет, 2007. С. 113.

¹³ Pyzik A. *Poor But Sexy: Culture Clashes in Europe East and West*. Winchester: Zero Books, 2014. P. 9.

¹⁴ From Soviet Union to New East: Welcome to Our New Network.

¹⁵ Figueira D.M. *The Exotic: A Decadent Quest*. New York: State University of New York Press, 1994. P. 2.

¹⁶ Maidan Dreaming—Kyiv's Move Towards Europe, доступно по <http://www.dw.com/en/top-stories/maidan-dreaming-kyivs-move-towards-europe/s-36073142>.

¹⁷ Huggan G. *The Postcolonial Exotic*. P. 14.

¹⁸ *ibid.* P. 19.

¹⁹ *ibid.* P. 19.

²⁰ Nae C. Retrospective Exhibitions and Identity Politics: The Capitalization of Criticality in Curatorial Accounts of Eastern European Art After 1989, доступно по https://www.academia.edu/6957616/Retrospective_Exhibitions_and_Identity_Politics_The_Capitalization_of_Criticality_in_Curatorial_Accounts_of_Eastern_European_Art_after_1989.

²¹ *ibid.*

²² Weber D. The Mighty Have Fallen: Toppling Statues in the Name of Decommunisation // *The Calvert Journal*, September 16, 2016, доступно по <http://calvertjournal.com/features/show/6696/decommunisation-ukraine-lenin-statues-donald-weber-photography>.

²³ Pyzik A. *Poor But Sexy*. P. 7.

²⁴ Conta S. An Interview with Massimiliano Gioni // *Flash Art* 280 (October 2011).

²⁵ Тем не менее страны Балтии все еще не хотят ассоциироваться с Востоком, даже Новым: так, президент Эстонии Тоомас Ильвес заявил: «Мы не новее, чем Финляндия, Польша, Австрия и так далее, чем все государства, границы которых оформились после Первой мировой войны».

²⁶ From Soviet Union to New East.

Ольга Сосновская

Родилась в 1988 году в Минске.

Исследовательница и художница.

Пишет в издания KALEKTAR и pARTisan.

Живет в Минске.

Алексей Борисенко

Родился в 1992 году в Минске. Художественный критик, куратор, исследователь.

Живет в Минске и Стокгольме.



Мария Вильковская и Руфь Дженибекова «Интермедиа, или как наладить культурное производство своими силами». Презентация на выставке «Феминистский Словарь: И — Искусство, Ф — Феминизм», Москва, 2015. Предоставлено художницами.

Мария Вильковиская и Руфь Дженрбекова

Воображаемое производство и производство воображаемого

Идея создания Креольски Центра возникла в 2011 году. В 2012–2013 Креольски Центр на базе «креативного кластера» в самом центре Алматы создал художественное пространство, каждую неделю устраивая культурные мероприятия самых разных форматов. Покинув это помещение, КЦ продолжил работать как художественно-кураторское кабаре, участвуя в различных событиях. В настоящее время это множество существ, воплощенных в дуэте, и развоплощенный проект спектральной параинституции (проще говоря, параституции), воображаемый как культурное представительство транслокальной планетарной диаспоры, еще не возникшей, но уже подающей признаки жизни.

1. Чем больше в городе художниц, тем чаще звучит вопрос — чем они заняты и для чего нужны? Откуда мы возникаем в таких количествах? Ну ладно, две-три, четыре. Но не десять же тысяч! Допустим, в так называемых развитых странах существуют институциональные сети, массово производящие дипломированных специалистов в области свободных искусств. Но вот, скажем, официальные культурные институции Казахстана или Узбекистана, несмотря на все усилия, никак не могут подступиться к современной художественной и гуманитарной проблематике, так как слишком заняты задачами национальной репрезентации. Так откуда же берутся деятели авангардист-

ской, критической и экспериментальной культуры в регионах вроде Центральной Азии, где единственный центр современного искусства (Фонд Сороса) проработал лишь десять лет, и уже почти столько же, как прекратил свое существование? Очевидно, производительная сила упомянутой международной институциональной сети выходит далеко за пределы стран происхождения. Например, выставка где-нибудь в Венеции может служить одним из важных факторов, формирующих художественное поле Центральной Азии¹. Видимо, и наши персональные самоидентификации «художниц» и «кураторок»² случились не столько в результате божественной интервенции или генетической флуктуации, сколько стали следствием того, что нам стало известно: институт современного искусства где-то да существует. Ведь продукция разнообразных учреждений — будь то публикации, события или живые тела с соответствующим габитусом — обладает способностью проникать сквозь границы. Именно это знание дало нам право в какой-то момент назвать себя «художницами тоже». И это «тоже» здесь не менее важно, чем «художница».

Примерив словно бы из любопытства какую-то чужую историю о современном искусстве на себя, мы незаметно присвоили ее. Такое самоназначение, внешнее по отношению к любым институциям, но полностью независимое от них, ощущается как сомнительное.



Мария Вильковская и Руфь Дженрбекова «Интермедиа, или Как наладить культурное производство своими силами». Презентация на выставке «Феминистский Словарь: И — Искусство, Ф — Феминизм», Москва, 2015. Предоставлено художницами.

Словно бы мы называли себя джедаями, потому что где-то да существуют «Звездные войны»³. Это расколотая идентичность, «моя» и «не моя» одновременно, вполне аутентичная в своей искусственности и самоотчужденности. Может ли быть иначе? Не похоже ли это пространство между полюсами вовлеченности и отчуждения на зазор между «быть художницей» (когда институция внутри) и «работать художницей» (когда институция снаружи)? Между «ощущать себя гражданкой» и «иметь паспорт»? Как бы то ни было, нам были интересны ритуалы, верования и учреждения (неважно, настоящие или призрачные), формирующие габитус современного художника в условиях дефицита локального институционального контекста. Мы подумали, что могли бы схематично набросать проект для такого спектрального учреждения.

2. В центре этого мысленного эксперимента, названного нами Креольски Центр, стоит проблема определения тех сегментов культурного поля, которые мы можем определить как «свою территорию», тех традиций и дискурсов, к которым мы оказываемся через это

приобщены, и тех виртуальных сообществ, которые мы *volens nolens* представляем или обозначаем. Мы не могли отделаться от ощущения, что в рамках существующих институциональных структур артистические инновации попросту невозможны. Тогда мы попытались вообразить нечто вроде «институции иного типа». На какой основе мог бы быть сконструирован не официально-национальный и не неолиберально-приватный, а условно «наш» культурный центр — космополитически инклюзивная платформа, стоящая за социальные перемены повсюду и предлагающая позитивное видение общего мира сквозь призму интерсекциональной (постколониальной, трансмодернистской, экибер-квир-феминистской) чувствительности? В канонической истории искусства, которую надо было изучить, чтобы назначить себя художницами тоже, фигурировали в основном нормативные мужчины из так называемых развитых стран. Она была увлекательной, но как будто не имела к нам, русскоговорящим полуказашкам, особого отношения. В ситуации исключенности из эстаблированных культурных миров все

жанры казались одинаково чужими, соблазнительными и доступными для присвоения.

Как правило, выбор в такой ситуации происходит бессознательно, по (щучьему) велению сердца. В юности только так и могло быть: мы сочиняли песни в традиции, допустим, панк-рока, лишь потому, что хотели и могли, и никакая биография, география, история, раса, гендер или язык не могли повлиять на этот полубессознательный выбор. Позже, когда стала интересна роль институтов в формировании субъектностей, эти транслокальные миграции жанров оказалось возможно исследовать в рамках своего рода антропологии институций. Чем обусловлен такой спонтанный выбор — наперекор всем тем обстоятельствам, в которых мы обнаруживаем себя, родившись так-то, там-то и тогда-то? Именно в результате такого выбора возникли казахский панк-рок, российский концептуализм, финское танго, африканский футуризм и британский прерафаэлитизм. В нашей креолизаторской (де)конструктивистской парадигме идентичность представляет собой эффект присвоения «чужих» историй через их переказывание «своими» словами. Кажется, что для артистических идентичностей подобная апроприация особенно важна. Можно взглянуть и с другой стороны: чтобы сказать нечто уникальное о себе, придется позаимствовать чьи-то слова и смириться с неустранимой приблизительностью перевода. Для рассказа о нашей центральноазиатской ситуации культурного пограничья мы выбрали слова карибских теоретиков креолизации.

Тому было много причин, в том числе и сугубо исторического (российско-колониального, советско-биографического) толка. Но прежде всего, было ощущение того, что этот подход, задействующий (и в то же время разоблачающий) магию принадлежности воображаемым мирам, остро нуждается в популяризации. Если интернациональное самосознание глобального множества и впрямь гремит о *непроизводимых и грядущих* сообществах⁴, то ему не обойтись без новых (транс-модерных?) социообразующих нарративов — историй изгнаний, странствий и пересечений, вновь и вновь рассказывающих нам про нас. Эпосы и другие священные тексты испокон веков используют эту магию, собирая вокруг

себя огромные армии, назначая их членам чины и звания внутри своей всеобщей классификации живых существ. Креольская воображаемая книга странствий не определяет ничьих идентичностей. Вместо этого она приглашает читательниц подбирать перья, падающие из рук «умирающих» (великих) авторов и делать наброски собственных глав. В этом смысле она напоминает не столько социообразующий нарратив, сколько книгу жалоб и предложений, что лежит на выходе из полуподвального арт-центра. Будучи не вполне реальной, неопределенной и сложно-сочиненной, эта книга поощряет самоопределение, самоназначение, незаконную апроприацию и трансформацию господских означающих. Кажется, она предлагает некий вариант «креольской» переходной идентичности, но при этом подрывает само это понятие, которое из природного факта и трансцендентной данности превращается в DIY-инструмент низовых политик. Вопрос о том, кто и почему имеет право артикулировать и назначать идентичности, остается одним из ключевых в нашей повестке — в мире, где понимание различий по умолчанию задано рамкой нации, а «критика постмодернизма», риторика подлинности и возврат к корням видятся чуть ли не единственной формой антиимпериалистического сопротивления.

