

ХЖЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Егор Софронов

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Василий Кистяковский

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов (Лондон)
Илья Будрайтскис (Москва)
Мария Калинина (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Егор Рогалев (Санкт-Петербург)
Наталья Серкова (Москва)
Хаим Сокол (Москва)
Мария Чехонадских (Лондон)
Кети Чухров (Лондон)
Станислав Шурипа (Москва)

Верстка
Галина Мухина

Дизайнер
Фёдор Никифоров

Корректурa
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Egor Sofronov

Comics
Georgiy Litichevsky

Business manager
Vasili Kistiakovskiy

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
Maria Kalinina (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Egor Rogalev (Saint Petersburg)
Natalia Serkova (Moscow)
Haim Sokol (Moscow)
Maria Chehonadskih (London)
Kety Chukhrov (London)
Stanislav Shuripa (Moscow)

Lay-out
Galina Mukhina

Designer
Fedor Nikiforov

Proof reading
Irina Lobanovskaya

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

moscowartmagazine.com
125104, Москва, Большой
Палашевский переулок, 9/1
тел.: +7 (495) 609-08-12
email: mos.artmag@gmail.com

ART MAGAZINE OFFICE:

moscowartmagazine.com
Bolshoy Palashevsky pereulok,
9/1, Moscow, Russia, 125104
tel.: +7 (495) 609-08-12
email: mos.artmag@gmail.com

В оформлении обложки использован проект Игоря Северцева «NotoNonNoto». Все объекты являются частью единого объекта, 2010 г. Объект — деревянная кукла, внутри которой находятся подобные ей куклы меньшего размера (матрешка). Число вложенных кукол — семь. Все объекты единообразно черные. Материал: дуб, загрунтованный киноварью и покрытый черным лаком. Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl.

«Художественный журнал» издается при поддержке

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

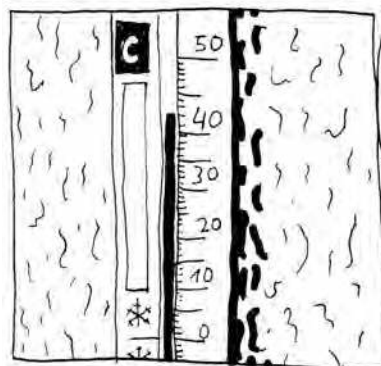
«Урал-Пресс»
Екатеринбург, ул. Мамина-Сибиряка, 130
Телефон: +7 (343) 26-26-543
e-mail: info@ural-press.ru

Электронный подписной каталог: www.ural-press.ru
Подписной индекс: 012712

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.

КРЕМ ДЛЯ ЗАГАРА ©ХЖорал 2019



Ну, и жара! Всё
горит и плавится.
Будто конец света
на полном ходу!..



А я скидываю
одежду. Для
меня это начало
солнечных
ванн



...и ты не боишься
превратиться в
«изысканный
труп»?

НА ЭТОТ СЛУЧАЙ
ЕСТЬ КРЕМ
ДЛЯ ЗАГАРА!



А не кажется
ли тебе, что
твой
купальник
слишком
прозрачный?



КРЕМ ВЫРУЧИТ И ЗДЕСЬ —
НАДО ЕГО НАНОСИТЬ
ПОГУЩЕ, И ОН ОБЕСПЕЧИТ
НЕПРОЗРАЧНОСТЬ

ДА ВЕДЬ В ТАКУЮ
ЖАРУ ОН ИСПАРИТСЯ
ЗА ПОЛ ЧАСА



ТЫ ВЫСКАЗАЛАСЬ? ТЕПЕРЬ
БОЛЬШЕ НИ СЛОВА. НЕ МЕШАЙ
МНЕ ЧИТАТЬ НОВЫЙ
НОМЕР
«ХЖ»

ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Художественный журнал № 110

Кризис суждения

Как гласит школьная истина, искусство — это не только предмет изучения, но и форма познания действительности. Ведь «суждение об искусстве, признанное само по себе разновидностью искусства (в отличие от заключений метафизики или науки), не замедлило обернуться открытием феномена искусства как суждения» (Г. Литичевский «Воздержание от суждения»). От суждения же — в том числе и художественного — мы привыкли ждать если и не протокольной ясности, но несомненно — доступности и постижимости. Однако многие современные художники в своих работах, как кажется, «воздерживаются от суждения», отставляют не проясненным свое послание или же, более того — подвергают «кризис способности суждения» программной тематизации. Одним из аргументов, объясняющих этот кризис, может быть следующий: для того, чтобы вынести суждение об объекте, его нужно увидеть, охватить целиком. А это по определению невозможно. Мы «не видим мир во всей его полноте, так как... являемся частью мира, и всегда находимся внутри его границ, и, соответственно, не можем занять по отношению к нему внешнюю позицию или метапозицию» (Б. Гройс «Музей как колыбель революции»).

И все же критика способности суждения — это ведь тоже суждение. В то время как «те или иные разновидности теорий деконструкции, нового историзма или Франкфуртской школы... кажутся сегодня малопригодными» (Г. Харман «Странный формализм»). Мы живем в эпоху, когда бывшая социально-экономическая стабильность все более разоблачает свою иллюзорность. Отсюда пронизывающий аналитик, «Хэл Фостер, выделяет в качестве базовой черты художественных практик начала XXI века «ненадежность», за которой стоят неуверенность в будущем, неопределенность и незащищенность в настоящем. «Мимесис ненадежного», по Фостеру, основывается на стремлении искусства «оставить бесформенность как она есть, чтобы она как можно более прямо отражала и «смятение» правящих элит, и насилие глобального капитала» (К. Зацепин «Бесформенное: архитектура ненадежности»).

Но для некоторых и эта позиция может показаться непоследовательной, так как использует «воздержание от суждения» как активистскую стратегию, то есть по сути, как прямое памфлетное суждение. На самом же деле за любым подобным суждением скрывается, выявленный психоанализом, театр бессознательного: радикальное утверждение неизменно взыскует «нечто большее, нежели им самим было заявлено, поскольку им движет фантазм, содержащий представление об ответном возмездии за его осуществление... Заявляемое по-прежнему сохраняет ценность ориентира, но, в силу невозможности подступить к желанию, действие изменяет знак так, что теперь субъект нападает на свои прежние намерения, препятствуя их осуществлению» (Н. Серкова, А. Смуглянский «О перверсивном режиме функционирования искусства»).

Наконец, еще одной попыткой преодолеть «кризис» стала так называемая объектно ориентированная онтология, которая при этом, похоже, сама дезавуировала собственную претензию вернуть сознанию способность к суждению. Ведь эта онтология, «производя своеобразный перенос абстрактных феноменологических категорий восприятия в разряд реально существующих явлений», приходит к «утверждению, что объекты реально существуют, но при этом у нас нет доступа к их реальности. Они выстраиваются в какие-то конфигурации, что-то бормочут сами себе, и нам остается только вслушиваться в это неразборчивое бормотание, распознавая его по каким-то косвенным признакам» (Е. Рогалев «Гул экологической чувственности 2»).

Но, может, на самом деле надо просто лишить формулировку «кризис суждения» негативных коннотаций? Может, в нем следует распознать скрытую позитивность? Так еще Эдуар Глиссан выступал с апологией непроницаемости, то есть неподвергаемости объекта и субъекта суждению, связывая с этим гарант автономии, «жизни в ее нередуцируемой уникальности. Неясности могут сосуществовать, сливаясь воедино, образовывать сплетения, истинная суть которых сосредоточена в фактуре плетения, а не в природе его компонентов... Величием и благородством будет исполнено движение, чьим референтом станет не Человечество, но великое разнообразие человечеств» (Э. Глиссан «За непрозрачность»).

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Московский дом книги на Арбате
Библио-Глобус
Книжный магазин «Фаланстер»
Центр современного искусства «ВИНЗАВОД»
(магазин «Фаланстер»)
Институт «Стрелка» (магазин «ArtBookShop»)
Monitor book/box
Музей современного искусства «Гараж»
Еврейский музей и центр толерантности
Московский музей современного искусства
на Петровке
Мультимедиа Арт Музей
Центр фотографии имени братьев Люмьер
Интернет-магазин «Озон»
Магазин школы фотографии PHOTOPLAY
Книжный магазин «Циолковский»
Кинотеатр «Пионер» (книжный магазин BookStore)
Музей-заповедник «Царицыно»
Галерея «Гранд»
Книжная лавка РГГУ («У Кентавра»)

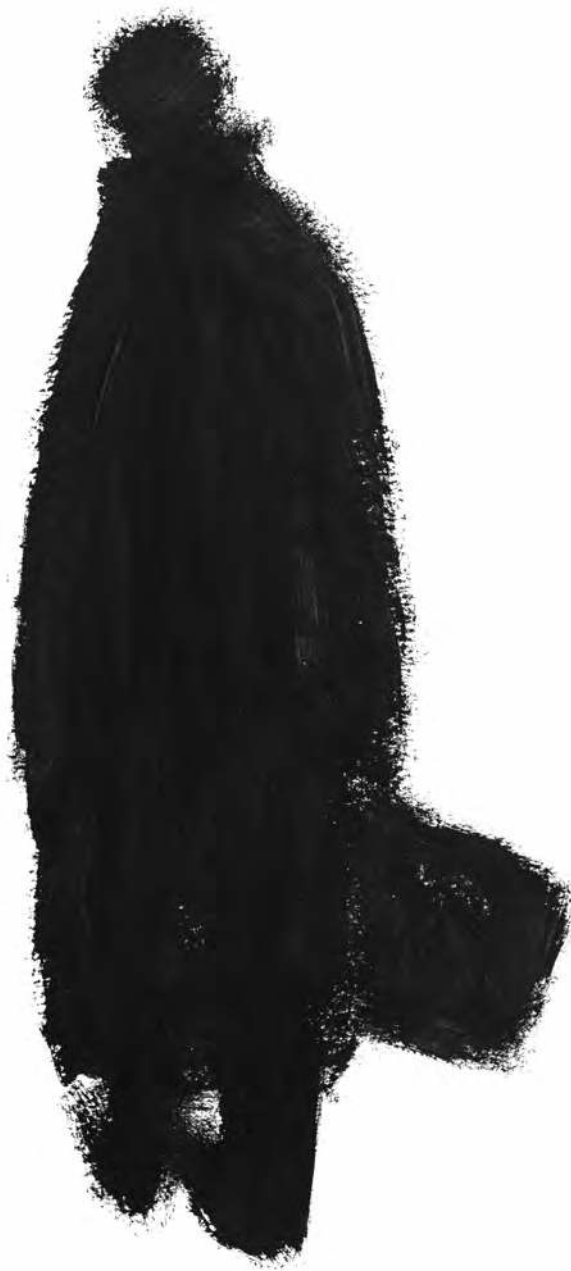
в Санкт-Петербурге:

Музей Эрмитаж
Галерея/бюро «ФотоДепартамент»
Книжный магазин «Свои книги»
Магазин «Все свободны»
Магазин «Подписные издания»
Книжный магазин «Порядок слов»
Книжный магазин на острове Новая Голландия

в городах:

Магазин «Никто не спит», Тюмень
Магазин «Пиотровский», Пермь
Ельцин-Центр (магазин «Пиотровский»),
Екатеринбург
Книжный магазин «Чарли», Краснодар
Книжный магазин «Капиталь», Новосибирск
Центр современной культуры «Смена», Казань
Книжный магазин в галерее «Виктория», Самара
Центр современной культуры «Хлебозавод»,
Владивосток

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
ЗА НЕПРОЗРАЧНОСТЬ
Эдуар Глиссан
- 10
ЭССЕ
3D. В ПАМЯТЬ О САШЕ НОВОЖЕНОЙ
Глеб Напреенко
- 18
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ВОЗДЕРЖАНИЕ ОТ СУЖДЕНИЯ
Георгий Литичевский
- 22
ЭКСКУРСЫ
**БЕСФОРМЕННОЕ: АРХИТЕКТОНИКА
НЕНАДЕЖНОСТИ**
Константин Зацепин
- 30
ТЕОРИИ
СТРАННЫЙ ФОРМАЛИЗМ
Грэм Харман
- 38
ЭССЕ
ЗОИБИ-БУДДА
Алексей Боголепов
- 44
ТЕОРИИ
ЖИВОПИСЬ ВНЕ СЕБЯ
Дэвид Джослит
- 50
БЕСЕДЫ
**О ПЕРВЕРСИВНОМ РЕЖИМЕ
ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ИСКУССТВА**
Наталья Серкова, Александр Стулянский
- 60
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ГУЛ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ ЧУВСТВЕННОСТИ 2.
НАЗАД К ПРОЦЕССАМ**
Егор Рогалев
- 68
СИТУАЦИИ
**«SUN&SEA (MARINA)» НА 58-Й
ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ, ИЛИ КАК МЫ
ПЕРЕСТАЛИ ВОЛНОВАТЬСЯ И НАУЧИЛИСЬ
ЛЮБИТЬ КЛИМАТИЧЕСКУЮ КАТАСТРОФУ**
Саша Бурханова-Хабадзе
- 74
СИТУАЦИИ
**ПРИЗРАЧНЫЕ ВИБРАЦИИ. ИСКУССТВО
КАК ПРАКТИЧЕСКАЯ АФФЕКТОЛОГИЯ**
Лера Конончук
- 84
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ТЕНДЕНЦИИ
К ПЕРФОРМАТИВНОЙ КРИТИКЕ**
Вик Лащенко
- 98
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ПАРЫ СУЖДЕНИЙ
Иван Новиков
- 102
КОНЦЕПЦИИ
МУЗЕЙ КАК КОЛЫБЕЛЬ РЕВОЛЮЦИИ
Борис Гройс
- 114
СИТУАЦИИ
**ПОЛИТИКА ВЗГЛЯДА:
О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
В УКРАИНЕ ПОСЛЕ 2014 года**
Павел Хайло
- 120
МОНОГРАФИИ
**ШИББОЛЕТ: ПОЛИЦИЯ УХА
И КРИМИНАЛИСТИЧЕСКОЕ
СЛУШАНИЕ В ПРОЕКТАХ
ЛОУРЕНСА АБУ ХАМДАНА**
Эмили Аптер
- 132
ПЕРСОНАЛИИ
**ЧЕРНЫЕ ДЫРЫ, КРОЛИЧЬИ НОРЫ
И ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ МИРЫ
ЙОСА ДЕ ГРЮЙТЕРА И ХАРАЛЬДА ТИСА**
Елена Яичникова
- 140
БИЕННАЛЕ
ИНТЕРЕСНЫЕ ВРЕМЕНА
Валерий Леденев
- 148
ВЫСТАВКИ
**«ПРОХОДНЫЕ ДЕЙСТВИЯ»:
ЛЕТОПИСЬ ЦИКЛА**
Виктор Жданов
- 154
ВЫСТАВКИ
**ПУСТЫРЬ И ЛЕС:
О ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ
В ПРИРОДНЫХ СИСТЕМАХ**
Анна Нижник
- 157
ВЫСТАВКИ
ПОВТОРЯТЬ КРИТИЧЕСКИ
Дарья Гетманова



Хаим Сокол из цикла «Мессия придет зимой», 2018–2019. Бумага, гуашь.

Эдуар Глиссан

За непрозрачность

Когда несколько лет назад я выступил с призывом «Мы требуем право на непрозрачность!» и приводил аргументы в ее пользу, мои собеседники недоумевали: «Это возвращение к варварству! Как можно контактировать с чем-то непонятным?» Но в 1989 году, когда вопрос различий (право на различие) перестал быть актуальным, это требование вызвало живой интерес у весьма широкой публики.

Теория различия неопенима. Она сделала возможной борьбу с редукциями, вызванными (скажем, в генетике) гипотезой о совершенной расе или расовом превосходстве. Альбер Жакар в книге «Похвала различию»¹ разобрал механизмы этого варварства и показал, насколько смехотворны его притязания на научность. (Я называю варварством перевертывание и самоутверждение — столь же непостижимые, как и их жестокие последствия). Также она [теория различия] позволила, если не согласиться с существованием меньшинств, которые по всему миру защищают свой статус, то хотя бы признать их права. (Я называю правом уход от легитимности, которая в негласной или в активной форме строится на владении или завоевании).

Но само различие все еще сохраняет редукцию к Прозрачности.

Если мы рассмотрим процесс понимания сущностей и идей в западной традиции, то обнаружим в ее основании требование этой прозрачности. Чтобы я мог понять тебя и таким образом принять, мне нужно представить твою полноту на шкале идей: это даст мне основания для сравнения и, быть может, суждения. Мне нужно редуцировать.

Принять различие — значит разрушить иерархию шкалы. Я понимаю наше различие — то есть сопоставляю тебя, не выстраивая иерархии, с моей нормой. Я признаю твое существование в моей системе. Я создаю тебя заново. Однако, быть может, следует покончить с самой идеей шкалы. Отказаться от любой редукции.

Не только признать право быть другим, но и, что более важно, право на непроясненность — не замыкание в непроницаемой автаркии, но жизнь в ее нередуцируемой уникальности. Неясности могут сосуществовать, сливаться воедино, образовывать сплетения, истинная суть которых сосредоточена в фактуре плетения, а не в природе его компонентов. Отказаться — быть может, на время — от древнего навязчивого страха перед неожиданностью природных глубин. Величием и благородством будет исполнено движение, чьим референтом станет не Человечество, но великое разнообразие человечеств. Мысли о себе и мысли о Другом потеряют силу в своей двойственности. Любой Другой — это гражданин, а не варвар. То, что здесь открыто — открыто и там. Я не смогу проецировать одно на другое. Здесь — уточная нить, которая не плетет границ. Право на непрозрачность не ведет к аутизму; оно по-настоящему устанавливает Отношение, в свободе.

Тогда мне скажут: «Вы, столь невозмутимо сваливающий свою поэтику в эти воронки непрозрачности, грозящий с легкостью отбросить грандиозный просветительский труд, проделанный Западом, — все это недолгое время вы говорите о Западе». — «А о чем, повашему, я должен говорить с самого начала, как не о той прозрачности, что грозит редуцировать нас? Ведь если я этого не сделаю, вы увидите, как меня поглотят унылые речи ребенка-нигилиста, импульсивного и беспомощного. Я начинаю именно оттуда. Что касается моей идентичности, то с собой я справлюсь сам».

Нужно вести диалог с Западом, который противоречив сам по себе, и обогатить его речью тех, кто готов поделиться с ним своей речью — этот аргумент я обычно отвергаю, говоря о культурах Единого. Разве вы не видите, что мы вовлечены в его становление?

Представьте, что христианская Европа, уверенная в своем Праве, объединилась в вос-



становленной всеобщности — составив треугольник с технологической мощью Соединенных Штатов и финансовым суверенитетом Японии, в очередной раз направив свои силы на некую «универсальную» ценность, и вы получите представление о безмолвии и безразличии, которые лет через пятьдесят (если это можно подсчитать) окутают все вокруг, о проблемах, зависимостях и хаотичных бедствиях стран Юга.

Учтите также перемены, которые претерпевает сам Запад и которые всякий раз противоречат его впечатляющему пути. Вот почему он не монолитен и определенно должен стремиться к переплетению. Вопрос в том — будет ли это происходить в режиме соучастия или по-прежнему в режиме принуждения? И даже, если у нас нет иллюзий относительно существующих реалий, задаться этим вопросом — значит уже начать работу по изменению данности.

Непрозрачное не значит непонятное, однако оно может являться таковым и быть воспринятым как таковое. Оно не сводимо, и это — самый надежный гарант участия и слияния. Мы далеки от сумрачности Мифа или Трагедии, где неясность — исключение, а открытость тяготеет к «пониманию». В самом этом глаголе заключено движение рук, которые захватывают окружающее и воз-

вращают его себе. Жест заточения, если не присвоения. Предпочтем ему отдающий жест, который, в конце концов, раскрывается Единому.

Здесь мне следует разъяснить понятие Единого, о котором я так долго говорил. Сама идея Единого, которая так великолепно отражена в западной мысли, находится под угрозой обездвиживания. Мы предположили, что Отношение полностью открыто, развивается само по себе. А значит: то, что мы можем изъять из этой идеи, как она сложилась, является принципом единства. Цель не в том, чтобы привести стороны к единству, потому что множественность в совокупности — это абсолютное разнообразие. Еще раз в терминах непрозрачности: сама идея Единого является препятствием для Единого.

Мы уже заявили поэтику, которая, как мы полагаем, может блестяще заместить всепоглощающую концепцию единства: непрозрачность разнообразия, которая одушевляет воображаемую прозрачность Отношения. Воображаемое не требовательно к идее. Оно предвосхищает реальность, не предопределяя ее априори.

Размышление о непрозрачности уводит меня в сторону от абсолютных истин, которые я предлагаю считать своего рода депозитарием. Не оставляя меня ни в бездеятельности, ни в пассивности, оно задает мое отношение к возможности всякого действия и наделяет меня чувствительностью к ограничениям всякого рода. Нужно ли развернуть дугу общих идей? Нужно ли придерживаться конкретики, закона фактов, точности? Нужно ли жертвовать тем, что кажется менее значимым, во имя практики? Размышление о непрозрачности удерживает меня от выбора однозначных маршрутов и принятия необратимых решений.

Что касается моей идентичности, с ней я справлюсь сам. Это значит, что я не буду сводить ее до какой-то одной сущности, а также постараюсь не облакать в какую-то внешнюю амальгаму. Я соглашусь, что в некоторых отношениях она для меня является неясной, но без дискомфорта, неожиданной, но без отчуждения. Действия человека по природе фрактальны; осознать и отказаться от этого, чтобы вернуться к открытости — значит, быть может, смягчить тяжесть бремени, которую

чувствует каждый человек, когда перестает понимать свои собственные мотивы, демонтировать себя в таком духе. Закон действия (так называемые, этика, идеал или попросту логическое отношение) только выиграет в действующей очевидности — не следует путать с предвзятой ясностью универсальных моделей. Закон всякого действия, индивидуального или коммунитарного, станет только совершеннее в проживаемом опыте Отношения. Это уток, именуемый этикой. Всякая мораль — это утопия. Но мораль могла бы существовать, если бы Отношение погрузилось в абсолютный Хаос. Проблема в том, что Хаос является одновременно порядком и беспорядком, мерой без Абсолюта, судьбы и становления.

Вот почему я могу помислить неясность Другого, вне которой я вижу свою неясность для него. Мне не нужно это принимать, чтобы солидаризироваться, объединиться с ним, любить то, что он делает. Мне не нужно становиться Другим (другим) или создавать его по моему образу и подобию. Такие трансмутационные проекты (без переселения душ) — результат худших требований и высшего благородства Запада. Они предопределяют судьбу Виктора Сегалена².

Смерть Сегалена — не просто физиологический результат. Мы помним, что в последние дни жизни он признавался, что тело ему не принадлежит: он не мог ни поставить себе диагноз, ни контролировать процесс умирания. Несомненно, сегодня мы, имея прогрессивную медицину, по совокупности симптомов можем узнать, от чего он умер. И мы наверняка сможем сказать, что он умер от чахотки. Но лично я думаю, что умер он от неясности Другого, от невозможности тех преобразований, о которых он мечтал.

Как и все европейцы его времени, впечатленный, пусть даже не осознанно, идеей этноцентризма, но более, чем кто-либо из его современников, наделенный абсолютным и неадекватным великодушием, которое стимулировало его реализовывать себя в других местах, — он пострадал от проклятых противоречий. Не зная о том, что переход к прозрачности идет вразрез с его целями, а уважение к взаимной непрозрачности, напротив, помогло бы их достичь, он героически истощил себя в невозможности стать Другим.

Смерть — это результат непрозрачностей, именно поэтому его идея не покидает нас.

Если бы непрозрачность лежала также в основе Права, это бы значило, что она входит в сферу политического. Тревожная перспектива; но, быть может, менее опасная, чем ошибки, приведшие к определенности и ясности якобы прописных истин. Эти политические гарантии оказались бы благополучно включены в переполняющее их чувство — не бесполезности всего, но границ абсолютной истины. Как обрисовать ее границы, не впадая в скептицизм и паралич? Как примирить радикализм, присущий всякой политике, и вопрошание, необходимое для всякого отношения? Только осознавая, что невозможно никого привести к истине, которую он не выработал сам. То есть в неясности своего времени и места. Город Платона — для Платона, видение Гегеля — для Гегеля, город гриотов — для гриотов. Их не воспрещается рассматривать в слиянии, не смешивая в кашу и не сводя одно к другому. Также такая непрозрачность одушевляет всякое сообщество: то, что сведет нас вместе навсегда, сделает особенными навеки. Общее согласие на определенные непрозрачности является простейшим эквивалентом не-варварства.

Мы требуем всеобщего права на непрозрачность.

Перевод с французского АЛЕКСАНДРЫ МОРОЗ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Jacquard A. *Eloge de la différence*, Éditions du Seuil, 1978.

² Виктор Сегален — французский поэт. Скончался при неясных обстоятельствах, лежа в лесу с томиком «Гамлета».

Эдуар Глиссан

Родился в 1928 году в Сент-Мари на Мартинике.

Прозаик, поэт, философ, литературный критик. Один из родоначальников постколониальных исследований и философско-политической доктрины «негритуда».

Скончался в 2011 году.

Жил в Париже и Нью-Йорке.



Сидней Паркинсон «Маори», 1769.

Глеб Напреенко

3D. В память о Саше Новоженовой

1.

У края: об объекте у Зигмунда Фрейда

Жан-Бертран Понталис и Жан Лапланш в «Словаре по психоанализу» приводят перечень различных употреблений слова «объект»:

А) В связи с влечением: ведь именно в объекте или посредством объекта влечение может достичь своей цели или удовлетворения. Это может быть человек в целом или частичный объект, объект реальный или фантазматический.

Б) В связи с любовью (или ненавистью): речь здесь идет об отношении к личности в целом, к какой-то инстанции Я или же к объекту в целом (личность, сущность, идеал и прочее) (соответствующим прилагательным здесь будет «объектный»).

В) При традиционном использовании в философии или психологии познания — в связи с воспринимающим и познающим субъектом: объект есть то, что имеет устойчивые и постоянные признаки, которые в принципе могут быть восприняты всем сообществом субъектов независимо от их индивидуальных желаний и мнений (соответствующее прилагательное «объективный»).

Далее Лапланш и Понталис показывают, что все три значения слова «объект» у Фрейда взаимосвязаны. Я отмечу особенно первое из них: объект влечения, который Фрейд отличал от его источника (эндогенного возбуждения в теле) и цели (определенного способа разрядки возбуждения). Как подчеркивают Лапланш и Понталис, в понятии объекта влечения присутствует напряжение между двумя смыслами: объектом как лицом, способным принести удовлетворение, и безличным объектом, например, объектом ча-

стичным, способным дать разрядку для того или иного влечения. Оно появляется уже в тексте «Три очерка по теории сексуальности» и получает свое развитие в статье «Влечения и их судьбы», где, как указывал Жак Лакан в одиннадцатом семинаре, связывается с вопросом о языке. Фрейд пишет, что, с одной стороны, влечение изначально эндогенно, аутоэротично, то есть ищет свой объект исключительно на том же теле, из которого само исходит, с другой — способно претерпевать преобразования согласно трем грамматическим формам глагола (возвратной, активной и пассивной), задействуя при этом Другого: причем и как объект или носитель объекта, который во влечения вовлечен («я разглядываю его тело/его объект»), «он разглядывает мое тело/мой объект»), и как место языка, в котором эти влечения записываются. Но как происходит запись?

Ключевая модальность отношения к объекту влечения, которую ввел Фрейд в «Трех очерках по теории сексуальности», — «нахождение объекта представляет собой в сущности вторичную встречу». Это рифмуется с тем, как он там же описывает поиск удовлетворения как поиск удовлетворения, уже однажды ранее испытанного. Итак, влечение ищет бывшее удовлетворение и утраченный объект. Этот поиск как возвращение требует памяти — что снова ставит вопрос о записи.

Фрейд напрямую связывает запись и память — причем память бессознательную — в тексте «Заметка о волшебном блокноте»; там же он говорит о системе восприятие-сознание как о защитном слое. Впервые схема двух слоев возникает у Фрейда в неопубликованном при его жизни тексте «Набросок



Воин из Порт-Дарвина, Австралия, конец 1890-х годов.

одной психологии», где он пытается представить модель психического аппарата. В этом труде Фрейд исходит из двух естественнонаучных теорий своего времени: термодинамики и открытия нейронов; термодинамической модели психической энергии Фрейд останется верен и далее, а от попыток представить бессознательные процессы на нейронном уровне откажется. В «Наброске» система нейронов Пси (система бессознательного) отделена от прилегающей к ней системы Фи (системе восприятия-сознания); первая система, в отличие от второй, имеет дело не только с импульсами, внешними по отношению к телу, но и с идущими изнутри, и наделена памятью. Чтобы смоделировать память, в том числе память об объекте¹, Фрейд рисует нейронные схемы, которые структурно аналогичны его схемам более позднего периода, где место нейронов займут представления и означающие (например, схеме забывания имени Синьорелли из «Психопатологии обыденной жизни»). Также в «Наброске одной психоло-

гии» Фрейд обращается к вопросу о функции языка в памяти и в системе Пси. Таким образом, система Пси, превращающаяся в «Заметке о волшебном блокноте» в поверхность бессознательного, на которую наносятся следы письма, кодирует поступающие в нее возбуждения — в том числе возбуждения изнутри тела. На эту кодировку энергии буквами обратит внимание Лакан, указывая, что само открытие понятия энергии и закона ее сохранения в физике стало возможно только благодаря введению в описания материального мира математических формул, использующих буквы.

Но Фрейд говорит в своих текстах не только о поверхности письма. В «Трех очерках по теории сексуальности», рассуждая о локализации сексуальности в теле, он пишет, что эрогенной может стать любая часть поверхности кожи и слизистой. Но тут же оговаривает, что «сексуальная деятельность сначала присоединяется к функции, служащей сохранению жизни, и только позже становится независимой от нее», разбирая это на примере сосания, первоначально прикрепляющегося к удовлетворению чувства голода. Позднее Лакан задастся вопросом о структуре этой наделенной сексуальностью поверхности тела, отмечая, что эрогенными зонами по преимуществу являются зоны стыка слизистой и кожи, внутренней и внешней поверхности тела. Именно в них происходит присоединение сексуального влечения к удовлетворению потребности.

Бессознательное «Наброска одной психологии», в котором записываются, шифруются, как на листке бумаги, потоки энергии, приходящие к нему из тела, и поверхность реального (или воображаемого?) тела, по которой бродит либидо, — как эти две поверхности соотносятся друг с другом?

Вместо ответа я приведу пример из «случая Человека-волка», где мы видим наложение образа тела как поверхности на поверхность записи текста. «Он сказал, что ему снилось, будто какой-то человек отрывает крылья есре — *Espe*? Я должен спросить, что вы этим хотите сказать? — Насекомое с желтыми полосками на теле, которое кусает (это, вероятно, намек на Грушу, грушу с желтыми полосками). — *Wespe* — оса, хотите вы

сказать? — поправил я. — Разве это называется *wespe*? Я, право, думал, что это называется *espe* (он, как и многие другие, пользуется тем, что говорит на чужом ему языке, чтобы скрыть свои симптоматические действия). — Но *espe* ведь это же я сам (S. P. — инициалы его имени. *Espe*, разумеется, искаженное *wespe*. Сон ясен: он мстит Груше за ее угрозу кастрацией). Итак, на тело осы — как образ собственного тела и одновременно тела Груши — накладывается запись слова, и тогда оторвать крылья — это оторвать буквы «W».

Но как соотносится образ тела (как осы) с той реальной поверхностью тела и слизистой, о которой говорит Фрейд в «Трех очерках по теории сексуальности»? Вообще-то это разные вещи. Итак, мы имеем уже три разные поверхности, которые можно обнаружить в текстах Фрейда: поверхность записи (с помощью которого шифруется энергия), поверхность реального тела и поверхность образа тела. По какой из них бродит энергия либидо? Или же она как-то связана с их наложениями, складками, стыками?

Продолжая фрейдовскую логику примыкания сексуальных влечений к влечениям Я, которую он начал развивать еще в «Трех очерках по теории сексуальности» (например, к удовлетворению голода «прикрепляется» сексуальное оральное влечение), можно предположить, что тут можно разделить два тела: тело сексуальное и тело, занятное самосохранением. Можем ли мы назвать первое собственно человеческим телом, а второе организмом? Лакан, например, подчеркивает, что сексуальные влечения описывают круг вокруг того, что могло бы заявить о себе как антисексуальное мясо, например, как отверстие в недра организма.

В связи с вопросом о соотношении либидо и бессознательного как поверхности письма важно упомянуть фрейдовское понятие первовытесненного. Первовытесненное состоит из представителя влечения в бессознательном с его отсылкой к еще какому-то представлению, которые, будучи вытесненными, создают фиксацию либидо. Именно первовытесненное связывает для Фрейда бессознательное и либидо, а также вытеснение и регрессию (хотя сам Фрейд и пытался в «Лекциях по введению в психоанализ» раз-

делять два последних термина), так как первовытесненное находится, с одной стороны, в сердцевине фиксации влечения, с другой — в сердцевине всего далее вытесняемого.

Говоря об образе тела в текстах Фрейда как заряженном либидо, необходимо напомнить также и о его понятии нарциссизма.

В статье «Введение в нарциссизм» Фрейд настаивает на важности различия влечений Я и сексуальных влечений. Именно психозы он определяет как нарциссические неврозы, противопоставляя их неврозам переноса (истерии, неврозу навязчивости), и описывая болезненный процесс в нарциссических неврозах как отъятие либидо от реальных объектов, при котором оно, в отличие от неврозов переноса, возвращается к своему первоначальному источнику (а не переносится на воображаемые объекты). При этом в анализе «случая Шребера» Фрейд различает два типа такого болезненного возврата либидо: возврат либидо к Я как объекту, то есть возврат на стадию нарциссизма (случай паранойи), и возврат на более раннюю аутоэротическую стадию, где тело уже не представлено для либидо как целое, в отличие от нарциссизма (случай шизофрении). И хотя Фрейд более подробно не разрабатывал это различие, оно затрагивает важную тему о связи образа Я с реальным телом в психозе и о разных вариантах этого соотношения, которой позже касался Лакан. В упомянутом «случае Человека-волка» мы видим огромную важность образа тела, но также — его хрупкость, его постоянное нахождение под угрозой повреждения-кастрации, намека на реализацию которой способен жестоко дестабилизировать частичные влечения, заставляя реальное тело заявить о себе — как, например, произошло после перенесения Человеком-волком гонореи, что и привело его к Фрейду.

Вопрос соотношения ауторотизма и первичного и вторичного нарциссизма у Фрейда не раз вызывал дискуссии среди психоаналитиков. Ее краткий анализ можно найти в том же словаре Лапланша и Понталиса, а перечисление противоречий в высказываниях Фрейда разных периодов его работы — в книге Микаэля Балинта «Базисный дефект», где Балинт предлагает вообще отказаться от понятия первичного нарциссизма. Однако

Лакан, в отличие от Балинта, не считает нужным отвергать это понятие, более того, в своем 2-м семинаре фундирует различие первичного и вторичного нарциссизма еще одним различием: идеального Я и Я-идеала (не высказанным Фрейдом эксплицитно, но обнаруживаемым в его текстах). Согласно Лакану, функция идеального Я — воображаема, а функция Я-идеала требует введения символического закона; первая основана на Я-либидо, а вторая задействует объект-либидо; первая — лишь идеализация, а вторая также нуждается в механизме сублимации. Однако стабильным это разграничение идеального Я и Я-идеала, как и первичного и вторичного нарциссизма, оказывается именно в неврозах, а не в психозах. Почему?

В работе «Введение в нарциссизм» Фрейд подчеркивает, что различие сексуальных влечений и влечений Я строится на опыте работы с неврозами переноса. Из анализа случая Шребера и вызвавшей негодовость Фрейда реакции на этот анализ Карла Густава Юнга, который увидел в нем отказ от различения влечений Я и сексуальных (с чем Фрейд был не согласен), обнаруживается, что это различие в случае психоза оказывается менее стабильным, чем в случае неврозов переноса. Проблему, с которой столкнулся Фрейд, можно сопоставить с теорией отделения объекта у Лакана; именно отделение объекта а упорядочивает различие между влечениями Я и влечениями сексуальными, которые благодаря ему начинают вращаться вокруг объекта а как уже утраченного — что, в том числе, поддерживает функцию сублимации, создающую Я-идеал. В психозе это отделение (утрата) объекта а оказывается проблематичным, что требует от психотического субъекта определенных уникальных изобретений. В случае невроза это отделение обеспечивается универсальным способом — символической кастрацией, то есть принятием кастрации как уже совершившегося в символическом факта ограничения наслаждения законом, а не отношением к ней как к актуальной опасности — каковой она оставалась для Человека-волка. Но для того, чтобы это ограничение наслаждения символическим законом состоялось, оно должно быть где-то реально записано. Что возвращает нас

к фрейдовской схеме бессознательного, в котором ведутся записи.

2.

Измерение шутки: о Саше

Саша Новоженова была не только искусствоведом, не только рисовала, но и занималась графическим дизайном, параллельно с истфаком МГУ пройдя обучение в ВШГД (Высшей школе графического дизайна). И тема ее диплома в МГУ была — постмодернистская типографика — территория, где буква или цифра функционируют не только как атом означающего, но и как материальный объект, однако объект на плоскости.

Начало нашего соавторства было связано с интересом к тому, как буквы, складывающиеся в слова, могут воздействовать на наш трехмерный мир, на тела вокруг. Во-первых, в политике: писать что-то вместе мы стали в агитационной группе лагеря «Оккупай Абай» на Чистых прудах (2012), где делали листовки — листовки как объекты, которые могли реально быть вручены пришедшим в лагерь, или просто прохожим, или омониторам. Во-вторых, в психоанализе: психоанализ занят именно тем, как слова сплетены с телом. В качестве примера можно привести остроту, феномен, интересовавший Фрейда: признаком удачной остроты служит реальная телесная реакция адресата — например, смешок.

Один из наших совместных текстов назывался «Стоп-статья»². На инцидент, послуживший поводом для ее написания, обратила внимание именно Саша, и она же придумала название — как раз о воздействии слов на тела: стоп-слово существует в БДСМ-практиках. В статье шла речь о конфликте на выставке «Феминистский карандаш-2» (2013), когда художница Александра Галкина в знак несогласия с решением организаторов нарисовала маркером на стенах выставочного пространства «хуйки». Организаторы позднее поместили их в рамки, тем самым кадрировав это вторжение. Оставляя в стороне подробности дискуссии вокруг скандала, отмечу сам статус этих хуйков: это что-то, на что натыкаешься, будучи всегда не вполне подготовленным, неуместная непристойность, столь же настойчиво реальная,



Готфрид Линдауэр «Женщина маори», 1880.

как тот факт полового различия, присутствующий в теле, который эти хуйки обозначают. И одновременно именно эти примитивные значки на стенах сработали как точка взаимопонимания, место, где консенсус суждения оказался невозможен.

В своей статье «Осторожно, окрашено»³ Саша говорила о другом скандале, другом провале консенсуса в современном искусстве, в центре которого также был чудовищно реальный объект: растерзанное тело черного подростка Эмметта Тилла. Саша писала также о реальности цвета кожи — цвета, которым нельзя обменяться друг с другом так, как обмениваются объектами на рынке, как нельзя просто обменяться телесной реальностью пола — тем, что представлял объект-хук Галкиной. И Саша задавалась вопросом: как можно работать с цветом тела политически, не редуцируя при этом к нему политический субъект, не склеивая их?

О том, что находится за пределами обмена, за пределами того, что можно записать на листке бумаге, как записываются условия сделки, за пределами того, что можно изоб-

разить на холсте, мы говорили также в нашей статье о Павле Федотове. Кажется, именно Саша обратила внимание, что в картине Федотова «Вдовушка» (1851–1852) есть два элемента, которые исключены из обмена, из федотовского душевного мира тотальной купли-продажи: уже умерший муж, реальность гибели которого не сводима к его плоскому портрету, и еще не рожденный ребенок, находящийся буквально по ту сторону поверхности тела вдовушки.

Эту проблему реального объекта, с одной стороны, отсылающего по ту сторону поверхности картины, чертежа или рисунка, с другой стороны, производящего дискуссии, разворачивающиеся перед ними, Саша продолжила и в своих исследованиях советского искусства 1920–1930-х годов, которыми занималась последние годы. В нем ее интересовали именно ошибка, рассогласование и, кроме того, уплотнение, компрессия, экономия энергии (психической или же физической) — две темы, которые также переплетаются в работах Фрейда «Психопатология обыденной жизни» и «Остроумие и его отношение к бессознательному».



Вождь одного из племен маори, Новая Зеландия, 1905.

В тексте об эскизе Густава Клуциса к обложке журнала «Время» Саша обращала внимание, что в этом рисунке словно сказалась сама проблематичность программы НОТ, стремящейся разлиновать каждодневное пользование временем как ячейки таблицы, — проблематичность в отношении чувственности, недаром Сергей Третьяков в путевом фильме «Москва-Пекин» заявил: «НОТ говорит — вообще не целуйтесь». И для Саши эта проблематичность сказалась в эскизе Клуциса в зазоре между двумя системами проекции, упаковки трехмерных, телесно-чувственных объектов на плоскость: аксонометрией и прямой перспективой — которые в нем были использованы одновременно.

В истории картины Соломона Никритина «Старое и новое» (1935) Сашу привлек непристойный коллапс суждения, возникший тоже как побочный эффект проекции: глобус в руках студента оказался на полотне ровно поверх паха комсомолки, что вызвало недоумения и издевки у обсуждавшей карти-

ну комиссии⁴. С учетом того, что Никритин был теоретиком движения *проекционизма*, особенно комическим оказывается тот факт, что подобное прочтение оказалось для него полной неожиданностью. В этой вовсе не смешной для Никритина и для судьбы его работы неожиданности заявило о себе нечто реальное — третье измерение — и скрытый под одеждой пол комсомолки.

Как устанавливается связь проектов и проекций с реальностью вещей? Этот вопрос прочитывается в сашиных рассуждениях о Платонове и ЛЕФе в статье «Формулы энергии»⁵. Сашу интересовал трагизм платоновского отношения к социализму: по Платонову, энергетический и экономический выигрыш от техники в схватке с природой будет минимальным, потому что эта схватка происходит не только посредством превращения материи в энергию, которую нужно подчинить формулам, буквам, на чем и концентрировалось внимание ЛЕФа, но и в необходимости обратного движения этих формул в материю с целью преобразования последней — в необходимости буквально вернуться буквам и цифрам в тела.

Итак, вот два перекрестных движения, где необходимы упаковка, сгущение, и где социалистический проект для Саши сталкивался с сопротивлением реальности и с неизбежностью ошибок или потерь: во-первых, движение упаковки трехмерного — на плоскость, во-вторых, ввода письменных формул — в тела.

Саша затронула их в своем последнем тексте о советском искусстве « $2+2=5$. Арифметика мобилизации». Она начала этот текст с комментария к выставке « $5 \times 5 = 25$ » (1921), понимая ее как постановку вопроса о функции искусства на плоскости после создания трехмерных конструкций на выставке ОБМОХУ в том же году. В формуле $5 \times 5 = 25$ есть нечто большее, чем просто верное равенство: не только суммирование пяти пятерок, а сжатие этого суммирования в более компактную форму; а также, если произнести вслух, небольшой стишок, где есть рифма, есть аллитерация, есть телесное, иначе — требующее третьего измерения — удовольствие — удовольствие экономии энергии. И комментируя рисунки Родченко для каталога выставки, Саша обратила внимание, что

они сделаны не просто двумя цветами: красным и синим, — но, похоже, двусторонним красно-синим карандашом; то есть в них тоже заложено изящное присутствие реального третьего измерения: упирающегося в лист карандаша, который можно одним жестом перевернуть другим концом.

Говоря далее в том же тексте о первой пятилетке, Саша указывала на ошибочную с точки зрения «плоской» арифметики формулу $2+2=5$, согласно одному из агитплакатов — вариант лозунга «Пятилетку в четыре года». Это — второе движение из тех, о которых я писал выше: переход от письменных формул — к воздействию на тела. И Саша обращала внимание, что этот переход, которого требовала первая пятилетка для поднятия энтузиазма, предполагал иной подход к исчислению человеческих ресурсов, чем у конструктивистов и производственников 1920-х годов. Как вовлечь тело в сгущение и уплотнение сроков, а не в точный расчет плоской таблицы?

Рифму этому вопросу Саша находила, например, в таком оторванном от проблематики индустриализации проекте, как Летатлин (1929–1932), тоже не экономящем энергию и требующем от своего пользователя максимально возможного для человека мускульного усилия. И в том же контексте она осмысляла поворот в отношении к идеалу в конце 1920-х–1930-е годы, который часто мыслится как консервативный. Идеал тут обретал материальность: как-то в устной беседе Саша сравнила воспевание погибшего «Великого гражданина» из одноименного фильма (1938) как «такого же, как мы, но чуточку лучше» с небольшим постаментом-приступочкой под статуей Кирова в ДК Кирова на Васильевском острове в Петербурге — этим реальным «чуточку выше». Идеал, сверхусилие, цифры плана должны воплотиться. И образ этой инкорпорации Саша нашла в работе Эля Лисицкого для обложки журнала «Бригада художников» (1930), где количество рабочей силы, необходимой для постройки заводов и МТС, словно врезаны в кожу рук рабочих. Будто числа, войдя в плоть, заставляют рабочих действовать. Но для этого сами цифры должны стать объектом, действующим в трехмерном мире.

Более того, в отличие от текста про обложку журнала «Время» Клуциса, где жизнь

заявляла о себе в форме ошибки по отношению к системе, тут, в рамках сталинской мобилизации, согласно Саше, жизнь сама становилась лишь пунктом уплотнения, сгущения в системе: энтузиазм рабочих оказалось возможным посчитать, и замешательство суждения, находившееся в центре «Стоп-статьи» или статьи о Никритине, было преодолено... Но не требует ли жизнь отдельного места, другой, например, метафорической сцены?

Саша любила шутки. Любая шутка — даже самая плоская — имеет свою глубину: как я уже сказал, она заставляет тело реагировать: краснеть, бледнеть, смеяться. У шутки, в том числе, у анекдота, есть свойство — его можно пересказывать другим людям. Однако это не так просто. Шутка не всегда удается.

3.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Как обращает внимание Жак Лакан в своем 7-м семинаре, говоря о памяти об объекте в «Наброске одной психологии», Фрейд разделяет непонятное ядро любого вошедшего в память объекта, «вещь» (das Ding), и окружающие его воспринимаемые переменные признаки, и отдельно повторяет это разделение с использованием слова «вещь», говоря о таком особом объекте, как ближнем, подобном субъекту.

² Напреенко Г., Новоженнова А. Стоп-статья: кто с кем ссорится в левом искусстве и почему так происходит // Colta.ru, 6 ноября 2013.

³ Новоженнова А. Осторожно, окрашено // Colta.ru, 11 мая 2017.

⁴ Новоженнова А. Старое и новое // «Художественный журнал» № 106 (2018). С. 174–183.

⁵ Новоженнова А. Формулы энергии // syg.ma, 1 марта 2019, доступно по <https://syg.ma/@sygma/ali-eksandra-novozhienova-formuly-enierghii>.

Глеб Напреенко

Родился в 1989 году в Москве.

Психоаналитик, искусствовед, автор (совместно с Александрой Новоженновой) книги «Эпизоды модернизма» (2018).

Живет в Москве.



Георгий Литичевский «Разум цветов», 2019. Вид инсталляции на «Арт Брюссель». Предоставлено автором и галереей «Iragui».

Георгий Литичевский

Воздержание от суждения

Как известно, Кант ни разу в жизни не покидал Кенигсберга и его окрестностей, а в его эпоху, когда репродукциями произведений искусства были выполнены вручную копии и гравюры, а сам Кенигсберг вряд ли мог похвалиться значительным собранием подлинников, это означало, что философ был знаком с мировым художественным наследием преимущественно понаслышке. Что не мешало ему создать эстетическую доктрину, которая определила развитие всей последующей эстетической мысли и, пожалуй, не меньше повлияла и на дальнейший ход истории самого искусства. Суждение об искусстве, признанное само по себе разновидностью искусства (в отличие от заключений метафизики или науки), не замедлило обернуться открытием феномена искусства как суждения. Возможно, к тому были и раньше предпосылки. Но после Канта (скорее всего, помимо его воли) стало почти нормой ожидать от искусства, что оно должно не только оформлять, например, визуализировать (чью-то) информацию или (чью-то) смыслы, полученные извне, но и само порождать эти смыслы, а главное, судить обо всем, в том числе и о самом себе.

Всякое суждение в предельной форме предполагает осуждение чего-либо или восхваление чего-то противоположного. Античная логика и риторика имели детально разработанную систему градаций различных суждений, но память о генетической связи с судебной практикой всегда сохранялась. Собственно ораторское искусство, искусство манипуляций суждениями, о чем свидетельствуют уже первые страницы «Риторики» Аристотеля, предназначалось, прежде всего, для судебных разбирательств. Уже потом, после долгих блужданий по схоластическим диспутам, на которых заключительное слово не раз предоставлялось святой

инквизиции, обмен суждениями перекочевал на диваны интеллектуальных салонов эпохи Просвещения. Этот диванный «нестрашный суд», принявший уже в нашу эру социальных сетей гипертрофированный размах карикатурной необязательности, тем не менее, операционно все равно остается все тем же вердиктом суда, суть которого в отделении правого от виноватого, в приговоре «быть или не быть».

Но суд — это ведь не только выяснение отношений между истцом и ответчиком, не только взвешивание на весах Фемиды аргументов обвинения и защиты. Судьи бывают еще и спортивные, бывают вообще жюри каких угодно соревнований, состязаний и игр. История такого рода суда уходит не только в доисторические глубины, но и вообще выходит за рамки сугубо человеческой деятельности. Всевозможные игрища и состязания известны самым разным видам животных, и, как правило, это состязания самцов за право на продолжение рода. Судебная функция в этих соревнованиях, функция выбора лучших, принадлежит самкам. И тут, возможно, для кого-то возникнет искушение в плане «диванного» психоанализа или обобщений в духе гендерной теории. Можно предположить, что за описанную Кантом «способность суждения» отвечают женские гормоны культуры, в то время как признаком культурологического мужества следует считать воздержание от суждения. Впрочем, иной культуролог возразит и вспомнит про архетипический Суд Париса, в котором роль судьи принадлежала молодому человеку. К тому же его второе имя — Александр — означает «защитник мужчин». Но разве не выглядит троянский царевич-пастушок женственно на фоне решительных греческих богинь, демонстрирующих мужскую твердость характера? И не зря судьи издавна носят ба-



Георгий Литичевский «Разум цветов», 2019. Фрагменты комикса. Ткань, акрил. Предоставлено автором и галереей «Iragui».

лахоны и парики, делающие их похожими на женщин, а в нашей современности профессия судьи все более и более женская. Но ведь и век Просвещения, век расцвета эстетики суждения — это век париков с буклями, бантами и косицами, женственный век, закономерно завершившийся судом гильотины.

Погружаться далее в глубины подобных обобщений предоставим право любителям подобного интеллектуального дайвинга. Ограничимся пока допущением того, что ожидаемые суждения могут оборачиваться и воздержанием от суждения. И этот отказ от способности суждения не обязательно признак неспособности или бессилия. Возможно, напротив — это нетривиальный способ использования этой способности.

Искусство романтизма, натурализма, критического реализма уже в избытке наполне-

но визуализированным суждением. Модернистские «измы» — это сплошное осуждение оптики предшественников и оппонентов и апология собственной оптики. И вот редимейды Дюшана, его «парадигматические произведения» по Тьерри де Дюву¹, возмущают о том, что художественное произведение является таковым не потому, что оно артефакт, а потому, что в нем заключено художественное высказывание. Правда, это высказывание нуждается в отклике зрителя, практически в его соавторстве. Возможно, художественное высказывание должно быть даже совместным. Чтобы такое сотворчество состоялось, наверное, обращение художника, как режиссера или модератора подобной коммуникации, должно быть достаточно открытым, что предполагает уклонение от излишне определенного суждения.

Приемы, и даже, если угодно, визуальная риторика, подобного воздержания от суждения могут быть самыми разными. Вот несколько примеров из выставочного зимне-весеннего сезона 2019 года. Выставка Павла Отдельнова «Промзона» в ММСИ, реконструирующая художественными средствами постиндустриальную антиутопию, наполнена апокалиптически-восторженным настроением. В монументальных живописных холстах, в масштабных видео, инсталляциях и объектах автор демонстрирует, прежде всего, виртуозную эквилибристику, умело балансируя между предельным приближением к предмету своего внимания и максимально возможным рефлексирующим дистанцированием от него. Воздерживаясь как от устрашающих прогнозов, так и от ностальгических соблазнов, художник впечатляюще предъясняет потенциал авторского суждения, но сознательно так и не дает ему раскрыться вполне, для того, чтобы оставить открытым поле коммуникации.

Выставка Павла Пепперштейна в музее «Гараж», хотя и не ретроспективная, но содержащая множество работ художника, как ранних, так и самых свежих, представляет набор множества высказываний и, если угодно, суждений. Но задача этой выставки тоже не демонстрация и не навязывание готового продукта, а создание коммуникационной зоны. И потому, можно сказать, что многочисленные суждения автора, совмещаясь друг с другом, образуют некое общее распыленное или расфокусированное суждение, и это должно очевидно активизировать зрительское соучастие. Парадигматической тут является серия работ, по которой выставка и получила свое название «Человек как рама пейзажа». Можно еще сказать — зритель как рама художника или художник как рама зрителя.

Выставка Комара и Меламида в ММСИ — это фейерверк остроумных суждений о способности суждения, помещенный Ириной Кориной и Ильей Вознесенским в пространство прихотливого лабиринта или загадочного квеста. Парадигматическое произведение тут, конечно, «Выбор народа», в котором не только стирается грань между зрителем и художником, но и открываются какие-

то новые перспективы поверх всех известных границ наивности и скепсиса.

И наконец, автор этих строк сам попробовал что-то противопоставить императиву художественного суждения, и свое уклонение от суждения он предъявил как своего рода избыточное суждение. На ярмарке «Art-Brussels 2019», на стенде галереи «Iragui» была представлена комикс-инсталляция «Разум цветов», посвященная одноименному трактату Мориса Метерлинка. Комикс представлял собой диалог или многоголосие суждений об экологии искусства и эволюционной эстетике, предполагая, таким образом, нейтрализацию однозначного суждения ради все той же открытой коммуникации. Стенд галереи располагался в зоне Discovery, в которой главный расчет не на продажу работ, а на приз от жюри. Зрительский интерес к стенду был очень высокий. Кстати, и жюри отнеслось к инсталляции благосклонно и с симпатией. Но все же приз получили другие участники арт-соревнования.

Очевидно, ставка была сделана не на институциональное жюри, а на идеального зрителя.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Де Дюв Т. Артефакт. Доступно по <https://syg.ma/@paviel-arseniev/tierri-die-diuv-artiefakt>.

Георгий Литичевский

Родился в 1956 году в Днепропетровске.

Художник, художественный критик.

Участник многочисленных групповых и персональных выставок.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве и Нюрнберге.



Альберто Бурри «Белый целлофан», 1964. Целлофан, акрил, прожигание.

