

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)
Николай Смирнов (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)
Nikolay Smirnov (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 «MoMentality» 2021 г. Объект – фотоснимок моментальной печати FUJIFILM | instax, сверху закрепленный металлической скобой Stapler (имитация, масштаб 1:10). В изображение вмонтирован сенсорный экран с закольцованным видео «Inside the Vatican Museums | EVWTN Vaticano Special. Episode 322. 2018». Материал: Доска пены – Pvc Komatex. Полимерный пластик – SCULPEY Living dol. LCD + Touch Screen – Nero Apple iPad. Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl. 2021

«Художественный журнал» издается
при поддержке

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ
GARAGE
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART


**THE BLACK
FOUNTAIN**

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.

ВАГОН РЕСТОРАН

КОМИКС
© Х Жорал.
2021



ЧЕГО ЖЕЛАЕТЕ?

НОМЕР 11
НОМЕР 27 и
НОМЕР 33.
ДЕ СЕРТ
МЫ
ПОЗ-
ЖЕ
ЗА-
КА-
ЖЕМ

ЗДЕСЬ ОФИЦАНТ-РОБОТ!
ТУТ И ПОВАР-РОБОТ, А ЕДУ ПЕЧАТАЮТ НА ПРИНТЕРЕ.
МЫ ТУТ УЖЕ ПОЧТИ В БУДУЩЕМ

-Я В ШОКЕ!

НИЧЕГО НЕ ПОДЕЛАЕШЬ, МИР БУДУЩЕГО - ЭТО МИР РОБОТОВ.

ЕСЛИ РОБОТЫ НЕ ОБНУЛЯТ ВСЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВО, ТО ВСЁ РАВНО МЫ УЖЕ БУДЕМ НЕ ХОМО САПИЕНСЫ, А НОМО SUPERFLUENS, БУКВАЛЬНО ЛИШНИЕ ЛЮДИ.

ВОЗМОЖНО ЛЮДЕЙ СОХРАНЯТ ЗАЧЕМО КАК БЕСПОЛЕЗНОЕ ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА. ЛЮДИ БУДУТ ПОПУТЧИКИ РОБОТОВ

В СВОИХ МУЗЕЯХ-ПОЕЗДАХ, В ВАГОНАХ - ВИТРИНАХ

ЮДИ БУДУТ ОДНОВРЕМЕННО ЭКСПОНАТАМИ И СОЗЕРЦАТЕЛЯМИ

ЛАДНО, НЕ ОТЧАИВАЙСЯ. МОЖЕТ, ЛЮДИ ПЕРЕЛОЖАТ ВСЕ СВОИ ПРОФЕССИИ НА РОБОТОВ И БУДУТ ЖИТЬ В МИРЕ, ГДЕ БУКВАЛЬНО КАЖДЫЙ ЧЕЛОВЕК ХУДОЖНИК

ВСЁ ПРОДАКШН, ЛОГИСТИКА И КУРАТОРСКИЕ ЗАБОТЫ БУДУТ ПЕРЕЛОЖЕНЫ НА РОБОТОВ,

БИЕННАЛЕ

...А ЛЮДИ-ХУДОЖНИКИ, НОМО ARTIFEX, В НЕПРЕРЫВНОМ АРТ-КВЕСТЕ, ТО ТАМ, ТО ТУТ, БУДУТ ПОПУТЧИКАМИ ДРУГ ДРУГА. ПОПУТНИЧЕСТВО - В ЛЮБОМ СЛУЧАЕ ЕДИНСТВЕННАЯ АРТ-ИНСТИТУЦИЯ БУДУЩЕГО

А ВОТ И НАША ЕДА!



ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Художественный журнал № 117

Институции: продолженное будущее

Взаимоотношения художественного мира с его институциональной инфраструктурой строятся на парадоксе. С одной стороны, институции обычно воспринимаются как данность, как часть естественных условий существования искусства. А потому создаваемые художниками произведения выполняют двойную функцию: являясь носителями авторского высказывания, они одновременно воспроизводят социальные и экономические условия, в которых это высказывание о себе заявляет. И это справедливо даже для произведений, программно эти условия критикующие: «свое прямое участие в этом... порядке» они склонны не признавать (А. Фрейзер «Нет места лучше дома»). С другой же стороны, любое подлинно новаторское высказывание, даже лишённое критического пафоса, неизбежно выходит за пределы породивших его институциональных условий и несет в себе прообраз условий новых, ему адекватных. Следовательно, институции и их реформы призываются к жизни «туманной субстанцией воображения», которая «остается их расплывчатой, образной, мечтательной сердцевинкой» и которую они пытаются «стереть и создать памятник сами себе в виде внушительной недвижности, поведенческих правил и протоколов, а также архивного овладения прошлым» (Б. Кунст «Институционализация, прекарность и ритм работы»).

Однако с момента, когда эта парадоксальная закономерность художественной культурой осознается, критика институций и поиски их альтернативных моделей становятся темой и целью творчества. Так, поскольку на протяжении уже трех десятилетий проводники идеологии глобализации «говорят не о музее, а о “музейной индустрии”», называют музей «сверхкапитализированным», нуждающимся в «слияниях и поглощениях», а также в «управлении активами», ... а «музейную деятельность — выставочную или издательскую — называют “продуктом”» (Р. Краусс «Культурная логика позднекапиталистического музея»), то альтернативой этому стали идеи «самодостаточности и экологичности, возникающие в дискуссиях об “обобществляющих практиках” — таких как общественные огороды, совместное использование публичного пространства, новые формы краудсорсинга и взаимодействия, в частности, коворкинги, концепции “сделай вместе” и “сделай вместе с другими”» (Н. Петрешин-Башлез «За медленные институции»). А поиски институций, основанных на «самоорганизующихся формах отношений, которые на самом деле являются продолжением коллективной заботы друг о друге, дружеского общения или возможной помощи соседа в чрезвычайной ситуации» (Д. Грэбер, Н. Дубровская «Другой мир искусства...») стали альтернативой всепоглощающим процессам, когда «внутри глобальной системы искусства, разветвляющейся на локализованные колонии, ... происходит переориентация с человеческих отношений на финансовые транзакции и транзакции человеческими ресурсами» (К. Шапока «Прекрасное далеко...»).

И все-таки, скорее всего, альтернативные модели институций сформируются не в ходе поисков и дискуссий, а возникнут из мечтаний и порывов фантазии, то есть их породит «туманная субстанция воображения». А потому мы вправе представить себе институции, которые «не контролируют какую-либо территорию», а «являются открытой средой», вклад в которую «всех человеческих и не-человеческих агентов (в том числе, музейных котов и фикусов) одинаково ценен», в которых провозглашается «эстетическое равенство между произведениями искусства и всей документацией, необходимой для их создания и экспонирования» и которые «оставляют за собой право на проволочки, задержки, изменения расписания выставок и лекций, если сотрудникам нужно больше времени или подумать еще». (М. Кулева «К новой теории поля искусства...»). Эти институции будут беспрецедентно гибкими и подвижными: «поведение их акторов может быть нестабильным, трансформирующим идентичности и формирующим коллективное тело деятельности», они «могут участвовать в разных типах связи одновременно, переключаться на разные слои в организации системы и на разные масштабности в структуре», при этом важно будет уметь «не только договариваться, но и обмениваться точками зрения относительно изменения идентичности», когда «Другой может назначать мне бытие, встречное предложение формирует мое этическое поведение». При этом «форма отчетности для институций такого типа должна быть уже включена в формирование открытой деятельности по обеспечению доступа к искусству, то есть — должна быть включена в следующий проект, а не стоять над ним» (Г. Преображенский «Без своих и чужих...»).

МОСКВА, АПРЕЛЬ 2021

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine

CHOCOLATE MOTORS

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»)
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 «Граунд»
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
**ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЯ, ПРЕКАРНОСТЬ
И РИТМ РАБОТЫ**
Бояна Кунст
- 14
РЕФЛЕКСИИ
**НОВЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ИНСТИТУЦИИ:
ЭСКИЗ ПРОШЕДШЕГО БУДУЩЕГО**
Александр Бикбов
- 26
НАБЛЮДЕНИЯ
ПРЕКРАСНОЕ ДАЛЕКО... НУ ПРОСТО ЗАЕБИТЬСЯ
Кястутис Шапока
- 34
ПУБЛИКАЦИИ
**КУЛЬТУРНАЯ ЛОГИКА
ПОЗДНЕКАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО МУЗЕЯ**
Розалинд Краусс
- 48
АНАЛИЗЫ
КОГДА ЖИВОПИСЬ СТАНОВИТСЯ ВЕЩЬЮ
Борис Гройс
- 58
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
НЕТ МЕСТА ЛУЧШЕ ДОМА
Андреа Фрейзер
- 74
ТЕНДЕНЦИИ
ЗА МЕДЛЕННЫЕ ИНСТИТУЦИИ
Наташа Петрешин-Башлез
- 84
ИССЛЕДОВАНИЯ
**К НОВОЙ ТЕОРИИ ПОЛЯ ИСКУССТВА
ЧЕРЕЗ ПОЛЕВУЮ ПРАКТИКУ**
Маргарита Кулева
- 94
ДИАЛОГИ
**МАШИНЫ РАЗЛИЧИЙ У ВРАТ
БЕСПРЕЦЕДЕНТНОГО**
Илья Будрайтскис и Станислав Шурипа
- 104
ОПРОСЫ
ЗДОРОВО, НАВЕРНОЕ, ПОБЫВАТЬ ТУТ
РРР
- 114
ПРОГРАММЫ
**ДРУГОЙ МИР ИСКУССТВА. СИМВОЛИЧЕСКИЙ
ПОРЯДОК И ОХРАНА ПРАВОПОРЯДКА**
Дэвид Грэбер, Ника Дубровская
- 128
ФАНТАЗИИ
ПРЕСТУПЛЕНИЯ БУДУЩЕГО
Анна Журба и Сергей Бабкин
- 134
ОПЫТЫ
**МЕЖИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ ПОЛИМОРФЫ,
ИЛИ ЗАГОВОР, УКРЕПЛЯЮЩИЙ
И РАЗРЫВАЮЩИЙ ИЗНУТРИ**
Николай Смирнов
- 140
ПРОГРАММЫ
ПАРАИНСТИТУЦИИ И ЛОГИКА ПРОТЕЗА
Лера Конончук
- 148
ПОЗИЦИИ
**КУЛЬТУРНОЕ ПРОИЗВОДСТВО
И ПОЛОЖЕНИЕ МЕРТВЫХ**
Ярослав Алешин
- 156
ПРОЕКТЫ
**БЕЗ СВОИХ И ЧУЖИХ: НЕОБХОДИМОЕ
В ПРОЕКТИРОВАНИИ ФЛЭТОВ**
Герман Преображенский
- 168
СИТУАЦИИ
**ГИБРИДНЫЙ НОВЫЙ МИР:
О НИЗОВОМ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОМ
КОНТЕКСТЕ УКРАИНЫ**
Татьяна Кочубинская
- 175
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ОРАНЖЕРЕЯ 2021,
ИЛИ КАК ОККУПИРОВАТЬ ПРОИЗВОДСТВО
ЭКОНОМИЧЕСКОЙ АБСТРАКЦИИ?**
Группировка eeefff



Материал иллюстрирован: Кохей Нава «Foam», 2013. Триеннале Айти, Нагоя, Япония.

Бояна Кунст

Институционализация, прекарность и ритм работы

Размышляя об институционализации, особенно в связи с прекарностью человеческого существа, крайне важно не упускать из виду ее туманную, зыбкую сердцевину. Туманность эта может быть описана как призрачная, мглистая, парообразная материя или, другими словами, как неконтролируемая и влажная пена воображения, которая объединяет людей, животных и физические объекты и является, по сути, озадачивающей обусловленностью институций как таковых. Озадачивающей потому, что также является причиной попыток институций стереть эту свою иррациональную, туманную, неописуемую сердцевину и создать памятник самим себе в виде внушительной недвижности, поведенческих правил и протоколов, а также архивного овладения прошлым. Неся в себе это туманное воображение, институции стараются рационализировать собственный прогресс и рост, увязывая их с казуальностью истории, и целенаправленно контролировать темпоральные ритмы, в которых продуцируется будущее. Эта туманная субстанция воображения настолько нечеткая и неуловимая, что ее можно легко принять за горячее сновидение или фантазмагорию, которым, как считалось на заре эпохи современности (когда, собственно, и формировались наши нынешние институции), были особенно подвержены женщины и дети: предполагалось, что фантазматическое воображение способно причинить вред их телу и здоровому образу жизни, разжечь страсти, превратить их в истериков, лунатиков и затворников. На самом же деле ту-

манная субстанция воображения настолько элементарна, что порой нам за нее становится даже стыдно. Ведь кажется, что жизнь должна быть намного сложнее, чем эта туманная, фантазматическая идея, это туманное и нечеткое взыскание образов жизни вместе с другими, творческого поиска форм совместности и различий, поддержки и заботы, способности уберечь себя от собственной уязвимости и представить, как сделать так, чтобы в нашей слабости мы не были одиноки.

Отсюда и возникает вопрос: как можно сохранить эту расплывчатую, образную, мечтательную институциональную сердцевину? И почему столь важными представляются поэтические процессы институционализации через формы вовлеченности, заботы и верности? Вопрос, следовательно, в том, насколько возможно практиковать процессы институционализации внутри парадоксального узла, где институционализация, чтобы сделать нечто действительно возможным, постоянно требует фантазматического воображения и одержимости невозможным. При этом поэтические процессы, о которых идет речь, крайне близки перформативному действию, вовлеченности в актуальность через изобретенные, искусственные и постановочные процедуры. В этом контексте актуальность — это не что-то естественное, что задано изначально, но и то, что постоянно продуцируется через нашу вовлеченность. В то же время поэтические процессы — это часть перформативных действий вовлечения, то есть они имеют дело с изобретением

* Настоящий текст является докладом, прочитанным на Второй конференции Центра искусств BUDA «Возвращение воображаемой институции» 17 апреля 2017 г. Публикуется с разрешения автора.



форм и определенных предпочтений в языке и субъективности, раскрытием инновативной и образной стороны бытия и совместной работы. Свести два эти процесса вместе — перформативное действие (действуя как если бы) и поэтическую способность к изобретательности и вымыслу (воображая, как будто бы еще не) — может стать исключительно продуктивным, особенно если речь идет о художественных институциях (но и об институциях вообще).

Мне вспоминается лекция Алены Атанасиу, которую я услышала в октябре 2015 года в афинском Грин-парке. Проходила она в старом заброшенном театре, арендованном и превращенном во временную площадку для проведения собраний и конференций, бывшем также и временным пристанищем для беженцев, которые до начала конференции еще спали перед тем, как двинуться дальше по тогда еще открытому пути через Балканы в западные страны Европы. Алена Атанасиу говорила о парадоксальной

обусловленности институций — обусловленности, на которую мы должны обратить пристальное внимание особенно в настоящий момент, характеризующийся недоверием к институциям — с одной стороны, и институциональным кризисом, с другой.

Атанасиу описывала парадоксальную темпоральную структуру институций, которая определяет и наши действия, когда мы вовлечены в процесс институционализации, или, точнее, она определяет нашу институциональную вовлеченность, которая возможна только в связке фикции и реальности. Память моя и сегодня удерживает главное положение доклада Алены о парадоксальной власти институций: насколько они необходимы человеку, и как они в то же время могут быть жестокими по отношению к нему, могут его уничтожить. Институции находятся в комплексной взаимосвязи с прекарностью человека, они могут как служить ему, так и подавлять конституционным насилием, изначально присущим любому процессу ин-

ституционализации. Это насилие укореняется в сердцевине институции точно так же, как делает это тот образный поэтический туман, о котором я говорила ранее. Вот почему так важно говорить об институциях в контексте специфической темпоральной перспективы: даже если они пространственно заданы домами, убежищами, доменами, приютами, конструкциями и платформами, их не следует воспринимать как факт, как нечто данное и завершенное, а лишь как потенциальный процесс — пространство институции проявляется при условии особой (конкретной) темпоральной перегруппировки сил. Институция — это не данность, не достижение, а условие, которое одновременно дает ей возможность функционировать и сопротивляться самому процессу институционализации. Только тогда можно защитить процесс институционализации, когда одновременно он будет реализовываться как будто это нечто, что еще предстоит создать.

Именно здесь поэтическая составляющая и вступает в процесс институционализации: этот процесс может быть осуществлен только в том случае, если творчески и политически он в то же время работает против изоляции процессов, внутри которых мы находимся. Таким образом, говорит Атанасиу, мы

должны включаться в процесс институционализации, насколько это возможно, но вместе с тем всегда осознавать, что мы потеряем, если выиграем. Такая позиция открывает щель во времени, темпоральный обусловленный разрыв. Действовать так, как если бы это было возможно, лежит в основе любой вовлеченности, но не потому, что это наделяет некой индивидуальной суперсилой, хитрой и тактической позицией просвещенного институционального работника и критической субъективности; идти по этому пути чревато истощением и одиночеством. Эта обусловленность, скорее, коренится в сердцевине вовлеченности, которая всегда уже есть, и взаимодействия с другими. Темпоральная составляющая процесса институционализации принадлежит специфической общей практике, которая в то же время всегда остается незавершенной, непредсказуемой, скорее, как сказала Атанасиу, — «сознательной историей удивления самого себя». Институциональная практика — последуем вновь за Атанасиу — связана с открытием «пространства и времени, которые возникают именно через производство своих собственных агентов», и это возможно только потому, что практика эта уже изначально является совместной, защищающей



разделенную прекарность бытия. И все же в ней всегда присутствует и угроза насилия, возникающая в ходе стирания этой изначальной предпосылки любого действия.

Почему так важно помнить об этом темпоральном измерении процесса институционализации, думать об обусловленности, определяющей процессы бытия и совместной работы? И какое это имеет отношение к художественным институциям, особенно к тем, которые характерны для перформанса, хореографии и визуального искусства, где сегодня работают многие гибко приспосабливающиеся к новым условиям художники-фрилансеры? Речь идет об институциях, которые не связаны с исторически сложившимися моделями национальных институций, а начали возникать одновременно с поздней капиталистической экономикой с 1990-х, поддерживая преимущественно современные исполнительские практики.

Это было время экономического роста, падения Берлинской стены, неолиберализма, интернационализации и общей экономизации производства и творческого воображения, роста креативных городов, открытия

Восточной (и Южной) Европы. Эта модель, которая по той или иной причине была нацелена на поддержку наднациональных, активных и радикальных практик, через международное сотрудничество и продюсирование, оказывающая поддержку мигрирующим, хорошо образованным художникам с интернациональным статусом, — эта модель сегодня вызывает все больше вопросов и не может скрыть заключенных в ней противоречий. И связано это с изменением экономической и идеологической ситуации, вызванной общей прекаризацией государственного управления.

Термин этот был использован Изабель Лорей, чтобы описать процесс управления посредством непрерывной прекаризации, которая через производство страха незащищенности устанавливает в обществе специфические социальные связи, структуры, взаимоотношения и динамику¹. В этом смысле сама повседневная реальность художественной институции также диктуется прекарностью, то есть максимально ускоренным процессом производства, где собственное воспроизводство протекает в постоянной



борьбе с политиками, маркетинговыми процессами и непрерывным переизобретением себя. На первый взгляд такая институция выглядит открытой, гибкой, постоянно ищущей молодых креативных художников, продвигующей идеи, активно вторгающейся во внешний мир и т.д.

Однако подобный способ производства следует рассматривать во взаимосвязи со страхом незащищенности: художественные институции не только не исключение из управленческой прекаризации, но и настолько глубоко вовлечены в нее, что в целом ряде случаев могут служить ее образцовым примером. Чувство уязвимости постоянного используется сегодня художественными институциями в качестве их главного социального капитала — не только потому, что многие из них функционируют за счет низко оплачиваемой рабочей силы или труда добровольцев (и как это ни парадоксально, но именно самые успешные институции склонны использовать свою символическую значимость для еще большей эксплуатации), но и потому, что их работа протекает в условиях чрезвычайной уязвимости и нестабильности, требующих от них принятия защитных мер. Чтобы защитить себя от уязвимости, они должны постоянно помогать друг другу, развиваться как социальные площадки, находить новые заманчивые формы производительности труда. Как результат, большую часть времени они функционируют как логистические и производственные узлы для множества одновременных проектов, которые должны постоянно конкурировать, используя сноровку, хитрость и тактику, но в то же время подпитывать ценности сотрудничества и дружбы между культурными агентами и обществом.

Поэтому сегодня институции эти по большей части являют собой инфраструктуру поддержки художественных практик, которые в свою очередь также требуют различных способов организации и инновативности рабочих процессов, ведь речь идет о художественных практиках, тесно связанных с инновативной поэтикой. В результате институции оказались сегодня в своеобразной ситуации. С одной стороны, они находятся под угрозой и вынуждены постоянно себя защи-

щать, с другой — должны тем или иным способом выстоять и доказать свою прогрессивность, экспериментально развиваться и т.д. А если учесть, что в наши дни по всей Европе мы переживаем всплеск популистских и националистических культурных «реформаций», то есть риск, что такие институции могут исчезнуть, и уже много где это начало происходить.

Все это явственно показывает, насколько проблематична сама идея прогрессивной институции, на каком непрочном фундаменте она построена, как будто прогресс, являясь на самом деле одной из главных идеологических фальшивок неолиберализма, сегодня может быть аргументом. Вот почему институции, чтобы противостоять давлению финансовых сокращений и культурных реформ, постоянно находятся под прессом производства и предоставления доказательств своей «социальной и политической» ценности, тем самым превращаясь в «полезных» и законопослушных культурных агентов. Однако на самом деле такая инфраструктура может быть производительна и способна к развитию, только если в ней есть место туманности воображения и открытость новым процессам. Сегодня институции должны вести упорную и жесткую борьбу в тех сферах, где производятся ценности и где еще воображение не колонизировано; только так они могут стать чем-то, что может противостоять логистике и менеджерским критериям успеха (важнейший сегодня институциональный критерий оценки). Оставить институции такими, какие они есть — значит оставить их без защиты. Следовательно, они должны не отстаивать себя как мемориалы свободы и эксперимента, а заново себя изобретать внутри кардинально изменившихся политических и культурных условий. При этом переосмысление себя — это не то, что может прийти извне, но является, скорее, силой поэтического и изобретательного действия, упорного стремления к невозможному, которое открывает новые формы воображения и бытия вместе.

Поэтическая способность к инновации тесно связана и со специфическим ритмом, а ритм, по крайней мере, в поэтических теориях, — ключевая составляющая поэтики

и поэзии, поскольку связан с субъективностью языка, с его различием, которое по определению может быть только различием в пределах некой общности. Вероятно, это могло быть одним из вариантов осмысления поэтической способности к инновации, того, как поэтическое действие способно изменить ритм работы и способы, которыми мы действуем и организуем себя через работу, как мы организуем себя внутри дымчатого тумана.

Я вовсе не предлагаю замедлять скорость и давать другие подобные советы, даже если этого сильно желают многие операторы культуры и художники. Здесь на кону другое: необходимость развивать образные темпоральные формы работы, настолько эффективные, чтобы сопротивляться гибкости и прекарности современного труда. Работа, вместо того, чтобы создавать и распространять (сегодня это слово предпочитают слову «продавать»), должна быть больше ориентирована на инфраструктурную за-

боту и поддержку, стать некой субструктурой с фундаментом, на который можно опереться, занять место на некоторый фиксированный период времени. Как можно изменить темпоральный ритм таким образом, чтобы он не зависел от применения и оценок, спекулирующих на тему прекарного будущего; изменить ритм и противостоять страху и постоянной потребности в защите? Это потребует творческого подхода к работе и способности противодействовать закрытию институции, а также осуществлять процесс институционализации таким образом, который еще предстоит придумать.

Здесь должен произойти радикальный сдвиг в темпоральном измерении производства, преодолевающий логику проекта, но в то же время открывающий путь разнообразию вариантов и свободе воображения, через которые способы работы и мышления активируются, сохраняются и поддерживаются. Это станет возможным только в том случае, если этот процесс будет осмыслен



как обусловленная преданность (приверженность тому, что еще предстоит) идеям и политической изобретательности, в посвящении себя движению в настоящем времени (здесь и сейчас), а не во времени, которое растрачивается на ускорение и умножение проектов и идей. Это, скорее, преданность открытости настоящему времени, которое содержит в себе что-то реставрирующее и воссоздаваемое наряду с чем-то незаконченным и незавершенным. В этом контексте процесс институционализации состоит не в том, чтобы проявить заботу о прошлом (и заморозить его), и не в том, чтобы проталкивать его в будущее (оставляя вокруг руины); куда в большей степени речь идет о трудном процессе изменения настоящего, находящегося (обозримого) между повторением прошлого и воображением будущего.

Возможно, это именно то, что уже делают сегодня многие в своих художественных попытках институционализации, пробуя осуществить различные способы совместной жизни, и почему возникает такая потребность вернуться к фантазии и воображению, к зыбкой пене поэтического. Поэтическое же проявляется в частности в том, что производство делается видимым: наглядным становится, как нечто рождается, раскрывается, но еще не переходит в вечность. Новые попытки институционализации могут раскрыть этот процесс как поэтический, процесс, который есть не только инновация, но и специфический продукт формы, генерация прозрачности производства, чего-то привнесенного в жизнь.