3. Будучи попыткой антиэссенциалистского и деконструктивистского преодоления ограниченности идеологии негритьюда, теория креолизации имеет много пересечений с постструктуралистскими и квир подходами. Один из ее основателей, карибский литератор и философ Эдуард Глиссан, разрабатывает философию отношения, не опирающуюся на дуальность идентичного и иного. Продолжая начатую структурной антропологией линию деконструкции родства как эссенциальной (кровной, территориальной) связи, задействуя делезианскую метафорику, он старается найти способ описать уникальность Карибов, не редуцируя ее внутреннюю сложность и запутанность к общепринятым расовым, геополитическим и культурным обобщениям, имплицитно заключенным в словах «Америка», «Африка» или «Европа». Так вырисовывается карибский вариант множественной и незавершенной идентичности-

как-процесса, чье появление призывает к пересмотру общепринятых представлений о чистоте, автономности и самостийности любых национальных культур. Мы имеем дело здесь не столько с собственно теоретической, сколько с поэтической формой письма, где категории всеобщности, связности, непрозрачности, непредсказуемости, блужданий и так далее создают своеобразную поэтику отношения⁵. Открытый всем сторонам света, Карибский дискурс эхом отражается по всему миру, для которого Глиссан создает утопическое видение трансформативной совместности: «мир-в-креолизации». Таким образом, локальная островная история *Créolité* оказывается неразрывно связана с идеей всемирности (*Mondialité*), всеохватности Ойкумены (*Tout-monde*), а также с особой формой планетарного сознания, которое Глиссан называет «мышлением странствия и всеобщности».

«Мы согласимся, что это мышление странствия, эта блуждающая мысль безмолвно появляется на фоне распада ограниченных национальных единиц, которые еще вчера праздновали триумф, и, в то же время, на фоне сложных, неопределенных рождений новых форм идентичности, которые призывают к нам».

Стоит ли говорить, что среди этих «сложных, неопределенных рождений новых форм идентичности», еще не появившихся толком, мы как раз себя и узнаем?

4. Открытость и невозможность окончательных дефиниций делает эту теорию динамичной и востребованной в разных частях света и областях знания. Изначально заложенный в понятие креолизации потенциал расширения привел к тому, что оно было растрачено применительно к другим контекстам и отчасти подверглось выхолащиванию в контексте глобализационных процессов метрополий, не имеющих своей колониальной истории. Вопрос о допустимости такого переноса и расширения ставится постоянно. Отвечая на него в своем эссе для Документы 11, Стюарт Холл отмечает, что такой перенос чреват критическими смысловыми потерями, если он не учитывает того, что креолизация — это не любое межкультурное смешение, но лишь то, что порождено ситуацией господства и подчинения, колонизации и сопротивления, принудительного пере-

крестного наложения различных языковых и культурных сред⁶. Другими словами, речь идет не о межрасовой или межэтнической гибридизации (с соответствующими биологизаторскими импликациями скрещивания «чистых» линий), и не о свободной интеллектуальной игре в бриколаж или пастиш (с соответствующими импликациями автономии и неангажированности), а о тактическом «трикстерном» ответе на ситуацию доминирования. Об этом пишут и составители антологии «Креолизация теории», подчеркивая, что потенциал применимости понятия «креолизация» далеко не исчерпан и может быть адаптирован к различным контекстам (в том числе метафорически и метонимически), но необходимо помнить, что лишь определенная локально-историческая специфика, связанная с конфликтом и принудительной транскulturацией, придает этому понятию концептуальный вес⁷.

5. В определенном смысле теория креолизации имеет дело с диалектикой возникновения новых форм жизни из противостояния и конфликта двух и более старых, и таким образом может служить инструментом преодоления колониальных травм. В Центральной Азии этот конфликт, связанный с колонизацией и модернизацией конца XIX—начала XX века, был унаследован и интернализован нами в качестве внутреннего конфликта, ведь мы, межкультурье Советского Казахстана, всегда пытались совмещать в своем лице неопределенной национальности колонизаторов и колонизированных. Эта внутренняя неустойчивость, генеалогическая запутанность и непонимание собственного места в мире империй и колоний прошлого и настоящего являются ясным свидетельством нашей принадлежности к собственной, специфически центрально-азиатской версии модерности.

Так же, как и все прочие ее версии, включая европейскую, эта модерность одновременно является и нашей собственной и привнесенной извне. Это благодаря ей мы увидели себя частью того глобуса, что стоял в кабинете географии — символа чудесных открытий и жестоких завоеваний. Нашим первым настенным постером в детской была карта мира. С первых книжек и школьных занятий мы знали — человечество едино, оно преодолевает обстоятельства, кажущиеся не-

преодолимыми, все его ценности и достижения принадлежат всем в равной степени. Именно такой была наша личная история — и в ней Сократ был нашим философом, Леонардо — нашим художником, Кюри — нашей ученой, Линдгрен — нашей писательницей, а общая теория относительности — теорией нашей собственной относительности. Свои космополитические интенции мы ни в коем случае не воспринимали как привнесенную «европейскую идею» — скорее, как здоровую критику евроцентризма. Однако о том, что это называется именно так, мы узнали гораздо позже⁸.

Модерность во всех ее многочисленных проявлениях, собственно, и была такой обоюдоострой критикой, с одной стороны, пересматривающей собственные ветшающие каноны и предрассудки, с другой — присваивающей, перерабатывающей и переозначи-

вающей чужие. Европейская культурная экспансия начала с присвоения иноземных артефактов, но в итоге перешла к ассимилированию воплощенных в них мировоззренческих и эстетических концептов. Если во времена Конкисты образность американских коренных народов могла использоваться европейцами лишь для иллюстрации демонических и инфернальных видений, то ко времени наполеоновских войн нарративные, музыкальные и пластические стили разных частей света уже планомерно импортировались в качестве сырья для художественных инноваций романтизма. К началу XX века использование художниками-новаторами антропологического, этнографического и археологического материала стало общеупотребительным. Учитывая распространенную традицию связывать начало современного этапа в развитии искусства со скандальным появлением «Авиньон-



Мария Вильковская и Руфь Джербекоева «Snow Piquet», 2012. Уличная инсталляция, Алматы, Казахстан. Предоставлено художницами.



«Anything Goes: Актуальное для тебя актуально и для меня». Вид групповой выставки в пространстве L.E.S., Алматы, Казахстан, 2013. Предоставлено художницами.

ских девиц»⁹, можно сказать, что наши художественные традиции (как, собственно, и наш вид в целом) пришли из Африки¹⁰. Как правители империй расчерчивали глобус, пытаясь поделить планету на свои частные зоны влияния, как западные предприниматели обследовали каждый уголок земного шара в поисках еще не захваченных рынков и «свободных» ресурсов любого рода, так и художники-модернисты в какой-то момент принялись столбить свои частные участки золотоносной «экзотики».

Главным экономическим и эстетическим ресурсом модернизма был неевропейский мир. В результате колониальных захватов и приобретений античные и ренессансные генеалогии академического искусства Европы были в известном смысле креолизованы, открывшись множественности глобального плюриверсума. Учитывая ключевую роль колониализма в беспрецедентных культурных и экономических достижениях европейской модерности, про-

должать думать, будто все самые удивительные изобретения и инновации принадлежат исключительно Европе, было бы, мягко говоря, евроцентристским упрощением. Культурные инновации в целом связаны с трансграничными миграциями — идей, людей, товаров, денег, производств — а значит, зависимы от тех процессов империалистического накопления, о котором писала Роза Люксембург. Сила корней есть разновидность капитала. В таком свете пресловутые поиски идентичности, которыми все еще озабочены бывшие колонии, сродни поискам монет в дырявом кармане. Креольское культурное сопротивление не предполагает продолжение этих поисков. Вместо этого оно предлагает сосредоточиться на изобретениях, используя доступные подручные средства и материалы.

6. Миграция похожа на осмос: она всегда идет в обе стороны, но соотношение потоков зависит от концентраций, разделенных полупроницаемой мембраной. Институцио-

нальная критика была одним из тех жанров, чья миграция в страны с плохо развитой культурной инфраструктурой была особенно затруднительна. Когда мы впервые употребили этот термин в отношении своей работы, это выглядело, по меньшей мере, странно и в целом претенциозно, ведь вокруг не наблюдалось ничего такого, что имело бы смысл критиковать. В условиях отсутствия адекватных институций речь могла идти разве что о разновидности самокритики, которая по уровню нереалистичного оптимизма скорее напоминала обычное прожектерство. Но даже если причины относить DIY-практики к такому «серьезному» жанру и выглядят сомнительно, то несомненной все же можно считать необходимость обновленного понимания критики — как созидательного и плюралистического процесса пересборки существующих конвенций.