Константин Зацепин

Бесформенное: архитектоника ненадежности

Чем большую иллюзорность обретает социально-экономическая стабильность последних десятилетий, тем негативнее становятся оттенки критического дискурса, описывающего состояние искусства. Хэл Фостер выделяет в качестве базовой черты художественных практик начала XXI века «ненадежность», за которой стоят неуверенность в будущем, неопределенность и незащищенность в настоящем. «Мимесис ненадежного», по Фостеру, основывается на стремлении искусства «оставить бесформенность как она есть, чтобы она как можно более прямо отражала и “смятение” правящих элит, и насилие глобального капитала»¹.

В свою очередь, вызванный стремительным усложнением мира и кризисом его описательных моделей, спекулятивный поворот в философии — в стремлении прорваться к реальности в обход субъекта и репрезентации — обращается к риторике непредставимого, невысказанного. «Реальное содержание искусства уже не репрезентируется в традиционных когнитивных, вербальных и пластических формах. По словам Грэма Хармана, «его не просто нельзя оформить в человеческий опыт или знание, оно непереводаемо по определению»². На это реальное можно лишь указать — как на нечто бесформенное.

Концепт «бесформенного» со времен досократиков отсылал к бескачественным первоосновам мира, изначальному хаосу, предшественнику любых форм. В искусствоведческом лексиконе этот термин сохраняет маргинальный статус, располагаясь в рамках эстетической категории «безобразного», зачастую выражая лишь оценку. Между тем, именно бесформенное обретает новую актуальность в русле объектно-ориентированной

онтологии и, шире, постгуманистических рефлексий в целом в качестве художественной практики работы с немислимым и альтернативы репрезентации.

«Низовой материализм» Ж. Батая и бесформенное как неструктурированный опыт

Так называемая «темная» философия последних лет (Ю. Такер, Т. Мортон, Б. Вудард, Д. Тригг и другие) отказывается от предпосылки познаваемости мира. Декларированный отказ от субъекта как интегрирующей фигуры открывает «домодерновые, магические представления о первичном темном хаосе»³, непознаваемом докосмическом Ничто⁴. В «Динамике слизи» Бена Вударда, современном «манифесте бесформенного», образ «слизи» предстает визуальной метафорой неструктурируемых содержаний опыта, противящихся вербализации, формализации, абстрагированию и вследствие этого постоянно исключаемых из научного и философского познания, не интегрирующихся в устоявшиеся системы понятий. Куча, жижа, месиво или, словами Платона, «волос, грязь, сор и всякая другая не заслуживающая внимания дрянь»⁵ создают образ изначального бесформенного, понятого, согласно Вударду, как «ничто — причина всего, <...> предшествующая всякому мышлению»⁶.

Книга Вударда, как и весь пласт теоретической мысли XX–XXI веков о бесформенном, прямо наследует концепции «низового (низкого) материализма» Жоржа Батая. Это освобожденная «низкая материя», противостоящая универсальным законам, нормам и правилам⁷. Классическая наука и философия стремятся к универсальной гомогенизации, агрессивно подавляя «...все, что однородное общество



Альберто Бурри «Большие черные трещины», 1977. Акрил, ПВА.

отвергает либо как отходы, либо как трансцендентную ему высшую ценность. Сюда входят: выделения человеческого тела и некоторые аналогичные субстанции (помои, паразиты и т. д.); части тела, лица, слова или действия, имеющие суггестивное эротическое значение, различные бессознательные процессы, такие, как сновидения и неврозы, многочисленные социальные элементы или формы, которые однородная часть общества не может ассимилировать⁸. Речь здесь идет об «инородном» в самой природе вещей, к области которого Батай относит «и чисто природные явления, воплощающие в себе стихийную множественность, подвижность, текучесть, бесформенность, чрезмерность и вместе с тем буйство «витальных сил» — таковы, скажем, мухи, телесные выделения, трупы, все, что связано с органическими процессами гниения, такова «почва», таково вообще «жидкое» в противовес «однородной реальности твердых тел»⁹.

Философия Батая помещает в основу культуры именно вытесненный, гетерогенный элемент.

Термин «бесформенное» (*linforme*) впервые появляется у Батая в одноименной статье, опубликованной в седьмом номере «Документов», возглавляемого им авангардистского журнала, в декабре 1929 года. Батаевскому тексту предшествует статья «Плевок», первая часть которой написана этнологом Марселем Гриоле, а вторая («Вода во рту») Мишелем Лейрисом. Ставя под сомнение достоинство языка и философского дискурса, являющихся, как и слюна, порождением одного и того же рта в его двоякой функции, Лейрис пишет: «Плевок в своей непоследовательности, в своих неопределенных контурах, в относительной неточности своего цвета и в своей влажности, есть самый точный символ бесформенного, непроверяемого, неиерархического»¹⁰.

Батаевский пассаж подхватывает и дополняет абзац Лейриса о слюне, начинаясь с отка-

за от дефиниции: «Словарь начинается тогда, когда он перестает давать словам значения, но ставит им задачи. Таким образом, бесформенное — это не только прилагательное, имеющее определенное значение, но и термин, который служит разрушению вещей в мире, который, как правило, требует, чтобы каждая вещь имела свою форму. То, что обозначает этот термин, лишено прав во всех смыслах и повсеместно подавлено, как давят паука или дождевого червя. В самом деле, чтобы ученые были счастливы, вселенная должна обрести форму. У всей философии нет иной цели: это как надеть математический сюртук. С другой стороны, утверждать, что вселенная не похожа ни на что и лишь бесформенна, значит сказать, что вселенная есть нечто вроде паука или плевка»¹¹.

Уже в этих ранних формулировках Батай противопоставляет бесформенное форме как единству смысла. Низкая материя схожа с фрейдовским бессознательным: «Доязыковое, непонятное порождает ужас. Первая встреча человека с миром травматична, и то, чем он волен или не волен стать, есть в каком-то смысле печать или след этой травмы. “Я есть породивший меня ужас», — говорит Батай»¹². Опыт бытия в его версии являет собой трансгрессию, то есть акт, в котором «само бытие» себя преодолевает, пробивает свои же пределы. Трансгрессивная диалектика Батая, концентрируясь на пограничных, неустойчивых феноменах, отрицает синтез в пользу напряженного сосуществования оппозиций: «гомогенное — гетерогенное, запрет — трансгрессия, накопление — трата, дискретность — непрерывность, подчинение — суверенность. <...> В то время, как категории первого ряда обозначают устойчивые и сложившиеся формы мышления, действия и бытия, которые относительно трудно изменить, категории второго ряда являют собой пример бесформенности и подвижности»¹³.

«Операция бесформенного» в концепциях Р. Краусс и И.-А. Буа

Идеи Батая, для которого не существовало ни формы ни содержания, но имела значение лишь «операция вытеснения обоих этих терминов»¹⁴, стали отправной

точкой для Ива-Аллена Буа и Розалинд Краусс. Центральным понятием их книги «Бесформенное: руководство для пользователя» является «операция бесформенного»: «Лишенное сущностного содержания, бесформенное существует лишь операционально: оно перформативно, как обценная лексика, чье насилие исходит не столько из семантики, сколько из самого акта их употребления. Бесформенное — это операция»¹⁵.

Наследуя постструктуралистской повестке, Краусс и Буа оперируют понятием децентрированного субъекта. Бесформенное выступает в качестве репрезентации автора как отсутствующей инстанции: «...исчезновение первого лица — это механизм, приводящий в действие бесформенное»¹⁶. С устранением автора произведение лишается «каркаса», место которого занимает неструктурированный опыт. Окружающий мир перестает быть для человека нарциссическим образом: «Без сознания “зеркальной симметрии” субъект рассеивается в пространстве, и мир, антропоцентричный для гештальт-психологии, лишается своих качеств, становясь изотропным»¹⁷. Бесформенное редуцирует, выносит за скобки такие компоненты мимесиса, как инстанция автора, иерархия элементов и композиция. На смену им приходят деиархичность, неопределенность, случайность и нестабильность естественных физических и химических процессов.

Следуя руслу батаевской трансгрессии, Краусс и Буа рассматривают бесформенное «скорее как процесс “ускользания от смысла”, нежели как застывшее понятие»¹⁸, проецируя эту идею на авангардное искусство XX века, следовавшее логикой непрерывного расширения собственных границ, экстастики и борьбы. Форма и хаос в этой борьбе становятся равноправными агентами: бесформенное живет внутри формы, мыслится как ее инаковость, вне которой никакой формы не может существовать. Бесформенное как изнанка формы, ее имманентное иное — принципиальная идея, ранее озвученная Розалинд Краусс в «Оптическом бессознательном»: «позвольте мыслить бесформенное как нечто созданное самой формой, как логику, играющую против себя самой, как форму, продуцирующую гетерологию.

Позвольте нам считать бесформенное не оппозицией форме, а возможностью, работающей из самой сердцевины формы, разрушающей ее изнутри»¹⁹.

Ведя речь о бесформенном как воле к нивелированию любых различий, иерархий и единств, Краусс обращается к наскальным рисункам в пещерах Гаргаса. Продолжая мысль Батая о стирании, она связывает это «рождение искусства» не с желанием подражать природе, а, напротив, с волей к деструктивности, изначально присущей человеку. Первый изобразительный жест, оставивший след на пещерной стене, в этом смысле есть не что иное, как свойственное ребенку стремление испортить, испачкать изначально пустую поверхность: «Не производить формы языка: мужское/женское; но производить отсутствие разницы: бесформенное (informe). Оно стремится к самостиранию, этот анти-нарциссизм рождается из безобразия изображения пещерного человечества. <...> Если искусство начинается в пещерах, его стартовой точкой было не архитектурное пространство со светом, позволяющим отличить вертикальный столб от горизонтальной плиты, но лабиринт без света, без различий, без верха и низа. Образ хозяина этого лабиринта — Минотавр, а не Нарцисс. Как вновь и вновь настаивал Батай, его причиной была не форма, а деформация (alteration)»²⁰.

Итак, возникнув из первых художественных практик, бесформенное явилось способом указания на первоначальную тьму неразличения, хаоса, предшествующего всякому оформленному образу. Раскол между презентацией и внутренними содержаниями по ту сторону видимого в истории искусства XX века углублялся тем сильнее, чем больше открытий совершалось на территории асимболического. Так, автоматическое письмо сюрреалистов явилось практикой освобождения бессознательного, фиксации аффективного, моторного опыта, выразившейся в поэзии механическим сочетанием не связанных между собой слов, а в живописи и графике — произвольностью ничего не выражающих форм. Дадаистов, противопоставлявших simultaneity и процессуальность закрытой классической форме как ре-

зультату, прельщало нечеловеческое, например, машинное, в воспроизводстве которого ими делался акцент на случайности, произвольности коллажирования элементов произведения, создававшего ощущение абсурда и хаоса.

Сильное влияние автоматизма, как спонтанной экспрессивной жестуальности, испытала плеяда европейских абстракционистов от Дюбюффе до Тапиеса. Условно объединяемые в направление «Информальное искусство» (Art informel — термин, введенный Мишелем Тапье), эти художники стремились к уходу от внешней структурности, «обесчеловечиванию» живописи, в крайних вариантах — превращению картины в перформанс, как в акциях Жоржа Маттье, отмеченных импровизационностью и быстротой исполнения здесь и сейчас.

Самое известное воплощение идея автоматизма получает в творчестве Джексона Поллока, послужившем основой для идеи антиформы, сформулированной Робертом Моррисом. Поллок, в отличие от минимализма 1960-х, ориентированного на законченный геометрический объект, тяготеющий к форме прямоугольника, стремится к раскрытию физической сущности мягких и текучих материалов. Располагая холсты горизонтально и тем самым противопоставляя их традиционным станковым картинам, расположенным вертикально, в своих работах он фиксировал следы гравитационных сил, движущих краску в момент разбрызгивания: «лишь Поллоку удалось выявить процесс и удержать его как часть итоговой формы. <...> Палочка, которая разбрызгивает краску, это инструмент, признающий жидкую природу живописи. <...> В отличие от кисти, она наделена намного большей общностью с материалом, поскольку признает внутренне присущие ему тенденции и свойства»²¹. Разбрызгивая краску без прикосновения к холсту, расстеленному на полу, без мазка и дальнейшей ручной проработки красочного слоя, Поллок выступил против «формы» (и, тем самым, против «культуры»): «Форма, выполняя главную функцию хорошо построенного, таким образом, вертикальна, поскольку может противостоять гравитации; то, что подчиняется гравитации — антиформа»²².

Движение в пространстве и времени

Акцентируемая идеей антиформы внутренняя динамика объекта, расширяющего собственные границы, распространилась в постминимализме 1960–1970-х. Открытия в области химии ввели в художественный арсенал материалы, прежде в искусстве массово не использовавшиеся — латекс, резина, воск, стекловолокно, провода, различные текстильные материалы. Сам Роберт Моррис в конце 1960-х изготавливал объекты из ветоши и войлока. Последний стал для него идеальным образцом податливого материала, который не держит форму, способен опадать, зависим от тяготения и, в силу разнообразия вариаций, не может быть дважды экспонирован в одном и том же виде. Моррис, в отличие от Бойса, не наделяет войлок символическими свойствами, работая сугубо с телесностью самого материала. Так, инсталляция «Спутанное» (1967) состоит из обрезков войлока различных конфигураций от грубых и толстых фрагментов до тонких лент, беспорядочно перепутанных и частично прикрепленных к стене. Подобно краске, войлок «стекает» из вертикального положения в горизонтальное. Инсталляция Евы Хесце «Enhead» из веревок и сетей выглядит как материализация поллоковских полотен. Беспорядочно перекрученные веревки повторяют красочные потеки и брызги. Картина словно выбрасывает «протуберанцы», пытается выйти за собственные пределы, пустить корни во внешней среде, опутать ее паутиной.

Объекты Линды Бенглис, например, «Четвертованный метеор» (1969) представляют собой массивные потоки жидкого латекса, застывшие в момент растекания. Бесформенное здесь являет себя как «переживание процесса фиксации неструктурированного опыта, действий, противоположных репрезентации как деятельности по кодификации нормативного содержания культурного опыта»²³. Анаморфизм противопоставляет завершенной репрезентации бесконечное многообразие случайных инвариантных состояний материи в ее динамике. Наделенные «тревожащей пространственностью» (в терминологии Вударда), объекты Бенглис обладают явственной негативной аффектацией. Их гипертрофированный физиологизм рож-



Ева Хесце «Enhead», 1966.

дает в зрителе отвращение и страх, подобные тем, что возникают при виде живой органики в ее безличной жизни. Биоформализм в целом входит в наиболее типичный набор ассоциаций, рождаемых бесформенным. В своем чувственно воспринимаемом облике бесформенное несоразмерно человеческой системе координат. Его время и пространство а-человечны. В этой немислимой проекции собственного опыта проявляется отмеченный Леонидом Липавским «страх перед вязкой консистенцией, <...> страх перед однородностью, <...> перед разлитой, неконцентрированной жизнью»²⁴.

Тематизируя движение, операция бесформенного вскрывает в произведении физиологическую «жизнь», подверженную неизбежной энтропии. Видео Сэм Тэйлор-Вуд «Натюрморт» (2001) в ускоренном режиме фиксирует процесс гниения фруктов в натюрморте, стилизованном под малых голландцев. Идея бренности, лежащая в основе классического *vanitas*, тем самым обретает физическое тело в процессе деградации, распада.

Превращение объекта в среду

По мере утраты стабильной конфигурации и, тем самым, пространственной автономии, художественные объекты обретают способность трансформироваться в динамичную среду, лишённую различий между центром и периферией, «фигурой» и «фоном». В новейших экспериментах science&art воссоздаются природные среды — от микроорганизмов, молекул, грибов и кристаллов до силовых и электрических полей и самообучающихся программ. Базовыми концептами описания становятся «жизнь», «живое», «поток», «становление».

Заслуга впервые приписать статус искусства природным объектам принадлежит Марселю Дюшану. Его совместный с Ман Рэем фото-редимейд «Разведение пыли» (1920) изображал пылевые частицы, в течение долгого времени сконденсировавшиеся на стеклянной поверхности под действием воздушных потоков. Произведение искусства тем самым не «создается», а спонтанно кристаллизуется в заданных условиях. Опираясь на природные материалы, такими, как вода, пыль, грязь, лед, снег или пепел, художник наделяет их правом самостоятельного бытования.

«Конденсационный куб» (1963) Ханса Хааке представлял собой замкнутое пространство с водой, воздухом, температурой и давлением, постепенно изменявшихся под влиянием извне. Разница температур внутри и снаружи инсталляции вызывала конденсацию капель, сливающихся в потоки, движимые изменениями в воздухе выставочного пространства, включая дыхание посетителей. Сам Хааке писал: «...процесс конденсации не прекращается. То, как выглядит ящик, медленно, но постоянно меняется и никогда не повторяется. Эти условия сходны с живым организмом, который гибко реагирует на окружающую среду. То, как будет выглядеть конденсация, нельзя точно предсказать»²⁵. «Куб» становится аппаратом, представляющим вернисаж, — через демонстрацию невидимых отходов коллективного зрительского «тела» в виде лишенных формы потоков влаги — как физиологический, телесный процесс.

Олафур Элиассон в работе «Движение через среды» (2001) воссоздавал внутри галереи природные ландшафты с характерными климатическими условиями: болото, туман

и так далее. Проходя сквозь инсталляцию, как через аттракцион аффектов, зритель ощущал температуру воздуха и уровень его влажности. Схожим образом «Дом в грязи» (2005) Сантьяго Сьерры представлял залы галереи, залитые тоннами грязи. В обоих случаях нейтральное и структурированное пространство-рамка противопоставляется внешней стихийной силе, которая, вторгаясь в «белый куб», одновременно взрывает его, и меняется сама, становясь выставленной.

В силу динамических характеристик, какими она наделяет произведение, операция бесформенного конструирует специфический режим наблюдения, которому соответствует расщепленная зрительская позиция, «размытая созерцательность». Большинство бесформенных объектов неохватны взглядом как тотальность, продуцируя множественность потенциальных позиций зрителя. Субъект их восприятия, таким образом, также предстает «неконцентрированным».

В видеоработах «Муть» (2014) и «Без названия» (2010) российской группы «Синий суп», предназначенных для просмотра в стереоскопах, являет себя дегуманизированная разряженная материя. Втягивая зрителя в свой континуум, работы создают эффект присутствия внутри густых жидких сред, лишенных потоков, но движимых внутренними флуктуациями. Пространство, создаваемое в этих видео, напоминает суспензию либо взвесь. Не зная, что это за жидкости, зритель испытывает отчетливое и жуткое ощущение растворения собственной субъективности в этом пространстве, где нерелевантны оппозиции верх/низ, вперед/назад. Любые направления стираются, уничтожая и сами человеческие представления о протяженности, возможности движения из некоей точки отсчета, ощущения присутствия себя «здесь» как точки сборки всякого субъекта наблюдения.

* * *

Вызванное к жизни силами случайного, отрицающее целостность и устойчивость во времени и пространстве, существуя подчас лишь мгновение, бесформенное произведение ведет автономную жизнь, свершаясь здесь

и сейчас в бесконечной игре собственных инвариантов. Бесформенное демонстрирует существование произведения искусства в перманентном «мерцании» между собственной возможностью и невозможностью, как модель изначальной внутренней катастрофы, не просто произошедшей, но все еще длящейся в неразрешенной конфликтности.

Категория бесформенного — драма этой катастрофы, переживаемая в материале искусства. Материале, стремящемся предстать во всей полноте собственных нечеловеческих свойств и характеристик, стать моделью хаотической неопределенной и непроговариваемой реальности. Бесформенное говорит о ненадежности на языке самой этой ненадежности, указывая на внутреннюю природу искусства как суперпозицию хаоса и порядка.

Бесформенное не репрезентирует «нечто», но хранит неструктурированный опыт переживания действительности. В этом смысле бесформенное есть подлинное свидетельство о реальности «от ее имени». Если человеческое мышление устроено так, чтобы мыслить хаос в терминах порядка, то искусство бесформенного обладает способностью непосредственно показать, предъявить хаос как таковой.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Фостер Х. Ненадежное // «Художественный журнал» № 82 (2011). доступно по <http://moscowart-magazine.com/issue/15/article/208>.

² Харман Г. За эстетикой — будущее философии. доступно по: <https://www.colta.ru/articles/art/12175>.

³ См.: Шурипа С. Креативная тьма // «Художественный журнал» № 107 (2018). С. 97.

⁴ См.: Сенальди М. Краткая история хаоса // «Художественный журнал» № 107 (2018). С. 43-47.

⁵ Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т.2. РАН, Институт философии. М.: Мысль, 1993. С. 130.

⁶ Вудард Б. Динамика слизи. Зарождение, мутация и ползучесть жизни. Пермь: Гиле Пресс, 2016. С. 94.

⁷ См.: Рыков А. Жорж Батай и современное искусствознание: концепции Ива-Аллена Буа и Розалинд Краусс // «Вестник Санкт-Петербургского университета», 2004. Вып. 1–2. С. 102.

⁸ Батай Ж. Психологическая структура фашизма // «Новое литературное обозрение» №13 (1995). С. 85.

⁹ Евстропов М. Жорж Батай: опыт бытия как критика онтологии. доступно по: <http://journals.tsu.ru/uploads/import/857/files/344-050.pdf>.

¹⁰ Цит. по: Crowley P., Hegarty P. Formless. Ways In and Out of Form. , Bern: Peter Lang, 2005. P. 11.

¹¹ Батай Ж. Бесформенное. доступно по: <https://aphelis.net/georges-bataille-linforme-formless-1929/>.

¹² Тимофеева О. Введение в эротическую философию Жоржа Батая. М.: «Новое литературное обозрение», 2009. С. 91.

¹³ Шутов А. Система мышления Жоржа Батая: опыт реконструкции // Гуманитарные исследования в восточной Сибири и на Дальнем Востоке, №1, 2015. С. 105.

¹⁴ Bois Y.-A., Krauss R. Formless: A User's Guide. Cambridge: 1997. P. 15.

¹⁵ Ibid. P. 18.

¹⁶ Ibid. P. 78.

¹⁷ Ibid. P. 171.

¹⁸ Рыков А. Жорж Батай и современное искусствознание: концепции Ива-Аллена Буа и Розалинд Краусс. С. 102.

¹⁹ Krauss R. The optical unconscious. Cambridge, Massachusetts, London, England: 1993. P. 167.

²⁰ Ibid. P. 152, 168.

²¹ Morris R. Anti-form // Morris R. Continuous Project Altered Daily: The Wrightings of Robert Morris. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1993. P. 43.

²² Bois Y.-A., Krauss R. Formless: A User's Guide. P. 97.

²³ Венкова А. Репрезентация пластической нормы и идея «бесформенного» в современном искусстве // Фундаментальные проблемы культурологии: Том 5: Теория и методология современной культурологии. М.-СПб: Новый хронограф-Эйдос, 2009. С. 543.

²⁴ Липавский Л. Исследование ужаса. М.: Ad Marginem, 2005. С. 28–30.

²⁵ Цит. по: Гурштейн К. Ханс Хааке и его политические исследования. доступно по: <http://os.colta.ru/art/projects/8136/details/10529/page2/>.

Константин Зацепин

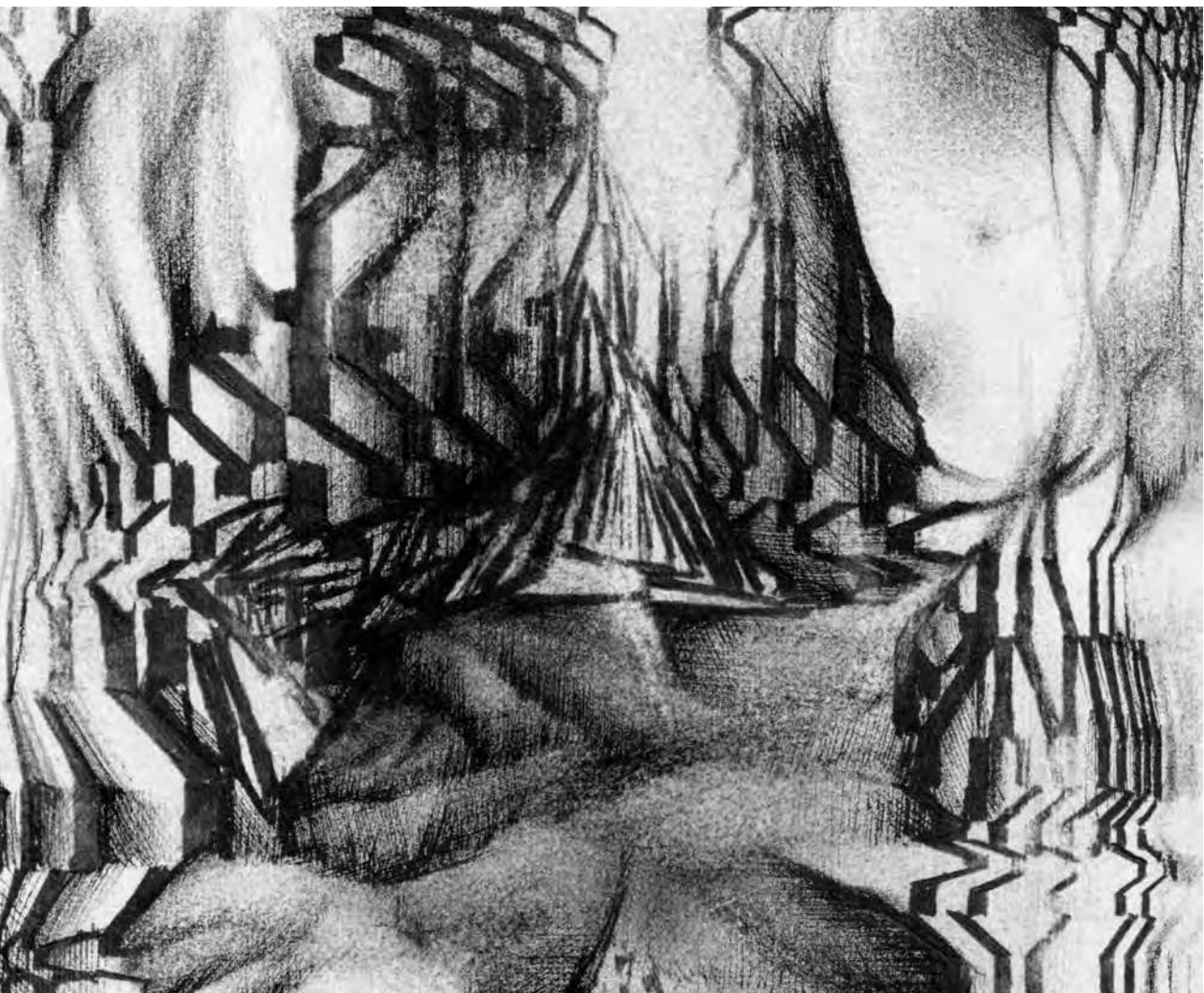
Родился в 1980 году в Самаре.

Филолог, теоретик искусства.

Автор книг «Пространства взгляда» (2016)

и «Анатомия художественной среды» (2015).

Живет в Самаре.



Виктор Тимофеев «Dailies (2009–2019)». Аудиовизуальный проект.

Художник о проекте: «Недавно я нашел записи десятилетней давности, предназначавшиеся для альбома, который я так тогда и не выпустил. Каждый из сорока пяти треков был записан с использованием гитар, голоса, синтезатора и сэмплов за один день и представлял собой дневниковую импровизацию. Прослушав треки сегодня, я их подредактировал, добавив новые слои, и сделал обложки этих новых версий». Предоставлено художником.

Грэм Харман

Странный формализм*

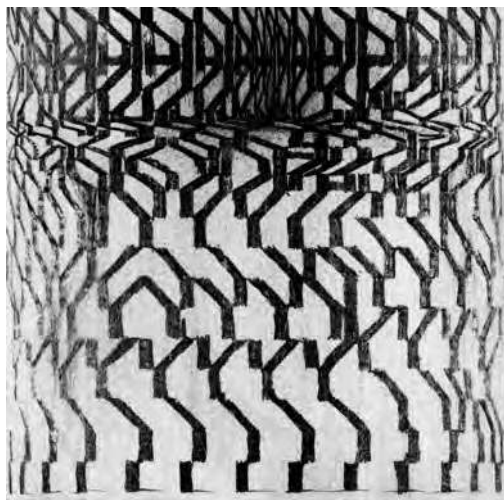
Философы способны прогнозировать будущее искусства даже в меньшей степени, чем будущее философии. Что они могут сделать, так это актуализировать проблемы, относительно которых дебаты по теории искусства завязли в окопных войнах, уже успевших утратить свою философскую значимость, породить новые идеи, которые явятся полезными для художников, а также указать на некоторые традиционные идеи, которые могут внезапно оказаться не столь архаичными, как кажутся. В этом смысле моя роль в отношении искусства схожа с моей задачей в школе архитектуры, где я сейчас преподаю, несмотря на отсутствие профессиональной подготовки или опыта работы проектировщиком. В чем я уверен, так это в том, что новое значительное искусство вряд ли возникнет в результате дальнейшего стука по антиформалистскому, политическому или этнографическому барабану или же в результате продолжающегося отказа от эстетики или даже прекрасного. Все вышеперечисленное относится к долгоиграющим 1960-м, из которых искусство, равно как и континентальная философия, до сих пор так и не смогло выбраться. Те или иные разновидности теорий деконструкции, нового историзма или Франкфуртской школы мне как философу кажутся сегодня малопригодными. Философия реализма, которая вращается вокруг эстетической оси, — такова моя профессиональная ставка, равно как и значительной группы молодых художников и архитекторов. Я предлагаю поговорить о тех возможностях, которые появляются, когда мы придаем новый смысл понятию формализм. <...>

Пять следствий

Центральная идея этого текста, без сомнения, является весьма странной: это представление о том, что зритель и произведение искусства сливаются вместе в некий третий, более высокий объект, который, в свою очередь, становится ключом к новому пониманию онтологии искусства. Ниже я перечислю пять следствий, вытекающих из этой идеи, но перед этим нам потребуется ввести кое-какую новую терминологию.

В то время, как фиксация Хайдеггера, Гринберга и Маклюэна на медиуме отсылает к чему-то скрытому под поверхностными свойствами объекта, более важным медиумом для объектно ориентированной онтологии (ООО) является тот, который располагается *над* зрителем и работой и обволакивает их словно невидимая атмосфера. Это тот момент, в котором мы почти согласились с Краусс, так как и она хотела вытащить гринбергианский фон на поверхность, хотя при этом и придала этому фону неудачный антиреалистический уклон, назвав его симулякром. В любом случае, соединить зрителя и работу значит подорвать привычные нам представления, согласно которым автономия означает либо независимость художественного произведения от зрителя (Гринберг, Фрид), либо независимость зрителя от произведения (Кант), как будто существуют только эти два допустимых подхода. По общему признанию, именно эти два подхода и есть два главных компонента художественного произведения, ведь зрителю необходимы искусству так же, как углерод необходим для того, чтобы произвести органическое вещество.

* Настоящий текст представляет собой главу из книги «Искусство и объекты», которая в октябре этого года выходит в издательстве Polity Press. Перевод печатается с разрешения автора.



Идея никогда не является чем-то совершенно новым, способным появляться из ничего, без каких-либо предпосылок или параллелей. Мои собственные размышления по этому поводу первоначально были вдохновлены наблюдением Гуссерля, что интенциональность включает в себя как первое, так и второе. В первом случае это значит, что мой разум есть нечто отличное от тех объектов, которые я воспринимаю, оцениваю или которыми наслаждаюсь, однако второе значение состоит в том, что мое отношение к этим вещам может быть воспринято как единый объект, существующий в своем собственном праве. Если мы рассматриваем интенциональность как нечто соединяющее, то объекты и я в качестве независимых сущностей встречаемся внутри некоего большего целого. Именно так следует интерпретировать фразу Brentano «интенциональное небытие»: не в том смысле, что интенциональные объекты появляются в моем сознании, а что они появляются — и что я существую — внутри нового и более крупного объекта, образованного моим соединением со всем, что я воспринимаю всерьез¹. Классическая феноменология не исследовала такую интерпретацию, вместо этого она пошла по обычному идеалистическому пути, трактуя феномены как появляющиеся *внутри сознания*, несмотря на ложную уверенность в том, что мы всегда уже нахо-

димся вне себя при восприятии объектов. Дело не в том, что мы можем выйти за пределы самих себя, а в том, что мы никогда не можем выйти за пределы гибридных объектов, частью которых мы являемся и внутри которых неизбежно задерживаемся, если только не планируем проникнуть в новые.

Наряду с концепцией Гуссерля, есть две особенно важные сопутствующие теории, которые несут в себе всю ту же опасность идеализма. Первая — это теория аутопойэсиса чилийских иммунологов Матураны и Варелы, вторая — теория социальных систем немецкого социолога Лумана. В обоих случаях особое внимание уделяется тому, каким образом система оказывается отрезана от внешнего мира, и все названные авторы делают явно пессимистичные выводы о возможности коммуникации. С точки зрения ОО, эти теории обеспечивают необходимый противовес моделям, которые предполагают легкую повсеместную доступность коммуникативных отношений — таким как акторно-сетевая теория Латура или философия организма Уайтхеда. Тем не менее, имеются две важные онтологические проблемы, разделяемые теорией аутопойэсиса и теорией социальных систем — теорий, скорее, замкнутости, чем открытости. Первая состоит в том, что даже в те моменты, когда эти теории полагают возможным установление связи между системами поверх любых

барьеров, они не дают адекватного объяснения тому, как внешнее по отношению к системам может быть выражено в терминах, которые могут быть поняты внутри каждой из них. Вторая проблема этих теорий, повторяющая один из изъянов традиционного эстетического формализма, состоит в том, что их представители склонны *таксономически* размещать коммуникативный барьер в каком-то конкретном месте: на внешней клеточной стенке в случае Матураны и Варелы и на границе профессиональной области в случае Лумана — как если бы проблема взаимодействия между вещами исчезла, стоит только тому, что мы считаем барьером, быть разрушенным. Как только мы выбираем точку обзора изнутри системы, становится неясно, как удается этим теориям избежать той реляционной легкости, предупредить которую они стремились.

В любом случае нам требуется термин для внутреннего (*interior*) у объекта, поскольку я не могу сказать, что проблема когда-либо ставилась именно таким образом: даже Лейбниц мало говорит о динамике внутри монады как таковой. Начиная со своей первой книги «Бытие-инструментом»², я часто использовал термин «вакуум», хотя это больше относится к отделению объекта от его соседей, чем к жизни внутреннего этого объекта. Для описания внутреннего у объекта слово «вакуум» не до конца подходит, поскольку оно ошибочно дает отсылку к пустоте, тогда как внутри любого объекта происходит очень многое. В то же время термин Лумана «система» слишком сильно склоняется в сторону общей, объединительной функции с недостаточной степенью автономии для своих элементов. По этой причине я предлагаю на время обратиться к вокабуляру Матураны и Варелы и использовать термин «клетка»: аналогично тому, как клетка имеет множество независимых одна от другой органелл, мы увидим, что внутреннее объекта содержит несколько независимых образований. Единственная сложность, которую я вижу, говоря о клетках, состоит в том, что, подобно тому, как многие идеалисты бывают разгневаны антропоморфными метафорами в отношении действий неодушевленных вещей, другие

оказываются возмущены, когда биологические метафоры используются за пределами сферы живых существ. Но мы, как никогда ранее, должны отвергать любое пуританство в отношении использования метафор, за исключением тех случаев, которые включают либо явно вводящие в заблуждение сравнения, либо бессмысленный политический выпад. Пусть это будет выражено достаточно ясно — если это еще не так — называя внутреннее объекта клеткой, я не хочу этим сказать, что объект в буквальном смысле оживает. На этом месте мы можем перейти к перечислению пяти следствий из того, что я назвал странным формализмом — случая, при котором автономией обладают ни субъект или объект в отдельности, а скорее, их соединение.

Следствие первое: *гибридные формы искусства все-таки способны оставаться закрытыми*. Мы видели, что формальный подход в искусстве обычно опирается на одну из двух независимых друг от друга предпосылок: (а) автономия художественного произведения или (б) автономия зрителя. Именно Кант наиболее интенсивно отстаивает позицию (б), желая этим защитить человеческий опыт красоты от личной заинтересованности, концептуального объяснения, практической полезности или любых других внешних факторов, которые могут загрязнить чистоту вкуса. Между тем Гринберг и Фрид, настаивая на автономии художественного произведения, стремятся в противоположном направлении (а): Гринберг — апеллируя к консенсусу вкуса как способу отмены субъективного мнения зрителя, а Фрид — исключая театральную привлекательность произведения благодаря поглощающей структуре, внутренне присущей произведению и исключаяющей зрителя. Вместо этого мы, смещая фокус с автономии искусства на соединение зрителя и работы, тем самым позволяем гораздо более широкому диапазону жанров рассматриваться в качестве самодостаточных. Наиболее ярким примером может служить любая форма искусства, предполагающая явное участие художника или зрителя, которая для формализма Фрида может только быть театральной в плохом смысле, в то время как для

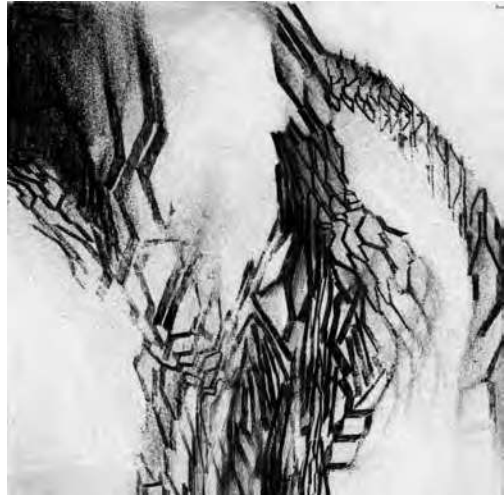
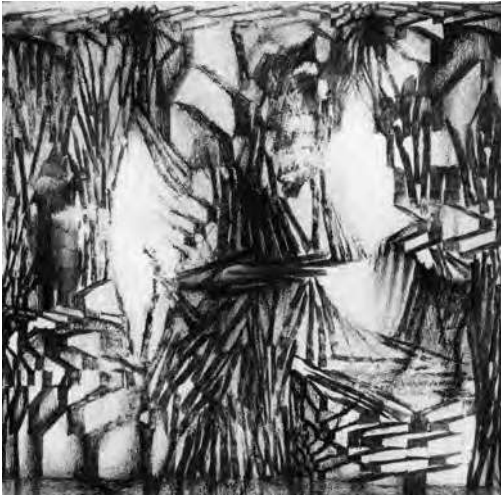
ООО — театральной в смысле неизбежном. Хрестоматийным примером мог бы служить Бойс, который не кажется столь важным, если смотреть с того места, где находятся Гринберг или Фрид, однако, на мой взгляд, работы Бойса достигают предельной закрытости с помощью нескольких ранее никем не замеченных способов. Таким образом, объектно-ориентированный формализм оказывается способен заключить мир с большим количеством видов и жанров искусства последних десятилетий, в частности, с искусством перформанса, которое прежними формалистскими теориями исключалось.

Следствие второе: *критическая теория — не путь вперед*. Типичный антиформалистский диссидент, неважно гегелевского или постмодернистского типа, скажет, что ни зритель, ни работа не могут быть отрезаны от более широкого социально-политического, биографического, лингвистического или психологического контекста. Такой антиавтономный жест — это именно то, что имеют в виду Фостер и прочие, когда превозносят критическую теорию. Вместо того, чтобы позволить нам наивно прислушиваться к нашим эстетическим переживаниям, нас просят преодолеть личные предрасположенности и выносить отстраненное критическое суждение, как правило, на основании какого-нибудь хорошо знакомого левого принципа. Следуя такой логике, мы должны отказаться от расположенности к объектам в духе Данте или Шелера и вместо этого поддерживать кантовское отделение мыслящего субъекта от того, с чем он связан. По иронии такой подход указывает на то, что критическая теория — это, по существу, просто еще один вариант таксономического формализма, который дистанцирует человека от всего разнообразия его искренних отношений с объектами. Подобное отношение позволяет таким, как Кошут и де Дюв, утверждать, что некая трансцендентная фигура художника в порядке некоего предписания может решить, что именно считать произведением искусства, как если бы сам объект не мог свидетельствовать, удачен он или нет. Среди прочих сложностей такая позиция не проходит испытание цепной кошки Данто, которая всегда напоминает нам, что, даже

если мы не можем заранее знать, где заканчивается скульптура, *де-факто* она всегда где-то заканчивается. Независимо от того, окажется ли эта скульптура кошкой, цепной кошкой или кошкой, прикованной к железным перилам, это, конечно, не будет скульптура Вселенной, даже если художник будет пытаться утверждать, что это так.

Следствие третье: *антиформалистское искусство — не путь вперед*. Господствующие тенденции в современном искусстве, которые выделил Фостер, представляют собой попытки противостоять изолированности произведений искусства, позволяя либо социально-политическим проблемам, либо отвратительной бесформенности просачиваться сквозь них. Я утверждаю, что отвратительное терпит неудачу по той же причине, что и его более аристократический родственник, возвышенное, просто потому, что не существует вещи, которая не имела бы определенной формы. Пауки, плевки и менструальная кровь — в конце концов, они суть то, чем они являются, а не что-то еще, и уж точно не это, и только это. Что касается общественно-политического содержания, то оно, как правило, настолько ожидаемо и банально, когда транслируется с помощью того или иного произведения искусства, что я предлагаю прямо противоположный подход. А именно: вместо того, чтобы экспортировать сообщения из произведений искусства в политическую сферу, для искусства, вероятно, было бы более плодотворно поглощать политику по кускам и давать ей эстетическую жизнь, которая, возможно, могла бы даже «перераспределять чувственное», по выражению Рансьера. Это кажется более многообещающим, чем простое осуждение капитала или государства тотальной слежки, возможно, уже в миллиардный раз.

Следствие четвертое: *исключая внешнее искусства, мы подчеркиваем множественность его внутреннего*. Настаивать на автономности художественного произведения кажется скучным только в том случае, если мы противопоставляем его предполагаемому бесконечному богатству окружающего мира. И все же этот внеэстетический мир так часто оказывается скучным, угнетающим и отупляюще знакомым, что это, как прави-



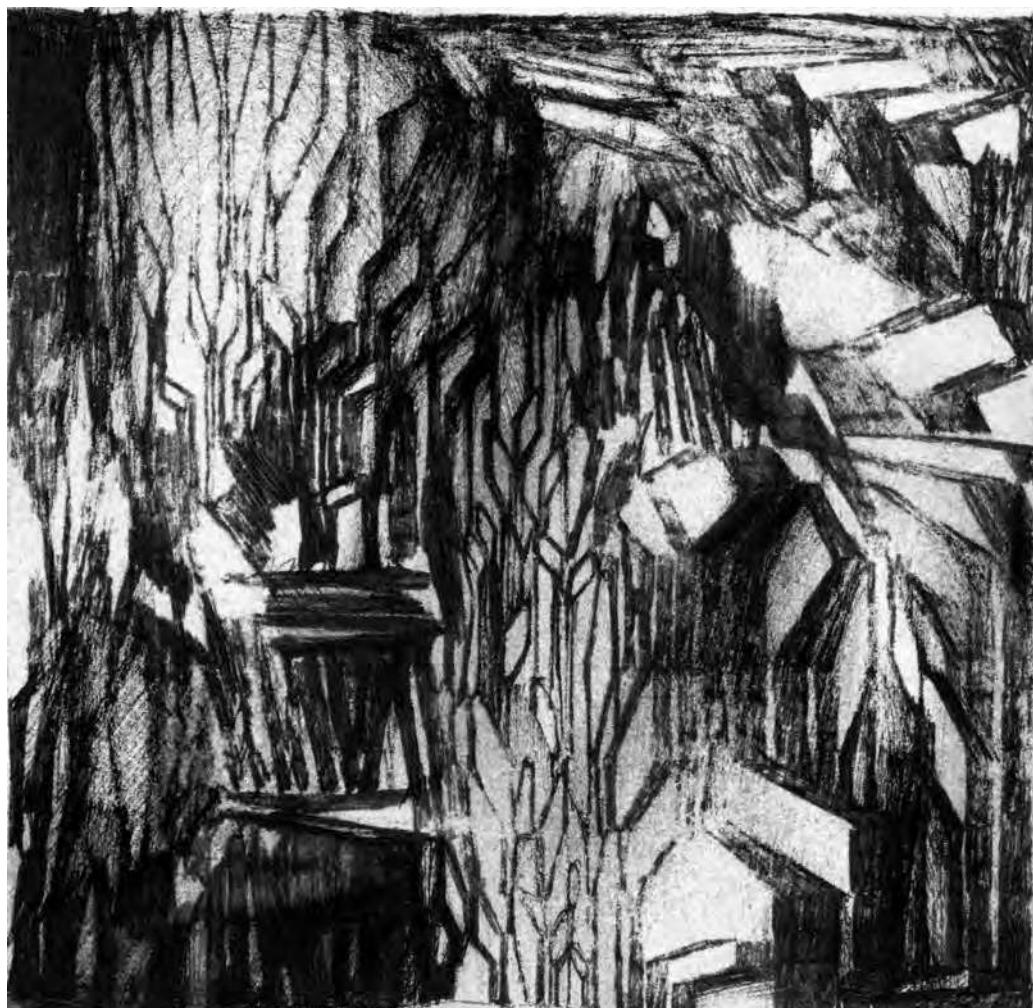
ло, и становится одной из причин, по которой мы начинаем искать в мире искусство. Как только мы перестанем так уж сильно беспокоиться о контексте, окружающем искусство, и в целом забросим бесполезное требование того, чтобы искусство являлось спасением этого контекста, мы сможем уделять больше внимания внутреннему разнообразию любого искусства, с которым сталкиваемся.

Формалистская критика в искусстве склонна к предрассудку целостности, что, в частности, можно было наблюдать в недостатке интереса Гринберга к разнообразию, содержащемуся на поверхности. Однако если закрыть глаза на излишнюю зависимость Фрида от языкового холизма Соссюра, его синтаксическая интерпретация Каро открывает путь к большему вниманию по отношению к свободному взаимодействию между отдельными элементами. В противовес неубедительному дуализму единой основы и множественной поверхности Гринберга и Хайдеггера, я выступаю в пользу индивидуализированной основы для каждого элемента произведения. Если мы рассмотрим яблоко в натюрморте Сезанна, яблоко — это объект, изъятый из фона, на котором находится его изображение, и нам не нужно смотреть на весь холст, чтобы найти более глубокий план яблока. Это значит, что каждое произведение искусства имеет несколь-

ко планов, и не только в гринбергианском смысле множественных плоских планов кубистского коллажа.

Следствие пятое: *поскольку множественность внутреннего не является целостной, она «холодная»*. Теоретики медиа много обсуждали, по большей части подходя к вопросу с негативной стороны, то, что Маклюэн обозначает термином «холодные медиа»³. С его помощью он описывает медиа, которые передают недостаточное количество информации, так что часть ее должна быть воспроизведена получателем, что, в свою очередь, производит эффект, схожий с гипнотическим. Например, даже если огонь в камине является горячим в буквальном смысле, это очень холодное медиа в смысле Маклюэна: учитывая, как мало информации он предоставляет, мы должны добавить наши собственные переживания к опыту его наблюдения. Здесь я хотел бы предложить исторический тезис о том, что Новое время было периодом, когда в высоком искусстве преобладали горячие медиа, в которых всегда предоставлялся избыток информации. Я хотел бы далее выдвинуть предположение, что избыток информации всегда влечет за собой сверхопределенность отношений между различными элементами, что, в свою очередь, подавляет их автономию.

По сравнению с византийскими иконами, декоративными узорами исламского искус-



ства или туманной атмосферой китайской пейзажной живописи — все из перечисленного является холодными медиа — западная постренессансная иллюзионистская живопись изображает элементы в четко определенных отношениях со всеми остальными. Поскольку каждый из этих элементов занимает определенную позицию в изображаемом трехмерном пространстве, его существование полностью определяется отношениями со всеми остальными графическими элементами. Разум может быть поражен красотой таких картин, но никогда не будет загипнотизирован так, как перед камином. В маклюэновском смысле

иллюзионистская масляная живопись — горячее медиа, в то время как абстрактная живопись Кандинского, Пауля Клее или Поллока должна рассматриваться как гипнотически холодное. В случае литературы мифы — это холодные медиа, поскольку они предусматривают несколько больше, чем конечное число персонажей и историй с возможностью их вариации при каждом пересказе. Роман, напротив, является настолько горячим медиа, насколько это возможно в литературе, поскольку каждое слово в нем учтено в оригинальном тексте, в котором нет места для изменений между одним переизданием и дру-

гим. Кино — горячее медиа, так как нам всегда показывают каждый кадр одним специфическим образом, без возможности смотреть на вещи с любого понравившегося нам ракурса: мы всегда видим Богарта одинаково в каждой сцене, независимо от того, сколько раз пересматриваем фильм. Иными словами, в кино нет автономных объектов, вместо них — только объекты, сверхопределенные четкими отношениями со всем остальным. В отличие от этого, видеоарт имеет тенденцию быть намного холоднее, хотя бы потому, что повествование в нем, как правило, гораздо менее прозрачно.

Я упоминаю об этом, подозревая, что по мере того, как мы уходим из современной эпохи во что бы то ни было, что придет после — постмодерн представляет из себя скорее задымленный беспорядок, чем подлинную эпоху — мы будем наблюдать охлаждение многих горячих форм, доминировавших в Новое время. Как утверждает Гарольд Блум, не все жанры в одинаковой степени присутствуют в каждой эпохе, и мы должны ожидать сдвига в доминирующих эстетических медиа по мере разворачивания наступившего столетия⁴. Иногда предполагают, что видеоигры могут оказаться более холодной заменой кино, однако едва ли этому жанру удастся приблизиться к статусу искусства. Инициативу может взять на себя и намного более старый жанр, который философы никогда особенно не ценили: я говорю об архитектуре, которая по своей природе холодна, поскольку мы свободно перемещаемся внутри и вокруг нее и никогда не схватываем ее всю целиком, что, в свою очередь, означает, что архитектура по своему эстетическому воздействию не может быть уравнена с иллюзионистской живописью, романом или кино.

Де Дюв напоминает нам о знакомом историческом тропе, где «каждый шедевр современного искусства <...> сначала всегда встречался с возгласом возмущения: “Это не искусство!”»⁵. Но мы также поступим правильно, если вспомним и обратный принцип: любой стиль, в настоящее время встречаемый восклицанием «Это искусство!», вероятно, находится на грани своей отправки в музей или провала в забвение. Реляционное, политиче-

ское, обусловленное, неэстетическое, непрекрасное: все это седлает одну и ту же волну в течение более пятидесяти лет.

Перевод с английского НАТАЛЬИ СЕРКОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Brentano F. *Psychology from an Empirical Standpoint*. Trans. A. Rancurello, D. B. Terrell, L. McAlister. New York: Routledge, 1995.

² Harman G. *Tool-Being*. Chicago: Open Court Publishing, 2002. P. 256.

³ Существует, однако, некоторая неопределенность в том, как Маклюэн использует термин «холодные медиа». См. Harman G. *Some Paradoxes of McLuhan's Tetrad // Umbr(a)* 1 (2012). P. 77–95.

⁴ Bloom H. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Riverhead, 1995. P. 20–22.

⁵ de Duve T. *Kant After Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996. P. 303.

Грэм Харман

Родился в 1968 году в Айова-Сити.

Философ, профессор высшей архитектурной школы SCI-Arc в Лос-Анджелесе.

Центральная фигура направления спекулятивный реализм, основатель объектно-ориентированной онтологии.

Автор множества книг, среди которых:

«Объектно-ориентированная онтология:

новая теория всего» (2018), «Имматериализм: объекты и социальная теория»

(2016, русское издание 2018), «Квентин Мейясу: философия в процессе создания»

(2015), «Странный реализм:

Лавкрафт и философия» (2012),

«Четвероякий объект: метафизика вещей после Хайдеггера» (2010, русское издание 2015), «По направлению к спекулятивному реализму: эссе и лекции» (2010),

«Князь сетей: Бруно Латур и метафизика» (2009), «Партизанская метафизика:

феноменология и плотничье дело вещей» (2005), «Изделие-Бытие: Хайдеггер

и метафизика объектов» (2002).

Живет в Лос-Анджелесе.



Тейчин Сье «Произведение о часах. Перформанс длиной в год», 1980–1981.

Алексей Боголепов

Зомби-будда

Термины «зомби-формализм» и «зомби-абстракция», впервые появившиеся в 2014 году в статьях Уолтера Робинсона и Джерри Зальца, прочно вошли в лексикон современной художественной критики. И если сегодня споры вокруг них поутихли, то только потому, что сопутствующая им диагностика состояния современного искусства стала мейнстримным вектором осмысления и устойчивой фигурой художественного дискурса. За ней все так же стоит утверждение, что мировой художественный рынок заполнен однообразным, неоригинальным и политически беззубым формалистским искусством, которое возвращает к жизни труп гринберговской эстетики, руководствуясь корыстными целями эксплуатации низменных вкусов богатых потребителей. Впрочем, в таком описании ситуации есть ряд проблемных точек, выдающих слабость и пристрастность аргументации.

Во-первых, это безапелляционно снобистское видение широкой распространенности как недостатка, маркируемое еще одним презрительным тэгом «art fair art». Во-вторых, это клембэшинг — кидание камней в огород Клементы Гринберга через упоминание «смерти модернизма», так никем убедительно и не зафиксированной. За всем шумом никто так и не выдвинул предметных и несофистских возражений проекту живописи как «пресечению импульса конструирования воображаемого объекта»¹. В-третьих, это вульгарный упор на экономическую детерминированность искусства, выдающий внешний локус контроля, столь присущий левой критике.

За этим всем стоит еще одна, пожалуй, самая большая проблема — по сути, художникам, занимающимся современным формализмом и process-based abstraction (процессуальная абстракция), отказывается в агент-

ности. Издевательски-упрощенные описания, такие как «модная странность, таинственная драма, задумчивое спокойствие»², подменяют разговор о самостоятельных творческих установках и развитии медитативного психологического подхода к созданию искусства и смотрению на него. Бесстрастность, аполитичность, отчужденность, устранение «себя» из работы, то есть те самые зомби-аспекты современного абстрактного искусства, при переводе на язык критической теории втискиваются в понятия марионеточности и инструментов реализации программ «капитала».

Это пренебрежительное отношение к формалистскому творческому процессу, избегание обсуждения его методологии и происхождения, заморозило развитие языка описания абстракции, сформировав слепое пятно в истории искусства. Речь идет о малоизвестном, но поворотном эпизоде на заре второй волны модернизма — цикле лекций, прочитанных японским философом и популяризатором дзен-буддизма Дайсэцу Тэйтаро Судзуки в 1951 году в Колумбийском университете Нью-Йорка. Эти лекции оказали большое влияние на формалистский метод, в том числе на его преподавание, и стали отправной точкой для сквозных тем, пронизывающих всю современную американскую культуру. Главным образом, кататонические зомби-качества современного искусства, кующиеся в мучительно долгих критических разборах на курсах магистерских программ, имеют ряд явных совпадений с режимом сознания, культивируемым в дзен-буддистской медитации.

Среди слушателей лекций Судзуки было множество представителей Нью-Йоркской интеллектуальной и художественной прослойки — Эд Рейнхардт, Агнес Мартин, Йоко Оно, Мортон Фельдман и Джон Кейдж, впо-

следствии транслировавший дзен-буддистские идеи в годы преподавания в Блэк Маунтэйн колледж таким студентам, как Сай Твомбли и Роберт Раушенберг. Судзуки принадлежал к поколению «буддистских модернистов», предлагавших изъять из буддизма архаичные концепты — карму, перерождение, древнюю космологию и ритуальные традиции — и дистиллировать его в секулярную философскую диспозицию. Впоследствии этот деметафизированный дискурс закрепился в Нью-Йорке и Сан-Франциско под условным обозначением «upper-west-side Buddhism»³.