Такой тип институции осуществляет и делает видимым различие формы, в которой люди могут жить вместе. Наряду с этим туманность институционализации открывает для институции совершенно особую идею пространства, которая ассоциируется не столько с конструкцией дома, с организацией его помещений (залы, лектории, кафе, коридоры и т. д.), сколько с неуловимым облаком, может, болотом, садом, кухней, забытым пространством или временем, иногда без света, часто в полумраке или даже в подземелье, пространством нивелированным, рассредоточенным и изменчивым, но тем не менее сильно привязанным к материи. Толь-

ко в этом случае туманное ядро может постоянно проявлять себя, а не скрываться в процедурах, которые фиксируют темпоральность действия в специфической форме причинно-следственной связи. Только так может явить себя институциональная сердцевина, а институция сможет существовать как обусловленность, а не как факт. Институцию следует воспринимать не как достижение, а как сложную ритмическую петлю между действиями как если бы и воображением того, чего еще нет.

Перевод с английского КАРЫ МИСКАРЯН

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Lorey I. State of Insecurity: Government of the Precarious. London: Verso. 2015.

Бояна Кунст

Философ, драматург и теоретик перформанса.

Работает в Университете Любляны,

член редакционного совета журнала «Маска».

Автор множества статей и нескольких книг, среди которых «Невозможное тело» (1999),

«Опасные связи: тело, философия и отношение к искусственному» (2004).

Преподает в университете

имени Юстуса Либиха, Гисен (Германия).

Живет в Любляне и Гисене.



Материал иллюстрирован: документальная съемка строительства Национального центра искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже, 1969–1977.

Александр Бикбов

Новые культурные институции: эскиз прошедшего будущего

Краткая хронология институциональных форм

Институциональные эксперименты 1990-х стерли различие между двумя культурами, на которое указал Чарльз Перси Сноу в 1959 году: критическая, в том числе нередко враждебная к прогрессу — художественная и оптимистическая, нацеленная на осязаемый результат, — научная. Свои наблюдения Сноу предложил в разгар иного рода социального эксперимента. В тот момент в послевоенных европейских обществах одновременно с социальным государством утверждался режим технократического правления, который нейтрализовал многие, прежде неустраимые ограничения морального и политического толка. Поэтому когда Сноу сформулировал свои наблюдения, наука, в отличие от искусства, уже была неотъемлемой частью правительственных технологий. Впервые в истории правительства увидели в культуре главное условие экономического роста. И если международная сцена была наскоро перестроена в агон непрерывного столкновения между советской версией *soft power* и американским антикоммунизмом, национальные администрации эволюционировали в совершенно ином ритме. «Прогресс», «творчество», «досуг», «квалификация» пополняли словарь управленцев по обе стороны железного занавеса. Европейским правительствам, которые завершили первую фазу послевоенных реформ при поддержке Плана Маршалла, вторило советское правительство, которое почти сразу после смерти Сталина сделало одним из внутренних (и непубличных) приоритетов — нагнать «передовые зарубежные

достижения». Машина международной циркуляции рациональности работала и в обратную сторону. Американские образовательные реформы начала 1960-х были во многом подстегнуты неожиданным приоритетом «Советов» в космосе. Именно в этом контексте всеобщего сдвига к эффективной культуре — отчасти благодаря и отчасти в пику таковому — формировались институты художественной автономии и социальной критики, работа которых актуальна и притягательна для нас сегодня.

Продолжая исследование научной и культурной политики и погрузившись во французские институциональные практики, я обнаружил, что самый насыщенный период эксперимента с формами институциональной жизни «сверху» длился здесь два послевоенных десятилетия: с 1948 по 1968 год. Чуть дольше, чем в СССР. За этот период произошло «буквально все»: были заложены или радикально реформированы основы всех ключевых центров знания и культуры, которые создали условия для интеллектуальной автономии. Среди них — ориентация на современность и международные связи, коллегиальное управление, невероятный рост материальных ресурсов исследовательской работы. В целом — все то, что сегодня снова предстает желанными целями в мире искусства и науки. Следует, конечно, принять в расчет сопутствующие обстоятельства тех лет: растущий, но все еще социально ограниченный доступ к образованию и науке, элитарная и иерархическая организация мира культуры, по-прежнему очень консервативные «большие» институции и политическое руководство. Один мой француз-

ский собеседник, крайне наблюдательный социолог, характеризуя французское общество накануне Мая-68, назвал его авторитарным. При всем внутреннем протесте, который способна вызвать подобная характеристика у российского читателя сегодня, основания для нее существенны: от жесткой цензуры на государственном телевидении и жесткой политической полиции до крайне позднего права у женщин открывать банковский счет без разрешения мужа (1965), поздно узаконенной контрацепции (1967) и еще более поздней, уже постемайской декриминализации аборт (1971).

Культурные институты, которые создавались в 1950–1960-е, во Франции, во всей Европе, как и в СССР, были отмечены двойственным зарядом оптимизма прогресса, прекрасно совместимого с задачами техники и экономического роста, и этически радикальным требованием автономии, которое закрепляло за прогрессом гуманистический смысл. В этой институциональной двойственности сохранялся ощутимый импульс этики преодоления: преодоления диктатуры, бедности, неравенства, унижений, — задачи, как казалось тогда, решаемой раз и навсегда. При этом институциональная реализация этого импульса с ходом лет обнаруживала все более очевидные сбои, причем снова — по обе стороны железного занавеса, пускай и в радикально различающихся формах. Разрыв с институциональным лицемерием в обоих случаях рождал параллельные среды и альтернативные жизненные стили. В одном случае он вел по пути радикального марксизма и борьбы с буржуазностью — и это был не советский случай. В другом — в подвалы кочегарок и к пылающему свету духовности. Во Франции публичные институты оказались более приемлемыми для рецепции этого импульса. К середине 1970-х радикальные марксисты отказались от следующего шага, ведущего к красному террору, и в большинстве своемполнили корпус существующих институций или создали альтернативные, подобные газете «Либерасьон», региональным тематическим ассоциациям и фестивалям авторского кино. Часть бывших студентов-радикалов вернулась к академической жизни. Крайне

левая политика стала в первую очередь практикой культурной гегемонии. В СССР неприемлемость институциональных форм ощущалась более остро, и именно советский опыт можно считать образцовой иллюстрацией социологической модели интеллектуального труда, которую предложил Элиот Фрейдсон. Он исходил из того, что наиболее возвышенное и критическое содержание интеллектуальной практики — это «паразитные» формы, развивающиеся на базе куда более утилитарных профессиональных обязанностей: преподавательской, чиновничьей и прочих подобных трудовых функций интеллектуалов. Культурная критика в СССР стала не гегемональной, а по преимуществу субкультурной. И вовсе не американский или европейский, а именно позднесоветский опыт совместности в параллельных пространствах и — что не менее важно — в порах «больших» культурных институций стал лучшей иллюстрацией к «паразитарной» теории Фрейдсона.

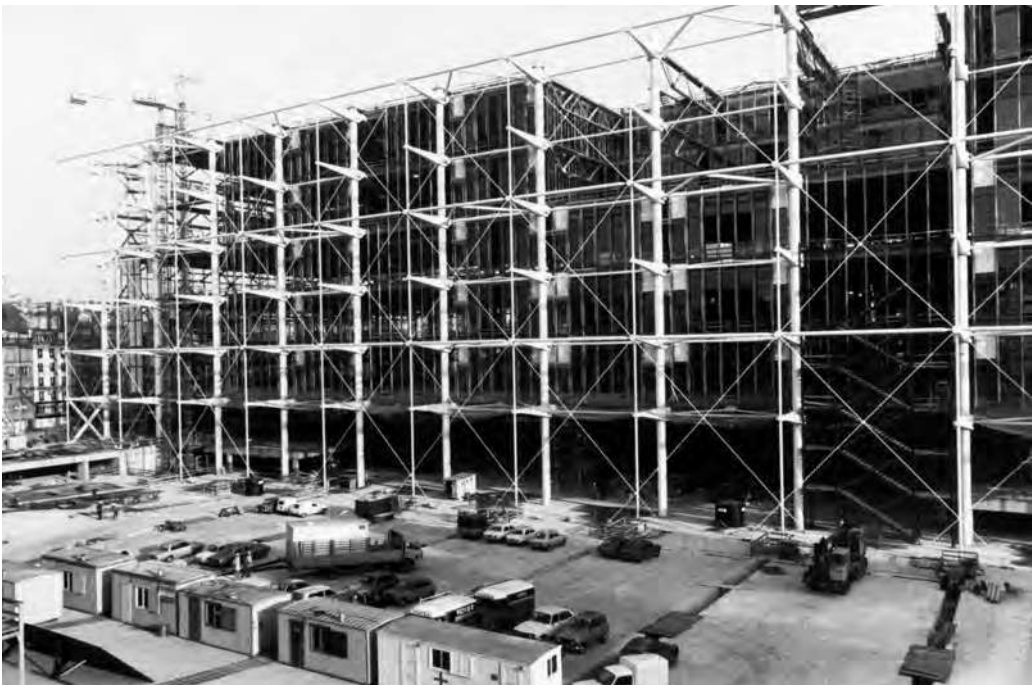
Этот опыт был реактивирован в 1990-е, в российских экспериментах по строительству новых культурных структур «снизу». Он привел к появлению не только интеллектуальных кооперативов, политических клубов и прекрасных академических журналов-мольбертов, просуществовавших один или два выпуска. Он же стал основой для масштабных проектов жизнестроительства без СССР — самоорганизации групп и объединений в арт- и литературных средах, тематически заточенных научно-политических центров, таких, как «Мемориал», или совсем диффузных, но оттого не менее масштабных и влиятельных феноменов, подобных эзотерическому движению в стенах постсоветских академических институтов. Во всем этом пестром, утопически страстном и часто конфликтном разнообразии заключался важный шанс для культурной автономии: это были эксперименты по институционализации культурных и политических интересов без внешнего руководства. Если время, отведенное таким экспериментам, не оказалось бы ограничено пятью быстротечными годами, вполне вероятно, что российская культурная история последних трех десятилетий строилась бы на совсем иных

содержательных доминантах и институциональных моделях.

Что произошло в 1990-е в России и в Европе? Эта недавняя часть истории широко известна. В том же хронологически насыщенном отрезке, в котором кипели опыты жизнестроительства «снизу», где приостанавливались и перестраивались прежние иерархии, при поддержке различных центров власти «сверху», включая международные частные фонды, создавались новые институции, ориентированные на гибкость, скорость и эффективность. В силу слабой формализации труда и исторической обращенности к западным моделям арт-рынок стал одним из первых наглядных результатов этого строительства. Пока театры, музеи и университеты успешно (до середины 2000-х) саботировали требования рентабельности, а научные гранты были нерегулярным дополнением к зарплате и заработкам на стороне, в пространстве, размеченном галереями и куда менее многочисленными публичными центрами, сформировался предельно интернационализированный, существенно специализированный и жестко прагматичный

рынок искусства. В таких сферах, как академическая наука, где «старые» институции не прекратили своего существования, переделка потребовала больше времени и усилий. Шестерни завращались поспешнее, когда в ходе многочисленных проб и ошибок управленцы нащупали работающие конфигурации соблазна и репрессий: экономической мотивации премий и надбавок в купе с программируемым риском увольнений. Еще медленнее это происходило в европейских культурных институциях, поскольку пылу младореформаторов противостояла не катакомбная ирония заранее проигравших, а работающие и юридически формализованные коллегиальные структуры.

Но и здесь, как и в постсоветской России, неолиберальные реформы «сверху» подкреплялись ключевым аргументом, который невозможно было долго игнорировать в сфере культуры, выстроенной с 1950-х при решающем участии государства. Этим аргументом стало и остается бюджетное финансирование. Именно при его решающем вкладе завершилась эпоха, прежде противопоставлявшая две культуры, художественную



и научную. Художественное сопротивление прогрессу утратило прежние основания, поскольку сам арт-рынок превратился в авангард гибкости и эффективности, желанных правительствами реформаторов. Государственная поддержка временных проектов и краткосрочных резиденций внесла в эту трансмутацию не последний вклад. Оптимизм ученых также в значительной мере померк под натиском институционального принуждения к мгновенной рентабельности и длительной прекарности. Критика неолиберализма приобрела эталонные формы в первую очередь усилиями не художников и литераторов, а университетских и околоакадемических интеллектуалов. Все больше ученых становятся скептиками современности — по меньшей мере в том ее институциональном смысле, который агрессивно продвигают менеджеры-реформаторы. «Устаревшие» достижения эпохи управляемого прогресса неожиданно превратились во всеобщую институциональную утопию.

Условия смены институциональных моделей

Одним из ключей к конфликтным версиям современности, как и к неотъемлемым для них формам институциональной этики, служит определение длительности. Переход в 1950-е к новой протяженности времени, расположенной на полпути между вечностью теологии и «классических» наук и мгновенной эффективностью быстрых экономических инвестиций, явил пример настоящей революции в управлении. Экономические и культурные институты, которые создавались образованными администраторами с расчетом на длительность продуктивного цикла от 5 до 20 лет и были призваны обеспечить население «коллективным оснащением» (терминология не советского, а французского планирования), дали новое функциональное определение современности. Модернизация не просто заговорила на языке техники и математики, она предстала в виде способности администраций рационально мыслить будущее. Повторное сжатие этого цикла в 1990-е, которое ввергло коллективное время в одно-двухлетние циклы,

отметило начало совсем иной эпохи. С отвлеченно астрономической точки обзора может казаться, что пятилетний коллективный план и двухлетний цикл индивидуального научного гранта или годовой отрезок временного контракта различаются не столь существенно. Однако в масштабах индивидуальной траектории и мотивации разница огромна. Все, кто за эти десятилетия погрузился в мир краткосрочных проектов и временного найма, осознали, насколько обременяет и дезорганизует такой цикл без дальнейших перспектив. Он рождает вовсе не влечение к труду и порядку, в духе проектной документации неолиберальных реформ, а желание переместиться в более комфортный и централизованный на самом производстве ритм.

Я не нашел ясных подтверждений тому, что в 1950-е мотивационный эффект длительности сознательно закладывался во французский или в позднесоветский план. Хотя именно в это время вопрос мотивации к труду был помещен в центр управленческих дискуссий и новых социальных наук. Важнее, как новая институциональная этика катализировала коллективное и политическое утверждение культурной автономии. Обнадеженность игроков, избавленных от поиска новой работы каждые полгода-год, как и от непрерывной самооценки и презентации собственной эффективности, обеспечила им существенно большую свободу и самостоятельность в оценке общего блага, чем это делает любой прерывистый и прекарный ритм. По сути, автономистская этика культурных работников стала незапланированным результатом новой длительности Плана. И, как любая автономия, замерцала одновременно надеждой и головной болью для любых правительств.

Поскольку сборка подобной автономии «снизу» происходит в институциональных формах, отмеченных или даже напрямую рожденных государственным интересом, есть смысл уделить внимание тому, как возникает подобный интерес. Политически размещающая общества по разные стороны «железного занавеса», он неожиданно связывает оба режима технологически — в том, как мыслится управление прогрессом. Я уже



упомянул о международном характере управленческого словаря, который используется в 1950-е, одновременно с повсеместным интересом к технологиям планирования, таким, как модернизация образования и исследований, ориентированных на благосостояние, перенос знаний в производство, проектирование инфраструктуры досуга. В этом арсенале технологий, сосредоточенных на науке и технике, искусству не отведено специального места. Пока не отведено. Среди технологий Плана, которые больше других сближались с господствующими сегодня визуальными формами, можно назвать разве что учебные фильмы о росте производительности и управлении предприятиями. При всем желании их трудно отнести к арт-практике. Техническая гвернментализация искусства приходится на более поздние десятилетия, когда с 1980-х правительства осваивают рекламные и публичные кампании как новые инструменты управления. Но социальным и гуманитарным наукам, в пик расхожему стереотипу об их «ненужности», уже в 1950-е отведена совершенно особая роль в государственном планировании. Как

в СССР, так и во Франции учреждение новых дисциплин, подобных социологии и социальной психологии, психотехнике и эргономике, и даже радикальное обновление философии оказываются не случайным хронологическим совпадением с правительственными реформами, а их неотъемлемой частью. Так, в программах экономической помощи послевоенной Европе, еще в самом начале 1950-х, создание эффективной индустриальной социологии и урбанистики фигурирует в списках технологий оживления экономики. Проблемы, с которых начинаются социальные исследования по разные стороны «железного занавеса», удивительно схожи: упомянутая мотивация труда, причины текучести кадров, изменение структуры городского населения, чуть позже — использование времени и практики досуга.

Целые регионы социального знания заново вписываются «сверху» в субсидируемые государством институции в попытках придать устойчивость уже не территориальному суверенитету и политическому режиму как таковому, а коллективному экономическому поведению. Здесь уместно вспомнить об ис-

торическом анализе, предложенном Мишелем Фуко при описании правительности (*gouvernementalité*) и государственного интереса. Ее динамический вектор — это сдвиг от центральной прежде проблемы политического господства над территорией к вопросам экономики населения. По сути, технологии планирования предлагают правительствам волшебный ящик с инструментами, среди которых соблазнительно поблескивают новые науки. Научные институты создаются в интересах экономического роста и управления населением, а центры «беспольной» культуры наследуют образцу научных. То есть, если во второй половине XX века арт-практики довольно слабо вписываются в план сами по себе, институциональные формы, в которых художники взаимодействуют с государством, сцеплены с плановой моделью куда плотнее. В крайних формах это сцепление может принимать и вовсе гротескный или курьезный вид, вроде отработки советскими художниками пятилетних планов пропаганды. Столь же неуклюжей — и необходимой — адаптацией к плану становится весь спектр сторонних заработков в среде советского культурного андеграунда, от оформления детских книг до стабильных зарплат дворников, которые оставляют свободное время «паразитарным» в отношении плана и интеллектуально автономным арт-практикам.

Но присвоение форм искусства рациональностью управления уже маячит на горизонте. И речь не столько о прямой идеологической суггестии, воплощенной с 1920-х в планах монументальной городской пропаганды. Речь о прямой правительственной рационализации искусства в управлении экономикой и трудом. Перебирая звенья этой небанальной исторической цепи и забежав на несколько десятилетий вперед, можно констатировать, что очередной подобной технологией становится глобальный арт-рынок, с его дрейфом от прежде господствовавшей фигуративности, исчисляемой месяцами работы и годами потребления, к абстракции, ощутимо сокращающей этот цикл, а затем — к проектной перформативности, рассчитанной в буквальном смысле на мгновения; с его гигантскими публичными мероприятиями

в формате биеннале и фестивалей, легко переводимыми на язык территориального развития; с музейной инфраструктурой, которая обеспечивает отдельные города и страны не только символической витриной, но и значительным экономическим доходом, стимулируя тематический туризм и генерируя брендинговую ауру.

Управленческий сдвиг 1990-х от науки к искусству в качестве господствующей модели культуры совпадает с разочарованием в способности науки и техники избавить от социальных неравенств, с пессимистическими трендами в экономике, которые подталкивают радикал-либералов в правительствах к экспериментам со строгой экономией (*austerity*), и с возвратом к идее о слабой естественной мотивации у работников. Универсализация артистической прекарности, которую радикал-реформаторы предлагают в качестве главного способа исправить неэффективную человеческую природу, конечно, не решает вопросов, с которыми не справилась эпоха Плана, но первоначально дает иллюзию радикального обновления и оживления активности. Упавший с грохотом «железный занавес» увлекает за собой прежние структуры, выводя из строя многие из них и, что столь же важно, многократно ускорив ритм коллективного времени.

Удивительно на первый взгляд, но ускорение и производительность становятся капитальными целями и плановых научных реформ 1950-х, и архаизирующего поворота к артистической дерегуляции труда в 1990-е. Две полярно противоположных по своим социальным последствиям институциональных модели были призваны решить одну задачу. Сегодня вулканическая активность, сопровождающая оба этих поворота, стала историей. Но перед лицом вопроса о будущих институтах по-прежнему актуален вопрос: а как вообще правительства становятся носителями интереса к обновлению? Еще в начале XX века, следуя за перипетиями протестантизма в Европе, Макс Вебер показал, что страсть к наживе и рациональная организация труда — вовсе не извечные или внутренне неотъемлемые свойства социальной организации европейских обществ. Экономический успех — это в первую очередь идео-

логия религиозных меньшинств, которая распространяется там, где они меньше всего скованы прежними институциональными рамками, и в первую очередь в Северной Америке. На исходе 1940-х и европейские способы производства, и культурные практики за пределами немногочисленных авангардных групп, и господствующие модели субъективности остаются во многом консервативными. Культурные институции, такие, как исторически возвышающийся над пестрым интеллектуальным пейзажем университет, лишь цементируют это состояние. Как в этих условиях, в традиционно католических и иерархических обществах, таких, как Франция, «вдруг» актуализируется острый запрос на всеобщую эффективность и непрерывный рост? А вместе с ним — и столь отчетливый запрос на культурную демократию?

Ответ прозвучит совсем не комфортно в атмосфере социальных и политических напряжений, кристаллизовавшихся за последние годы. Условием радикального обновления прежней институциональной структуры становится война. Не локальная и далекая война, затрагивающая периферию старого порядка. А та, что обрушивает этот порядок

в его опорных регионах. Именно Вторая мировая, которая превратила состоятельные европейские общества в бедные и скомпрометировала прежние культурные институции союзничеством с оккупантами, сформировала запрос на экономическое равенство и социальную защиту, идеология которых была заложена уже в докладе Бивериджа 1942 года. Именно эта война освободила пространство для масштабного эксперимента, который начался с первой американской помощи по восстановлению экономики Европы и продолжился как триумф Плана следующих десятилетий. При всех экономических и политических различиях, эта война имела схожие последствия в Западной Европе и в СССР, где успех восстановления и обновления обществ с 1950-х связывается с образованием, призванным обеспечить рост производительности труда.

Фигуры и силы обновленной институциональной этики

Я пропускаю несколько важных хронологических звеньев этого сверхплотного в событийном смысле сдвига, чтобы вернуться



к одной его особенности — конфигурации властных и интеллектуальных запросов, отмеченных уже упомянутой двойственностью утилитаризма и автономии. С середины 1950-х и до 1968-го по разные стороны железного занавеса позиции в той части госаппарата, которая управляет новой длительно, занимают администраторы и ученые, чьи биографии полностью отвечают духу этой двойственности. Одной из образцовых иллюстраций этой механики может служить биография выходца из промышленной среды и блестящего реформатора Минобразования Гастона Берже, которому я посвятил часть статьи о французских культурных институциях 1950–1960-х¹. Самая яркая черта его позиции высшего государственного чиновника — даже не в том, что он активно сотрудничает с историками школы «Анналов» Февром и Броделем, и не в том, что он становится одним из ключевых проводников в создании оригинальных культурных институций, а в том, что он последова-

тельно признает право интеллектуальных производителей на содержательную автономию труда. В его представлении главное — создать условия для работы компетентным производителям, а те уже самостоятельно обеспечат технологические и социальные прорывы. Эта позиция разительно отлична от текущих предпочтений неолиберальных реформаторов, которые активно навязывают культурным производителям содержательные приоритеты, не доверяя их «ненадежной» природе работников. Таким образом, война освобождает место не только для создания новых институциональных программ, но и для восхождения нового типа администраторов, которые «сверху» содействуют утверждению низовой этики интеллектуального творчества. Некоторые из этих администраторов — и это уже не случай Берже — стоят у истоков первых «социалистических» проектов научных центров во Франции, которыми отмечен конец 1930-х, кто-то участвует в левых движениях того пе-



риода, а кто-то, как и Берже, далек от социализма, при этом разделяя беспрекословное уважение к знанию. Схожие черты обнаруживает конструкция новых культурных институций в Советском союзе. Позиция экономиста и партийного иерарха Алексея Румянцева, который в 1950-е выступает в одной из ключевых ролей партийного куратора свежее испеченных социальных наук, отмечена схожим доверием к интеллектуальной самостоятельности ученых.

В результате, даже в рамках такого утилитарного, на первый взгляд, назначения культуры, как вклад в экономическое планирование, за культурными игроками на некоторое время закрепляется право на относительную независимость, поскольку эмансипаторные эффекты творчества мыслятся этой фракцией администраторов-реформаторов в прямой связи с экономическим развитием. К началу 1960-х во Франции это принимает вовсе футуристические формы. Приглашение поделить взглядом на будущее с комиссарами Плана получают не только отраслевые эксперты, но и такие теоретики культуры, как Клод Леви-Строс и Раймон Арон. «Я смущен вашим приглашением и не уверен, что мои идеи могут принести вам какую-нибудь пользу, — предваряет Леви-Строс свое выступление на комиссии высших чиновников Плана. — Этнолог далек от предвидения, его работа обращена к более обширным, растянутым во времени периодам». «Напротив, — реагирует председатель французского Госплана Пьер Массе, — для нас нет ничего второстепенного априори. Нам по определению неизвестно, какие из текущих событий важны для грядущего». В этом диалоге, практический результат которого оценить весьма непросто, предельно ясно выражается двойственная установка, которую разделяют не только знаменитые исследователи, согласные сотрудничать с плановиками, но и высшие государственные администраторы, внимательно вслушивающиеся в то, что им готовы сообщить «далекие от нужд управления» ученые.