«Новая критика» авторефлексивна и не очень уверена в себе, направлена вовне и внутрь одновременно, стремится не столь-

ко обличать и развенчивать старое, сколько пестовать то, чего еще нет. Времена, когда авангардистская атака на обветшавшие каноны была способна указать путь истинный, в определенном смысле прошли. В своей «Попытке композиционистского манифеста» Бруно Латур¹¹ отмечает непригодность «старой критики» для тех плюралистических и неопределенных пересборок, которые предполагает (де)конструктивистская парадигма. Креольски Центр как произведение в жанре виртуальных организаций¹² не задает вопросов реальным, вроде нашего Министерства культуры, правды, спорта и внутренних дел (мы даже не уверены, что это одно учреждение, а не четыре разных). Но все же его можно представить как часть третьей или четвертой волны институциональной критики, поскольку он пытается исследовать динамику отношений внешнего и внутреннего, телесного и дискурсивного в функционировании общественного института.



«Anything Goes: Актуальное для тебя актуально и для меня». Вид групповой выставки в пространство L.E.S., Алматы, Казахстан, 2013. Предоставлено художницами.

7. Практика такого исследования вскрывает разнообразные затруднения, с которыми сталкиваются художницы-самозванки из стран условного Юга. К примеру, одним из камней преткновения является проблема самопродвижения. Она как-то связана с традицией противопоставлять кураторские и художественные позиции. Куратор здесь предстает фигурой дискурсивной власти, эксплуатирующей художника-субалтерна, не говорящего по-английски, да и в целом воспринимающего разговор на любом языке как «бла-бла». Эта кураторская власть не обязательно должна быть только дискурсивной. Как заметила в беседе известный центральноазиатский искусствовед, «куратором у нас считался тот, кто находил деньги на выставку». В этой традиции, отделяющей чистое артистическое священнодействие от мирской суеты паблик рилейшнз, все организационные моменты об-

общаются и делегируются «фигуре власти» без каких бы то ни было различий кураторских, продюсерских, менеджерских функций. Скрытый или явный, такой перенос ответственности довольно популярен и выражается в апологии затворничества и скромности, морального превосходства молчания перед «бла-бла», избегания появлений на «сцене» (пользуясь термином Паскаля Гилена). «Самопиар» здесь предстает прямой противоположностью «творчеству». Вероятно, это как-то связано с недостаточной верой в возможность и необходимость искусства как основного занятия в жизни, что часто ведет к его дрейфу в сторону рубрики «хобби», а потом и вовсе может быть списано по статье «увлечение молодости».

Еще одним затруднением является общая деполитизированность центральноазиатских сообществ. Действительно, организаторские



«Women's Business». Вид групповой феминистской выставки в галерее Умай, Алматы, Казахстан, 2013. Предоставлено художницами.

усилия по продвижению чистого индивидуального самовыражения трудно обосновать чем-то (духовность?), что отличалось бы от обычных задач бизнес-промоушена. Чего ради публика должна получить чувственный опыт, полезные знания, подтверждение статуса, сеанс релаксации? Кажется, что вера в политическую нейтральность и автономность сферы искусств является одним из основных предубеждений, стоящих на пути самоорганизации взаимной поддержки художниц. С нашей «экологической» точки зрения, провести четкую границу между организацией, планированием, отбором, артикуляцией суждений, их обменом и творчеством не представляется возможным. Поэтому мы часто склонны обобщать самые разные занятия под рубрикой «работниц культуры» и, снижая статус авторов до производителей, пытаться видеть их объединенными той цеховой солидарностью, смысл которой лежит за пределами конкурентной логики самопродвижения.

8. Одно из главных отличий художественной группировки от институции заключается, вероятно, в том, что первая может существовать в сколь угодно конспиративном, партизанском и провокационном режиме, в то время как вторая обретает смысл лишь через более-менее внятную публичную трансляцию «мы»-нарратива, обладающего потенциалом маркирования сообществ. Так, к примеру, Институт Гете по умолчанию предполагает существование определенных национальных культур, готовых к диалогу друг с другом; Казахский театр оперы и балета, соответственно, подразумевает, что существует возможность коммуникации с оперой и балетом, не являющимися казахскими, и так далее. Национальная рамка культурной репрезентации, разделяя отечественных и иностранных агентов по паспортно-административному принципу, функционирует в логике пограничного пропускного пункта, что в целом плохо соотносится с духом и историей искусства, как мы его знаем. Идея множества является принципиальной и для сегодняшней критической мысли, и она как-то не уживается с той фетишизацией суверенитета, которая столь характерна для постсоветских стран, являясь символической компенсацией и косвенным подтверждением их зависимого положения.

Собственно, метафора Суверена как раз и олицетворяет ту господскую силу, которой пытаются противостоять хамелеонские «креольские» тактики.

В свете сказанного встает вопрос о том, какого рода «мы»-историю могла бы рассказывать транслокальная параинституция, грезящая о космополитической инклюзивности? Когда такое «мы» впервые появилось в нашем тексте, это был период наибольшей социальной девальвации смысла этого местоимения. Его употребление было сродни моветону, настолько сильной была общая разочарованность и убежденность в том, что в атомизированной и высококонкурентной городской среде никаких «мы» нет и быть не может. Это пустое означающее легко прикрепить к чему угодно разве что иронически. Например, можно было продолжить традицию казахстанского совриска, сказав, что мы — дикие степные кочевники, ратующие за буквалистскую интерпретацию нomaдологии как своего рода «монгольского дискурса». Можно было вспомнить Хосе Васконселоса Кальдерона и сказать, что мы — новая смешанная космораса, идущая на смену нациям и национальностям (хотя, положила руку на сердце, мы что-то подобное в общем-то и говорим). Можно было развить популярную тему Байконура и «звездного кочевья» Сергея Маслова, привычно используя смешных инопланетян как метафору собственной грустной отторженности. И наконец, можно было пойти по пути ассимиляции с доминантной группой и вообще не упоминать о локальных отличиях, назвавшись каким-нибудь нейтральным «Объединением» и повесив над входом обэриутское «Кто мы? И почему мы?». Все эти игры с самоидентификацией могли бы быть уместны и интересны при том, что наша территориальная советско-центральноазиатская принадлежность остается нетронутой в любом случае. Однако наиболее многообещающей — именно в плане радикального подрыва территориальности — выглядит та версия «мы»-нарратива, которая является формой неоматериалистической критики картезианского субъекта и имеет соответствующие, далеко идущие импликации. Об этом стоит сказать пару слов.

9. Экологическое и популяционное мышление не только акцентирует включенность вся-

кого автономного образования в расширенный контекст внешнего, но и сами автономные единицы также интерпретирует как популяции, размыкая дуализм внешнего и внутреннего. Таким образом, всякая вещь может быть помыслена как совокупность элементов, связанных отношениями своего рода социальности. Нам показалась продуктивной мысль Габриеля Тарде о том, что любые науки надо считать разделами социологии¹³. Взять, к примеру, психоанализ, чьи топографии, с подачи отцов-основателей, склонны размечать психическое пространство в соответствии со структурой нормативной нуклеарной семьи — с соответствующими иерархическими инстанциями Отца, Ребенка и так далее. Жизнь этого внутреннего сообщества основана на репрессии части его членов. Суверенитет субъекта речи — полномочного представителя менее артикулированных телесных инстанций — связан с патриархальными предубеждениями европейского сознания того периода, в который сама эта проблематика субъекта получала свою детальную разработку (условно говоря, от Декарта до Лакана). Но говорящий никогда не представляет всего того, от чьего имени он якобы говорит — будь то Бог или природа, индивидуальное тело или сообщество, народ или нация. Легитимное «Я» выступает здесь означающим Суверена, подавляющего и стирающего внутреннее различия подвластных ему «мы». Из подобных соображений возникла идея речи от имени неопределимого: внутренне-внешнего множества симбионтов, участвующих одновременно и в индивидуальных, и в коллективных телах-экосистемах (включая глобальную экосистему планеты). Призывы начинать процесс демократизации с себя мы восприняли буквально и поставили вопрос об источнике того суверенитета, которым обладает *cogito*, предъявляя свои права на якобы принадлежащее ему тело *extensa*. Ведь в каждом теле, если приглядеться, много живущих. Отделение местных от понаехавших для популяционного мышления было бы не вполне понятной задачей.

Необходимость распознавать множества, фундирующие любые единства, по нынешним временам кажется насущной. Универсалистские претензии такого «мы» имеют много об-

щего с делезианской фигурой миноритарного сознания¹⁴. Сфокусированность на множествах и становлениях является следствием желания видеть призрачные формы социальной жизни, которых еще нет, но которым раньше или позже предстоит прийти на смену тем «природным» образованиям, что связаны узами эссенциальной идентичности и родства, ибо в итоге «мы имеем дело со всемирной популяцией на полном теле Земли, а не с органическим семейным поколением»¹⁵. Таким образом, «мы» Креольски Центра является виртуальным множеством существ, сопротивляющихся колониальным практикам классификации и контроля населения. Это можно считать неким проектом для интрапсихической демократии, противостоящей антропоцентризму имперско-колониальных субъекто-объектных отношений и открывающей, как хотелось бы думать, квир-утопические потенциальности вида *H. sapiens*.