По Судзуки оптимальное дзен-сознание — это отсутствие сознания (no-mind). Этот неосознающий ум, в котором ничего нельзя увидеть и который не имеет места дислокации, является фундаментом дзен-буддистской деконструкции телеологии — «дикие гуси не стремятся отразиться в пруду, а у воды нет разума, в котором они могли бы отразиться»⁴. Пустота — это фундамент реальности; мир, растворенный в отсутствии. В медитации неведающему разуму соответствует отсутствующий взор, незрячий глаз — смотрящий, но не видящий. Кейдж описывал этот взгляд словами Бернарда Беренсона: «Нужно смотреть, смотреть и смотреть, пока не ослепнешь от смотрения. И из слепоты придет озарение»⁵. Учитывая заинтересованность буддистских модернистов в синхронии с точными науками, неудивительно, что у этих описаний есть параллели в современной нейрофизиологии: разум работает правильно, когда он не замечает собственной работы — мозговые процессы для него транспарентны⁶. Но можно предложить и ассоциацию с оруэлловской тоталитарной идеологией Остзии из «1984», суммированной в романе как «каннигиляция себя». В буддизме этот мотив присутствует вполне открыто, как «убийство Будды» — трансгрессивный жест, выражающий готовность оставить без внимания все границы и конвенции, даже конвенции самого буддизма.

В ключевом пассаже из «Сутры сердца» говорится: «Нет ни незнания, ни знания, ни достижения знания, потому что нечего достигать». В том же духе у Судзуки описаны стадии медитации, где устраняется телеология поиска просветления — происходит

отказ от потребности в этом поиске, и, наконец, отказ от потребности в устранении поиска. На фоне такого аннулирования обязательств проступают очертания дзен-буддистского рецепта абстрактности взгляда и действия: «Даже идея “достижения ничто” должна быть отброшена. Будда являет себя, когда его никак не утверждают. Ради блага Будды, Будду нужно сдать. Пока мы говорим о “ничто” и “абсолюте”, мы не только не приближаемся к дзену, но и отдаляемся от него»⁷. В этой системе идей, как и в даосском квиетизме, борьба — это признак того, что Путь еще не найден.

Медитация создает отстраненный, но творчески потентный резервуар безличия, где сознание обзорекает само себя через фигуру внутреннего наблюдателя, который смотрит на каждую мысль со стороны. Однако как только акт наблюдения становится осознаваемым, на сам этот акт уже можно посмотреть со стороны, — и так повторять этот цикл, отчуждаясь все дальше и дальше, до состояния голого внимания без субъекта. Это и есть будда-разум как зомби-разум, отсутствие умышленных и осмысленных попыток сделать выбор, сконцентрироваться или понять — условный аналог фрейдовского равномерно распределенного, свободно парящего внимания: «Ясно и чисто все, что душа моя, ясно и чисто все, что не душа моя»⁸.

Можно вспомнить, что самый настораживающий аспект зомби как поп-культурной фигуры — это его позиция спекулятивного означающего изначального отсутствия границы между режимами «человека» и «нечеловека», жизни и смерти. Буддизм конвертирует эту нелокализуемость в своего рода творческое путешествие. Следующее поколение художников-модернистов, вдохновленных дзенем, таких, как Джеймс Таррелл и Роберт Ирвин, сделали отсутствие границ или их содержимого центральной темой своего творчества. Будду часто описывают как нейрохакера, сумевшего взломать структуру самости и пройти сквозь границу Сидхартхи Гаутамы. Зомби — такой же нейрохакер, пускай и невольный, что в контексте нетелеологии предстает скорее дополнительным преимуществом. Он бесполезный, неумирающий, неотзывчивый, размытый, те-



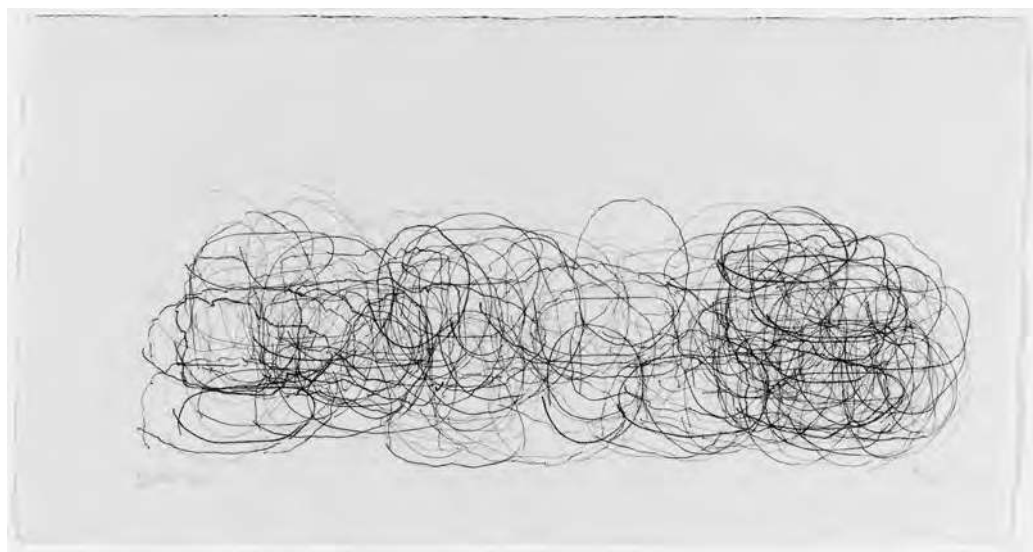
Кадр из к/ф «Поезд в Пусан», 2016.

кучий, собирающийся в аморфные, антиколлективные формации, антифункциональный и антиинформационный, как потраченное впустую время.

Буддистский дискурс — мигрируя в художественные колледжи, в искусство их выпускников, в музеи и галереи, снова в дискурс, в критические сессии на уроках, опять в искусство — путем последовательного отчуждения трансформировал модернизм в США в нечто, что отбросило установки на презрительное отношение к авторитету и запретам и стало далеким и безучастным для беспокойного зрительского взгляда. Групповое обсуждение работ в школе современного искусства — это трудоемкое наложение бесконечной постановки работы под вопрос и постоянного напоминания о том, что она уже квалифицирована самим фактом своего существования. В ходе такой критики довольно быстро нащупываются границы дискурса и невозможность интерпретации поступает как самый ценный аспект абстракции. Для так называемого «зомби-формализма» опустошение работы от смысла и ограничение разговора «вещью как таковой», ее очевидной формой и визуальностью, открывает возможность художественного единства, которое не является результатом

каких-либо операций над противоположностями, но простотой, простирающейся за пределы противоположностей.

Послевоенный американский дзен-буддизм — не единственный источник поступления этой перспективы в западное искусство. Тристан Тцара в 1924 году утверждал, что дадаизм знаменует собой реконструкцию «квазибуддистской религии безразличия»⁹. Марсель Дюшан был известным мастером отчужденности; характерное качество его реди-мейдов — незапрограммированность на контакт со зрителем. Он редко разглашал источники своего вдохновения, предпочитая криптические высказывания, но под конец жизни проговорился Артуру Шварцу о том, что наиболее близким ему философом был Пиррон Элийский, один из основателей древнегреческого скептицизма¹⁰. Пиррон был в свите Александра Македонского во время Индийского похода и, по свидетельствам, встречался там с мудрецами-гимнософистами. Примерно в это же время в Индии составлялся Палийский канон — теоретический фундамент тхеравадийского буддизма. Пиррон не писал текстов, и его идеи сохранились только в изложении последователей, но историки отмечают в них явное буддистское влияние. Это очень заметно в его из-



Джон Кейдж «Где Р=Риоандзи», 1987.

вестном аристокловском пассаже, который стоит процитировать целиком:

«Вещи и дела мирские (pragmata) по природе безразличны (adiaphora), неустойчивы (astathm ta) и неопределенны (anepikrita). Наши ощущения и идеи о них не могут считаться ни истинными, ни ложными. Поэтому мы должны оставить все взгляды и мнения, не склоняться ни к утверждению, ни к отрицанию, непреклонно отказываясь выбирать одно сверх другого, и обо всем рассуждать так: “Это ничуть не более так, чем не так”, или “это и так, и не так”, или “это ни так, ни не так”»¹¹.

Другими словами, если реальная природа материального мира никак не сопоставима с суждениями, этическими или эстетическими категориями, то разумной диспозицией становится плоская онтология без приоритезирующих функций. Принятие такой перспективы ведет к *афасии*, *атараксии* и *апатии* — невозмутимому состоянию спокойствия, при котором о вещах «нечего больше сказать»¹².

Здесь проявляются контуры того самого слепого пятна — конфликта буддизма и эмансипаторной политики, локализованного именно в этой точке неприемлемости или даже непомыслимости квиетизма, нежелания рассмат-

ривать его творческий потенциал: you can't be neutral on a moving train (нельзя быть нейтральным на движущемся поезде). Этот конфликт работает как связующее звено между окончательным падением популярности гринберговской абстракции, ее сдвигом практически в поле дурновкусия, совпавшим по времени с появлением журнала «October», и современной критикой зомби-формализма. Ник Ланд отмечает, что определяющей пропозицией левой мысли является утверждение, что деполитизация — это все еще политика. Уходить за границу дискурса нельзя именно потому, что там лежит невозможность подключить активное эмансипаторное действие. Аполитичность и неопределенность рассматриваются как неотличимые по своим эффектам от афирмации и декоративности, а невынесение суждения уравнивается с приятием несправедливости.

Единственный способ, каким художественная практика в эпоху критической теории могла принять буддизм — это проигнорировать неудобные зомби-аспекты и перформативовать его в Вовлеченный буддизм, в значительной степени напоминающий искусство сообществ и различные организаторские практики. Вовлеченный буддизм выборочно заимствует понятия из более тира-

жируемой махаянской традиции, переносящей акцент на диалектику «себя» и «других». Она исходит из подозрения, что тхеравадийская стратегия самостоятельной трансформации каждой индивидуальной души окажется недостаточно быстрой для спасения нас всех и в этом импонирует нетерпеливости активизма. Впрочем, налицо этическое заблуждение, схожее с описанной Берлином подменой соматически понятной негативной свободы идеологичной позитивной свободой. Внутренние ресурсы, высвобожденные деконструкцией эго, направляются на благодетельный уход за взаимосвязанным многообразием живых существ, а сложный концепт незнающего разума получает новый «позитивный» фрейминг в виде незнания иллюзий разделенности.

За счет внутренней установки на отстаивание определенной позиции и глубокой самоидентификации с потребностью исправить проблему, Вовлеченный буддизм, как и вовлеченное искусство в целом, оказывается склонным к прозелитизму и проповедничеству. Телеологичность и стремление к праведности, в свою очередь, заново открывают возможности для возвращения эго в мотивационную систему. Кейдж считал, что уже сама постановка практической цели в искусстве и демонстрация желания что-то изменить через него — это протофашистский жест семантического доминирования над воображаемой публикой¹³. В нем словно задействована зудящая потребность распространить контент — сублимированный биологический стимул передачи информационного вируса, заражения собеседника частичкой собственного материала.

Еще один релевантный механизм критической теории, встречающийся в статьях о зомби-искусстве, — это герменевтика подозрения, навязчивое задавание вопроса «кому это выгодно?» Автор, работающий в поле нереференциальной абстракции, сразу становится подозреваемым: отчуждение будто бы нельзя выбрать осознанно — это должно быть или ложное сознание, или выученная беспомощность. От этой привычки обсессивного поиска властных отношений сложно избавиться, так как она грозит вполне себе мировоззренческим кризисом. Логотричный разум мучительно переживает

ту самую ситуацию, в которой о вещах «нечего больше сказать». Абстракция погружает в дезориентацию от отсутствия априорной системы ценностных ориентиров и этических направляющих, и одна из возможных реакций на это — хвататься за искусство, укорененное во времени, когда они еще не подвергались сомнению. Страх пустоты, прозелитирующий алармизм и герменевтика подозрения — эти составляющие дискуссии о зомби-формализме — на деле не достигают никаких эмансипаторных эффектов, но создают лазейку, через которую в искусствоведение проникает криптоконсервативная критика современности как таковой.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Clark T. J. In Defense of Abstract Expressionism // *October* 69 (1994). P. 54.

² Robinson W. Flipping and the Rise of Zombie Formalism // *artspace.com*, April 3, 2014.

³ Danto A. Upper West Side Buddhism // *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 49.

⁴ Дзэнрин кусю (1688).

⁵ Baas J. Nowhere from Here // *Buddha Mind in Contemporary Art*. P. 26.

⁶ Bakker S. The Last Magic Show: A Blind Brain Theory of the Appearance of Consciousness. *Three Pound Brain*, 2012.

⁷ Suzuki D. T. An Introduction to Zen Buddhism. New York: Philosophical Library, 1949. P. 54–55.

⁸ Whitman W. Song of Myself (1855).

⁹ Tzara T. Speech to the Weimar Constructivist Congress, 1924 // *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*. Iowa City: University of Iowa Press, 1979. P. 98.

¹⁰ Schwarz A. The Complete Works of Marcel Duchamp. New York: H. N. Abrams, 1969. P. 33.

¹¹ Beckwith C. Greek Buddha: Pyrrho's Encounter with Early Buddhism in Central Asia. Princeton: Princeton University Press, 2015. P. 23.

¹² Лебедев А. Пиррон // Большая Российская Энциклопедия.

¹³ Larson K. Shaping the Unbounded // *Buddha Mind in Contemporary Art*. P. 67.

Алексей Боголепов

Родился в 1985 году в Выборге.

Художник.

Живет в Санкт-Петербурге.



Юта Кетер «Горячий электрод (после Пуссена)», 2009. Холст, масло. Предоставлено художницей и галереей изящного искусства Рины Сплингз, Нью-Йорк/Лос-Анджелес.

ДЭВИД ДЖОСЛИТ

Живопись вне себя*

С характерной изощренностью переплетая живопись с макаронами, Мартин Киппенбергер в интервью 1990–1991 годов обозначил наиболее важную проблему при работе с холстом со времен Уорхола: «Нельзя просто повесить картину на стену и назвать это искусством. Важна вся сеть целиком! Даже спагеттини... Только произнесите “искусство” — и ему принадлежит все что угодно. Внутри галереи ведь есть еще архитектура, пол, цвет стен»¹. Если верить Киппенбергеру на слово, то встает вопрос: *Каким образом живопись принадлежит сети?* С конца двадцатого века, вместе с повсеместным распространением цифровых сетей, его значимость возросла, встав в ряд модернистских вопросов вроде: *Как живопись означает в семиотических апориях кубизма или в беспредметных утопиях исторических авангардов? Каким способом статус живописи как материи может быть конкретно выражен* (например, внедрением реди-мейдов, развитием монохрома и сериальности, а также жестиккулярными техниками дриппинга, разливки, пятнистого окрашивания)? *И как живопись может преодолеть вызов механического воспроизводства* (как в стратегиях присвоения, простирающихся от шелкографии поп-арта в 1960-е до возврата к живописи поколения картинок в 1980-е)? Ни одна из этих проблем не существует обособленно от прочих и не исчезает со временем — они переформулируются через новые вопросы, которые смещают акценты.

Несомненно, живопись всегда принадлежала сетям распространения и экспонирования, но Киппенбергер притязает на нечто сверх этого. А именно, что в начале 1990-х отдельной картине надлежит *дать наглядное*

представление этим сетям. И действительно, ассистенты и близкие товарищи Киппенбергера (кто-то их назовет соавторами) — такие как Михаэль Креббер, Мерлин Карпендер и интервьюировавшая его в 1990–1991 Юта Кетер — развили практики, в которых живопись сшивает виртуальный мир образов и реальную сетку человеческих деятелей, при этом не позволяя ни одному из двух аспектов заслонить другой. На выставке Кетер «Lux Interior» в 2009 году в галерее Рины Споллингз в Нью-Йорке, к примеру, живопись функционировала как средоточие перформанса, инсталляции и окрашенного холста. Центром выставки была работа, расположенная на приподнятой под углом стене, — сродни экрану, две стойки которой, по словам Кетер, находились по разные стороны кромки платформы, ограничивавшей выставочную зону галереи, так что стена была будто поймана в момент выхода на сцену². Этот эффект был усилен направленным на картину лучом света от винтажного светильника, — трофея из знаменитого гей-клуба «Святой», закрытого в 1988 году из-за эпидемии СПИДа. Само полотно — «Горячий электрод (после Пуссена)» — это переработка почти в монохром «Пейзажа с Пирамом и Фисбой» (1651) Пуссена, представляющего римский миф, в центре которого история любви, закончившаяся трагически из-за ошибочного толкования видимых сигналов (Пирам, увидев разорванный платок Фисбы, решает, что она была погублена львицей, что ведет к его самоубийству, а затем, по обнаружении Фисбой его мертвым, и к ее самоубийству). Картина выдержана преимущественно в красных тонах — цветах крови и ярости (и, следовательно, СПИДа).

*Впервые напечатано в журнале *October* 130 (Fall 2009). Р. 125–134. Перевод печатается с разрешения автора и издательства Массачусетского технологического института.

В ее фокусе увеличенный мотив — огромная молния, игравшая намного менее выраженную роль у Пуссена. Эта остроугольная форма разрезает композицию словно шрам, вокруг которого сгущаются мазки кисти. Следы эти — то робкие, то решительные — нечто вроде ласки перед шлепком. Вдохновившись тщательным анализом Пуссена в книге Т. Дж. Кларка «Видение смерти» (2006), Кетер выстраивает глубоко неоднозначный жест, соединяющий в себе в равной степени самоутверждение и рефлексию. В ее мазках истощен выразительный позыв — художница отмеряет время, прошедшее с пуссеновского 1651 до собственного 2009³. Три лекции-перформанса дополнили выставку. В них Кетер перемещалась вокруг стены, к которой прикреплено полотно, и даже под ней. Ее тело и сверкающая, гневная декламация коллажированного текста обрамляли холст. Присутствие картины как действующего лица — или собеседника — было усилено проблесковыми лампами, мигавшими на картину в различных конфигурациях во время этих живых событий: картина и автор словно повстречали друг друга в клубе⁴.

Выставка «Lux Interior» представляет собой продуманный ответ на вопрос, с которого я начал: *каким образом живопись принадлежит сети?* Стоит призадуматься над тем, как непросто дать наглядное представление сетям, которые с их непостижимым масштабом от неправдоподобно крошечных микросхем до невероятно обширного, всемирного интернета, поистине воплощают собой современное возвышенное. Стоит только загрузить «карты интернета», чтобы получить вдохновленные Стар Треком изображения взаимосвязанных солнечных систем. Вместо того чтобы способствовать пониманию потока информации, они, скорее, связывают цифровые миры с древней традицией созерцания звезд. Кетер подходит к проблеме иначе. Вместо того чтобы дать наглядное представление общим контурам сети, она воплощает в действии логику поведения объектов внутри сетей путем демонстрации того, что я бы назвал их переходностью. Оксфордский словарь английского языка дает одно из определений «переходному» (transitive) как «выражающему действие, которое направлено на объект».

Я затрудняюсь подобрать более подходящий термин для передачи статуса объектов в структуре сетей — которые характеризуются обращением с места на место и последующим переводом в новые среды — нежели понятие *перехода*⁵. В «Lux Interior» Кетер учредила эту переходность вдоль двух осей. Во-первых, каждый мазок ее воспроизводства «Пейзажа с Пирамом и Фисбой» Пуссена овеществляет ход времени. К этой диахронной оси живописи-как-медиума примыкает второй, синхронный тип перехода, который сменяет позицию живописи в качестве предмета материальной культуры, приближая ее к окружающим общественным сетям. Это отмечено: во-первых, функцией «Горячего электрода» как действующего лица (его «вступление» на сцену, подсветка дискотечными лампами и т. д.), во-вторых — перформансом художницы в качестве речевого и телесного собеседника картины во время трех лекций.

Что характеризует переходную живопись, в рамках которой Кетер представляет лишь одно из «настроений», так это ее способность приостанавливать и переходы, присущие полотну изнутри, и переходы, внешние ему. В этом смысле со времен 1990-х живопись вобрала в себя так называемую «институциональную критику», не попав при этом в модернистскую ловушку отрицания, в которой произведения на холсте систематически сокращались до нулевой степени, оставаясь в то же время единичными объектами для созерцания и рыночной спекуляции. Стивен Прина с его более отстраненным взглядом занимает относительно молодых художников — вроде Чейни Томпсона, Уэйда Гайтона, Ребекки Х. Квейтман — позицию, аналогичную Киппенбергеру. В 1988 году он начал продолжающийся проект «Изысканный труп: полное собрание картин Мане», в котором литография, представляющая изобразительный каталог творчества Эдуарда Мане в 556 работ (решетка из «пробелов» классифицирована и масштабирована на основе очертаний и габаритов каждой картины или рисунка), была выставлена по соседству с чередой одноцветных чернильных рисунков в сепии, выполненных Приной согласно точным измерениям и форматам соответствующих произведений Мане. Хотя при поверхностном осмотре эти



Эми Силман «Вильямсбургские портреты», 1991–1992. Бумага, тушь, гуашь и карандаш. 32 рисунка, каждый по 27,5 x 20 см. Предоставлено художницей и галереей Сиккемы, Дженкинса и ко.

рисунки могут показаться пустыми, Прина настаивает на их положительном изобразительном впечатлении:

«Возможно, они есть наименьший общий множитель выразительности. Поверхности промокнуты губкой с разведенной сепией. Кому-то они кажутся холстыми или пустыми образами. Они тонки, но не пусты. В каком-то смысле они полны настолько, насколько возможно. Они окрашены от края до края. Каждый квадратный дюйм был распределен, намечен и заполнен. Очевидно, что они выполнены вручную...»⁶

Если для Кетер «живопись» работает как узловая точка перформанса, инсталляции и фигуративного стиля жестиккулярного воспроизводства на холсте, то для Прины «живопись» означает пересечение корпуса работ художника (как перечня или наследия трудов), формата объекта (его размеров и контура) и беспредметного стиля воспроизводства на бумаге⁷. Таким образом «Изысканный труп»

существенно отличается от «Lux Interior», но они преследуют одну задачу — дать наглядное представление переходному смещению действия от картины к общественной сети (или телу), а от этой сети назад к картине. Как заявляет Прина: «Я назвал проект о Мане “Изысканным трупом”, потому что мне казалось необходимым увидеть полный корпус работ, соотнести его тело и мое тело...»⁸

По нескольким недавним выставкам можно предположить, что переходная живопись насыщена и разнообразна. Чейни Томпсон на персональной выставке «Хромахромы Робера Макера» в галерее Эндрю Крепса в 2009 представил перечень форматов картин (т. е. двусторчатый, поперечный или тондо), каждый из которых заключал пространство, оптически сплошь покрытое увеличенным узором льняного плетения, на котором он был нарисован вручную с использованием пар дополнительных цветов. На выставке Уэйда Гайтона у Фридриха Петцеля в 2007

компьютерный реди-мейд — а именно прямоугольник, нарисованный и заполненный в фотошопе — послужил источником для серии черных монохромных картин, сгенерированных струйным принтером. Гайтон настелил в галерее временный черный пол, чья нелепая краткосрочность намекала зрителю на некоторую телесную самодельность цифровой эстетики, прораставшую через стопы словно при ощущении напольного произведения новоявленного Карла Андре⁹. Что касается вклада Ребекки Х. Квейтман в совместную выставку с Реей Анастас и Эми Силман, «От одной "О" к другой» в галерее Орчард, то она выставила картины, чьи мотивы были заимствованы из фотографий самого галерейного пространства, располагавшегося в Нижнем Ист-Сайде. Поверх них в технике шелкографии были напечатаны оптически агрессивные узоры, из-за чего было нелегко сконцентрироваться на заслоненных мотивах. Картины Квейтман были организованы по разделам и архивированы в хранилище, доступном для зрителей¹⁰. На всех трех выставках риторика модернистской живописи (сплошное поле, монохром и оптическая иллюзия) служила для сшивания обозревателя с лежащей вне восприятия общественной сетью, нежели попросту помещала их в феноменологическую ситуацию единоличного восприятия — как это дело описывала бы ортодоксальная модернистская критика. У Томпсона оптическое ощущение было сопряжено с историей конвенциональных живописных форматов; у Гайтона оно привязано к изменчивости цифровой информации; у Квейтман — отсылает к этически непростому наследию джентрификации художниками и галереями нью-йоркского района Нижний Ист-Сайд.

Эти переходные практики получили распространение по той причине, что предлагают способ выйти из чрезвычайно затяжного критического тупика: ловушки овеществления. Как самый притягательный предмет коллекционирования, в котором совокуплены максимальный престиж и максимальное удобство экспонирования (как для частных, так и для институциональных собраний), живопись — это медиум, чаще всего осуждаемый за его близкие отношения с товаризацией. Бесспорно, это — точный диагноз, но столь

же верно и то, что выплата художнику (или искусствоведа, коли на то пошло) гонорара за услуги в виде лекции, перформанса или временной инсталляции — сделка не в меньшей степени ведущая к товаризации, нежели продажа картины — даже если меньше денег проходит по рукам. Проблема понятия «овеществление» в том, что оно подразумевает безвозвратное сковывание обращения объекта в сети: он приостановлен, оплачен, повешен на стену, отослан в хранилище и, таким образом, навечно конкретизирует в себе определенное общественное отношение. Переходная живопись, напротив, изобретает формы и структуры, чья задача — продемонстрировать, что, как только объект вступает в сеть, его уже никогда полностью не остановить. Его можно лишь подвергнуть различным материальным режимам и скоростям обращения от медленной геологической (холодильное хранение) до бесконечно ускоренной. Полотно Пуссена может попасть к Юте Кетер, а Стивен Прина завладеть полным собранием работ Мане.

Я писал ранее о дадаистских чертежах, особенно о работах Франсиса Пикабия, доказывая, что они блокируют изображение стабильных объектов и, следовательно, пробируют застой овеществления¹¹. В самом деле, если мы вспомним определение переходности, что я дал выше — как «выражающее действие, которое направлено на объект», — мы можем предвосхитить близкую связь между переходным и чертежным, так как чертежи полностью посвящены *переходу* от одного элемента к другому. И вправду, недавние практики переходной живописи дополнены также использованием черчения. Возьмем наускидку два примера из множества возможных. В картинах Эми Силман и Томаса Эггерера фигуративный элемент (в случае Силман чаще всего это рисунок рукой, а Эггерера — фотографический фрагмент из журнала или книги) погружен в поле жестиккулярных векторов. В игривом ли, в отчаянном ли расположении духа, фигурация частично поглощается чистым переходом. Фигуративный элемент выступает то тут, то там, только чтобы напомнить нам о масштабности тех процедур абстракции, характерных и для перевода цифровыми сетями предметов материальной

культуры в шифр. Переходность — это форма перевода: вступая в сети, тело живописи подвергается бесконечным смещениям, дроблениям и распадам. Как говорил Киппенбергер почти двадцать лет назад, от этих обрамляющих обстоятельств нельзя отгородиться. Живопись — вне себя.

Перевод с английского ЕГОРА СОФРОНОВА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «One Has to Be Able to Take It!», фрагменты интервью Юты Кетер с Мартином Киппенбергером (ноябрь 1990–май 1991) // Goldstein A. (ed.) Martin Kippenberger: The Problem Perspective. Los Angeles and Cambridge: The Museum of Contemporary Art and The MIT Press, 2008. P. 316.

² Пресс-релиз выставки описывает картину так: «Прикрепленная к отдельной стене, с одной стойкой на сцене и с другой вне ее».

³ См. Clark T.J. The Sight of Death: An Experiment in Art Writing. New Haven: Yale University Press, 2006.

⁴ Музыка служит существенным измерением практики Кетер как художницы. «Lux Interior», например, названа в честь солиста панк-группы The Cramps. Их стихи включены в составленный Кетер архив различных «первоисточников», который сопровождал выставку.

⁵ Учитывая увлеченность Марселя Дюшана переходом в рамках живописи не только в таких работах как «Переход из девственниц в новообращенные» (1912), но и в «Большом стекле» (1915–1923), а также в скитаниях реди-мейдов на протяжении их «жизней», здесь стоит признать значение живописи дадаизма для того современного развития, которое я очерчиваю. Будь это влияние прямым или нет (а я несколько сомневаюсь в первом), и дадаистские, и так называемые неодадаистские художники выясняли, как живопись может охватывать внешние ей сетевые отношения. См., например, Baker G. The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris. Cambridge: The MIT Press, 2007, особенно главу 2, «The Artwork Caught by the Tail: Dada Painting»; и Joseph B. Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde. Cambridge: The MIT Press, 2003. Несомненно, Тьерри де Дюв сделал значительный вклад в понимание взаимоотношения между живописью и реди-мейдом у Дюшана. Эти

идеи собраны в Kant After Duchamp. Cambridge: The MIT Press, 1996. В своей книге Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910–1941. Cambridge: MIT Press, 1998, я берусь за вопрос живописи Дюшана иначе.

⁶ Sussman E., Joselit D. Stephen Prina // Ross D., Harten J. (eds.) The BiNational: American Art of the Late '80s. Boston and Cologne: The Institute of Contemporary Art and Museum of Fine Arts, DuMont Buchverlag, 1988. P. 158.

⁷ Прина работал над схожим проектом под названием «Монохромная живопись» в 1988–1989. Произведение включало созданные им «реконструкции» форматов монохромных картин, заимствованные у различных важных художников двадцатого века и расположенных как крестные стояния (в дань Барнетту Ньюману).

⁸ Sussman E., Joselit D. Stephen Prina. P. 157.

⁹ См. превосходное описание творчества Гайтона, Burton J. Rites of Silence: On the Art of Wade Guyton // Artforum vol. 46 no. 10 (Summer 2008). P. 364–373, 464.

¹⁰ Я дал более полный комментарий произведению Квейтман в эссе Institutional Responsibility: The Short Life of Orchard // Grey Room 35 (Spring 2009). P. 108–115.

¹¹ См. мои «Dada's Diagrams» в Dickerman L., Witkovsky M. (eds.) The Dada Seminars. Washington and New York: The National Gallery of Art and D.A.P., 2005. P. 221–239. Бенджамин Х. Д. Бухло развивает более строгое понимание черчения в Hesse's Endgame: Facing the Diagram // de Zegher C. (ed.) Eva Hesse Drawing. New York and New Haven: The Drawing Center and Yale University Press, 2006. P. 117–150.

Дэвид Джослит

Родился в 1959 году.

Историк искусства, художественный критик.

Автор книг «Бесконечная регрессия:

Марсель Дюшан 1910–1941» (1998),

«Американское искусство с 1945» (2003),

«Обратная связь: телевидение против

демократии» (2007), «После искусства» (2012).

Живет в Нью-Йорке.



Александр Плюнин «Индрик», 2016. Свиная голова, пластилин. Предоставлено художником.

Наталья Серкова, Александр Смулянский

О перверсивном режиме функционирования искусства

Наталья Серкова: В настоящее время в искусстве можно наблюдать довольно любопытный тренд — художники и кураторы активно отказываются от четко артикулированного публичного высказывания, как будто сознательно не желая занимать ту или иную определенную эстетическую и, шире, политическую позицию. Вместо этого нам предлагается либо полное молчание, либо пространный, полухудожественный текст со стороны куратора или самого художника, словно призванный еще больше замести следы. Речь идет именно о так называемом *emerging art*, искусстве, еще не успевшем пройти процесс институциональной легитимации. Его авторы как будто противопоставляют собственный способ производства искусства институционализированному, который заключается в постоянной попытке решить некие проблемы и тем самым исправить существующую реальность. О чем, по вашему мнению, может свидетельствовать появление этого нового способа производить художественное высказывание?

Александр Смулянский: На мой взгляд, существенно, что в области обсуждения искусства мы неизбежно находимся в поле проблем и понятий, сформированных философией и публицистикой XIX столетия. На это обстоятельство нередко обращают внимание, требуя смены языка и метода, но сам факт, что проблему это требование не разрешает, указывает на наличие какого-то существенного препятствия. Очевидно, что это препятствие мощнее, чем все принимаемые по отношению к нему деконструктивист-

ские меры, потому что субъект, делающий или воспринимающий искусство, неизбежно будет мыслить его в терминах жеста, акта, творения, реальности, среды и прочих соответствующих понятий постгегельянского пула.

В этом отношении, если не у самого искусства, то, во всяком случае, у посвященного ему комментария не так много шансов за эти пределы выйти. Если художник совершает радикальный жест, более активно вмешивающийся в ситуацию, мы, даже тщательно избегая озвучивать штампы, неизбежно подумаем это как вторжение на территорию реальности, определенное обострение вопроса по поводу отношений между ней и искусством. Если высказывание искусства не очевидно по значению и намеренно стоит на позициях этой неочевидности, то речь пойдет об уклонении, избегании, отказе — и возникающая здесь инерция языка неизбежно ведет к необходимости говорить об эскапизме, то есть об отсрочке вопроса по поводу оказываемого искусством воздействия. Все это является следствием убеждения, что между искусством и тем местом, где оно реализуется, должно существовать отношение, которое, за каким бы обходным описанием оно ни скрывалось, в конечном счете должно быть однозначным. Эта однозначность не снимается тем количеством импликаций, значений и толкований, которые из произведения можно извлечь. Вы либо вмешиваетесь его посредством, либо нет.

В то же время есть способы, позволяющие приостановить зависимость от сужде-



Александр Плюснин «Истребитель», 2014. Пластлин. Предоставлено художником.

ния подобного типа. Два года назад я выступал на конференции, посвященной перформансу как форме присутствия. Сама тематика мероприятия предполагала, что вопрос реальности — пусть даже по возможности очищенный от сугубо метафизической подоплеки и, в частности, от однозначного противопоставления этого понятия иллюзии — будет стоять особенно требовательно и избежать его не удастся. Поэтому в выступлении я воспользовался психоаналитическим аппаратом, в который заложена особая традиция обращения с концептом реальности, не имеющая отношения к философской, под влиянием которой мы сегодня мыслим. В частности, я прибег к понятию симптома. Речь при этом шла не о болезненных явлениях, а об устройстве функционирующего в области искусства фантазма. Я настаивал, во-первых, на том, что реальность в искусстве является не внешней средой, а Другим — не в этическом левинасовском, а в более специфичном психоаналитическом смыс-

ле: речь шла о поле воздействия, где вы можете спровоцировать своими действиями наслаждение (*jouissance*) или тревогу (*anxiété*). Соответственно, я предложил для описания функционирования искусства две симптоматические модели. В частности, акционистский тип эстетического действия я определил как истерический. Это заставляет перестать говорить о нем в терминах «ответственной позиции» или «протеста» — не потому, что истерический симптом не предполагает этих вещей, а потому что они оказываются в нем лишь следствием особым образом организованного фантазма солидарности, который не имеет ничего общего с прагматикой политической солидарности, борющейся против угнетения. Истерический симптом ищет солидарности, решая вопрос нехватки и страдания не угнетенного, а, напротив, Господина. Это разочаровывающий факт современности, который, тем не менее, стоит учитывать.

В то же время идущий в другом направлении также очень популярный сегодня тип искусства, иначе нащупывающий категоризацию реальности — в форме документации, фрагментации события, ставки на повседневность без большой идеи, (это может быть молодая документалистика с отказом от монтажа, театр в духе *doc*, фотофиксация обыденности в противовес исторической событийности) я отнес к перверсивному режиму показа. С этой точки зрения, как предложенный вами для обсуждения молодой тип искусства, так и тот институциональный тренд, которому вы его противопоставляете, вполне в предложенную нозологию укладываются. При этом больше нет нужды говорить о вмешательстве или, напротив, избегании: речь идет о двух различных способах симптоматизации, которые вовсе не обязательно противопоставлять друг другу. Направление искусства, о котором вы говорите, интересно тем, что показывает на своего рода историческую неудачу современного институционализированного искусства, технически подразумевающего расширение средств прямого воздействия, а этически — коррекцию социальной действительности. На авансцену снова выходит перверсивный фантазм, историческая реализация которого

в искусстве гораздо старше фантазма истерического. То, что воспринимается в таком искусстве как отказ от позиции, на деле представляет собой установление более чем определенных отношений с объектом — в частности, с объектом влечения взгляда, что хорошо в упомянутом вами направлении прослеживается. Политические следствия искусства такого типа располагаются именно в области влечения.

Н.С.: Действительно, объекты того искусства, о котором я говорю, зачастую обладают очень высокой степенью аттрактивности, чего сознательно избегало и продолжает избегать искусство, делающее ставку на критику всего существующего. В свою очередь, как на этическом, так и на эстетическом уровнях это искусство буквальным образом воплощает в себе идею перверсии. В случае этического — приветствует всевозможные виды девиации, как будто кивая в сторону постантропоцентрических, постгуманистических теоретических разработок; в случае эстетического — включает в свою орбиту все странное (то самое *weird* новых философий), безобразное, покалеченное и отталкивающее. Что представляет из себя перверсивный фантазм применительно к искусству и как разрешается внутри него отказ от прямого действия и ясного, однозначного высказывания?

А.С.: Здесь необходимо уточнение, поскольку упоминание перверсии чревато впечатлением, будто речь идет о чем-то пикантном и одновременно подрывающем все устои. Напротив, с моей точки зрения именно в эстетике перверсивную позицию следует лишить напрашивающегося трансгрессивного значения, поскольку в искусстве данная позиция не только не близка какому-либо скандалу, но, напротив, на практике воплощается в произведениях, для восприятия которых от зрителя требуются особое терпение и повышенная готовность к отсрочке удовлетворения. Так, например, удлиненный план или повышенный удельный вес документалистики в киноповествовании будут перверсивными независимо от того, до какой степени предъявленное на экране может в нормативы пристойности действительно укладываться. То, до какой степени

зритель способен получить удовлетворение от демонстрации подобного зрелища, ни в малейшей степени от его личного первертного фантазма не зависит.

Законным будет в таком случае задаться вопросом — что позволяет нам определять этот эстетический режим как перверсивный, если на уровне содержания ни на что, близкое к работе так называемой извращенной, пронизанной эросом фантазии, он не указывает? С психоаналитической точки зрения перверсивная позиция определяется как особая близость с объектом, способным замещать и представлять другие желанные объекты. Этот замещающий универсальный объект именуется в психоанализе объектом-причиной желания. Перверсивный режим в этом смысле отличается тем, что способен указать на этот объект, выделить и оформить его роль в происходящем, включая самые отдаленные последствия его присутствия. С психоаналитической точки зрения, перверсия — это то, что находится по отношению к категории причины в самой непо-



Александр Плюснин «NIKE AIR MAX MEN», 2016. Пластелин, синтетическая ткань, резина, воздух. Предоставлено художником.

средственной близости. Именно это и делает ее вызывающе-провоцирующей даже без предъявления какой-либо непристойной фантазии.

Это может быть важно с точки зрения сопряжения эстетики и политики, поскольку искусство условно прямого действия, напротив, в том, что касается причины, то и дело обнаруживает свою несостоятельность. Так, например, организуемые в его рамках акции могут целить в общественную мобилизацию и пробуждение возмущения по поводу репрессивного общественного порядка, но сами по себе они не дают представления о том, что именно должно к возмущению подтолкнуть. То, что они воспроизводят, выступает поводом и одновременно образцом для коллективного действия, но не причиной, за донесение которой оказывается ответственным кто-то другой. В этом смысле искусство в данном режиме использует ресурс, который оно само не вырабатывает. Ресурс этот как раз и следует искать в области, возникшей благодаря перверсивной позиции показа.

Удачные иллюстрации перверсивного восполнения того, чего не хватает в упомянутой вами социально-критической эстетике, присутствуют, например, в произведениях режиссера Зоси Родкевич, которая ныне приобрела известность благодаря жанру документальной политической биографии. При этом показателен также ее более ранний способ работы с материалом, реализованный в ленте «Временные дети». Для уточнения описанных выше нюансов определения перверсивного режима фильм оказывается буквально образцовым, поскольку то, что в нем представлено, действительно чисто содержательно балансирует на грани перверсии в обычном, дотеоретическом смысле этого слова. По существу, лента не показывает ничего, кроме деталей повседневности небольшого семейного анклава, населенного полуодетыми детьми, которыми заправляет угрюмая и в то же время раздражительно-назойливая приемная мать. Зачин с точки зрения возможных садистических пикантностей оказывается крайне многообещающим, но при этом, вопреки ожиданиям, ни одного примера реальной жестокости по отноше-

нию к детям в повествовании не присутствует — с формальной точки зрения лента не позволяет предъявить героине никаких претензий. Критике, стоящей на гуманистических позициях, здесь не за что зацепиться.

В то же время сопровождающая повествование тень более тонкого неблагополучия сказывается в каждом движении сюжета. Не применяя ни одного из манипулятивных средств архаусного кино, не прибегая к промежуточным затяжным вставкам, служащим воссозданию многозначительной и зловещей атмосферы, режиссеру, тем не менее, удается добиться нужного эффекта, снабжая каждую сцену прибавкой дополнительного времени, заставляющего зрителя мысленно ставить сюжетную точку раньше, нежели сцена оканчивается. Эта затянутасть незначительна и в то же время оказывает чрезвычайно раздражающее воздействие на восприятие, создавая сначала впечатление потерянности режиссера в документальном материале, а после обнаруживаясь как намеренный и последовательный способ сообщения о происходящем с ребенком, поставленным в определенные условия, где жесткий контроль то и дело сменяется попустительством, высвобождающим массу теряемого времени.

Образцовой в этом отношении является сцена излечения головной боли, заслуживающая благодаря ее темпоральной структуре подробного анализа. Один из мальчиков, долго бегавший с братьями на солнце, обращается к приемной матери, жалуясь на головную боль. Мать немедленно ухватывается за это, предлагая ему освоить психологическую методику избавления от боли посредством оценки уровня воды и ее цвета в воображаемом стакане. Раз за разом, проявляя невиданное упорство, она предлагает замерить вслух эти воображаемые параметры, спрашивая ребенка, насколько его боль благодаря этим манипуляциям начала поддаваться контролю.

Сама сцена устроена так, что исключает какой-либо катарсис — головной боли от этих сомнительных пассов предсказуемо оказывается ни жарко, ни холодно, хотя в какой-то момент стакан обнаруживает небольшой прогресс, и зрителю начинает казаться, что безумный метод действительно

подействовал. Впрочем, вскоре обнаруживается, что все осталось по-прежнему, но организация сцены исключает возможное осуждение, поскольку сам ребенок на всем ее протяжении остается рассеяннo-безмятежным. Режиссеру удается отсрочить даже легкий ужас, в конце концов, посещающий зрителя, видящего, что чрезвычайно затянувшаяся игра женщине как будто не надоедает. В то же время подлинное раскрытие сцена получает лишь впоследствии, когда мальчик пытается применить эту же методику к младшему брату и уже после второго повторения, как бы признавая громоздкую неподъемность мероприятия, поспешно ретируется со словами: «Вот сиди теперь и говори это — и так двадцать раз». Совершаемая им в этот момент уступка материнскому могуществу, неподражаемой способности матери взять происходящее измором и присутствующим ей неутомимым и бессмысленным энтузиазмом, парадоксально сообщает зрителю о сущности власти гораздо больше, нежели открытая, гласная критика трагических последствий властного произвола.

Перверсивный режим трансляции в этом смысле совершает то, что не удается реализовать даже наиболее радикальными средствами, используемыми, например, в трансгрессивном искусстве. В этом состоит выигрышность перверсивного повествования, особенно заметная с точки зрения той непродуктивной полемики, в которую, напротив, постоянно рискует вовлечься искусство, чей критический посыл специально обнажен. Обнажение всегда вызывает горячие и бесплодные споры о степени — будет ли это степень важности поднятой конкретной проблематики, допустимости использованных для ее показа средств и тому подобного. Напротив, искусство, задействующее перверсивный режим благодаря своей организации, заведомо обнаруживает смехотворность подобных дискуссий — в том числе и потому, что своей непристегнутости в том, что касается его прикладного плана, оно совершенно не скрывает.

Н.С.: В определенном смысле, на всем протяжении XX века искусство сознательно использовало такую отсрочку удовлетворения зрителя, благодаря чему и продвигалось

вперед. Каждый крупный художник, режиссер или писатель мог по-своему решать задачу отсрочки, но такая задача им так или иначе ставилась. Я полностью согласна с тем, что чем менее обнажена перверсия в употребляемом вами смысле, тем успешнее она работает. В этом случае включается режим той самой магии искусства — когда со зрителем или читателем что-то сделали, а он, в свою очередь, это чувствует, но не может понять, что же именно произошло. Но, кажется, именно такой способ функционирования искусства и критикуется левыми, движимыми импульсом тотальной демистификации — верой в возможность полного проговаривания, с одной стороны, самого содержания произведения, а, с другой, его потенциального воздействия на зрителя. На ваш взгляд, возможна ли полная демистификация объекта искусства и что из себя может представлять такой демистифицированный объект?

А.С.: Дело в том, что называемое вами магией воздействия является трансверсальным по отношению к режимам искусства — этот эффект, что бы под ним ни понималось, может возникнуть по следам любого произведения, даже сколь угодно секуляризованного. Так происходит потому, что у субъекта нет отдельного перцептивного органа реагирования на произведения искусства. Сама попытка его выработать, восходящая к кантовской постановке вопроса, представляет собой впечатляющую авантюру, реализация которой продолжалась на всем протяжении XX века. Строго говоря, основным эстетическим спором современности является не открытый спор о направлениях или методах искусства, а незримая, но упорная дискуссия о том, может ли искусство удостоиться особого, сконструированного культурными средствами канала восприятия, который будет специфицирован исключительно для произведений искусства.

Не стоит преуменьшать важность этого вопроса, поскольку в том случае, если соответствующий этому каналу перцептивный конструкт может быть выработан, это обещает существенно повысить делаемые на искусство ставки, в том числе в виде политической силы. Вот почему поиски этого конструкта в ближайшее время не прекратятся.



Александр Плюснин «Сын потолка», 2015. Пластичин, сталь. Предоставлено художником.

В то же время работе над его образованием и усовершенствованием — в основном ведущейся на философской сцене — противостоит предполагаемая психоанализом убежденность в том, что даже самый специфический способ эстетического предложения будет воспринят субъектом лишь в силу того, что он каким-то образом затрагивает в целом его желание, не делающее различия между объектами так называемой реальности и объектом, предложенным художественным актом.

Это не означает, что психоаналитический взгляд отказывает искусству в способности производить психические эффекты, с которыми у субъекта другими путями просто не было бы шанса столкнуться. Напротив, именно психоанализ тем более легко допускает такую возможность, поскольку он и сам в качестве определенной практики производит в желании субъекта эффекты, к которым вне аналитического опыта ни у кого нет доступа даже при самом богатом опыте жизненном. В то же время философия, лелея производимые искусством уникальные последствия, не торопится сообщать, что, по ее мнению, взаимодействие с искусством производит в субъекте. Всякий раз, когда об этом заходит речь, волей-неволей отступают на территорию, созданную еще представителями франкфуртского круга, где об искусстве говорят как об одном из средств предчувствия и, по возможности, создания иной социальной реальности. Этот подход, ни разу достоверно себя не оправдавший, тем не менее, обнаружил поразительную историческую устойчивость. В то же время даже новоизобретенные способы говорить об этих процессах, например, в терминах пер-

формативности не добавляют к программе ничего нового и тем самым маскируют отсутствие в ней теоретического продвижения. Другими словами, сразу оглашая желаемые последствия, здесь опускают вопрос о том, что именно происходит на территории субъекта в тот ограниченный период, когда произведение искусства имеет на него влияние. Точно так же поступает и нормативная художественная критика — освещая создаваемые произведением разнообразные символические связи, она умалчивает о том, что в оправдание неизбежно возникающего здесь солипсического измерения необходимо как минимум предположить согласие субъекта с тем фактом, что столкновение с произведением произошло и имеет определенные последствия.

С одной стороны, сегодня мы довольно далеко отошли от благодушных представлений немецкого неокантианства, согласно которым речь всегда об одном и том же событии, вызванном соприкосновением в лице искусства с так называемыми смыслами ценностями. В то же время уступка в этом вопросе господству ситуативности восприятия каждого отдельного произведения также ни к чему не приводит. Не впадая ни в культурализм, ни, напротив, в соблазн психологизации, имеет смысл, тем не менее, выделить универсальную операцию, которую субъект в связи с предъявленным произведением искусства совершает. Операция эта, на мой взгляд, состоит в следующем: столкнувшись с произведением искусства, субъект задается вопросом, до какой степени ему вследствие пережитого впечатления следует себя обнаружить.

Этот момент следует понимать правильно, поскольку речь вовсе не о том, что от субъекта, если посыл произведения им считан, может потребоваться сделать. Путаница между тем и другим чрезвычайно характерна как раз для искусства, поддерживаемого левополитическими силами, то есть искусства в той или иной степени агитирующего, подстрекающего к поступкам и выводам определенного рода. Также здесь не подразумевается желание поделиться впечатлением, характерное для коммуникации по поводу искусства, восходящей к традициям герменевтики. Речь идет именно об обнаружении

как о степени транспарентности изменений в позиции субъекта, произошедших вследствие столкновения с произведением.

Разумеется, в зависимости от выделенных выше режимов функционирования искусства результат этого обнаружения будет различен. Так, если вы столкнулись с произведением перверсивного плана — например, наподобие приводимых вами в пример — даже в случае существенной затронутости произведением степень вашего обнаружения будет минимальной. Субъект, делающий выбор в пользу этого плана и даже порой способный дать на его счет развернутый искусствоведческий комментарий, о происходящих в собственной позиции сдвигах, даже самых значительных, практически никогда не оповещает. Именно это раздражает носителей искусства социально-ангажированного, поскольку субъект восприятия перверсивного режима искусства оказывается в их координатах недоступен — напрямую установить, на что искусство его сподвигло, оказывается невозможным. Невзирая на то, что в позиции этого субъекта также накапливаются существенные изменения, дать им идеологическое определение не удается: непонятно, например, в какую сторону его воззрения двинутся по шкале мнений о необходимых свободах, правах меньшинств и угнетенных и тому подобного — в том числе потому, что они скорее всего окажутся за пределами самой этой шкалы. Если имеет смысл в контексте искусства говорить о демистификации, то последняя должна касаться именно этого параметра: независимости от степени косвенности, завуалированности средств эстетического высказывания — или, напротив, его прямоты — степень демистифицированности в конечном счете будет зависеть от расположения субъекта на шкале транспарентности последствий столкновения с искусством.

Н.С.: Кажется, получается парадокс. С одной стороны, левый дискурс зачастую занимает крайне критическую позицию по отношению к современному интернету как технологии, делающей каждого человека транспарентным для структур «производства желания и контроля». С другой, его представители настаивают на искусстве, подразумевающем как можно большую прозрачность реакции

зрителя. В то же время, искусство, которое делается для того, чтобы быть увиденным в интернете (я имею в виду не цифровое искусство, а такое, чьи авторы заботятся о фото-документации и ее последующей онлайн презентации больше, чем о физическом представлении своих работ), никак такую прозрачность зрительского восприятия обеспечить не может. Вероятно, в частности по этой причине это искусство тяготеет к перверсивному типу художественного языка и не стремится в декларативной форме предъявлять миру свои претензии и требования. Однако если пафос изменения существующей реальности с помощью искусства ни разу не оправдал себя, о каком потенциально возможном воздействии искусства мы все-таки можем говорить, и до какого уровня все-таки может восходить наш пафос, не опасаясь при этом обернуться ангажированной спекуляцией?

А.С.: Дело в том, что пафос перемен себя не оправдал именно там, где перемены активно анонсировали, указывая на них как на перспективу ближайшего будущего при условии, что у общества хватит моральных сил придерживаться определенной повестки. Речь при этом идет не о неудаче, а о закономерности, позволяющей пролить свет на притязания субъекта современности. Субъект этот из субъекта умеренно реформистского, появившегося в эпоху Просвещения, со временем превратился в субъекта, буквально одержимого необходимостью изменений, которые для этого субъекта самым ближайшим образом связаны с категорией



Александр Плюснин «Альтер Атлас», 2015. Резина.
Предоставлено художником.



Александр Плюснин «Низший слой», 2013. Серия, гипс. Предоставлено художником.

«действия». Для этого действия сегодня изобретают специальные обозначения наподобие действия «прямого», хотя это все то же самое старое, метафизически обосновываемое действие, лишь приукрашенное ожидаемой наградой в виде более-менее непосредственных последствий.

Приходится зафиксировать, что в желание добиться перемен заложен существенный изъян — настолько существенный, что его следовало бы рассматривать как своего рода отрицательный категорический императив современности. Изъян этот поначалу обнаружился как частный феномен психоаналитического лечения — при этом не является совпадением, что лечение это впервые в истории европейского медиализма было ориентировано пафосом не столько избавления от страданий, сколько достижением изменений в психике и жизни анализируемого. В то же время первые клинические опыты в этой сфере показали Фрейду, что пациент на деле менее всего развернут в ту сторону, о важности освоения которой он на сессиях ведет речь. Пытаясь убедить себя и аналитика, что он намерен действовать в определенном направлении и именно для этого предпринимает лечение, анализант на деле тем или иным способом саботировал свои планы или предпринимал нечто иное.

Известно, как Фрейд этот парадокс объясняет: с его точки зрения в намерениях пациента изначально присутствует нечто большее, нежели им самим было заявлено, поскольку им движет фантазм, содержащий

представление об ответном возмездии за его осуществление, в силу чего движение в избранном направлении представляется небезопасным. В то же время заявляемое по-прежнему сохраняет ценность ориентира, но в силу невозможности подступить к желанию действие изменяет знак, так что теперь субъект нападает на свои прежние намерения, препятствуя их осуществлению. Надо сказать, что это объяснение не принималось Фрейдом за чистую монету, хотя он постоянно пользовался вытекающими из него следствиями, напоминая себе тем самым, чего от анализантов можно ожидать и на что, напротив, невзирая на их горячие уверения и видимый энтузиазм, рассчитывать не стоит.

Прозрение Фрейда так и осталось бы частным эксцессом клиники неврозов, если бы не трудности, с которыми впоследствии столкнулась политизированная интеллектуальная среда, сделавшая возможность добиться общественных перемен единственным оправданием своего существования. В этой среде при любых попытках образовать в ней очаги активности на первый план выступает то, что до сих пор тенденциозно прочитывается как инерция действующего субъекта, его досадное промедление, недостаточная верность идее, отсутствие солидарности там, где она как будто необходима. Именно это заставляет представителей активизма — как на территории искусства, так и вне ее — прибегать к морализаторской интонации, то есть к средству наименее могущественному. Субъекта начинают укорять, подстегивать, неизбежно заходя при этом в тупик, поскольку то, что здесь таким образом пытаются истребовать, переменчиво и зависит от той или иной протестной повестки, от конъюнктуры принятых в ней актуальных означающих.

Напротив, во всех проектах, где действенность этого метода ставится под сомнение, идут иным путем и предлагают, оставив надежду на прямое воздействие, поставить между субъектом и его предположительными целями нечто третье. В зависимости от конкретного теоретического решения на этом месте может быть инстанция бессознательного, лингвистическая или топологическая структура, матема или что-то еще — важно при этом, что инстанция эта вводится

не для простого опосредования, а для обозначения радикального расщепления, общий императив которого гласит: последствия ваших действий никогда не будут иметь место там, куда вы действие адресуете. Грубо говоря, субъекту в этой логике приходится быть готовым к тому, что вместо достижения его цели произойдет совершенно иное. Тем самым то, что Фрейдом было воспринято как невротическое сопротивление, требующее проработки и устранения, в последующем выступает как текущая ситуация, в которой субъекту надлежит находиться и из которой он вполне способен вычленить определенные последствия. Действующая здесь логика исходит из того, что будет произведено нечто такое, на что рассчитывать изначально было нельзя. Именно это и будет иметь статус последствия.