В СССР 1950–1960-х пропаганда «творческого подхода» имеет целью не только идейную десталинизацию культуры, но и куда более инструментальную эмансипа-

цию труда, которая простирается от роста квалификации работников в контексте всеобщей нормализации и автоматизации труда до изобретательства и рационализаторства заводских рабочих. Как я уже упомянул, искусство не играет ключевой роли в этом повороте, если не принимать во внимание одну обширную — и весьма прикладную, т. е. снова не напрямую вписанную в арт-практики — сферу: производственную эстетику, которая охватывает столь далеко разнесенные задачи, как товарный дизайн, организация жилища и городское благоустройство. Но в рамках общего поворота, и при сохранении доктринальной риторики соцреализма, даже в официальных «союзах» формируются зоны эстетической автономии, где становится возможным и более отвлеченное движение к монументальной абстракции у Эрнста Неизвестного, и драматический реализм Гелия Коржева, и романтический формализм Андрея Тарковского. В этом художественные институции, формально призванные внести вклад в «воспитание населения», наследуют политически сертифицированным моделям науки и образования, где умеренная культурная автономия при гарантиях найма составляет условие успешной «подготовки квалифицированных кадров».

Я безусловно далек от романтизации этих сдвигов и их перевода в рецептурную форму. Ни война, ни ограниченный коридор творческой автономии по-советски, ни социальный и политический контроль в послевоенной Европе не могут служить сегодня достаточно удачной альтернативой неолиберальным управленческим моделям. В ряду сомнительных схем послевоенной организации мира культуры следует рассматривать, среди прочего, активную антикоммунистическую политику американских частных фондов и ЦРУ, которые инвестируют в науку и искусство как в инструменты политической демобилизации. На сегодняшний день достаточно хорошо описана роль таких программ в мировом восхождении как немарксистских социальных наук, так и абстрактного искусства, включая культ расставшегося с левыми идеалами юности Джексона Поллока. Попытки противостоять соцреализму на территории самого искусства, плотно свя-

зав образ современности с абстракцией, венчаются историческим успехом. С большой вероятностью можно допустить, что негласные инвестиции в культурные производства не прекращаются и по официальному завершению холодной войны. И все же, несмотря на эти обескураживающие открытия *post factum*, которые прежде принадлежали к секретным материалам планирования культуры, важно учитывать более широкий контекст, в котором возможно создание принципиально новых культурных институций. Этот контекст задан не только эмансипаторными последствиями катастрофы, мировой войны, и не только наличием «передовой» державы (США), которая ошеломительными материальными инвестициями обеспечивает контр-тенденции в послевоенной европейской экономике и инновационные институции в культуре. Этот контекст задан также заложенными еще в 1930-е — по крайней мере, если обращаться к опыту Западной Европы — политическими и интеллектуальными моделями, которые в 1950-е оказались во многом общими для двух миров: интеллектуального производства и государственной администрации. Именно благодаря этому разделяемому переживанию современности интеллектуально близкие фракции ученых и чиновников сумели совместно воспользоваться программами американской помощи, политически далеко не нейтральными и технически не всегда безобидными, для создания культурных институций, вписанных в национальный План, тем самым радикально обновив европейский интеллектуальный горизонт и в значительной мере переписав этику культурного производства.

Вопрос, который я сформулировал в адрес прошлого, имеет прямую связь с дизайном институций будущего. Какие контртенденции и модели зреют в российских культурных и образовательных средах сейчас — из тех, что через 20 лет могли бы стать точкой встречи энтузиастов «снизу» и реформаторов «сверху», одинаково отвергающих политически и интеллектуально дискредитированные формы, которые кристаллизовались в 2000-х? Точный ответ на этот вопрос требует строгого и масштабного социологического исследования. Но уже в первом приближении к тако-

вому предложенное Сноу разделение двух культур именно в российском контексте снова звучит неожиданно актуально, пускай и с иным оттенком.

Российский арт-мир точнее синхронизирован с европейским художественным и интеллектуальным силой одного ритмического — и при этом решающего — обстоятельства. В отличие от российской Академии (университета и исследовательских институтов), из стен которой волны трудовой дерегуляции часто видятся перманентным бюрократическим натиском, участники артистического рынка получают опыт прекарности в ее собственных формах с ранних 1990-х. Закрепленные в ячейках наемного труда намеренно ослабленными приводными ремнями, российские художники грезят чуть большим постоянством доходов и минимальной защитой от произвола институциональных дилеров, в этом разделяя чувствительность европейского мира культуры. Критическая научная культура, включая науки социальные, в российской версии все еще в значительной степени выстраивается на контрапункте с советским (бюрократическим) авторитаризмом и в очень незначительной степени располагает инструментами коллективной рефлексии о текущем неолиберальном состоянии. В европейском контексте синхронизация между двумя культурами поверх стертой границы между ними куда более ощутима. Консенсуальное понимание (и зачастую опыт) прекарности разделяется сегодня самыми разными игроками европейского культурного и политического пространства. И именно оно составляет ключевое условие будущего обновления культурных институтов. Как и в 1930-е, оно уже зреет в обширном негативном опыте, который выходит далеко за рамки авангардных очагов арт-мира и Академии. Что не менее важно, критическая рефлексия прекарного состояния стала сегодня одним из ключевых моментов образовательных дискуссий. Контр-аналитика малых тактических ассоциаций и больших профсоюзов предлагает сегодня предварительные не-ностальгические ответы в этих дебатах. Что касается российского контекста, рефлексией прекарности за границами арт-рынка часто отмечены позиции молодых

и слабо институционализированных игроков. То есть признание неолиберальных условий культурного труда создает разрыв одновременно профессиональный, отделяя арт-политику от прочих форм совместности, и поколенческий, противопоставляя критику рынка критике бюрократизированной деспотии. Это означает, что если революционное решение прекарности не опередит реформистское, реформы, основанные на этом разрыве через 20 лет, имеют шанс оказаться патерналистскими, если не националистическими. То есть в России обновление институциональных моделей «сверху» может пройти по линии спасения «особой» местной культуры от ужасов глобального капитализма. В отличие от более профессионально и контекстуально ориентированной реформы культурных институций, которая будет одновременно происходить в европейском контексте.

В своем технологическом измерении любые подобные реформы, представляя собою встречное движение «снизу» и «сверху», конечно, не смогут обойти универсальных решений, которые предотвращают окончательную депрофессионализацию культуры в поле размытого труда. В этом смысле общие черты, несомненно, будут и в новых российских и в новых европейских институциях, вне зависимости от охранительного или прогрессистского тона их манифестов. Базовое отличие моделей с большой вероятностью будет локализовано в этических и политических кодах, которые регулируют проектную риторику и карьеры игроков. Защитная патерналистская этика российских институций будущего, вполне вероятно, ограничит «чрезмерную» интернационализацию культуры, как это происходит не только в ходе недавней формализации этических и корпоративных кодексов российских культурных институций, но и в куда более обширных по длительности и масштабу советских оттепельных экспериментах. В советские 1950–1960-е императивы интернационализации, автономии и продуктивности новой культуры уравнивались растущим контролем за девиациями «чрезмерной» центробежности, начиная с курсов исторического материализма во

всех университетах, заканчивая растущим объемом малоэффективной, но при этом крайне некомфортной идеологической работы на всех предприятиях. Эти страховочные механизмы от «перегибов» интернационализации — легко узнаваемый и регулярно воспроизводимый паттерн институциональных реформ в российском контексте. Будет ли тот же эффект сопровождать создание новых культурных институций, тем самым повторно генерируя ложное чувство российской исключительности, определяется сегодня. Он напрямую зависит от готовности у разных интеллектуальных культур и поколений коллективно переосмысливать как свою прекарность, так и техники неолиберального управления, которые эту прекарность поддерживают. Если эту критику узаконенной прекарности удастся не противопоставить, а убедительно соединить с коллективной рефлексией политической уязвимости в условиях российских авторитарных соблазнов, такая модель анализа и контрпрактики может стать важным вкладом в будущее мировых культурных институций.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Бикбов А. Институты слабой дисциплины // Новое литературное обозрение, № 1, 2006.

Александр Бикбов

Родился в 1974 году в Москве.

Социолог.

Приглашенный профессор Высшей Школы социальных наук (Париж),

редактор журнала «Логос».

Живет в Париже, Москве и Риме.



Юэ Миньцзюнь «Революционер», 2000.

Кястуtis Шапока

Прекрасное далеко... ну просто заебись

*От чистого истока в прекрасное далеко,
В прекрасное далеко я начинаю путь.*

**Песня из кинофильма
«Гостья из будущего», 1985.**

Риторика глобально-массовой системы сегодняшнего искусства, а особенно той ее части, которая именуется системой современного искусства, порой настолько идеологически ангажирована, что создается впечатление, будто современное искусство ушло так далеко, что больше не имеет ничего общего с так называемой «традиционной эстетикой».

Под понятием «традиционная эстетика» я имею в виду концепцию «незаинтересованной» или «неутилитарной» эстетики, сформировавшейся примерно во второй половине XVIII века. Именно тогда от немецкого идеализма отделяется самостоятельная ветвь, называемая эстетикой. Этот термин, означавший нечто превосходящее телесное чувственное восприятие, позаимствовал у древних греков и воскресил к новой жизни Александр Готлиб Баумгартен.

Конечно, отголоски некой эстетической проблематики прослеживались в философской традиции и прежде, но немецкий философ сформулировал принцип эстетической имманентности. Опираясь на Баумгартена, Иммануил Кант утверждал, что способность эстетического суждения есть не что иное, как субъективное и неутилитарное восприятие красоты. Это категория вкуса, связанная с эстетическим удовольствием и восхищением, и потому эстетическое — одно из базовых моральных суждений¹.

В целом концепцию «неутилитарной эстетики» можно считать частью процесса ускорения социоэкономического развития, начавшегося в западноевропейских странах примерно в XVI веке ослаблением феодального государственного строя и закончившегося в XIX веке формированием строя капиталистического.

Во второй половине XIX века Карл Маркс, отчасти отталкиваясь от гегелевского понятия «отчужденности», обратил внимание на зарождение в обществе секулярных тенденций, подкрепляемых идеей индивидуальной свободы тождественной индивидуальной собственности. В рамках производственных отношений возникает феномен так называемого товарного фетишизма, как некой секулярной религии (в которую входит и культурная система), идущей на смену конфессиональной системе². Маркс и Энгельс выявили основное свойство товарного фетишизма — абстрагировать(ся) и универсализировать себя в качестве базового, натурального и неутилитарного (духовно-эстетического) принципа бытия.

(Эстетический) продукт в такой системе окружается ценностным ореолом, который контролируется не (наемным) изготовителем продукта, а его владельцем — правящим классом. Такие общественные отношения Энгельс называл «ложным сознанием», которое есть основа буржуазной идеологии.

Исходя из марксистской политической экономии, можно сделать вывод, что так называемая «неутилитарная эстетика» — и в ее рамках развивавшаяся западная система художественных практик, с соответствующими субъективизированными концепциями творца-



Юз Миньцзюнь «Инфанта», 1997.

гения, — является не чем иным, как одним из воплощений упомянутого принципа товарного фетишизма.

Впрочем, сам Маркс отдельно в эстетическую проблематику особо не вдавался. Может, только в молодости, когда увлекался философским идеализмом Канта и Иоганна Готлиба Фихте, изучал труды Готхольда Эфраима Лессинга, читал историю искусства, написанную Иоганном Иоахимом Винкельманом, и даже сам сочинял стихи. Так, в своих ранних письмах он вскользь затрагивает эстетические вопросы и пару раз бегло касается проблемы искусства в своих трудах. Маркс полагал, что искусство, как духовная надстройка, в любом случае зависит от экономическо-политического базиса, так как культурная продукция неизбежно циркулирует в экономической, социальной и политической системе, пропитываясь идеологией³.

Но тут у Маркса вдруг включается некий режим исключений. Возьмем хотя бы античный эпос, который, по словам Маркса, с одной стороны, является продуктом конкретного времени и конкретного неразвитого и даже порочного рабовладельческого общества, а с другой — некоторые произведения искусства до сих пор «приносят эстетическое удовольствие, мало того, даже яв-

ляются своеобразными эталонами»⁴. И так, беспощадно сокрушая буржуазную идеологию и классовую сегрегацию на экономическо-политическом уровне, в античном искусстве Маркс вдруг усматривает некую заповедь «неутилитарной эстетики», защищенную от идеологии. Он разделяет так называемую «культурную продукцию» и Искусство с большой буквы. Именно это Великое Искусство и способно дистанцироваться от экономическо-политического базиса и выражать «человеческую суть»⁵. Похоже, Маркс в своих эстетических взглядах в немалой степени все-таки остался приверженцем буржуазного идеализма (как нового вида элитаризма) в рамках историко-идеологической концепции классицизма. Ведь и само проецирование принципа «неутилитарной эстетики» в прошлое, по сути — прием исторификации своей идеологии именно представителей буржуазного социального класса XVIII–XIX веков.

Этот парадокс квазиидеалистической мысли Маркса не был бы так важен, если бы не тот факт, что в начале XX века именно идеи Маркса стали основой для радикального переосмысления искусства и культуры в целом на почве классового неравенства. Но в то же время эстетический квазиидеализм Маркса, которого он сам, похоже, не осознавал, стал отправной точкой отхода от идей глубинного социокультурного перелома. Представители радикального авангарда усомнились не только в отдельных течениях искусства, но и в самом устройстве искусства как социально-идеологическом институте, — в системной механике продуцирования, распространения и рецепции искусства. Потому установку на (само)критицизм, граничащий с вопросом о классовой сути самой эстетики, некоторые мыслители склонны считать антибуржуазной⁶.

В рамках этого (само)критицизма поднимались не только вопросы диктатуры пролетарской культуры и искусства, которые в ближайшем будущем изживут последние пережитки (мелко)буржуазной эстетической морали, но и более теоретически и мировоззренчески сложные вопросы неклассовой культуры и нового человека вообще.

Например, Лев Троцкий размышлял так: «Полной, развернутой культуры пролета-

риата действительно не будет, но все же рабочий класс, прежде чем раствориться в коммунистическом обществе, успеет наложить свой отпечаток на культуру <...> Что пролетариат за время диктатуры наложит на культуру свой отпечаток — бесспорно. Но отсюда еще очень далеко до пролетарской культуры, если понимать ее как развернутую и внутренне согласованную систему знания и умения во всех областях материального и духовного творчества. <...> Количество здесь перейдет в качество: вместе с ростом массовидности культуры будет повышаться ее уровень и изменяться ее облик. Но процесс этот развернется лишь в ряде исторических этапов. В меру успехов его будет ослабевать классовая связь пролетариата, а, следовательно, исчезать и почва для пролетарской культуры»⁷.

С другой стороны, некоторые представители западного философского неомарксизма переняли у Маркса этот своеобразный эстетический идеализм, в рамках которого культура и искусство предстают как некие ней-

тральные духовные среды, которые попадают в сферы влияния правящих элит и пропитываются соответственной идеологией.

Например, Герберт Маркузе считал, что нужно «деэстетизировать» эстетику — приблизить к современному фольклору (культурному языку разных классовых и расовых гетто), и, таким образом, как бы вернуть искусство и культуру в «идеальное варварское состояние». Но, может быть, дело в том, что эстетика как таковая и есть сама суть буржуазной идеологии, то есть самость капитала. Эстетика как смысловая система, неважно, принимающая облики «правых» или «левых» художественных практик, по сути своей и является буржуазной идеологией.

Сегодня можем констатировать, что существенный вопрос о классовой сущности эстетики был сведен по большому счету к формальным вопросам обновления художественного языка, а также к политически-экономическому укреплению формирующейся арт-системы. То есть критическая установка не перешагнула границ буржуазной идеоло-



Юэ Миньцзюнь «Большая радость», 1993.

гии, так как процессы глубинных общественных трансформаций, о которых грезил Троцкий, были приостановлены и искажены или вообще отменены.

Но важно, что квазиреволюционная риторика авангардных движений первой половины XX века, редуцированная в идеи «прогресса», а после 1968 года дополненная идеями идеологической и социокультурной эмансипации (поддерживаемыми академическим философским неомарксизмом и постструктурализмом), отчасти стала основой товарного образа, брэнда капиталистических арт-систем в США и Западной Европе. Тут свои роли — мнимых реформаторов (искусно коммерциализирующих идеи эмансипации) — в разное время официально сыграли

такие художественные движения, как «абстрактный экспрессионизм», деполитизированные, т.е. эстетизированные версии «флюксуса», «концептуализма», «минимализма» и т.д.

На фоне этих системных идеологических манипуляций и сам термин «современное искусство», до того употребляемый более или менее амбивалентно, начал обретать ощутимый ценностный ореол, как символ обновленной — неолиберальной — воли власти к капиталу.

Финальная стадия становления западной арт-системы (с усилением риторики «прогресса» и «духовной эмансипации») приходится на период глобальной консервативной реакции семидесятых-восемидесятых —



Юэ Миньцзюнь «Фермер», 1997.

период «консервативного постмодернизма»⁸ или «авторитарного популизма»⁹.

К критической точке к этому времени подошла и идеология «белого куба». Выставочное пространство описывается как крайнее выражение «модернистской одержимости эстетической чистотой», которое функционирует как внутреннее религиозное пространство институтов культа.

Тут как раз и совершается формальное обновление арт-системы через новые формы искусства, якобы повернувшегося лицом к «реальности и повседневности». Но дематериализация и диффузия арт-практик в социальной среде лишь усилили роль институционального посредника. Физический облик «белого куба» якобы растворяется, но сам принцип идеологической интерпретации, контроля и системного самоэлитаризма, конечно, никуда не исчезает. Мало того, грянувшая эра механической репродукции и процессов виртуализации реальности не только не отменила ауру художественного произведения, о чем когда-то возвещал Вальтер Беньямин, но увеличила воздействие ее (образа), т. е. товарного фетишизма, до трудно вообразимых масштабов.

Система более не нуждается в физическом облике произведения искусства. Перформативность и (символическая) дематериализация только способствуют нарастанию и распространению пропаганды капиталистического мистицизма. Для имитации (нео)марксистского слияния с реальностью художнику достаточно всего-то принять свою социальную роль: «...основным культурным продуктом в неолиберальном обществе является сама роль художника <...> в сущности, как художник, так и другие работники интеллигентного труда самого низкого уровня капиталистического производства, создают не столько материальные продукты, сколько смысл как таковой, который себе присваивает система»¹⁰.

Таким образом, арт-система способна имитировать даже самокритичность. Потому в рамках такой системы реальная оппозиция и пересмотр своих собственных идеологических фундаментов априори исключены.

Представители (мелко)буржуазного социального класса XVIII–XIX веков маскировали

идеологическую подкладку «эстетики» принципом «неутилитарности». Сегодня она маскируется идеей эстетической гиперангажированности, которую представляет множество непрестанно производимых и быстро меняющихся неологизмов. От «реляционного», «радикального» (ради Канта?), до «социального», «сайт специфик», (эстетики) «участия», «делегированного» и «арт-коммунизма», создающих иллюзию внутренней динамики и даже диалектики искусства, (все еще) якобы способного «критически дистанцироваться» от экономическо-политического базиса. А сама арт-система, часть этого базиса, предстает как просто-напросто «незаинтересованная медийная среда», в которой и через которую искусство проявляет себя. Но игнорируется тот факт, что приставки «эстетики», «арт-» или «художественный» любой термин и любой социальный феномен превращают в бессмыслицу. Именно в эту систему интегрировались (пост)советские арт-системы между девяностыми и нулевыми, ставшие частью глобальной волны биенализации, то есть западного капиталистически-неоколониального проекта. Грубо обобщая, глобальная официальная арт-система¹¹ и более локальные ее единицы в основном работают в двух режимах — государственно-бюрократическом и частно-коммерческом.

В государственно-бюрократической системе регулирующая функция отводится законодательству и бюджету. Эстетическая семантика деятельности художественных институций в той или иной степени зависит от государственного контроля, осуществляемого через распределение бюджета и политические указы. Как правило, такая арт-система (или юридическая ее единица) придерживается консервативной политики, подпитываемой демагогией «национальных миссий». Здесь важную роль играют и упоминавшиеся процессы исторификации власти — проецирования неких идеологических «болванок» в прошлое.

Терминология в такой системе используется в целях легитимации неких фундаментальных трансцендентных (традиционных бинарных) истин. Это «авторитетные» (и авторитарные) манипуляционные термины го-



Юэ Миньцзюнь, «Золотая рыбка», 1993.

сударственных институций, работающие в режиме скрытого (системного) цинизма.

В коммерческой арт-системе преобладает предпринимательский прагматизм, в котором главный сегмент — покупатель/потребитель, гарантирующий рост символического и финансового капитала, которые могут быть связаны напрямую, но часто символический капитал служит «интеллигентным и креативным» образом, прикрывающим истинную природу происхождения финансового капитала. Терминология здесь, как правило, оптимистично-релятивистская, транзитивная и коммерчески-популистская. Соответственно, это среда открытого неолиберального (системного) цинизма¹².

При этом сами термины как в бюрократической, так и в коммерческой системах, идентичные, поскольку оба режима зачастую тесно связаны между собой. Особенности их взаимодействия создают в рамках той

или иной арт-системы разные сетевые модели социальной стратификации и структуры иерархических вертикалей.

Внутри глобальной системы искусства, разветвляющейся на локализованные колонии, особенно во второй половине нулевых, происходит переориентация с человеческих отношений на финансовые транзакции и транзакции человеческими ресурсами (ролями в системе), говоря словами Джорджа Сороса. А сама система переходит в тотальный (и тоталитарный) режим так называемой «прекрасной арт-системы прекрасного будущего».

На фоне этого вневременного и тотально-го/тоталитарного «прекрасного» делаются некоторые корректировки в локальных арт-системах. Со второй половины десятых происходит плавный переход от глобальности к массовости культуры, но не как естественный переход к неклассовому обществу, а как

спускаемые сверху капиталом симуляции деиерархизации, особенно в культурных системах постколониальных и посткоммунистических государств.

В итоге термин «прекрасная арт-система (современного искусства)», укладываемый в рамки мелкобуржуазной морали, меняется на якобы более приближенный к низам термин «заебись (арт-система)». Решительно настаиваю на том, чтобы этот термин воспринимался как строго академический. Например, как сочетание и слияние, скажем, агамбеновского «чрезвычайного положения», фишеровского «капиталистического реализма» и скрутоновского «возвращения к трансцендентному Прекрасному». Просто привычная академически-интеллигентная терминология в данном случае кажется чересчур лицемерной.

Обобщая, можно делать прогнозы, что (массовая) арт- и отчасти и академическая философская системы будут постепенно преобразовываться во все более и более интенсивный *заебись* принцип. Более того, думаю, что в дальнейшем все будет становиться настолько интенсивно *заебись*, что все мы от этого *офигеем* до такой степени, что перестанем осознавать, насколько все на самом деле — *заебись*!

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Kant I. Critique of Judgement. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 35–36.

² Marx K. Capital: a Critique of Political Economy. Vol 1. Penguin Classics, 1992. P. 183.

³ Werckmeister O. K. Marx on Ideology and Art // New Literary History Vol. 4, No. 3, Ideology and Literature (Spring, 1973). P. 505.

⁴ Marx K., Engels F. Collected Works. Marx: 1857–1861. Vol. 28. London: Lawrence & Wishart, 1986. P. 47–48.

⁵ Werckmeister O. K. Marx on Ideology and Art. P. 504.

⁶ Bürger P. Theory of the Avant-Garde // Theory and History of Literature, Vol. IV. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. P. 22.

⁷ Троцкий Л. Литература и революция. М.: Издательство политической литературы, 1991. С. 151–152.

⁸ Hutchinson C. Reaganism, Thatcherism and the Social Novel. London: Palgrave Macmillan, 2008. P. 8.

⁹ Hall S. The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left. London, New York: Verso, 1988. P. 126.

¹⁰ Diržys R. Proletarinės pozicijos: psichodarbininkų ir duomenkasių wahdatas bei nuoseklus veiksmų kreipimas visuotinio streiko link, 2009 metais // Diržys R., Šapoka K. Alytaus avangardizmas: nuo gatvės meno iki visuotinio psichodarbininkų streiko. Alytus: Erdvės, 2014. P. 99.

¹¹ Тут система конкретно «современного искусства» по принципам действия политической экономики чем-либо особенным не отличается. Разве что некими нюансами терминов-неологизмов, т. е. товарно-пропагандистской риторики. Так же в рамках этой статьи арт-система и искусство считаются тождественными, поскольку феномен и понятие «искусства» имеют смысл лишь в рамках (товарного фетишизма всяких «миссий») арт-системы.

¹² Здесь, как и в случае со скрытым бюрократическим цинизмом, говорится не о субъективно-моральном цинизме отдельных «агентов» системы, а о некоем базисном принципе — «габитусе» — который на индивидуальном уровне может даже не осознаваться.

Кястутис Шапока

Родился в 1974 году в Вильнюсе.

Бывший художник, бывший критик, бывший куратор. На данный момент — научный сотрудник отдела современной философии Института исследований культуры Литвы.

Редактор-составитель двухтомного исследования альтернативных художественных практик в современном литовском визуальном искусстве (1987–2014).

Автор монографии «Квазиэстетические функции психопатологии».

Живет в Вильнюсе.



Дэн Флавин «Коридор Варезе», 1976. Инсталляция в вилле графа Панцы.