10. По нашим наблюдениям, у художницы из Центральной Азии всегда было два пути: либо продолжать самоэкзотизирующую линию показа национальных/этнических особенностей, либо быть ассимилированной доминирующей группой, растворившись в универсальном, стирая телесные маркеры различий в попытке занять позицию «человека вообще». Креольская перспектива пытается найти возможность разговора об универсальном через сингулярное. Не стирание различий, но, напротив, их более детальное артикулирование, не ассимиляция с доминантной группой, но, напротив, пролиферация переходных идентичностей в сторону все более и более идиосинкратических и «искусственных» *ad absurdum* — вот что выведет художественные нарративы на уровень не общечеловеческого, как в XX веке, а общепланетарного биосферного воображаемого, принадлежность к которому потенциально могли бы разделять все сущности, а не только те, что говорят на языках и имеют паспорта с нужными штампами.

Несколько столетий применения рационального метода научили нас искусству расколдовывания мира, позволили взламывать и отпирать замки в стремлении к освобождению от оков религиозного сознания, абсолютистской власти, ограничений доиндустриаль-

ного производства и донанучных форм познания. Это было прекрасно, но мы уже довольно далеко зашли на этом пути. Возможно, пришло время начать учиться пользоваться замками и в другую сторону тоже: запирасть их там, где мы хотим сохранить вещи в том виде, в котором они нас худо-бедно устраивали — например, климат до глобального потепления или соцпакет до демонтажа социального государства. Возможно, пора учиться не только гасить, но и зажигать ауру вокруг того, что нам, оказывается, было дорого; возможно, пора потихоньку, в порядке научного эксперимента, учиться заколдовывать мир обратно, чтобы вновь сделать его хотя бы немного чувствующим и одушевленным, хотя бы отчасти пригодным для жизни всех этих хрупких странных полуживых существ. Это и есть задача художниц — ведь кроме нас, никакой дурак заниматься этими детскими играми не будет.

И напоследок, возвращаясь к вопросу о наших пользе и вреде. Существует традиция разделять общественную деятельность

людей на три архетипических царства: силовую/управленческую (Воин), священную/когнитивную (Служитель Культа) и коммерческую/коммерческую (Купец). Как бы эти три древних королевства ни перекрывались и ни смешивались, ничего нового за последние тысячи лет придумано вроде не было (космонавты и разносчики пиццы не в счет). Ввиду того, что мы имеем дело не с разными профессиями, но с различными этосами, каждый из этих трех персонажей, скорее всего, не понимает, для чего нужны двое других. Принадлежа словословию служительниц культа, мы понимаем свою функцию как жизненно необходимую: мы исследуем, храним, собираем и пересобираем ключевые конвенции и правила интерпретации реальности. Мы заняты перекодировкой тех систем значений, из которых сложены мозаики миров. Можно (и в общем-то нужно) считать такую формулировку преувеличением, однако история XX века показала, как раннемодернистское «точечное» реформирование институций в Европе, совершен-



«Second Sex». Перформанс во время открытия групповой про-феминистской выставки. Пространство L.E.S., Алматы, Казахстан, 2013. Предоставлено художницами.



Мария Вильковская и Руфь Джэнрбекова «100 лет и 33 месяца: юбилейная церемония открытия контромонумента памяти Джона Кейджа», 2015. Перформанс 5 июня 2015 в Парке отдыха имени Ганди в Алматы, Казахстан. Предоставлено художницами.

ное околохудожественной богемой, подготовило почву для послевоенного массового реформирования больших общественных институтов по всему миру. Модернистское воображение действительно стало базой для современных форм субъективностей. Наша художественная «песочница» и в самом деле способна быть источником непредвиденных сдвигов в консенсусах большого общества. К счастью, распространенный миф о бесполезности искусства создает нам надежное прикрытие. Страшно даже представить себе, что было бы, если б власть имущие и впрямь поверили в фантастическую историю о том, как неизвестные паразитирующие на трудовом теле «народа» художницы на своих чердаках конструируют людей будущего и определяют ценности для завтрашних экономик и социальных политик. Нам гораздо проще заниматься нашим делом, зная, что такую возможность нельзя принять всерьез. Так что мы

будем продолжать изобретать реальности — просто потому, что можем и хотим. К тому же нас уже нанял на работу Креольски Центр. И поэтому вопрос о том, кто кому нужен и для чего именно, мы, пользуясь случаем, хотели бы переадресовать двум другим персонажам из упомянутой тройки. Как служительницы культа, мы желаем знать: для чего нужны сегодня высокостатусные касты военачальников, управленцев, чиновников и бизнесменов, то есть бессмысленная система экономической эксплуатации и охраняющая ее беспощадная система политического подавления?

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ По мнению некоторых кураторов, Центрально-азиатские павильоны Венецианской биеннале можно считать важными вехами в истории локальной художественной сцены. См. Mamedov G. Sites of Construction and Political Dissent: Central Asia Pavilions

in Venice 2005–2013 // *Field Notes of the Asia Art Archive* 04 (2015). P. 106–117.

² Мы часто используем феминитивы, царапающие глаз и ухо ценителей изысканной и грамматически безупречной речи, так как считаем бесполезным указать таким образом на скрытый в этой речи нерелексированный гендерный дисбаланс, а также напомнить мимоходом об участии женщин в тех общественно-значимых сферах деятельности, которые традиционно ассоциируются с профессионалами-мужчинами. Еще о феминитивах см. например О феминитивах и гендерной чувствительности в русском языке // Гендерный информационно-аналитический центр «КРОНА», доступно по <http://krona.org.ua/o-feminativax-rysskom-yazyike.html>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 31 марта 2017.

³ Согласно переписи 2001 года, более 390000 человек в Великобритании указали в качестве своей религии джедаизм, см. *de Castella T. Have Jedi Created a New «Religion»? // BBC News Magazine, October 25, 2014*, доступно по <http://www.bbc.com/news/magazine-29753530>.

⁴ Названия известных книг Жана-Люка Нанси и Джорджо Арамбена.

⁵ *Glissant J. Poetics of Relation. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.*

⁶ См. *Hall S. Creolite and the Process of Creolization // Enwezor O. et al. (eds.) Creolite and Creolization: Documenta 11_Platform3. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.*

⁷ *Lionnet F., Shih S. (eds.) The Creolization of Theory. Durham: Duke University Press, 2011.*

⁸ Узнали, в том числе, из статьи Роберта Файна Космополитизм эпохи Просвещения: западный или всемирный? // *Новое литературное обозрение* №110 (4/2011).

⁹ Критик Андре Салмон, крестный отец картины, называл ее «вечно пылающим кратером, откуда вырвалось пламя современного искусства». См. *Pennisi N. Picasso and Africa: How African Art Influenced Pablo Picasso and His Work*, доступно по http://www.palmbeachstate.edu/honors/Documents/picasso_and_africa_how_african_art_influenced_pablo_picasso_and_his_work_nadeenpennisi.pdf.

¹⁰ Широко известен рассказ Пикассо о визите в этнографический музей Трокадеро в 1907, где, по его словам, он попал под магическое действие африканских масок, и те в буквальном смысле внушили ему пластическое решение для этой работы: «Авиньонские деви» пришли ко мне в тот самый

день, но не из-за форм, а потому что это была моя первая экзорцистская картина <...> Они [маски] были магическими <...> были посланцами, посредниками <...> Они были против всего — против неизвестных угрожающих духов... Я понял; я тоже против всего». См. *Huffington A. Picasso: Creator and Destroyer. New York: Simon and Schuster, 1988.*

¹¹ *Latour B. An Attempt at a «Compositionist Manifesto» // New Literary History vol. 41 no.3 (Summer 2010). P. 471–490.*

¹² В числе вдохновляющей нас классики жанра можно назвать N.E. Thing Co. Ингрид и Иэна Бакстеров и Agentur für Geistige Gastarbeit Харальда Земана.

¹³ «Но это значит, что все есть сообщество и все вещи — это сообщества. И весьма примечательно, что наука, в логике своих первых шагов, странным образом склонна расширять понятие сообщества. Она говорит о клеточных сообществах — так почему не об атомных? Не говоря уже о сообществах звезд, солнечных систем. Все науки, похоже, обречены быть разделами социологии», — *Тард Г. Монадология и социология. Пермь: Гиле пресс, 2016. Цит. по Latour B. Gabriel Tarde and the End of the Social // Joyce P. (ed.) The Social in Question. New Bearings in History and the Social Sciences. London: Routledge, 2002. P.117–132.*

¹⁴ «Есть универсальная фигура миноритарного сознания как становления каждого, и именно такое становление является творчеством». *Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Тысяча плато. Екатеринбург: У-Фактория, 2010. С. 178.*

¹⁵ Там же. С. 53.

Мария Вильковская

Родилась в Алматы. Художник, куратор, поэтесса. С 2013 года сотрудница Креольского культурного центра. Живет в Алматы.

Руфь Дженибекова

Родилась в Алматы. Занимается экзистенциальным перформансом в области искусства, теории и трансфеминистского активизма. Живет в Алматы.



Владимир Грамович «Б-Ч-Б (реконструкция)», 2015. Объект, архивные материалы. Вид выставки «Разговоры о политике. Критическое искусство Беларуси десятилетия» в Доме культуры «Делай Сам!», Москва, октябрь 2016. Куратор Алексей Толстов.