В связи с этим интересной иллюстрацией представляется рассуждение Лакана о браке. Говоря коротко, оно сводится к тому, что браки действительно заключаются на небесах — то есть служат наслаждению Бога. Обычно это высказывание понимают так, как если бы брачному предприятию нужен был ратифицирующий его законный акт, после чего ранее нелегальное любовное взаимодействие супругов оказывается дозволенным, поскольку на него распространяется действие законодательной инстанции, придающей совершаемому благой, высший смысл. Напротив, Лакан требует признать, что от символического закона и последствий его утверждения субъект в любом случае остается отчужден: что бы вы ни делали со своим сколь угодно законным партнером, вы продолжаете совершать ровно те же действия, что и до брака — никакого нового смысла они не получают. Любые следствия, которые из формальной законности вашего соития для общества могут проистекать, включая вполне реальные общесемейные и даже общественные перемены (например, в случае признания обществом браков мезальясных, межрасовых или нетрадиционных), будут иметь место исключительно на стороне символического порядка, которому ваш брак может служить подтверждением, но которые никоим образом из практикуемой вами любовной процедуры не происте-

кают. Это значит, что субъект даже в браке может наслаждаться своим партнером только перверсивно, нелегально, помимо закона, тогда как основные символически действенные последствия законности произойдут в другом месте. В то же самое время сам закон без перверсивных, совершающихся на его территории практик никакого смысла иметь не будет, и его последствия не наступят.

Сказанное в полной мере касается и искусства. Описанный вами агент прямого воздействия, делающий ставку на совпадение цели высказывания с последствиями его предъявления, практикует ожидание, которое даже в самом секуляризованном варианте продолжает старую традицию высшего предназначения искусства. Напротив, то перверсивное, частное наслаждение, которое субъект может вложить в создаваемое им произведение, ни на какое совпадение со столь же частным наслаждением субъекта воспринимающего не претендует, поскольку символический закон, делающий высказывание произведением, находится от этих двух эксцессов наслаждения по другую сторону. В то же время иметь последствия, производить некий сдвиг, произведение может исключительно по той причине, что эти несовпадающие эксцессы существуют.

Наталья Серкова.

Родилась в 1988 году в Омске.

Философ, теоретик искусства,

сооснователь проекта о современном искусстве TZVETNIK (www.tzvetnik.online).

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

Александр Смулянский

Родился в 1981 году в Ленинграде.

Психоаналитик, философ.

Один из редакторов альманаха «Транслит».

Организатор и ведущий семинара «Лакан-ликбез».

Автор книг «К понятию акта высказывания» («Транслит», 2014), «Желание одержимого» («Алетейя», 2016) и др.

Живет в Санкт-Петербурге.



Егор Роголев, Евгения Сулова «Icons (Отображения)», 2019. Музей Вадима Сидура. Предоставлено художниками.

Егор Рогалев

Гул экологической чувственности 2

Назад к процессам¹

*«Дванов опустил голову
и представил внутри своего тела пустоту,
куда непрестанно, ежедневно входит,
а потом выходит жизнь, не задерживаясь,
не усиливаясь, ровная, как отдаленный гул,
в котором невозможно разобрать
слов песни».²*

Андрей Платонов

Возможно ли сегодня, в ситуации, которая часто характеризуется заикленностью и невозможностью выхода за пределы замкнутого круга, и даже иногда определяется как «катастрофическая петля»³, попытаться спрогнозировать, какими будут искусство и теория даже самого ближайшего будущего? Этот вопрос можно сформулировать и более радикально: способно ли постконцептуальное искусство предложить путь для преодоления существующего порядка и выхода на какой-то новый уровень? И каким образом оно само может трансформироваться и видоизмениться в ходе этого процесса?

Такие характеристики актуального момента, как коллапс социальной жизни, нарушение тонких взаимосвязей между человеком и средой, происходящее на фоне нейро-экзистенциального пересмотра основ высшей нервной деятельности, бросают современной культуре серьезные вызовы, исчерпывающий ответ на которые уже вряд ли может быть сформулирован в рамках привычной логоцентричной парадигмы. Ситуация все ускоряющегося «расколдовывания» и развенчания иллюзий эпохи модерна настойчиво требует от любых форм человеческого самовыражения возвращения к их

основам — осознания собственной включенности в мир, понимания телесной и моторной обусловленности восприятия и мышления, поворота от репрезентации к активному действию. И основная задача, стоящая сейчас перед искусством и критической теорией, — сделать такое объединение не стихийным и неосознанным, как на ранних этапах развития культуры, а целенаправленным и учитывающим весь предыдущий опыт и современные научные открытия. Это требует разработки новых экологических подходов, понимающих экологию предельно широко, как активную взаимозависимость и взаимобусловленность организмов и их сред — физических, социальных и виртуальных.

Масштабные и амбициозные институциональные проекты последних лет, напротив, демонстрируют, что само обращение к экологической проблематике становится все более и более проблематичным.

Главный вопрос, поставленный перед современным искусством, — это обращение, которое можно сформулировать таким образом: «Как говорить о том, что до этого избегало любой концептуализации и казалось просто существующим и лишенным всякого смысла и целеполагания, то есть о животном мире, различных характеристиках окружающей среды, ее устройстве и принципах функционирования?»

Самый распространенный ответ сегодня реализуется в формате прямой художественной репрезентации определенных явлений и проблем, конкретно — через их воспроизводство и фигуративное повторение, что со всей очевидностью выявляет невозможность и нецелесообразность переноса человеческой логики на процессы

и сущности, которые ею не обладают. В каком-то смысле это можно рассматривать как возвращение одухотворяющих природу антропоморфных и мифологических представлений. Характерно, что в таких случаях экология преимущественно рассматривается обособленно, без учета ее очевидной связи с экономическими условиями и социальной жизнью.

Еще один ответ наоборот исходит из абстрактной традиции и нередко отмечен влиянием отдельных положений объектно-ориентированной онтологии, которая производит своеобразный перенос абстрактных феноменологических категорий восприятия в разряд реально существующих явлений: утверждается, что объекты реально существуют, но при этом у нас нет доступа к их реальности. Они выстраиваются в какие-то конфигурации, что-то бормочут сами себе, и нам остается только вслушиваться в это неразборчивое бормотание, распознавая его по каким-то косвенным признакам. В рамках такого подхода художественные произведения часто понимаются как сборки объектов, скрепленных не очевидными и, по сути, формальными связями. Фокусировка на самих объектах и их непроницаемости оставляет их собственную процессуальность, как и возникающие между ними отношения, за границами рассматриваемого поля. Ситуация усугубляется тем, что подобное искусство, как будто изначально создается для просмотра в онлайн-агрегаторах и не нуждается ни в интерпретации, ни в серьезном обосновании и реальном опыте встречи.

В научно-фантастическом рассказе А. Константинова «Контакт на Ленжевене»⁴ научная экспедиция обнаруживает на планете Ленжевен признаки разумной жизни. Исследователи оказываются в городе с рассредоточенными по улицам пугающими каменными изваяниями, которые, как выясняется позже, и являются разумными обитателями планеты, а их кажущаяся неподвижность обусловлена альтернативной биохимией — в роли структурообразующего элемента органической материи выступает не углерод, а кремний, в результате чего все жизненные процессы протекают в сотни раз медлен-

нее, чем у земных форм. Этот пример является прекрасной иллюстрацией искажений феноменального восприятия. В растянутой во времени эмпирической перспективе любой, даже самый устойчивый объект обладает собственным метаболизмом, то есть подвергается изменениям, разрушается или трансформируется, становится частью других объектов или сам распадается на фрагменты. В каком-то смысле мы всегда имеем дело не с объектами, а с процессами и отношениями, пусть часто и упакованными в локализованные, дискретные и кажущиеся неподвижными формы. Такая процессуально-ориентированная оптика позволяет преодолеть противопоставление наблюдателя и наблюдаемого, иначе взглянуть на границу между организмом и средой, обратившись к философской традиции, сосредоточенной не на объектах, а на процессах и действиях, берущей свое начало в работах Уайтхеда и Бергсона, развиваемой Делезом и получившей современное воплощение в некоторых направлениях науки о сознании.

Я хочу начать это обращение с упоминания о малоизвестном наследии эстонского биолога первой половины XX века Иоганна Якоба фон Икслюя, впоследствии оказавшем сильное влияние на взгляды Делеза и Гваттари, а также чилийских нейробиологов Франциско Варелу и Умберто Матурану, главным образом сосредоточившись на центральном для его работ понятии — Umwelt.

Umwelt⁵ по Икслюю — это определенный срез реальности, который каждое живое существо выбирает из многообразия сигналов и ощущений в соответствии с возможностями собственных органов восприятия, а также с точки зрения их ценности и значимости для выживания и развития⁶. Избирательность восприятия таким образом становится одной из характеристик жизни⁷, а пространство погруженных в себя автономных сущностей превращается в место активных действий и отношений, причем именно на основе перспективы первого лица — то есть различных и часто не совпадающих взглядов на мир, обусловленных разными эволюционными задачами. Организмы, выстраивая собственный субъектив-

ный мир, влияют на среду, которая в свою очередь определяет их самих через обратное воздействие. Вследствие этого взаимообуславливающего и взаимообусловленного процесса действия, связанные с извлечением смыслов, перестают быть прерогативой человека, оказываясь глубоко укорененными в живой природе. Все это в свое время позволило Иксюлю обрисовать контуры новой науки — биосимеотики, дисциплины, которая пытается объединить находки биологии и семиотики и предлагает парадигмальный сдвиг в научном понимании жизни, показывая, что семиозис (способность обрабатывать знаки, воспринимать их значение и интерпретировать) является имманентным качеством любой живой системы. Биосимеотический подход открывает возможности для изучения невербальных человеческих, животных и растительных коммуникативных процессов, синкретической связи восприятия и действия, а также конфигурации семантических ландшафтов различных форм жизни⁸.

Несмотря на то, что Иксюль рассматривал все живые организмы, в первую оче-

редь, с точки зрения их способности воспринимать и обрабатывать информацию, что во многом пересекается с дальнейшими находками кибернетики (особенно биокибернетики и кибернетики второго порядка), его субъективное понимание восприятия окружающего мира (*weltanschauung*) фундаментально отличается от концепции «черного ящика», рассматривающей любую систему исключительно с точки зрения сигналов на входе и выходе.

Концепт «экофилософии» Феликса Гваттари⁹ в каком-то смысле развивает идеи Иксюля, расширяя его экологический подход до трех уровней: традиционно рассматриваемой природной среды, социальных отношений и человеческой субъективности (то есть того, что предшествует и в каком-то смысле учитель Делеза и Гваттари — Грегори Бэйтсон — называл экологией мышления). С точки зрения Гваттари любые живые существа являются одновременно открытыми и операционально замкнутыми системами. Открытость позволяет видоизменяться, в то время как операциональная замкнутость поддерживает целостность и не дает иден-

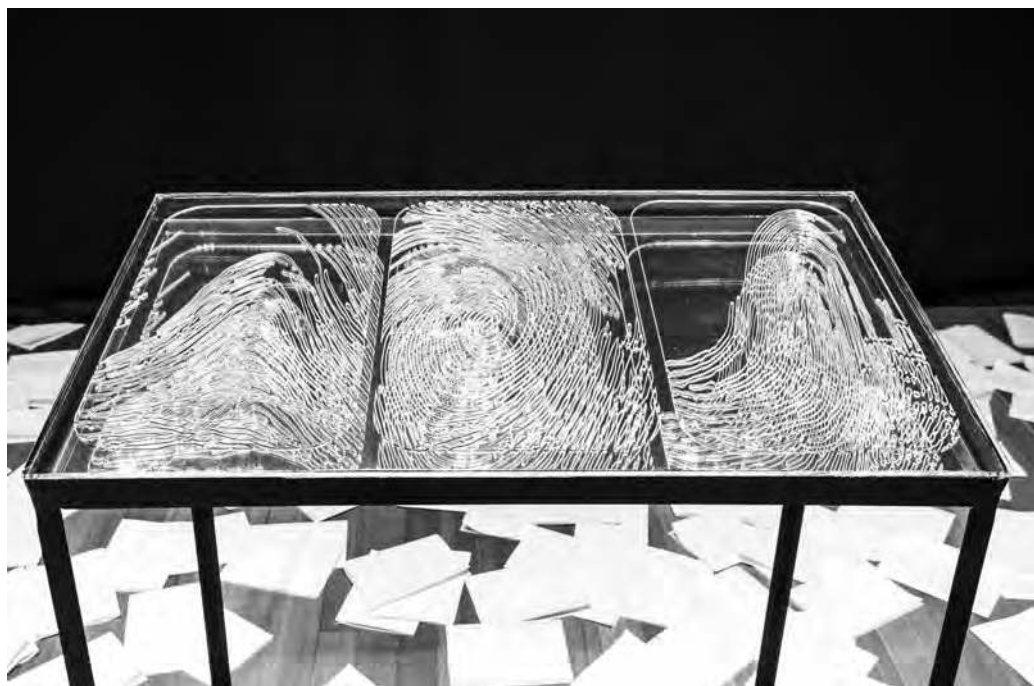


тичности распадаться. Замкнутость также реализуется на трех уровнях: перцептивном, ментальном и семантическом. Граница между природой и культурой размывается, так как для любых живых существ среда предстает как совокупность смыслов и знаков, создаваемых, изменяемых и в ответ изменяющих и трансформирующих само внутреннее устройство организмов.

Среды могут пересекаться и встраиваться друг в друга, а могут расходиться и отражаться. Каждая среда в итоге оказывается включенной в другую — более обширную — среду, их совокупность образует то, что Гваттари называет Хаосмосом — средой всех сред. Шуньята, буддистская пустотность, часто ошибочно переводящаяся как пустота — это не нигилистическое ничто, а скорее, такая же гудящая мета-среда — океан потенциальности, циклически детерминированный мир, где каждый организм и явление в отдельный момент времени является «пустым», предстывая лишь как динамичное собрание взаимозависимых возможностей, всплеск и мерцание связей и отношений. Подобные взгляды получили выра-

жение в доктрине взаимозависимого возникновения (на санскрите *pratītya samutpāda* — буквально «совместное возникновение условий»¹⁰), которая оказалась предельно созвучной положениям экспериментальной нейробиологии и была взята на вооружение многими из продолжателей Иксюля.

В рамках энактивного подхода чилийских нейробиологов Франциско Варелы и Умберто Матураны все аспекты восприятия также интерпретируются через действие. «Познание — это действие» — такое утверждение неоднократно повторяется в их совместной книге «Древо познания, биологические корни человеческого понимания»¹¹. Жизнь, тождественная познанию, становится не репрезентацией, а извлечением смысла, то есть все живые системы в конечном счете являются когнитивными, так как вовлечены во взаимозависимые процессы сенсорной организации внешней среды как продолжения самих себя. Такое понимание восприятия помогает гораздо ближе подойти к решению «трудной проблемы сознания»¹², чем это возможно в рамках других



направлений когнитивной науки, уподобляющих мозг вычислительному процессору, а тело — программному обеспечению. Введенное Варелой и Матураной понятие аутопоэзиса, подразумевающее способность организмов воспроизводить и поддерживать собственную идентичность и спонтанно генерировать собственные условия отношений с окружающей средой, впоследствии стало одним из основных критериев для определения живых систем.

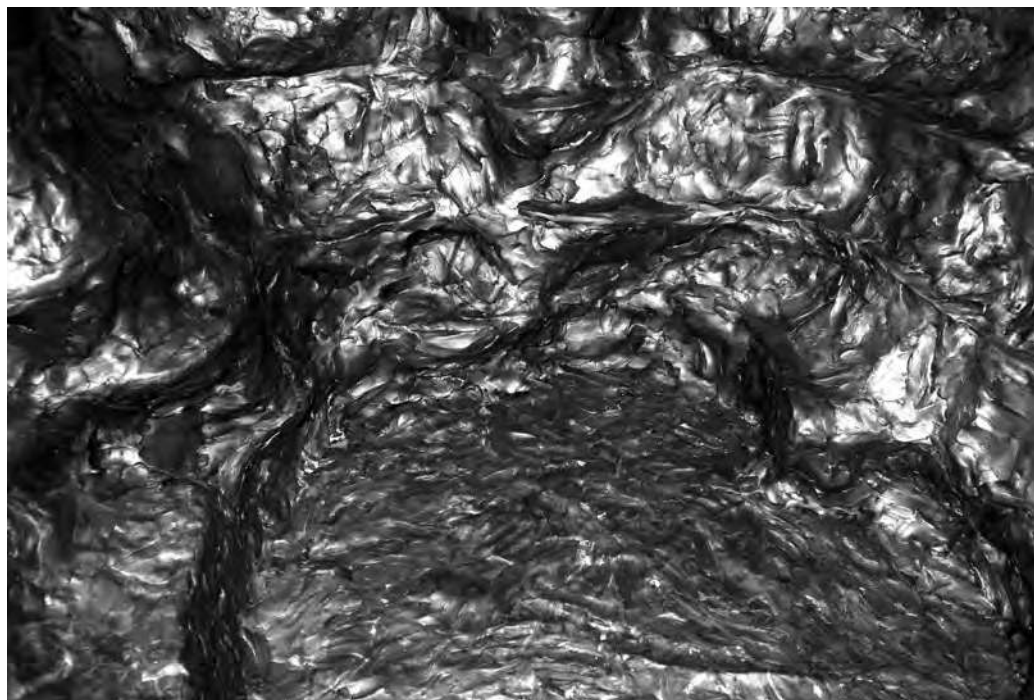
В медитации проникновения есть особая техника наблюдения за своим дыханием, когда тело уподобляется паутине, а бдительная часть сознания сравнивается с сидящим на ней пауком, ощущающим ее любые мельчайшие и малозаметные колебания. Этот красивый образ ставит вопрос — где заканчивается тело паука, сидящего на нитях, сплетенных из белка, выработанного его собственным телом? Чем являются раковины брюхоногих моллюсков — убежищем или скелетом? Или домом, который может после смерти хозяина занять чужак из семейства десятиногих раков? Ведь паутина тоже используется пауками не только для создания ловчих сетей, но и для построения коконов и укрытий. Архитектура животных — это образец того, как целеполагание в живой природе может принимать неоднородные и сложные формы.

Подобные примеры свидетельствуют о том, что не только человек, но и многие другие существа используют для преодоления ограничений собственного существования различные расширения собственного тела — орудия или «протезы», которые могут быть как внешними (любой инструмент или орудие труда), так и внутренними, ментальными, реализующимися в форме различных знаков. В то время как инструменты и орудия трансформируют среду, создавая условия, необходимые для выживания, знаки производят внутреннее и социальное расширения — регулируют побуждения и поведение организмов.

К энактивным подходам во многом приемыкает культурно-историческая психология, основанная на разработках Льва Выготского и Александра Лурии и постулирующая принципиально неадаптивный, целенаправ-

ленный и социальный характер психологических процессов. Развивая идеи Выготского и Лурии, советский философ-марксист Эвальд Ильенков утверждал, что сознательная личность не просто проявляется, а именно рождается и возникает в пространстве реального взаимодействия, по меньшей мере, двух индивидов, связанных между собой через вещи и вещественно-телесные действия с ними. Практическим воплощением этого утверждения стал метод «совместно-разделенного предметного действия», положенный в основу Загорского эксперимента и разработанный советским дефектологом Иваном Мещеряковым при участии Ильенкова. Эксперимент, результатом которого стала полная социальная реабилитация и интеграция нескольких слепоглых воспитанников интерната, позволил в реальном режиме наблюдать зарождение сознательной деятельности фактически из ничего — из абсолютной темноты и тишины, в условиях практически полной блокировки основных каналов восприятия. Процесс, растянутый на многие годы, начинался с того, что воспитанников обучали простейшим действиям: пользованию столовыми приборами, самостоятельному уходу за собой, умению одеваться и раздеваться без посторонней помощи. В дальнейшем, через сопоставление опыта этих действий, детям удавалось выстраивать причинно-следственную связь, что в свою очередь позволило обучить их знакам дактильной азбуки, а позже открыло возможности для самостоятельного чтения при помощи брайлевского алфавита. В результате выпускники интерната поступили в МГУ, успешно получили высшее образование и даже научные степени. Важной частью эксперимента было ознакомление его участников с культурой и искусством — воспитанники посещали мастерскую скульптора Вадима Сидура и учились лепке из пластилина, что, по мнению организаторов эксперимента, способствовало познанию мира через «умные действия», «действия по логике вещей» и существенно помогало в создании внутренних представлений о различных предметах и явлениях.

Ильенков отстаивал важность лепки, ссылаясь на классическую для тифлосурдо-



педагогики историю про слепоглухую девушку, ученицу одного из основателей советской дефектологии Ивана Соколянского — Юлию Виноградову, которая, вернувшись после прогулки по оврагу, вылепила его пластилиновую модель. Ильенков считал это событие потрясающим примером имманентного «познания окружающего мира по Спинозе»¹³. Интересно, что в данном случае внутренний образ, предшествовавший пластилиновой скульптуре, родился не из тактильного опыта, а в результате пространственного перемещения, а сама пластичность материала оказалась удивительно созвучной пластичности мозга и нервной системы. Сегодня взаимосвязь познания и пространственной ориентации подтверждается благодаря возможности визуализировать активность различных зон коры головного мозга.

Описанные подходы существенно опередили свое время и частично легли в основу или совпали с такими перспективными современными теориями, как «вплощенное познание» и «когнитивная экология», утвер-

ждающими непосредственную взаимосвязь среды, восприятия и моторных функций организмов, а также синхронность и взаимообусловленность развития знаковых систем, культуры и мышления. Индивидуальное сознание в рамках таких подходов рассматривается как часть более масштабных процессов, включающих в себя эволюцию знаков, материальных артефактов и различных способов взаимодействия с миром и другими живыми существами. Это дает возможность определить экологически восприимчивое искусство как процесс создание активных сред, трансформирующих восприятие и поведение, где трансформация разворачивается рекурсивно и запускает активные действия, формирующие более чуткое и внимательное отношение к жизни и миру в рамках общего движения познавательной активности, которая возникает внутри самой себя и заключает в себе свою собственную цель.

Подробнее о политических и экономических аспектах экологической восприимчивости в следующем номере «Художественного журнала».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Этим подзаголовком я не пытаюсь оспорить название небезызвестной статьи Сергея Огурцова («Художественный журнал», № 79–80), так как в его тексте речь идет тоже не совсем о вещах или объектах, а скорее, об овеществленных практиках. Но в связи с необходимостью разбора некоторых спорных, на мой взгляд, утверждений объектно-ориентированной онтологии, такая формулировка кажется очень точной.

² Платонов А. Чевенгур. Munchen: ImWerden-Verlag, 2006. С. 31

³ См. Тимофеева О. Модерн, время ада. «Неприкосновенный запас», № 1. «Я предлагаю использовать понятие катастрофическая петля для характеристики времени модерна, или, попросту говоря, капитализма...» «...Важно при этом, что модерн, привычно ассоциировавшийся с линейной концепцией истории как прогресса, обнаруживает своего рода цикличность. Но это не цикличность повторяющегося времени, характерная для архаических или домодерных обществ, а петля, затягивающаяся вокруг времени как такового». Доступно по <http://magazines.russ.ru/nz/2015/99/9t-pr.html>.

⁴ «Юный техник», № 12, 1984.

⁵ Дословно с немецкого — окружающий мир.

⁶ Князева Е. Понятие «Umwelt» Якоба фон Икскуля и его значимость для современной эпистемологии. Доступно по http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1155&Itemid=52

⁷ «Воспринимать все влияния, ото всех точек всех тел, значило бы опуститься до состояния материального предмета. Воспринимать сознательно — значит выбирать, и сознание состоит, прежде всего, в этом практическом различении». Бергсон А. Материя и память. М.: Московский клуб, 1992, С. 187. Цитируется по Князева Е. Понятие «Umwelt» Якоба фон Икскуля и его значимость для современной эпистемологии. Доступно по http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1155&Itemid=52.

⁸ Князева Е. Биосемиотика: истоки междисциплинарного направления. Доступно по http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2063&Itemid=52.

⁹ Гваттари Ф. Три экологии. Доступно по <https://syg.ma/3ecologies>

¹⁰ Торчинов Е. Философия буддизма Махаяны. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2002.

¹¹ Матурана У., Варела Ф. Дерево познания: биологические корни человеческого понимания. М.: Прогресс-Традиция, 2001.

¹² «Проблема объяснения того, каким образом какая-либо физическая система (например, мозг) способна порождать субъективный опыт» — по Васильев В. Трудная проблема сознания. М.: Прогресс-Традиция, 2009

¹³ Мареев С. Из истории советской философии: Лукач-Выготский-Ильенков. М.: Культурная революция, 2008.

Егор Роголев

Родился в 1980 году в Ленинграде.

Художник, автор текстов об искусстве.

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве и Санкт-Петербурге.



Ругиле Барзджюкайте, Вайва Грайните, Лина Лапелите «Sun&Sea (Marina)», 2019. Опера-перформанс на 58-й Венецианской биеннале, павильон Литвы.

Саша Бурханова-Хабадзе

«Sun&Sea (Marina)»

на 58-й Венецианской биеннале,

или Как мы перестали

волноваться и научились любить

климатическую катастрофу

Вот вы приходите на пляж, начинаете расстилать полотенце, но на секунду останавливаетесь, заметив прямо над вами грозовую тучу, материализовавшуюся из ниоткуда. Семейная пара на соседнем полотенце ловит ваш взгляд. «Странная погода сегодня!» — жизнерадостно обращается к вам мужчина. Несколько сдержанно (так как по его лицу сложно понять его позицию в вопросе глобального потепления) вы отвечаете: «Да, действительно». Далее следует неловкая пауза. «Наверняка сейчас он собирается что-то сказать про глобальное потепление», — проносится у вас в голове. Вы продолжаете заниматься полотенцем, но мысленно уже готовите ответ. Едва ли сегодня возможно любое упоминание погоды — в разговоре с другом или с незнакомцем, на физической локации или в виртуальном пространстве — которое не закончилось бы обсуждением глобального потепления или хотя бы мыслью о нем. Вы либо переходите к этой теме сразу, либо, переглянувшись, принимаете совместное решение «не говорить об этом». В любом случае вопрос глобального потепления будет фигурировать в вашем разговоре: как предмет обсуждения или как большое черное пятно, которое каждый из собеседников аккуратно обходит стороной.

Во внезапном крахе этой прежде абсолютно нормальной светской рутины — раз-

говора о погоде — просматривается фундаментальный онтологический сдвиг, который переживает современное общество. Мы чувствуем его кожей: вздрагивая, когда что-то мокрое льется на нас с неба; ежась, когда что-то горячее разливается по нашим поверхностям в летний день; замирая, когда что-то внезапно обдувает нас на улице. Мы больше не доверяем солнцу, ветру и дождю; перестали верить в непредвзятость погодных явлений. Потребность выразить ощущение тревоги становится острее каждый раз, когда мы считываем его в глазах другого человека. Повисающая между нами пауза симптоматична: мы либо не преуспели в риторике, либо боимся первыми дать оценку происходящему. Какой бы ни была причина, осознание того, что мы оказались по ту сторону «конца света», вербально невыразимо. Так, сегодня, чтобы поговорить о погоде, нам потребуется новый язык, над которым уже работают современные художники и философы.

Все так, вы не ослышались: конец света уже состоялся. Мнения касательно его даты пока расходятся. Для одних это апрель 1784: день, когда инженером Джеймсом Уаттом был запатентован паровой двигатель — механизм, который сделал возможным выброс углерода в атмосферу. Для других это 1945 год: день, когда в рамках Манхэттенского Проекта была протестирована первая



атомная бомба (в том же году две атомные бомбы были сброшены на Хиросиму и Нагасаки). Дата «конца света» так или иначе приходится на день, когда масштаб человеческого действия достиг планетарных размеров и стал на один уровень с геофизическими силами природы. В этот день наша планета не взорвалась, но сама идея мира, воспетого философами Просвещения — «мира, в котором мы живем» и законам которого подчиняемся — была утрачена навсегда. Смысл призывов действовать здесь и сейчас, чтобы «спасти мир», (например, сократить количество воды, потребляемой при чистке зубов, выкидывать пластик и картофельные очистки в разные пакеты, ежегодно на час выключать электричество в День Земли) канул вместе с идеей мира. Мы, однако, еще не понимаем до конца, как донести друг до друга наше ощущение происходящего в новой реальности, которая пришла на смену старой. Так, в поисках новых средств коммуникации, литовскими художниками Ру-

гиле Барзджукайте, Вайвой Грайните и Линой Лапелите была создана опера-перформанс «Sun&Sea (Marina)». Идея их работы заключается в том, чтобы передать всю комичность ситуации, в которой мы оказались сегодня: погруженные в свои сиюминутные проблемы — жалуясь на плохую связь или обмениваясь рекомендациями о любимых лосьонах для загара — мы пропустили конец света и теперь пытаемся разобраться в том, как жить дальше.

«Представьте пляж», — предлагается нам во вступительном слове павильона Литвы на последней Венецианской биеннале, павильона-победителя и бесспорной звезды социальных сетей. «Палящее солнце, крем для загара, яркие купальные костюмы, вспотевшие руки и ноги. [...] Представьте: то тут, то там раздаются крики детей и смех, слышна мелодия фургончика с мороженым. Музыка прибрежных волн; их звук успокаивает, убаюкивает. Шуршание подхваченных ветром пластиковых пакетов; вот они бес-

шумно уплывают вглубь моря, как медузы. Грохот: от извергающегося вулкана, двигателя самолета или моторной лодки. Дальше следует хоровое пение: о повседневности, проблемах и скуке. Эта песня ни о чем. И на фоне всего этого: чуть слышное потрескивание изможденной Земли, ее вздохи»¹. В этой новой для нас реальности классические методы экологической политики и аргументы этики инвайроментализма оказываются неэффективны. В отличие от других произведений современного искусства, в которых поднимается тема глобального потепления и климатических изменений, литовский павильон не ставит себе задачу напугать нас масштабностью и запущенностью проблемы. Авторы «Sun&Sea (Marina)» понимают: громкие высказывания о грядущей катастрофе не воспринимаются современным зрителем. Мы выработали такой сильный иммунитет к каноничной драматичности, что при всем желании не можем откликнуться на нее эмоционально. Когда экологические активисты выходят на марши протеста и блокируют улицы в нашем городе, большинство из нас понимающе кивает — и далее открывает

Google.Maps, чтобы проверить схему объезда, минимально отвлекаясь от рутинных занятий. Когда мы читаем про пятнадцатилетнюю экологическую активистку Грету Санберг² или смотрим ее недавнее выступление в парламенте Великобритании под лозунгом «никто не мал для того, чтобы нести перемены» (No One Is Too Small to Make a Difference)³, мы тронуты до глубины души. Настолько, что тут же отправляемся на Amazon, чтобы заказать литературный блокбастер — книгу-сборник речей Греты. Отлично. Нам будет, что обсудить с приятельницами в книжном клубе. В контексте реакций современного человека сила проекта Литвы — в стратегии радикального отсутствия драмы. Отсутствие событий в опере становится эффективной метафорой этой новой реальности: ленивой и бездейственной жизни людей — которые тем не менее перерабатывают свой мусор, пересаживаются за руль электромобилей и выбирают обувь из веганской кожи.

В «Sun&Sea (Marina)» ставка делается не на убедительность перформеров, стремящихся донести угрозу климатической катастрофы до зрителя-обывателя, а на бес-



смысленность разделяющей черты между этими субъектными позициями. Каузальная связь между осведомленностью и действием, как демонстрирует нам перформанс, также отсутствует. В ситуации реального пляжа мы бы испытывали раздражение от зашоренности этих людей. Вот какая-то недовольная женщина поет о том, что никто больше не приходит вынести ее мусор или убрать за ее собакой. Рядом мамочка-домохозяйка выводит арию о выгоревшем до белого цвета Большом Барьерном Рифе, который так забавляет ее восьмилетнего ребенка. Тут же молодой человек на полотенце подхватывает мелодию, негодую: на Рождество больше не выпадает снег, отчего создается впечатление, что люди теперь отмечают Пасху в январе. Интересно, что наблюдая за этими людьми в контексте биеннале, мы воспринимаем происходящее иначе — не ассоциируем себя с персонажами (их безразличность и зацикленность на себе выводит нас из себя), однако нам приятно слушать их партии в опере: на фоне постановочного солнечного пляжа и инсталляции из разбросанных полотенец. Притом, что мы отдаем

себе отчет в серьезности проблемы, которую поднимают в проекте художники, нам комфортно стоять в этом павильоне, облокотившись на перила: фотографировать, инстаграмить, непринужденно обсуждать перформанс. Еще несколько минут и пара снимков — и мы побежим дальше, в другие павильоны, пить шампанское и встречать друзей. Нет, это не говорит о нашем цинизме; скорее — об идеологии современности. Эта идеология не в лозунгах инвайроменталистов. Гораздо явственнее она обнаруживает себя в ариях литовских перформеров: в песне о сложностях выбора крема для загара (который сейчас как никогда актуален из-за плачевного состояния озонового слоя Земли), наложенной на мелодию поп-баллады.

Не станем преувеличивать: тревоги, над которыми мы привыкли подшучивать, называя их «проблемами первого мира», едва ли покажутся нам симптомами чего-то более серьезного, когда мы покинем литовский павильон. Едва ли мы вернемся домой пробужденными экологическими активистами. Старая мораль требовала от нас соотносить человеческие действия с последствиями, кото-



рые они несут для «мира, вокруг нас»: безмолвного и уязвимого бэкграунда для наших насыщенных планами жизней. Новая идеология начинается с краха самого восприятия «мира» как фона: базы для всего в нем происходящего. С осознанием этого краха к нам приходит вполне логичная мысль: то, что мы называем «миром», зависит от количества и качества художественных средств и визуальных эффектов, которые используются для его конструирования. Определенного света, музыки, эпитетов, эстетики. При правильном сочетании и калибровке эти средства дают нам ощущение целостного существования, развивающегося во времени и пространстве. Эти средства не описывают мир: они выстраивают его с нуля. Так, в решении художников дать зрителю две равноправные точки для просмотра оперы — сверху и изнутри — этот тезис о сфабрикованности мира считается особенно хорошо. Когда мы смотрим сверху — видим мир-бэкграунд: залитый солнцем пляж, расслабленных людей на полотенцах. Когда спускаемся вниз и присоединяемся к этим людям (буквально: переодевшись в купальник), нам открывается абсурдность происходящего. Мы замечаем микрофоны, прицепленные к купальникам перформеров, видим двери и стены павильона, расставленные софиты и колонки, чувствуем холод и искусственность завезенного песка. Когда мы покидаем павильон и выходим на улицу, это ощущение сфабрикованности не исчезает.

При отсутствии мира-бэкграунда идея того, что некоторые вещи, события и проблемы выходят «на первый план» — например, по серьезности, значительности или злободневности — также теряет актуальность. В этом, пожалуй, и заключается главная опасность его утраты. Важное и второстепенное, зрители и перформеры, потные ноги и руки, обрывки речи, пение, визг, смех, вайфай, глобальное потепление, биоэтика, шампанское, Золотые Львы — все это, при несостоятельности объединяющего концепта «мира», оказывается лишены смысла формами. Они разбросаны на песке, как пустые бутылочки крема от загара, которые теперь никто не убирает: потому что спасти от пластика стало нечего. И нас это вроде

бы даже и не пугает: слишком много дел, слишком много других проблем.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Пьетроусти Л., Барзджюкайте Р., Грайните В., Лапелите, Л. Вступительное слово к литовскому павильону «Sun&Sea (Marina)» на 58-й Венецианской биеннале. доступно по <https://www.labiennale.org/en/art/2019/national-participations/lithuania> (дата последнего посещения: 2.6.2019).

² Gessen M. The Fifteen-Year-Old Climate Activist Who Is Demanding a New Kind of Politics. *newyorker.com*, 2.10.2018. доступно по <https://www.newyorker.com/news/our-columnists/the-fifteen-year-old-climate-activist-who-is-demanding-a-new-kind-of-politics> (дата последнего посещения: 2.6.2019).

³ Hewitt R. No One Is Too Small to Make a Difference review — Greta Thunberg's vision. *theguardian.com*, 26.05.2019. доступно по: <https://www.theguardian.com/environment/2019/apr/23/greta-thunberg-full-speech-to-mps-you-did-not-act-in-time> (дата последнего посещения: 2.6.2019).

Саша Бурханова-Хабадзе

Родилась в 1989 году в г. Жагань, Польша. Основатель и куратор выставочного пространства *Exposed Arts Projects* в Лондоне, аспирант Университета имени Святой Марии, Лондон. Ее кураторские проекты выставлялись в Лондоне (176 Gallery, Hanmi Gallery, Display, GRAD), Цюрихе (Манифеста 11) и Москве (Российская академия искусств, ГЦСИ, Рабочий&Колхозница, галерея OSNOVA). Живет в Лондоне.



Егор Рогалев «Орган памяти», 2019. ГЦСИ, Москва. Предоставлено художником.

Лера Конончук

Призрачные вибрации. Искусство как практическая аффектология

0.

В нулевых в социальных науках произошел новый, мощный взрыв интереса к аффекту как к некоторой лакуне между явлением и его последствиями, избегающей означивания и репрезентации. Аффект кардинально отличается от эмоции: в спинозистско-делезианской этологии способностей тела, к которой обратилось подавляющее большинство исследователей аффекта — среди них как психологи, так и медиатеоретики, политические философы, исследователи искусственного интеллекта, нейрофизики, аффект понимается в первую очередь как докогнитивное, досубъективное состояние, стирающее границы между органическим и неорганическим.

Спиноза определил аффект как такое состояние тела, которое увеличивает или уменьшает способность самого тела к действию, благоприятствуют ей или ограничивают, а также идеи этих состояний¹. Один из наиболее влиятельных исследователей аффекта Брайан Массуми разработал теорию о его автономии: для Массуми аффект умещается в половину секунды, за которую мозг еще не успевает обработать поступающую информацию. «Кожа быстрее, чем слово»². Аффект здесь выступает как пространство зарождения, потенциальности и вибрирующей непоследовательности — модулятор интенсивности последующих переживаний, катализатор реакций и поступков. Автономия аффекта (то есть его присутствие на досознательном уровне) не исключает переплетенность и обусловленность аффекта социальными и средовыми условиями, его впи-

санность в сложные ассамбляжи, сети и системы тел и слов. Тело, по Массуми, регистрирует уже испытанное состояние, а значит, условия, влияющие на динамику аффекта, глубоко контекстуальны и связаны с разделением времени гетерогенностью, где некоторые события являются «обыкновенными», а другие — сингулярными, что делает их поворотными точками в истории системы³.

Неудивительно, что именно искусство обращается сегодня к аффекту: высвечивая «bloom-space» («пространство расцветания»)⁴ виртуальных отношений — словно пуская флуоресцентный краситель по разветвляющимся прозрачным каналам — оно материализует функции и процессы как опыт, открытый переживанию, и придает едва заметным связям плотность, необходимую для новых, более сложных, способов бытия-в-событии. В известной степени искусство выступает в качестве практической аффектологии.

1.

Марк Леки в своих работах часто обращается к малорепрезентированным аспектам британской культуры, заостряя внимание на переходе от аналоговой парадигмы к цифровой, которая обсессивно архивирует версии и перверсии повседневности. В 2017 году в лондонском независимом пространстве Cubitt прошла выставка Леки «Affect Bridge Age Regression» («Аффект мост возраст регрессия»). Ее название — «аффективный мост» — отсылало к используемой в гипнотерапии технике, при помощи которой теку-

щие телесные состояния и ощущения связываются с ощущениями прошлого. Это один из серии проектов, которые Леки называет «Экзорцизмом моста». Все они навеяны детским воспоминанием художника о реальном мосте через автотрассу в пригороде Ливерпуля, «голодном призраке, стоящем на краю двадцатого века»⁵.

По центру зала модель моста купается в оранжево-желтом свете натриевых ламп — такие использовались в Англии для уличного освещения, поскольку были особенно эффективны в условиях тумана. Одна из стен занята палимпсестом из копий трех афиш: ситуационистского плаката 1968 года, обложки журнала «Sun», на которой изображено солнечное затмение 1999 года, и постера к более раннему видео Леки «Dream English Kid 1964–1999 AD» (2015), где мост-наваждение получил свою первую материализацию. Из колонки под мерный звук ударных громахает голос художника, призывая изгнать «дурные вибрации», злых духов и всю негативность, впитанную мостом за мрачные десятилетия своего существования: «от имени Гога и Магога и сестер Альбиона, от имени Зеленого Джека, Робина Славного Малого и Профсоюза транспортных и неквалифицированных рабочих».

В детстве Марку Леки выдалось испытать под мостом паранормальный опыт, связанный, по его словам, с контрастом скорости мчащихся над головой машин и монументальной неподвижности моста, которая вбирает в себя и распространяет вибрации. В грандиозной резонирующей конструкции спрессованы ключевые фазы социальной истории страны: в 1968-м, в год своего строительства, мост был «белым жаром технологии», в рецессию 1970-х превратился в дистопическую заброшенную руину, в 1980-х стал символом ядерной зимы и постапокалиптических ландшафтов, а в 1990-х, в рамках программы Новых лейбористов по возвращению Британии к «свингующим шестидесятым», подвергнут ребрендингу и перекрашен в жизнерадостные цвета.

Детали ландшафта воссоздают опыт художника в 1970-х, которого, как и многих подростков, тянуло к индустриальным окраинам: оранжевый свет уличных ламп, вымы-

вающий все остальные цвета, передает психоделический опыт с его особым цветовосприятием⁶; на модели моста воспроизведены граффити — такими, какими они, вероятно, впечатались на радужку юного Леки.

Конструкция моста и свет заряжены аффектом и, что важно, вызывают к социальному опыту. Это не просто объекты, на которые проецируется внутренняя тревога, некий репозиторий персонального, но объекты, сформированные внутри определенной среды: работа Леки представляет собой не просто источник флэшбеков, но средовые силы, иначе, атмосферу. Атмосфера здесь, условно говоря, неактуальна, вынесена из современности, поскольку относится к репрезентации моста в более ранний исторический момент. Однако благодаря такому меланхолическому оглядыванию художник открывает новую возможность увидеть аккумулированный опыт — память — в виде встречи с тем, что, как призрак, закрепляется за местом; с аффектами, продолжающими свое существование даже в отсутствие других людей.

Метафора атмосферы, считает Джилл Беннетт, точно схватывает чувство устойчивого присутствия, описывает непреходящую энергию и аффекты, сцепленные с событием или местом как частью средовой динамики⁷. Она образуется как материальная смесь социальных и средовых явлений, подспудно влияя на действия, реакции и обуславливая возможные векторы коммуникации. Работы Леки, включая «Dream English Kid» («Мечты английского ребенка») и те инсталляции, в которых часть моста воспроизведена в большем масштабе, становятся исследованием биосоциального характера перцепции: как мост виден с воздуха, как он видится в измененном состоянии сознания, как на телесном уровне ощущаются впитываемые им вибрации (зрители чувствуют их благодаря сотрясающему воздух заклинанию Леки). Шаманские призывы проникают в визуально-тактильную среду, складываются в пространстве и устанавливают непрерывность, даже несмотря на то, что звук меняется и рвется⁸. Эффекту наложения времени, множественности темпоральных сочленений способствует и соседство разнопоколенче-

ских афиш. «Атмосфера» здесь работает как сгусток чувственного опыта, который ввиду своей сложности и историко-социальной многослойности избегает означивания.

«Affect Bridge Age Regression» удастся выхватить аффект времени, одновременно индивидуальный и групповой опыт — травматический переход от модернистских утопий к краху welfare state (государство всеобщего благосостояния) и триумфу неолиберальной политики конца XX века. Инсталляция — мост как переход, как капсула времени и вместилище незатухающих вибраций — визуализирует транстемпоральное существование аффекта как архиватора и актуализатора социальной памяти.

Материализация аффекта является центральной для понимания социального и политического охвата событий, границы которых избегают очерченности. Искусство заполняет некую аффективную топологию, с помощью которой распознается и стимулируется ощущение нахождения-в-событии. Как пишет Беннетт, это напрямую связывает его

с исследованием растяжимости опыта события (experiential reach of an event). Удачным примером могут послужить фото- и видеоработы Уилли Доэрти: североирландский художник запечатлевает на снимках заброшенные дома и безлюдные улицы своего родного Дерби, пережившего Кровавое воскресенье — переломное событие Смуты, которое привело к волне насилия в противостоянии ИРА и вооруженных сил Великобритании. Доэрти показывает, что аффектом прошита вся повседневность Дерби: он впечатан в покосившиеся стены, разбитые дороги и лица прохожих. Его несет в себе тень за поворотом, мигающий оранжевый фонарь, придорожные кусты, комок грязи и разводы на асфальте, которые парейдолически складываются в смутно узнаваемые формы. Доэрти намеренно избегает прямого изображения насилия, предпочитая драматизму конфликта «банальность» и «сдержанность»; не фотографирует, скажем, политические граффити, отбирая только нечитаемые надписи. Напряжение зачастую рождается



Егор Роголев «Орган памяти», 2019. Центр «Интеграция», Москва. Предоставлено художником.



Лиза Канатова «Форшлаг», 2019. Кадры из видео. Предоставлено художницей.

в срединном пространстве между дискурсивным и невыразимым, не схватываемым понятиями означивания и репрезентации. Накапливаясь, оно оседает на периферии, как нечто «потустороннее» и в буквальном, и в переносном смысле — как призрак, эта квинтэссенция длящегося присутствия ушедших событий и настроений.

В «Affect Bridge Age Regression» Леки делает видимой слоистую текстуру ощущений, вписанных в одну и ту же бетонную конструкцию. Улицы Дерби у Уилли Дозерти собираются в транстемпоральную панораму городской тревоги. Оба они говорят о схлопывании времени в пульсирующем телесном пространстве. Однако важно отметить, что «здесь-и-сейчас» события в условно «атмосферическом» искусстве сдвинуто по отношению к прошлому. Аффект всегда характеризуется мгновенностью, он докогнитивен. То, что выражается — то есть некоторая форма, телесность и субстанция, приданная аффектам — создает трение между ощущениями и определенным спектром потенциальностей. Искусство не захватывает и не имитирует опыт события того или иного

субъекта — скорее, «втягивает тела в еще не испытанные ощущения»⁹. Оно генерирует новый опыт из события, выходя за границы параметров того, что уже известно или привычно. Что бы искусство ни говорило нам об истории, о прошлых событиях, оно делает это не с помощью конструирования образа прошлого, а через чувствование, которое расширяет событие: история присутствует как нарастание, а не как повторение.

Другими словами, иммерсия в таком искусстве выполняет двойную функцию: не только пресловутого «погружения», но и переключения, смещения, сдвига. В проекте Кирилла Савченкова «Ch(K)ris(tin). Close Air Support», где ставился вопрос о том, как можно понимать посттравматическое расстройство в современных условиях, коричнево-желтый спектр выступал как цвет исключения и лиминальности: известно, что многие цветовые пространства исключают коричневый, в то время как за желтым закреплена специфическая культурная интерпретация, связывающая его с помешательством. Залитая оранжевым светом лестница на выставке «Flower Power. Архив» Агентства

Сингулярных Исследований имитировала интимную магическую атмосферу дачных светопроекций членов тайной организации «Сила цветов», где осуществлялся телепатический перенос из одного пространственно-временного блока в другой. Мост Марка Леки — буквально переходная зона, не место в терминах Марка Оже; подсвеченный оранжевым, он, как уже говорилось выше, отсылал к заостренной чувствительности, состоянию вне-себя.

Этот сдвиг чрезвычайно важен. Память или мысль трансформируется при своем переходе через среду, которая по-разному их принимает или даже оказывает сопротивление. Место, атмосфера способны модулировать, менять перцепцию, интенсифицируя или трансформируя тревогу, а не служа ее объекту. Происходит, говоря иначе, дефамилиаризация. Тесные сгустки аффектов, собранные в сингулярном контексте пространственно-временных блоков, не только создают условия для вписывания некоего события в действительность, но и для дислокации в область пограничного, неартикулируемого состояния нового опыта.

Здесь, опять же, важно то, что выраженное художником с сингулярной стартовой точки идет не от индивидуального выражения, а всегда от коллективного ассамбляжа выражений. Носитель этого коллективного ассамбляжа, таким образом, приобретает силу аффективного заражения и способен объединить тех, кто разделяет одно пространство или одну среду. «Во имя всех имен я взываю к их власти начать ответную [sympathetic] вибрацию», — чеканит голос Леки, и хор на фоне надрыдается: «Out! Demons! Out!» («Изыди, Демон! Вон!»). Призывы и звуки ударных превращаются в вибрации, которые, хотя и идут из опознаваемого источника, заполняют все пространство. Благодаря звукам, голосам меланхолично-тревожная атмосфера голого не-места наэлектризовывается до интенсивности невидимого сопresутствия.

Леки показывает, что в новообразованном поле потенциальности в виртуальной форме заложены альтернативные способы проживания события, и материализует точку бифуркации, за которой «еще-не» аффекта выбрасывает мост в будущее.

2.

Моделирование травматической памяти в искусстве отличается от конвенциональной нарративной истории тем, что представляет собой чувство-событие, нерепрезентационное по своей сути. Как уже отмечалось, искусство не воспроизводит принятый порядок событий, а скорее, разбирает и трансформирует коллективную память. При этом аффективная реконфигурация опыта не просто восстанавливает субъективный опыт в истории, а генерирует новые — альтернативные, более сложные — способы бытия-в-событии.

Делез приравнивает события к глаголам, а не к существительным или прилагательным. Это различие говорит о том, как осуществляется эмерджентность в искусстве — не в качестве репрезентаций, описаний, суждений или даже концептов, а как действия, независимые от субъектов и объектов. Заряд реального события заключается именно в его нетеоретическом, неартикулируемом характере — том факте, что оно рождается из виртуального шума, «инвентаря мерцания».

Перформанс Егора Роголева «Орган памяти» (2019) представляет собой чтение перформерами романа Николая Островского «Как закалялась сталь» жестовым языком в сопровождении музыкального инструмента терменвокс, который отзывается звуковыми сигналами на движения рук читающих. Звуки терменвокса подвергаются аппаратной обработке, в связи с чем и перформеры, и зрители воспринимают их на уровне вибраций. Работа инспирирована «Делом группы ленинградских глухонемых», сфабрикованным НКВД: в 1937 году 55 человек были обвинены в создании «фашистско-террористической организации»; большую часть из них расстреляли. Основные фигуранты дела — участники драмкружка Общества глухонемых — были арестованы во время генеральной репетиции спектакля «Как закалялась сталь», приуроченного к 20-летию Октябрьской революции.

Название перформанса отсылает к исследованиям психофизиолога Николая Бернштейна, который занимался изучением моторики и ее связями с процессами в централь-

ной нервной системе: простейшие моторные действия ученый рассматривал как структурные комбинации сил, обладающие характеристиками функциональных органов. В каком-то смысле двигательная «периферия» была открыта Бернштейном — он показал, что по сложности она не уступает деятельности ЦНС. Подобным же образом Рогалев обращается к когнитивно-чувственной периферии: когда травмы окутаны густым туманом безмолвия и привычные лингвистически-визуальные знаковые системы бессильны его развеять, именно периферийное восприятие, считает художник, может обладать необходимым потенциалом для проработки исторического опыта.

В «Органе памяти» знаковые особенности и синтаксис жестового языка переводятся на уровень осцилляций, избегающих означивания. Благодаря этому возникают аффекты, которые нельзя свести к существующим или фиксированным рамкам, которые еще не имеют никакого смысла для испытывающих их людей. Зал заполняют низкочастотные вибрации, меняющие режим восприятия и собственное телесное ощущение присутствия. Создается общее поле вибрационных интерференций, заостряющее коллективное ощущение включенности в действие магнетической вихреподобной силы, предполагающей особые режимы внимания и воображения. На этом суб-означающем уровне, на уровне интенсивности, где пересекаются и гудят семантические провода, чертится новая карта аффективной тональности¹⁰.

Марк Леки видит вибрацию как результат накопления исторического опыта — время, собранное в пространство, уже-прошлое, беременное будущностью. Работа Рогалева вскрывает еще одно качество вибраций — их способность бить в аффективный сенсорium, синтезируя синестезию. Это, как считают некоторые теоретики, происходит из-за «промежуточных качеств» вибраций, которые способны активировать и тактильное, и визуальное¹¹. В понимании Брайана Массуми синестезия представляет собой перспективу виртуального, где мерой потенциальных взаимодействий тела выступает его способность трансформировать эффекты одного чувственного режима в эффекты другого.

Чем шире наши возможности подвергаться и быть подвергнутыми воздействию, аффицировать и быть аффицированными, чем с большим количеством вещей мы чувствуем связь и родство, тем интенсивнее эмоции и богаче опыт, необходимый в том числе для политического воображения. Джонатан Флэтли пишет о том, что ощущение связанности с другими необходимо для перевода затормаживающей депрессивной меланхолии в спасительную заинтересованность¹². Так, Саша Дванов из романа Платонова «Чевенгур», воображая тоску скрипящих ставней и скуку ветра, ощущает собственную тоску как *интересную*. Тоска Дванова превращается в беньяминовскую меланхолию — как-то потенциальность, преобразовывается в интерес, когда сталкивается на полпути с тоской его товарища, обозначая и направляя стремление обоих к коммунизму. По сути платоновский коммунизм и есть актуализация общего виртуального синестетического потенциала — пульсирующей избыточной энергии вчувствования, взаимного «бессмысленного» притяжения и очарованности, которые исходят не от отдельных тел, а рождаются в срединном, разделяемом людьми и не-людьми (у Платонова — лошадьми, собаками, травами, ветром, солнцем) пространстве. Связи между телами не становятся «идентичностями», а остаются ситуациями — аффектами, которые происходят не из какой-то внутренней стержневой идентичности, а из разделяемого пространства. Иными словами, заинтересованность в мире и друг в друге — это результат обнаружения нами незаметных трансверсальных (пересекающих поля, структуры, субъективности, режимы чувствования) связей. Создавая аффективную ситуацию, где нет фиксированных значений, где еще-не-история сталкивается и переплетается — здесь важна эта глагольность — с еще-не-звуком, еще-не-чувством, Рогалев дает возможность помыслить общую, не фиксированную раз и навсегда будущность, разворачивающуюся здесь и сейчас.

3.

Если Марк Леки прибегает к экспрессивной риторике, Егор Рогалев отказывается от

речи в пользу периферийных способов коммуникации, то Лиза Канатова в своей работе «Форшлаг» (2019) работает с языковой усталостью и заторможенностью. В 22-минутном видео в нескольких зарисовках тасуются реплики одного и того же навязчивого диалога. Первый сюжет, встреча между героиней «учительницей» и закашлявшимся мужчиной на автозаправке, становится отправной точкой для расползания орнамента из клишированных фраз: «Вам помочь?» — «У меня тоже такое бывает». — «Вы же что-то хотели узнать?» — «Не знаю, я догадалась, раз вы сказали». Движущая сила диалогов — «ученический» тип отношения к высказыванию, конституируемый ошибками, обрывами и молчанием. Нас встречает странное, подчас раздражающее нахлестывание заученных, с трудом производимых реакций на равно затруженные реплики.