Розалинд Краусс

Культурная логика позднекапиталистического музея

Первое мая 1983 года: помню морось и холод в то весеннее утро; феминистская колонна первомайской демонстрации строится на Репюблик. Двинувшись с плакатами в сторону площади Бастилии, мы начинаем скандировать: «Qui paie ses dettes s'enrichit»¹ — напоминание только что назначенному миттерановскому министру по делам женщин, что социалистам пора бы уже начать выполнять предвыборные обещания. Когда вспоминаешь эту речевку сейчас, с позиции конца 1980-х годов, которые иногда называют «ревущими восьмидесятыми», идея, что если платить по долгам, станешь богатым, кажется умирительно наивной. Богатым можно стать благодаря ровно обратному, и именно этому нас научила декада казино-капитализма. Деньги, взятые в долг и вложенные куда-то, — вот что делает тебя обладателем сказочного, дикого богатства, которое невозможно было представить даже в самых смелых мечтах.

Семнадцатое июля 1990 года: укрывшись от аномальной жары в музейной прохладе, мы с Сюзанной Паже гуляем по созданной ею выставке произведений из коллекции Панцы; экспозиция, за исключением трех-четырех небольших залов, занимала весь Музей современного искусства города Парижа. Поначалу, увидев эти работы, я очень обрадовалась. Многие из них — «старые друзья»: мы не «встречались» с 1960-х, когда их только начинали выставлять. Теперь они победоносно заполнили просторные анфилады музейных залов, вытеснив со стен все остальное и создав присущее минимализму ощущение выраженного пространственного присутствия. Сю-

занна Паже прекрасно сознает важность подобного пространственного эффекта при показе этих произведений, когда описывает, какие отчаянные усилия пришлось приложить, чтобы переустроить просторные музейные залы и придать им вид отполированной нейтральности, столь необходимой в качестве фона для работ Флавина, Андре и Морриса. Собственно, именно эта ее сосредоточенность на пространстве — как на некой овеществленной и отдельной сущности — меня в итоге привлекает больше всего. Кульминация наступает в тот момент, когда она подводит меня к месту на выставке, которое почему-то считает самым захватывающим. Находится оно в одном из только что вычищенных, вылизанных, «нейтральных» залов — белоснежных от светящихся элементов новой работы Флавина, выстроенных в ряд. Хотя вообще-то смотрим мы не на Флавина. По указанию Сюзанны наш взгляд скользит в направлении двух торцов зала, сквозь большие дверные проемы которых мы видим бесплотное свечение от двух других работ Флавина, каждая — в смежном зале. Первая светится ярким яблочно-зеленым светом, вторая — нездешним мертвенно-голубым. Обе как бы возвещают, что тут есть некое за-пространство, в которое мы пока не попали, но для которого свет работает как доступный для восприятия знак. С точки, где мы стоим, можно рассматривать, как эти ореолы — подобно странному индустриальным нимбам — задают рамку для появляющихся в поле нашего зрения решительно цилиндрических, интернационального стиля колонн зала. И этот опыт мы переживаем не перед тем, что можно

было бы назвать собственно искусством, а посреди странным образом выхолащенного и одновременно помпезного пространства, объектом которого каким-то образом становится сам музей как здание.

В этом переживании именно музей предстает как мощное присутствие и в то же время как собственно пустота: музей как пространство, из которого изъяли коллекцию. Ибо, действительно, эффект этого опыта — невозможность смотреть на живопись, висющую в тех нескольких залах, где еще показывают постоянную коллекцию. В сравнении с масштабом минималистских работ более ранние картины и скульптуры выглядят невероятно крохотными и незначительными, как открытки, а залы приобретают аляповатый, скученный, культурно неактуальный вид, как многие антикварные магазины.

Эти два эпизода не дают мне покоя, когда я думаю о «культурной логике позднекапиталистического музея», так как мне почему-то кажется, что если я смогу связать их друг с другом, несмотря на кажущуюся несопо-

ставимость, мне удастся показать логику происходящего сейчас в музеях современного искусства². Вот два возможных мостика: они, наверное, шаткие, потому что случайные, но, тем не менее, наводят на некоторые размышления.

1. В июльском номере «Art in America» за 1990 год непреднамеренно, но красноречиво рядом оказались две статьи. Первая — эссе под названием «Продается коллекция». В нем речь идет о происходящих сейчас значительных изменениях в отношении к предметам музейного хранения: теперь директор музея и его попечители могут спокойно называть их «активами»³. Такое странное гештальт-переключение с восприятия коллекции как культурного наследия или специфического и незаменимого олицетворения культурного знания на рассмотрение его скорее как капитала — акций или активов, ценность которых исключительно меновая и поэтому может быть по-настоящему реализована только при условии выхода в [рыночный] оборот, — кажется, возникло не только в силу острой финансовой необходимости, то есть не в результате произошедших в 1986 году изменений в американском налоговом кодексе, отменивших налоговые вычеты в размере рыночной стоимости передаваемых в дар произведений



THE FALL 1989 SHOW OF
SCULPTURE AT ACE GALLERY
IN LOS ANGELES EXHIBITED
AN INSTALLATION WRONGLY
ATTRIBUTED TO DONALD JUDD.

FABRICATION OF THE PIECE
WAS AUTHORIZED BY
GIUSEPPE PANZA
WITHOUT THE APPROVAL
OR PERMISSION OF
DONALD JUDD.

Слева: выставочная копия произведения в галерее Эйс, Лос-Анджелес, 1989–1990, произведенная без разрешения Дональда Джадда. Справа: объявление, помещенное Джаддом в журнале «Art in America» в марте 1990 г.

искусства. Скорее, это следствие более глубокого сдвига в самом контексте работы музея — в контексте, корпоративную суть которого подчеркивают не только основные источники финансирования деятельности музея, но и, что ближе к истине, состав его попечительского совета. Таким образом, автор текста «Продается коллекция» может сказать: «Кризис музейного сообщества во многом вытекает из свободно-рыночного духа восьмидесятых. Представление о музее как о хранителе общественного достояния уступило место идее музея как корпоративной организации, наделенной ходкими материальными ресурсами и желанием роста».

Почти вся эта статья строится на признании, что рынок, оказывающий давление на музей, — это рынок искусства. Именно это, как представляется, имеет в виду Эван Маурер из Миннеаполисского института искусств, когда констатирует, что в последние годы музеям приходится иметь дело с «рыночной обусловленностью», или Джордж Голднер из «Гетти», когда говорит, что «найдутся люди, которые захотят превратить музей в дилерский центр». Только в конце эссе, рассуждая о недавних продажах из Музея Гуггенхайма, автор заводит разговор не просто о покупках и продажах на рынке искусства, но и о более широком контексте, в котором можно было бы обсудить изъятие [музейных предметов из коллекций], хотя по-настоящему он в этот контекст так и не углубился.

Текст «Продается коллекция» подхватывает статья «Перепишем историю искусства», затрагивающая проблемы, которые были порождены внутри самого арт-рынка одним конкретным движением, а именно — минимализмом⁴. Ибо минимализм почти сразу начал обживать внутри технологии индустриального производства в качестве одного из ее радикальных проявлений. Тот факт, что объекты изготавливались по чертежам, приобрел в минимализме концептуальный статус и дал возможность делать повторы работ, которые в результате смогли выйти за границы обычных представлений о невоспроизводимости эстетического оригинала. В некоторых случаях чертежи эти продавались коллекционерам вместе или даже вместо оригинального объекта, и те по ним действительно делали повторы некоторых вещей. В других



Дэн Флавин «Коридор Варезе», 1976. Инсталляция в вилле графа Панцы.

случаях свои же работы заново делали сами художники: они либо создавали разные версии одной работы — множественные оригиналы, так сказать — как это было с многочисленными стеклянными кубами Морриса, либо заменяли пришедший в негодность оригинал современным его римейком, как это было с работами Алана Сарета. Такой разрыв с эстетикой оригинала, как утверждает автор текста [Сьюзан Хэпгуд], неотделим от самого минимализма. Она пишет: «Если мы, зрители современного искусства, не готовы расстаться с концепцией уникального, оригинального произведения, если мы настаиваем, что все повторы — подделки, тогда нам не понять природу множества ключевых работ 1960-х и 1970-х годов. <...> Если оригинальный объект можно заменить без ущерба для его первоначального смысла, повторяемость не должна вызывать споров».

Однако, как нам известно, споры по этому поводу вызывают вообще-то не зрители, а сами художники, например, Дональд Джадд и Карл Андре, выступавшие против того, чтобы граф Панца делал дубликаты их работ на основании купленных у них же сертифика-

тов⁵. И в самом деле, тот факт, что производство дублей поощряет группа, состоящая из владельцев работ (частных коллекционеров и музеев) — то есть именно та группа, которая по идее должна быть больше всех заинтересована в сохранении статуса принадлежащих ей произведений именно как оригиналов — показывает, насколько ситуация перевернулась с ног на голову. Сьюзан Хэпгуд также говорит, что некоторую роль в ситуации, о которой она рассказывает, играет рынок. Она пишет: «По мере роста интереса публики к искусству этого периода и влияния рыночных факторов, вопросы, возникающие при повторном изготовлении работ, будут, без сомнения, звучать все громче». Однако какими именно в действительности могли бы быть такие «вопросы» или «рыночные факторы», по мнению Хэпгуд, должно решать будущее.

Таким образом, пытаясь навести тут мостик, мы наблюдаем активность рынков, реструктурирующих эстетический оригинал, чтобы превратить его в «актив», как в случае, описанном в первой статье, либо чтобы нормализовать когда-то радикальную практику вызова самой идее оригинала за счет применения технологии массового производства. Тот факт, что такая нормализация берет на вооружение возможность, уже вписанную в специфические методы минимализма, важен для моей дальнейшей аргументации. Пока же я просто указываю на сопоставление описания финансового кризиса современного музея с рассказом о сдвиге в природе оригинала, который стал следствием одного конкретного художественного движения, а именно — минимализма.

2. Второй мостик можно выстроить быстрее. Он состоит лишь в своеобразной рифме между знаменитым замечанием Тони Смита, сделанным на начальном этапе развития минимализма, и фразой, сказанной прошлой весной директором Гуггенхайма Томом Кренцем. Тони Смит рассказывал, как в начале 1950-х годов проехал по недостроенной платной автомагистрали «Нью-Джерси Тёрнпайк». Он говорил о бескрайних просторах, об ощущении их «культурности» и одновременно о тотальной несомаштабности культуре. Тот опыт, по его словам, невозможно было заключить в какую-

то рамку, и поэтому, разорвав само понятие рамки, он — этот опыт — явил Смиту ничтожность и «пикториализм» любой живописи. «Опыт нахождения в дороге, — говорил он, — уже как бы намечен, но не имеет социального признания. Я подумал, что должно быть ясно: искусству пришел конец». Теперь, оглядываясь назад, мы знаем, что смитовский «конец искусства» совпал с началом минимализма и стал для него настоящим концептуальным фундаментом.

Вторую фразу ее автор Том Кренс произнес в интервью мне, и в нем тоже речь шла об автомагистрали — автобане под Кельном⁶. В один из ноябрьских дней 1985 года, после осмотра эффектной галереи, перестроенной из бывшего фабричного здания, он ехал мимо вереницы других старых фабрик. И тут, по его словам, вдруг вспомнил про огромные заброшенные заводы своего района в городке Норт-Адамс [штат Массачусетс], и было ему откровение — возникла мысль о MASS MoCA⁷. Показательно, что он говорил об этом откровении как о выходящем за рамки простого факта наличия свободной недвижимости и тому подобного. Скорее, по его мнению, осенившая его идея возвещала о грядущем тотальном изменении дискурса, если воспользоваться словом, которое он, кажется, безмерно любит. То есть речь шла о глубоком, радикальном изменении самих условий, в которых происходит понимание искусства как такового. Итак, ему была явлена не только ничтожность и неадекватность большинства музеев, но и «конец» энциклопедической сути музея. Кренс, по его словам, осознал, что музеи должны выбирать и собирать работы очень небольшого числа художников из широкого круга модернистского эстетического производства и показывать этих избранных во всех подробностях, задействуя все площади, которые понадобятся, чтобы по-настоящему получить опыт совокупного воздействия корпуса работ того или иного автора. Можно, наверное, сказать, что дискурсивные изменения, которые он представлял себе, предполагали переход от диахронии к синхронии. Энциклопедический музей нацелен на рассказ, он разворачивает перед посетителем частную версию истории искусства. Синхронический музей, если его можно так назвать,

должен отбросить историю в пользу своего рода интенсивности опыта, эстетического заряда, не столько темпорального (исторического), сколько радикально пространственного, модель для которого дал, по собственному признанию Кренса, минимализм. Именно минимализм, как сказал Кренс, рассказывая о своем откровении, преобразовал способ восприятия искусства нами, зрителями конца двадцатого века, изменил запросы, которые мы к нему предъявляем, потребность воспринимать его во взаимодействии с пространством, в котором оно существует, потребность в кумулятивном, последовательном нарастании интенсивности впечатления, потребность получать это впечатление снова и снова и в большем масштабе. То есть именно минимализм был явлен в откровении, из которого следует, что столь радикальный пересмотр самой природы музея может произойти только в масштабе MASS MoCA или чего-то подобного.

В логике этого второго мостика есть нечто, на очень глубинном уровне связывающее минимализм с определенным видом анализа современного музея — того, что провозглашает его радикальную ревизию.

И вот теперь даже из тех нескольких особенностей минимализма, которые я упомянула, возникает внутреннее противоречие. С одной стороны, признание Кренсом феноменологических амбиций минимализма, если их можно так назвать, а с другой — акцентированное дилеммой повторяемости участие минимализма в культуре серийности и повторов без оригиналов, то есть в культуре товарного производства.

Можно утверждать, что первая сторона — есть эстетическое основание минимализма, его концептуальный фундамент, то, что в тексте из «Art in America» названо его «изначальным смыслом». Этот аспект минимализма отрицает, что произведение искусства есть встреча двух фиксированных и оформленных сущностей: с одной стороны, произведения как вместилища известных форм, например, куба или призмы, как своего рода геометрического априори, воплощения платонова тела, а с другой — зрителя как цельного, биографически проработанного субъекта, субъекта, который когнитивно «схватывает» эти формы, потому что уже знает их. «Карточный

домик» Ричарда Серры — никакой не куб, это фигура, находящаяся в процессе формирования вопреки сопротивлению и одновременно с помощью текущих условий действия силы тяжести. «L-образные балки» Роберта Морриса — не просто фигуры, а три разных «включения» в перцептивное поле зрителя, причем такие, что каждый раз при изменении расположения форм происходит встреча зрителя с объектом, заново определяющая форму. Как писал сам Моррис в своих «Заметках о скульптуре», амбиция минимализма была в том, чтобы выйти из сферы, которую он называл «эстетикой отношений», и «изъять отношения из произведения, сделать их функцией пространства, света и поля зрения зрителя»⁸.

Поэтому, чтобы работа состоялась на таком очень субъективно воспринимаемом «лезвии ножа», то есть на границе взаимодействия работы и смотрящего на нее, нужно, с одной стороны, лишить привилегии как формальную цельность объекта до этой встречи [со зрителем], так и художника как некоего авторского абсолюта, заранее определившего условия этой встречи. В самом деле, поворот к промышленному изготовлению работ был сознательно связан с этой частью логики минимализма, а именно, с желанием размыть старые идеалистические представления о творческом авторитете. Но с другой стороны, нужно преобразовать само понятие смотрящего субъекта.

Можно неправильно истолковать одну из характеристик стремления минимализма провозвести своего рода «смерть автора» как стремление создать отныне всемогущего читателя/толкователя — такого, о котором, например, пишет Моррис: «Объект — лишь одно из условий новейшей эстетики... Сегодня [зритель] лучше, чем раньше, понимает, что он сам устанавливает отношения, когда воспринимает объект с разных позиций и в разных условиях освещения и пространственного контекста». Но вообще-то природу этого «самого устанавливающего отношения» минимализм тоже старается подвесить. Не будучи ни картезианским, ни традиционным биографическим субъектом, минималистский субъект — этот «он сам, устанавливающий отношения» — есть субъект, радикальным образом зависящий от условий про-

странственного поля, субъект, собирающийся в единое целое, но только временно и от случая к случаю, в акте восприятия. Именно такого субъекта, например, описывает Морис Мерло-Понти, когда пишет: «Но система опыта не разворачивается передо мной, как если бы я был Богом, она проживается мной с определенной точки зрения, причем я не являюсь зрителем, я принимаю в ней участие, и именно моя соприсущность точке зрения обуславливает возможность и конечность моего восприятия, и его открытость целостному миру как горизонту любого восприятия»⁹.

В мерло-понтиевской концепции такого радикально зависимого от обстоятельств субъекта, оказавшегося внутри «горизонта любого восприятия», есть, как мы знаем, еще одно важное условие. Ибо Мерло-Понти не просто направляет нас к тому, что можно было бы назвать «проживаемой перспективой», он призывает нас признать примат «проживаемой телесной перспективы». Ибо именно погружение тела в мир, тот факт, что у него есть передняя и задняя, левая и правая стороны, устанавливает то, что Мерло-Понти называет уровнем «дообъективного опыта», своеобразный внутренний горизонт, который служит необходимым условием для смыслового наполнения воспринимаемого мира. Таким образом, именно тело, как дообъективная основа всего опыта соотнесенности объектов, стало первичным «миром», который исследуется в «Феноменологии восприятия».

Минимализм и в самом деле был предан этому понятию «проживаемой телесной перспективы», этой идее восприятия, порывающей с тем, что минималисты считали лишенным телесности, а значит, обескровленным, алгебраизированным состоянием абстрактной живописи, в котором визуальность, оторванная от остального телесного сенсориума и переделанная по образцу модернистского стремления к абсолютной автономии, сама стала образом полностью рационализированного, инструментализированного, сериализованного субъекта. Упор минимализма на непосредственность опыта, понимаемую как непосредственность телесная, предполагал как бы освобождение от поступательного марша модернистской живописи ко все более позитивистской абстракции.

В этом смысле переформулирование минималистами субъекта, как радикально зависимого от обстоятельств, хотя и критикует старые идеалистические представления о нем, — жест, тем не менее, в своем роде утопический. А все потому, что минималистский субъект в самом этом перемещении возвращается в свое тело, вновь помещается в толщу опыта, которая насыщеннее и плотнее тонкого слоя автономной визуальности — цели оптической живописи. Таким образом, этот сдвиг можно назвать компенсаторным: это акт репараций субъекту, чей повседневный опыт есть опыт растущей изоляции, превращения в придаток техники, дальнейшей специализации, субъекту, живущему в условиях развитой индустриальной культуры в качестве существа, которое все больше превращается в инструмент. Именно такому субъекту минимализм, в попытке оказать сопротивление сериализации, стереотипизации и банализации товарного производства, дает обещание некоего мгновения телесной полноты в компенсаторном жесте, который мы распознаем как сугубо эстетический.

Но даже если минимализм вроде бы возник в попытке восстановить непосредственность опыта как форму *специфического* сопротивления порочному миру массовой культуры — с ее разрозненными медийными образами — и миру культуры потребительской — с ее опошленными, коммодифицированными объектами — дверь, которую он открыл в мир «повторяемости», одновременно грозила впустить весь огромный мир позднекапиталистического производства¹⁰. Не только факт заводского изготовления объектов по чертежам обозначил переход от ремесленных технологий к индустриальным, но и сам выбор материалов и форм говорил об индустриальной подоплеке минимализма. Неважно, что оргстекло, алюминий и пенопласт призваны были разрушить внутреннюю природу [объекта], которую выражали старые материалы скульптуры, например, дерево или камень. Это все-таки были означающие товарного производства конца XX века, дешевые и одноразовые. Неважно, что простые геометрические фигуры призваны были служить носителями непосредственности восприятия. Они одновременно были операторами этих рационализированных форм, пригодных для се-

рийного производства, и форм обобщенных, адаптируемых под корпоративные логотипы¹¹. И, что самое важное, минималистское сопротивление традиционной композиции, означавшее переход к составлению повторяющихся, добавляемых форм — джаддовских «вещей одна за другой» — сильно отдает тем формальным условием, которое, как представляется, является структурирующим для потребительского капитализма: это условие серийности. Ибо принцип серийности изолирует объект от любого условия, которое может потенциально быть истолковано как оригинальное, и перепоручает его миру симулякров, повторов без оригиналов так же, как серийная форма структурирует объект внутри системы, в которой он имеет смысл только по отношению к другим объектам, которые сами структурируются отношениями искусственно произведенного различия. В самом деле, в мире товаров потребляется именно это различие¹².

Итак, как же получается, можем мы спросить, что движение, стремившееся критиковать коммодификацию и технологизацию, каким-то образом неизменно уже несет

в себе их же характеристики? Как получается, что непосредственность неизменно подрывалась — можно сказать, инфицировалась — своей противоположностью? Ибо именно эти «неизменно» и «уже» всплывают в текущем споре о повторяемости. Так что мы могли бы спросить: как получилось, что искусство, так активно настаивавшее на специфичности, уже запрограммировало в себе логику ее нарушения?

Но такой парадокс не только часто встречается в истории модернизма, то есть в истории искусства в эпоху капитала, можно сказать, что он являет собой саму природу отношения модернистского искусства к капиталу — отношения, в котором самым сопротивлением какому-то отдельному проявлению капитала — скажем, технологии, коммодификации или овеществлению субъекта массового производства — художник производит альтернативу этому явлению, которую можно также истолковать как его функцию или другую версию — хотя и, возможно, более воображаемую и усложненную — того феномена, которому художник противодействует. Фредрик Джеймисон, прослеживая, как эта капи-



Брюс Науман «Коридор зеленого света», 1970. Инсталляция в галерее современного искусства г. Остина, 2016. Из собрания графа Панцы в Музее им. Соломона Р. Гуггенхайма. Фото Брайан Фитцсиммонс.

тал-логика проявляется в модернистском искусстве, описывает, например, как Ван Гог покрывает окружающий его тусклый крестьянский мир галлюцинаторной поверхностью цвета. Эту яркую трансформацию, говорит он, «следует понимать в качестве утопического жеста, компенсаторного акта, который завершается производством нового утопического царства чувств или по крайней мере того высшего чувства — зрения, визуального, — которое восстанавливает теперь для нас некое полноправное полуавтономное пространство»¹³. Но даже в этом она на самом деле имитирует самое разделение труда, совершаемое в теле капитала, превращаясь, таким образом, в «некую новую фрагментацию зарождающегося сенсориума, который воспроизводит специализацию и разделения капиталистической жизни в то самое время, когда ищет им отчаянную утопическую компенсацию в самой этой фрагментации»¹⁴.

То есть в этом анализе раскрывается логика культурного перепрограммирования, если можно так сказать. Сам Джеймисон называет его «культурной революцией». А это означает, что хотя художник может создавать утопическую альтернативу или компенсацию кошмару, вызванному индустриализацией или коммодификацией, он одновременно создает

образ воображаемого пространства, которое, если оно сформировано так или иначе структурными особенностями того же самого кошмара, работает на производство возможности для его реципиента фиктивно занять территорию следующего, более продвинутого уровня капитала. В самом деле, именно теория культурной революции, согласно которой воображаемое пространство, созданное художником, не только возникнет из формальных условий противоречий того или иного момента развития капитала, но и готовит его субъектов — читателей или зрителей — занять будущий реальный мир, который произведение искусства уже заставило их вообразить, мир, перестроенный не через настоящее, но через следующий момент в истории капитала.

В качестве примера можно привести великие «жилые единицы» в интернациональном стиле Ле Корбюзье, выросшие над старой, распавшейся городской тканью как образ мощной ее футуристической альтернативы — альтернативы, чествующей скрытую творческую энергию, накопленную у отдельно взятого архитектора. Но насколько такие проекты разрушали старую городскую сеть кварталов с их гетерогенными культурными укладами, настолько же они готовили почву



Дэн Флавин «Искусственный барьер синего, красного и синего флуоресцентного света (для Флавина Старбака Джадда)», 1968. Из собрания графа Панцы в Музее им. Соломона Р. Гуггенхайма.

для той безликой культуры разрастающихся пригородов и однообразных торговых центров, которой намеренно стремились противостоять.

В случае с минимализмом всегда была вероятность, что не только объект окажется втянут в логику товарного производства, которая перебьет его специфичность, но и субъект, проецируемый минимализмом, тоже окажется перепрограммирован. Иными словами, минималистский субъект «проживаемого телесного опыта», освобожденный от балласта старых знаний и сливающийся в единое целое непосредственно в момент своей встречи с объектом, мог, если его еще слегка подтолкнуть, превратиться в полностью расщепленного постмодернистского субъекта современной массовой культуры. Можно даже предположить, что избавляясь от старого, сосредоточенного на своем эго субъекта традиционного искусства, минимализм ненароком, хотя и закономерно, готовит это расщепление.

И сдается мне, что именно такой расщепленный субъект подстерегал посетителя выставки Панцы в Париже — не тот субъект проживаемой телесной непосредственности минимализма 1960-х, а субъект распыленный, увешанный паутиной знаков и симулякров постмодернизма конца 1980-х. И это не только следствие того, как объекты стали затмеваться их эманациями, которые, казалось, отсоединились от своего материального естества подобно множеству мерцающих знаков — переливающихся волн от напольных работ, разметивших собой план залов, или яркого свечения световых работ, заливающего углы помещений, куда ты еще не вошел. Это также следствие того центрального места, которое теперь получил Джеймс Таррелл — чрезвычайно малозначимая фигура для минимализма конца 1960-х—начала 1970-х, но играющая важную роль в перепрограммировании минимализма в конце 1980-х. Работа Таррелла — сама по себе являющаяся примером сенсорного перепрограммирования — следствие того, как едва заметное световое поле перед вами начинает постепенно казаться сгущающимся и уплотняющимся, но не за счет проявления или подведения взгляда к поверхности, проецирующей цвет, а, скорее, за счет сокрытия носителя цвета

и, как следствие, создания иллюзии, что именно само поле и привлекает взгляд, что сам объект, обращенный к вам, и осуществляет восприятие за вас.