Алексей Толстов

Политическое в искусстве Беларуси десятих

Тема политики близка для искусства Беларуси последних 30 лет: художники нонконформисты 1980-х, неоромантизм с его стремлением к конструированию национального нарратива, перформансы Алеся Пушкина, включая знаменитый «Подарок президенту», критика власти в работах Марины Напрушкиной нулевых и в постановках Белорусского свободного театра. Можно также увидеть политическую составляющую в выставке «Белорусский павильон 53-й Венецианской биеннале» (куратор Лизавета Михальчук), проходившей в Минске летом 2009 года и в значительной степени критиковавшей самоизоляцию в культурной политике государства. В том же 2009 в Минске открылась галерея современного искусства «У», которая, хоть и не ставила своей целью участие в политической жизни страны, вписалась в нее благодаря своей выставочной программе и художникам, участвующим в проектах. Однако на этом фоне 2010 год все же представляется переломным. Заметно изменилась как ситуация в стране в целом, так и в поле искусства.

Геополитическое расположение Беларуси на пограничье между Западом и Востоком традиционно диктует свои условия, и успех Лукашенко основан на удачном маневрировании между Брюсселем и Москвой, на открытости тем, кто готов его поддержать. В начале 2009 отношения с Евросоюзом потеплели, Беларусь получила ощутимый кредит от МВФ, что позволило стране отсрочить последствия кризиса, который затронул экономику других стран. Средняя заработная плата приблизилась к обещанным президентом 500 долларам. Некоторая либерализация политической жизни в 2010 послужила сладким обещанием возможности демокра-

тических преобразований в стране в самое ближайшее время. К назначенным на этот год выборам было допущено рекордное количество оппозиционных кандидатов, в какой-то момент у многих на Западе могла появиться надежда, что в этот раз обойдется без фальсификаций. Вечером 19 декабря состоялась многотысячная демонстрация в центре Минска, вошедшая в историю как Плошча-2010, — люди с нетерпением ждали итогов выборов, но результаты, объявленные Центризбиркомом, оказались не новы. Закончилось все штурмом Дома правительства, который многие склонны считать провокацией спецслужб, и последовавшими сразу за ним массовыми избиениями и арестами демонстрантов, сопровождавшимися общими зачистками по городу. В течение нескольких часов все оппозиционные кандидаты были задержаны.

Влияние, которое оказала Плошча-2010 на социальную и политическую жизнь страны, трудно недооценить. Практически сразу вокруг этой даты сложилась своя мифология, возникли новые герои и предатели. Жесткая позиция стран Запада в оценке итогов выборов и всего, что за ними последовало, была предсказуема. В течение последующих двух месяцев ситуация в экономике ухудшилась, белорусский рубль резко пошел вниз, доходы упали, попытки Центрального банка регулировать валютные операции привели к возникновению черного рынка. Возникла ситуация, в которой впервые за долгие годы были затронуты материальные интересы всего населения. Напряженность в обществе стремительно нарастало.

11 апреля 2011 года в 17:55 на станции метро «Октябрьская» в центре Минска про-

изошел взрыв, в результате которого 15 человек погибли и еще 203 пострадали. На следующий день были задержаны несколько подозреваемых, двое из которых признали свою вину. 30 ноября Дмитрий Коновалов и Владислав Ковалев были приговорены к высшей мере наказания, 16 марта 2012 приговор был приведен в исполнение.

Теракт в минском метро шокировал общество. Экономические проблемы были отброшены на второй план, внимание медиа было приковано к расследованию. Высказывалась точка зрения, что взрыв в минском метро играл на руку белорусским властям.

23 декабря 2011 году Денис Лимонов, участник художественной группы «Липовый цвет», пишет открытое письмо на имя генерального прокурора республики Беларусь, в котором заявляет об ответственности группы за взрыв в метро: «Арт-группа объявляет свои преступления художественным произведением и посвящает их жертвам кровавой государственной машины». Искусство пошло на открытый медийный конфликт с властью. Примечательно, что до этого деятельность группы была мало заметна в художественном сообществе, о ЛЦ заговорили только за месяц-полтора до этого — внимание привлекла акция «Кипиш в автобусе» (записанный на видео опрос пассажиров о политической ситуации в стране, гражданской позиции и нарушении прав). После письма прокурору группа стала одним из самых ярких событий в искусстве того времени и, как ни парадоксально, сразу же прекратила свое существование из-за внутреннего конфликта между участниками.

Работы «Липового цвета» заметно отличались от неофициального искусства Беларуси. Для них была характерна прямолинейность и спонтанность. Все творчество группы в той или иной мере ситуационно. «Откатывание пальцев» было снято в квартире Дениса Лимонова, где вечером собрались участники группы. В дверь позвонил участковый и предложил хозяину пройти дактилоскопию (эта процедура с 2008 года обязательна для всего мужского населения страны). «Кипиш в автобусе» был записан спонтанно по дороге в гости к товарищу Лимонова. Вовлекая в свою практику случай-

ных акторов, «Липовый цвет» предлагает довольно нехарактерный для белорусского искусства язык — однозначно прямой, без скрытых подтекстов.

Если современное искусство в Беларуси в основном работает в границах определенных выставочных пространств, стремится к надлежащему уровню презентации и рассчитывает на какую-то более-менее заинтересованную аудиторию, то «Липовый цвет» стоит на противоположных позициях, действует внесистемно и находится в оппозиции не только к критикуемой власти, но отчасти и к буржуазности самоинституализирующейся критики других акторов.

В 2012 году Минск стал одной из площадок международного проекта «Going public. О трудностях художественного высказывания» (куратор Лена Пренц), который также проходил в Клайпеде и Калининграде. Участникам было предложено совершить интервенции в публичное пространство, реализовав свои художественные проекты. Организатором проекта выступил Институт Гете в Вильнюсе. Один из приглашенных художников, Михаил Гулин, представил для проекта работу «Персональный монумент», скульптуру, состоявшую из четырех модулей желтого и розового цвета. В течение дня скульптуру, собранную из этих «кубиков» Гулин с ассистентами устанавливали на непродолжительное время (достаточное для документации) поочередно на разных площадях Минска: Якуба Колоса, Калинина, Независимости. Вынося геометрические фигуры яркого цвета в центр города, Гулин совершенно незаметно нарушил привычную картину площадей и проспекта. Казалось, в такой шуточной интервенции нет ничего подрывного — отчетливо сформулированной идеи или манифеста. Однако на Октябрьской площади Гулина и его ассистентов задержали сотрудники ОМОНа и доставили в отделение. Их продержали в обезьяннике больше 7 часов, в итоге предъявив «Сопrotивление законным требованиям сотрудника милиции». Суд по административному делу Михаил Гулин выиграл, однако еще до суда был уволен из университета, где преподавал.

«Персональный монумент» — это именно та работа, тонкий политический месседж ко-



Алеся Житкевич «Идентификация с агрессором», 2013–настоящее время.

торой удачно подчеркивает реакция правоохранительных органов. Без эпизода с задержанием очевидность абсурда осталось бы заметной едва ли не исключительно ценителям и ангажированным специалистам от искусства.

Социально ангажированное и политическое искусство Беларуси редко выходит на улицы. Но стоит также учитывать то, что неофициальное поле искусства, организованное вокруг нескольких площадок, таких, как галерея «Ў» и пространство «ЦЭХ», само по себе является достаточно политизированным. Говорить о закрытости художественного сообщества не совсем справедливо, тем более что в 2010-х годах, во всяком случае, в Минске, количество событий в культурной жизни стремительно росло, включая сектор неформального образования, открытых дискуссий, лекций и других мероприятий. Все же очевидно, что политические высказывания в выставочных пространствах куда безопаснее, чем в публичных. Власть четко разграничивает эту географию, обычно не вторгаясь на территорию таких резерваций, но и всячески охраняя свое право на идеологиче-

скую регуляцию общественной жизни вне их стен.

Беларусь не является закрытым государством, и на самом деле многое из того, чем белорусы привыкли пугать иностранцев, работает в основном в поле государственной мифологии и часто может терять свою опору. В этом плане, безусловно, интересной представляется фигура Сергея Шабохина, художника, куратора и исследователя, основателя портала о современном белорусском искусстве artaktivist.org, сооснователя и главного редактора портала kalektar.org. В основе его метода лежат исследование и систематизация, работа с архивом. Это относится не только к его редакторской деятельности, но также и к художественной практике, в которой одно из центральных мест занимает создание авторского музея. В исследовательском проекте «Практики подчинения», начатом в 2010 году, Сергей собирает коллекцию материалов и объектов, которые так или иначе касаются темы страха и неприятия. В нее входят фотографии, бытовые предметы, вещи, найденные в публичных местах, изображения из медиа.



Михаил Гулин «Персональный монумент», 2012.

Постоянно присутствуют ссылки на события либо явления политической жизни Беларуси и их авторские описания, а также собственные реакции художника, его родственников и знакомых. Некоторые экспонаты совершенно личные, как, например, водопроводная труба и авторский комментарий «Уже пять лет из труб воняет... Прогнивший социализм!», или фото записки, оставленной отцом автора на холодильнике после беседы накануне, — «Я боюсь больше. Папа».