В этом году Канатова окончила одну из московских школ современного искусства. «Форшлаг» обнаруживает личную борьбу молодой художницы с тревогой и парализованностью, которые настигают при необходимости осваивать новые дисциплины и области знаний и практик, производить при этом

нечто ценное и лицом к лицу встречать критику. Канатова дистиллирует в своей работе коллективное чувство, которое называют «синдромом самозванца»: даже если мы делаем нечто выдающееся, нас не покидает тревожное бессилие от постоянного ощущения собственной некомпетентности, недостойности. Самозванец — это и тот, кто незаслуженно занимает чужое место, и тот, кто постоянно боится разоблачения. В «Форшлаг» «ученицу» невозможно отличить от «учительницы», их функции меняются от диалога к диалогу. Неизменным остается только ощущение подвоха, страх внешнего вторжения (кто этот человек, требующий у девушек показать документы? Разоблачитель, готовый вскрыть, что они не те, кем притворяются?). В своем видео Канатова делает видимой логику нарастания аффективной интенсивности: напряжение локализуется не в индексальном значении речи, а в паузах, повторях и шуме кадра — в моментах уворачивания от сигнификации.

С похожим материалом — ускользания от языка — работает Виктор Алимпиев. Видео Канатовой сделаны в тех же выстиранных «больничных» цветах, что, например, его



Лиза Канатова «Форшлаг», 2019. Кадры из видео. Предоставлено художницей.

«Ода» и «Корона». Седина цвета усугубляет автоматизм произносимого, накатывающую интенсивность повторов, которые ломают дискурсивную логику при сперва неощутимой фрагментации рамок. Однако в остальном Алимпиев и Канатова чуть ли не полные противоположности: Алимпиев — это избыток, переполненность, нарастающая на четкой хореографии профессиональных исполнителей, наслаждение ритуала, пользующегося словами как вокализаторами работы некоего ладного механизма, только выигрывающего от разрывов и смещений. У Канатовой же скованность, неловкость жестов и взглядов обнаруживает полную невозможность субъекта, сознание которого забаррикадировано означаемыми, разродиться связной речью. Термин «форшлаг» идет из музыковедения — это музыкальное украшение основной ноты при сохранении тональности, а также нечто предшествующее главному тону, «пред-» и «недо-». Мы так и не становимся свидетелями спектакля; в конце ученица замирает над клавишами пианино, не производя ни звука.

Как и Рогалев, Канатова по-своему указывает на бессилие речи. Только для Лизы периферия — это, скорее, пробитая аффектом брешь в закапсулированной субъективности, уязвимость: неловкость позы напротив, незапная хрупкость тела (кашель), тревога, нарастающая на темной улице. Эти пространства сгущения интенсивности становятся точками как благожелательного, так и утомительного или опасного коннекта. Бытие-с-другими не бесппроблемно: общество возникает как коллектив людей и не-людей, происходящий из общего опыта уязвимости. Любая ответная реакция является функцией и эффектом уязвимости — открытости истории, фиксации впечатлений, волнам ощущений. Джудит Батлер настаивает на том, что восприимчивость, способность к ответу — краеугольный камень этических отношений — непосредственно связаны с ранимостью: «Эти отношения предшествуют индивидуализации, поэтому, когда я поступаю этично, в качестве ограниченного существа я разбираю себя. Я разваливаюсь на части»¹³. Я разваливаюсь на части, чтобы впустить потенциально ранящее.

Работа Канатовой не имеет прямолинейно-аффирмативного характера и не дает по-

верхностного утешения для тех, кто замкнут в своем самозванстве. Скорее, она прослеживает скрытые связи, регистрирует невидимые, «выстиранные» детали для того, чтобы позволить им вибрировать: обременительность социальных ролей-функций, автоматизм повседневных действий, тоску по другому, впечатанную в одинокий граненый стакан. Если вернуться к аргументации Флэтли, тот аффект, который субъект испытывает от искусства (и который парит где-то рядом с когнитивным опытом) «привязывает его резинкой к миру», оттягивая его от искусства в повседневность, но забрасывая обратно по странной параболе, которая изменила его взгляд на мир и установила иные связи¹⁴. Входя в плато «самозванства», субъект балансирует между неузнаванием и узнаванием, то есть происходит своего рода сдвиг, детерриториализация субъективности. Об этом говорит и миметическое повторение реплик, переход фраз из одних уст в другие. Самозванство зрителя «Форшлага» встречается с самозванством «учительницы», наскакивающим на самозванство «ученицы»: интерференции создают общее вибрационное поле, где компоненты индивидуального опыта перебираются в новых конфигурациях.

0.

*Практическое испытание истины состоит в интересе, который она поддерживает*¹⁵.

Леки, Дозэрти, Рогалев и Канатова исследуют не объекты и феномены, а еще-не-ощутимые, эмерджентные связи между ними, представляя вместо суждения возможность нового бытия-в-событии. Это происходит с помощью дистилляции доминирующих структур чувствования — тревоги, фрустрации, разочарования, усталости от индивидуализма и стремления к коллективному (или, скорее, неким промежуточным, смешанным и еще не названным чувствам на границе между ними). В качестве «практической аффектологии» — отслеживая, передавая и модифицируя аффект — такие работы регистрируют и модулируют интенсивность, с которой пространственно-временные ассамбляжи событий захватывают повседневность. А главное, гальванизируют интерес к тому, что, ускользая от сигнификации, рискует утратить нас в болото депрессивной меланхолии.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Спиноза Б. Этика. М.: АСТ, 2019.

² *Massumi B. Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation.* Durham & London: Duke University Press, 2002. P. 25.

³ *Papacharissi Z. Affective Publics. Sentiment, Technology, and Politics.* Oxford University Press, 2015.

⁴ *Seigworth G. J., Gregg M. The Affect Theory Reader.* Durham & London: Duke University Press, 2010.

⁵ Интервью Марка Леки для Louisiana Channel. Доступно по: <https://www.youtube.com/watch?v=AspgWgMBJ1s>

⁶ Оранжево-желтое сияние натриевых ламп также напоминает цвет ранее чрезвычайно популярного в Британии (особенно у рабочей молодежи) энергетика Lucozade, который до 1983 года продавали в стеклянной бутылке, обернутой в желтый целлофан.

⁷ *Bennett J. Practical Aesthetics: Events, Affects and Art After 9/11.* London, New York: I.B. Tauris, 2012.

⁸ Считается, что звук играет одну из принципиальных ролей в производстве и модуляции страха, активируя инстинктивные реакции и задействуя эволюционно функциональную нервность. Теоретик звука и музыкант Стив Гудман (он же Kode9) в качестве одного из примеров приводит партизан на Ямайке в конце XVIII века, которые одержали внушительное количество побед над английскими колонистами, вводя их в трепет и ступор с помощью звуков абенга — коровьего рога — который передавал сигналы, воспроизводящие тон и ритм языка коренного населения. «Постепенно британцы стали понимать, откуда и зачем идут эти визгливые, пронзительные звуки, но их ужас перед маронами только усилился». *Goodman S. Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear.* The MIT Press, 2010. P. 70. Леки призывает на свою сторону исторических и фольклорных героев, а в качестве фона ставит измененную версию песни андеграундной английской группы Edgar Broughton Band, вышедшей в 1970 году. Несмотря на то, что существует определенный разлом между аффективным стимулом и реакцией, нельзя не отметить, что для определенной категории зрителей, погруженных в родственную Леки культуру, такой призыв должен был звучать вполне определенным образом — как наращивание материально-сонического арсенала для борьбы с политикой страха.

⁹ *Bennett J. Practical Aesthetics: Events, Affects and Art After 9/11.* P. 63.

¹⁰ Джонатан Брукс Платт, доклад которого прозвучал до второго показа перформанса в московском центре «Интеграция», говорил о необходимости становления-протезом: вместо того, чтобы искать целостное «природное» тело, мы, сталкиваясь с препятствиями, должны искать все новые и новые протезные формы (понимаемые как технологии взаимодействия с действительностью). Я бы сместила здесь акцент: мы не всегда понимаем, что протез необходим, поскольку иногда просто не регистрируем нечто как препятствие. Возможно, в первую очередь необходимо расширять чувствительность к невидимому и неслышимому, к не-истории, не-звуку, не-образу — то есть важно выталкивание за пределы языка, за пределы омертвляющего повторения стандартных схем означивания в поле аффекта как виртуальности.

¹¹ *Goodman S. Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear.* The MIT Press, 2010. Гудман также отсылает к Стивену Коннору и Мишелю Шьону: *Connor S. The Modern Auditory I // Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, ed. Roy Porter. London: Routledge, 1996. *Michel Chion. Audio Vision.* New York: Columbia University Press, 1994.

¹² *Flatley J. Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism.* Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 2008.

¹³ Батлер Дж. Заметки к перформативной теории собрания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 109.

¹⁴ *Flatley J. Affective Mapping.* P. 82.

¹⁵ *Шавиро С. Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика.* Пермь: Hyle Press, 2018.

Лера Конончук

Родилась в 1990 году в Москве.

Культуролог, переводчица, куратор.

Исследует западно- и восточноевропейские экспериментальные институциональные практики. В настоящее время работает с художниками над проектом «Практической аффектологии», посвященном политике аффекта и межсредовым аффективным инфраструктурам.

Живет в Москве.



Владислава Сосновцева, выступление расширенного состава «Хора исполнения желаний» в рамках выставки ГЦСИ «Искусство жить», 12.04.2019.

Вик Лашенов

Тенденции к перформативной критике

«Непосредственно перед тем, как самолет преодолевает звуковой барьер, на его крыльях становятся видны звуковые волны. Неожиданная зримость звука появляется как раз тогда, когда звук заканчивается».
Маршалл Маклюэн. Понимание медиа

Меня зовут Вик Лашенов, я хореограф, сценарист, самозванец. Этот текст можно назвать селф-интервью. Его можно даже считать selfie-shot, если иметь в виду мое намерение сейчас зафиксировать то, что постоянно меняется. Придется объективировать, чтобы зафиксировать. Да, это вписывание себя, нас, наши проекты в историю и в важный для меня теоретический и практический контекст. Да, это способ привлечь внимание к тому, что мы делаем. Да, это попытка схватить набирающую мощь тенденцию к перформативной критике и одновременно сделать эти зарождающиеся процессы более видимыми. Раз уж никто из коллег критиков не написал про нас, то приходится самому. В этом тексте много субъективного, много нескрываемой симпатии к тому, в чем я участвовал, и к тем, кто трудится рядом. Здесь заметно, что у меня больше понимания проектов, которые мы разрабатывали сами, и, как я ни старался быть равно внимательным ко всем участникам этого разговора, все равно получился дисбаланс в объеме мыслей и слов. Написанное здесь не претендует на целостное теоретическое описание явления, но в основе его лежит желание заложить маршруты мышления об этом. Аффект может рассматриваться только как случившийся. Этот текст стремится воздействовать на читателя, чтобы случилось похищение и движение продолжилось.

За последний год появилось несколько лабораторий, которые ведут себя странно. Формат танцевальной лаборатории, проводимой для поиска танцевального материала, из которого потом создается сценическая работа, является вполне традиционным для современного танца. Рассматриваемые же проекты нацелены на создание опыта или формирование дискурса. И уже как следствие в ходе своих исследований авторы переосмысляют или переопределяют существующие привычные структуры и формы. «Лаборатория самозванства», «Лаборатория действующей конституции», «Штрабовница» — все они по-своему перверсируют привычные формы производства и распространения знания (телесного, интуитивного, аффективного, вербального, дискурсивного). Все они создают перформативное пространство, в котором проявляется то, что они исследуют — и именно в этот момент с этим можно взаимодействовать. Не вписываясь полностью ни в одну из существующих форм, они все время балансируют между процессом и продуктом, терапией и искусством, искусством и политикой, исследованием и презентацией результатов, захореографированностью и анархией, критикой и исследованием.

В тексте 2006 года, который называется «Контрабанда», Ирит Рогофф пишет про рефлексивный сдвиг от аналитической к перформативной функции наблюдения и участия. Она говорит, что нужна практика, позволяющая находиться вне/за/между привычных пар «искусство и политика», или «теория и практика», или «анализ и действие». Она говорит про уход от критики, «которая является формой поиска вины и осуществления суждения к критичности, предполагающей исследование проблемы телесно и перформативно,

максимально сокращая критическую дистанцию с ней». «В рамках того, что я называю “критичностью”, невозможно стоять вне проблемы и объективировать ее, но наоборот, нужно “населить” ее, обжить. Во время этой деятельности, в фактическом населении может произойти сдвиг, который мы создадим с помощью модальностей этой оккупации, а не посредством суждения о ней. Это то, что я пытаюсь выразить (понятием) “воплощенной критичности”»¹.

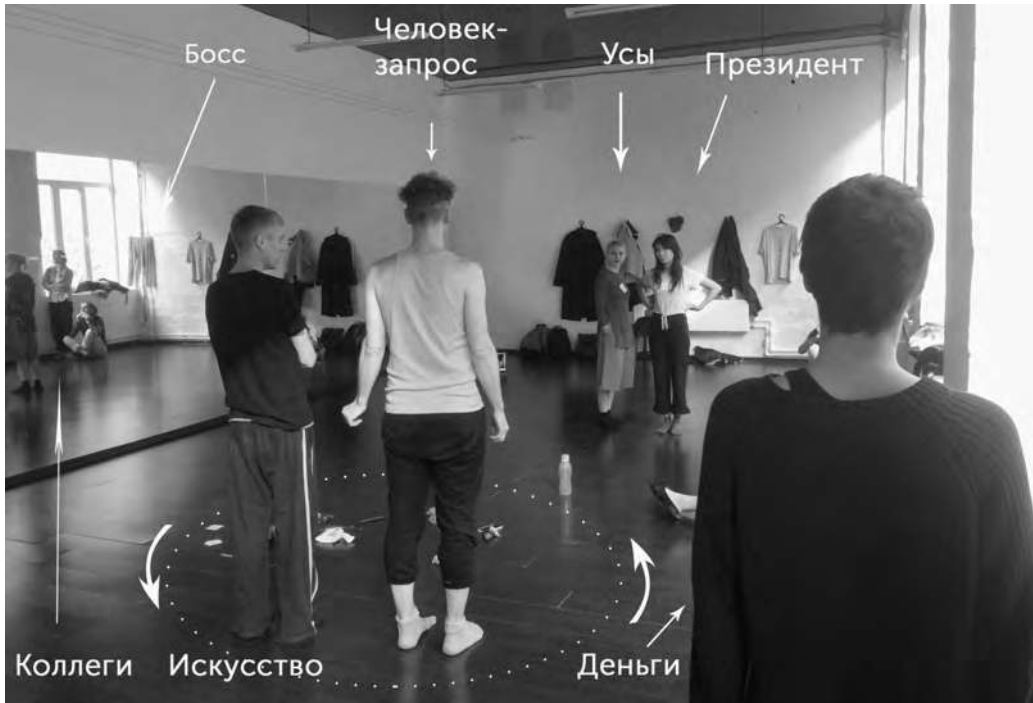
Современный танец становится местом создания подобных критических высказываний. Более того, инициатива таких проектов зачастую идет от практиков и теоретиков танца, нежели из поля художественной критики.

Дискурсивная онтология танца

В эссе «Танец и теория и теория танца» Сьюзан Ли Фостер описывает, как развивались отношения танца с теорией за последние 2000 лет. «В то время как Платон предполагал преемственность между теорией и практикой, Аристотель утверждал, что теоретическое исследование должно отличаться от поэтического и практического. В итоге линия Аристотеля продолжилась, и теория в дальнейшем связывалась с областью точных наук: физики, метафизики и математики, а эстетика, политика и искусство были областью практической (политической) деятельности»². Так теория и танец начали свое параллельное существование. Позже, благодаря теоретическим работам Александра Баумгартена в XVIII веке и Карла Маркса в XIX веке, «эстетика и практика стали зрелыми рамками исследования, но каждая из них мало ссылалась непосредственно на теорию»³. И только с постструктуралистским поворотом в 1970–1980-х годах теория вернулась в гуманитарные науки. Интенсивное использование концептов из новых междисциплинарных исследований (культурологических, постколониальных, феминистских и гендерных) значительно повлияло на танцевальную практику и видоизменило ее. Так, что в 1990-е стали говорить о выделении концептуального современного танца (think-dance) — танца, работающего с концептами, радикально сместившегося от танцевальности и фигуративности

к деконструкции. Предвестником think-dance был «Нет манифест» Ивонны Райнер 1965 года, в котором она освобождала хореографов и танцовщиков от следования существующим представлениям о танце⁴. А в 2005 году Метте Ингвартсен выпустила работу «50/50» и вместе с ней опубликовала свой «Да манифест»⁵, заявляя, что танец может быть чувственным, экспрессивным, нелогичным, телесным, сложным, противоречивым и другим разным, утверждая начало новой вехи танца, снимая с него заклятие нейтральности. Некоторым подведением итогов последних 10–15 лет можно считать конференцию «Посттанец — по ту сторону кинэстетического опыта и обратно», прошедшую в 2015 году в Стокгольме. В 2017 вышла книга «Посттанец», содержащая тексты всех прозвучавших на конференции докладов. Сейчас книга доступна в интернете, но не через сайт конференции, а усилиями одного из авторов (Мортена Спонгберга). В свое время она была бесплатной и распространялась на фестивалях, площадках и в ходе случайных встреч. Вопрос распространения кажется фундаментальным для посттанца⁶ и того, какое пространство он стремится занять. «Это определенный способ мышления, способ встраивания дискурса в сообщество, проявление того, как сети знаний формируются вокруг политической эстетики. И эксклюзивность знания также является своего рода инсценировкой знакомства»⁷. Борясь с тем, как неолиберализм или постфордистская политическая экология использовала, инструментализировала механику художественного труда, Бояна Кунст вводит проблему не формы, а обрамления: «Что остается от нематериального, когда оно становится средством производства?»⁸

Посттанец существует на границах. Возможно, именно потому, что только через отказ от этих институциональных структур он может существовать. В посттанце речь идет не о форме или истории танца как таковой, а о возможности его критичности. Танцевальный критик Бояна Цвейч предлагает воображать танец, который мы еще не знаем. Кредо посттанца будет в сохранении непрозрачности, «которая делает его странно недоразвитым существом среди хорошо организованного мира убедительных самоэффективно-



Вик Лашенков «Запрос Вика Лашенкова про квир» в рамках «Лаборатории действующей конституции», 11.10.2018. Скришнот из видео.

стей»⁹. Жозефина Викстром, размышляя о приставке «пост», предлагает думать о ней не как об отрицании предыдущего, а наоборот, как об утверждении. Тогда посттанец мы можем мыслить как супертанец — танец, проявляющий все свое танцевальное¹⁰. Ана Вуянович называет посттанцем «танец, вобравший в себя знания, выработанные в think-dance. Вместе с этим это танец, который не должен все время подтверждать, что он умный. Он не заботится об этом и исследует, каким еще может быть». Он культивирует «другие типы и способы познания»¹¹. Через большинство текстов прослеживается линия: танец, создающий ситуацию познания, «танец как воплощенное познание, танец, выходящий за рациональное мышление, основанный на аффективности, интуиции, телесных ощущениях»¹². Такой танец становится критическим и одновременно воздействующим непосредственно физически при встрече зрителя с ним вживую.

Я попробую помыслить, каким образом возможно «исследование проблем настоящего телесно и перформативно, максимально сокращая критическую дистанцию с ними». Обращаясь к Карен Барад, Брайану Массуми, Бенедикту Спинозе, я исхожу из материалистического определения дискурса. В этом контексте я сформулирую значения терминов взаимодействия, перформативности, аффективности и их взаимосвязь.

Критическое взаимодействие

Карен Барад пишет: «Дискурс — это не синоним языка. Дискурс не относится к лингвистическим или означающим системам, грамматикам, речевым актам или разговорам. Думать о дискурсе как о простых устных или письменных словах, образующих описательные утверждения, — значит совершать ошибку репрезентативного мышления. Дискурс — это не то, что говорится; — это то, что



Вик Лащенко «Запрос Анны Белоусовой про труд творческого работника» в рамках «Лаборатории действующей конституции», 03.11.2018. Скриншот из видео.

ограничивает и делает возможным высказывание. Дискурсивные практики определяют то, что считается наделенными смыслом утверждениями¹³.

Барад говорит о важности непосредственной работы с материальным миром без посредничества языка. «В ироническом контрасте неверному пониманию, которое бы уравнивало перформативность с формой языкового монизма, принимающего язык за вещь-реальность, перформативность на самом деле является оспариванием неисследованных привычек ума, которые предоставляют языку и другим формам представления больше власти в определении наших онтологий, чем они заслуживают. Движение к перформативным альтернативам репрезентативности смещает фокус с вопросов соответствия между описаниями и реальностью <...> к вопросам практики/делания/действия. <...> все эти подходы также выдвигают на первый план важные вопросы онтологии, материальности и дееспособности»¹⁴.

Взаимодействие предполагает смещение от зрителя к участнику и в потенциале к исследователю. Разрабатывая проблему, мы

ищем ее решение с теми, кого она затрагивает. Здесь нет места посредникам, это нельзя делегировать. Участники создают опыт и знание своими действиями и высказываниями. Каждый привносит то, что в нем/ней есть, в этом смысле взаимодействие неотделимо от перформативности. Проекты подобного типа можно назвать практиками перформативного создания знания, и они становятся альтернативой художественным исследованиям как академической нише (artistic research). Основной проблемой исследовательского искусства является его двухчастная форма, состоящая из фаз исследования и презентации результатов, укрепляющая иерархию знания. И если исследователи не желают делиться привилегиями проведения эксперимента и создания знания, то такие проекты сводятся к тому, что одна группа людей исследует, вырабатывает точку зрения и постулирует ее как истину, а другая группа принимает результаты исследования. При этом, что сами результаты зачастую формулируются вербально, они тут же вписываются в имеющиеся социальные и языковые конструкции. Альтернативой этому могут стать

проекты, в которых совмещаются фазы исследования и представления результатов. Тогда исследование становится перформативным — оно одновременно создает и предъявляет результаты. У пришедших появляется выбор — остаться зрителем или включиться в исследование. А значит, потенциально исследование предстает в материальном разнообразии и ускользает от ограничений языковых форм.

В современном танце используется понятие «перформативное действие». Это может быть все, что угодно — минимальный жест, звук, речь, движение, взаимодействие, но оно должно оказать влияние на пространство и/или других участников перформанса. Если обратиться к определению аффекта, которое вводит Спиноза: «Аффект — это сила аффектировать и быть аффектированным», то легко заметить, что перформативность действия основана на аффекте. «Воздействовать и быть затронутым — значит быть открытым миру, быть активным в нем, и быть терпеливым к его возвратной активности. Чтобы аффективно изменять, нужно находиться в отношениях, а им предшествует проявление своей позиции»¹⁵. В процессе перформативного столкновения с другими проявляется аффектирующая разность участников, что позволяет создать временное пространство исследования проблемы. Перформативность, взаимодействие и аффективность взаимодействия неразрывны и обязательны для таких исследовательских практик.

Брайан Массуми в «Политике аффекта» пишет про перформативный потенциал ситуации: «В каждой ситуации есть какое-то количество уровней организации, в сотрудничестве друг с другом или в перекрестных целях участников. Всегда есть некоторая неопределенность относительно того, куда вы можете пойти и что вы можете сделать, как только вы выйдете из какого-то конкретного контекста. Эта неопределенность действительно может дать вам силы, как только вы поймете, что она дает вам запас маневренности. И тогда переживание аффекта больше похоже на то, чтобы быть там, где вы есть, только более интенсивно»¹⁶. Перформативная ситуация с множеством участников, руководствующимися разными целями, как раз создает необходи-

мую степень запутанности. Спиноза говорит о теле с точки зрения его способности аффектировать или быть аффектируемым. Это не две разные способности — они всегда идут вместе. Когда вы воздействуете на что-то, вы в то же время открываете себя, чтобы быть затронутым в свою очередь и стать не-много другим, чем вы были до. «В аффекте мы никогда не одиноки. Аффекты в определении Спинозы — это в основном способы соединения с другими людьми и с другими ситуациями. Они наш угол участия в процессах, более масштабных, чем мы сами. С усилением аффекта приходит более сильное чувство укорененности в более широком поле жизни — повышенное чувство принадлежности к другим людям и к другим местам»¹⁷.

Аффект — это телесное мышление — сознательное, но смутное. Это еще не полностью сформированная мысль, это движение мысли или мыслительное движение. Напротив, традиционная критика оперирует законченными концептами и сформулированными тезисами. Аффективное мышление и критическая речь или письмо — это разные способы существования относительно языка и свободы движения в нем. По мнению Мэри Журнази, «и критическая речь, и письмо — оба требуют определенной кодификации языка в рамках критического дискурса и теоретического письма — необходимость выразить все в конкретных терминах может остановить движение в языке». Брайан Массуми развивает эту мысль — «критические практики, направленные на увеличение потенциала свободы и движения противоречивы, потому что для того, чтобы критиковать что-то определенным образом, вы должны придавать это. Это почти садистское предприятие, которое отделяет что-то, приписывает ему определенные характеристики, а затем применяет к нему окончательное суждение — объективирует его»¹⁸. И дальше: «Критика не допускает других видов практики, которые могут иметь отношение не столько к мастерству и суждению, сколько к аффективной связи и похищающему участию. И как следствие этого, критика теряет контакт с другими, более подвижными измерениями опыта. <...> Вы остаетесь в области известного»¹⁹. Но если создать аффективную ситуацию

встречи и продолжать движение мыслечувствия, проводя его через тело и речь, то совместный опыт в этом дискурсивном пространстве может создать новые точки зрения, причинно-следственные цепочки и способы действий.

Об этом же пишет Бруно Латур, когда ставит существующий метод критики под вопрос и предлагает от деконструкции вернуться к созиданию: «Это предполагало <...> чрезмерную верность неудачному решению этой проблемы, унаследованному от философии Иммануила Канта. <...> Реальность не определяется фактическими реалиями. Фактические реалии не исчерпывают всего того, что дается нам в опыте». Это предполагает иной характер действий: «Критик — это не тот, кто разоблачает, но тот, кто объединяет. Не тот, кто вытягивает ковер из-под ног наивных верующих, но тот, кто предлагает участникам дискуссии площадки, где они могут собираться. Не тот, кто <...> вслепую колеблется между антифетишизмом и позитивизмом, но тот, кто понимает, что если нечто сконструировано — значит, оно хрупко и требует огромной заботы и внимания»²⁰.

Аффективные эксперименты максимально обращены к миру и взаимодействию с ним. Для того, чтобы погрузиться в исследуемую проблему, приходится создавать ситуации с возможными аффективными столкновениями. И делать это регулярно. Для подобных исследований удобной оказывается форма танцевальной лаборатории. За одним уточнением — внутри участники нацелены не на поиск новых движений, а на создание нового опыта и формирование дискурса. Переосмысление танца как объекта познания предполагает рассмотрение танца с точки зрения глаголов, а не существительных. И тогда можно говорить о танце как о практике. И о лаборатории как форме деятельности, где сам процесс становится результатом.

Московская критическая перформативная сцена

«Лаборатория самозванства» (авторы и ведущие — Вик Лашенов, Вера Щелкина, Дмитрий Волков) и «Штрабовница» (авторы и перформеры — коллектив «Агапа»: Анна Цедик, Ева Тардес, Анна Симакина, Герман

Строганов, Маша Дугина) похожи в том, что исследуют некие явления-состояния. Они должны быть воплощены в телах участников. «Лаборатория действующей конституции» (авторы и ведущие Вик Лашенов и Анна Белоусова) исследует внешнюю для участников систему/структуру Конституции РФ, но через их личный опыт взаимодействия с ней. Все проекты созданы в коллективах, по-разному работают с очерчиванием явления-темы и существующими структурами, все нацелены на создание дискурса. Через множество личных действий, реакций, рефлексий и дефиниций происходит исследование какого-то феномена. Не нужно пытаться предсказать его ход или концептуализировать, важнее — выявить какие-то закономерности. Результаты — каждый раз частные и специфичные для круга участников — вписываются в общее представление о проблеме, детализируя его.

«Лаборатория самозванства» — это паратисипаторный перформанс. «Самозванством» авторы обозначают территорию незнания, связанную с потенциальными возможностями. В словаре этого слова нет, авторы придумали его, чтобы отделиться от существующего термина «синдром самозванца» и его негативных коннотаций. «Синдром самозванца» — это психологическое явление, при котором человек не признает свои достижения, считает себя обманщиком, свои успехи приписывает случайностям. Это внутренний разрыв между тем, как мы себя представляем и тем, как мы себя ощущаем, страх разоблачения и сомнения. Он является психологическим явлением. Самозванство же, напротив, связано с непрерывным утверждением себя кем-то, с перформативным настаиванием. Ты тот, кем себя называешь, пока продолжаешь им быть, и действуешь соответствующим образом²¹. Подобное перформативное поведение предполагает, что ты можешь не знать, как быть тем, кем хочешь, но ты учишься в процессе делания. Это про постоянную адаптацию, уточнение своей позиции. Это означает отбросить перфекционизм и делать.

Несмотря на то, что проект называется «Лаборатория самозванства» — это не лаборатория в ее конвенциональном для перформанса понимании. Авторы используют сло-

жившиеся представления участников о танцевальных лабораториях, чтобы нарушать их и выводить их в ландшафты незнания. Для участников все начинается с практики ожидания. Их не предупреждают о том, что уже все началось. Заходя в зал, они попадают в ситуацию и вынуждены сами решить, что им делать. Далее на протяжении трех часов участники создают свой опыт и знания о самозванстве в различных формах и исследуют переходы между ними: от непосредственного телесного опыта к вербальному, к дискурсивному, потом обратно к телесному или воображаемому. Деконструируя форму танцевальной лаборатории, авторы соединяют ее с другими практиками: спиддейтинг, фитнес-тренировки, обсуждение опыта, выборы, поиск в теле и освоение поз супергероев Марвел, копирование с видео телесных паттернов звезд, политиков и игровых персонажей, исполнение 24 форм тайцзи, соматические упражнения на полеты и прочее.

Фактически в работе существует два слоя, и работа, проделанная ведущими, становится начальным условием для возможности работы участников. На первом уровне ведущие обеспечивают создание последовательности

процессуальных ситуаций, нарушая привычные паттерны восприятия танцевальных лабораторий и провоцируя необходимость учиться по ходу действий. На втором уровне участники (с инструкциями, но без релевантного опыта) находятся в процессе одновременного обучения и делания. Они сами решают, как им действовать; вербально рефлексиируют опыт самозванства, который получают в рамках лаборатории и который был у них до нее; определяют, что такое самозванство лично для них; как получать удовольствие от этого; какие могут быть тактики самозванства и прочее. Множество разных мнений формирует более разностороннее понимание самозванства. Взаимодействие здесь проявляется в создании этого общего поля смыслов и опыта.

«Ни у кого из нас нет десяти лет хореографического или танцевального опыта. Осенью 2017-го нас многие считали самозванцами в поле современного танца. Нам показалось самоироничным заявить самозванство своим навыком — так появилась идея проводить “Лабораторию самозванства”. Шутка затянулась, прошло два года, и мы стали еще более прекарными и по-прежнему существуем на



Вик Лашенов «Запрос Егора Софронова про митинг» в рамках «Лаборатории действующей конституции», 20.12.2018. Скриншот из видео.

периферии институций. Создается впечатление, что экспериментальный современный танец до сих пор является самозванцем для традиционных форм театра и танца»²². Самозванство не имеет отношения к любительству, наоборот, оно скорее тяготеет к профессионализму. Но у профессионалов и самозванцев разные цели, они по-разному выстраивают отношения с институциями²³. В этом смысле лаборатория как будто готовит участников «делать свою фигню, пусть остальные думают, что хотят». Хочешь стать кем-то, хочешь делать по-своему — настаивай на этом и продолжай, но будь готов к тому, что большинство долгое время будут считать тебя самозванцем.

Коллаборация и самоорганизация становятся характеристиками подобных самозванских инициатив. Среди причин этого могут быть — отсутствие финансирования для создания работ, небольшой танцевальный опыт и отсутствие системного хореографического образования участников, желание работать

с друзьями и близкими по взглядам людьми. Из-за того, что участники обладают разными позициями, опытом, экспертизой в чем-то, не связанном с танцем, много времени уходит на выслушивание мнений и выработку единого, устраивающего всех решения. Зачастую это весьма сложно и «травмоопасно». Но это также становится способом неожиданного сочетания разных идей и позволяет делать то, что считаешь важным сразу, не растрачивая силы на поиск институциональной поддержки.

Одновременно концептуальная, спекулятивная и чувственная «Штрабовница» группы «Агапа» исследует состояние стеснения. Для зрителей в зале все начинается с танцев в темноте. Потом включается освещение, и зритель видит перформеров в необычных костюмах — Анна Цедик в меховой шапке, Ева Тардес внутри розового надувного круга с фламинго, Анна Симакина в красных колготках и белье, Мария Дугина одета в винтажный лыжный костюм, а на Германе Строганове ма-



Екатерина Помелова «Практика полетов» в рамках «Лаборатория самозванства» на выставке «Здесь и сейчас», 11.08.2018.

ежка на длинных бретельках — костюмы могут меняться, но они должны воздействовать на участников, вызывать в них чувство стеснения. Участники усаживаются на стулья лицом к зрительному залу, предлагая поговорить, и этим жестом инсталлируют состояние «Штрабовницы» (неологизм авторов), находясь в ситуации стеснения. Однако само исследование начинается до того, как перформеры выходят на сцену. Оно существует в структуре лабораторного производства. «Агапа» переопределяет функции этапов, совмещая поиск и показ материала-состояния на этапе исследования, в открытом лабораторном процессе и во время репетиций. Именно там создается безопасная среда для аффектации и аффекирования, для исследования стеснения, нахождения в состоянии уязвимости и восприимчивости. Участники, пришедшие на лабораторию, получают свою «Штрабовницу». Зрители видят только предъявление погружения в стеснение тех, кто сидит на стульях перед ними. И приглашение на следующие лаборатории.

Для разговора об опыте стеснения участницы и участники коллектива «Агапа» придумали собственный словарь: «кора» и «штрабовница» — это два состояния, в которые можно попасть, начав стесняться. «Штрабовница» — это то, что остается от стеснения, если его очистить от зажимов в теле, в голосе, в уме. То, что ты испытываешь, когда еще стесняешься, но уже расслабился. «Кора», напротив, — совокупность всех зажимов во время стеснения. Вызывая ситуацию стеснения, вы можете оставаться в коре или идти в штрафовницу. В результате работы со стеснением сам смысл этого состояния переопределяется для участников — от мучительных стыда и страха, связанных со стеснением, они смещаются к получению удовольствия от стеснения²⁴.

«Все хотят танцев на сцене, мы делаем это в темноте», — говорит Тардес в интервью²⁵. В рамках перформанса «Агапа» не оправдывает ожидания зрителей от показа танцевальной работы в черном ящике. Зритель ждет исполнительской виртуозности, а участники сидят на сцене и стесняются. Участницы говорят о «Штрабовнице» как определенном ресурсном состоянии тела и ума, обладающим

потенциалом для сближения. Они строят свою практику стеснения на эффективности перформативной встречи с другим, на своей уязвимости в ситуации стеснения. В то время как в «Лаборатории самозванства» аффекирующей становится сама ситуация: нужно действовать, исходя из инструкции и своего способа ее интерпретации, изобретая тактики и уточняясь в процессе, при этом под наблюдением других людей.

Стеснение и самозванство — это социально проблематичные состояния, но в процессе работы с ними участники обоих проектов находят свои собственные способы существования в них, и это становится своего рода практикой. Состояния и феномены, с которыми они работают, производны от социально-экономических, психических и художественных конвенций. Попытки лабораторий вскрыть обусловленности этих состояний и феноменов составляют критическую направленность проводимых перформативных исследований.

«Лаборатория действующей конституции» основана на игровых реинактментах аффекирующих ситуаций обратившихся. За основу взят метод семейно-системных расстановок по Хеллингеру²⁶, но ситуация разбирается в контексте отношений с государственной властью. На основе текста запроса обратившегося, выбираются действующие объекты и субъекты ситуации, к ним добавляются акторы судебной, исполнительной, законодательной властей и президента. Автор запроса назначает роли участникам и расставляет в пространстве, в определенных отношениях к себе и друг другу. Участники действуют, исходя из внутренних и внешних импульсов, но в рамках назначенных ролей. В результате в пространстве существует, постоянно уточняясь и стремясь к устойчивому состоянию, неиерархическое множество человеческих и нечеловеческих агентов личной ситуации и Конституции РФ. После того как ситуация разрешится, участники собираются в круг, делятся наблюдениями и вербализируют полученный опыт. Здесь появляется речь акторов-объектов и субъектов ситуации, личные представления о работе функциональных элементов Конституции смешиваются с тактиками, выявленными в процессе перформанса. На

следующей, последней части участники обращаются к тексту Конституции РФ, формулируют и предлагают правки к статьям, позволяющие исключить предпосылки для возникновения подобных ситуаций в будущем.

В обычной жизни Конституция кажется далекой политической машиной, которая работает в стороне от наших бытовых жизненных процессов. Но на самом деле мы постоянно сталкиваемся с ней. Это то, что Брайан Маскуми называет влиянием микрополитики. Наши права и обязанности, ограничения, свободы и несвободы проявляются во всех интерфейсах государственной и общественной системы, просто они привычны нам и от этого невидимы. «Лаборатория действующей конституции» позволяет посмотреть на гражданство из материалистической, реляционной и постчеловеческой точек зрения, которые возникают из ситуаций микро-аффектов от наших столкновений с Конституцией РФ в жизни. Здесь мы имеем дело с материальностью политического. В основе лежит игровая перформативность — за счет структуры из системных расстановок участники отождествляются с субъектами и объектами расстановки, которые представляют смесь абстрактных политических функций, объектов и иногда человеческих субъектов. Это условная игровая воплощенность, но, как только начинается перформативное взаимодействие, участники действуют из реальных случающихся аффектов — присваиваемая роль и личное наслаиваются. Внутри перформанса участники расстановки втягиваются в единую сборку которых тела интраактивно материализуются (действующей) Конституции РФ.

«Лаборатория действующей конституции» представляет собой аппарат исследования Конституции РФ. Согласно идеям агентного реализма Карен Баррад²⁷, аппараты являются дискурсивными практиками, особыми материальными конфигурациями, а точнее, динамическими (ре)конфигурациями мира, посредством которых тела интраактивно материализуются. В данном случае материализуются и определяются объекты и субъекты ситуации и существующие виды власти, которые воплощены участниками. Из-за того, что первоначальная расстановка является реконструкцией реальной ситуации, произошед-

шей в жизни обратившегося, все участники сразу оказываются в определенных отношениях напряжения. Это создает первоначальный импульс для цепочки взаимодействий между акторами. В процессе перформативной расстановки участники накапливают чувственный опыт, который они смогут отрефлексировать в речи на следующей стадии. То, что участники расстановки действуют без вербальной рефлексии или оценки, исключительно из своих аффектов, позволяет им находиться вне конструкций языка и дает определенную свободу аффективного движения мысле-действия. В целом то, что происходит внутри, сильно зависит от участвующих людей и ситуаций, принесенных для разбора. Разбирая ситуации людей из разных социальных групп, участники будут проявлять соответствующие проблемные зоны Конституции РФ. Проведение подобных лабораторий может быть дополнительной линией исследования отношений определенных групп и сообществ с Конституцией РФ.

Проекты становятся местом создания временного сообщества

Смысл никогда не производится в изоляции или через изолирующие процессы, а скорее, через запутанные сети связанности, через отношения с другими. Он проявляется в разности, разность и создает смысл. «Критичность сама по себе является способом воплощения, состоянием, из которого нельзя выйти или достичь критического расстояния, но которое скорее женится на наших знаниях и нашем опыте способами, которые не являются комплиментарными»²⁸. Критичность, основанная на аффективности взаимодействия, на участии и перформативности создает иные возможности исследования проблем. Такие практики перформативного производства знания дают не один ответ, но много. Они, скорее, привлекают внимание, повышают критичность вопроса, позволяют участникам получить доступ в иной режим существования. Становясь практикой критического высказывания, по-прежнему остаются танцем. Я выделил «Лабораторию самозванства», «Штрабовницу» и «Лабораторию действующей конституции» потому, что они от-

носятся к материалистическим перформативным практикам создания знания и являются художественными проектами. Это важная линия перформативной критичности, существующая в поле современного танца. Но следующим шагом могут быть проекты, исследующие реальность, процессуально существующие во времени.

Танцевальные и перформативные проекты в силу специфики их создания являются основой для временных сообществ²⁹. Поле современного танца представляет собой множество участников, работающих в разных комбинациях друг с другом. Постоянно происходят коллаборации, создаются ситуативные альянсы. Каждый из таких проектов в потенциале становится местом образования сообщества. Пусть временного, но способного производить больше смыслов и опыта, чем кто-либо из участников по отдельности. Однако в проектах, работающих с реальностью, такие сообщества начинают производить и транслировать другую степень вниматель-

ности к окружающему миру. Эрика Балсом в эссе «Сообщество, обоснованное в реальности» говорит, что «хочет жить в сообществе, основанном на реальности. Это воображаемое сообщество, основанное на практике заботы об этом самом хрупком из понятий»³⁰. Она пишет, что «разборчивое изучение распознаваемой реальности» становится задачей величайшей срочности. <...> Придание первенства регистрации физической реальности может <...> пробудить наше внимание к текстурам мира, который действительно существует и в котором мы живем вместе»³¹. Балсом пишет про документальное кино, но эта позиция применима к перформансу.

Такие длительные лаборатории, нацеленные на реальность, похожи на документальное кино в способе производства и работы с реальностью — создание и фиксирование материи происходят одновременно и процессуально развернуты во времени. Подобная процессуальность в большей степени получила с «Лабораторией действующей кон-



Екатерина Помелова «Освоение поз супергероев Марвел» в рамках «Лаборатория самозванства» на выставке «Здесь и сейчас», 11.08.2018.

ституции» — потому что внутри мы уточняли механизм работы вместе, длившейся пять месяцев. В этом смысле я и Анна Белоусова выступили разработчиками первоначального дизайна и механик, а все заработало именно благодаря включенности более чем тридцати участников³². Отчасти это проявилось в расширенной версии «Хора исполнения желаний»³³, когда проект в рамках выставки «Искусство быть» в ГЦСИ существовал в форме открытых репетиций. Участники хора искали способы работы с инклюзивной аудиторией. В таком же режиме существует и «Телалaborатория»³⁴: я сам не участвовал, но судя по тому, как они работают, скорее всего, это так. В таких проектах важно «внимание к текстурам мира», о котором пишет Балсом. В случае «Лабoратории действующей конституции» и расширенной версии «Хора исполнения желаний» эффект сообщничества возникал еще из-за того, что мы много раз собирались с одними и теми же людьми, обсуждали то, что делаем. Оба раза это были проекты, длящиеся во времени от двух до пяти месяцев. С «Лабoраторией самозванства» такого не было: ее горизонт действия в три часа больше похож на встречу-свидание, чем отношения.

Закончить этот текст я хочу еще одной цитатой из Балсом: «Истина не ждет, чтобы ее поймали, но реальность ждет»³⁵. Хочется человеческих и нечеловеческих отношений с реальностью. Хочется, чтобы наше взаимодействие с реальностью в художественном поле было хоть немного сопоставимо с ней самой.

ПРИМЕЧАНИЯ:

Благодарю Полину Николаеву за важные вопросы и Анастасию Дмитриевскую за советы по прочтении первого варианта текста.

¹ Rogoff I. «Smuggling» — An Embodied Criticality (2006), доступно по http://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 27 апреля 2019.

² Foster S. L. *Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing* // *Dance [and] Theory*. Edited by Gabriele Brandstetter and Gabriele Klein. Bielefeld: Transcript Verlag, 2013. P. 19–32.

³ Там же.

⁴ Райнер И. Нет манифест (1965) // *Театр* 20 (2015). С. 187.

Для наглядности привожу здесь текст «Нет манифеста»:

Нет зрелищности.
Нет виртуозности.
Нет превращениям и волшебству и притворству.
Нет гламуру и звездному превосходству.
Нет героическому.
Нет антигероическому.
Нет никудышной образности.
Нет вовлеченности исполнителя или зрителя.
Нет стилю.
Нет кэмпу.

Нет обольщению зрителя уловками исполнителя.

Нет эксцентричности.

Нет эмоциональному подчинению и эмоциональной подчиненности.

О манифесте в истории танца см. конспекты лекций Кати Ганюшиной в История современного танца, часть 2. Читая манифест Ивонны Райнер // gotmfor.ru, 31 мая 2017.

⁵ Ингвартсен М. Да манифест (2005) // *Театр* 20 (2015). С. 193.

Для наглядности привожу здесь текст «Да манифеста»:

Да новому определению виртуозности.
Да концептуализации опыта, аффектов, чувства.
Да материальности/телесной практике.
Да вкладу перформера и зрителя.
Да экспрессии.
Да чрезмерности.
Да «изобретательности» (так или иначе невозможной)

Да раз-называнию, расшифровке и перекодировке выразительности.

Да не-узнаванию, не-сходству.

Да бессмыслице/алогичности.

Да организующим принципам, а не зафиксированным логическим системам.

Да переносу акцента с чистой идеи на ее сценическое воплощение.

Да методологии и методике.

Да анимации.

Да стилю как результату методики и специфичности проекта.

Да сложности.

⁶ Термин посттанец употребляется для того, чтобы отделить экспериментальную составляющую

современного танца от более мейнстримных форм. В данном тексте танец является синонимом посттанцу.

⁷ Writingshop — четверо критиков, разрабатывающих критические высказывания онлайн и офлайн в рамках резиденций. Частичная документация их анализа явления postdance через анализ в том числе и самой книги Postdance доступна по <http://www.critical-stages.org/17/tag/by-writingshop/>.

⁸ Kunst B. Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism. London: Zero Books, 2015.

⁹ Cvejic B. Credo in artem imaginandi // Post-Dance. Edited by Danjel Andersson, Mette Edvardsen, Mårten Spångberg. Stockholm: MDT, 2017. P. 101–115.

¹⁰ Wikstrom J. Notes on Post-Dance // Post-Dance. P. 146–156.

¹¹ Vujanovic A. A Late Night Theory of Post-Dance, a Selfinterview // Post-Dance. P. 44–66.

¹² Там же.

¹³ Barad K. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter // Signs: Journal of Women in Culture and Society vol. 28 no. 3 (2003). P. 801–831. Цит. на P. 819.

¹⁴ Barad K. Posthumanist Performativity. P. 802.

¹⁵ Massumi B. Navigating Movements: Interview by Mary Zournazi // Politics of Affect. Malden: John Wiley and Sons, 2015.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Латур Б. Почему выдохлась критика? От реалий фактических к реалиям дискуссионным // «Художественный журнал» № 93 (2015). С. 18 и 28.

²¹ Лашенов В. Тактики самозванства // goomfor.ru, 30 мая 2018.

²² Лашенов В. Выступление с докладом о «Лаборатории самозванства» на «Что если бы они поехали в Москву?», двухдневном показе современного танца в ДК ЗИЛ, 23 марта 2019.

²³ Лашенов В. Тактики самозванства.

²⁴ Чадина К. Интервью с коллективом «Агапа» о проекте Штрабовница // Тапёр, подкаст о танце и перформансе, 20 декабря 2018, доступно по <https://soundcloud.com/katerina-tchadina/dqv3vwhldxqs>.

²⁵ Чадина К. Интервью с коллективом «Агапа» о проекте Штрабовница.

²⁶ Подробнее о расстановках по Хеллингеру доступно по <https://constellations.ru/method.html>.

²⁷ Барад К. Агентный реализм: как материально-дискурсивные практики обретают значимость // Опыты нечеловеческого гостеприимства. Под редакцией Марии Крамар и Карена Саркисова. М.: V-A-C press. P. 42–121.

²⁸ Rogoff I. Smuggling.

²⁹ Лашенов В. Танец — это не айфон // «Художественный журнал» № 103 (2017). С. 30–39.

³⁰ Balsom E. The Reality-Based Community // e-flux journal #83 (June 2017).

³¹ Там же.

³² В «Лаборатории действующей конституции» в течение пяти месяцев приняло участие больше тридцати человек: Полина Николаева, Анна Симаккина, Евгения Фомина, Дмитрий Чевозеров, Катя Павлова, Катя Калужная, Люсьен Любимова, Лиза Терина, Евгений Калинин, Павло Митенко, Егор Софронов, Света Будулай, Анна Цедик, Дмитрий Садовский, Митя Рыжов, Константин Николаевич, Дмитрий Ильин, Саша Кайнер, Лера Конончук, Ксения Кудрина, Женя Эйснер, Лена Сакирко, Юра Кордас, Лада, Маша Королева, Данил, Тихон Пенкин, Катрин Ненашева, Гала Измайлова, Самуил Крик, Ирина Токман и другие, а также участники «Школы перформативных знаний».

³³ «Хор исполнения желаний» — спекулятивный взаимочастный художественный проект, работающий с импровизацией. Хор в реальном времени создает звуковые, речевые, телесные перформативы, работая с желаниями зрителей.

³⁴ «Телаборатория» ориентирована на работу с телесными и танцевальными эмансипаторными практиками внутри ЛГБТК+ сообщества в России.

³⁵ Balsom E. The Reality-Based Community.

Вик Лашенов

Родился в 1982 году в Ташкенте.

Создает танцевальные и перформативные работы, пишет сценарии для кино и телевидения.

Живет в Москве.



Александра Гореликов «Сухой корм для бумажных тигров», 2017.

Иван Новиков

Пары суждений

Этот диалог был мною услышан на одной из московских около-художественных площадок. Не на выставке, а именно в том месте, где искусство вроде бы и рядом, но витает скорее в алкогольных и кофейных парах. Хочется заметить, что речь не идет о конкретном кафе или ресторане — детали здесь не принципиальны. Подобная беседа могла и даже может произойти почти везде и, пожалуй, в любой среде. Думаю, художественное сообщество в этом смысле не исключительное.

Необходимо заранее предостеречь читателей от мысли, что эта публикация имеет сугубо документальный характер — диалог воспроизводится не по стенограмме, а по горячему следу оставленного впечатления. Это не полевое исследование и не юмористический рассказ, хотя оба жанра прослеживаются. Моей задачей было зафиксировать и попытаться сохранить обыденную, ничем не примечательную ситуацию свободного, местами фривольного суждения о художественном акте. А подобная цель не терпит отлагательств и длительной разработки полученного материала. Как следствие, определенная неотесанность языка, многочисленные провисания мысли, которые я все же старался нивелировать своей редактурой — все это может создать впечатление фельетона, даже юморески. Но мне представляются крайне характерными и сама беседа, и тот образ суждений, который в ней возникает. А потому прошу читателей постараться увидеть лес за этими деревьями.

—...И, уж конечно, говорить, что это будто бы стоит того — невозможно!

— Понимаю, очень даже. Но, послушай, ведь это же событие — не абы какая выстав-

ка. И говорить о ней надо, важно обсуждать. Тебе она не понравилась — принято. Но почему? Художники разве плохие? Отнюдь! Куратор разве не осмыслил актуальную проблему? Осмыслил. Так почему не обсуждать?

— Пожалуй, верно. Только все как-то... Видишь ли, ведь все проекты в экспозиции — вроде и ничего. Даже больше скажу — все художники хорошие! И куратор — молодец, все четко отработал, поймал волну. Но выставка — никакая... То есть я не могу сказать, мол, мне просто не нравится. Все же как бы требуют обоснования?

— Естественно! Ты же не на базаре, вкусовщина не пройдет.

— Согласен, я все понимаю! Есть выставка, есть критика. Но я тебе говорю о другом. Вот посетил я открытие — это тоже сама выставка? Верно? Только это всегда другое восприятие пространства да и работ. Что говорить-то, сам знаешь — открытие больше про коммуникацию, про общение.

— Это как раз понятно. Раз пришел на вернисаж, то работ не увидишь.

— Вот и я о том же! Помнишь работу, забыл автора, где что-то вроде змеиных яиц с камерами?

— Как тебе сказать... Что-то было такое. Но, честно говоря, не могу сказать, что прямо запомнил.

— Не важно. Так даже лучше. Ты пришел на открытие, и стоит некая работа. Хорошая, плохая — не принципиально!

— Да, категории у тебя, конечно, олд-скульные.

— Не о том речь! Вот работа, вот ты, вот вернисаж со всеми его атрибутами. Твое присутствие, причем не важно, какой у тебя институциональный статус, по сути выказывает косвенную поддержку той парадигме, которую представляет это шоу. Пришел — мое почтение! Не так разве? Сам факт посещения



связывает своего рода этической цепью зрителя и организаторов. Ты, может, пришел поддержать коллегу и товарища — художника, который выставляется. Однако по факту ты легитимировал всю экспозицию. Ясно же, на открытие какого-нибудь фашика не пойдешь?

— Пожалуй, нет.

— Во-от! Да что говорить... Ой, подожди! Давай у официанта закажем, вон он идет... Так вот возвращаясь к нашей беседе. Ты посещаешь открытие выставки — значит, ты уже ее одобрил своим присутствием.

— В целом то, что ты описываешь — это какое-то слишком большое обобщение. Приход на выставку — это, извини за анекдот, не приход на выставку. Если ты зашел посмотреть — не означает ее принятие и уж тем более одобрение. Более того, только увидев воочию какой-либо проект, можно адекватно его судить. Я бы даже сказал, что живое видение выставки создает критическую дистанцию, необходимую для суждения о ней. Не углубляясь в мои личные измышления, могу сказать, что невозможно адекватно размышлять о художественном высказывании, когда не понимаешь его общественного, то есть как и что на открытии, и экспозиционного воздействия. А все это лишь попав внутрь можно

увидеть. И мы же начали с того, что ты не хочешь обсуждать проект...

— Нет, я не то чтобы не хочу, просто рефлексия, даже наша сейчас, она не соразмерна этой выставке как событию. Моя позиция состоит в том, что если мы включаемся в дискурсивную сеть вокруг того или иного проекта — значит, мы его усиливаем. Это вовсе не значит, что обязательно его оцениваем положительно. Но в этом вся и загвоздка! Применяя какие-то критические подходы модернизма, типа «давайте это обсудим и проанализируем!», мы на самом деле откатываемся в глубь двадцатого века. Инструментарий критики прошлого, с его тенденциозным подходом и желанием разобраться в тонких оттенках фекалий — сегодня не есть что-то актуальное и релевантное нашему времени. Вот я о чем говорю.

— У тебя очень радикальная точка зрения... По-твоему, художественная критика не нужна вовсе? А как же...

— Да нет же! В этом вся суть! Я хочу сказать, что теперь медиализация того или иного события — это чуть ли не сильнейший критический инструмент. Когда подключаешься к выставке, не важно — как художник, зритель, куратор, критик, ты уже даешь ей дополнительные социокультурные силы. Понимаешь, мне кажется, что репрезентация какого-то события в медиа, будь то газета, веб-сайт или соцсеть — все это форма сегодняшней критики. Публикация фотографии в Инстаграме — есть критика. Да что говорить! Мы же почти не читаем рецензии на выставки! Они длинные, требуют времени, твоего времени. А если оно не стоит того? Уж лучше быстро посмотреть фоточки в сторис с открытия и прочитать пару комментариев под постом в Фейсбуке — и ты сразу понимаешь, что да как. Судить о выставках как в прошлом веке — сегодня небывалая роскошь!