Теперь именно такой дереализованный субъект — субъект, который сам больше не воспринимает и вынужден прикладывать немислимые усилия для расшифровки знаков, возникающих из более не поддающихся картированию или познанию глубин, — стал темой многочисленных попыток анализа постмодернизма. И это пространство — помпезное, но почему-то более не поддающееся освоению субъектом, кажущееся выходящим за рамки понимания подобно таинственной эмблеме транснациональных инфраструктур информационных технологий или движения капитала, — часто в таких анализах называется «гиперпространством». Последнее, в свою очередь, служит подпоркой опыта, который Джеймисон называет «истерическим возвышенным». Иными словами, именно в отношении к подавлению старой субъективности — в том, что можно назвать угасанием аффекта — есть «странное компенсаторное, декоративное веселье»¹⁵. На место старых эмоций теперь пришел опыт: его следует правильно назвать «интенсивностью» — свободно плавающее и безличное чувство, в котором доминирует особого рода эйфория.

Ревизия минимализма таким образом — его обращение к этому новому расщепленному и технологизированному субъекту или даже стремление его произвести, конструирование опыта восприятия не самого себя, а какого-то другого эйфорически ошеломляющего ощущения музея как гиперпространства — такое ревизирующее конструирование минимализма эксплуатирует, как мы убедились, то, что всегда в минимализме потенциально существовало¹⁶. Но это такая ревизия, которая также происходит в конкретный момент в истории — в 1990 году одновременно с мощными изменениями в перепрограммировании или переосмыслении музея.

Автор статьи «Продается коллекция» признает, что произведения из собрания Гугенхайма изымались из коллекции в рамках

более широкой стратегии переосмысления музея и что Кренс сам говорил об этой стратегии, что она вызвана или оправдана тем, как минимализм реструктурирует эстетический «дискурс». В чем тогда, могли бы мы спросить, состоит природа этой более широкой стратегии, и как минимализм используется в качестве ее символа?

Один из аргументов, который приводили исследователи постмодернистской культуры, — в ее переходе, если можно так выразиться, из эпохи индустриального производства в эпоху производства товарного — то есть в эпоху общества потребления, информационного общества, медиа-общества — капитал не был каким-то волшебным образом преодолен. А это значит, что речь не может идти ни о «постиндустриальном обществе», ни о «постидеологической эпохе». В самом деле, как они утверждают, мы оказались в еще более чистой форме капитала, в которой индустриальные способы производства можно теперь увидеть в таких сферах, которые раньше были от них как-то отделены (например, в досуге, спорте и искусстве). По словам экономиста-марксиста Эрнеста Мандела, «поздний капитализм вовсе не воплощает в себе «постиндустриальное общество», а впервые в истории являет собой [результат] всеобщей универсальной индустриализации. Механизация, стандартизация, гиперспециализация и дробление труда, которые в прошлом определяли только сферу товарного производства в промышленности, теперь проникают во все сферы жизни общества»¹⁷.

В качестве только одного примера он приводит Зеленую революцию, то есть массированную индустриализацию сельского хозяйства за счет внедрения машин и химикатов. Как и в случае с любым другим видом индустриализации, старые производственные единицы разрушаются — крестьянская семья больше не делает себе сама орудия труда, еду и одежду. Им на смену приходит специализированный труд, в котором все функции теперь сами по себе и должны быть связаны посредством торговли. Инфраструктура, необходимая для этой связи, отныне становится международной торгово-кредитной системой. Условия для такого расширения индустриализации, добавляет он, создает гипер-

капитализация (или наличие неинвестированного избыточного капитала) — характерная черта позднего капитализма. Именно этот избыточный капитал разблокируется и приводится в движение в результате падения нормы прибыли. А последнее, в свою очередь, ускоряет процесс перехода к монопольному капитализму.

То есть неинвестированный избыточный капитал — это один из способов описать владения музеев в категориях земли и произведений искусства. Именно таким способом, как мы убедились, многие музейные фигуры (директора и попечители) сегодня фактически описывают свои собрания. Но рынок, на который они, как им кажется, реагируют, — это рынок искусства, а не товаров массового спроса, и модель капитализации, которую они имеют в виду, — это «дилерский центр», а не индустрия.

Пишущие о Гугенхайме уже начали подозревать, что он представляет собой единственное во всем этом исключение — исключение, которое будет чрезвычайно соблазнительным образцом для других, как только его логика станет понятной — большинство, думаю, согласится с этим. [Дебора Вайсгалл], написавшая о MASS MoCA в «New York Times Magazine», была по-настоящему поражена тем, что Том Кренс постоянно говорил не о музее, а о «музейной индустрии», называл музей «сверхкапитализированным», нуждающимся в «слияниях и поглощениях», а также в «управлении активами». И дальше «индустриальным» языком называл музейную деятельность — выставочную или издательскую — «продуктом».

И теперь исходя из того, что мы знаем о других видах индустриализации, можно сказать, что эффективное производство такого «продукта» не только потребует разрушения старых производственных единиц — куратор больше не будет работать как исследователь, автор текстов, директор и продюсер выставки в одном лице, а кураторство будет все больше распадаться на отдельные специализации, связанные с каждой из перечисленных функций, — но и повлечет за собой ускоренную технологизацию (за счет использования компьютерных систем данных) и централизацию работы на всех уровнях. Оно — эффективное производство — также

потребуется усиления контроля за ресурсами, то есть предметами искусства, которые можно дешево и эффективно выпускать в [рыночный] оборот. Далее, что касается проблемы эффективного маркетинга этого продукта, возникнет потребность в значительном увеличении площадей, на которых продукт должен будет продаваться ради увеличения, как сам Кренс выразился, «доли рынка». Не надо быть семи пядей во лбу, чтобы уяснить, что для такого расширения сразу же понадобятся: 1) увеличение товарных запасов (первый шаг в этом направлении — приобретение Гуггенхаймом трехсот работ из коллекции Панцы); 2) новые физические торговые точки для сбыта продукта (этому могут помочь проекты музеев в Зальцбурге и в Венеции на Пунта-делла-Догана, а также MASS MoCA)¹⁸; и 3) использование коллекции для получения денег в долг, что в данном случае, конечно, означает не распродажу, а скорее, перевод в кредитную сферу или сферу обращения капитала¹⁹; из-за этого коллекция вынуждена будет циркулировать как форма долга; по классике, более прямой формой была бы ее сдача в залог²⁰. Ну, и не нужно сильно напрягать воображение, чтобы сообразить, что такой индустриализованный музей будет иметь гораздо больше общего с предприятиями индустриализованного досуга — Диснейлендом, например — а не со старым, доиндустриальным музеем. Таким образом, он начнет взаимодействовать с массовыми рынками, а не с рынками искусства, а также с симулякрным опытом, а не с эстетической непосредственностью.

И здесь мы возвращаемся к минимализму и способам его использования в качестве эстетического обоснования описываемой мной трансформации. Индустриализованному музею нужен технологизированный субъект — субъект, ищущий не аффекта, а интенсивности, субъект, испытывающий собственный распад как эйфорию, субъект, поле опыта которого больше не история, а само пространство: то самое гиперпространство, для доступа к которому ревизионистское понимание минимализма будет его использовать.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Долг платежом красен; буквально «Кто платит по долгам, становится богатым» — фр.; (прим. перев.).

² На протяжении всего этого текста будет хорошо видно, что я в долгу перед «Постмодернизмом, или Культурной логикой позднего капитализма» Фредрика Джеймисона (New Left Review, no. 146, [July-August 1984], P. 53–93). Русское издание: Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. Перевод с английского Д. Кралечкина под научной редакцией А. Олейникова. М.: Издательство Института Гайдара, 2019.

³ Weiss P. Selling the Collection // Art in America, vol. 78 (July 1990). P. 124–131.

⁴ Hapgood S. Remaking Art History // Art in America, vol. 78 (July 1990). P. 114–123.

⁵ См. Art in America (March and April 1990).

⁶ Интервью состоялось 7 мая 1990 года.

⁷ MASS MoCA (Массачусетский музей современного искусства) — проект по преобразованию почти 70 тысяч квадратных метров бывших фабричных площадей компании Sprague Technologies Inc. в музейный комплекс (в состав которого должны войти не только выставочные галереи циклопических размеров, но также отель и магазины), предложенный Кренсом законодательному собранию штата Массачусетс и получивший финансирование специальным законом, по которому половина затрат вроде бы должна быть обеспечена за счет выпуска облигаций на 35 млн долларов; сейчас заканчивается этап технико-экономического обоснования; последнее оплачивают из средств, выделенных тем же законом, а проводит — комитет во главе с Кренсом. См. Weisgall D. A Megamuseum in a Mill Town, The Guggenheim in Massachusetts? // New York Times Magazine (3 March 1989).

⁸ Morris R. Notes on Sculpture // G. Battcock, ed., Minimal Art, New York, Dutton, 1968.

⁹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Перевод с французского под редакцией И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб: Ювента, Наука, 1999. С. 389.

¹⁰ Блистательный анализ этих противоречий, внутренне присущих минимализму, дал Хэл Фостер в своем генеалогическом исследовании минимализма. См. Foster H. The Crux of Minimalism // Individuals, A Selected History of Contemporary Art: 1945–1986, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1986. Его аргумент, что минимализм одновременно завершает модернизм и разрывает с ним, объявляя о его конце, и его рассуждение о том, что постмодернизм в своих критических (институциональная

критика, критика репрезентации субъекта) и коллаборативных режимах (трансавангард, симуляция) в значительной мере зародился внутри минималистского синтаксиса — и пространственного, и производственного — есть сложное изложение логики минимализма. Он предвосхищает многое из того, что я говорю о его истории.

¹¹ Этот аргумент в своей критике минимализма уже выдвигала группа «Art & Language». См. *Beve-ridge C. and Burn I. Donald Judd May We Talk? // The Fox*, no. 2 (1972). Предположение, что минимализм должны были с удовольствием принимать в корпоративные коллекции, полностью реализовалось в 1980-х, когда его формы в значительной степени, хоть и, видимо, невольно, послужили основой для постмодернистской архитектуры.

¹² *Foster H. The Crux of Minimalism*. P. 180.

¹³ *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. С. 95.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 99.

¹⁶ Некоторые проекты 1970-х, которые организовывал Хайнер Фридрих и спонсировал фонд «Диа», и в результате реализации которых были устроены постоянные инсталляции — в частности, «Земляная комната» и «Сломанный километр» [Уолтера] де Марии — привели к «переосвящению» нескольких городских пространств под отстраненное созерцание их собственного «пустого» присутствия. Иными словами, в отношениях между произведением и его контекстом эти пространства сами все больше предстают как средоточие опыта — непроницаемого, но суггестивного ощущения безличной власти, которая напоминает корпоративную и проникает в пространства арт-мира, чтобы и переосвятить их под новый вид взаимозависимости и контроля. Показательно, что именно Фридрих начал в середине 1970-х годов продвигать работы Джеймса Таррелла. Он также управляет от имени фонда «Диа» гигантским таррелловским Роденским кратером.

¹⁷ *Mandel E. Late Capitalism*, London: Verso, 1978. P. 387, as cited in *Foster H. P.* 179; and in *Jameson F. Periodizing the '60s // The Ideologies of Theory*, Vol. II, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988. P. 207.

¹⁸ Среди проектов, находящихся на разных стадиях реализации, — зальцбургский «Гуггенхайм», в котором австрийское правительство должно вроде бы оплатить строительство нового музея по проекту Ханса Холляйна и дать финансирование на его операционные расходы в обмен на программу,

которой будет рулить «Гуггенхайм» нью-йоркский и в рамках которой коллекция «Гуггенхайма» должна будет перемещаться в Зальцбург. Кроме того, идут переговоры по венецианскому «Гуггенхайму», который должен разместиться в бывшей Таможне (на Пунта-делла-Догана).

¹⁹ Тот факт, что в рамках своей индустриализации «Гуггенхайм» хочет изъять из коллекции не только малозначимые вещи, но и шедевры, упоминается в тексте «Продается коллекция». Автор цитирует профессора Герта Шиффа, который говорит о проданном Кандинском: «Это был важнейший элемент коллекции, можно было продать что угодно, но только не это». О бывшем директоре, а ныне попечителе Томе Мессере сказано, что он «чувствует неловкость из-за этой сделки» (с. 130). Еще одна деталь в этом тексте — необычная разница между эстимейтом Сотбис по этой работе Кандинского (10–15 млн долларов) и ценой, за которую ее в итоге купили (20,9 млн). Вообще-то по трем работам, выставленным на аукцион «Гуггенхаймом» Сотбис недооценил продажи более чем на 40%. Это вызывает некоторые вопросы об «управлении активами» в такой сфере, как гуггенхаймовская, с ее растущей специализацией профессиональной деятельности. Ибо ясно, что ни сотрудники музея, ни его директор не разбирались в реалиях рынка, и, положившись на «экспертизу» Сотбис (которого нельзя, конечно, назвать незаинтересованным), они, возможно, изъяли из коллекции одну лишнюю работу, чтобы добиться цели, то есть купить коллекцию Панцы. Ясно также — и не только из комментария Шиффа, но и из высказывания Уильяма Рубина о том, что за тридцать лет он ни разу не видел, чтобы сопоставимый Кандинский выставлялся на продажу, и что в ближайшие тридцать лет такого тоже, скорее всего, не будет — что отделение кураторских навыков от менеджерских серьезно искажает музейную позицию в пользу тех, перед кем маячит выгода в форме гонораров и процентов с продаж от любой происходящей «сделки», то есть организаторов торгов, дилеров и т. д.

²⁰ В августе 1990 года Музей Гуггенхайма при посредничестве Фонда культурных ресурсов города Нью-Йорка (о котором чуть ниже) выпустил беззалоговые облигации на сумму 55 млн долларов фирме J. P. Morgan Securities (которая, видимо, перепродает их всем желающим). Эти деньги должны пойти на физическое расширение музея в Нью-Йорке: пристройку к существующему зданию, его реставрацию и расширение подземного пространства под ним и приобретение склада в Среднем

Манхэттене. Если подсчитать проценты по этим облигациям, музей должен будет в течение пятнадцати лет выплатить 115 млн долларов на обслуживание и погашение долга. Любопытен залог по облигациям. В эмиссионных документах читаем: «Активы Фонда [Гугенхайма] не могут служить залогом выплат по Облигациям». Далее указано, что средства из музейного эндаумента юридически недоступны для выплат по долгу, и что «в отношении некоторых работ из коллекции Фонда действует прямой запрет на продажу и иные ограничения согласно положениям соответствующих договоров дарения или купли-продажи». К тому, что ограничения касаются только «некоторых работ», а не всех, я тоже еще вернусь. Учитывая, что в случае невыполнения музеем своих обязательств по долгу никакого залога не предусмотрено, вполне можно задаться вопросом, на каких условиях Morgan Securities (а также его партнер по этой сделке Swiss Bank Corporation) согласились купить эти облигации. Четко видно, что условий три. Во-первых, «Гугенхайм» изображает способность привлечь нужные ему деньги (примерно на 7 млн долларов в год больше своих текущих [дата в эмиссионном документе по облигациям указана на 1988 финансовый год] ежегодных расходов, составляющих 11,5 млн долларов [причем по ним у него дефицит примерно 9%, что очень много для такой институции]) за счет, с одной стороны, кампании по привлечению 30 млн долларов, а с другой — новых каналов поступления выручки за счет расширения мощностей, программ, рынков и т. д. Поскольку обязательства составляют 115 млн, даже если кампания по привлечению денег окажется успешной, нужно будет привлечь еще 86 млн. Во-вторых, если планы «Гугенхайма» по увеличению выручки (дополнительный вход, торговля, абонементы, корпоративное финансирование, дары плюс сдача коллекции «в аренду» филиалам и т. д.) на указанную выше сумму (то есть на 70% больше текущей выручки) не сработают, следующим средством защиты, к которому смогут прибегнуть банкиры, будет способность погасить долг со стороны членов попечительского совета «Гугенхайма». Это должно быть сопряжено с личной готовностью и желанием платить, чего ни один отдельно взятый попечитель юридически делать не обязан. В-третьих, если два первых условия соблюсти не удастся и музею будет грозить дефолт, коллекция (за минусом «некоторых работ», разумеется), хотя она в залог не передается, явно становится доступным «активом», который можно использовать для выплаты долга.

Я попросила финансистов из разных освобожденных от налогов учреждений оценить этот план, и мне сказали, что он и в самом деле сопряжен с «высоким риском». А еще я кое-что выяснила о роли Фонда культурных ресурсов города Нью-Йорка. Во многих штатах есть агентства, которые дают в долг учреждениям, освобожденным от уплаты налогов, или служат промежуточными звеньями для привлечения в такие учреждения денег, собранных в рамках облигационных кампаний, как, например, в случае с Фондом культурных ресурсов. Но в отличие от Фонда культурных ресурсов такие агентства обязаны проводить экспертизу облигационных предложений, оценивать их целесообразность. Экспертизой занимаются сотрудники агентства, явно не связанные с самими учреждениями. В Фонде культурных ресурсов, хотя он занимается финансовым посредничеством от имени государственных органов, в частности упомянутых агентств, нет штатных сотрудников, которые могли бы оценить предложения, и поэтому он не играет никакой роли в экспертной оценке запросов на выпуск облигаций. Такое ощущение, что вместо экспертизы фонд просто придает предлагаемым проектам легитимность. Учитывая тот факт, что члены фонда одновременно занимают видные посты в других культурных институциях (Дональд Маррон, например — председатель попечительского совета Музея современного искусства), попечители самого фонда вообще-то сами являются потенциальными заемщиками.

Розалинд Краусс

Родилась в 1941 году в Вашингтоне (США).

Крупнейший американский историк и теоретик современного искусства.

Одна из создателей и главный редактор теоретического журнала «October».

Преподает историю искусства в Хантер-колледже (США).

Автор многих книг: «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» (1985),

«Фотографическое» (1990),

«Оптическое бессознательное» (1993) и др.

Живет в Нью-Йорке.



Материал иллюстрирован фотографиями фондохранилищ различных музеев.

Борис Гройс

Когда живопись становится вещью*

«Остановить живопись» — требование в чем-то парадоксальное. Изображать вещи посредством живописи — значит останавливать их движение в пространстве и внутреннее изменения во времени. Действительно, живопись — традиционный способ обездвиживания вещей. То есть призыв остановить живопись можно понять как призыв «отпустить вещи на волю». Однако закат живописи совпал с появлением редимейдов. Пространство выставки работает как холст, сохраняющий вещи в неприкосновенности на неопределенное — потенциально бесконечное — время. Есть, правда, и разница между живописью и выставочным пространством. Живопись показывает вещи внутри их контекста, внутри их мира, тогда как в качестве редимейдов они оказываются вырванными из контекста и предстают бесконтекстными, безмирными. Если воспользоваться известным термином Бенямина, в результате переноса с холста в выставочное пространство отдельные вещи теряют ауру — вписанность в «здесь и сейчас» своего первоначального окружения. Жаловаться из-за этого переноса, конечно, смысла нет. Лучше задаться вопросом, каковы исторические предпосылки этого перемещения с холста в выставочное пространство. Можно утверждать, что, прежде чем это перемещение произошло, сама живопись утратила свой контекст и стала объектом, редимейдом — лишенным своего контекста и мира. Поэтому логично, что рядом с живописью в том же музее и тех

же выставочных пространствах появились другие объекты.

Но почему живопись стали воспринимать как автономный объект, хотя на протяжении столетий она понималась как изображение внешнего мира? Ответ простой: из-за растущей циркуляции картин внутри системы искусства — музеев, галерей и выставочных пространств. Альбер Глез и Жан Метценже констатируют это в самом начале своей книги о кубизме: «Картина несет в себе самой свое оправдание, ее можно безнаказанно перенести из церкви в салон, из музея в комнату»¹. И дальше, после слов о том, что все изображенное на картине уже вырвано из своего естественного окружения и перемещено в выставочное пространство, они пишут: «Они [картины] имеют значение номера каталога или названия под рамой. Оспаривать это значило бы отрицать пространство художников, отрицать самую живопись»². Иными словами, перемещаясь внутри системы искусства, картина теряет связь со своим источником, свою ауру, свое фиксированное место в мире. И все, что картина изображает, также теряет связь с миром, становится автономным. Для Глеза и Метценже картина, прежде всего, просто вещь, бытующая в системе искусства. Они видят кубизм как утверждение и прямую демонстрацию этого автономного характера отдельной картины как материального объекта, которому не обязательно изображать какой-то другой объект мира. Иными слова-

* Настоящий текст был написан для каталога выставки *Stop Painting* (куратор Петер Фишли), состоявшейся в Фонде Прада в Ка-Корнер-делла-Реджина, Венеция в 2019 году. Каталог увидит свет в текущем 2021 году в двух изданиях — на английском и итальянском языках.

ми, они принимают бюрократическое, административное определение живописи, которое применяют сотрудники музея или галереи: для них картина просто вещь, внесенная в реестр под определенным номером. Далее в соответствии с этим определением авторы описывают и конструируют собственные картины.

Отношение музейных сотрудников к произведениям искусства действительно абсолютно профанное и практическое. Сотрудники музея или галереи оперируют с произведениями искусства просто как с вещами. Эта практическая деятельность остается, однако, невидимой для обычных посетителей, которые не должны никак оперировать с выставленными произведениями, а лишь на них смотреть. Таким образом профанная вещьность произведений искусства остается скрытой от посетителей музея или галереи, поэтому они неизбежно воспринимают эти произведения как квазисакральные объекты. Эту двойственность системы искусства, противоречие между профанным опытом обращения с произведениями, характерным для музейных сотрудников, и возвышенным, сакрализованным восприятием этих произведений внешними зрителями можно определить как истинный источник динамики авангардистских художественных движений. Глез и Метценже пытаются разрешить это противоречие, призывая художников честно и открыто заявлять о материальной, вещной природе их искусства. Но в Новое время это противоречие вызвало множество различных реакций.

Наверное, самый интересный из относительно небольшого числа текстов, четко тематизирующих это противоречие — эссе Мартина Хайдеггера «Исток художественного творения» (1935–1936)³. В самом начале текста Хайдеггер заявляет, что произведения искусства («творения»), прежде всего, не более чем вещи: «Если взглянуть на творения в их незатронутой действительности и ничего себе не внушать, то окажется, что творения наличествуют столь же естественным образом, как и всякие прочие вещи. Картина висит на стене, как висят на стене охотничье ружье и шляпа. <...> Творения рассылаются повсюду, как вывозится уголь

Пура, как вывозится лес Шварцвальда. Гимны Гельдерлина во время войны точно так же упаковывались в солдатские ранцы, как приборы для чистки оружия. Квартеты Бетховена лежат на складе издательства, как картофель лежит в подвале. У любого творения есть такая вещьность»⁴. Далее, однако, Хайдеггер пишет, что «нас покоробит такой довольно грубый и поверхностный взгляд на художественные творения. Уборщица в музее или склад <...>, пожалуй, еще могут довольствоваться такими представлениями о художественном творении. А нам ведь нужно брать творения такими, какими они предстают перед теми, кто переживает их и наслаждается ими»⁵. Таким образом, Хайдеггер отвергает отношение к произведениям искусства, свойственное музейным работникам — отношение, которое тематизировали Глез и Метценже. Этот отказ, разумеется, крайне парадоксален. Хайдеггер, получается, считает, что сотрудников склада и уборщиц, имеющих дело с произведениями искусства, отличает «грубый и поверхностный» взгляд на них, и отдает предпочтение точке зрения посетителей музеев, которые получают удовольствие от произведений со своей отчужденной, внешней позиции, скрывающей от них вещный характер этих произведений. Хайдеггер добавляет: «Конечно, художественное творение есть изготовленная вещь, но оно говорит еще нечто иное по сравнению с тем, что есть сама по себе вещь. <...> Художественное творение всеоткрыто возвещает об ином, оно есть откровение иного: творение есть аллегория»⁶. Здесь становится понятно, почему рабочий склада или уборщица исключаются из состава публики. Взгляду зрителя отдается предпочтение именно потому, что произведение искусства вводит его в заблуждение и не дает увидеть то, что видят сотрудники склада или уборщицы: что произведения искусства — это просто вещь. Всю дальнейшую стратегию эссе определяет вопрос, до какой степени еще можно утаивать факт этого заблуждения и не давать произведению искусства стать просто вещью в глазах всех.

На первый взгляд определение произведения искусства как аллегории предполага-

ет, что для Хайдеггера искусство остается миметическим изображением чего-то, чем само произведение не является. Однако это не совсем так. Отправной точкой своего дискурса Хайдеггер делает переживание и восприятие картины как особой материальной вещи. Переживается и воспринимается, однако, не перемещение картины по системе искусства, а ее обездвиженность в выставочном пространстве. Выставленная картина обездвижена и поэтому обездвиживает все, что изображает. Пример картины, который использует Хайдеггер, знаменит: это картина Ван Гога, изображающая пару ботинок. Хорошо известно, что Хайдеггер неправильно понял эту картину: он пишет, что ботинки принадлежат крестьянке, хотя на самом деле это ботинки самого Ван Гога. Но здесь это и не важно: Хайдеггер оговаривается, что не хочет оценивать картину Ван Гога с историко-искусствоведческой точки зрения. Он говорит, что эта картина открывает мир человека, который живет на земле, ходит по сырым полям и тяжело работает. Пользуясь ботинками, мы эти ботинки не замечаем. Картина приостанавливает использование ботинок, обездвиживая их, и, таким образом, открывает возможность показать, как люди ими пользуются. Но то, как мы пользуемся вещами, и составляет собственно мир, в котором мы живем. По Хайдеггеру функция искусства — именно в том, чтобы

открывать мир, в котором мы живем, и то, как мы в нем живем. Но остается вопрос: до какой степени мы способны удержать эту открытость, или, как ее называет Хайдеггер, несокрытость мира. И опять же здесь Хайдеггер не верит, что система искусства может выполнить эту задачу, поскольку, как уже говорилось, система эта обращается с произведениями искусства просто как с вещами.