Критика власти у Шабохина не прямо выражена, она заключена в совокупности собранного материала, его характере и, может быть, больше является констатацией, которая обретает свою критичность лишь через презентацию в качестве художественного высказывания. В работе много недоговоренности и завуалированности: страх не может заявлять о себе громко. Есть отсылки к советской традиции, в том числе бытовой, с ее стереотипами и предрассудками, которые совершенно ясно сочетаются с идеологической машиной белорусской современности. Говоря о власти опосредованно, через отсылки, документы и истории, Сергей Шабохин, с одной стороны, обнажает механизм ее

воздействия на граждан, с другой — как будто сам занимает позицию одного из них. Такой подход не несет в себе некоего конкретного политического контрмесседжа, однако аккумулирует недовольство и раздражение. В работах на тему политики в искусстве довольно часто можно заметить критическую фиксацию на действующей власти, номенклатурной системе, пережитках советской бюрократии, авторитарном контроле. Что же касается создания альтернативы, некоей утвердительной риторики, манифестирования, обсуждения моделей организации общества в более широкой перспективе и вне регионального культурно-исторического контекста — такой материал, к сожалению, практически отсутствует. Альтернативой диктатуре традиционно выступают европейские ценности. Евроинтеграция или диктатура — именно эта дихотомия в основном и создает пространство политической критики, оставаясь актуальной не только со времени обретения независимости, но и часто будучи вполне соотносимой с предыдущей историей Беларуси.

Пожалуй, одним из наиболее заметных игроков на этом поле является Белорусский

Свободный театр. Созданный в середине нулевых, он изначально занимает твердую антиавторитарную позицию с выраженным прозападным уклоном. В числе основателей были активисты оппозиции. Через богатый репертуар театра красной нитью проходит тема политических преступлений, нарушений прав человека, страданий белорусского народа при диктатуре Лукашенко. Позиция театра крайне однозначна и вполне ясна: нынешняя власть должна предстать перед судом, демократизированная Беларусь взять курс на евроинтеграцию. После выборов 2010 года руководство театра вынуждено было эмигрировать в Великобританию, основные премьеры происходят там и транслируются в сети. Вместе с тем на полуподпольных спектаклях в Минске редко не бывает аншлага.

Безусловно, многое из того, что зритель видит на сцене, основано на реальных событиях, документальность — наверное, главная особенность спектаклей БСТ. Вместе с тем эта документальность прекрасно работает на Последнюю Диктатуру Европы. Этот идеологический титул является краеугольным камнем во всей эстетике и мифологии театра, исходя из которой угнетаемый белорусский народ страдает при режиме Лукашенко и должен быть спасен просвещенной Европой. Исходя из этого, субъект, которого зритель видит на сцене, всегда преследуется, бесправен и не в состоянии самостоятельно одержать победу. Такая слабость и несамостоятельность так или иначе преподносится мировой и локальной публике как характеристика современного белорусского общества, что, по понятным причинам, создает определенный имидж и, возможно, легитимирует низкий уровень гражданской активности внутри страны.

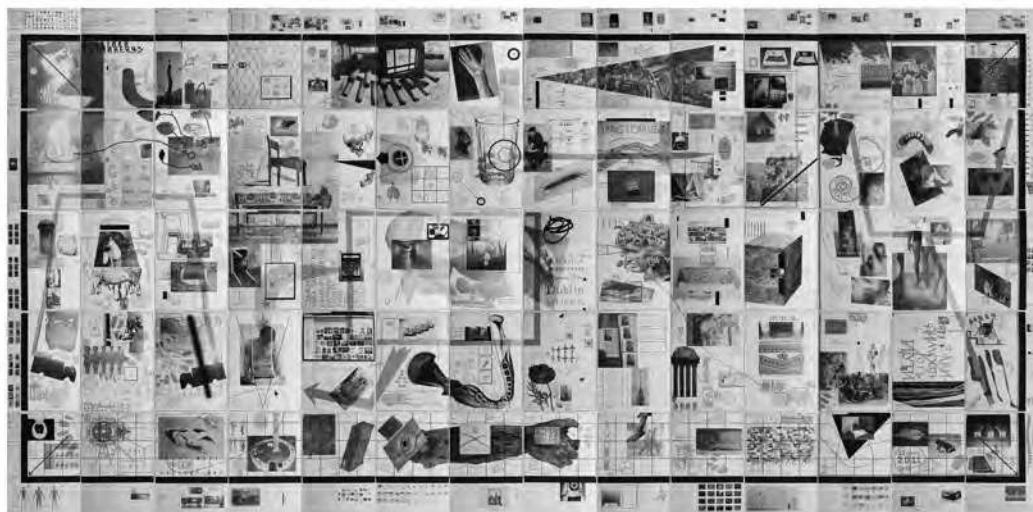
Исследовательница современной культуры и художница Ольга Сосновская помещает вопросы неокOLONиальных отношений в центр своей работы «Когда что-то умирает, для меня оно повсюду» (2015). В инсталляции объединены фотографии, видео, а также самоклеющаяся декоративная пленка с мраморной фактурой, которая используется сотрудниками коммунальных служб для заклеивания граффити в подземных перехо-

дах. На фото изображены: сцена массового праздника в Минске, милицейские ограждения, человек с сувенирной африканской маской на лице и прочее. На видео художница показана в залах Музея Виктории и Альберта. Хореография ее движений говорит о желании остаться незаметной, затеряться среди экспонатов и посетителей. Эти сцены сменяются кадрами из Национального художественного музея Республики Беларусь, на экране вестибюль, колоннада, элементы интерьера, пустые залы. Завершает видео повторяемая последовательность движений, взятая из акробатической композиции «Белорусская ваза», исполняемой гимнастами во время парада по случаю празднования Дня Независимости в Минске.

В этой работе совмещаются три основных компонента: эстетика символического языка официальной Беларуси, связанного с публичным пространством, массовыми праздни-



Ольга Сосновская «Когда что-то умирает, для меня оно повсюду», 2015.



Сергей Шабохин «Практики подчинения», 2010–настоящее время.

ками и общественными ритуалами, вариации национальной самобытности, от серьезного государственного пафоса до его же саркастической экзотизации, и тема объективации, музеификации и, соответственно, колонизации культуры. Материал, который использован в инсталляции, является также набором символов, связанных друг с другом в некий шаткий, неустойчивый образ, к которому сложно относиться однозначно. Очертания культурного продукта едва различимы, он будто балансирует между двумя векторами самоопределения, неустойчивый в дуальности региональной геополитики. Работа Ольги Сосновской обнажает и проблематизирует эту неустойчивость.

Вопросы самоколонизации и самоэкзотизации, которые затрагивает художница, безусловно, актуальны не только для Беларуси. Однако совершенно понятно, что при сравнении разных культурных контекстов более привлекательными чаще будут выглядеть далекие и идеализированные. Может ли в таком случае быть образ восточноевропейской диктатуры сколь-либо интересен на мировом рынке? Периферийность как таковая является общей характеристикой и для культурной модели белорусского государства, которое вместо самостоятельного развития в середине девяностых доброволь-

но вернулось к модели советского и российского провинциализма. Да и в рамках прозападной системы ценностей независимой культуры стране так или иначе отводится место далекой европейской окраины.

Очевидно, что в официальной риторике вопрос периферийности совершенно не уместен. Беларусь географически находится в центре Европы, и периоды потепления отношений с Евросоюзом или Москвой вполне соответствуют декларациям многовекторной и открытой политики, о которой часто говорит президент. Его фигура играет центральную роль в идеологии белорусского государства, где он выступает гарантом независимости. Модель, которая выстроилась за время нахождения Александра Лукашенко у власти, безусловно, немыслима без его участия. Авторитарная система с четкой вертикалью за долгие годы стала системой по умолчанию. Критикуя ее, белорусские художники не часто обращаются к образу президента, возможно, из соображений собственной безопасности, возможно, из желания не быть банальным. В итоге объектом критики остается система в целом.

В цикле работ Алеси Житкевич «Идентификация с агрессором», начатом в 2013 году, публика сразу же считала сильный антиавторитарный посыл. Так, изображение Адольфа

Гитлера провоцирует соответствующие параллели. Сильная фигура патриархального лидера вполне открыто используется в официальной культуре и государственной пропаганде, в том числе самим Лукашенко. Однако это изображение — единственное прямое в ряду других образов, которые использует художница. Оружие — нож и пистолет — соседствует с графическим изображением приемов единоборства и ядерным взрывом. На одной из фотографий — портрет самой Житкевич в полный рост, покрытой государственным флагом. Несмотря на прямое включение локальных символов и общую читаемость именно в белорусском контексте, цикл Алеся Житкевич вполне может работать и вне его, иллюстрируя авторитарность как таковую. Название проекта взято из словаря психологии, в котором этот термин обозначает связь между поведением жертвы и агрессора, в котором первая в качестве защитной реакции может перенимать характерные черты в поведении второго. Обращая внимание на этот немаловажный нюанс, вполне логично сделать вывод о природе авторитарной власти, которая реплицируя себя в многочисленных

образах, тиражируя свою традиционалистскую природу в СМИ, администрировании, идеологии, образовании и культуре, создает соответствующую модель поведения, норму, которая не может не сказаться на всем обществе, во многом бессознательно ей следуя. Вводя психологическую терминологию в политическое поле, Алеся Житкевич наглядно это иллюстрирует, но не концентрируясь только на локальном, выводит такие отношения за его пределы.

Примечательно, что уже через год после презентации «Идентификация с агрессором» приобрела дополнительное прочтение: аннексия Крыма и война в Украине не могли не затронуть Беларусь. Общество поляризовалось, конфликт разделил друзей и родственников, добровольцы в нарушение законодательства пополняли ряды пророссийских боевиков и сил АТО, власть была вынуждена в срочном порядке пересматривать свою региональную и внутреннюю политику. Весной 2014 у многих появилось ощущение, что вооруженные люди в военной форме без опознавательных знаков могут в скором времени появиться и на улицах белорусских городов. Проявилась ситуативная русофо-



Юра Шуст «Эхо войны», 2014.