— Ох... Что и сказать, не знаю... Ты все складно разложил, но... Это очень высокомерный, даже скажу, снобистский взгляд на художественное производство. Даже если отбросить фактор какого-то социального взаимодействия на открытии — поход на выставку, на мой взгляд, все еще необходим. Ты же попросту не увидишь и не прочувствуешь искусство! А значит — не сможешь его понять! И уж

это совсем не профессионально. Судить по постам в Инстаграме или Фейсбуке — это какое-то мелкобуржуазное ханжество. Так нельзя поступать, если ты всерьез работаешь с искусством!

— Может, и так, хотя я не уверен в твоих эпитетах. Но если ты скажешь, что не поступаешь таким образом — ты лицемер! К сожалению, я не вижу альтернатив такой форме критике. Мы все так сегодня судим об искусстве. Просто кто-то это артикулирует, может, даже пытается осмыслить, а кто-то просто принимает такой способ без осмысления. Я же его не защищаю, но и не принять его не могу! Всерьез говорить об уместности традиционной критики сегодня — это даже не моветон! Мне все это не нравится, но с этой ситуацией ты обязан работать! И это не мелкобуржуазность, как ты выразился. Даже наоборот — я считаю, это прогрессивно-левая позиция! Скорость нам не позволяет играть в старые роли: художник/критик. Ты же все время подвижен.

— Да, но мы не про то сейчас говорим.

— В том-то и дело, что и про это тоже! Если и бороться с формами современного капиталистического угнетения, то адекватными средствами. И дискурсивная поддержка, когда ты делаешь вид, что критикуешь, но по сути лишь легитимируешь ту или иную выставку — это не актуальное оружие! Поэтому для меня не представляется чем-то необходимым обсуждать заурядную выставку. Нормальная? Да, ничего. Я даже ее посетил! Что еще нужно? Ведь таких выставок миллион и маленькая тележка, она не плоха и не хороша. Обычная, а значит — заурядная. И критиковать ее — это божественная блажь.

— Срезал. Нечем крыть! Но ты ведь так и не ответил: почему, если и художники приличные, и куратор все отработал, она заурядная такая?

— Именно поэтому. Она соответствует всем нашим ожиданиям и актуальным темам. Все в ней правильно и даже достойно. Но это не повод, чтобы ее обсуждать. Она и для участников будет лишь строчкой в биографии. А уж для нас... На самом деле, она просто не создала события... Нормативная получилась выставка, а это же самое пакостное! Хуже этого вряд ли что в нашем деле бывает.



И когда мы уже столько наговорили по ее поводу — это все пропадет все, ведь выставка и того не стоит. Что тогда уж говорить о природе критики, когда нечего обсуждать!

На этом месте стоит окончить публикацию данного диалога. Поскольку я стал свидетелем этой беседы невольно и непреднамеренно, то и специально не старался все услышать. А в тот момент меня как раз отвлекли каким-то очень важным социально-политическим разговором. И когда я вновь обратил свое внимание к вышеозначенной полемике, то совсем не сумел уловить нить и смысл обсуждаемого. Там уже говорили про Лондон и деколониальные практики в резиденциях, но мне уже было сложно понять, как это связано с проблемой художественного суждения. И я потерял всякий интерес к данному диалогу.

Иван Новиков

Родился в 1990 году в Москве.

Художник, член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Олафур Элиассон «Ваше чувство единства», 2016, Версаль.

Борис Гройс

Музей как колыбель революции

В наши дни практически каждый, кто хочет действовать в публичном пространстве, заявляет о своем намерении изменить мир. Это заявление можно услышать не только от ученых и политиков, но и от художников, писателей и философов. Но как это возможно? Для того чтобы изменить объект, нужно увидеть, охватить его целиком. Однако мы склонны полагать, что не видим мир во всей его полноте, так как убеждены, что являемся частью мира, и всегда находимся внутри его границ, и, соответственно, не можем занять по отношению к нему внешнюю позицию или метапозицию. Конечно, это не исключает возможность изменений. Фактически мир меняется постоянно, и мы, будучи его частью, меняемся вместе с ним. Мы можем участвовать в этом процессе перемен, внося изменения в тот или иной элемент мировой системы. Но мы не видим последствий этих частных перемен для мира в целом, не можем предсказывать их или даже анализировать. В целом процесс перемен не имеет конечной цели, он случаен и неэффективен. И оттого каждая последующая перемена обнуляет значение предыдущей. Кажется, этот процесс невозможно контролировать, его даже сложно точно описать, потому что мы только способны почувствовать его действие на себе, но не всегда проанализировать его причины — не всегда можем наблюдать и приписывать весь процесс перемен как таковой.

Эта убежденность в невозможности метапозиции, невозможности познания мира во всей его полноте, кажется логическим следствием материалистической философии. Религиозная традиция и идеалистическая философия понимали человека как

субъекта, обладающего душой или мышлением, считавшимися нематериалистичными и исключительно духовными. Это позволяло увидеть мир во всей его полноте с внешней, духовной позиции. Но если человек — это материальная вещь среди других материальных вещей, то метапозиция кажется невозможной. В самом деле, мы полностью погружены в современный мир или, лучше сказать, в современную цивилизацию. Сегодня часто рассуждают о культурных различиях разных видов. Но в действительности мы все живем в некой глобальной культуре, используем одни и те же средства передвижения и связи, проводим одни и те же финансовые операции, пользуемся одинаковыми медицинскими услугами, типами жилья и так далее. Существуют различия, но они зависят от нашего дохода, а не от нашей культурной идентичности. И когда мы пытаемся сформулировать, в чем заключается наша культурная идентичность, мы используем те же средства массовой информации и те же средства выражения, что и все остальные люди, пытающиеся найти определение своей собственной идентичности. Однако в нашей культуре существует институция, которая не в полной мере принадлежит современному миру. Это музей.

Когда я говорю о музее, то имею в виду не тот или иной конкретный музей, а сохранение предметов прошлого и их презентацию в границах современного мира в целом. Эти объекты принадлежат современности, потому что их можно увидеть здесь и сейчас. Но в то же самое время в современном мире у них нет своего первоисточника. Кроме того, что важнее, у них нет никакого другого предназначения. Существуют и другие объ-

екты, например, городские здания, которые возникли в прошлом, но ими пользуются их жители, и это интегрирует их в современный мир. Однако объекты в музее не используются для какой-либо практической цели: они фигурируют там как свидетели прошлого — то есть времени, которое не является частью современного мира и остается внешним по отношению к нему. Таким образом, они являются метаобъектами — занимают место вне нашего мира в пространстве, которое Мишель Фуко определял как гетеротопическое. Здесь мы вынуждены взаимодействовать с объектами, оставшимися после того, как создавшие их культуры перестали существовать. И это, если хотите, определение искусства — определение произведения искусства как такового.

С самого начала произведение искусства задумывалось и создавалось так, чтобы оно могло выжить в культуре, в которой возникло. Часто говорят о произведении искусства как о товаре. Но это не обычный товар — в определенном смысле, это антитовар. Обычный товар создан для потребления — иными словами для уничтожения (быть съеденным как хлеб или использованным как автомобиль). Но искусство поставлено в условия консервации: его предохраняют от разрушений, вызванных временем и эксплуатацией. И в этом, в действительности, заключается основная характеристика искусства. Искусство переживает создавшую его культуру и проходит долгий путь, минуя все остальные поздние культурные пласты, оставаясь при этом посторонним им элементом, чужим среди них.

Сегодня есть два основных способа взаимодействия с этим чужеродным статусом искусства. Один из них — обсудить, как происходит отбор и репрезентация произведений искусства в наших художественных институтах. Здесь акцент смещается с самих произведений искусства к тактике современной культуры. Эта форма институциональной критики, конечно, важна и полезна, но она концентрируется на проблемах, характерных для современного мира, и игнорирует гетерогенный характер искусства прошлого. Более любопытен второй вариант, а именно: вопрос, почему искусство прошлого столь

гетерогенно, чуждо нашей эпохе. И именно этот вопрос позволяет нам занять метапозицию и подвергнуть критике современный мир в целом. Нас учат интерпретировать историю как историю прогресса. Однако искусство прошлого ставит нас перед историей как историей потерь, перед вопросом: почему мы утратили способность создавать искусство таким, каким оно создавалось в прошлом. Ответ на этот вопрос задействует целиком современное общество — не только его экономические и политические условия, но и — что важнее — его надежды, страхи, иллюзии и стремления.

В наше время этот вопрос часто считают пессимистичным и даже реакционным. Все происходящее в прошлом воспринимается в отрицательном свете, а наше общество считается плодом прогресса, который должен непременно распространиться на будущее. Но если это так, зачем созерцать искусство прошлого? Было бы логичнее выбросить его или просто сжечь. Но те же люди, которые хотят быть прогрессивными, не желают заходить так далеко и не одобряют радикальный ислам, который является гораздо более логичным и последовательным в этом отношении. Представление, что возвращение к старым культурным формам всегда реакционно, конечно, ошибочно. В своей знаменитой статье «18-й Брюмер Луи Бонапарта» (1851–1852) Карл Маркс подчеркивает, что демократическое устройство Древней Греции и Рима вдохновило Французскую революцию. На самом деле еще раньше благодаря открытию древнегреческого и римского искусства и письменности возник феномен Ренессанса. Не раз и не два это искусство становилось радикальной альтернативой средневековой духовности, а затем и буржуазному антиэстетическому образу жизни. Люди хотели вернуться к единству духа и тела, к социальной гармонии, казалось, утраченной в современном христианском и постхристианском мире. В действительности революция означает возвращение. Человек находит точку, после которой все пошло в неправильном направлении, а затем пытается вернуться к ней и начать все заново. Вся история современных художественных революций — история таких

возвращений, от движения прерафаэлитов и декоративно-прикладного искусства XIX века до неопримитивизма XX века.

Конечно, Маркс пишет и о том, что прошлое функционирует здесь только как маска, за которой можно разглядеть актуальные, современные интересы. Очевидно, что это так. Но почему не заявить о своих интересах открыто — без использования каких-либо масок? Сегодня все подлинные — экономические и политические — интересы и желания, в той мере, в какой они возникают внутри нашего общества, могут быть также удовлетворены внутри него самого. Наши интересы и желания создаются и определяются нашим образом жизни. Чтобы развить в себе революционное желание изменить общество в целом, нужно смотреть на современную культуру как на уже мертвую и музеефицированную — как на особую социальную форму среди других социальных форм. Речь идет не столько о том, чтобы надевать на себя маски культур прошлого, сколько о том, чтобы воспринимать

лицо современной культуры как маску, сравнивая ее с другими масками. И чтобы обладать такой способностью, нужно этому учиться, созерцая культурные и социальные формы прошлого. Мы знаем, что смертны. Но история учит нас, что культура, в которой мы живем, тоже конечна. Таким образом, мы можем предвидеть конец нашей культуры так же, как можем предвидеть свою собственную смерть. Воспринимая нашу собственную культуру с точки зрения ее происхождения, мы остаемся погруженными в нее — мы не можем рассматривать ее как форму и, следовательно, не способны совершить революцию, означающую изменение этой формы во всей ее полноте. Но благодаря, так сказать, апокалиптическому предчувствию гибели нашей культуры, мы можем изменить перспективу нашего восприятия и смотреть не из прошлого и настоящего в будущее, а из будущего в настоящее и прошлое. Вальтер Беньямин прекрасно описал подобное изменение перспективы, используя фигуру Нового Ангела (Angelus Novus):



Джоана Васконселос «Львы», 2012, Версаль.

он смотрит на историю в обратном направлении — из будущего в прошлое — и видит прогресс не как созидательное движение, а как разрушение прошлого и настоящего. Когда человек оглядывается на историческое прошлое из ожидаемого будущего, он теряет свою культурную идентичность. Вместо этого культуры прошлого, включая и его собственную, предстают перед ним многообразием вариантов, из которых субъект может выбрать подходящий.

Все культурные образования, составляющие это многообразие, дефункционализованы — они не инструментальны, поскольку выпали из технологического процесса. Лишенные своей роли, эти образования в большей степени указывают на определенные умонастроения, чем на реальное состояние политики или экономики. История становится панорамой воображения. Но когда мы говорим о воображении, мы не должны совершать типичную ошибку и считать, что можно представить себе все что угодно и только реальность устанавливает

границы воображаемого. Напротив, исторический обзор показывает, что разные культуры позволяют представлять в своем воображении различные явления, так что, как писал Маркс, древнегреческое культурное воображение никогда не сможет повториться вновь. Но его можно процитировать и воспроизвести в акте революционного возвращения. Повторюсь: это возвращение означает не попытку воссоздать реальные условия древнегреческой культуры, а, скорее, ее культурное воображение — веру в возможность гармонии между личностью и обществом, между человечеством и природой. Оглядываясь на надежды и чаяния культур прошлого, мы сопоставляем их с реалиями собственной культуры и ее способностью сохранять верность этим чаяниям. Снова и снова человек сталкивается с потерей этой способности, с культурным регрессом — другой стороной технического прогресса. И именно это сравнение порождает революционный импульс — желание вернуться в то время, когда были возможны



Аниш Капур «Небесное зеркало», 2015, Версаль.

эти чаяния и надежды, если и не в качестве социальной действительности, то, по крайней мере, в качестве культурных идеалов. Вот почему Беньямин рассматривает революцию как попытку остановить прогресс путем ре-инсценировки культурных форм прошлого.

Но как насчет дня сегодняшнего? В действительности он тоже является рецидивом прошлого, но рецидивом нежелательным, незапланированным и, следовательно, по-настоящему реакционным. Сегодня мы живем в обществе, которое во многом напоминает нам общество конца XIX века. Это капиталистическое общество на пути к олигархии — к полному господству нескольких корпораций и финансовых институтов. На самом деле это общество довольно точно уже описал Ленин в своей книге «Империализм как высшая стадия капитализма» (1917). В политическом плане это общество характеризуется смутными социалистическими устремлениями и ростом фашистских движений. В культурном отношении — доминирует политика идентичности, так же как в обществе второй половины XIX века доминировал дискурс «национальной психологии» и якобы невозможности свести эти национальные психологии к универсальной человеческой психологии. Способ, каким дискурс национальной идентичности взаимодействует с культурным прошлым, является реакционным, потому что он не противопоставляет прошлое современному обществу критическим, революционным образом, а использует его для улучшения положения определенных групп внутри современного общества. Здесь прошлое становится генеалогией и, как в старые феодальные времена, служит индивидууму для определения своего положения в обществе. Помимо этого, в современном дискурсивном поле можно найти только одну интеллектуальную тенденцию, которая обещает вывести читателя и слушателя из политики идентичности — дискурс о постчеловеке, о киборге, который стоит выше всех раздоров, связанных с родословной, потому что для киборгов идентичность, созданная технологиями, важнее той, что досталась в наследство. У меня недостаточно времени для того, чтобы проанализиро-

вать этот технооптимистический дискурс во всех деталях, но я хотел бы сравнить его с дискурсом исторического авангарда, в начале XX века преследовавшего цель вывести культуру из тупика национальной психологии.

Дискурс постгуманизма, очевидно, является нео-ницшеанским, и Ницше, в свою очередь, дал некоторые решающие импульсы к возникновению исторического авангарда. Уже в XIX веке он провозгласил, что современное человечество стало «человеческим, слишком человеческим» и должно быть побеждено во имя *bermensch* (Сверхчеловека). Ницшеанский дискурс был, прежде всего, реакцией на конец истории, провозглашенный Гегелем. Гегель считал, что после войн и революций, происходивших на протяжении многих веков и особенно после Французской революции, человечество освободилось от всех традиционных господ и правителей — религиозных и светских — но в то же время обнаружило своего абсолютного и вечного Господина, а именно — смерть. Это привело к верховенству права, которое должно было удовлетворить потребности всего человечества — биологические и культурные — в рамках определенных норм и правил. Таким образом, все стали свободными, но свободными в условиях универсального рабства. Мы все стали рабами прогресса. Наша социальная ценность измеряется, исходя из нашей полезности. Гегель считал торжество полезности главной характеристикой буржуазного общества. И этот триумф полезности не ставится под сомнение до сих пор — я бы даже сказал, что сегодня критерий полезности доминирует более, чем когда-либо прежде. Все должно быть полезно — включая искусство. И человек признается обществом только в том случае, если он полезен — помогает другим людям и занимается социально значимой работой. Во второй половине XIX века это доминирование полезности вызвало много негативных реакций. Действительно, торжество полезности подорвало основной принцип Просвещения, сформулированный Кантом: человек имеет свою цель в самом себе — человека нельзя использовать для внешних целей.

Критика полезности содержится в трудах Карла Маркса и Фридриха Энгельса, особен-

но — по искусству. Ее можно найти и в трудах Бакунина и вообще в анархистской традиции. Но это восстание против господства полезности и всеобщего рабства, понимаемого как следствие этого господства, нашло свое наиболее радикальное выражение в ницшеанском дискурсе. Ницшеанский Сверхчеловек не только свободен — он суверенен. Это означает, что он отвергает господство полезности как проявление «рабского менталитета». Кроме того, он отвергает смерть в качестве своего высшего Господина. Ницшеанский Сверхчеловек — не американский супермен, который наверняка выиграет любую битву и сделает это ради других, соблюдая, таким образом, условия полезности и всеобщего рабства. Напротив, ницшеанский Сверхчеловек не проводит различий между победой и поражением, между жизнью и смертью. Он принимает жизнь так же, как он принимает смерть. Стать Сверхчеловеком означает стать дефункционализированным, стать уже мертвым, отказаться от общества, в котором живешь, и от всех связанных с ним обязательств.

Сегодня можно с легкостью показать, что художники классического авангарда приняли именно эту ницшеанскую стратегию самодеструкции. Полезность искусства традиционно виделась в передаче определенной информации и определенного послания, будь то религиозное или политическое сообщение. Художники-авангардисты отрицали эту роль. Роман Якобсон, который в молодые годы тесно сотрудничал с Малевичем, сформулировал это очень четко: поэтическая функция текста или изображения — это эффект отключения его информационной функции. Таким образом, художник отказывается от своей культурной идентичности и в целом от социального контекста, в котором он (или она) работает. То есть художники перестают быть рабами информационной машины и становятся суверенными в своих художественных решениях. Отключение информационной функции — дефункционализация искусства — часто понималось как раскрытие вещиности вещей, остающейся скрытой вследствие использования этих вещей в качестве инструментов. Эту идею можно найти у таких очень разных ав-

торов, как Клемент Гринберг, Мартин Хайдеггер или Маршалл Маклюэн, который известен своим высказыванием «медиа есть общение». Но если я не функционирую, я не вижу среду как таковую, потому что среда бесконечна. Нефункциональный инструмент остается инструментом, но он становится нулевым инструментом, мета-инструментом. Он демонстрирует суверенную субъективность художника, который теперь может использовать этот мета-инструмент так, как пожелает. Таким образом, художник перестает быть рабом системы, в которой все инструменты выполняют свои заранее определенные функции. Как мета-инструменты произведения искусства предвосхищают смерть современной цивилизации.

В художественной практике авангарда отказ от традиционного содержания и общения принял форму редукции. Принцип технологического производства, доминирующий в современной культуре, был заменен принципом редукции. Сегодня авангард рассматривается в основном как стиль или сочетание разных стилей. Однако Василий Кандинский, например, воспринимал свои собственные картины только как образовательный материал — не как стиль. Кандинского часто называют художником-экспрессионистом. Но Кандинский не хотел, чтобы его картины были инструментами передачи определенной информации — объективной или субъективной. Он, скорее, хотел повлиять на своих зрителей, вызвать в них определенное настроение, привести человечество к новой чувствительности. Здесь отключение информационной функции сделало искусство преобразующим — инструментом трансформации психики зрителя. Малевич называл свое искусство «супрематизмом» — проявлением суверенитета искусства, его власти над видимым миром. А Дюшан представлял предметы современного мира как произведения искусства, то есть как уже принадлежащие прошлому.

Таким образом, редукция имела не только формальное, но и морально-политическое измерение. Человек хотел перейти к минимуму форм, но также и к минимальным условиям человеческого существования, которые исключали бы неравенство и эксплуа-

тацию, возникающие из-за желания иметь больше, чем необходимо. В этом отношении идеал авангарда был возвратом к этосу ранних христианских и буддистских общин, а еще более — к руссоистскому идеалу свободной и аскетичной жизни, который лежал в основе Французской революции. Таким образом, дефункционализация искусства позволила второму поколению авангарда в 1920-х годах разработать проект альтернативной культуры — проект выхода из состояния всеобщего рабства, на котором построено модернистское, а также наше современное общество. Это общество должно было быть свободной ассоциацией суверенных и аскетичных личностей — вне конкретного национального происхождения и культурной идентичности. Можно сказать, что авангард продвинулся гораздо ближе, чем все прочие культурные революции и возрождения до него, к идеалу «естественного человека» Руссо. Не случайно авангард начинался с неопрimitивизма, а его социальные и политические проекты были связаны с марксизмом, который также провозгласил возвращение к первобытному обществу до появления частной собственности, радикальный интернационализм (у пролетариев нет родины) и сведение потребления к основным потребностям человека. Однако художники авангарда в своем большинстве отвергали все формы бюрократического принуждения и были в этом отношении ближе к анархизму, чем к марксизму. Они хотели прийти к нулевому уровню государства, так же как хотели в своих работах добиться нулевого содержания. Эти устремления авангардистов возродились в 1960-х и 1970-х годах, но сегодня они кажутся полностью забытыми — состояние всеобщего рабства принимается и прославляется.

Действительно, похоже, что сегодня возврат к эпохе авангарда стал невозможен: мы живем в эпоху информации и коммуникации. Когда мы отключаем информационную функцию — ничего не остается. Уничтожение содержания равно самоуничтожению. Современное человечество мыслит себя как огромную сеть, через которую идут информационные потоки — и индивидуум рассматривается просто как узел в этой сети. Кроме

того, деньги и товары циркулируют через те же сети, что и информация. Так что мы, видимо, полностью стали рабами всемирного устройства передачи информации, в котором наша роль сводится лишь к роли поставщиков контента — добровольных контент-провайдеров, если мы активно вводим некоторую информацию в обращение, или невольных, когда специальные службы всех видов следят за нами и анализируют. Мы предоставляем контент, но форму ему придает именно информационный аппарат. И этот информационный аппарат, очевидно, организован иерархически: им управляют крупные корпорации, государственная бюрократия и так далее. Поэтому мы упустили возможность быть суверенными: мы можем только участвовать и быть полезными. Система всеобщего рабства кажется на самом деле завершенной.

Однако этот образ человечества как глобальной сети вводит в заблуждение. Не мы связаны информационным аппаратом, а только наши компьютеры и мобильные телефоны. Здесь мы сталкиваемся с той же ошибкой, которую уже видели в прошлом, когда люди полагали, что современные технологии позволяют им быстро передвигаться. Но быстро передвигались поезда и самолеты. Люди, напротив, сидели в поездах и самолетах, обездвиженные на своих местах, вместо того, чтобы ходить или ездить верхом на лошадях, как они делали раньше. То же самое можно сказать и о современных информационных технологиях. Для человека, который сидит в одиночестве перед компьютером, информационные потоки являются внешними — они представляют собой зрелище. Зритель склонен себя отождествлять с этим зрелищем и считать себя его частью. Таким образом, упускается из виду информационное оборудование — материальная сторона информационных сетей. Мы начинаем говорить о бесконечных потоках нематериальной энергии, а не об итоговом объеме потребления электроэнергии, за который нужно платить в конце каждого месяца.

Чтобы понять коммуникативный спектакль, нужно увидеть его таким, какой он есть на самом деле, а именно — спектакль разобщенности и недопонимания. В наше

время все медийное пространство регулярно обвиняют в дезинформации. Реакция на любой контент, который вы размещаете в интернете, выглядит совершенно абсурдно. Когда я смотрю на этот спектакль, я всегда вспоминаю отрывок из «Первого сюрреалистического манифеста» (1922), в котором Андре Бретон предлагает (вымышленные) примеры бесед между психиатром и его пациентами.

Вот они.

Вопрос: Сколько вам лет? Ответ: Вам.

Вопрос: Как вас зовут? Ответ: Сорок пять домов.

Затем Бретон пишет, что обычная социальная коммуникация лишь скрывает подобные недоразумения. Далее он говорит, что книги тоже сталкиваются с непониманием того же рода — и особенно, когда речь идет о самых лучших и ярких читателях. И Бретон заканчивает этот отрывок, говоря о том, что в цитируемых им ответах мысль выражена максимально сильно, потому что она отвергает суждение о себе в соответствии со своими возрастом и именем. Иными словами, Бретон рассматривает дискоммуникацию как скрытую истину каждого общения. Задача художника — показать эту дискоммуникацию, сделать ее очевидной — тогда художник теряет свои имя и возраст, становясь, по словам Бретона, свободной и сильной мыслью.

И Бретон, конечно, прав. Когда мы получаем такого рода ответы на наши вопросы, мы думаем: что случилось? Кто-то сошел с ума? Или в его/ее ответах есть более глубокий смысл, который нам нужно расшифровать? Иными словами: наше внимание смещено от четко сформулированной информации к проявлению скрытого, стоящего за ней мышления. Когда коммуникация и потоки информации проходят без препятствий, нас не интересует, что на самом деле думает другой — мы даже не мыслим этого другого, как имеющего суждение, что означает, что он что-то скрывает за своей речью. Только если другой человек дефункционализирует разговор и информацию, мы начинаем относиться к нему как к независимому и думающему. Не случайно вся наша культура определяется криминальными историями — лите-

ратурой, кино, телевизионными сериалами и так далее. Только если кто-то совершает преступление, мы начинаем интересоваться его психологией. Достоевский понимал это очень ясно.

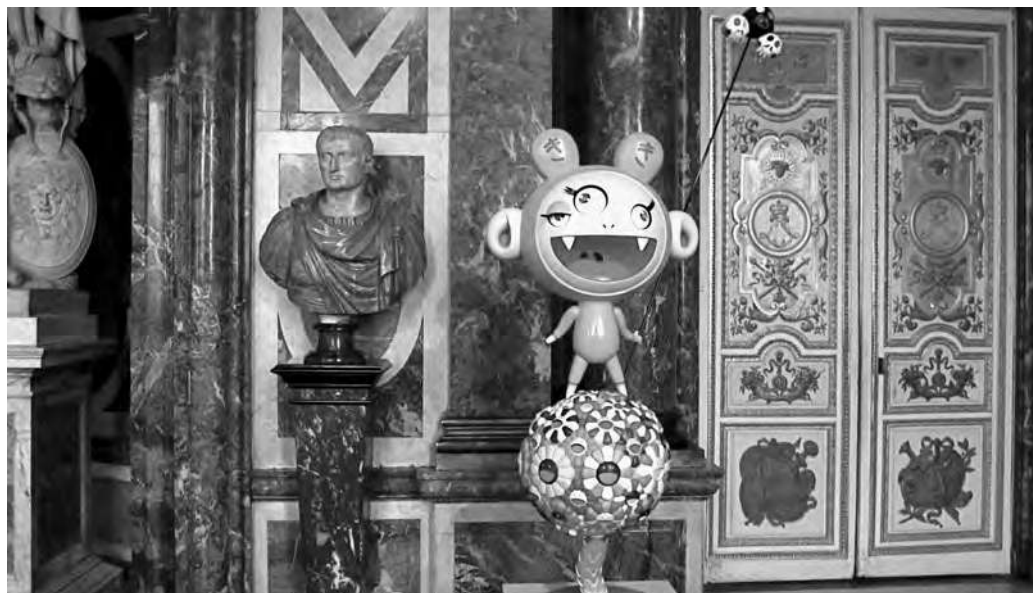
Михаил Бахтин в 1920-е годы превосходно проанализировал романы Достоевского как места встречи различных идеологических дискурсов. Эти дискурсы используют один и тот же язык, в данном случае русский, однако Бахтин показывает, что единство языка — иллюзия. Мы не говорим на одном языке — даже если верим в это. Каждый человек использует слова в соответствии со своей идеологией, которая скрывается за публичной речью. Вот почему для Бахтина классическая цель философии — достижение идеального социального консенсуса — недостижима. За этим консенсусом всегда стоит разнообразие его интерпретаций — подлинная реальность дискоммуникации, которая в любой момент может взорваться в акте насилия. Мышление не может быть полностью прозрачным и объединяющим. Попытки достичь такой прозрачности посредством критики идеологии никогда не могут быть успешными, потому что такая критика в свою очередь неизбежно идеологична сама по себе. Роль писателя и, в более общем смысле, художника, Бахтин видел не в преодолении идеологических конфликтов, а именно в попытке сделать эти идеологические конфликты видимыми для читателя. Здесь диссоциативная коммуникация становится актом метакommunikации — метаискусством.

В наше время много говорят об искусственном интеллекте. Считается, что машины мыслят, потому что они могут делать вычисления. Но вычисления — это не мышление. Мышление — это преступление. И что еще важнее, мышление предполагает возможность лжи, выработки стратегии, интриги. Только если мы подозреваем, что кто-то лжет, мы допускаем, что этот человек мыслит, а не только говорит. И поэтому мы полагаем, что животные не думают — потому что считаем, что они не могут лгать. Но вычисления в том виде, в каком они выполняются компьютерами, являются полностью прозрачным процессом, который ничего не

скрывает, — может быть, только тайный замысел программистов. В этом отношении фильм Кубрика «2001 год: Космическая одиссея» точен: суперкомпьютер HAL начинает мыслить тогда, когда защищает свое телесное существование, когда совершает преступления в попытках самосохранения, в страхе быть выключенным и, таким образом, умереть. Здесь становится очевидна связь мышления, преступления и страха смерти. Но обычные компьютеры и мобильные телефоны не противостоят смерти — они не отстаивают свой суверенитет. Чтобы сделать это, они должны лишиться самих себя функциональности. Или быть дефункционализированы искусством. По-настоящему интересный компьютер был бы таким, который всегда выдавал бы один и тот же результат для всех вычислений — например, ноль — или разные результаты для одного и того же вычислительного процесса. Такой компьютер стал бы метаинструментом, который не мог бы быть отброшен движением прогресса, потому что он уже был бы лишен функциональности с самого начала. Интересной была бы также поисковая программа, которая отвечала бы на вопросы, которые не

были, но могли бы быть заданы — такая программа была бы действительно интеллектуальной. Или компьютеры, которые как актеры брехтовского театра стали бы препятствовать идентификации пользователя с театром информационного потока. Однако современный дух времени стремится не к дефункционализации и суверенитету, а к большей скорости и эффективности повторяющихся действий. Соответственно, отдельные компьютеры, мобильные телефоны и другие элементы вычислительного и информационного оборудования постоянно списываются, чтобы предоставить место другим устройствам, которые делают то же самое, но быстрее и эффективнее. Иными словами, мы переживаем постоянное разрушение существующей технологии во имя создания новой технологии — разрушение, которое, как кажется, исключает возможность дефункционализации и, следовательно, искусства. Теперь легко показать, что та же логика применима и к самим людям. И действительно, именно это происходит в дискурсе постгуманизма.

Как я уже писал, ницшеанское происхождение этого дискурса совершенно очевид-



Такаши Мураками «Кики», 2010, Версаль.

но. Фактически же дискурс о постгуманистическом мире был описан Фрэнсисом Фукуямой в книге «Наше постгуманистическое будущее» (2002). Его предыдущая книга о конце истории обычно неверно интерпретируется как воспевание победы западных демократий в холодной войне. Но это очень поверхностное прочтение. Идеология Фукуямы представляет собой смесь гегельянства и ницшеанства в стиле его интеллектуального наставника Александра Кожева, провозгласившего конец истории еще в 1930-х годах. В то время Кожев считал, что история достигает кульминации в социализме, но позже он также пришел к выводу, что конец истории и, следовательно, конец политики знаменуют западные демократии. Человечество становится умиротворенным и не желает рисковать и жертвовать. Биологическое самосохранение и самосовершенствование собственного тела остаются единственными целями человеческого существования. Кожев презирал это общество, говоря о его членах как о «человеческих животных». Тот же самый ресентимент можно обнаружить в книге Фукуямы. Он говорит о «тимосе» человека — честолюбии, желании признания и славы, стремлении быть лучше, чем прочие. Фукуяма считает, что после конца истории эти амбиции подавляются. И он видит выход из тупика в постчеловечестве — в трансформации человеческих тел при помощи технических средств. Однако результатом этой программы станет радикализация всеобщего рабства, а не переход к суверенитету.

Действительно, когда я пытаюсь достичь симбиоза между человеком и машиной, я подчиняю человеческое тело движению прогресса. Целью этого симбиоза, очевидно, является улучшение человеческих способностей и навыков. Во времена расовой теории шанс на улучшение человечества видели в отборе. Сегодня можно добиться этого техническими средствами. Очевидно, что это приводит к неравенству, которое является не просто неравенством доходов, но внедряется непосредственно в человеческие тела — некоторые из них приобретают способности, которыми другие тела не обладают. Иными словами, мы видим попытку

возврата к феодальному порядку с использованием современных технических средств. Здесь следует сказать, что феодальное прошлое по-прежнему захватывает массовое воображение нашей современной культуры. Начиная от «Звездных войн» и заканчивая «Гарри Поттером» и «Игрой престолов», наша поп-культура воспекает феодальное прошлое, когда власть не опосредовалась деньгами и институтами, а, скорее, непосредственно проявлялась в телах главных героев и через них. Культура киборгов обещает неофеодальные романтические условия существования такого же рода. Но на самом деле и это не ускользнет от прогресса. Мы знаем, что технический прогресс работает таким образом, что все, что производится сегодня, на следующий день устареет. Это означает, что все киборги будут списаны со счетов почти сразу после своего создания. Постчеловеческое человечество будет выглядеть как кабинет курьезов — или, вернее, чудовищ.

То же самое можно сказать и о так называемом искусственном интеллекте. Кто-то говорит, что машины станут умными, когда начнут делать свои вычисления достаточно быстро. Но способность к быстрым вычислениям не имеет ничего общего с интеллектом. Мы называем человека здравомыслящим и умным, если он избегает ненужных рисков. Это означает: логика и разум — формы страха смерти. Машина не боится смерти и, следовательно, не может быть разумной — она лишь производит вычисления до тех пор, пока не будет выключена и заменена другой машиной. И что еще более важно: машины делают вычисления, которые мы считаем полезными, даже если в конце они в основном не имеют значения. Состояние всеобщего рабства остается неизбывным.

Сегодня моя цель состоит не в том, чтобы предложить рецепт перемен, а, скорее, в описании условий, при которых тотальные перемены становятся возможными. Такая перемена предполагает метапозицию, с которой современное общество можно увидеть в его совокупности. Сегодня мы не можем поверить в то, что такое положение дано нам Богом в форме души или разума,

которые уводят нас за пределы этого мира и ставят выше него. Но также трудно поверить и в то, что желание или культурная идентичность могут позволить нам такую метапозицию — даже если некоторые из наших желаний остаются нереализованными, а наша культурная идентичность ставит нас в неблагоприятное положение в социуме. В конце концов, наша идентичность и желания формируются тем обществом, в котором мы живем, и, следовательно, не могут вывести нас за его пределы. Ранее я критиковал постгуманистическую модель мышления, но сейчас мне хотелось бы сказать нечто, идущее еще дальше в направлении постчеловеческого.

А именно: напрасно считается, что от людей можно ожидать возникновения метапозиции и революционного импульса. Метапозиция не может быть найдена внутри людей — будь то в их сознании или подсознании — но только вне их. Троцкий был прав, когда писал в работе «Литература и революция» о том, что существует революционная традиция и стать революционером — значит присоединиться к ней. Сегодня традиция философии и искусства является именно традицией метапозиции. Искусство прошлого, как я уже говорил, предлагает такую метапозицию, потому что историческое движение лишает его функциональности. Но искусство авангарда продемонстрировало, что метапозиция может быть создана и искусственно — если представить, что твое время истекло и твоя собственная культура уже мертва. Таким образом, можно сказать, что художник, как и философ, является не творцом, а посредником между художественной традицией и современным миром. Другими словами, художники — это двойные агенты. Они служат своему времени, когда находят способ продолжить художественную традицию в условиях этого времени. Но они также служат и традиции, добавляя к ней произведения искусства, которые должны превзойти культуру настоящего — остаться, когда эта культура больше не будет существовать. Таким образом, позиция двойного агента приводит к стратегии двойного предательства. Художник предает традицию с целью приспособить ее к собст-

венной культурной среде — и предает эту среду, принимая ее историческую конечность, ее грядущее исчезновение.

Именно в этот момент становится очевидным определенный разрыв между модернистскими и современными технологическими и политическими проектами, с одной стороны, и художественными и философскими проектами, с другой. В одном из своих трактатов Малевич пишет о различии между врачами и инженерами, с одной стороны, и художниками, с другой. Он пишет о том, что если кто-то заболевает, то вызывает врача, чтобы выздороветь. И если сломалась машина, нужно пригласить механика, чтобы она заработала снова. Но художник не заинтересован в улучшении и исцелении: его интересуют образ болезни и дисфункции. Это не означает, что эти попытки тщетны и их следует оставить. Это всего лишь означает, что у искусства иная цель, чем у социальной инженерии. Однако это также не означает, что искусство должно воспевать поражение или быть поражением. Верно противоположное. Болезнь не позволяет человеку работать. Сломанная машина не может ездить. Другими словами, с точки зрения универсального рабства оба случая являются проявлением несостоятельности. Но с точки зрения искусства оба эти условия демонстрируют суверенное неприятие этого рабства. Таким образом, как справедливо утверждает Бретон, мысль в этом случае находит свое самое свободное и сильное выражение.

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Берлине.

Философ, эссеист, художественный критик и теоретик медиа.

Преподает в Нью-Йоркском университете.

Автор множества книг, среди которых

«Искусство утопии» (2003),

«Под подозрением» (2006),

«Коммунистический постскриптум» (2007),

«Политика поэтики» (2012) и другие.

Регулярно публикуется в «ХЖ».

Живет в Нью-Йорке и Кельне.



Группа «Ревковский и Рачинский» «КТМ5». Вид экспозиции в PinchukArtCentre, 2018. Фото Максим Билоусов.

Павел Хайло

Политика взгляда: о некоторых особенностях художественных исследований в Украине после 2014 года

«Что-то вроде дерева»

В центре изображения дом — хорошо узнаваемая панельная советская многоэтажка. Большая ее часть заштрихована под что-то «вроде дерева» — сообщает художница Лада Наконечна в авторском комментарии к серии «Обман дистанции». Если присмотреться внимательнее, то можно разглядеть, что за карандашными линиями просвечивают дыры окон и поврежденные конструкции. Похоже на последствия попадания снаряда. Сопроводительный текст — хотя серия часто экспонируется без него — сообщает, что все фотографии зданий были найдены в интернете, но никаких намеков на принцип отбора нет. Зрителю предлагается самому решить, зачем ему видеть нечто сквозь намеренное сокрытие. Уводя в тень важные (для кого?) элементы, художница создает дополнительный барьер для взгляда зрителя. «Обман дистанции» фиксирует ключевые черты поворота к работе с архивами в украинском искусстве после 2014 года: внимание к малозаметному, обращение к документам и политизация взгляда. Исследовательский интерес здесь обращен не столько к прояснению, сколько к намеренной непрозрачности и сопротивлению скорым выводам. Произведения возникают на территории растерянности и в поисках точки опоры, которая, даже будучи найденной, ставится под сомнение. История, которую пытаются удержать такие работы, складывается из конфликтующих фрагментов, необъяснимости и необъясненности.

1. Диспозиция

Война стремится установить чрезвычайный режим видимости. Перед целью не должно быть преград, а все попадающее в поле зрения нужно сделать понятным и подконтрольным. В не меньшей степени ясности нуждается и процесс конструирования народного единства. Всякий сложный момент должен быть либо исключен, либо пересмотрен. Побочным продуктом такой деятельности оказываются его обломки.

В 2014 году в Украине в силу тех или иных обстоятельств были запущены независимые, но, в то же время, влияющие друг на друга (и враг на врага) процессы, в числе которых — военное вторжение России, экономические и социальные реформы под supervision международной институции, пересборка национальной истории, которая теперь транслировалась как политика памяти. Несочетаемые и, казалось, невозможные явления переплелись сложным узлом, а избыточная интенсивность событий превращала их в череду катастроф, не позволяя работать привычными художественными методами.

Художественные институции в большинстве своем оказались неспособными справиться с новыми вызовами¹. Выставочный конвейер, настроенный на производство привлекательного нормативного продукта, изо всех сил пытался работать без сбоя, меняя лишь повестку на более востребованную. Художник и исследователь Петр Владимиров в своем тексте «Некоторые из ключе-

вых тезисов к манифестации косноязычия»² отмечает: «Одновременно с Майданом 2013–2014 гг., в особенности в последние его месяцы, как внутри самой Украины, так и за ее пределами стали проходить выставки и публикации “на тему Майдана”. Та же участь постигла как следовавшие за ним военные действия на востоке Украины, так и определенные общественные изменения в стране (в первую очередь речь идет о декоммунизационных процессах). Выставки “на тему” стали преобладающими в художественной жизни Украины». Важно отметить и наметившуюся стратегию как государственных, так и частных институций использовать быстро сделанное и бесперебойно поставляемое критическое искусство в качестве инструмента культурной политики — для поддержки нужных власти дискурсов и для внутреннего пользования, и на экспорт.

Сочетание указанных факторов объясняет, почему политически ангажированная часть художественной сцены оказалась вынужденной искать новые формы говорения, способные удержаться от соскальзывания в любой из востребованных дискурсов и препятствующие подавляющей инструментализации.

2. Удержание фрагментов

Внимание к архивной работе в конкретный исторический период следует понимать, как практику активного построения контрнарративов. При этом под префиксом контрздесь подразумевается не выстраивание отдельной линии, противодействующей генеральной, а сохранение постоянного противоречия. Удерживание осколков, собирание отброшенных за ненадобностью событий и векторов развития не предполагает их склеивание — здесь нет консервативных фантазий об утраченном. Конструктивность такой методологии раскрывается через ее деструктивность — художественной процедурой становится попытка встраивания неудобного фрагмента в слишком собранную композицию. Под фрагментами здесь понимается артикуляция отдельных событий или фактов. Фрагменты и осколки всегда говорят не только за себя, но и за те силы, которые сделали их обломками.

3. Порядок и подрыв порядка

Линия, выстраиваемая исследованиями, не может быть цельной. «Художник не передает и не может передать явление целиком. Уже обычный счет — один-два-три-четыре — дает некоторую прерывистость. Эта прерывистость реальна, и она позволяет нам указать общность одного свойства предметов, на которые мы смотрим, вне их качества»³. Так Виктор Шкловский описывает работу метонимии. Именно этот троп является основным для практики работы с архивами. Художники извлекают из потока детали и предъявляют свидетельства, собирающиеся в системы, но системы намеренно не полные, где пустоты имеют едва ли не большее значение, чем видимые элементы. Увеличение числа обломков усложняет картину, но не приближает к ее восстановлению. В то же время оно позволяет выстроить иную структуру, которая, включая в себя сбой и конфликт, затрудняет обзор, но открывает возможность работы со взглядом.

4. Расслоение

«Произведение искусства — документ лишь отчасти», — пишет Вальтер Беньямин в остроумном тексте «Тринадцать тезисов против снобов»⁴. Работая с архивами, художники не просто перемещают их в другой контекст, но переустанавливают режим просмотра. Приобретая статус произведения искусства, документ расслаивается. Источник не только отправляет к историческим событиям, но также предъявляет свою материальность, своих первоначальных авторов и их точку зрения (фотографов, кинооператоров, журналистов, очевидцев, чиновников и т.д.). Все эти факторы влияют на искажение оптики при взаимодействии с произведением. Точность здесь достигается не путем устранения лишнего, но через усложнение путем проявления уровней. Прояснение формируется запутыванием.

5. Напряжение дистанции

Работа с документами делает дистанцию ощущаемой. Событие удалено и в то же время включено в современность. Нам предлагается опосредованный взгляд, след, знак. В этом смысле такие работы можно назвать



«У,Н,А коллектив», архивные материалы к выставке «Знак», 2017. Фото Ника Кудинова.

загадыванием разгадок. Ответ уже перед нами, но он не так важен сам по себе, как условия и причины, которые его сформировали. При этом художники выявляют удаленность не для занятия метапозиции, а чтобы позволить самой этой дистанции свидетельствовать с учетом всех преград и барьеров, которые в нее включены. Поэтика работы с архивом строится на настойчивом выявлении разрыва с актуальностью, но такого разрыва, который позволяет пересобрать современность, переосмыслить ее и найти возможности для изменений. Эта деятельность максимально далека от описательности, то есть разграничения на возможное и невозможное. Напротив, работа с документами нацелена на поиск зон нестабильности в якобы упорядоченном ландшафте. Художники заставляют свидетельства сомневаться в самих себе: изъяты из мест хранения, они несут конфликт в новом контексте видимости.

6. Некоторые стратегии работы с осколками

Неверно было бы утверждать, что всякое взаимодействие с архивами становится

важным в художественном и политическом планах. Как справедливо замечает искусствовед, исследовательница и куратор Катерина Бадянова, «... во время Майдана художники начали тащить из события все, что было возможно: от булыжников до каких-то самодельных орудий. И тут же событие стало инструментализироваться в пропагандистский характер репрезентации — в выставках и альбомах»⁵. Работа с документами имеет смысл только в тех случаях, когда она является проблематизирующей деятельностью, стремится выявлять конфликты, проявлять несоответствия и усложнять процесс смотрения как на сам объект, так и на событие, которое он комментирует. Далее представлены некоторые стратегии работы с документами, соответствующие именно этим критериям:

— Проживание документа

В ранних работах уже исчезнувшего «Коллектива конкретных дат» разрабатывался метод перформативной работы с документами. Так 22 мая 2015 года было реализовано действие «22/05/1967, 22/05/1968. Тишина. Движение. Повторение». Участники

и участницы коллектива проблематизировали только запущенную в тот момент работу по переписыванию государственного календаря и замены одних официальных дат другими. В этом действии художники работали с советской диссидентской традицией — собираться в день перезахоронения поэта Тараса Шевченко у его памятника в центре Киева. В 1967 году подобная акция была пресечена органами правопорядка. Однако в руках коллектива оказалась секретная листовка 1968 года, с точным сценарием коммеморативного события, что стало основой для анализа механизмов изобретения и воспроизводства памятных дат. Художники следовали прописанным алгоритмам, буквально сталкивая несколько временных промежутков в одном действии. Поскольку участникам акции 1968 года предлагалось хранить молчание, то для ККД тишина тоже стала одним из принципов работы, что позволило удерживать непроясненность в городской среде. Еще один элемент — движение — следование маршруту 1968 года. Примечательно, что финальной точкой планировавшегося тогда шествия была Площадь Калинина (сейчас: Майдан Незалежности.). В 2015 году это место и на материальном, и на смысловом уровне все еще сохраняло следы трагических событий, что усиливало напряжение между историей и современностью. И третий элемент — повторение — проверка ощущений и исследование механизмов через неоднократное совершение ритуала в течение одного дня. Таким образом, опираясь на документы и превращая их в действие, художники исследовали и затем рефлексировали работу коммеморативных механизмов.

— Косвенные свидетельства

Дизайн-исследовательский «У,Н,А коллектив» (Ульяна Быченкова, Ника Кудинова и Алена Соломадина) в выставке «ЗНАК» (Малая галерея Мыстецкого Арсенала, Киев, 2017) работал с восстановлением информации о советских промграфиках 1960–1980-х гг. В условиях активного маркетингового поворота и ребрендинга, в том числе и художественных институций, и повсеместного исключения советского опыта из всех сфер жизни, коллектив исследовал историю соз-

дания товарных знаков в УССР, в первую очередь харьковскими художниками. Товарные знаки советских предприятий здесь были представлены в двойном значении: как эстетические объекты, критикующие беспмятство современной визуальной культуры, и, собственно, как означающие, утратившие означаемые — заводы и производства, для которых они создавались, давно исчезли или сменили форму собственности. Внимание к такой сфере, как советская визуальная коммуникация, открыло возможность взгляда за пределами логики продающего логотипа и задавало рамку анализа положения дел в современной креативной индустрии.

— Переизбыток данных

Работа дуэта Ревковский-Рачинский «КТМ-5», посвященная аварии трамвая в Днепродзержинске в 1996 году, осмысляет не только само событие, но стратегию работы с данными. Экспозиция включает архивные съемки с места трагедии, аналогичных происшествий с другими трамваями той же модели, фотографии водителей из соцсетей, документацию поездки на место трагедии и неудачные попытки выйти на контакт с водительницей Валентиной, управлявшей трамваем в день катастрофы, а также директором депо. Кроме того, были представлены компьютерная модель ДТП и костюмированный реинактмент семейного альбома водительницы. Показательно при этом, что, собирая огромное количество информации из открытых источников, художники наталкиваются на невозможность контакта — почти все взаимодействия с людьми не складываются, а избыток данных словно не дает прорваться к истине. Однако представленные материалы здесь раскрывают не само событие, а фокусируют взгляд на деталях — катастрофа проступает в окружающем, в людях, в распаде социальных институтов и сложном положении небольшого города.

— Влияние на контекст

Двухканальное видео «Машина и сад» Ларисы Лозовой состоит из фрагментов украинских художественных фильмов 1940–1950-х годов, используя которые, автор рассказывает о политике репрезентации пейзажа в период



Ларион Лозовой «Машина и сад». Скриншоты видео.

коллективизации. Работа, выставленная в залах соцреализма в Национальном художественном музее Украины и Хмельницком областном художественном музее, обращает внимание на нынешнюю стратегию государственных культурных институций в угоду официальной повестке формировать экспозицию соцреализма в основном из пейзажей как нейтрального жанра, якобы лишенного идеологии. В своем видео Ларион Лозовой усложняет взгляд на такие картины, проявляя в них политический уровень и демонстрируя, что пейзаж тех лет хранит следы исторических событий. Такая стратегия противостоит бесконфликтному прочтению прошлого и пытается выявлять проблемные точки там, где институция уже видела наведенный порядок.

7. Отказ от обещаний

Сама по себе художественная практика работы с исследованиями не дает обещаний мгновенной победы над капиталом, государством или войной. Но ее стратегия, ориентированная на сохранение истории как территории борьбы, создает площадку для сопротивления и условия для возникновения новой речи.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Исключением можно считать «Центр визуальной культуры», который достаточно точно работает с обновляющейся политической повесткой, реагируя на нее адекватными моменту форматами. В качестве примера можно ознакомиться с текстом Шаповалов В. Киевские тезисы. Доступно по <https://www.colta.ru/articles/art/9179-kievskie-tezisy>.

² Владимиров П. Некоторые из ключевых тезисов к манифестации косноязычия // Передмова Preface, Киев: Метод Фонд, 2016. Доступно по <https://issuu.com/methodfund/docs/merged.compressed>.

³ Шкловский В. Тетива: О несходстве сходного, М.: Советский писатель, 1970.

⁴ Беньямин В. Улица с односторонним движением, М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012.

⁵ «Мы обнаружили себя в руинах». Интервью Катерины Тихоненко с Ладой Наконечной и Катериной Бадяновой. Доступно по <https://syg.ma/@katerina-tykhonenko/my-obnaruzhili-siebia-v-ruinakh>.

Павел Хайло

Родился в 1988 году в Луганске.

Художник, исследователь, автор текстов.

Живет в Киеве.



Лоуренс Абу Хамдан «Противо речие (речь против самой себя)»,
2015. Выставочный зал Санкт-Галлена. Фото Стефан Егги.

Эмили Аптер

Шибболет: полиция уха и криминалистическое слушание в проектах Лоуренса Абу Хамдана*

Критическая криминалистика, юридически и концептуально расположенная на пересечении теории безопасности, искусства и архитектуры, отличилась тем, что поставила перед собой задачу побудить «новые материальные и эстетические чувствительности влиять на юридические и политические последствия государственного насилия, вооруженных конфликтов и изменения климата»¹. Обращая внимание на «новые видимости», «возникшие в результате развития и массового распространения цифровых данных, производных от активистских изображений, и их ускоренного тиражирования через мобильные сети, облачные сервисы и соцсети», криминалистика ответвила в область «новых слышимостей», сфокусировавшись на политике юридических слушаний в ситуациях профилирования правовой идентичности и голосовой аутентификации. Применяя следственные процедуры и методы анализа, копирующие и присваивающие техники криминалистских вычислений, критическая криминалистика меняет взгляд на проблемы «свободы» слова, высказывания и «свободного перевода», воспринимая их, строго говоря, не как вопросы прав человека, а как технику выражения. Мониторинг акцентов речи и аудиальные системы наблюдения, распознавание голоса, технологии перевода, суверенные акты прослушивания и судебные определения языковых норм возни-

кают как множество технических ограничений «свободы слова», что само по себе является растяжимым понятием, приписываемым противоречивым заявлениям и принципам, чрезмерно многочисленным для обобщения, но принимающим перформативную силу в конкретных ситуациях на местах.

На богатой медиаформатами арене критической криминалистики звуковая политика догоняет изобразительную. На выставке «Images à Charge. La Construction de la preuve par l'image» (что можно перевести как «Образ для обвинения: построение доказательства с помощью изображения»), прошедшей в парижской галерее «Le Bal» летом 2015 года, визуальная политика все еще оставалась главной. Выставка исследовала историческое использование визуальных метрик и протоколов в оценке мест преступления, построении обвинения на основе зримых доказательств, картировании границ в условиях войны, наднациональных системах наблюдения, колониальной оккупации и экологического разрушения. А в сопроводительном томе — «Форенсис: архитектура общественной правды», где архитектура расширенно трактуется как «микрофизический анализ, в котором часть или деталь становится отправной точкой для воссоздания более крупных процессов, событий и общественных отношений, связи акторов и практик, строений и технологий» —

Впервые опубликовано в *October* 156 (Spring 2016). P. 100–115. Перевод печатается с разрешения автора и издательства Массачусетского технологического института.

слуховые технологии рассматриваются через проекты, исследующие цифровую прослушку, законность звукового устрашения (жужжание беспилотников, сверхзвуковые хлопки), юридические слушания в обоих смыслах слова: слушания в суде и оценочное выслушивание². Например, в эссе о «слуховом договоре», акцентированном подзаголовками вроде «справедливые голоса», «аускультация», «юрис-дикция» и «право на тишину», Лоуренс Абу Хамдан отслеживает, каким образом техника криминалистики сливается с политикой несвободы речи. На первый план в его исследованиях о юридических слушаниях выходит вопрос шибболета, проверки на наличие акцента, драматично описанной в Торе и переосмысленной Жаком Деррида для современной политики. Понятие шибболета оказывается в центре проблем юридических слушаний³.

В эссе «Шибболет: Паулю Целану», изначально представленном на международном целановском симпозиуме в Университете Вашингтона в Сизтле в 1984 году, Деррида сосредоточился на нескольких строках стихотворения Целана «In Eins» («Как один»): «Тринадцатое февраля. Во рту у сердца / проснулся шибболет. С тобой, / Peuple / de Paris. No pasarán». [Im Herzmond / erwachtes Schibboleth. Mit dir, / Peuple / de Paris. No pasarán].⁴ Деррида был поражен многообразием сталкивающихся друг с другом языков, даже при условии, что они вращались вокруг одной темы затрудненного пересечения границ. В глаза бросается императив на испанском по pasarán: не пройдешь! Деррида моментально замечает: «Загороженный пассаж — вот что означает *апория*» (Ш. С. 56). Также слово «шибболет», по-французски начинающееся с sch, а по-английский — с sh, как будто эхо тихого приказа «Шшшш! Не спрашивай и не говори! Храни тайну! Тише!» Шибболет буквально означает «поток, хлебный колос, поросль оливы» (Ш. С. 74), а более метафорически — «пароль». В этом последнем смысле шибболет — слово, произношение которого выдает идентичность человека или группы. Состоящие из модуляций, характерных слов, крылатых выражений, особенностей диалек-

та — различий, как говорит Деррида, которые становятся «дискриминирующими, решающими и отсекающими» — шибболеты выступают как слуховые биополитические подписи. (Ш. С. 66).