Хайдеггер пишет: «Творения расставлены и развешаны на выставках, в художественных собраниях. Но разве как творения, как то, что они есть? Быть может, они уже стали здесь предметами суеты и предприимчивости художественной жизни? <...> Администрация учреждений берет на себя заботу о сохранности творений. Знатоки и критики искусства ими занимаются. Торговля художественными предметами печется об их сбыте. Искусствоведение превращает творения в предмет особой науки. А сами творения — встречаются ли они нам во всей этой многообразной деятельной суете?»⁷ Произведение, по Хайдеггеру, есть творение истины, а истина есть несокрытость мира. Встретить произведение — значит принять участие в этой несокрытости. Однако арт-тусовка неспособна войти в открытость мира, потому что воспринимает произведения просто как вещи, а вещи, по Хайдеггеру, безмирны. Мир может быть только у людей и, очевидно, у тех из них, кто живет за пределами системы



искусства. Это значит, что мир, раскрытый в произведении искусства, остается таковым, только пока в этом мире живут «реальные люди» (*das Volk*). Поэтому сохранение произведения не означает лишь его консервацию и реставрацию. Скорее оно означает сохранение жизненного уклада, раскрытого, ставшего «нескрытым» в этом произведении: «Поэтический набросок истины, полагающий свое стояние вовнутрь творения как облик, никогда не исполняется в пустоте и неопределенности (*ins Leere und Unbestimmte*). Истина в творении скорее пробрасывается ее грядущим охранителям — человечеству в его историческом совершении (*geschichtlichem Menschentums*)»⁸. Это означает далее: «Созданности творения столь же существенно, сколь и созидающие, принадлежат охраняющие его... Следовательно, искусство есть созидающее охранение истины в творении»⁹. И дальше: «Но учреждение действительно только тогда, когда есть охранение»¹⁰. Хайдеггер, несомненно, призывает здесь сохранять и защищать европейский уклад жизни, который, по его мнению, берет свое начало в древней Греции, проходит сквозь Средние века и оста-

ется в целом тем же в Новое время, которое он понимает как эпоху господства науки. Хайдеггер, однако, не питает ни малейшего оптимизма в отношении нашей способности сохранять и охранять определенный уклад жизни в перспективе: в схватке несокрытости и сокрытости побеждает в итоге последняя.

Музей и система искусства помочь здесь не могут: «Огьятие мира и распадение мира необратимы. Творения уже не те, какими они были. Правда, они встречаются с нами, но встречаются как бывшие творения. Бывшие творения, они предстают перед нами, находясь в области традиции и в области сохранения <...> Предприимчивость художественной жизни — сколь бы насыщенной ни была она, как бы ни сутились тут ради самих творений — способна достичь лишь этого предметного предстояния творений. Но не в том их бытие творениями»¹¹. Так, Хайдеггер в целом соглашается с художниками и теоретиками радикального авангарда, считавшими, что искусство прошлого, собираемое и выставляемое в музеях, не адекватно современности. Он также соглашается, что новое искусство должно и выглядеть ново





и необычно: «Истина, творящаяся в творении, расталкивает небывалую огромность и вместе с тем опрокидывает всякую бывалость и все, что принимается за таковую. Истину, разверзающуюся в творении, никогда нельзя поверить бывшим ранее, никогда не вывести из бывалого. Все, что было прежде, опровергается творением в своих притязаниях на исключительную действительность. А потому то, что учреждает искусство, не может быть возмещено и оспорено ничем наличным, ничем находящимся в распоряжении. Учреждение есть избыток, излияние, приношение даров»¹². И еще в одном месте текста: «Чем существеннее это побуждение входит в разверстость, тем более странным и тем более одиноким становится творение»¹³.

Но, говоря о привычном, Хайдеггер имеет в виду в основном технологию Нового времени, которая ведет к сокрытости и забвению Бытия, ибо склоняют нас воспринимать вещи лишь как инструменты, как средства и объекты для научных исследований и технических операций. Художники авангарда, напротив, видели в технологии силу, кото-

рая не только разрушает старые жизненные уклады, но и открывает новые. В Новое время прогресс настолько ускорился, что отрезок времени, за который новый этап технологического развития приходит на смену предыдущему, становится все короче. Соответственно период открытости, которую создают произведения искусства, тоже становится короче, а момент закрытия этой открытости сдвигается ближе к моменту ее создания. На самом деле произведения искусства отходят в прошлое уже в момент своего создания. В таких условиях художники не могут больше рассчитывать на историческое человечество, чтобы сохранить современный им уклад жизни. То есть приходится признать, что в Новое время произведения искусства стали производиться именно в направлении «пустоты и неопределенности». И в этой пустоте и неопределенности произведения искусства стали демонстрировать себя лишь как вещи — независимо от намерений авторов. Можно сказать, что конечная цель радикальных авангардистов как раз и заключалась в открытии в сторону пустоты, ничто. И в качестве предпо-

сылки для этого открытия многие из этих художников видели разрушение традиционных музеев и вообще искусства прошлого.

Так, Маринетти писал: «Мы вдребезги разнесем все музеи, библиотеки и академии всех типов»¹⁴. И дальше: «Восхищаться старой картиной — значит заживо похоронить свои лучшие чувства. Так лучше употребить их в дело, направить в рабочее, творческое русло»¹⁵. Выше в том же тексте Маринетти пишет: «Пусть проглотит нас неизвестность! Не с горя идем мы на это, а чтоб больше стало и без того необъятной бессмыслицы!»¹⁶ Здесь пустота бессмыслицы, которой, по Хайдеггеру, художники надеются избежать, становится их реальной целью. И в самом деле, Маринетти принимает и грядущее историческое поражение футуристского проекта. Он описывает воображаемую ситуацию, когда будущие поколения обнаружат его и других футуристов греющими руки «над тщедушным костерком. Огонь будет весело вспыхивать и пожирать наши нынешние книги»¹⁷.

Через десять лет Казимир Малевич вновь приводит метафору огня, когда говорит о судьбе всех произведений искусства. В своем коротком эссе «О музее» (1919)¹⁸ Малевич протестует против «промузейной» политики советской власти и призывает государство не «вступаться» за собрания старого искусства, потому что их уничтожение могло бы открыть дорогу подлинному, живому искусству. В частности, он пишет: «Жизнь знает, что делает, и если она стремится разрушить, то не нужно мешать, так как в помехе мы преграждаем путь новому представлению в себе зарождающейся жизни. Сжегши мертвеца, получаем 1 г. порошку, следовательно, на одной аптечной полке может поместиться тысячи кладбищ. Мы можем сделать уступку консерваторам, предоставить сжечь все эпохи как мертвое и устроить одну аптеку». И Малевич приводит конкретный пример того, что он имеет в виду: «Цель [этой аптеки] будет одна, даже если будут рассматривать порошок Рубенса, всего его искусства — в человеке возникнет масса представлений, может быть, живейших, нежели действительное изображение (а места понадобится меньше)». И, самое

главное, Малевич не делает исключения для собственного искусства. Он пишет: «...мы должны признать в нашей эпохе "недолговременность", мгновенье творческого бега, быстрый сдвиг в формах, нет застоя — бурный рост». И дальше: «И наша современность должна иметь лозунг: "все, что сделано нами, сделано для крематория"».

Художники авангарда не только согласились со статусом своих произведений как просто вещей и приняли пустоту и неопределенность в качестве их подлинного предназначения, но и захотели ясно продемонстрировать это свое согласие внешней публике. Так, Малевич пишет свой знаменитый «Черный квадрат» (1915) как полностью автономный, бесконтекстный, безмирный образ, место которого — ничто. То же можно сказать о многих картинах, созданных позднее художниками от Пита Мондриана до Эда Рейнхардта. Они тоже бесконтекстны, безмирны и за счет этого открывают возможность видеть в них проявление «пустоты и неопределенности», чистого ничто. И пока произведения искусства модернизма и современности не только функционируют как просто вещи, но и демонстрируют самих себя лишь как просто вещи, они будут по-прежнему обеспечивать несокрытость истины в том смысле, в каком об этом говорил Хайдеггер. Это истина безмирности.

Однако здесь возникает вопрос: действительно ли уничтожение музеев и других институций искусства приведет к раскрытию метафизической пустоты, которая поглотит все вещи нашей жизни, в том числе произведения искусства? Могут возразить, что уничтожение музеев скорее скроет эту пустоту, чем явит ее. В самом деле, наша культура — прогрессивная культура, культура, которая смотрит вперед. Она сосредоточена на достижениях прогресса, а не на утратах, связанных с ним. Динамика технологического процесса мотивируется не желанием, чтобы больше стало и без того необъятной бессмыслицы, а скорее желанием сделать человеческую жизнь счастливее и безопаснее. Тот факт, что прогресс постоянно дестабилизирует и уничтожает собственные достижения, как правило, упускается из вида. Angelus Novus Вальтера Бенямина смотрел

в прошлое, повернувшись спиной к будущему, и видел только разрушения и утраты. Но в нашей цивилизации такой взгляд — редкость, и это взгляд музейный.

Музейный белый куб — контейнер, наполненный пустотой. Эта пустота может вобрать в себя все возможные объекты, утратившие свой мир и ставшие лишь безмирными вещами — весь мусор, все остатки исчезнувших цивилизаций. Египетские мумии, утратившие свою силу, гарантировавшую бессмертие, сакральные предметы разных культов, потерявшие свою магическую силу, религиозные картины, рассказывающие истории, в которые мы больше не верим, и обещания светской Утопии, кажущиеся нам нереализуемыми, — все это оказывается в музее, который функционирует как свалка истории. Вообще сравнение со свалкой неслучайно. Наши археологические музеи заполнены поврежденными вещами, найденными в местах, которые раньше служили свалками. А музеи современного искусства набиты современным мусором — старыми плакатами и газетами, устаревшими промышленными аппаратами и

медийными устройствами и т.д. Так что можно сказать, что даже если модернистская и современная культура не желает или неспособна сохранять особые миры, которые открывают отдельные произведения искусства, она пока готова сохранять музей как раскрытие пустоты, в которой все эти отдельные миры исчезают.

Эту пустоту не следует понимать только негативно. Комментарий к знаменитому «Фонтану» Марселя Дюшана, опубликованный в журнале «The Blind Man» («Слепец») почти сразу после того, как выставочный комитет его отверг, вышел под заголовком «Buddha of the Bathroom» («Будда в ванной»)¹⁹. Скорее всего, эту публикацию инспирировал сам Дюшан. На первый взгляд сравнение писсуара с сидящим Буддой продиктовано схожестью их очертаний. Но очевидно, что на более глубоком уровне речь шла о пустоте как сознании Будды: художники обретают сознание Будды, когда прекращают проводить различие между фигурой Будды и писсуаром, между драгоценными произведениями искусства прошлого и про-



фанными, утилитарными вещами повседневного пользования. Все может быть выставлено как искусство, все может быть принято музейной системой — по сути пустой или буддийской. Конечно, как мы знаем, музейная система остается избирательной, она принимает не все, а лишь кое-что. За эту избирательность ее часто критикуют. Некоторые критики склонны видеть в этой избирательности проявление власти музейных кураторов, по-прежнему отбирающих произведения искусства, хотя все критерии такого отбора уже в целом признаны недействительными. Однако здесь важно сказать, что цель музейной системы — в том, чтобы показывать не все, а скорее пустоту или ничто посреди цивилизации, ориентирующейся на достижение практических, реальных, «материалистических» целей. Показ пустоты не требует показывать все.

В самом деле, музейную коллекцию ограничивает только размер пустого пространства музея. Однако столь же очевидно, что в современных музеях постоянные экспозиции, следующие определенному нормативному историко-искусствоведческому нарративу, становятся все менее релевантны.

Отказ от линейной модели презентации истории искусства означает, что музейные выставки наших дней организуются вокруг пустоты. Любой наблюдающий за сегодняшним развитием искусства может видеть, что его динамика определяется тем фактом, что любое движение в одном направлении почти сразу приводит к движению в противоположном направлении: когда аскетичное концептуальное искусство производится в больших количествах, возникает движение в сторону яркой экспрессионистской живописи и т.д. Все эти контрастирующие друг с другом стили и установки больше не следуют друг за другом исторически, а практикуются одновременно. Вместе взятые, все эти установки дают в сумме ноль, состояние гомеостаза, энтропийную пустоту. Здесь мы больше не имеем дела с модой, которая все же предполагает темпоральную линейность. Скорее, нам приходится иметь дело с музейной пустотой, в которой коллекция, репрезентируя всю палитру противостоящих друг другу художественных позиций, производит нулевую сумму этих позиций, воспроизводящую пустоту самого музейного пространства. Музейная коллекция есть артикуляция нуля в пустоте.



Каждая коллекция стремится к идеалу максимальной репрезентативности. Но в искусстве всеобъемлющая репрезентация, включающая все существующие и мыслимые позиции, дает в результате нуль. Именно этот нуль как сумма и центр идеальной художественной коллекции дает так называемой системе искусства ее относительное формальное единство, которое нельзя поставить под сомнение ссылкой на зависимость музейных коллекций и выставок от внешней, политической реальности. Искусство, отражающее такую зависимость, прибавленное к искусству, не отражающему такую зависимость, дает ту же нулевую сумму. Если не замечать эту нулевую сумму в центре системы искусства, искусство становится лишь подсистемой социального целого.

Несмотря на неоднократный и недвусмысленный отказ современного искусства от своего использования в качестве инструмента коммуникации, большинству людей по-прежнему трудно этот отказ принять. Поэтому вопрос о смысле искусства поднимается снова и снова. Этот вопрос неизбежно приводит к ответу, что искусство не имеет никакого смысла, если слово «смысл» означает внекультурную, внехудожественную реальность, в том числе политическую реальность, к которой искусство могло бы или должно бы отсылать. Однако пространство искусства само по себе — важная фигура политического. Музей и система искусства в целом стали воплощением «пустоты и неопределенности», о которых говорил Хайдеггер и в которых произведения искусства презентуют себя просто как вещи не только для уборщиц и работников склада, но и для широкой публики. В результате широкая публика оказывается приглашена в эту пустоту и неопределенность вместе с другими вещами нашего мира. Политическая функция системы искусства определяется этим приглашением. Подобно вещи в пространстве искусства посетитель тоже становится произведением искусства. Это значит, что посетитель переживает себя как ценный арт-объект, а не просто как инструмент, служащий определенным экономическим или политическим целям. Таким образом, пространство искусства становится исходной территорией политики признания, которая

в настоящий момент доминирует в нашей социальной и политической реальности.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Глез А., Меценже Ж. О кубизме. Пер. с фр. Е. Низен. Ред. Матюшина. СПб: 1913. Доступно по <https://anna-brazhkina.livejournal.com/39909.html>.

² Там же.

³ Хайдеггер М. Исток художественного творчества. Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008.

⁴ Там же. С. 85.

⁵ Там же. С. 85.

⁶ Там же. С. 87.

⁷ Там же. С. 137.

⁸ Там же. С. 213.

⁹ Там же. С. 203.

¹⁰ Там же. С. 211.

¹¹ Там же. С. 135.

¹² Там же. С. 211.

¹³ Там же. С. 191.

¹⁴ Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма. // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. М.: Прогресс, 1986. С. 158–162.

¹⁵ Там же. С. 161.

¹⁶ Там же. С. 159.

¹⁷ Там же. С. 162.

¹⁸ Малевич К. О музее. Искусство коммуны, 1919, № 13.

¹⁹ Norton L. Buddha of the Bathroom, The Blind Man, N.2, New York, May 1917. P. 6. See in: Camfield W. Marcel Duchamp Fountain, Houston Fine Art Press, 1989. P. 37ff.

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Берлине.

Философ, эссеист, художественный критик и теоретик медиа.

Преподаёт в Нью-Йоркском университете.

Автор множества книг, среди которых «Искусство утопии» (2003), «Под подозрением» (2006), «Коммунистический постскрипtum» (2007), «Политика поэтики» (2012) и другие.

Регулярно публикуется в «ХЖ».

Живёт в Нью-Йорке и Кельне.



Андреа Фрейзер в Музее современного искусства в Зальцбурге, 2015.

Андреа Фрейзер

Нет места лучше дома

Мне было сложно представить, что я могу сделать столь большой вклад в настоящую выставку или каталог, задача которых — обобщить искусство последних двух лет. Ведь уже несколько лет, как я мало слежу за выставками в галереях или музеях и текущей периодикой по искусству. Я могу опираться на свой длительный опыт изучения мира искусства в качестве «институционального критика», а также на свою текущую педагогическую работу с молодыми художниками, но у меня сохраняются сомнения в актуальности моей все более далекой перспективы для аудитории, в которой присутствуют несравненно более активные участники художественного процесса. Я могу дать рациональное объяснение моему отдалению от мира искусства, сославшись на мое отчуждение от него и свойственного ему лицемерия, которое я пыталась изобличать, сделав себе на этом карьеру. Я приписывала институциональной критике роль оценки института искусства вопреки критическим притязаниям легитимизирующих его дискурсов, его саморепрезентации в качестве полемической площадки и нарративов радикальности и революции. Впечатляющий, постоянный и, очевидно, постоянно увеличивающийся разрыв между этими легитимизирующими дискурсами — в их критических и политических притязаниях — и условиями социального существования искусства, в целом, как и моей собственной работы, в частности, оказался для меня столь же глубоко и болезненно противоречивым, сколь и обманчивым. Все чаще, чтобы понять и проработать эти противоречия, я обращаюсь не к искусству и теории

культуры, а к социологии, психоанализу и экономическим исследованиям. Тем не менее, дошло до того, что большинство форм взаимодействия с миром искусства стали для меня чреваты конфликтами, сделав ситуацию почти невыносимой даже тогда, когда я пытаюсь найти способы продолжать участвовать. Этот текст и перспектива участия в Биеннале Уитни 2012 года не являются тут исключением.

С момента, как я начала работать над статьей, протесты «Захвати Уолл-стрит» успели распространиться по всем Соединенным Штатам и вышли за пределы страны. Как и многие художники, кураторы, теоретики и историки искусства, придерживающиеся прогрессивных, если не леворадикальных взглядов, я старался поддержать это движение и принять в нем участие. Оно, как я склонна считать, есть публичное выражение давно вызревавшего неприятия излишеств финансовой индустрии, упадка нашей политической жизни и экономической политики, ставших причиной социального неравенства, которого мы не знали с 1920-х годов. И действительно, «Захвати Уолл-стрит» глубоко проник в мир искусства, особенно в Нью-Йорке — проходят десятки симпозиумов, лекций и образовательных мероприятий, возникают вдохновленные этим движением творческие группы, а художественные институты становятся площадками протеста. Кто знает, где окажется это движение через четыре месяца, когда текст будет опубликован. Но я задаю себе и вопрос, а где оно было четыре месяца назад? Почему миру искусства, который давно гордится своей критичностью и аван-

* Настоящий текст был написан для каталога Биеннале Уитни 2012 года. Его электронная версия доступна по <https://whitney.org/exhibitions/2012-biennial/andrea-fraser>.

гардностью, потребовалось так много времени, чтобы признать свое очевидное — уже более десяти лет — прямое участие в этом экономическом порядке?

Несколько дней назад на Манхэттене по улицам Верхнего Ист-Сайда прошла колонна протестующих. Они останавливались перед резиденциями миллиардеров. Я приехала в Нью-Йорк из Лос-Анджелеса, но так как у меня были намечены связанные с предстоящей биеннале встречи, присоединиться к ним я не смогла.

Останавливались ли протестующие перед домами покровителей или попечителей Музея Уитни?

Некоторых из них я считаю своими друзьями, даже членами семьи и испытываю к ним глубокую и личную признательность за поддержку музейных программ. В частности, одна из них — «Программа независимых исследований Уитни» — с подросткового возраста стала для меня одним из немногих мест, где я чувствовала себя как дома. Маловероятно, что те попечители Музея Уитни, с которыми я лично знакома, обратят на себя взгляд социальных активистов (они ведь миллионеры, а не миллиардеры), так что внимание их привлекут скорее всего другие попечители музеев и коллекционеры современного искусства. Но, в моем понимании, это не делает ситуацию менее сложной: моя работа над этим текстом оказалась отягощена прямым и личным конфликтом между моей личной и профессиональной преданностью Музею и некоторым его меценатам и сотрудникам, и определяющими мою «институциональную критику» политическими, интеллектуальными и художественными обязательствами.

Хорошо известно, что в начале последнего десятилетия по всему миру управляющие фондами частного капитала и прочие руководители финансовой индустрии стали ведущими коллекционерами современного искусства, и сегодня им принадлежит значительная часть крупнейших коллекций. Наряду с этим, именно они составляют сегодня большинство в музейных советах. Многие из этих вышедших из финансового мира коллекционеров

и попечителей оказались втянуты в так называемый субстандартный ипотечный кризис — некоторые из них сейчас находятся под федеральным расследованием. Другие были яркими противниками финансовой реформы, как и любого увеличения налогов или государственных расходов, предназначенных противостоять рецессии, которую они, собственно, и спровоцировали, и для этого они поддерживали политиков и политические группы, делая при этом щедрые пожертвования в фонды обеих партий¹.

Если позволить себе широкое обобщение, то очевидно: мир современного искусства — прямой бенефициар этого экономического неравенства, ярким примером которого являются неоправданно огромные доходы Уолл-Стрита. Беглый взгляд на коэффициент Джини, определяющий степень общественного расслоения по всему миру, показывает, что там, где в последние десять лет мы видели ярчайший расцвет искусства, наблюдался максимальный рост неравенства: в США, Великобритании, Китае и, совсем недавно, в Индии. Последние экономические исследования связывают резкий в последние десятилетия взлет цен на искусство непосредственно с ростом неравенства, указывая на то, что «увеличение на один процент от доли общего дохода, заработанного 0,1% элиты, приводит к росту цен на искусство примерно на 14%»². И мы можем предположить, что эта гиперинфляция цен на искусство, типичная реакция на уровень концентрации богатства предметов роскоши и услуг, в свою очередь, породила беспрецедентное число арт-дилеров и привела самих художников в ряды людей с высоким доходом (1% и даже 0,01% населения), когда заявленная стоимость многих работ художников стала выше 344 тысяч долларов, что в 2009 году было пороговой величиной дохода на уровне 1% населения³.

И действительно, мир искусства сегодня превратился в образцовый пример рынка, где «победитель получает все», т.е. в экономическую модель, возникшую для описания крайностей компенсации, присущих миру финансов и экономики, которая в настоящее время распространяется на ведущие музеи и другие крупные некоммерческие организации в Соединенных Штатах, где коэффициен-

ты индексации могут конкурировать с индексами в коммерческом секторе⁴. На всех уровнях художественного сообщества можно видеть, как огромные состояния соседствуют с тяжелой нуждой: от архетипа художника, который едва сводит концы с концами, до ассистентов студий и галерей и сотрудников некоммерческих организаций, часто работающих на низкооплачиваемых позициях. Ведя переговоры с сотрудниками, музеи, ссылаясь на свою бедность, вынуждают кураторов самим биться за выставочные бюджеты и скудные гонорары, причитающиеся художникам и критикам. При этом они собирают сотни миллионов долларов для крупных приобретений и расширения своих площадей, что не смогла остановить даже нынешняя экономическая рецессия⁵.

От высокой концентрации богатства, увеличившейся вместе с неравенством доходов, выиграли за последние десятилетия не только крупные музейные институции и художе-

ственный рынок. Учитывая неуклонное сокращение государственного финансирования искусства с 1980-х годов, очевидно, что эти частные инвестиции также стали источником финансирования многих созданных художниками некоммерческих и альтернативных площадок, как и художественных фондов, премий и резиденций. В соответствии с американской системой налоговых льгот, эта частная поддержка культурных учреждений представляет значительные объемы не прямой государственной поддержки. Соответствующие потери в налоговых поступлениях могут быть незначительными по сравнению с потерями от других вычетов и лазеек, которые в значительной степени способствовали как росту неравенства доходов, так и обнищанию нашего государственного сектора, но тем не менее — это потери, и они продолжают расти вместе с рыночной стоимостью произведений искусства, переданных в дар музеям⁶.



Андреа Фрейзер «Официальное приветствие», 2001.