бия, которая в свою очередь спровоцировала рост националистических настроений, и последующий интерес поп-индустрии к истории, народной культуре, белорусскому языку и национальным символам.

Двухканальная аудио-видео инсталляция «Эхо войны» была создана летом 2014, когда боевые действия в Украине набирали обороты. В кадре автор Юра Шуст и его сестра выбивают ковер в тихом дворе на улице Мира в городе Молодечно Минской области. Они расположены напротив друг друга, удары наносятся поочередно, темп постепенно нарастает. Звук эхом разносится по окрестности, отражаясь от панельных многоэтажек с характерной задержкой. Выбивание ковра отсылает к общему для постсоветских стран прошлому, которое никак не может остаться просто историей, пережитой и отработанной. Процесс, в который вовлечены родственники на видео, может трактоваться как ритуал очищения, избавле-

ния от пыли, но в любом случае он принимает яркие черты противостояния. Равномерно ускоряющаяся последовательность ударов усиливает напряжение. Используя акустику двора, Шуст создает яркую параллель с канонадой боевых орудий, которая в это самое время звучит на востоке Украины.

Как и в других своих работах, автор здесь использует эстетику ритуала. Видео строго срежиссировано, герои сосредоточены, их действия синхронизированы, сцена не случайна. Ее аллегоричность схожа с аллегоричностью древних культовых практик, где каждое движение наделялось смыслом. В работах Юры Шуста нередко встречается тот же формальный метод, действия либо объекты несут оттенок оккультного, содержат намеки на скрытую мотивацию, создают некую особую ауру. Приложение такой эстетики к теме войны, которая хоть и не затрагивает Беларусь напрямую, но неизбежно проявляет себя в медийном поле, только



Алексей Толстов «На счастье!», 2016. Документация перформанса. Вид инсталляции на выставке «Разговоры о политике. Критическое искусство Беларуси десятилетия» в Доме культуры «Делай Сам/a2, Москва, октябрь 2016. Куратор Алексей Толстов.

усиливает высказывание. В какой-то момент возникает вопрос — насколько художественная практика такого рода может повлиять на реальную ситуацию на фронте и на политическую ситуацию вообще, или же она в любом случае обречена оставаться только безопасной рефлексией?

Официальный Минск не признал аннексии Крыма так же, как не признал независимости Абхазии и Южной Осетии в 2008. Комментарии Александра Лукашенко были и остаются неоднозначными: с одной стороны, он осудил военные действия и поддержал новое украинское руководство, с другой — указал на то, что ответственность за ситуацию целиком лежит на украинских политических элитах, и не только на бывшем президенте Викторе Януковиче. Так или иначе, Минск стал площадкой для мирных переговоров в формате Нормандской четверки, в результате которых был подписан ряд значимых соглашений. Хотя боевые действия так и не удалось остановить окончательно, отношение к Беларуси в мировом сообществе начало меняться, как и ситуация внутри государства.

В течение последних двух лет с Минска были сняты экономические санкции, первые лица и их окружение были исключены из списка невъездных в страны ЕС и США, в отношениях с которыми наблюдается значительное потепление. В Беларуси было освобождено большинство политических заключенных, президентские выборы 2015 хоть и не обошлись без фальсификаций, но в целом прошли достаточно спокойно, уличные акции протеста не подавлялись. По итогам парламентских выборов в 2016 в Палату представителей Национального собрания были избраны две представительницы от оппозиции, что хоть и не играет большой роли, но может быть расценено, как своеобразный знак со стороны властей. Немаловажными представляются также кадровые перестановки в Министерстве обороны и изменения в государственной военной доктрине. На фоне передислокации войск России у западных границ, а также усиления контингента НАТО в Польше и странах Балтии это выглядит своевременной мерой.

Трудно сказать, насколько эта косметическая демократизация и диверсификация

внешней политики отразится на ситуации внутри Беларуси. Что касается культурной сферы, то в течение последних лет на фоне закономерной стагнации государственных институций наблюдается ощутимое укрепление позиций неофициального поля. Примечательно, что многие из акторов, не предлагая напрямую каких-либо политических альтернатив действующей власти, зачастую создавая исключительно коммерческий продукт, даже этим меняют ситуацию. Несмотря на интенсификацию культурной жизни, современное искусство Беларуси остается доступным достаточно небольшой аудитории. В отсутствие серьезной образовательной и исследовательской базы, рынка и ограниченности сети оно в основном не обладает значительным общественным весом. Что же касается темы политики, то зачастую события и работы, которые ее затрагивают, могут рассчитывать на больший интерес публики, хоть и не факт, что сами в то же время способны непосредственно вызвать какие-то перемены или поспособствовать реализации декларируемого.

Современной политической критике в искусстве Беларуси не характерна революционность или же прямой конфликт, она, скорее, описывает и анализирует ситуацию. Вместе с тем заметен высокий уровень оппортунизма власти и довольно низкий аспект моделирования альтернативы. Так или иначе, работая напрямую, через акции и медиа, или опосредованно через галерейное пространство, художники активно создают то культурное поле, которое с течением времени все больше приобретает черты активного политического субъекта. Вопрос его развития — это вопрос развития среды современного искусства в Беларуси в целом.

Алексей Толстов

Родился в 1984 году.

Художник, куратор.

Живет в Минске.



Материал иллюстрирован видами выставки Сергея Браткова «Империя снов», 2017.

Елена Конюшихина

Между молотом и наковальней

Сергей Братков
«Империя снов»
МАММ, Москва
04.03.2017–09.04.2017

Сергей Братков
«BRAT FILM FEST»
галерея «Риджина», Москва
02.03.2017–05.04.2017

В марте Сергей Братков представил сразу два своих новых проекта: «Империя снов» в Мультимедиа Арт Музее (серия фотоколлажей напечатанных на ткани — пододеяльниках промышленного производства) и «BRAT FILM FEST» в галерее «Риджина» (цикл из 19 короткометражных фильмов, снятых в период 2008–2016 гг. совместно с братом Юрием).

Свой первый пододеяльник «Да Нет» Сергей Братков создает еще в 1988 году. В «Империи снов» он возвращается к этой идее. «Империя снов» — визуальный временной срез, где переплетаются прошлое, настоящее и будущее, чье присутствие представлено в качестве отпечатка фигуры-пододеяльника. Когда-то в прошлом художник, захваченный «удивительным», останавливает время посредством щелчка своего фотоаппарата. С высокой периодичностью дублируя кадры, он пытается оттянуть его завершение. Растянутое пребывание в наслаждении от увиденного, от объекта съемки, сходно с переживанием приятного сна. В такой момент хочется вернуться так же, как в прекрасное сновидение.

Во снах говорят о себе страхи — один из лейтмотивов «Империи снов». Семнадцать пододеяльников, размером 3х2 метра с отверстием по центру в форме квадрата, ромба или круга — пространство перехода из действительности в фантазию, куда проецируются сны.

Дыра выступает местом входа и выхода в сновидение. Что снится художнику? Прежде всего — это удивительное: большое и малое. Это может быть, например, знакомая история недавнего прошлого. Что осталось от Левиафана? Смятые, потрепанные картинки со страниц выцветшего журнала «Огонек» собираются вместе на разноцветном полотне пододеяльника «Сто», в самом центре которого покоятся серп да молот.

Художник часто видит кошмары. Особая чувствительность к ним встречается у маленьких детей. Детские кошмары «Истории, рассказанные перед сном» (1998), серия, снятая в подвале мастерской Союза художников в Харькове, обнажает интерес Сергея Браткова к ужасикам, популярным в начале 1990-х. В «Империи снов» мотив страшного сна усиливается, это уже не детская страшилка, а ужас пережитого прошлого. Сон — забвение, в которое погружается усталое сознание, коллективная терапия для всего постсоветского поколения. Поэтому сны художника — это не только частные воспоминания, а общая, знакомая каждому страшилка из детства. Еще ему снится война, и эти сны повторяются. Поверхность пододеяльника «Берлин» (2016) покрыта дырами от пуль в Берлинской стене, а латексное отверстие — это попытка художника построить мост между сегодня и вчера.



Фрагменты-фотографии повторяются, как детские кошмары. Они воспроизводятся снова и снова, поэтому хорошо запоминаются. Художник сознательно их останавливает и начинает вращать предмет «как бы на диске», рассматривает его со всех сторон. Каждое последующее повторение дает новое знание и не может быть заменено, как «невозможно подменить одного из близнецов». Второй, третий, четвертый фрагмент события открывают его, придают первому «энную силу». Поэтому собранные вместе фрагменты в качестве целого образуют яркое декоративное панно, а при рассмотрении единичной фотографии обнажают личное. Так возникает равновесие образа, и фигура-пододеяльник становится унитарной, самостоятельной картиной. Картина Браткова вписывается в рамки модернистской эстетики. Ромб, квадрат, круг — центральная плоскость фигуры-пододеяльника формально продолжает традицию авангарда и выходит на уровень абстракции. Цвет, тон и текстура формируют чувство баланса, обращают внимание к самой форме, чье значение определяется фотографическим фрагментом. Именно этот ряд вместе с центральным отверстием образует авторскую структуру картины, как вертикали и горизонтالي Мондриана, цвет-как-свет Делоне и монокромные геометрические формы Малевича.