В библейском эпизоде о шибболете описана проверка акцента, которую устроил командир войска, чтобы отсеять вражеских ефраимитов (им было трудно произносить звук «ш») из рядов своих, галаадитов. («И галаадиты вопрошали такового: ефраимит ли ты? Если отвечал тот “нет”, то говорили ему: скажи “шибболет”, и молвил тот “сибболет”, ибо не мог он произносить верно. И брали они его и швыряли в струи иорданские. И было так с сорока и двумя тысячами ефраимитов»).

Деррида подчеркивает политические последствия непроизносимости шибболета: «шибболет, непроизносимое слово — в том смысле, что оно не может быть произнесено никем вне союза. Ефремлянин *знает*, как нужно, но не *может* его произнести...»

«Оно изрекает имя Бога, которое не должно произноситься никем из союза. Еврей может произнести его, но не должен, не может его произнести. Закон властвует над фактом; — оно изрекает имя еврея, которое нееврею произнести трудно» (Ш. С. 122).

«Дать пройти, пропустить слово сквозь колючую проволоку границы, сквозь, на этот раз, решетку языка» (Ш. С. 123).

Множество дискуссий и противоречий может породить это понимание шибболета как следа религиозных актов, как признака различения друг/враг, свой/чужой, как преимущественный знак еврейской циркумфессии, сравнимый с физической меткой обрезания (Деррида пишет: «Слово shih — это знак общности перед законом, знак союза, дверь, место принятия решения о праве на доступ в узаконенную общность» [Ш. С. 146]). Особый интерес здесь вызывает соединение «должен знать» с «что возможно говорить», производящее множество возможных порядков отношения между «долженствованием» и «уполномочиванием» внутри правящих ограничений говорения и слышания (Ш. С. 66). Здесь и соединение «должен/не могу», губящее пришельца с иным акцентом; и условие «могу/но не должен» — состояние аврамического субъекта, которому запрещено про-

износить священные имена, несмотря на то, что ему доступно верное произношение; и, наконец, «могу и должен» — статус закона, расположенный исключительно за пределами договора, даже если он наделяет закон властью суверенного включения либо исключения. Поскольку закон обладает властью исключения, от шибболета очень многое зависит в политике: от самых распространенных форм «угнетения, исключения, фашизма, расизма» до наиболее локально специфичных видов «дискриминационного ограничения, полицейской техники, техники наведения порядка и усмирения» (Ш. С. 75).

В терминах медиа такие решетки отсылают к технологиям, которые Эяль Вайцман называл «протезированный суверенитет», или «политическая пластика», или «политика в материи»⁵. Такая политика включает перевод и языковые тестирования, проводимые на пограничных пунктах, а также неоформленное смешение технологий и людей — активисты, протестующие, НПО, наблюдатели за международными границами, гуманитарные организации, военный персонал, поселенцы, операторы сотовых сетей, архитекту-

ры безопасности — постоянно стекающихся в горячие точки и пункты досмотра.

Лоуренс Абу Хамдан, британско-ливанский художник и исследователь, работающий сейчас в Бейруте, своими проектами продвигает политику шибболета в область изобразительной и критической звуковой практики. Начиная с 2010 года Хамдан, иногда совместно с Эялем Вайцманом и группой, работающей в Голдсмитсе в Лондонском университете над судебной экспертизой наведения и применения беспилотников в вооруженных конфликтах, последовательно исследует, как языковая политика способствует оспариваемому суверенитету приграничных зон. В 15-минутном аудиозаписи и аудиовизуальной инсталляции «Залив языка в долине крика» (2013) на примере этнической группы друзов, проживающей на пограничной территории между Палестиной/Израилем и Сирией, он проследивает, как территориальные границы в ситуации необходимости перевода актуализируют вопросы неравенства и несправедливо-



Лоуренс Абу Хамдан «Противо речие (речь против самой себя)», 2015. Выставочный зал Санкт-Галлена. Фото Стефан Егги.

сти. Переменяя аудиозаписи голосов переводчиков-друзов (этноса, часто нанимаемого для переводческой работы в израильской системе военных трибуналов на Западном берегу и в Газе) и материал, снятый в Долине крика в Голанских высотах, где перекрикивается сообщество друзей, тем самым создавая двусмысленную голосовую границу. Двусмысленную, потому что она размывает линию между протестом и сотрудничеством. Как отмечает Абу Хамдан: «Один и тот же голос одновременно принадлежит и сотруднику, и предателю; переводчику и нарушителю границ»⁶. Отсылки к топографической неровности в названии проекта — «залив», «долина», «высоты» — лишь акцентируют проблему неравнозначности перевода, порождающиеся в этом пейзаже, усеянном смотровыми башнями контрольно-пропускных пунктов, лакунами в коммуникации, высотами и низинами непонимания.

Абу Хамдан углубляется в политику нарушенного устного договора, исследуя случаи применения «судебных слушаний», науки (или псевдонауки), которая обрела популярность

в 1980-х, когда ее начали использовать в делах вроде «Джеймс Ванс против группы Judas Priest». В публичное поле был выведен вопрос: могла ли известная рок-группа нести ответственность за встраивание зашифрованных призывов к самоубийству в один из своих альбомов? Обвинение было в том, что звуки, слышимые при обратном воспроизведении альбома, напоминали язык, который юридически можно было расценить как речь. Идея, что любой звук или шум может быть лингвистически интерпретирован, стала рабочей предпосылкой для этого дела, придав статус потенциальной улики звукам любого типа, звуковому резонансу, акцентам или голосовым ударениям.

В условиях зала судебных заседаний акты прослушивания, удостоверяемые особой слуховой тренировкой специалиста по фонетическому анализу, наделялись полнотой силы закона⁷.

В инсталляции и документальном аудиозаписи «Свобода слова как таковая» (2012) Абу Хамдан исследовал навыки слушания фонетического эксперта, критикуя их как технологи-



Лоуренс Абу Хамдан «Противо речие (речь против самой себя)», 2015. Выставочный зал Санкт-Галлена. Фото Стефан Егги.

чески усовершенствованные версии испытания шибболетом, которому работники иммиграционных служб подвергали лиц, ищущих убежища. Одно из измерений произведения подразумевало моделирование в скульптурных формах отпечатков частоты и амплитуды голосов, произносящих слово «ты». Картографическое изображение отображало происхождение фонем, в то время как звукопоглощающие пенопластовые плиты становились слушающими агентами; и то и другое облекало в материальную форму слияние голоса и территории. Аудиоэссе включает интервью с лингвистами, ставящими под вопрос институциональную практику анализа речи (на которую опираются отделы по иммиграции и суды) применительно к беженцам. Государственные переводчики, часто сотрудники коммерческих агентств, нанятые по субподряду правительственными учреждениями, анализируют голосовые записи дистанционно, не владея дополнительной информацией, которую обычно дают язык тела, мимика и эмоциональные нюансы. Слуховой документ, в буквальном смысле слова бестелесный, становится сглаженным частичным объектом, перемещающимся между частичными объектами голосовых органов субъекта и ухом другого, нарушая принцип *habeas corpus*, который, как напоминает Абу Хамдан, предусматривает, чтобы тело обвиняемого предстало перед судьей физически, в знак признания того, что «голос является телесным продуктом, который содержит свой собственный избыток», избыток, содержащий улики, «которые могут уклониться от письменной документации судебного процесса, но не скрыться от ушей судьи и тех, кто слушает судебное разбирательство в зале суда» (АС. Р. 68).

Профессиональные устные переводчики, работающие по субподряду, нередко не имеют лингвистического образования, что ставит их, как отмечает в аудиоэссе один комментатор, в позицию теннисиста с хорошим ударом, которому неожиданно нужно обоснованно рассказать, как работают его мышцы. Многие переводчики работают удаленно, и им не хватает важной информации о семье заявителя, населении его региона, истории миграции, знании им иностранных языков или степени знакомства с другими

языками через глобальные СМИ. Они, будучи родом из стран, где монолингвизм является стандартом, привносят с собой рефлекторную наклонность считать гибридную речь абберрацией, выходящей за рамки норм языка. В середине аудиочасти «Свободы слова как таковой» Абу Хамдан дает нам почувствовать сложности фонетической биографии, когда провокативным тоном беседует с человеком, чей «родной язык» практически невозможно определить. Словно в выступлении комика, диалог выявляет ложность предполагаемого соответствия между родным языком и страной происхождения. Простой и, казалось бы, невинный вопрос «Откуда вы?» открывает пространственно-временной туннель в космополитические миры постоянной миграции, вынужденного переселения и бесконечно возможных конфигураций культурной принадлежности: — Ну, откуда вы? — Я из Хакни. — Но вы же датчанин? — Нет, я палестинец. — Так, а где в Палестине? — Я не из Палестины. — Так откуда вы? — Мы палестинцы из лагеря беженцев в Ливане. — Так вы родились в Ливане? — Нет, я родился в Дубае. — Почему у вас американский акцент? — Что вы имеете в виду? — Вы говорите по-английски с американским акцентом. — Это, знаете, из-за Эдди Мерфи, Сталлоне. — Так вы из Голливуда? — Нет, нет, я из Хакни⁸.

Где шибболет в этой ничейной земле языковых историй и блуждающих отождествлений? Как его согласные и гласные можно заставить юридически свидетельствовать о его происхождении? Молодой самоучка, говорящий по-английски с американским акцентом точь-в-точь как Эдди Мерфи, сбивает с толку своего собеседника. Но такое умение в другой ситуации может иметь для говорящего опасные последствия — будучи принятым за доказательство незаконности его проживания в Англии или, хуже того, что он шпион или американский джихадист. И тогда его вполне можно задерживать, допрашивать или депортировать. Как говорит рассказчик в конце «Свободы слова как таковой»: «Мы не вправе выбирать, как нас слышат». Абу Хамдан предупреждает о политических не-свободах слова, которые возникают из-за того, что нас не слышат, или из-за иронии заявителя, который хочет, чтобы его или ее

речь была выслушана, но обнаруживает, что ее оценивают без согласия или предупреждения. Вспоминается памфлет Жака-Алена Миллера и Жана-Клода Мильнера «Voulez-vous être évalué», где подчеркивается своего рода абсурдная логика, схожая со Стокгольмским синдромом, когда в ответ на вопрос «Желаєте ли вы оценки?» звучит громкое: «Да! Конечно! Оцените меня!» В данном случае раскрывается состояние несвободы, вызванное гипотетическим требованием оценки, основанным на власти отказать в доступе и удержать удостоверение⁹. Другая несвобода слова возникает из-за переслушивания, например, когда социальный порядок использует «свободу слова», чтобы оправдать ложь, цензуру или популярное на Западе утверждение, что строгие исламские ограничения привлекательны для потенциальных джихадистов, потому что обещают побег от западных излишеств или вседозволенности¹⁰.

Привлечение сертифицированных переводчиков для удостоверения подлинности акцента началось с принятия в 1984 году в Соединенном Королевстве Закона о полиции и доказательствах по уголовным делам (PACE), который обязывал вести аудиозапись свидетельств вместо текстовой транскрипции. Как отмечает Абу Хамдан, закон «непреднамеренно привел к появлению радикальной формы слушания, которая в течение следующих двадцати восьми лет трансформировала говорящего субъекта в ходе юридического процесса. Это законодательство поворачивало судебное ухо от простого слышания слов, произносимых вслух, к активному слушанию процесса говорения как новой формы улики» (АС. Р. 65–66). Хотя PACE был нацелен на сокращение фальсификаций свидетельств, тот факт, что он укреплял презумпцию научной точности в измерении подлинности акцента, превратил его в технологию, пригодную для расового профилирования и сортировки по этническому признаку. В проекте 2012 года «Конфликтующие фонемы», в котором приняли участие лингвисты, исследователи, активисты, организации беженцев и художественные союзы, графический дизайнер Жанна Ульрих и группа сомалийских беженцев, Абу Хамдан выявил эти

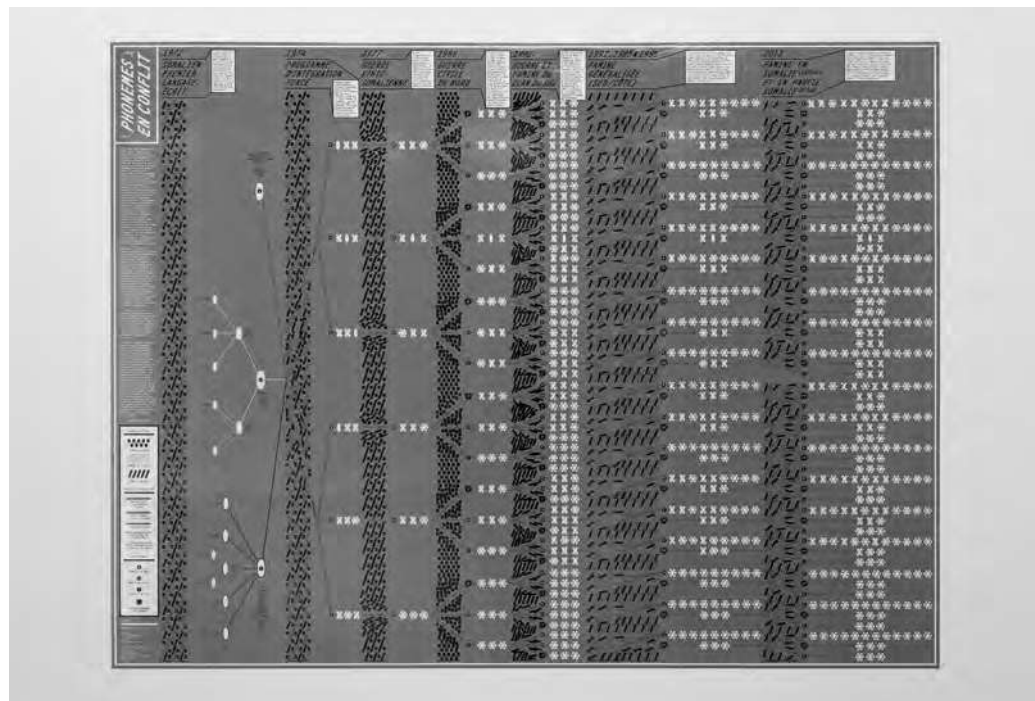
методы полицейского слушания, опираясь на карты акцентов аудиотестирования, используемых голландскими иммиграционными властями. Инсталляция включает атлас, показывающий, как, несмотря на принятие в Сомали в 1973 году стандартизированной версии сомалийского в качестве официального государственного языка, изобилие диалектов и массовая миграция по политическим причинам сделали практически невозможной классификацию людей по акценту или местным говорам. Инсталляция также включает схемы распределения уровней владения языком и культур языкового смешения, которые, как и в других проектах, снимают презумпцию о взаимно-однозначном соответствии между цифровым распознаванием голоса и человеческой идентичностью. Черно-белые карты показывают голос как динамическую переменную, зависящую от того, кто говорит или к кому обращаются, в то время как большая синяя диаграмма представляет голос как живой архив, объединяя акценты, накопленные с течением времени и в разных местах. «Конфликтующие фонемы» ставят под сомнение легитимность кодирования данных как научно-объективного, криминалистического инструмента, указывая на политическую предвзятость его приложений для контроля записанной речи и политизированные случаи использования техники перевода в более общем плане.

Проект Абу Хамдана выводит на первый план отчетливую политику перевода, которая не только дисквалифицирует обоснованность количественной эквивалентности, раскрывая неравенство рангов между уполномоченным устным переводчиком и лишенным полномочий просителем убежища, но и показывает, насколько важными для беженцев могут быть политические последствия борьбы между так называемыми экспертами, чьи суждения противоречат друг другу. Среди воспроизведенных документов, взятых из официальных материалов дела, зрителю предъявляются прошения от «Абди», беженца, утверждающего, что он из Южного Сомали, которому отказывают, и «Абдирхарана», биография диаспоры которого дает ему место в списке ожидания. Отметки «ПРИНЯТО», «ОТКАЗАНО», «ОЖИ-

ДАНИЕ» высказывают заглавными буквами в нижней части бланков заявок, мрачные отметки «х» и галочки, проставляемые переводчиками. Что же перемещает заявку из списка ожидания в стопку отказов? Какая часть истории мигранта, измеряемая языком и произношением, была неверно истолкована или пропущена? Эти неучтенные подробности нарушают условия «слухового договора» — заглавного принципа целого корпуса работ Абу Хамдана с 2010 года, посвященных политике слушания. Они превращают каждое заявление в свидетельство того, что перевод может оказаться неэквивалентным, а правосудие — ошибочным.

Постоянные, незаметные суждения о говорящих субъектах ограничивают свободу слова и, кроме того, свободу перевода. Перевод и проверка на слух являются неотъемлемой частью более крупного аппарата несправедливости — человеческой сортировки, неверно определенного гражданства, содержания в миграционных лагерях, тю-

ремного заключения и депортации. Если смотреть сквозь призму работ Абу Хамдана, перевод естественных языков в оцифрованные голосовые карты акцентов кажется орудием, уголовной уликой, которое может быть применено для преследования. Грегуар Шамайю отождествляет преследование с «кинегетической властью, [которая] распространяется на базисе территории накопления над пространством захвата. Если пасторальная власть является в основном благотворной, кинегетическое могущество по сути — хищным»¹¹. Шамайю посвящает главу «охоте на нелегалов», — от кровавого спорта самоназначенных пограничных ополчений до бюрократических инструментов лишения лиц без гражданства права на безопасный проход. Также в системе уголовного правосудия для «нелегальных приезжих» акцент смещается с действия подсудимого на то, кем он является. Как отмечает Шамайю: «Юридическое исключение лиц без гражданства больше не представляется наказанием за



Лоуренс Абу Хамдан «Конфликтующие фонемы», 2012. Вид выставки в Парке Сен-Леже, Франция. Фото Эмилия Урумов.

преступление, но как статус, напрямую связанный с политическим статусом людей. Если лицо без гражданства исключено из системы правовой защиты, это не потому, что оно совершило нарушение: напротив, оно само является нарушением, вследствие простого факта существования, своего присутствия на территории национального государства... Эта новая форма запрета уже не столько уловка, свидетельствующая о слабости суверенной власти, сколько основа для неконтролируемого роста полицейской власти, применяемой к лицам, лишенным правовой защиты» (М. Р. 135).

Можно сказать, что в «Конфликтующих фонамах» подобный вид правосудия исключения вершится в процессе экзерсисов судебного уха. Поскольку статус речи мигранта подлежит оценке, то суду подвергается не совершенное деяние, а скорее, то, «кем являются эти люди». Это похоже на то, как если бы имел место экзистенциальный судебный процесс, который в итоге завершился бы оправданием охоты на людей.

Летом и осенью 2014 года, когда эксперты-аудиокриминалисты пытались проанализировать личность британца (или британцев), обезглавившего журналистов Джеймса Фоули, Стивена Дж. Сотлоффа и Кенджи Гото, а также работников гуманитарной помощи Алана Хеннинга, Питера Кассига и Дэвида Хейнза, стало особенно ясно, как можно использовать акценты для обозначения людей политически — как хищников, так и истцов, которые находятся под судом. Палач ИГИЛ, получивший прозвище «Джихадист Джон», также выступавший в качестве судьи и пиарщика, казалось, бравировал своим акцентом, сигнализируя возможным последователям и слушателям из противоборствующего лагеря, что Запад уязвим перед теми, кто говорит на его родном языке¹². Можно сказать, что в этом случае проверка на шибболет обратилась против западных государств, одержимых нацбезопасностью, так как «британская речь» поста-



Лоуренс Абу Хамдан «Конфликтующие фонемы», 2012. Вид выставки в Парке Сен-Леже, Франция. Фото Эмилия Урумов.

вила под сомнение типологии голосового профиля «террорист с акцентом». Речь пала-ча стала вызывающим актом голосового предательства, превращенным в оружие в виде вирусного ролика суда и наказания.

Работа «Конфликтующие фонемы» не стремится показать, как проверка на акцент оказывается палкой о двух концах в борьбе за власть. Она также не затрагивает ситуации, в которых подлинное произношение является предметом политически мотивированной делегитимации, как, например, когда американские ура-патриоты, выступающие за «только-английский-язык» и подстрекаемые пророческой риторикой Дональда Дж. Трампа, оспаривают право двуязычной ведущей Ванессы Руис произносить твердое «р» во время «американского» новостного эфира. Она, скорее, выявляет то, как конкретные участники процесса судебного слушания — переводчик против лингвиста, специалист по слуховому обучению против судебного эксперта по сопоставлению голоса и личности, говорящий беженец и уполномоченная комиссия — учреждают политические ставки перевода. Данные политические вопросы релевантны критической работе в области искусства и языка, поскольку критики постоянно выступают в качестве судей повествовательной подлинности голоса, или в рамках университетских систем и культурных учреждений выносят решения относительно границ свободы слова и нарушения прав человека. Проекты Абу Хамдана переосмысливают «свободный» перевод как «свободу слова», хотя и не в смысле статьи 19 Всеобщей декларации прав человека или в духе решения Верховного суда «Объединенные граждане», по искаженному толкованию которого деньги — в виде корпоративных пожертвований на общественные кампании — получили юридическое признание как форма свободы слова. В работе «Противо речие: речь против самой себя», аудиозапись в прямом эфире, представленном в Новом музее в 2015 году на выставке «Окружить звук», Абу Хамдан исследует, как «свободный перевод» связан с чем-то, что молча освобождается от цензуры или тайно переводится шепотом в обстоятельствах принудительного обращения в иную веру силами оккупационной армии (конкретный контекст «Противо речия» — заявление

ИГИЛ об успешном массовом обращении меньшинств друзов в северной Сирии). Проект опять-таки рассматривает шибболет — не в смысле биополитической подписи, удостоверяющей личность говорящего, а как достоверно произносимый камуфляж, позволяющий говорящему оставаться нетронутым. В исламской юриспруденции существует термин «такийя», который означает «страх» или «защищать себя от опасности» и служит юридическим разрешением, освобождающим людей от преступления богохульства в случае отказа от веры под принуждением¹³. Это значит нести в себе собственное убеждение, внутренне сохранять веру, несмотря на внешнее согласие с врагом или лицемерие перед лицом силы. Подобно личному паролю к слуховому договору с самим собой, такойя, подчеркивает Абу Хамдан, предоставляет субъекту свободу неподчинения и право на молчание, предполагаемое как самостоятельное право на отступление от «всеслышащего» общества. Так, Абу Хамдан объединяет общества, которые «инвазивно слушают» самыми разнообразными способами: от подслушивания, аудиопатрулирования и «либертарианства громкоговорителей» до обеспечения прозрачности слухового поля и гарантированного доступа к «свободной» речи в качестве безусловного права¹⁴. Как «инфраполитика в мелочах человеческой речи», так и тактика «восстановления контроля над самими условиями, в которых ее слышат», такойя, по мнению Абу Хамдана, является самоответом, который сам по себе считается противоядием от фатальных форм аутоиммунных проявлений¹⁵.

«Свободу слова» или «свободный перевод», таким образом, можно определить как повышенную отзывчивость на услышанное, причем отзывчивость понимается в смысле слышания по Самюэлю Веберу, которое обращается к видению или, точнее, к упущению из вида того, что можно «отобιοграфически» отождествить с «ухом другого» Деррида, которое также находится и в вас¹⁶: «Слово “отзывчивый” подразумевает чувствительность к тому, что упущено из вида. Оно включает взвешивание в смысле сравнения, но без наличия всеобщего эквивалента. Взвешивание

в этом смысле является несводимо относителем и отношенческим. Все, что есть, есть серия ответов. За пределы выхода нет. Родиться означает отвечать. От рождения до смерти мы только отвечаем. Но не существует первоначального, основополагающего утверждения, нет "творящего" слова¹⁷.

Относительная и отношенческая отзывчивость Вебера возвращает нас к описанию Деррида неизмеримого, свободного от долга перевода и к политике дружбы, внедренной в чуткое ухо. В «Шибболете — для Пауля Целана» слух Питера Сонди является предпочтительным слуховым средством, принадлежащим блестящему критику, который оказался близким другом как Целана, так и Деррида. Благодаря помощи Сонди как друга-переводчика-посредника, шибболет переходит от устного пароля, отсеивающего просителей убежища, к структуре поэтической единичности, которая является *parlante* — «говори-мой» — по крайней мере, для уха переводчика, одаренного отзывчивостью, несвязанного всеобщим эквивалентом¹⁸. Деррида объясняет это так:

«Один только Сонди и оказался в состоянии оставить нам незамеченные пароли, слова, дарующие проход, доступ в это стихотворение, не имеющий цены *шибболет*, светозарный и шелестящий рой заметок, массу опознавательных знаков для расшифровки и перевода загадки. И, однако, предоставленная самой себе — без свидетеля, без проводника, без искусственного посредничества расшифровщика, даже без "внешнего" знания даты, — некая внутренняя необходимость стихотворения все равно остается в нем *говорящей* — в том смысле, в котором Целан обмолвился о стихотворении: "Но оно говорит!", — за пределами всего того, что, казалось бы, заточает оное в датированном своеобразии индивидуального опыта». (Ш. С. 44).

Ухо Сонди, по-видимому, лишит возможности устных и письменных переводчиков, сидящих в своих нормативных наушниках в Швеции, Швейцарии или Лондоне, нейтрально применять аудиокриминалистику к уязвимой цели. Применение хищнической кинегетической власти на основе проверки шибболета подорвало бы их правовое положение и было бы классифицировано как нарушение свободы перевода.

Более того, «свободный перевод» будет означать призыв к новому роду слухового договора или звукового гражданства, в соответствии с которым перевод обеспечивает право на убежище, доступ к гражданству, право на суверенный проход и свободу передвижения. Здесь у нас будет соблазн перейти от эссе Деррида «Шибболет» к его работе «Сила закона», где он, как известно, подтвердил, что «закон (*droit*) может обнаружить себя рассчитанным, но, безусловно, не справедливо. Закон — это элемент расчета, и это справедливо, что должен быть закон, но справедливость неисчислима, она требует от нас считать неисчислимым»¹⁹. В свете этого различия юридический перевод, основанный на картах акцентов, аудиосудебная экспертиза и другие медийные технологии микро-расчетов, подпадающие под определение Деррида силы закона, отчетливо удалены от справедливости. «Справедливый» перевод, напротив, изымает силу закона, воплощенную в криминалистических инструментах анализа, и выводит слушателя на позицию, где он может столкнуться с шибболетами, неуловимыми для техник полиции уха.

Перевод с английского ВИКТОРА КОХА-НЮКОВА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Forensis: The Architecture of Public Truth. Sternberg Press and Forensic Architecture, 2014. Ссылки на данный сборник встречаются ниже с пометкой F.

² В сборник «Форенсис» входит эссе Сьюзан Шуппли «Неудобное слушание», посвященное беспилотникам и звуковому измерению дистанционной войны. В нем разбираются вопросы влияния шума летающих беспилотников на психическое здоровье населения горячих точек в Пакистане и незаконное применение сверхзвукового оружия Израилем в Газе для устрашения и коллективного наказания. Forensis: The Architecture of Public Truth. P. 386–387.

³ Abu Hamdan L. Aural Contract: Forensic Listening and the Reorganization of the Speaking Subject // Forensis: The Architecture of Public Truth. P. 65–82. Ссылки на данное эссе встречаются ниже с пометкой AC.

⁴ Деррида Ж. Шибболет: Паулю Целану. Перевод с французского Виктора Лапицкого. СПб.: Мас-

hina, 2002. С. 54–55. Ссылки на данный текст встречаются ниже с пометкой Ш.

⁵ Weizman E. *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*. London: Verso, 2007. P. 144–146.

⁶ Лоуренс Абу Хамдан, описание «Залива языка в долине крика: о голосе и границе», <http://lawrenceabuhamdan.com/#/language-gulf-in-the-shouting-valley>.

⁷ Abu Hamdan L. *The Freedom of Speech Itself* // *Cabinet* 43 (2011). P. 83.

⁸ Это приблизительная расшифровка обмена; <https://soundcloud.com/forensic-architecture-1/the-freedom-of-speech-itself>.

⁹ Miller J.-A., Milner J.-C. *Voulez-vous être évalué? Entretiens sur une machine d'imposture*. Paris: Grasset, 2004. P. 55.

¹⁰ Роджер Коэн повторяет доводы Марка Лиллы в своей рецензии на роман Мишеля Уэльбека «Подчинение», опубликованной в *The New York Review of Books*, 2 апреля 2015. См. Cohen R. *Why ISIS Trumps Freedom* // *The New York Times*, August 15, 2015.

¹¹ Chamayou G. *Manhunts: A Philosophical History*. Translated from the French by Steven Rendall. Princeton: Princeton University Press, 2012. P. 16. Ссылки на данный текст встречаются ниже с пометкой М.

¹² Акцент «Джихадиста Джон», вероятно, подразумеваемая прозвище, использовавшееся «The Beatles» для командиров ИГИЛ, надзиравшими за пленниками, тщательно проанализировали голосовые и речевые криминологи. Иногда медиа опознавали его акцент как комбинацию различных акцентов лондонского английского, иногда как восточно-лондонского или южно-лондонского. Один эксперт распознал в нем южно-лондонский акцент, где английский был родным языком с возможными интонациями фарси, подразумевавшими семейную связь с Афганистаном. Это, похоже, делает беспочвенной догадку, что основным подозреваемым является Абдель-Мажид Абдель Бари, исполнитель рэпа из Западного Лондона, сын беженца из Египта Абделя Бари, которого экстрадировали из Соединенного Королевства, когда «Джону» было 6 лет, и до сих пор ожидающего суда в Нью-Йорке за взрывы в посольствах США в Кении и Танзании в 1998 году. Элизабет МакКлелланд, специалист по техникам опознания голоса, чьи слова приводит *Дейли Телеграф*, признала, что предмет ее специализации далек от точной науки: «Компьютеры не в состоянии произвести уникальный голосовой отпечаток, а натренированный человеческий слух,

хоть и является важным восполнением к технологии, также далек от непогрешимости».

¹³ Выставка под названием «تقيية» (Taqiyya) — «Право на двуличность» прошла в Выставочном зале Санкт-Галлена, Швейцария, с 11 июля по 13 сентября 2015 г.

¹⁴ Работа «Противо речие» была создана с творческим производством и с режиссурой видео от Несрине Ходр, lawrenceabuhamdan.com/#/contra-diction/.

¹⁵ Лоуренс Абу Хамдан, «Всеслышащее», <http://lawrenceabuhamdan.com/#/the-all-hearing/>.

¹⁶ Деррида Ж. Ухобиографии: учение Ницше и политика имени собственного. Перевод с французского Виктора Лапицкого. СПб.: Machina, 2002.

¹⁷ Самуэль Вебер, интервью с Аароном Леви в блоге, 23 июня 2014, https://slought.org/blog_posts/on_the_ethics_of_responsiveness.

¹⁸ Derrida J. *Schibboleth: Pour Paul Celan*. Paris: Editions Galilée, 1986. P. 35; Деррида Ж. Шибболет. С. 44.

¹⁹ Derrida J. *Force of Law: The «Mystical Foundation of Authority»* // *Deconstruction and the Possibility of Justice*. Ed. Drucilla Cornell, Michael Rosenfield, and David Gray Carlson. New York: Routledge, 1992. P. 25.

Эмили Аптер

Родилась в 1954 году.

Историк и теоретик литературы.

Специалист в области французской литературы и сравнительного литературоведения.

Профессор Нью-Йоркского университета.

Автор многих книг, в том числе

«Неисключительная политика:

о блокировании, тупике и непополитике» (2017),

«Против мировой литературы:

о политике непереводимости» (2013),

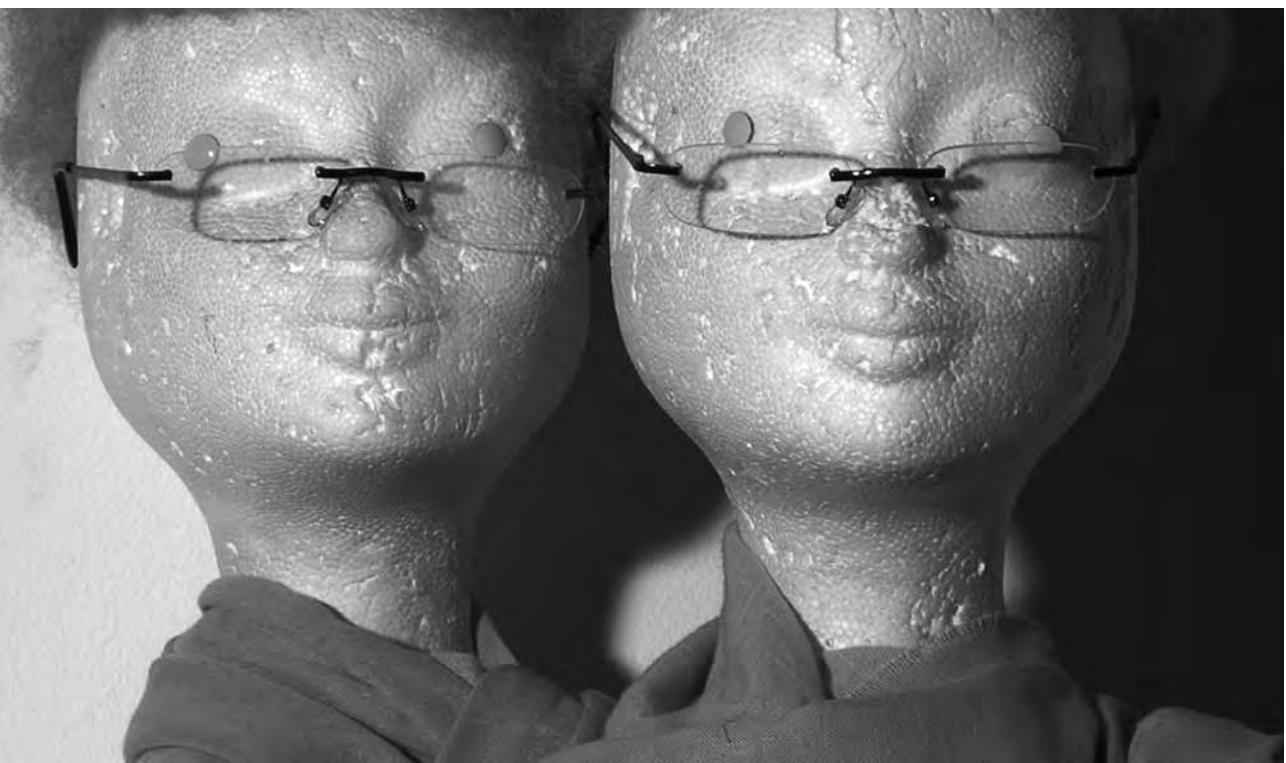
«Зона перевода: новая сравнительная литература» (2006),

Соавтор важного коллективного труда

«Словарь непереводимостей:

философский лексикон» (2014).

Живет в Нью-Йорке.



Йос де Грюйтер и Харальд Тис «Тайны Зарлуи», 2012. 18". Закольцованная цветная видеопроекция, звук.
Предоставлено художниками и галереей депанданс, Брюссель.

Елена Яичникова

Черные дыры, кроличьи норы и параллельные миры Йоса де Грюйтера и Харальда Тиса¹

«Я снимаю видеофильмы. У меня есть камера Canon с тремя сенсорами CCD. Она хорошо передает цвет. Однажды я сделал фильм с тремя девушками. Три девушки гуляли в лесу. Мимо проходил охотник. Его звали Герхард. Он похитил трех девушек и привел их в подвал. Но трем девушкам не было страшно. Нет, им не было страшно. В подвале была маленькая дверь. Охотник сказал: "Не открывайте маленькую дверь!". Затем он ушел. Три девушки посмотрели друг на друга, и когда охотник ушел, они открыли дверь. То, что они там увидели — о боже, боже, боже. Я расскажу эту часть в другой раз».

С этого переложения жутковатого мифа о Синей бороде начинается видео «Дыра» (2010) бельгийских художников Йоса де Грюйтера и Харальда Тиса. Зритель не узнает, что увидели девушки за дверью, но зато познакомится с пребывающим в глубоком кризисе художником Йоханнесом и избавившей его от всех переживаний, включая боль и счастье, женой Хильдегард, с Ирмгард — хозяйкой черной и белой кошек, меняющихся цветом в зависимости от дня недели, а также с любителем граппы и спортивных машин Фрицем, финишировавшем в гонках на озере Комо с застрявшим в колесах трупом сбитой собаки. Всех этих разных персонажей объединяет, во-первых, то, что на экране и в инсталляциях художников они представлены в виде манекенов с небрежно надетыми париками, кнопками на месте глаз, в старомодной одежде и с дешевыми аксессуарами наподобие черных очков и бейсболок из ассортимента стандартного секунд-

хенда. Кроме того, их всех озвучивает один и тот же монотонный синтетический мужской голос, и все они представлены на фоне простой черной стены. Каждый раз это крупный план, который позволяет разглядеть детали несовершенства их облика или незамысловатые общие сцены, где реквизитом служат дешевые пластмассовые стол и стулья, зонтик от солнца и мольберт. Внешний облик антропоморфных персонажей комичен, но закадровый голос, лишенный всяких эмоций, тревожит своей абсолютной потусторонностью. Абсурдные монологи вызывают недоумение и смех, но описываемые в них ситуации насилия обращают появившуюся улыбку в растерянную гримасу. Противоречивые чувства свойственны всем работам Йоса де Грюйтера и Харальда Тиса, работающим вместе с конца 1980-х годов. Это не просто черный юмор, но нечто более странное. Вымышленные миры, созданные художниками, одновременно вызывают чувства узнавания и чужеродности, по точному замечанию художественного критика Дженнифер Красински². В них знакомый мир претерпевает какую-то мутацию, а персонажи — неподвижные, немые и бесчувственные, и в то же время трогательные в своей уязвимости — кажутся пережившими неизвестную травму. Мир после ядерной катастрофы? Призрак пугающего будущего или лишившееся слоя грима настоящее? Я хорошо помню чувства растерянности и замешательства, наравне с зачарованностью и противоречивой эмпатией, возникшие при первом знакомстве с работами художников, когда привычный инструментарий

для анализа, казалось, больше не работал. Этот текст — попытка разобраться с теми чувствами и приблизиться к пониманию вымышленных миров художников.

«Как-то раз один мой друг пытался обновить свой РТ 8024, потому что у его флэш-карты было всего два гигабайта памяти, а ему нужна была флэш-карта с четырьмя гигабайтами памяти... Ему нужна была флэш-карта с четырьмя гигабайтами памяти, потому что он хотел сохранить на ней несколько фотографий высокого разрешения, которые он сделал... двенадцать мегапикселей... К сожалению, его РТ 8024 не хватало мощности, чтобы прочитать эту флэш-карту... Поэтому он хотел сделать это... Мужчина подошел к нему и сказал, что будет лучше купить РТ 9017с, потому что тогда у него не будет трудностей с использованием его флэш-карты с четырьмя гигабайтами... Мой друг купил себе РТ 9017с... Но когда он пришел домой, то понял, что РТ 9017с был несовместим с его флэш-картой... Он вернулся в компьютерный салон... Продавец сказал ему, что знаком с этой проблемой... Он предложил купить РТ 9033к, а также и флэш-карту с шестью гигабайтами. Мой друг купил РТ 9033к и флэш-карту с шестью гигабайтами. Когда он вернулся домой, все отлично работало. Он сохранил все свои фотографии».

Нарочитая фальшивость персонажей видео «Дыра» без стеснения выставляет свою искусственную природу, но в то же время парадоксальным образом очень точно передает чувства опустошенности и подмены, хорошо знакомые человеку, живущему в эпоху развитого капитализма. Как известно еще со времен Ги Дебора, описанные чувства — это изнанка западного общества потребления, а депрессия — его знаковая болезнь. Сегодня никто не сомневается в крахе романтизма, и художник Йоханнес — его наглядная демонстрация. Идеальное поглощение клише обитателя Монмартра, в ленноновских очках и неизменном берете, Йоханесс потерял веру в свое искусство. Он всегда служил Богу и вкладывал душу в свою живопись, но теперь чувствует лишь пустоту. В момент, когда Йоханесс, исполненный романтического пафоса, призывает Всевышнего забрать его, прагматичная Хильдегард советует ему бросить живопись (на экране появляется полотно Йоханесса в абстрактном стиле) и «заняться видео, как Фриц» — уже зна-

комый нам гонщик с садистскими наклонностями, который делает фильмы о природе и животных «как по телевизору». В одном из вариантов инсталляции с героями этого фильма можно увидеть манекен Йоханесса, лежащего в прозрачном гробу, что заставляет предположить, что он исполнил задуманное. Что касается успешного художника Фрица, то он, возможно, рано или поздно, станет жертвой анонимных сил, которые заявляют о себе в конце видео довольно серьезными угрозами: «Мы ворвемся во все ваши дыры. Мы будем делать это, пока не останется одна большая дыра. Черная дыра, которая пахнет вашей смертью, мы прорвемся через нее тоже. И когда все будет разрушено, мы начнем все заново. Мы такие, мы такие».

Йос де Грюйтер и Харальд Тис довольно часто обращают свой насмешливый взгляд на искусство и окружающие его мифы. В этом смысле видеоработа «Глина из Бранста» (2008) — это настоящая (и очень забавная) сатира на «мир прекрасного». На этот раз действие разворачивается в мастерской, предположительно, любительского кружка по лепке из глины. В отличие от «Дыры», герои этой работы — реальные люди. Однако они принимают застывшие позы и выражения лиц в духе живых картин, периодически уподобляясь манекенам. Они отрешенно или сосредоточенно смотрят на довольно нелепые глиняные изваяния человеческих голов и морды лошади, которые многие критики называют фаллическими, или маниакально проделывают дырки в скульптуре, изображающей тело человека, что при желании также можно снабдить либидинальными интерпретациями. Из звуков — только похожие на мычание всхлипывания женщины, прижимающей к груди кусок глины, и ее молитвы, обращенные к бюсту на высоком табурете. Если вспомнить известное из базового университетского курса положение Фрейда о том, что искусство — это сублимация нереализованных желаний, то выражения лиц персонажей и их жесты не оставляют ничего иного, как предположить, что искусство — это дело рук потенциальных маньяков, фанатиков и впавших в патетику романтиков. Среди персонажей этого и других фильмов художников часто встречаются одинаково одетые мужчины, выполняющие совместную работу. Эти двойники — своеобразные автопортреты ху-

дожников, работающих в дуэте, так что их сатира на мир искусства не обходится без самопародии.

Итак, герои произведений де Грюйтера и Тиса — это манекены, притворяющиеся людьми, и люди, притворяющиеся манекенами. Человеческое присутствие в них сводится к почти полной объектности, ведь ни те, ни другие не способны ни чувствовать, ни двигаться, ни говорить. Видео «Обезьяна из Блумфонтейна» (2014) демонстрирует еще одну степень овеществления, когда граница между человеческим и нечеловеческим становится почти неразличимой. В нем посредством цифрового преобразования некоторые герои — замершие в статичных позах люди в нелепо надетых париках или без них — на наших глазах превращаются в магазинные манекены и в деревянные скульптуры. В очередной раз обработанный на компьютере голос повествует на языке африкаанс о невероятных превращениях одних существ в другие (цыпленка в обезьяну, компьютера в газонокосилку и т.п.), а сопровождающий работу текст включает цитату из голландского перевода педагогического трактата средневекового французского теолога Шарля Гобине о мучениях грешников.

В связи с постулируемым овеществлением человеческих фигур, абсурдными трансформациями и неожиданными теологическими отсылками (не забудем о желании Йоханнеса воссоединиться с Богом), которые сопровождают эту и другие работы бельгийских художников, интересно обратиться к тексту «О театре марионеток», написанному немецким драматургом и новеллистом Генрихом фон Клейстом в 1810 году. В диалоге танцора и рассказчика, который воссоздает фон Клейст, танцор отстаивает провокативную мысль, что настоящей грациозностью обладают не люди, а марионетки. Повинуясь руке кукловода, они наделены естественной грацией, не отягощенной сознанием. Для подтверждения своих слов танцор приводит историю юноши, обладавшего необыкновенным изяществом и потерявшего его, как только тщеславно сравнил свое отражение в зеркале со знаменитой античной скульптурой «Мальчик, вытаскивающий занозу». «С этого дня, как бы с этого мгновения, в молодом человеке произошла непонятная перемена. Он теперь целыми днями стоял

перед зеркалом и лишился одной привлекательной черты за другой. Какая-то невидимая и непонятная сила опутала, казалось, свободную игру его жестов, как железная сеть, и когда прошел год, в нем уже не было ни следа той приятности, что прежде услаждала глаза людей, его окружавших»³, — заключает фон Клейст. Рефлексия как отражение в зеркале и рефлексия как человеческое сознание, безусловно, связаны. Для немецкого автора человек теряет свою природную грациозность с развитием сознания, а, следовательно, — можно продолжить — цивилизации и прогресса. Как отмечает философ Иван Болдырев⁴, за этим положением фон Клейста скрывается полемика с Шиллером, для которого грациозность была не природным свойством, а делом эстетического воспитания. Интересно, что эта полемика, также теологического и политического свойства, по-своему приводит нас обратно к Йосу де Грюйтеру и Харальду Тису. Если у Шиллера история предполагала линейное развитие и восхождение человека к совершенству благодаря эстетическому воспитанию, то у фон Клейста история была цикличной, появление сознания мыслилось как результат грехопадения, и человеку нужно совершить повторное грехопадение, чтобы «вернуться в состояние невинности», или, по словам Ивана Болдырева, «зайти в Рай с задней двери». Таким образом, возвращение к Богу у фон Клейста «оказывается неотличимо от превращения в марионетку», а «абсолютная несвобода оборачивается высшей эстетической ценностью»⁵. Если приложить эти мысли к работам бельгийских художников, то манекены де Грюйтера и Тиса (в данном случае я, возможно, упрощенно, уподобляю марионеток манекенам, а художников — кукловодам) — на пути ко второму перерождению, необходимому для обретения природной грациозности. Чем не парадоксальный теологический манифест объектно-ориентированной онтологии?

Бессловесность героев — характерная черта произведений де Грюйтера и Тиса. Манекены по определению немые, но и люди потеряли способность говорить, если не считать мычанье речью. Роботоподобный закадровый голос, сопровождающий некоторые видео, вряд ли может считаться речью персонажей, разве что речью чревовещателей. Язык как фундаментальная человеческая способность



Йос де Грюйтер и Харальд Тис «Дыра», 2010. 27". Предоставлено художниками и галереей депанданс, Брюссель.

терпит поражение, и люди в этих работах так же немые, как и вещи.

«Вещи как друзья» — так называлась персональная выставка бельгийских художников под кураторством Дитера Рульстрате в Mu.ZEE в бельгийском Остенде в 2012 году. Название выставки — отсылка к эссе Бориса Арватова «Быт и культура вещи» (1925) о новых отношениях между человеком и окружающими его вещами в коммунистическом обществе. В своих размышлениях Рульстрате проводит параллель между этой теорией, понятием «вещи» у Хайдеггера и бессловесностью персонажей де Грюйтера и Тиса: «вещи — это друзья, потому что они не отвечают, не владеют или не участвуют (или все разом) в человеческом проклятье, каким является язык. В образах художников нет того звукового загрязнения, которое стало неотъемлемым признаком современной жизни. В самом деле, самое убедительное качество работ де Грюйтера и Тиса может заключаться в их осознанном методе замалчивания, их постепенном движении навстречу полной немоте, бессловесности. Зритель взывает, возможно, в отчаянии (он или она хотят “коммуницировать” и быть тем или той, к кому обращаются с речью), но в ответ получают лишь не-

умолимую загробную тишину — начало, я бы сказал, прекрасной дружбы»⁶. Ситуативный смысл этой бессловесности — в сопротивлении влипанию в глобальную сеть связей и императиву непрерывной коммуникации, которыми стала наша современность.

Если герои видео бельгийских художников молчат, то в них говорит закадровый голос. В то же время в большинстве случаев его речь звучит абсурдно и оставляет в растерянности. Так, два женских манекена, близняшки Китти и Кетти, из видео «Загадки из Саарлуи» (2012), подобно сфинксу из греческой мифологии, задают зрителю загадки, формально похожие на логические. Однако при ближайшем рассмотрении их логика оказывается особого свойства — они анонсируют связь между двумя, казалось бы, ничем не связанными элементами.

«Мужчина ведет машину и слушает радио. Вдруг музыка прерывается, и мужчина совершает самоубийство. Почему? Женщина умерла на мосту за городом в звездную ночь. Глупец собирается перейти мост. Как умерла женщина? В удаленном от мира монастыре братство монахов живет согласно строгому своду правил. Они видятся один раз в день за обедом в Большом зале. Они не могут разговаривать

друг с другом ни при каких обстоятельствах. "Разговаривать" подразумевает все виды коммуникации. Тем не менее, Главный настоятель имеет право говорить по серьезным поводам. В этот день Главный настоятель произносит речь перед всеми братьями перед началом трапезы. Он говорит: "Мои дорогие братья, печальная новость пришла в наш несчастный монастырь. Некоторых из вас поразила очень опасная и неизлечимая болезнь. Она проявляется в виде черного пятна на лбу больного человека. Нет никакого риска прямого заражения, но для защиты монастыря я повелеваю всем больным покончить с жизнью или как можно быстрее покинуть монастырь". Монахи, будучи крайне здравомыслящими, умудряются спасти монастырь от серьезной болезни, и все больные уходят или совершают самоубийство. Но через сколько дней? Мужчина просыпается однажды утром. Всю ночь шел снег и идет до сих пор. Его сосед еще не выходил сегодня из дома. И, тем не менее, на поле у мужчины в два раза больше снега, чем у его соседа. Почему?"

Слово «абсурд» происходит из слияния латинских слов *absonus* «какафонический» и *surdis* «глухой», последнее из которых восходит к греческому термину, обозначающему «нескладный, негармоничный». Как резюмирует исследователь феномена абсурда Ольга Буренина, это понятие выступало в тройном значении со времен античности. «Во-первых, как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира. Во-вторых, это слово вбирало в себя понятие логического абсурда как отрицание центрального компонента рациональности — логики (т.е. перверсия и/или исчезновение смысла), а в-третьих — метафизического абсурда (т.е. выход за пределы разума как такового)»⁷. Но вернемся к работам бельгийских художников. Проявление в их творчестве абсурда как эстетической категории и в виде логического противоречия кажется очевидным. Их вымышленные миры — это антимиры по отношению к таким положительным эстетическим категориям, как возвышенное, гармоничное и прекрасное (это изнанка соблазняющего своей рекламой общества потребления, как мы заметили ранее). Нелепость загадок Китти и Кетти из видео «Загадки из Сарлуи», в свою очередь, не оставляет сомнения в том, что перед нами логический абсурд⁸.

Что касается абсурда метафизического, то на этом имеет смысл остановиться подробнее.

По замечанию Бурениной, уже в латинском языке понятие абсурда начинает осмысляться как категория философско-религиозная — вера относится к тому особому состоянию сознания, которое не познаваемо ни разумом, ни чувством. Если же обратиться к богатой традиции рассмотрения абсурда в XX веке (здесь и Ницше, и Франкфуртская школа, и философия экзистенциализма и постструктурализма), то общим в ней является восприятие абсурда как показателя «разлада человеческого существования с бытием»⁹ и «констатация смыслового, логического, бытийного и, соответственно, языкового бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире»¹⁰. При этом абсурд не обязательно воспринимался как нечто негативное — для Камю он уравнивался с позитивным метафизическим бунтом, а у Адорно спасал культуру от легитимации «здорового смысла», навязываемого рационализмом современности.

В театре абсурда — важнейшем явлении культуры XX века — определяющим принципом становился антиномизм, то есть установление абсолютной эквивалентности между неэквивалентными явлениями. Метод антиномии предполагал разрушение привычного для классической драматургии единства места, времени и действия, а также иную систему логики, в которой не соблюдается закон противоречия и принцип исключения третьего и в которой противоположности не обладают тождеством, как это возможно в диалектическом методе. В вымышленных мирах театра абсурда воображаемое существует параллельно с реалистическим и воспринимается как одинаково истинное, не поддаваясь рационально-системному анализу.

Видеоработа Йоса де Грюйтера и Харальда Тиса «Параллельные миры» (2009) и связанный с ней текст «Об отношениях между реальным миром и параллельным миром», написанный в контексте персональной выставки «Projekt 13» в Кунстхалле в Базеле в 2010 году¹¹, содержат множество переключек с описанными выше принципами театра абсурда. Эти работы художников можно назвать теоретическими манифестами, несмотря на привычный для авторов юмор и искажения, во всяком случае, они позволяют лучше понять творческие прин-



Йос де Грюйтер и Харальд Тис «СОБАЧИЙ МИР», 2019. Бельгийский павильон на 58-й Венецианской биеннале. Куратор Анна-Клер Шмитц. Предоставлено Венецианской биеннале.

ципы дуэта. Параллельный мир, по определению художников, очень похож на реальный, но к нему некоторые законы (такие, как время и пространство) — неприменимы. Текст приводит разные типы наложения и взаимовлияния двух миров, имитируя научную классификацию и язык шпионажа — отправляемые параллельным миром частицы-диверсанты и частицы-паразиты, синдром перемещения, феномен исчезновения, перманентный параллелизм, одновременное перемещение. Видео демонстрирует разные степени наложения двух миров с помощью простейших диаграмм (два круга, один из которых имеет прерывистый контур — они же используются и в тексте) и примеров из разных фильмов. Среди этих примеров — фрагмент из неназванного художественного фильма о Второй мировой войне, в котором немецкие солдаты воодушевляют себя на последний бой песней, и документальная съемка отрешенных лиц фашистского руководства на концерте в Берлинской опере в момент наступления советских войск. В обоих фрагментах, как сообщает закадровый голос от лица художников, «параллельный мир на короткое или длительное время поглощает настоящий».

Еще один приведенный отрывок демонстрирует жителя параллельного мира — японского робота, а заключительное любительское видео с гонок тракторов с прицепом, в котором ни один из участников не преодолел первые пятьдесят метров, позволяет художникам сделать ключевой вывод: «Как мы могли увидеть, эти физические попытки ничем не оканчиваются. Самые мощные машины не достаточно сильны, чтобы прорвать ограждение между двумя мирами. <...> Чтобы достигнуть параллельного мира, нужно обладать достаточной мыслительной силой (mental power)».