Однако, именно в этот период роста мира искусства, подпитываемого неравенством, мы стали свидетелями того, как все больше художников, кураторов и критиков встают на борьбу за социальную справедливость — часто в рамках организаций, финансируемых корпоративными спонсорами и частным капиталом. Мы наблюдаем рост числа программ на соискание степени, связанных с социальными, политическими, критическими и общественными художественными практиками, — это происходит, в основном, в частных некоммерческих и даже коммерческих художественных школах, где плата за обучение выше других магистерских программ. Мы видим, как журналы об искусстве подхватывают радикальную политическую повестку и даже критику рынка искусства, будучи одновременно обремененными рекламой коммерческих галерей, художественных ярмарок, аукционных домов и предметов роскоши. Мы стали свидетелями того, как музеи перенимают дискурс и даже функции общественной службы, тогда как благотворительные отчисления, которые они получают, уменьшают общественную казну, полученные ими спонсорские пожертвования сокращают ресурсы социальных благотворительных организаций⁷, а многие из их покровителей активно лоббируют сокращение государственного сектора. Мы стали свидетелями того, как произведения искусства, которые ассоциируются с социальной и экономической критикой, продаются за сотни тысяч и даже миллионы долларов. И мы видим, как множасьшие критические, социальные и политические определения искусству и его предназначению находят свое место в эпицентре господствующего сегодня художественного дискурса.

Мы также наблюдаем распространение теорий и практик, призванных эти противоречия объяснить или противостоять им изнутри, или миновать их, предлагая или создавая альтернативы. Я сама долгое время утверждала, что критический и политический потенциал искусства проистекает из самой его укорененности в глубоко конфликтном социальном поле, эффективно бороться с которым можно только находясь *in situ*. С этой точки зрения кажется, что очевидные противоречия между критическими и политическими

притязаниями искусства и его экономическими условиями вовсе не противоречат друг другу, а скорее, свидетельствуют о жизнеспособности мира искусства как критической и полемической площадки, поскольку практики эти приобретают все больший масштаб и сложность, чтобы противостоять вызовам глобализации, неолиберализму, постфордизму, новым видам зрелищ, долговому кризису, популизму правого толка, а теперь — и исторически беспрецедентному уровню неравенства. И если некоторые, или даже большинство этих практик, оказываются неэффективными или легко усваиваются, а их подлинный радикализм маргинализируется и быстро устаревают, то на их месте немедленно возникают новые теории и стратегии. Это непрерывный процесс, который сейчас, кажется, служит одним из основных двигателей производства контента в мире искусства.

Однако, с каждым годом эти теории и практики не только не уменьшают противоречий мира искусства, но создается впечатление, что они только множатся вместе с ними.

Обобщение этой динамики сильно затруднено: ведь мир искусства, переживающий сейчас бурную экспансию, стал слишком разнообразным и сложным. Хотя я и склонна считать, что мы все еще можем говорить о «мире искусства» как об отдельном поле, но его расширение привело к росту и слиянию все более отчетливых художественных субполей, каждое из которых определяется конкретной экономикой, а также структурой практик, институций и ценностей. Существуют миры искусства, которые вращаются вокруг коммерческих галерей, ярмарок искусства и аукционов; миры искусства, которые группируются вокруг кураторских выставок и проектов в общественных и некоммерческих организациях; миры искусства, которые вертятся вокруг академических учреждений и дискурсов; и есть сообщества, активисты и «самостоятельный» мир искусства, который стремится к существованию вне всех этих организованных площадок, а в некоторых случаях — даже вне самого мира искусства. В своих экстремальных проявлениях участники этих полей действительно могут избежать некоторых противоречий мира искусства, хотя, конечно же, их причастность к противо-

речивым взаимосвязям этого мира в целом не может не сохраняться: есть те, кто ощущают себя как дома в наслаждении богатством и привилегиями, для кого искусство — это бизнес в сегменте люкс или инвестиционная возможность, и, возможно, не более того, а также и те, кто относятся к искусству как к исключительно эстетической сфере, где политика и экономика не должны играть никакой роли. И есть еще и те, кто считают искусство социальным активизмом и не имеют ничего общего с коммерческими галереями и ярмарками искусства, многолюдными вернисажами, церемониями вручения премий и частными музеями. Однако, большинство из нас и большая часть людей мира искусства ведут некомфортное и зачастую мучительное существование между этими двумя крайностями, воплощая и представляя их противоречия, как и экономические и политические конфликты, эти противоречия отражающие. Мы остаемся бессильными разрешить эти противоречия в нашей работе, как и внутри себя, и тем более — в нашем поле.

Как кажется, художественный дискурс — а он определяется не только тем, что пишут об искусстве критики, кураторы, художники и историки искусства, но и тем, что мы говорим о том, чем занимаемся в области искусства во всех его формах — играет в этом расширяющемся и все более разобщенном мире искусства двойную роль. В качестве критического он часто претендует на описание актуального положения вещей и его противоречий, на обозначение их и даже готов предоставить способы их решения. В то же время, он остается безмерно всеядным, покрывая собой самые разнообразные художественные институты, экономики и сообщества, несколько при этом не меняя своих художественных, критических и политических установок или теоретической методологии. Таким образом, художественному дискурсу удается поддерживать связь между художественными субполями и сохранять единство художественных практик, которые могут быть совершенно несоизмеримы с точки зрения условий их экономического и социального существования, а также их художественных ценностей. Это, собственно, и делает художественный дискурс одной из самых последовательных

и проблематичных институций в мире современного искусства, наряду с мега-музеями, которые стремятся стать всем для всех, и выставками-блокбастерами (как, например, Биеннале Уитни), которые сводят в экспозициях несопоставимые художественные практики.

Подобные функция и режим работы художественного дискурса предопределены не только его нематериальным характером. Скорее, они проистекают из его предрасположенности к отделению социальных и экономических условий существования искусства от того, что он артикулирует как порождающие истоки смысла, значения и опыта художественного произведения, а также от того, что он артикулирует как мотивации художников, кураторов и критиков, и это вопреки тому, что он готов признать: эти социальные и экономические условия и есть контекст, в котором искусство реализуется в наши дни. С этим нетрудно согласиться тем, кто рассматривает искусство как чисто эстетическую сферу и даже может выдвигать в пользу автономии искусства политические аргументы, но в этом трудно себя узнать той части художественного мира, которая нацелена на реализацию в «реальном мире» и которая видит в искусстве агента социальной критики и даже общественных перемен. Результатом этого становится постоянно увеличивающийся разрыв между материальными условиями искусства и его символическими системами: между тем, чем подавляющее большинство произведений искусства сегодня (социально и экономически) являются, и тем, что, с точки зрения художников, кураторов и критиков, произведения искусства — особенно их собственные произведения или произведения, которые они поддерживают — воплощают собой и значат.

Сегодня может показаться, что исходным барьером между «искусством» и «жизнью», между эстетическими и эпистемическими формами, задающими символические системы искусства, и практическими и экономическими связями, определяющими его социальные условия, являются не физические пространства художественных объектов, как часто утверждают музеологи, а дискурсивные пространства истории искусства и критики, высказываний художников и кураторских

текстов. Формальные, процедурные и иконографические исследования и перформативные эксперименты разрабатываются как фигуры радикальной социальной и даже экономической критики, тогда как социальные и экономические условия самих произведений, их создание и восприятие полностью игнорируются или признаются только наиболее эвфемизированными способами. Даже тогда, когда эти условия специально концептуализируются художниками в качестве сюжета и материала их работы, в художественном дискурсе они, как правило, сводятся к элементам символической, а не практической системы, интерпретируемой в качестве репрезентативной частной художественной позиции, подлежащей оценке в сравнении с другими художественными позициями, обычно в соответствии с теоретической базой, которая сама предлагается в сравнении с другими теоретическими системами⁸.

Действительно, многое из того, что написано об искусстве, кажется мне сейчас оторванным от реальности: ведь притязания к социальному потенциалу и критике здесь чаще всего сочетаются с полным пренебрежением реальности социальных условий художественного развития. Широковещательные и часто не подвергаемые сомнению утверждения, что искусство каким-то образом критикует, отрицает, ставит под сомнение, бросает вызов, противостоит, оспаривает, подрывает или меняет нормы, условности, иерархии, отношения власти и господства или другие социальные конструкции — воспроизводящиеся обычно в преувеличенной, не привязанной к месту, или дистанцированной, отстраненной или отрешенной форме — кажется, стали чем-то не сильно отличающимся от оправданий некоторых наиболее циничных форм сотрудничества с самыми коррумпированными и антигуманными силами



Андреа Фрейзер «Официальное приветствие», 2001.

нашего общества⁹. Возможно, еще более пагубным является то, что мы часто воспроизводим в художественном дискурсе отделение власти и господства от материальных условий существования, что стало присуще нашему национальному политическому дискурсу и способствует маргинализации труда и классовой борьбы. И в этом мы, по сути, принимаем участие в необычайно успешной культурной войне, в результате которой популисты правого толка сумели убедить население США, что классовые привилегии и иерархии связаны не с экономическим капиталом, а с культурным и образовательным, и проголосовать за лишение прав собственности и обнищание.

Уже много лет как в своих попытках разобратся в социальных условиях существования искусства и их особой связи с символическими системами я обратилась к научному творчеству социолога Пьера Бурдьё. На первых страницах «Правил искусства» Бурдьё задается вопросом: «Что в действительности представляет собой дискурс, который говорит о социальном или психологическом мире так, словно он о нем не говорит; который не способен говорить об этом мире, кроме как при условии, что он говорит о нем так, как если бы он о нем не говорил, т.е. в форме, которая выполняет для автора и для читателя роль отрицания (во фрейдистском значении *Verneinung*) того, что он выражает?»¹⁰

Одной из целей творчества Бурдьё в области культуры была разработка альтернативы как исключительно внутреннему, так и внешнему прочтению искусства — как его пониманию автономным феноменом, значение которого вытекает лишь из его имманентных структур, так и производным от социальных, экономических или психологических сил. Однако, здесь и в других местах Бурдьё не настаивает, что «отрицание социального мира» в культурном дискурсе есть путь к постижению подлинной сути искусства или способ избежать ловушек редуктивного или схематического социального детерминизма. Скорее, он предполагает, что отрицание (*dénégation* по-французски) социального и его детерминации присуще самому искусству и его дискурсу, а потому любое «внешнее» прочтение,

которое сводит искусство к социальным условиям его существования без учета его отрицания этих условий, не способно привести нас к адекватному пониманию феномена искусства.

Что касается искусства как социального поля, то Бурдьё упоминает отрицание в связи с «намеренным... отрицанием экономики», что, по его мнению, коррелирует с одним из условий существования искусства как относительно автономного поля: то есть с его способностью исключать или инвертировать то, что Бурдьё называет доминирующим принципом иерархии (который при капитализме является экономической ценностью)¹¹. В более широком смысле он описывает «эстетическую диспозицию» — т.е. способы восприятия и оценки, способные как распознавать, так и конституировать объекты и практики в качестве произведений искусства — как «обобщенную способность нейтрализовать обыденные потребности и вывести за скобки практические цели». Бурдьё утверждает, что эта художественная установка на дистанцирование и «исключение всякой «наивной» реакции» — ужаса при виде ужасного, желания желаемого, благочестивого почитания священного, как и исключение чисто этической реакции с тем, чтобы сосредоточиться исключительно на способе репрезентации, на стиле, который воспринимается и оценивается в сравнении с другими стилями, — является измерением тотального отношения к миру и к другим людям, стилем жизни, в котором последствия конкретных условий существования выражаются в «нераспознаваемой форме»¹².

В анализе Бурдьё условия существования искусства «характеризуются приостановлением и устранением экономической необходимости». Это дистанцирование, таким образом, является «подтверждением господства над главенствующей необходимостью» — над нуждой, которая может быть следствием экономического господства или обнищания, но сама по себе существует как форма господства, так как может определять наши действия и, тем самым, ограничивать нашу свободу и независимость. Хотя эта эстетическая нейтрализация обычных потребностей и практической пользы может показаться радикальным отказом от экономической рациио-

нальности и господства, чего художники добивались веками, идя по пути жертвенности и борьбы, она также являет собой свободу от необходимости, предоставляемой экономическими привилегиями. И именно в этом измерении эстетического Бурдье находит художественный принцип, лежащий в основе объективного согласия между радикальной художественной позицией и экономической позицией элиты, санкционирующий по сути художественный рынок и частные некоммерческие музеи.

Эти описанные выше идеи Бурдье могут в некотором отношении показаться удручающе устаревшими. Ведь искусство и художественный дискурс постоянно обращаются сегодня к социальным и психологическим функциям и эффектам, все больше художников, кураторов и критиков стремятся выйти за границы художественного и эстетического и воссоединить искусство и жизнь, обслуживать социальные потребности, производить подлинные эмоциональные отношения, научиться использовать перформативность, освобождать зрителя, работать в городе и в городском пространстве, и преобразовывать социальные, экономические и межличностные структуры. Художественный дискурс больше не высказывается о социально-психологическом мире, словно он о нем не высказывался. Он непрестанно говорит об этом мире, особенно в его экономических аспектах: финансовых и аффективных. И тем не менее, мне кажется, что в очень большой степени он говорит о мире — причем не только о мире экономическом, с тем, чтобы не говорить о нем, говорит опять же, в формах, которые вполне намеренно осуществляют отрицание во фрейдистском смысле.

Меня всегда поражало, что Бурдье, который явно не был поклонником психоанализа, тем не менее обращался к Фрейду, когда речь заходила о литературно-художественной сфере и, в особенности, художественном дискурсе. Ссылаясь на отрицание «во фрейдистском смысле», он приглашает нас рассмотреть действия эстетической предрасположенности, а также условия художественного поля и наши инвестиции в него с точки зрения субъективных и социальных конструкций. Фрейд описывает отрицание как процедуру,

посредством которой «содержание подавленного образа или идеи может проникнуть в сознание» и даже привести к «полному интеллектуальному принятию»; и тем не менее, подавление остается на своем месте, потому что «здесь можно видеть, как интеллектуальная функция отделяется от аффективного процесса»¹³. Таким образом, отрицание играет роль механизма защиты, создающего противоречие на уровне дискурса, который демонстрирует, но при этом сдерживает конфликт — между противоположными импульсами или аффектами; между желанием и противопоставляемым императивом; или между желанием и запретом, который может представлять собой само отрицание. Помимо функции механизма защиты, Фрейд описывает отрицание как основной элемент развития суждения не только о хороших и плохих качествах, но и о том, существует ли что-то такое, что, как полагают, существует в действительности. Поскольку то, дурное, чуждое для Я, находящееся вовне, первоначально ему тождественно, отрицание же, являющееся следствием вытеснения, соответствует влечению к разрушению¹⁴. Таким образом, можно сказать, что отрицание — это разделение, овеществление или проекция некоторой части себя (или, возможно, любой относительно автономной области), переживаемой как плохое, чужеродное или внешнее, дистанцирующее, прежде всего, нашу активную и аффективную связь с ней.

Итак, мы говорим о наших интересах в социальной, экономической, политической и психологической теории и конструктах, а также в художественных практиках, которые также затрагивают эти интересы или даже пытаются создать материальные условия, описанные в этих теориях. И тем не менее, эти интересы — социальные, психологические, политические, экономические — в целом проявляются только как то, что Бурдье когда-то назвал «особыми, в высшей степени возвышенными и эвфемизированными интересами»¹⁵, оформленными как объекты исследования или экспериментов; интеллектуальных или художественных инвестиций, тщательно отделенных от тех самых материальных экономических и эмоциональных инвестиций, которые мы вкладываем в то, что

делаем, и от тех самых подлинных структур и отношений, которые создаем или (чаще всего) воспроизводим в нашей деятельности, будь то экономические в политическом или психологическом смысле, расположенные в социальном или физическом теле; отделяя явные интересы искусства от сиюминутных, глубоко личных и вытекающих из них интересов, которые мотивируют участие в этой области, организуют инвестиции энергии и ресурсов, связанные с конкретной выгодой и получением вознаграждения, а также с постоянным призраком потерь, лишений, разочарований, вины, стыда и связанных с ними тревог.

Если художественное отрицание, описанное Бурдье, действует примирительно, в психоаналитическом смысле, то основным объектом этой защиты могут быть конфликты, связанные с экономическими условиями существования искусства, и наш вклад в экономическое господство и распространение ни-

щеты — того, что олицетворяет огромные богатства, репрезентацией которых мир искусства по сути является. Значительную часть художественного дискурса, как и само искусство сегодня, движит стремление удержаться под контролем ядовитую смесь зависти и чувства вины, возникшей по причине причастности к высококонкурентному рынку, где «победитель получает все», в который превратилось художественное поле, а также стыд за то, что в нынешней деградирующей иерархии его ценят все меньше. В крайностях символического и материального вознаграждения, что присуще сегодня художественному полю, узнает себя и художественный дискурс, балансирующий между крайними проявлениями цинизма, освобождающего от чувства вины, и критической или политической позицией, отрицающей конкуренцию, зависть и жадность; между эстетизмом, отрицающим интерес к удовольствиям, которые могут предложить подобные материальные вознагражде-



Андреа Фрейзер «Музейные шедевры», 1989. Перформанс в Художественном музее Филадельфии.

ния, и утопизмом, приписывающим себе способность осуществлять их иными способами; или между элитизмом, который укрощает зависть и чувство вины, придавая естественность претенциозности, и популизмом, смягчающим их зачастую в высшей степени нарциссические и меркантильные проявления щедрости, от традиционной филантропии до заявлений о том, что «каждый человек — художник».

Все чаще складывается впечатление, что эти позиции являются не альтернативой друг другу, а лишь вариациями общей структуры. Они близки общими требованиями к искусству и притязаниями на огромные ресурсы и вознаграждения, которые предоставляет мир искусства. По отдельности и вместе они пытаются дистанцироваться и отречься от этого мира, от нашей активности в нем, и наших инвестиций в те виды деятельности, которые в противном случае могли бы сде-

лать дальнейшее участие невыносимым. Прежде всего, возможно, они спасают нас от противостояния социальным конфликтам, не только с внешней стороны, но и внутри себя, в своих относительных привилегиях и относительной нищете, разделив эти позиции на идеализированные и демонизированные оп-позиции, которые будут обжиты или покинуты в соответствии с их защитной функцией и утратой или угрозой утраты, с которыми они ассоциируются.

Конечно же, решать эти конфликты симво-лически, художественно, интеллектуально и даже политически, радикальным жестом или занятием некоей позиции менее болезнен-но, чем разрешать их материально, в той ми-нимальной степени, в которой в наших силах сделать это в нашей собственной жизни — совершив выбор, влекущий за собой жертвы и отречение. Для некоторых эти жертвы могут быть предпочтительнее боли от жела-



Андреа Фрейзер «Маленький Фрэнк и его карп», 2001. Кадр из видео.

ния того, что мы ненавидим, и ненависти к тому, чем являемся и что любим, от чувства вины за то, что причиняем вред другим соперничеством, жадностью и деструктивностью, до страха перед завистью и ответной агрессией. И может оказаться, что любая форма посредничества, какой бы неэффективной, иллюзорной или самоотверженной она ни была, предпочтительнее, чем страх личной беспомощности перед лицом всепоглощающих социальных и психологических сил.

Однако наиболее распространенной и в некоторой степени эффективной защитой от конфликтов в художественном поле могут быть различные формы отстранения и смещения, раскола и проекции. Мы можем просто постараться локализовать эти конфликты или их отрицательные проявления в каких-то отдаленных зонах — в социальных или физических местах или структурах, в безопасном месте, вдали от мира искусства и нашего участия в нем, и затем попытаться воздействовать на них, не бросая вызов нашей собственной деятельности или инвестициям, которые мы совершаем в мир искусства. Это может быть оправдано в случае большей части того, что принято расценивать социальным или политическим искусством, которое существует по преимуществу в художественном поле и этим отличается от активизма, который может принимать культурные формы, но по большей части с художественным полем себя не связывает. И наоборот, мы можем поместить то, что нам представляется необходимым, в «реальный мир» или в «повседневную жизнь», которые представляются менее конфликтными или неэффективными, и куда мы тоже можем попытаться переселиться сами; или же мы можем переселиться в культуры и сообщества, практики и общества, которые представляются менее засоренными иерархиями и отношениями господства, и от которых искусство было по недоразумению отделено. Это может быть оправдано в случае большей части того, что принято расценивать как социальные или коммунитарные практики, ставящие своей задачей вернуть в искусство социальную функцию. А затем мы переходим к объединению и примирению — искусства и жизни, особой и обычной, артиста

и зрителя, индивидуальной и коллективной, эстетической и социально-политической, человека и объекта. Однако, как это ни парадоксально, но мы часто воссоздаем эти разделения в самом процессе попытки компенсации, что становится наиболее очевидно, когда мы помещаем эти «реальные» структуры и отношения вне художественного конструкта таким образом, что они должны быть вновь созданы и концептуализированы в качестве материала или предмета искусства, или вновь интегрированы путем практических инноваций или создания новых теорий. Часто кажется, что сам процесс концептуализации социально-психологических структур в искусстве, и прежде всего в художественном дискурсе, где эти концептуализации артикулированы, имеет следствием их дистанцирование и более далекую перспективу реализации; отделение их от социальных и психологических отношений, которые мы можем производить и воспроизводить, в той же самой деятельности по созданию и вовлеченности в искусство.

Однако, на самом деле, искусство и художественные институты, включая художественный дискурс, неизменно существуют внутри искусства, создавая и воспроизводя заново, реализуя и претворяя в жизнь структуры и отношения, которые являются формальными и феноменологичными, семиотическими, социальными, экономическими и психологическими. Все эти структуры и отношения всегда присутствуют в том, чем является искусство, как и в том, что мы в нем делаем, и в нашем художественном опыте, в мотивации нашей вовлеченности в искусство, как и в любом другом аспекте нашей жизни. Некоторые аспекты этих конструкций и отношений могут быть использованы художниками в качестве материала или содержания их творчества и специально разработаны с целью их раскрытия или преобразования; другие же аспекты могли бы быть разработаны критиками, историками и кураторами. Большинство же из них, тем не менее, остаются неявными, предполагаемыми, будь то бессознательными в психоаналитическом смысле вытесненного или просто неосознанными, даже если при этом они могут иметь ключевое значение для того, чем является искусство и что оно означает в социальном

плане, как и определять наши собственные интересы и опыт создания или взаимодействия с искусством, а также другие формы участия в сфере искусства.

Ровно в той же степени, в какой художественный дискурс может раскрывать нам эти структуры и связи, он может также и скрывать их бессознательно или целенаправленно; пытаясь явно или неявно исключить другие способы восприятия, переживания и понимания; прибегая к абстракции и формализации, которые подвергают дистанцированию и нейтрализации все, на что обращаются; или просто с помощью всепроникающего молчания об аспектах искусства, нашего опыта в нем и отношениях, в которых оно участвует — так эти структуры и связи, интериоризировавшись в нас, могут стать для нас нераспознаваемыми. Эти операции художественного дискурса не только вытесняют целые области нашей деятельности и опыта, но также искажают наши представления о том, чем является искусство и что мы делаем, когда взаимодействуем с ним и участвуем в художественной жизни.

Следовательно, политика художественных феноменов может в меньшей степени заключаться в том, какие конструкции и отношения в искусстве воспроизводятся, приводятся в действие или трансформируются, чем в какой мере мы эти связи и наши инвестиции в них готовы признавать и рефлексировать, какие из них мы склонны игнорировать и стирать, разделять, признавать или отрицать. Отсюда, задача искусства, и в особенности художественного дискурса, заключается в том, чтобы структурировать рефлексии тех непосредственных, живых и пережитых отношений, которые оказались разорванными и вырванными из контекста.

Отрицание, по Фрейду, — это не только оборонительный маневр. Это также шаг к преодолению сдерживания и объединения разобщенных идей и эмоций; он имеет центральное значение для развития не только суждения, но и мышления. Возможно, именно это имел в виду Бурдье, когда после обращения к отрицанию «во фрейдистском смысле» задавался вопросом «не является ли работа над формой тем, что делает возможным частичный анамнез глубоких и подавленных

структур»; если художников и писателей «не побуждают к тому, чтобы они действовали как носители этих структур (социально-психологических), которые затем достигают объективации», проходя через них и их работы над «индуктивными умозаключениями» и «проводящими объектами», а также «более-менее непрозрачными экранами». И может статься, что способность искусства «раскрываться, сохраняя эффект вуали» и «создавать “эффект реальности”»¹⁶ — это не только то, что делает эти структуры доступными для восприятия и рефлексии — и, потенциально, для изменения, — но и то, что делает это распознавание терпимым, порой даже приятным. В этом смысле, роль обдуманных, сознательно и концептуально оформленных исследований, объективаций и реализаций этих социальных и психологических структур заключается не в том, чтобы произвести эффект отчуждения или дезинвестиции, как это было бы во многих традициях художественной критики, а скорее в том, чтобы обеспечить расстояние, достаточное не только для меня, но для ощущения посредничества, чтобы быть в состоянии выносить грубость стыда разоблачения, страх или боль утраты, травму беспомощности и подчинения, а также быть в состоянии узнать и объединить непосредственные, личные и материальные инвестиции, которые мы вкладываем в то, чем занимаемся, и которые приводят нас к воспроизводству структур и отношений, даже тогда, когда мы утверждаем, что противопоставляем одну структуру другой.

Однако для того, чтобы добиться такого признания и воссоединения, возможно, потребуется освободить эти негативные действия от негативного суждения. В заключительной части статьи об отрицании Фрейд пишет: «С этим пониманием вытеснения вполне согласуется тот факт, что при анализе мы не ходим в бессознательном “нет”»¹⁷ — здесь (как он выразился в другом месте) «Чрезвычайно любопытно отношение сновидения к категориям противоположности. Категория эта почти совершенно не выражается в сновидении»¹⁸. Мечты, воображение, мышление, высказывание, текст, презентация, создание и исполнение чего бы то ни было могут быть восприняты, преж-

де всего, как констатация того, о чем мечтают, что представляют в своем воображении, осмысливают, и так далее, что существует в нас как воспоминание, фантазия, желание, представитель аффективного состояния или силы, значимого для нас объекта, или внутренней или межличностной связи, в которой мы так или иначе участвуем. Отрицательное суждение, связанное с этой идеей, объектом или взаимодействиями, не имеет отношения к этому основополагающему факту и указывает лишь на то, что мы чувствуем себя вынужденными дистанцироваться от него и отречься.