А хрупкая поверхность ткани, сшиваемая и распарываемая, скрещивая нити, задает условные видения, и мы сами по себе оказываемся «из той же ткани, что и наши мечты» (Гамлет).

Парадокс обнаруживается в точке зрения, то есть в зависимости от места в пространстве, далеко или близко, видится целое или часть, где целое это общественное, а часть — индивидуальное. Экспрессия чувств дистанцируется и замыкается на уровне формы и цветовой абстракции, но в то же самое время при пристальном, близком взгляде просвечиваются личные переживания художника. Например, это ощущение слона в «пожизненной камере» («Камера», 2016), и вытертых его боками стен вместе с выступающими, как перфорация пленки, окнами. Камера фиксирует лишь часть целого, поэтому слон распадается на фрагменты. Его полный образ неуловим, при этом фрагментарность оставляет воображению зрителя пространство для свободы.

Личное переживание отшелушивается от носителя и, обезличенное, обретает новое измерение. Образ теряет первоначальную эмоциональную заряженность, растворяется во вневременности. Для Ролана Барта фотография его пятилетней матери в зимнем саду сталкивает одновременно два восприятия — одно происходит в настоящем, а другое в прошлом¹. Здесь рвется логика темпоральности, и снимок

запускает «включатель воспоминания», так как именно восприятие фотографии начинает процесс актуализации «встречи прошлого с настоящим». Для Бориса Михайлова отсутствующие родители в серии «Танец» (1978) — пункт, сливающийся с родовым. Одновременное со-существование индивидуальной и коллективной памяти, «готовой к воспоминанию», по сути, является «ничейной». Сад Сергея Браткова в серии «Нет Рая» (1995) — место памяти о родителях, вызывает пункт. Детали — упоминание «ног голландского фотографа» или «пупка папы», монохромность изображений, резкие ракурсы, беспортретность и пространственный континуум — сад, размывают четкие очертания родителей. Ведь то же самое могло происходить в любом другом саду, в то же самое время. Во всех трех случаях личное отделяется и прикрепляется к истории. Фотография лишь указывает на время в прошлом и через чужое личное заставляет вспомнить свое собственное, и также через свое личное приоткрывается общая завеса истории. У Браткова немцы в серии «Если бы я был немцем» (1994) появились не из облака, они, напротив, присутствуют фактически. Их материальность — следствие истории как личной (дедушка художника был немцем), так и коллективной. Эта серия в ироничной манере актуализирует проблему взаимоотношения между странами после войны, что говорит о присутствии истории, так же как «Выборы» (1997) дает представление о событиях тех лет в Украине. Причем история не спешит раскрыть себя, она как будто подразумевается постфактум и со-существует со здесь и сейчас. Русские офицеры в «Балаклавском кураже» (2010) сквозь завесу истории вдруг становятся сегодняшними мальчишками, рьяно прыгающими в воду на глазах у девочек.

В «Империи снов» частная память художника становится коллективным воспоминанием, разделяемыми постсоветским поколением. В случае «Кадров из фильмов без названия» (1977–1980) Синди Шерман снимки rozpoзнаются зрителем, поскольку сквозь них просвечиваются пятидесятые, правда, с перспективы настоящего, которое с особым энтузиазмом вычерчивает границу между собой и тем, что было. То, что было — воображаемое прошлое, теперь явлено в качестве документа, это вещь, предназначенная к осмотру. «Кадры из

фильмов без названия», где множественность персонажей сводится к одной-единственной художнице, пробуждает память и обнажает исторический опыт. Узнавание в таком случае — «есть род аффективности, разделяемой всеми и не принадлежащей никому в отдельности»². Распознавание себя в качестве сообщества двигает с места произвольный массив памяти коллектива, чья «воспоминательная» способность увеличивается с каждым просмотренным фрагментом на пододеляльнике. Подобная логика воспоминания запускается при считывании работ Сергея Браткова. Художник вскрывает унитарные социальные типы переходной эпохи, клишированную образность от конца «эпохи серпа и молота» до начала либеральной капиталистической демократии.

Действие выставки «Империи снов» открывается зрителю и в качестве театрального жеста. Зрелищность и постановочность сопровождают и фестиваль короткометражного кино Сергея Браткова «BRAT FILM FEST» в галерее «Риджина», где художник мастерски перевоплощается в знакомых героев из российской повседневности: представителя правопорядка, шпиона или рабочего — с блестящей иронией высмеивает локально-характерное сегодня. Травестия как жанр, славная традиция, которая глубоко укоренилась в российском искусстве. Так, Владислав Мамышев-Монро в образе Мэрилин Монро, Наполеона или Бабы-Яги — иконический портрет художника-мистификатора. Как замечает Андре Руйе, переодевание подрывает традиционное гендерное разделение³. В 1921 году Ман Рэй снимает Марселя Дюшана, переодетым в Розу Селапи, «элегантную женщину с макияжем, в платье, колье и меховой шляпе», и этот портрет впоследствии украсит этикетку флакона духов «Пре-красное дыхание».

Серии работ Сергея Браткова «Бойцы без правил» (2000), «Секретарши» (2001), «Моряки» (2001), как и шермановские типажи, формируют коллективное тело без оппозиции на высокое и низкое, правдивое и вымышленное, сами по себе наличествуют в фактичности. Их «фатическая», прицеленная образность управляет зрением и привлекает внимание, причем взгляд становится неотвратимым от поверхности снимка. Узнавание клише и есть то место встречи между зрителем и изображением, которое собирает фотографию и задает модус

восприятия. Разделяемые чувства и эмоции приводят к принятию пережитого исторического опыта между зрителями, а фигуры — бойцы, секретарши, военные, маньяки, дети из детдома — типажи одного из сообществ, знаки эпохи. Согласие формируется при считывании штампа, как девушки Синди Шерман из «Кадров из фильмов без названия» распознаются не в качестве апроприированного образа высокой моды, а как типичный образ из 1950-х. Это персонаж-клише, всегда один и тот же узнаваемый образ, при виде которого обыкновенно восклицают: «Я это помню!», но при этом он не имеет конкретного референта. История Сергея Браткова о специфическом кастинге «по определенным параметрам» на должность секретаря в начале 2000-х (серия «Секретарши») не будет удивительной для представителей поколения 1990-х. Именно клишированность и наличие типажа — красивая девушка с длинными ногами в открытой позе и откровенной одежде в офисе и есть пункт (один из) этого поколения, то, что обеспечивает взаимодействие зрителя и изображения, как бы «выводя из себя». Серия «Если бы я был немцем» (1994) — ответ Сергея Браткова на вопрос о «типичном» немце. Что бы делал художник, если бы был немцем? Вероятно, что веселился, как баварец, ел мучные изделия, играл в карты и катал девушек на мотоцикле. Зритель послевоенного поколения моментально считывает образ-штамп.

«Дневник Чикатило» (1996) и «Истории, рассказанные перед сном» — классическое клише о маньяке по соседству и детских страшилках на ночь. Броская рекламная эстетика усиливает эффект узнавания образа, к которой в свое время прибегал Ричард Принс в «Ковбоях» (1980 1987) для разоблачения эстетики рекламных кампаний «Мальборо». Таким образом, условием «видимости» фотографии является разделенное коллективное переживание некоторой исторической длительности одним поколением, которое распознается благодаря стереотипу.

У Браткова фотография выступает «теоретическим средством критического анализа складывающихся общественных структур», как бы сказал Кракауэр. Изображение само по себе может быть пустым, особенно для тех, кто не в состоянии разделить опыт узнавания. Зритель самостоятельно наполняет снимок, при-

чем фотограф запечатлевает «пространственный континуум», а не конкретное лицо. Поэтому работы серийные, нет одной секретарши, одного немца или одного пододеяльника, а есть множество, образующее коллективное тело. Борис Буден в статье «Мир потерянной невинности или: Почему Сергей Братков не посткоммунист?»⁴ пишет о критическом взгляде художника, вскрывающем социальную уязвимость и депривацию. Герои Браткова нуждаются в защите, поскольку посткоммунистическая действительность оказалась жестокой и злобещей. Обретение отстраненного глаза делает художника соучастником и лишает статуса непричастия, но вместе с тем позволяет смотреть сквозь розовые очки.

Когда падет последняя маска? Многоликость Браткова — это неуловимость в завершенном образе. Как мечущийся шекспировский герой, искусство художника существует «в зазоре между разными идентичностями и разными медиа, между документальностью и постановочностью». Фотография как жест присвоения теряет свою способность простого отражения реальности. Она выходит из границ документа, становясь картиной, активно коллекционирует, собирает этот самый потерянный мир, эпитафия которому была прочитана в далеком 1991 году. Сергей Братков, «рисующий фотографией», размывает историческое и современное, личное и коллективное в тот самый момент, когда перестает быть фотографом и обретает себя в качестве художника.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем, 2011.

² Петровская Е. Антифотография. М.: Три квадрата, 2003.

³ Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудбери, 2014.

⁴ Buden B. The World of Lost Innocence or: Why Isn't Sergey Bratkov a Post-Communist? // Seelig T. (ed.) Sergey Bratkov. Glory days: Works 1995–2007. Exh. cat. Winterthur and Zürich: Fotomuseum Winterthur and Scheidegger & Spiess, 2008.

Елена Конюшихина

Родилась в 1992 году в Москве.

Критик, куратор. Живет в Москве.