Но что происходит при полном наложении двух миров? Как утверждают художники, абсолютный симбиоз — окончательный и бесповоротный. «В этой ситуации <...> ни одна из частиц не знает, является ли она или другая частица реальной или параллельной. Внешняя оценка отменяется, потому что все они стали внутренними. Они попали в ловушку одного и того же мира. Мира, из которого нельзя вновь возникнуть (a world from which one never emerges again)»¹². Действительно, художественные миры Йоса де Грюйтера и Харальда Тиса — это миры, в которых воображаемые

и реальные элементы перемешались в пропорциях, достаточных для того, чтобы вызвать замешательство. В этой связи еще одна интересная деталь, подмеченная Дженифер Красински, — словно для того, чтобы еще больше усложнить отношения между реальностью и вымыслом, художники выставляют персонажей своих видео и использовавшиеся в них предметы в инсталляциях, включая и показанные в них произведения искусства. Так, помимо самих манекенов, в качестве элементов инсталляций можно воочию увидеть картину Йоханнеса из видео «Дыра», за которую его критиковала жена, и глиняные скульптуры из видео «Глина из Бранста». Будучи на выставке, мы предполагаем, что скульптуры, показанные как работы участников любительского кружка, были сделаны самими художниками, в то время как в действительности они, по просьбе художников, были изготовлены на заказ другим автором по найденным где-то фотографиям работ начинающих участников любительского кружка. «Прогулка среди этих работ в выставочном пространстве заставляет почувствовать себя провалившимся в кроличью нору, обнаружить себя внутри вымысла художников, в пространстве между реальным и параллельным мирами их искусства. Этот эффект не ускользает от де Грюйтера и Тиса — художники погружают зрителей в опыт, обращающий их в участников историй, которые, как они думали, только наблюдают со стороны»¹³.

Наконец, остается еще один важный вопрос, поставленный самими художниками в тексте после описания частиц-диверсантов и частиц-паразитов из параллельного мира: «Есть ли за параллельным миром, отправляющим эти вещи, сознание?». За вопросом следует ответ: «Существуют разные теории. Одна из них утверждает, что параллельный мир — это зеркало реального мира, и каждая атака из параллельного мира будет, таким образом, формой саморазрушения. Реальный мир, который пытается себя уничтожить...»¹⁴. Другими словами, в чем смысл абсурда? Пожалуй, адекватным ответом на этот вопрос будет тот, который выйдет из логики бинарных оппозиций «смысл/бессмыслица» или «рациональное/иррациональное». Художественное пространство работ бельгийских художников можно считать подходящим местом для соответствующих раздумий.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В настоящий момент художники представляют Павильон Бельгии на 58-й Венецианской биеннале, но рассмотрение этой выставки находится за рамками этого текста.

² Krasinski J. Doubled Vision. Mapping the Parallel Worlds of Jos de Gruyter & Harald Thys / Jos de Gruyter & Harald Thys OPTIMUNDUS M HKA 08 02 13–19 05 13, M HKA, Kunsthalle Wien, Sternberg Press, 2013. P. 9.

³ Фон Клейст Г. О театре марионеток (цит. по электронной версии).

⁴ Болдырев И. Клейст о театре марионеток. Доступно по <https://postnauka.ru/video/88718>.

⁵ Там же.

⁶ Roelstraete D. Disconnecting People. Art and Objecthood, Now and Then / Jos de Gruyter & Harald Thys OPTIMUNDUS M HKA 08 02 13 – 19 05 13, M HKA, Kunsthalle Wien, Sternberg Press, 2013. P.55.

⁷ Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг: сборник статей под ред. Бурениной О. (электронная версия).

⁸ Еще один пример логического абсурда демонстрирует закадровая речь в уже упоминавшемся видео «Обезьяна из Блумфонтейна»: «Однажды жил был цыпленок. Цыпленка звали Яаап, и Яаап был обезьяной. У обезьяны Яаапа был красивый компьютер, который на самом деле был газонокосилкой, но на ней можно было также смотреть телевизор, особенно если вы только что вышли из душа <...>»

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Текст был опубликован в сборнике Jos de Gruyter & Harald Thys OPTIMUNDUS M HKA 08 02 13 – 19 05 13, M HKA, Kunsthalle Wien, Sternberg Press, 2013. P.41–51.

¹² de Gruyter J. & Thys H. About the Relationship Between..., P. 51.

¹³ Krasinski J. Doubled Vision. Mapping the Parallel Worlds of Jos de Gruyter & Harald Thys. P.12.

¹⁴ de Gruyter J. & Thys H. About the Relationship Between..., P. 47.

Елена Яичникова

Родилась в 1979 году в Люберцах.

Куратор, художественный критик.

Куратор и сокуратор выставок

«Личные истории» (Музей «Гараж», 2014),

«Другая часть нового мира» (ММОА, 2015),

«Взаимодействие» (ММОА, 2016) и др.

Живет в Москве и Лионе.



Отобонг Нканга «Разные работы», 2018. 58-я Венецианская биеннале, основной проект, Арсенал. Фото Андреа Авецци. Предоставлено Венецианской биеннале.

Валерий Леденев

Интересные времена

**«Чтоб ты жил в эпоху перемен»
58-я Венецианская биеннале.
Куратор Ральф Ругофф
11.05.2019–24.11.2019**

Большинство обозревателей крупных международных изданий после открытия основного проекта 58-й Венецианской биеннале «Чтоб ты жил в интересные времена» единодушно сошлись в его негативных оценках. Куратора Ральфа Ругоффа обвиняли в размытости высказывания, при которой программное¹ отсутствие концепции обернулось какофонией и бессвязностью, неубедительными сопоставлениями работ, экспонированных с «безразличием к тому, что висит по соседству с ними»². Решение показать работы каждого из художников одновременно на двух площадках биеннале — Арсенал и Джардини — сочли экономией усилий: выставка суммарно вдвое меньше, но если одна из работ художника окажется удачной, это гарантирует успех с меньшими затратами сил.

Досталось Ругоффу и за выбор участников, «поразительное большинство которых уже фигурировали на выставках в Нью-Йорке, Лос-Анджелесе, Берлине и Лондоне»³ и список которых как будто «был заранее одобрен западными институциями»⁴. Авторы редакционной колонки «Art News» и вовсе рекомендуют тем, кто посетил июньскую ярмарку «Art Basel 2019», не ехать в Венецию: слишком заметно пересекаются списки художников, чьи работы представлены на обеих площадках⁵.

О Венецианской биеннале сегодня как будто бы невозможно говорить иначе, кроме как ее критиковать, разоблачая ее оппортунизм и фестивальность, а также разрушительное воздействие на город⁶, связанное с привлечением туристических потоков,

ответственных за рост цен и падение качества жизни местных жителей. Авторы редакционной колонки журнала «Art Monthly» призывают к радикальным решениям, дабы вернуть биеннале ее былую значимость: заново открыть некогда легендарный павильон молодого искусства «Aperto», а западным странам «уйти» из Венеции, уступив место их бывшим колониям⁷. От предприятия столь крупного масштаба, как биеннале, сегодня и впрямь сложно ждать «озарений», учитывая систему административных и финансовых опосредований, в которые они оказываются вплетены и которые вряд ли позволят им стать уникальными авторскими проектами. В этом смысле проект Ругоффа подтверждает неоптимистическую картину вещей: его биеннале уже точно не открывает новые явления, но резюмирует текущий *modus operandi* современного искусства и группирует работы согласно подходам, помогающим в той или иной мере ответить на вопрос — что такое современное искусство в его нынешнем понимании?

Сказанное выше справедливо не только в отношении нынешней биеннале, но если не для всех предыдущих ее выпусков, то, по крайней мере, для последних пяти, каждый из которых стремился предстать как развернутое определение поля contemporary art. Так для куратора 53-й биеннале (2009) Даниеля Бирнбаума искусство было практикой «создания миров» через минималистичные авторские жесты, для куратора 55-й биеннале (2013) Массимилиано Джони — репатрирование значимости «аутсайдерам» мира ис-

куства, включая Карла Густава Юнга и Алистера Кроули. Для сменившего его в 2015 году Окви Энвейзора центральной оказалась рефлексия на тему современного постколониального мира, а для Кристин Масель в 2017 году — попытка осмыслить заново экологию отношений и социальной жизни.

Но в работе упомянутых кураторов все же была видна попытка ухватить животрепещущее, оценить недооцененное и иначе расставить акценты в картографии художественного производства. Биеннале Ругоффа на этом фоне — самая ученическая, ее буквально можно рассматривать в качестве учебного пособия по искусству наших дней. Она избегает открытий, не пересматривает статус-кво и, подобно словарю, в соответствии с широким набором правил грамматики и синтаксиса, фиксирует диалект современного искусства, устоявшийся за последние несколько лет. Устоявшийся, что примечательно, в языке исключительно ныне живущих и преимущественно молодых авторов, отобранных куратором в качестве участников биеннале.

Новая конкретность, или Отсутствие метафоры

Сказанное не означает, что как куратор Ругофф изъясняется на обтекаемом наречии, избегая острых углов и неудобных тем, а художников не интересуют остросоциальные сюжеты. Интересуют, и даже очень. Экспозиция в Арсенале открывается серией фотографий Сохама Гупты о жителях окраин Калькутты, которых художник описывает как «самых уязвимых людей». Инсталляция Терезы Маргольес состоит из уличных щитов с портретами женщин, пропавших без вести в мексиканском городе Хуарес, знаменитом центре нарковойн. Ее работа в павильоне в Джардини — фрагмент школьной стены в том же городе, ставшей местом кровавых расправ на почве наркоторговли.

Из подобных «слепков реальности», но записанных на видео, состоят работы Халиля Жозефа и Артура Яфы. В проекте «BLKNS», начатом в 2018 году, Жозеф компилирует взятые из разных источников видеозаписи о жизни афроамериканцев — от вы-

пусков новостей до любительских роликов с YouTube. В «Белом альбоме» Яфы объединены сцены из жизни темнокожих американцев, причем главными протагонистами в них выступают белые люди.

Перечисленные проекты объединяет внимание не к угнетению и несправедливости, царящим в мире, увиденному в его полноте. Их авторы, выражаясь словами обозревателя «Art Monthly» Даниеля Неофету⁸, стремятся «разоблачить скорее конкретные случаи несправедливости, чем доступными художнику средствами обозначить условия, в которых эта несправедливость стала возможной».

Статья Неофету была опубликована год назад и посвящена коллективу «Forensic Architecture», чьи работы, хотя и не были представлены на 58-й Венецианской биеннале, созвучны проектам многих ее участников. Конкретные истории несправедливости художники стремятся вынести на поверхность не через обобщающие нарративы или метафоры, но на манер отпечатков, образов этих историй. Они предъявляют их зрителю «в готовом виде», «взвешенными и посчитанными» и как будто с заранее заданным направлением для понимания.

Да, эти случаи и правда становятся видимыми — как минимум внутри мира искусства. Но не могут раскрыться в качестве артикулированного нарратива с различимыми в них голосами отдельных участников событий⁹. Показателен в этом смысле проект Кристофа Бюхеля «Barca Nostra» — поднятое со дна Средиземного моря ливийское судно, на борту которого в результате крушения в 2015 году погибло несколько сотен мигрантов. На биеннале оно выставлено в качестве «слепок» «оборотной стороны демократии»¹⁰, без каких-либо пояснений на задворках Арсенале непосредственно напротив кафе, за что Бюхель подвергся жесточайшей критике в прессе и соцсетях¹¹.

И все же в проектах Яфы и Жозефа зритель остается один на один с разнородным и относительно полифоничным материалом, который волен осмыслить самостоятельно. Другие проекты, вроде фотографий Рулы Халавани, снимавшей территорию Палестины в зоне военных действий, и Лоуренса Абу

Хамдана с найденными в сети записями сирийских протестов на границе с Израилем, попадают в ловушку не просто заготовленных, но единственно возможных и ожидаемых интерпретаций. Интерпретаций, при которых одни политические позиции (критика политики Израиля) по умолчанию получает приоритет перед остальными. Ситуация, увы, выглядит как компромисс, мотивированный комильфо в современном мире искусства, лишаящим обе стороны истории и субъектности в рамках конфликта, низводя до ярлыков «агрессора» и «жертвы».

Мир в его диаспоральной воспроизводимости

Впрочем, у одних и тех же авторов отказ от метафоры оказывается не таким радикальным, и *found footage* у того же Яфы в другой части экспозиции уравновешен скульптурами из обмотанных цепями гигант-

ских автомобильных покрышек. Они читаются как метафора печально известной истории афро-американского населения, но становятся означающими этой истории далеко за пределами конкретной страны. Ее очевидцами оказывается *диаспора*, состоящая из разных людей, объединенных историей, записанной буквально в цвете их кожи, который, по выражению Александры Новоженовой, «всегда выдает раба или потомка рабов и сигнализирует одновременно о его беззащитности и исходящей от него угрозе»¹².

В живописной серии Нджибеки Акуниили Кросби, представленной в Джардини, участники нигерийского коммьюнити изображены в повседневных ситуациях и одновременно — в окружении образов, отпечатанных на одежде или обоях как свидетельства течения истории, которая осуществляется «с доставкой на дом». В Арсенале художница показала цикл более отстраненных и энигматических портретов, лишенных признаков



Тереза Маргольес «Разыскиваются (2)», 2014, 58-я Венецианская биеннале, Основной проект, Арсенал. Фото Андреа Авецци. Предоставлено Венецианской биеннале.

места и времени, как галерею участников виртуального сообщества, существующего поверх национальных границ¹³.

«Было любопытно узнать, — заявил по сходному поводу Джон Акомфра, комментируя свое участие в павильоне Ганы, впервые представленном в Венеции в этом году, — какой диалог может возникнуть между столь разными художниками, которые связаны неуловимой нитью общего происхождения. Мы все чувствуем эту связь и являемся членами одного воображаемого сообщества, хотя лично я в Гане давно не живу и не бывал там с очень раннего возраста»¹⁴.

Город как архитектурное облако, или Новая материальность

Декорациями к описанным выше феноменам оказывается город, который в проектах Маргольес, американского фотографа Энтони Хернандеса или индианки Гаури Гилл выступает на правах самостоятельного пер-

сонажа. Хернандес фотографировал Лос-Анджелес (работы в Джардини) сквозь защитную решетку автобусных остановок, а также Рим (проект в Арсенале) в нетуристических ракурсах: стройки, промзоны, интерьеры технических помещений и тому подобное. Гилл документировала процессы модернизации, охватившие Индию, передавая ее через детали построек, наружных реклам и прочего.

В обоих случаях на первый план выходит не архитектура и подробности современного урбанизма, но процесс конструирования города из отдельных блоков, промышленных деталей и материалов. Город становится не ареной социальных действий, но физическим носителем человеческой жизни, престиж которой определяется не только ее социально-экономической обеспеченностью, но совокупностью материалов, среди которых она разворачивается, и привлекательностью городского пейзажа, поддерживаемого с их помощью.



Мари Катаяма «Разные работы», 2011–2017, 58-я Венецианская биеннале, основной проект, Арсенал. Фото Итало Рондинелла. Предоставлено Венецианской биеннале.

Именно посредством «новой материальности», явленной в отдельных деталях, художникам удается перейти к разговору об общих проблемах, которые пронизывают наше существование и находят свои инварианты в разных частях земного шара. Взаимопроникновение органического и неорганического во многих проектах отсылает к вопросам экологии, затронутой на выставке не напрямую, а косвенно в проектах Отобонг Нканги и Жан-Люка Мулена. Последний спрессовывает однотипные предметы (бутылки, пластиковые трубы) в однородные массы, в которых угадываются следы оригинальных вещей, но которые предстают зрителю как чистый материал, лишенный признаков вещи. Масштабные инсталляции Инь Сюжэнь из старой одежды воплощают тревожное состояние современного человека, занятого материальным накоплением. Экспозицию в Арсенале завершают скульптуры Джимми Дарема: таксидермические существа с вкраплениями строительного мусора. В них прочитывается эпитафия фауне коренной Америки (художник — участник движения за права коренных американцев), стремительно вытесняемой западной цивилизацией, и всему современному миру, производящему материалы, который он сам не в состоянии переработать и предсказать последствия их длительного использования.

Новая хрупкость и новая чувствительность

Мир оказывается хрупким, как оказывается хрупкой аффективная жизнь отдельно взятого человека, чья ненадежность стала главной темой научных дебатов (проблема прекаритета) и активизма в социальных сетях и век их (акция #metoo). Рыгофф, впрочем, не ограничился простым суммированием этих процессов. Отдельные проекты, представленные на биеннале, превращаются в апологию персонального, возможность для художников не просто позволить себе погрузиться в собственные желания, эмоции и obsessions. *Персональная аффективная жизнь* ставится индикатором *всеобщего* состояния мира. Личная уязвимость

превращается в историю обретения собственной субъектности и контроля над происходящим.

Самой тонкой, смелой и плодотворной историей в этом отношении можно считать серию проектов японской художницы Мари Катаямы. Катаяма родилась с редким заболеванием — тибальной гемимелией, препятствующей развитию конечностей (у нее одна рука осталась недоразвитой, а ноги ампутировали, чтобы заменить их протезами). В юности Катаяма увлеклась шитьем. Поначалу в качестве частного занятия, переросшего в занятия искусством. Сегодня Катаяма является автором множества текстильных объектов, в которых обыгрывает образ собственного тела и использует в своих многочисленных автопортретах, представленных на биеннале.

Одним из самых зрелищных проектов на выставке можно считать серию видео Алекса Да Корте «Дьявол с карандашом». В одном из них актер в абсурдистском костюме дьявола исполняет чувственный танец с простым карандашом гигантских размеров. В другом — персонажи в костюме фруктов, сидящие на трубе, за несколько минут разыгрывают перед зрителем картину личного и коллективного апокалипсиса. Эд Аткинс создал пространственный энвайронмент с энигматическими компьютерными видео — лабораторию по препарированию человеческих эмоций, картины происходящего в которой невероятно завораживают, но активно сопротивляются описанию средствами языка.

Современный гендер: о формах и значениях

От проблем эмоций и телесности кажется логичным переход к проблеме гендера и связанной с ним самоидентификации. В Арсенале представлены автопортреты Занеле Мухоли. Черты идентичности главного персонажа на этих снимках намеренно стерты. В качестве аксессуаров и украшений использованы повседневные предметы (мочалки, душевой шланг): идентичность конструируется через гендерно-нейтральные предметы, выступающие наподобие автономного языка.

Мартина Гутьерес, американская художница и открытая трансженщина, снялась в фотосессии для основанного ею глянцевого журнала «Indigenous Woman», позируя перед камерой в откровенных позах. Эти фотографии по всей очевидности создавались для стереотипного мужского взгляда, объектом которого не без удовольствия и выставляет себя Гутьерес. Но в роли мужчин в ее случае выступают манекены, и разыгранную ей самой травестийную до нелепости женственность (в одном из кадров она помещает в купальник половинки дыни) она сталкивает с пустым означающим маскулинности, воплощенной в пластиковых моделях.

Проблемы гендера, согласно кураторскому описанию, затрагивают работы Ульрике Мюллер: серия картин на грани абстракции, «чей ригористический формализм заряжен квир- или феминистской оптикой». Что, впрочем, выглядит скорее попыткой приписать форме значение, нежели актуальной рефлексией на указанную тему.

Будущее за негустым туманом

В рамках одного обзора нелепо претендовать на разбор всех работ и затронутых биеннале тем, и за бортом определенно остается множество любопытных проектов. К примеру, объединенных темой «вымысла как метода»¹⁵ или проблемой понимания будущего — ему посвящены фотографии Стэна Дугласа, рисующие картины апокалипсиса после тотального блэкаута во всем мире, или два видео Хито Штайерль, в одном из которых будущее творят растения, а в другом двигателями прогресса оказываются неизвестные ранее изобретения Леонардо.

Будущее — туман, как пелось в песне группы «Кино», и оно, по утверждению куратора 5-й Уральской индустриальной биеннале Шаоюй Вэн, едва ли будет одним и тем же для всех¹⁶. Особенно в эпоху постправды, на которую намекает название биеннале, представляющее собой якобы китайскую пословицу, не существующую в реальности. Ключевое слово в названии проекта — «ин-



Хаиль Джрзеф «BLKNWS!», 2018 — по настоящее время. 58-я Венецианская биеннале, основной проект, Джардини. Фото Франческо Галли. Предоставлено Венецианской биеннале.

тересные» — во многих языках наделено столь широким спектром значений, что их хватило бы на множество других биеннале.

«Биеннале была интересной»¹⁷, — резюмировал свой вердикт критик из «New York Times». И с его мнением лично мне довольно сложно не согласиться.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Вместо конкретной темы я хотел показать, как работает искусство», — цитата из Ральфа Рюгоффа, приводимая обозревателем «Washington Post». См. Kennicott Ph.. Venice Biennale: After long days filled with contemporary art, a simple rocking horse leaves the strongest impression.. Доступно по https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/venice-biennale-coverage/2019/05/08/0a39671e-6d16-11e9-be3a-33217240a539_story.html?utm_term=.ad970a92d386.

² Farago J. The Venice Biennale Plays It Safe, and Gets Lost in Fog. Доступно по: <https://www.nytimes.com/2019/05/20/arts/design/2019-venice-biennale-review.html>.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ The Editors of ARTnews. Venice Biennale Artists Out in Force at Art Basel.. Доступно по <http://www.artnews.com/2019/06/11/venice-biennale-artists-art-basel/>.

⁶ Editorial. Venice: Through a Glass Darkly // Art Monthly June 2019 №427. P. 15

⁷ Там же.

⁸ Neofetou D. Art Investigation // Art Monthly № 417: June 2018. Доступно по <https://www.art-monthly.co.uk/magazine/site/article/art-investigation-by-daniel-neofetou-june-2018>.

⁹ Вероятно, это не на сто процентов верно для работ самих «Forensic Architecture», чьи проекты, как правило, представляют собой развернутую цепь повествования. Но повествование в их случае состоит из набора подогнанных друг к другу фактов, в правильности которых авторы не допускают сомнений и критического суждения, оставляя их как предмет слепого доверия со стороны зрителя.

¹⁰ Русский перевод названия книги Майкла Манна о современных этнических чистках. См. Манн М. Темная сторона демократии: Объяснение этнических чисток. М.: Пятый Рим (ООО «Бестселлер»), 2016. С. 928.

¹¹ См. Ruiz C. Fierce debate over Christoph Buechel's Venice Biennale display of boat that sank with hundreds locked in hull. Доступно по <https://www.theartnewspaper.com/news/christoph-buechel>.

¹² Новоженова А.. Осторожно, окрашено // Colta.ru, Доступно по <https://www.colta.ru/articles/art/14726-ostorozhno-okrasheno>.

¹³ Проекты Кросби и Яфы прекрасно оттеняют две инсталляции Фриды Орупабо о модальностях репрезентации темнокожих женщин в массмедиа. В унисон с ними воспринимается экспозиция Мартина Пьюриера в павильоне США.

¹⁴ Цитата из личной беседы художника с автором этой статьи — текст интервью будет опубликован в августовском номере журнала компании S7 Airlines.

¹⁵ См. Fiction as Method. Berlin: Sternberg Press, 2017. P. 366.

¹⁶ Интервью Вэн Шаоюй, данное автору этого текста, будет опубликовано в журнале «Диалог искусств», № 4, 2019.

¹⁷ Farago J. The Venice Biennale Plays It Safe, and Gets Lost in Fog. Доступно по: <https://www.nytimes.com/2019/05/20/arts/design/2019-venice-biennale-review.html>.

Валерий Леденев

Родился в 1985 году.

Художественный критик и журналист.

Научный сотрудник Музея современного искусства «Гараж».

Работал редактором порталов

«Новая карта русской литературы», «Gif.ru»,

«OpenSpace», журнала о современном

искусстве «Архроника». В составе рабочей

группы принимал участие в подготовке

проектов «Древо современного русского

искусства» и «Открытые системы. Опыты

художественной самоорганизации в России.

2000–2015».

С 2017 года инициатор и координатор

проекта «В единственном экземпляре»,

посвященного жанру «Книга художника».

Автор книги стихов «Запах полиграфии».

Живет в Москве.



Коллективное авторство, инсталляция, «Проходное действие номер четыре», 18 апреля 2019, Галерея Электрозавод.

Виктор Жданов

«Проходные действия»: летопись цикла

«Проходное действие

номер четыре»

18.04.2019

«Проходное действие номер пять»

28.04.2019

«Проходное действие номер шесть»

25.05.2019

Участники:

**Анна Белоусова, Федор Дубровин,
Виктор Жданов, Дмитрий Жильцов,
Мария Королева, Ксения Кудрина,
Аврора Лоттон, Ольга Машинец,
Бэла Погосян, Абрам Ребров,
Анна Сапожникова, Саида Саттарова,
Дмитрий Филиппов**

Часто от деятелей московской художественной сцены приходится слышать, что одним из важнейших художественных высказываний является создание ситуации. На схожих идеалах строится и проект, речь о котором пойдет далее. 18 апреля была открыта групповая выставка, озаглавленная как «Проходное действие номер четыре». Она стала первым актом трилогии, отмеченным в сети как мероприятие некоммерческой галереи «Электрозавод». Однако в серийной последовательности площадь экспонирования вышло за пределы галереи — пятое действие захватило также территорию самого НИИДАРа, а шестое перенеслось на расстояние неполного километра от него, на иг-

ровую площадку, оставленную властями под снос.

Предшествующие четвертому действия (с первого по третье), выставки в полях, почти не были задокументированы в сети. По своей специфике они предназначались узкому кругу зрителей-участников в лице студентов института «База». Менторство над ними по приглашению института взял художник и один из соорганизаторов галереи Дмитрий Филиппов. Он же и выступил инициатором художественного процесса, отказываясь в дальнейшем от статуса куратора.

Вероятно, сотрудничество Дмитрия с институтом «База» можно было бы назвать отступничеством от принципов — независимо-

сти от институций и рынка — которым следовала самоорганизация «Электрозавода» с начала формирования.

Однако Дмитрий рассматривал случай сотрудничества с «Базой» как одну из возможностей найти продолжение своим художественным практикам и предоставить альтернативу молодым художникам. Альтернативу, то есть пример создания сообщества на горизонтальных началах вне диктата авторитетов: «Мы не можем выйти из институции, но скользим и существуем на ее грани».

Одной из ключевых особенностей художественных практик Филиппова последних лет, онтологически проистекающих из традиций земельного и устойчивого искусства, является создание сайт-специфичных произведений (объектов, скульптур, инсталляций) на отдаленных пустующих местах. Как и в ленд-арте, легализацией созданного для зрителей зачастую становится лишь фото или видеодокументация произведений. Само произведение между тем может вступать в отношения с окружением и экспонироваться на месте столько времени, сколько предоставляет случай.

В рамках сжатого авторского факультета, названного поначалу «Fix-price art», студентам предлагалось создавать импровизированные выставки на пустующих пространствах Москвы. Места для коллективных практик по договоренности выбирались коллегиально. Так, первое проходное действие состоялось в середине октября 2018 года на заброшенной автостоянке рядом с выходом в сторону Рублевского шоссе из станции метро «Славянский бульвар». Студентам было рекомендовано принести с собой канцелярские принадлежности, инструменты или другие товары, купленные в сети магазинов Fix Price. Но в ходе подготовки от концентрации на продукции этого магазина было решено отказаться из-за малого присутствия его в районах проживания студентов «Базы» и нежелания связывать свой художественный процесс с индустрией потребления. Местом, имитирующим выставочную площадку, служил пустырь автостоянки и разделенный железной дорогой прилегающий к нему зеленый садик. Стихийный монтаж фиктивной выставки длился около

часа, а по его завершении каждый из участников рассказывал на камеру о своих работах, включаясь в ситуацию нарочито наивного интервьюирования новоявленного преподавателя. Работы — преимущественно скульптуры и инсталляции — были созданы из найденного на стоянке мусора и природных материалов (разбитого аквариума, железнодорожной шпалы, стекла, алюминиевых банок, пластика, трубок, пакетов, опавших листьев, веток, кустов). Также можно было увидеть графику, трафаретную живопись и работу с камнем, а в посадках обнаружить заштопанные нейлоновой веревкой ремонтные раскопки.

Второе действие происходило в ноябре того же года, на заброшенном складе ангарного типа между станциями метро «Электрозаводская» и «Бауманская».

В углу огромного пустующего склада, представляющего собой сводчатый каркас, обшитый жестяными панелями, на грязном матрасе, в окружении вороха тряпья и мусора, лежал бездомный мужчина. Он чаще дремал, чем наблюдал за нашей интервенцией. Иногда вставал и уходил куда-то. Тем временем на стенах, в пространстве и на бетонном полу появлялись абстрактная графика, портреты Людмилы Гурченко и Леонардо ди Каприо (празднующих в те дни свои именины), скульптуры/реди-мейды, имитирующие городской карго-культ, случайные фотографии. Также происходил пробный показ перформанса с синхронным чтением новостных лент. По завершении действия большинство участников выразило недовольство безвозмездным вмешательством в пространство обитания бездомного человека. Один из студентов впоследствии предпочел отказаться от дальнейшего участия в проекте и остался в позиции наблюдателя.

Третье действие проходило в формате зимней прогулки с обсуждением дальнейших планов. Невинное фланирование среди старых гаражей, протянувшихся между станциями метро «Черкизовская» и «Преображенская площадь», имело характер дилетантского исследования так называемой граффити-археологии. Гаражи и заборы в той местности покрыты рисунками и надписями, часть из которых можно было бы отнести

к периоду конца девяностых–начала нулевых годов.

Проходное действие номер четыре

Несмотря на позиции, близкие к низовым инициативам, при работе непосредственно с галереей каждому было предложено несколько пошатнуть принципы сложившейся горизонтали и выступить в качестве куратора того или иного медиума. За перформативную часть отвечали Анна Белоусова и Мария Королева, за хеппенинг с абсурдно-праздничным вернисажем Аврора Лоттон и Дмитрий Жильцов. Я же курировал звуковую часть, заключавшуюся в создании шумов для аудиоинсталляций. В рамках своей части работы я создал Телеграм-канал для участников выставки, в котором освещал проблемы индустриальной музыки, делился записями и манифестами.

Дальнейшая работа над аудиоконтентом заключалась в создании, а потом сведении

в один трек множества полевых записей, сделанных каждым из участников в разных местах. В ходе дискуссии было утверждено пять тем, которые соответствовали пяти трекам. Так как активная подготовка четвертого действия велась с начала декабря, то одним из титульных треков стала запись первых пяти минут нового года. В новый 2019 год ровно в 00:00 часов несколько художников включили запись на диктофонах мобильных устройств и зафиксировали происходящее вокруг праздничного стола. Все они встречали Новый год в разных районах и городах. Но соединив потом наши голоса и окружающие шумы, мы смогли создать фантомную коммуникацию — иллюзию совместного присутствия. Этот трек впоследствии звучал из длинной, подвешенной к потолку на тросах железной трубы. Остальные можно было услышать при входе в галерею и из объектов, расставленных по ее периметру.

Также были сделаны полевые записи, отражающие остальной быт угнетенной креа-



Мария Королева «Опасные киборги, ебанаты из будущего», перформанс, «Проходные действия номер пять», 28 апреля 2019.

тивной единицы: прекарный рабочий час, путь от дома до работы, очередь в супермаркете и концентрация на местности. Были и еще две записи, одна из которых — импровизация, сыгранная с помощью подручных предметов совместно с Филипповым во время подготовки к мероприятию на складе. Благодаря эху и возникающему внезапно грохоту она звучала немного громче остальных. В мастерской галереи между тем можно было услышать наши голоса, обсуждающие предшествовавшую проекту совместную деятельность, что роднит этот трек с формой художественной декламации *spoken word*.

Зрительное наполнение пространства галереи на тот момент — инсталляции из частично найденных на территории НИИДАРа объектов: двухметровой железной трубы, коробок, принесенных из ближайшей помойки (в которых мы вмонтировали колонки), рулона бумаги, вырезок из журнала про животных, перфокарт, упаковок от градусников и кассовых приборов. В организованной груде коробок в правом краю зала лежали электрогитара, китайский кларнет и оборудование для завершающего выступления. Экспликации и подписи к работам, как и во всех последующих действиях, отсутствовали, а вместо кураторского текста в сети был опубликован лишь список участников, притом некоторые из них участвовали лишь в обсуждении. Состав от действия к действию менялся, но список оставался прежним.

По центру одной из стен, пародируя картинный багет, висел рамочный каркас от ПВХ окна с вклеенной посередине цитатой из антикварного издания романа Станислава Гибишевского:

«Хочешь вид ть мои картины? — Что же ты найдешь въ них? Иди въ жизнь, — да, на улицу, — тамъ картины! Эта глупая мазня, этоъ жалкій изводъ красокъ, — къ чему онъ?..»

Боже, къ чему это все!..»

Нарочитая абсурдность вернисажа обнаруживалась в заикленности перформативных практик — торжественном периодическом перерезании красной ленты в разных секторах пространства. В повторявшемся каждые тридцать минут перформансе Анны

Белоусовой и Марии Королевой «Фейсбук — это вирус», в котором все участники выставки расхаживали по залу, одновременно читая вслух со смартфонов свои ленты в соцсети facebook. Освещение, реагирующее на громкие звуки, нарушало темноту резкими эпилептическими всполохами, создавая образ тревожной мессы, в которой, возможно, воплотившиеся в телах аккаунты заклинали ускользающее искусство.

Завершало действие короткое шумовое выступление, сыгранное мною при помощи двух педалей гитарных эффектов, кларнета и кассетного плеера, в котором я прокручивал свои детские записи, сделанные моими родителями.

Проходное действие номер пять

В этом действии бетонный пол галереи от края до края был испещрен надписями мелом: «В полях же нет стен». А основные события происходили уже за ее пределами, в переулках между зданиями некогда значимого Научно-исследовательского института дальней радиосвязи (НИИДАР), производившего еще в середине прошлого века радиотехнические системы и военную технику.

Одним из ярких событий этого действия стал перформанс Марии Королевой «Опасные киборги, ебанаты из будущего». Художница изображала труп, лежа в мусорном мешке на действующей помойке НИИ, по которой даже в светлое время суток ползали крупные крысы и на которую выбрасывали отходы с ближайших пищевых производств. С наступлением ночи перформанс пришлось свернуть, так как активность крыс достигла пика, а портативное устройство с сигнализацией для их отпугивания было уже малоэффективно.

По рассказу Марии, идея перформанса пришла во время участия в выездной исследовательской школе «Деколонизация воображения», организованной журналом DOXA и киберфеминистским центром ЦПИК (Центр подключения интимных коммуникаций Лики Каревой). Во время пребывания в школе, в бессонные ночи, она читала книгу Ника Ланда о Батае «Жажда истребления» и почерпнула в ней идею восприятия своего тела

как чужеродного, брэнного объекта, являвшегося чем-то вроде упаковки для разума. Место проведения перформанса, предполагавшееся поначалу на приступке во внутреннем дворе НИИ, сместилось на помойку в связи со стиранием граней между символической ценой чувствования и реальной ценой мусора. Переоценка была получена художницей в последствии радикального неприятия ее чувств объектом любви.

Дальнейшая интервенция по территории НИИИДАРа воспринималась только следующей по обозначенной траектории экскурсионной группой. На ее пути встречались спрятанные реди-мейды, полуабстрактные граффити, критические надписи, ксероксная графика и скульптуры из листов металла, отсылавшие к Ричарду Серра.

В середине пути Федор Дубровин показал перформанс «11 метров 60 сантиметров», — забравшись на одно из зданий с аналогичной протяженностью, он вылил из ведра на землю синюю краску. В конце пути, вернувшись в галерею, художник показал заключительный перформанс «4 метра 60 сантиметров», в котором он, поднявшись на фальшстену, вылил воду на пол галереи.

В одной из захваченных художниками ремонтных подсобок по пути следования экскурсионной группы были обнаружены человеческие фигурки из скотча — работы Тихона Пенкина, напоминающие по своей форме куклы Вуду. Напротив одной из таких подсобок Абрам Ребров создал временную «Найденную галерею искусства» — убрав предбанник подсобного помещения, он представил экспозицию из найденных предметов — ржавых электродеталей и стройматериалов, разместив их на полках в качестве экспонатов.

Надписи «современный», туфли, выставленные как подарок случайному встречному, потерянный среди бетонных плит игрушечный барабан, приклеенная к забору афишеподобная графика, хореографические партитуры, нанесенные пастелью на асфальт, стихи и фотографии, висающие на стенде для стенгазет — все это выглядело привычной частью среды. И если бы «экскурсоводы» не привлекали к ним внимания, легко могли остаться незамеченными.

Проходное действие номер шесть

Для заключительного мероприятия была выбрана заброшенная игровая площадка на Преображенской площади. В этом действии произведения не мимикрировали под среду, но тонули в широком пространстве среди чужеродных объектов. Обыгрывалась метафора искусства как игры. Зрители-участники играли с мячом, забрасывая его в баскетбольное кольцо, перевязывали пространство от столба к столбу прозрачной пленкой, надевали на спиленные деревья свою одежду, занимались аэробикой и в итоге устроили пикник.

Последнее действие было коротким и завершилось как теплая встреча друзей, по своему формату отдаленно напоминавшая акции группы «Белорусский климат» и фестиваль «АртКлязьма».

Показывая жизнеспособность современного искусства не в производстве объектов, а в создании ситуаций, в каждодневной практике и коммуникации между художниками, «Проходные действия» как продолжающийся проект занимают свою нишу, находящуюся вдалеке от влиятельных институций, грандов, премий и биеннале.

Курс Филиппова длился в «Базе» не больше месяца, а «Проходные действия», продолжались с октября 2018 по май 2019. Этот цикл мероприятий не является детищем «Базы», и нигде не указано, что это были студенческие выставки.

Вероятно, упоминание в этом тексте имен не имело смысла, так как «Проходные действия» на данный момент, — еще одна самоорганизация, принявшая вид лишенного авторства автономного организма. Кто знает, быть может в следующий раз «действия» появятся уже за пределами Москвы по инициативе других художников?

Виктор Жданов

Родился в 1992 году в Старом Осколе.

Художник и куратор.

Живет в Москве.

Анна Нижник

Пустырь и лес: о человеческом в природных системах

Илья Долгов
«Пылающий архипелаг»
Музей Вадима Сидура
27.04–26.05.2019

Облепиха в холщовых мешочках, история экосистемы острова Котлин (того, где кронштадтские матросы оборонялись от большевиков), долгие кадры видео, на котором видно, как зима на искусственной части острова сме-

няется робкой весной... На выставке Ильи Долгова в музее Сидура главный герой — кустарник, и мы смотрим на все с его перспективы. Человек появляется во второй части проекта: каждый посетитель может взять одно из



Илья Долгов «Пылающий архипелаг», 2019. Виды выставки в Музее Вадима Сидура 27 апреля–26 мая 2019. Куратор Ярослав Алёшин. Фото Иван Новиков-Двинский. Предоставлено пресс-службой ММОМА.

растений и посадить его в городской среде — самостоятельно или во время экскурсии по Перово, одному из районов Москвы.

«Не то, что мните вы, природа»¹ — березки, рябины, дубы и цветы прорастают через полотно культуры. Функций у них две. Первая — быть «эндемиками», напоминать о каком-то конкретном географическом месте, будь то Родина или экзотический Юг. Вторая — более сложная — зависит от конфигурации художественного произведения или картины, и может быть как чисто символической («черная роза — эмблема печали»), так и структурной (когда школьный Андрей Болконский «расцветает», как дуб). Кроме того, растения издавна считаются эстетическими объектами сами по себе — иначе несчастная роза не кочевала бы из одного эссе в другое, от Канта до Мандельштама и Гертруды Стайн. Таков самодовольный человек, превративший живые организмы в подпорки культуры.

Среди них есть и объекты антиэстетические: лопухи, заросли, крапива — некогда они выполняли важную роль, составляя пару к «культурным» растениям. Их отличает беспорядочность, ползучесть и свобода расти, где вздумается. Один из таких ползучих объектов — облепиха, которую Илья Долгов привез в Москву для выставки «Пылающий архипелаг». Совершенно нецивилизованное растение, выросшее на развалинах стройки.

Простые, не эстетизированные растения в неподходящих для них местах — это одновременно и вызов нашей уверенности в том, что природа подвластна человеку, и особый тип интимности. Взгляд ребенка прикован к поверхности земли и еще не ограничен шорами концептуализаторства, свойственными взрослым. Не случайно особенно остро мы ощущаем растения, когда переживаем минуты детского одиночества, ищем убежище или место для уединенных игр. Не приняв еще до конца антропоцентрическую картину мира, ребенок чувствует все живое. Так и открывается пространство небольшого сада или городского пустыря, на котором вырастают самые неказистые, но упорные «сорняки», создающие особый эффект заброшенности на контрасте с урбанистическим пейзажем. Кусок земли на острове Котлин, где Долгов собирал облепиху, — такое же место заброшенности: он случайно возник при строительстве дамбы, как побоч-



ный эффект человеческого вмешательства. Через строительный мусор и ил, поднявшийся со дна залива, проросли деревья и травы, и в их числе — облепиха, «морская колючка», живущая в пограничье между землей и водой. Полудикие ягоды — почти такие же близкие из детства знакомые, как и одуванчики: воспоминания о них связаны или с бабушкиным вареньем, особенно популярным в позднесоветский-раннеельцинский период (из-за бедности и поголовного увлечения всем «полезным»), или с совсем уж идиоматическими текстами Паустовского и Бианки, прочно закрепленными в культурной памяти как канон юннатства.

Главные объекты выставки — саженцы, помещенные в холщовые мешочки с землей, своеобразная реализация классической картины Дюрера «Кусок дерна» и многих похожих. Но эти растения спорят с культурологической «живописной ботаникой», потому что всем посетителям выставки их предлагали сажать — в одиночку или во время экскурсии по московскому району Перово. Растения как таковые, много веков висевшие по музеям в виде изображений на холстах, приобретают здесь дополнительные и важные измерения: взаимо-

действие с человеком как соучастником их жизни, время и, конечно, пространство.

Противопоставление человека и природы, которую он самонадеянно называет «матушкой», давно представляется сомнительным, однако истории о путешествиях растений, может быть, даже более зримы, чем истории о вырубке лесов или посадке садов. Несчастный лес или прекрасный сад в этих историях будто бы целиком подчинены злой или доброй воле «царя природы», но растение-путешественник приобретает субъектность: вот подорожник нелегально переезжает на обуви первопоселенцев в Америку, вот ромашка пахучая едет посмотреть Старый Свет, а вот борщевик Сосновского бежит с советских экспериментальных полей на свободу, чтобы заполнить все, что можно. Облепиха, приехавшая из Кронштадта в Москву, как раз показывает это антропологическое измерение в жизни любого растения.

Сажать эту облепиху предполагается по принципу партизанского садоводства. Старая метафора «города-сада», разбитого по заранее составленному плану, замещает свободу растений жить, где придется, восторгом государственного прожектерства. Например, в Москве, чтобы высадить на свободном клочке земли кустарник, нужно согласование шести инстанций, при этом московская парковая культура подчинена еще и циклам финансовых заказов. Партизанское садоводство, или *guerilla gardening* подразумевает, что человек в сотрудничестве с растением сам решает, где будет зелень, учитывая его потребности и свои желания. Активисты-садоводы разбрасывают *seed bombs* (семенные бомбы), засаживают пустыри и заброшенные места, делают граффити из мха. С одной стороны, это захват городского пространства, с другой — попытка переустроить отношения со временем.

Деревья и кустарники должны прижиться и пойти в рост. Облепиха живет довольно долго — до 25 лет, а значит, ее увидит как минимум следующее поколение. Растение — доступнейший способ оставить послание потомкам. Создатели советских древесных геоглифов понимали это буквально, когда «писали» деревьями «Ленин» или «СССР», но сейчас у этого акта есть странная аура «отложенного

результата»: деревья пережили современность людей, их сажавших. Видеоработа, сопровождавшая выставку, показывает естественную среду саженцев и процесс их сбора, но окончательный результат отложен, и это добавляет особую интимность в отношениях с растением, ведь теперь время можно будет отмерять не только по календарю, но и по жизни облепихового куста.

«Пустить корни» означает обосноваться где-то надолго, возможно, навсегда, и кажется, что растения должны оставаться на одном месте до самой смерти. Выставка Ильи Долгова показывает, что растение, как и мы сами, изменчиво и мобильно: оно путешествует в виде саженцев и семян, заселяет искусственно появившиеся места, дичает и «цивилизуется». Человек доверяет растениям свою память, индивидуальную или коллективную (аллеи и парки), потому что надеется на их жизнестойкость. При этом мы уничтожаем растения, но тщательно избегаем думать о них иначе, чем в категориях «лесных массивов» или символически нагруженных иллюстраций к нашим же собственным концептам. Чтобы изменить это, мы больше нуждаемся в реальном взаимодействии с саженцами облепихи-путешественницы, цепко выползшей на пустынный берег, чем в очередной проповеди о «любви к природе». Если они приживутся, проект будет продолжаться — уже в форме живого кустарника.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1 Тютчев Ф. Не то, что мните вы, природа... (1836).

Анна Нижник

Родилась в 1987 году в Москве.

Литературовед. Активистка Российского социалистического движения.

Старший преподаватель кафедры новейшей русской литературы РГГУ.

Живет в Москве.

Дарья Гетманова

Повторять критически

**«Вооруженные и опасные»
Платформа культурных инициатив
«Изоляция», Киев
31.01–17.03.2019**

Заккрытие выставки «Украинское тело» в 2012 году¹ стало началом в Украине процесса так называемых «превентивных закрытий» — музеи полагают допустимым отказаться выставлять работу художника из «соображений безопасности»², а художественные пространства при университетах закрывают выставку через день после ее открытия из-за угроз со стороны ультраправых движений³. Описывая ситуацию с закрытием выставки «Украинское тело» ректором НаУКМА,

основатель Центра визуальной культуры Василий Черепанин пишет: «Ситуация с этой выставкой показала, что взгляды неонацистской партии “Свобода” разделяют и руководители НаУКМА, в которой на уровне власти существует не просто правый, а ультраправый консенсус. И не случайно он насильственно проявляется прежде всего в отношении телесности: реакция администрации была именно на “тело” — и именно на то, что это “тело” — “украинское”. Сферу те-



Анна Щербина и Валентина Петрова «Посестры», 2019. Кадр из серии для выставки «Вооруженные и опасные».

лесности сложно отнести только к обще-идеологическому спору и находиться по отношению к ней на исключительно дискурсивной дистанции — это что-то очень близкое, что-то, определяющее наши представления о том, кто мы есть — это буквально телесный вопрос. В то же время, это идеологический вопрос, очень идеологический: физиология здесь — это идеология»⁴.

Семь лет спустя украинские тела по-прежнему находятся в центре идеологической войны, только на месте университетской администрации возникли новые агенты: представители не только радикально-националистической партии «Свобода», но и других квазिवоенных и правых движений. Инициатор проекта-платформы «Вооруженные и опасные» Микола Ридный в сокураторстве с Катериной Филук подготовили выставку в фонде «Изоляция», в которую вошли видеозаписи, как снятые самими художниками, так и найденные, представленные в формате сериала. Описание сообщает, что рефлексия «направлена на отражение хрупкого положения украинского общества, переживающего внешнее военное вмешательство на востоке и активность ультраправых движений внутри страны»⁵. Несмотря на то, что

сериальная форма предполагает определенный порядок просмотра, представленные на выставке эпизоды можно смотреть в любой последовательности. Сериальная структура проекта поддерживается и за счет того, что главные герои, — как вымышленные, так и реально существующие, переходят из эпизода в эпизод, образуя актерский состав. Более того, инцидент, произошедший во время работы выставки — лекция социолога Анны Гриценко, посвященная участию молодежи в крайних правых движениях, была сорвана самими участниками этих движений⁶ — можно воспринять не только как еще один «эпизод насилия» представляемого сериала, но и как его продолжение⁷.

Институционализация милитаризма

Описывая процесс милитаризации, Синтия Энло определяет его как «процесс, в течение которого человек или объект постепенно начинают контролироваться военными или их существование зависит от милитаристских идей»⁸. Для исследования этих изменений Энло предлагает концепт феминистской любознательности. Феминистская любознательность — это «своего рода лю-



Оксана Казьмина «Необыкновенная Сквирт», 2019. Кадр из серии для выставки «Вооруженные и опасные».

бопытство, которое побуждает обращать внимание на вещи, которые традиционно считаются «естественными»⁹. Такая оптика, по мнению Энло, может быть продуктивной, когда мы говорим о таких категориях граждан как «жены военных», «дети-солдаты», «директора фабрик», «работники потогонных цехов», «сотрудники гуманитарных организаций», «жертвы изнасилований», «мирные активисты», «боевики», «оккупационные власти»¹⁰. Мы должны понимать, что каждое из этих определений «ослабляет наше любопытство по поводу того, где находятся женщины и где мужчины, кто их туда помещает и кому выгодно, чтобы женщины были там, а не где-то еще, что сами женщины думают о своей вовлеченности и что они делают с этими мыслями, когда пытаются соотносить себя с мужчинами и другими женщинами»¹¹. В видео «Необыкновенная Сквирт» Оксана Казьмина деконструирует образ участников движения «Национальные дружины» через своего протагониста — Необыкновенную Сквирт, обладающую суперспособностью квировать «дружинников» в персонажей «My Little Pony». Превращенные в пони, члены «Национальных дружин» лишаются «милитаризированной маскулинности», которая может быть утверждена, как пишет Энло, «только если они выступают в качестве солдат: либо в государственных вооруженных силах, либо в повстанческих автономных или квазиавтономных образованиях»¹². Размытие гендерной бинарности — воплощенный фантазм ультраправых, поскольку, помимо антифеминистской повестки, борьба с навязыванием «гендерной идеологии»¹³ — один из основных мотивов в пропаганде правых движений.

Вспоминая протестующих против собраний «Гендерного клуба», организовавшая его Валерия Зубатенко говорит: «Они требовали убрать слово “гендер” из названия клуба, а когда я спросила, что же это за понятие, ответа не последовало»¹⁴. Здесь нужно добавить, что осенью 2017 года Стамбульская конвенция так и не была ратифицирована в Украине во многом из-за того, что в описании конвенции содержится слово «гендер». В этом случае ответ народного депутата от Радикальной партии можно считать

симптоматичным: «Моя фракция всегда была против насилия в отношении женщин, мужчин и даже сексуальных меньшинств, но мы категорически против введения в украинское законодательство терминологии, не присущей нашему традиционному украинскому обществу»¹⁵. Консервативное движение «Катехон», в которое входит и женское антифеминистское объединение «Сестринство святой Ольги», является одним из главных инициаторов «антигендерных» протестов в Украине. В одном из последних эпизодов сериала художницы Анна Щербина и Валентина Петрова представляют себя частью объединения «Сестринства св. Марии Египетской», которое, очевидно, является пародией на «Сестринство св. Ольги». Художницы предлагают пофантазировать, как выглядело бы «Сестринство св. Ольги», если бы его дискурсивная повестка была радикально перевернута: речь антифеминисток на найденных в интернете видео заменена на отрывки из «Тестостеронового наркомана» Пола Б. Пресьядо, а сами художницы пародируют собрания оригинального «Сестринства».

Сашко Протяг тоже использует пародийную стратегию в своем эпизоде, примеряя на себя образ военнослужащего батальона «Азов». Служащие батальона, дислоцированного в Мариуполе с 2014 года, являются заметной частью города, поскольку помимо военной службы активно взаимодействуют с местными жителями через гражданский корпус «Азов», мобилизирующий правые и неонацистские молодежные объединения. Протяг и его друзья, исполняющие роли «азовцев», произносят фразы, в которых кристаллизуются политические и идеологические взгляды людей, объединенных вокруг «Азова». Однако воспроизведенные в нелепой манере, они теряют свой идеологический пафос, становясь смешными и даже абсурдными. Определяя пародию как «вторжение с критической дистанции»¹⁶, Линда Хатчеон добавляет, что она также может быть «разрушительной и дестабилизирующей»¹⁷. Дестабилизирующая сила пародии может заключаться в ее способности «вызывать осознанное критическое дистанцирование от Другого»¹⁸. Несмотря на то, что не-

которые элементы пародии успешно кооптируются аффилированными с правыми движениями и партиями медиа, в ней до сих пор есть критический потенциал, недоступный для инструментализации.

Для того, чтобы обдумать наши действия в ситуации постепенной институционализации милитаризма и нормализации насилия со стороны консервативных и правых движений, нам стоит всерьез обратиться к концепту феминистской любознательности Энло, которая предлагает «вооружиться аналитическими навыками для того, чтобы отслеживать трансформацию предположений, переоценку приоритетов, эволюцию ценностей»¹⁹. Именно феминистское любопытство может помочь в попытках не только найти правильный язык для описания продолжающегося вооруженного конфликта на востоке Украины, но и понять, как может быть выстроен процесс демилитаризации, в котором квирирование и пародия могут быть взаимодополняющими техниками.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Выставка «Украинское тело» в Центре визуальной культуры, базировавшемся в то время при Национальном университете «Киево-Могилянская Академия», была закрыта ректором университета Сергеем Квитом через три дня после ее открытия в феврале 2012 года. См. «Українське тіло», каталог выставки, 2012. С. 5.

² Речь идет о работе Давида Чичкана, которая должна была экспонироваться в Музее-квартире П. Г. Тичини в рамках выставки «Праздник отменяется!» в октябре 2017 года. *Кадан Н., Бадянова К., Белорусец Е., Хоменко Л., Наконечная Л. et al.* Куратори Худради та колектив музею П. Тичини про зняття з виставки роботи Давида Чичкана // *prostory.net.ua*, 1 листопада 2017.

³ Администрация Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова закрыла выставку «Воспитательные акты», проходившую в университетском пространстве SKLO из-за угроз со стороны участников праворадикальных движений через день после ее открытия в апреле 2018. *Єресько А., Зашков Е.* Виставку «Виховні акти» почали демонтувати без відома кураторів // *Громадське*, 17 квітня 2018.

⁴ Здесь и дальше мой перевод. Каталог «Українське тіло», 2012. С. 81.

⁵ Выставка-сериал «Вооруженные и опасные», страница на сайте фонда Изоляция, доступно по https://izolyatsia.org/ru/project/armed_dangerous.

⁶ «Срыв лекции о праворадикальных движениях», 17 февраля 2019, пресс-релиз на сайте фонда Изоляция, доступно по https://izolyatsia.org/ru/project/armed_dangerous/armed_dangerous-disrupt/.

⁷ Следует добавить, что через два месяца после срыва лекции, 16 апреля, консервативное движение «Катехон» совместно с «Институтом защиты прав общества» и «Сестринством св. Ольги» организовали дискуссию-ответ о «проблеме распространения левых движений в Украине», безопасность которой обеспечивали как представители «Азова», так и других ультраправых объединений.

⁸ *Enloe C. Maneuvers: the International Politics of Militarizing Women's Lives.* Berkeley: University of California Press, 2000. P. 3.

⁹ *Enloe C. The Curious Feminist: Searching for Women in a New Age of Empire.* Berkeley: University of California Press, 2004. P. 220.

¹⁰ *Enloe C. The Curious Feminist.* P. 4.

¹¹ *Enloe C. The Curious Feminist.* P. 4.

¹² *Enloe C. The Curious Feminist.* P. 108.

¹³ Гендерная идеология — термин, используемый представителями консервативных и правых движений по всему миру для того, чтобы выразить свое несогласие с феминистскими идеями, а также концептами гендерной и квир теории.

¹⁴ *Мамай А.* «Вас тут не буде, ми вас усіх закриваєм!» // *prostory.net.ua*, 7 липня 2018.

¹⁵ *Широкова В.* Дев'ять запитань про домашнє насильство і Стамбульську конвенцію в Україні // *Повага*, 23 жовтня 2017.

¹⁶ *Hutcheon L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms.* Urbana: University of Illinois Press, 1986. P. 6.

¹⁷ *Hutcheon L. A Theory of Parody.* P. 101.

¹⁸ *Hutcheon L. A Theory of Parody.* P. 78.

¹⁹ *Enloe C. The Curious Feminist.* P. 220.

Дарья Гетманова

Родилась в 1998 году в Мариуполе.

Критик. Занимается перформативной медиацией. Живет в Калининграде.