Художественная критика и критический дискурс часто сосредоточены на конфликтах и противоречиях культуры и общества, в том числе и самого мира искусства. Тогда как отрицания реализуются в качестве суждений, выражаемых или подразумеваемых в различных формах дистанцирования и объективизации, они могут развивать эти противоречия и принимать форму критики; то, что они означают в качестве отрицания в психоаналитиче-

ском смысле — это не конфликты в культуре и обществе, а скорее конфликты в нас самих, которые затем проявляются как противоречия в наших собственных позициях и практиках. Вполне возможно, что именно критическое посредничество внутри нас играет наибольшую роль в поддержании этого внутреннего конфликта и, таким образом, в сведении критики культуры к защитной и репродуктивной функции. Интерпретируя отрицание как критику, реагируя на суждение атрибутивного суждения суждением атрибутивного суждения, агрессивно пытаюсь изобличить конфликты и лишить защиты критику критики и отрицания отрицаний, критические практики и дискурсы могут зачастую вступать в сговор при дистанцировании аффекта и сокрытии нашего непосредственного и деятельного участия в сфере искусства.

Вместо этого, возможно, нам следует быть больше похожими на аналитиков, которых Фрейд описывает во вступительном абзаце своего текста: «При толковании мы берем на себя смелость не обращать внимания на от-



Андреа Фрейзер «Без названия», 2003. Кадр из фильма.

рицание и выбирать тему только для ассоциации»¹⁹. Отнюдь не осуждая отрицание и противоречия, которые оно может создать, как своего рода лицемерие, мошенничество или недобросовестность, теоретик кивает и позволяет анализу двигаться дальше, указывая на задействованные силы подавления и оставляя возможность для дальнейших ассоциаций, которые могут привести к переплечению интеллектуального процесса и эффективного инвестирования — и, в конечном счете, к значимым переменам. В самом деле, быть может, выход из противоречий мира искусства, кажущихся на первый взгляд неразрешимыми, лежит непосредственно в нашей власти, а не в следующем художественном новшестве — прежде всего, не в том, что мы делаем, — а в том, что говорим про то, что делаем: в художественном дискурсе. Хотя трансформация художественного дискурса, конечно, не разрешила бы ни одного из заметных конфликтов в общественной жизни или даже внутри нас самих, она могла бы, по крайней мере, позволить нам выстроить с ними более честное и эффективное взаимодействие.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Время от времени я интересуюсь политическими инвестициями попечителей крупных музеев. Эту информацию можно легко найти на таких вебсайтах, как CampaignMoney.com. Краткий обзор некоторых финансовых и политических мероприятий, которые проводят ведущие коллекционеры, можно найти в моем тексте «L'1% C'est Moi» // *Texte zur Kunst* 83 (September 2011). P. 114–127.

² Goetzmann W., Renneboog L., Spaenjers C. Art and Money / Yale School of Management Working Paper No. 09–26, Yale School of Management, April 28, 2010.

³ По данным лондонской «Sunday Times», состояние Дэмиена Херста в 2010 году составило 215 миллионов фунтов стерлингов. Он может занять первое место в списке состоятельных художников. По оценкам «Wall Street Journal», международный дилер искусства Ларри Гэгосян ежегодно продает произведений искусства на сумму более 1 миллиарда долларов. Весьма вероятно, что большин-

ство, если не все семьдесят семь художников, которых он представляет, обладают доходами, значительно превышающими 1,4 миллиона долларов, и входят в 1% самых состоятельных людей. См. Crow K. The Gagosian Effect // *Wall Street Journal*, April 1, 2011. (Для подсчета пороговых значений процентов дохода см. «Налоговый фонд», доступно по <http://www.taxfoundation.org/news/show/250.html#table7>.)

⁴ По данным издания «Newsweek», самыми высокооплачиваемыми в некоммерческом секторе в 2010 году стали руководители культурных институций. Список возглавляют Зарин Мехта, директор Нью-Йоркской филармонии (ежегодный доход 2,5 млн долларов), и Гленн Лоури, директор Музея Современного Искусства (2,5 млн долларов в год). См. Bocquet G. 15 Highest-Paid Charity CEOs // *Newsweek*, October 26, 2010. По данным Института экономической политики, соотношение средней заработной платы генерального директора и средней заработной платы рабочего на производстве в 2009 году в США составляло 185 к 1. Доступно по <http://www.stateofworkingamerica.org/charts/view/17>.

⁵ Музей Уитни недавно открыл новое здание в районе Митпэкинг в Нижнем Манхэттене, строительство которого оценивается в 680 миллионов долларов. Музей современного искусства начал кампанию по сбору средств для расширения бывшего здания Музея американского народного искусства, приобретенного в августе 2011 года за 31,2 млн долларов США. Музей современного искусства попросил профсоюзы пойти на крупные уступки. Одновременно с этим, в ходе фандрайзинговой кампании проекта по расширению музейных площадей институция собрала 858 млн долларов. Вслед за этими событиями последовала масштабная забастовка.

⁶ По словам бывшего министра труда Роберта Райха, благотворительные вычеты составили в 2007 году в общей сложности 40 миллиардов долларов потерянных налоговых поступлений, что, как он отметил, было равнозначно общим федеральным ассигнованиям по Программе «Временная помощь нуждающимся семьям». (See Reich R. B. Is Harvard Really a Charity? // *Los Angeles Times*, October 1, 2007). В последние годы филантропия в сфере культуры составляла в среднем около пяти-шести процентов от общего объема благотворительных пожертвований. Однако, это не включает в себя поддержку фондов и корпоративную филантропию. Конечно, если некоммерческий сектор искус-

ства стремительно развивался в последние десятилетия, тогда как государственный находился под постоянным давлением со стороны бюджета, целью которого было заключение контракта, этот эффект не является результатом прямой передачи ресурсов. Однако, эти явления в структурном и историческом отношении связаны между собой. С исторической точки зрения, некоммерческий сектор в США развивался как альтернатива не частному сектору, а госсектору. Американская модель частных культурных институций берет свое начало в золотом веке — в конце XIX века, когда Эндрю Карнеги и другие филантропы распространили «Евангелие богатства», выступая за частную филантропию, а не за общественное обеспечение. Он утверждал, что богатством лучше всего управляют состоятельные люди и частные инициативы подходят для удовлетворения потребностей общества лучше, чем государственный сектор. Налоговый вычет, перечисляемый на нужды благотворительности, был введен вместе с повышением военного налога в 1917 году, но в 1920-е годы министр финансов (и основатель Национальной художественной галереи) Эндрю Меллон продлил действие этого положения. Меллон проводил политику смягчения налогового бремени, снизив максимальные налоговые ставки с 73 до 24 процентов. Он утверждал, что снижение налогов приведет к увеличению налоговых поступлений, ускорит экономический рост и будет способствовать развитию благотворительности. Безумию финансовых спекуляций, ставшему результатом экономической политики Меллона, пришел конец вместе с обвалом фондового рынка в 1929 году и Великой Депрессией. Экономические теории Меллона вернулись в виде теории предложения. Начиная с 1980-х годов, она определяла экономическую политику США и привела к последнему «золотому веку», расцвету музеев — и рецессии.

⁷ По данным институции Navigator, в 2010 году пожертвования в пользу культурных благотворительных организаций выросли на 5,6%, в то время как пожертвования в пользу благотворительных организаций, поддерживающих здравоохранение, выросли лишь на 1,3%, а суммы пожертвований благотворительным организациям социального значения не увеличились совсем. См. <http://www.charitynavigator.org/index.cfm?bay=content.view&cpid=42>.

⁸ В своем эссе «Procedural Matters: The Art of Michael Asher» (Artforum 46, no. 10 (Summer 2008),

P. 374–381) в качестве иллюстрации этой тенденции я исследовала восприятие критиков и историков искусства работ Майкла Эшера.

⁹ Конечно, мое собственное творчество здесь не стало исключением.

¹⁰ Bourdieu P. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford, CA: University of Stanford Press, 1996. P. 3.

¹¹ См. Bourdieu P. *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed* // Bourdieu P. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press, 1993. P. 50, and Bourdieu P. *The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods* // Bourdieu P. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press, 1993. P. 74–76. Этот анализ часто неправильно понимается как утверждение о том, что искусство автономно, или что эта инверсия экономических критериев определяет искусство. Напротив, Бурдьё утверждает, что автономия искусства в этом смысле всегда соотносится только с его способностью инвертировать и исключать внешние критерии, и что эта способность только развивается и может быть сохранена в конкретных социальных и исторических условиях.

¹² Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984. P.54.

¹³ Фрейд З. *Психоаналитические этюды*. М: Фолио, 2005. С. 38.

¹⁴ Там же. С. 40.

¹⁵ Bourdieu P. *Distinction*. P. 240.

¹⁶ Bourdieu P. *The Rules of Art*. P. 3–4.

¹⁷ Фрейд З. *Психоаналитические этюды*. С. 40.

¹⁸ Фрейд З. *Толкование сновидений* [2-е изд., испр. и доп.]. СПб: Алетейя, 1998. С. 178.

¹⁹ Фрейд З. *Психоаналитические этюды*. С. 36.

Андреа Фрейзер

Родилась в 1965 году в Биллингсе.

Художник и теоретик, один из ведущих представителей «институциональной критики». Живет в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе.



Франк Пясецки Паульсен «Кровь в мобильном», 2010. Кадры из фильма.

Наташа Петрешин-Башлез

За медленные институции*

Настоящий текст — это предложение кураторам снизить скорость работы и жизни с тем, чтобы подумать о новых экосистемах заботы и начать внимательно прислушиваться к чувствам, возникающим при встречах с объектами и субъектами. Это призыв к радикальному открытию наших институциональных границ и демонстрации того, как они работают (или не работают), чтобы сделать наши организационные структуры «прощупываемыми», слышимыми, восприимчивыми, мягкими, пористыми и, самое главное, деколониальными и антипатриархальными.

Для этого обратимся к идеям философа науки Изабель Стенгерс. Сегодняшним институциям, пестующим конкурентную модель «передовых практик», она предлагает альтернативу — замедление исследований в социальных и точных науках. Перенеся призыв Стенгерс в сферу художественного производства, давайте вместе подумаем, как институции современного искусства могли бы противостоять императивам позднекапиталистических и неолиберальных режимов мышления и жизни, противостоять их одержимости идеей прогресса?

Резилентность

Несколько лет назад я предложила термин «Резилентность» («Resilience») в качестве рабочего названия Триеннале современного искусства в люблянском Музее современного искусства¹. Уже более двадцати пяти лет как дикий капитализм пришел на смену «социализму с человеческим лицом», но в регионе по-прежнему крайне мало частных инвести-

ций в искусство, а государственное финансирование носит символический характер. Тема триеннале сразу превратилась в метафору, в которой себя узнало поколение молодых художников, выживающих среди сумбура современного художественного и культурного перепроизводства. Поколение это состоит из резилентных субъектов, живущих и работающих в сегодняшних кризисных условиях, когда большие и малые катастрофы непрерывно следуют одна за другой.

Резилентность противостоит идее социально-технологического развития. Возникнув как концепция в 1970-е годы в контексте изучения экологии систем, она превратилась в науку, занимающуюся сложными адаптивными системами, утвердившись в качестве основной стратегии в управлении рисками и природными ресурсами². В последние два десятилетия резилентность стали упоминать в дискуссиях о так называемом «обществе общего блага» («commons society») в социальных науках, о международной финансовой системе, политической экономии, логистике антикризисного управления, терроризме, ликвидации стихийных бедствий, анализе корпоративных рисков, психологии травмы, городском планировании, здравоохранении. Эта же идея предлагается в качестве «апгрейда» глобального тренда на самодостаточность и экологичность (sustainability) в обществах Глобального Севера³. Термин используется широко с несколькими коннотациями: в естественных науках или физике им обозначают гибкое, упругое тело, способное после деформации восстанавливать первоначальную форму; в психологии — способность субъекта относительно

* Настоящий текст был опубликован в 2017 году в e-flux journal #85. Русский перевод публикуется с разрешения редакции e-flux и автора.

быстро возвращаться в свое первоначальное состояние после сильного стресса или шока и продолжать процесс самореализации без серьезных потерь⁴.

В культурной работе термин «резилентность» применяется более узко: это не просто способность адаптироваться в том смысле, в каком ее последние два десятилетия продвигают поборники концепции гибкого субъекта. Концепция резилентности содержит в себе идеи взаимозависимости и поиска своего политического и социально-экологического места в разбалансированном мире, условия жизни в котором становятся все более неблагоприятными. Вместо попыток найти глобальные решения на некое неопределенное будущее или прожектов о возможном идеальном равновесии резилентное мышление делает акцент на многообразии практических решений для отдельно взятого места, а также на сотрудничестве и творчестве всех членов какого-либо сообщества или общества.

Резилентное мышление смотрит в катастрофическое, антиутопическое будущее: не в состоянии его предотвратить или отсрочить, оно может только реагировать, адаптируясь к нему. «Ваша утопия, моя антиутопия», — сказала недавно Франсуаза Вержес, участвуя в проекте «Atelier». Последний представляет собой группу исследователей, работающих в Париже и его окрестностях и встречающихся раз в год, чтобы поговорить о расизме, деколонизации и капитализме⁵. Как идею резилентности сильно критикуют — в основном, за деполитизированность, способствующую ее уязвимости для «освоения» неолиберальной мыслью и действием, за чрезмерный интерес к ресурсам при игнорировании конфликта и за упор на восстановление предыдущего статус-кво вместо содействия переменам.

Собирая информацию к триеннале, я начала изучать современное художественное производство в Словении. Происходило это одновременно с завершением движения Оссиру в США, общенациональными протестами в Словении, когда правое правительство распалось и на его место пришло другое, а в Словении, как и по всей Европе, стала проводиться политика «затягивания поясов». Растущее

недовольство социальным, политическим, моральным и экономическим кризисами отзывалось эхом в моих разговорах с молодым поколением художников. Моя главная задача состояла в том, чтобы придумать, как идеи самодостаточности и экологичности, возникающие в дискуссиях об «обобществляющих практиках» — таких, как общественные огороды, совместное использование публичного пространства, новые формы краудсорсинга и взаимодействия, в частности, коворкинги, концепции «сделай вместе» и «сделай вместе с другими»⁶ — включить в производство выставок и оставить после завершения триеннале и в самом музее, и в его непосредственном окружении.

Пределы роста

Разбирая идеи резилентности и обобществления, я натолкнулась в журнале «Wired» на один из многочисленных прогнозов будущего дефицита ресурсов, представленный в виде схемы. Он предсказывал разные глобальные изменения, которые должны произойти предположительно к 2025 году. Авиаперелеты, возвещал «Wired», станут роскошью, а локальные инициативы и идеи объединят людей в сеть самоорганизующихся, экологически самодостаточных сообществ. Это предсказание, впрочем, практически уже сбылось, учитывая глобальный дефицит нефти, призывы с мест прекратить добычу углеводородов и всеобщее осознание объемов загрязнения от авиаперевозок. Наряду с этим, в последнее время ученые заваливают озабоченную общественность предупреждениями о неминуемом дефиците минерального сырья, принципиально важного для ноутбуков и мобильных телефонов, а также для гибридных и электромобилей, солнечных панелей и медной проводки для жилых домов⁷.

Ряд современных художников и кинематографистов, например, датский режиссер Франк Пясецки Паульсен в документальном фильме «Кровь в мобильном»⁸, исследуют жуткие условия труда и современные формы рабства, с которыми сопряжена добыча такого сырья. «Колтан — это новый хлопок», — говорит поэт Сол Уильямс, заставляя нас пропустить эти слова через себя, чтобы они

звучали внутри нас, и мы откликнулись на них⁹. Минеральное сырье добывают на глобальном Юге, используя экстрактивный труд людей, живущих и работающих в нечеловеческих и опасных условиях. Так воспроизводятся те же колониальные, расистские, капиталистические структуры, которые известны нам уже много веков. Добыча сырья — запутанная форма продолжающейся эксплуатации человека и природы. Хитросплетения этой эксплуатации видны в серии фотографий, сделанных художником Сэмми Балоджи в 2009–2011 годах в родном для него Колвези — горнопромышленном районе с непростой историей в бывшей провинции Катанга (Демократическая Республика Конго). Образы потрясающих воображение ландшафтов, затопленных рудников и рабочих, которые выглядят как муравьи, документируют кустарные практики добычи меди и кобальта. Это «нулевой мир», как называет такие ландшафты Ахилл Мбембе: мы видим «покрытых красным суглинком людей-муравьев, людей-термитов, которые вгрызаются кайлом в породу, исче-

зают в штольнях смерти и как бы заживо хоронят себя там, приобретая вид и цвет земли, из которой они извлекают сырье»¹⁰.

Рассуждая о происхождении этих форм эксплуатации, активист и публицист Фироз Манджи пишет, как с самого начала «рост капиталистической экономики неизменно достигался за счет экосистемы, частью которой является человек. Он всегда сопровождался порабощением миллионов, геноцидом, колонизацией, изъятием невозобновляемых ресурсов, грабежом, пиратством, милитаризмом, воровством, загрязнением экосистем, вымиранием фауны и исчезновением флоры, отчуждением и закабалением культур и народов, заключением их в «клетку» социальных отношений производства, и все это — в интересах накопления капитала меньшинством»¹¹. Социолог Размиг Кеучеян опирается на понятие экологического долга, которое социальные движения на глобальном Юге выдвинули в последние годы: «Эксплуатируя природные ресурсы стран глобального Юга и этим нанося долгосрочный урон их экологии, индустриальные



Франк Пясецки Паульсен «Кровь в мобильном», 2010. Кадры из фильма.

страны в огромном долгу перед ними. Экологический долг Севера перед Югом намного больше долга финансового, который у Юга якобы есть перед Севером. Если это учитывать, наши представления о глобальной экономике полностью изменятся»¹².

Предостережения современных ученых о грядущей экологической катастрофе напоминают знаменитый документ другой эпохи. В 1972 году был опубликован доклад «Пределы роста». Это первый международный документ, в котором был дан анализ воздействия человека на окружающую среду. Авторы доклада, подготовленного при поддержке Римского клуба (группы предпринимателей и финансовых экспертов, озабоченных экологическими последствиями глобальной индустриализации) и по инициативе группы сотрудников Массачусетского технологического института, ясно изложили долгосрочные последствия экспоненциального роста экономики. В частности констатировалось: если человеческие привычки не изменятся, индустриальная экономика не претерпит революционных изменений, и экология не будет вписана в бизнес-модель капитализма — в ближайшие пятьдесят-сто лет мы подойдем к точке исчерпания ресурсов планеты.

В видео «Пределы роста» (2013) художника Педро Невеса Маркеса мы видим динамические компьютерные модели некоторых альтернативных сценариев, обрисованных в докладе Римского клуба. Согласно этим сценариям только строжайшие природоохранные меры смогут изменить направление движения мировой системы и поддержать человечество и уровень его благосостояния на сопоставимых уровнях. Как мы знаем, необходимые политические меры до сих пор не приняты. Педро Невес Маркес совместно с Марианой Силвой написали к видео сопроводительный текст, в котором провели аналогию между докладом и институциями современного искусства: «На рубеже XX и XXI веков музеологические нарративы и способы экспонирования сами по себе стали упреждающими жестами, попытками зафиксировать модуляцию капитала и социального равнодушия, в момент, когда до нас стал доходить смысл насилия ... Наконец, находящиеся вне контроля работников культуры и за пределами гражданского

представительства, институции искусства стали медленно получать признание как обладающие собственными психологическими состояниями»¹³.

Несмотря на то, что художественный и культурный сектор глобального Севера изучал вопрос о том, какими могли бы быть такие упреждающие институциональные жесты, он вышел за пределы собственной самодостаточности и, как представляется, оказался внутри порочного круга, в котором высокая профессионализация через художественные академии идет бок о бок с отсутствием финансовой и системной поддержки многочисленных художественных институций. Несмотря на практику затягивания поясов, внедренную после финансового краха 2008 года, художественные институции в развитых странах продолжают множиться, а их деятельность во многом, как и раньше, определяет логика «ивент-экономики» и накопления. Хорошо заметным симптомом этого явления стала непрерывная «биенализация» и расширение культурного туризма.

Расистский капитализм

Многие историки XX века — Уильям Дюбуа, Эрик Уильямс, Уолтер Родни, Кваме Нкрума — фиксировали взаимосвязь трансатлантической работорговли и колониализма с ростом промышленного капитализма в Западной Европе и Северной Америке. Трансатлантическая работорговля — превращение людей в собственность, выталкивание их из истории — исключила рабов из нарративов об историческом прогрессе, отказав им в праве быть личностями. Этот процесс продолжался более четырехсот лет в форме организованного колониализма, империализма и рабства. Прибыль от работорговли шла напрямую на развитие городов и морской торговли. За счет нее значительно обогатились семейства рабовладельцев в основном Европы и США. Новое поколение ученых-активистов из южно-африканских, индийских, американских, европейских и южно-американских университетов создали движение за выплату репараций. Пока «бывший» Запад продвигает идею технологического и экономического прогресса, в основе которого лежат ископаемое топ-

ливо и экстрактивный труд глобального Юга, будет продолжать господствовать все та же старая капиталистическая мотивация, организовавшая трансатлантическую работоторговлю.

В своей вдохновляющей книге «Расизм как экологическая угроза?» Гасан Хейдж дает адекватную оценку историческим и современным условиям бытования расизма, в частности, исламофобии, и их деструктивного отношения к окружающей среде. Он показывает, как колониальная расистская эксплуатация воспроизводит и легитимирует тот самый дикий, ничем не сдерживаемый, бесчеловечный капитализм, который обуславливает сверхэксплуатацию природы. Он также рассматривает, каким образом такая эксплуатация становится структурирующим принципом экологического и колониального господства¹⁴.

Сопоставление карт маршрутов трансатлантической работоторговли и прокладки подводных кабелей позволяет провести потрясающую аналогию. Получается «дорожная карта» мировой торговли: важные морские пути часто дублируют основные маршруты прокладки кабелей, связывающих США с Европой и Азией. Африка и Южная Америка «обслуживаются» гораздо хуже. Поскольку прокладка кабелей стоит очень дорого, они традиционно прокладываются между более развитыми странами, хотя новые трассы возникают во всем мире постоянно. Когда между странами глобального Юга, расположенными по обе стороны Атлантики и когда-то связанными между собой трансатлантической работоторговлей, стали возникать партнерские отношения, вслед за ними «пошли» и подводные кабели для интернет-трафика.

Ученые сходятся во мнении, что подотчетность, восстановление, реабилитация и регенерация архивных следов жизни чернокожих — в качестве средства противостояния расизму и его последствиям — должны иметь политическую цель, а не только «вопрошательство о том, чтобы их сделали адресатами фундаментальных посулов либеральной современности»¹⁵. Даже если финансовая ответственность за рабство не сможет поколебать глубоко укоренившиеся, пронизывающие весь наш мир несправедливость и дисбаланс властных отношений, движение за репарации

уже стали примером необходимой работы по деколонизации письменной истории.

Продуктивность стыда

Как утверждают поборники и поборницы интерсекционального феминизма, а также постколониальные теоретики, претензии либералов на знание или репрезентацию опыта других за счет эмпатии часто сопряжены с формами проекции и апроприации со стороны привилегированных субъектов, что может приводить к реификации существующих социальных иерархий и лишению голоса тех, кто находится «на обочине». Эти дискурсы нередко считают, что потенциальная эмпатия привилегированного субъекта есть нечто само собой разумеющееся. То есть в огромном большинстве таких случаев именно воображаемый субъект, наделенный классовыми, расовыми и геополитическими привилегиями, сталкиваясь с различием, делает выбор — проявлять эмпатию и сочувствие или нет. Решение проявить сочувствие может само по себе быть способом утверждения власти. Менее привилегированный другой (бедняк, цветной и/или представитель стран третьего мира) остается просто объектом эмпатии и, таким образом, снова фиксируется на месте.

В своем «Алфавите» Жиль Делез сказал: «Стыдно быть человеком... Нужна ли еще какая-то причина, чтобы писать?» Делез рассматривает творчество и письмо как формы сопротивления и констатирует, что одним из величайших мотивов для художника является «стыд за то, что ты человек». Так он комментировал книгу Примо Леви «Человек ли это?», которую тот написал после возвращения из лагеря и в которой сказал, что базовым чувством после освобождения у него был стыд за то, что он человек. По мысли Леви и Делеза, это красивое признание отнюдь не уравнивает убийц с их жертвами и не подразумевает, что в нацизме виновны все. Леви скорее вопрошает, как некоторые люди — помимо него — докатились до такого, и как человеку встать на чью-то сторону и выжить. Чувство стыда, таким образом, рождается из того факта, что ты выжил, другие — нет¹⁶. Делез считает, что искусство возникает из этого стыда за то, что ты человек. Оно освобождает

ет жизни, которые раз за разом оказываются в плену.

Призыв к признанию [колониальной] эксплуатации частью истории человечества содержится в предложении ученых Саймона Льюиса и Марка Мазлина датировать начало антропоцена эпохой колонизации заморских земель европейскими первопроходцами и поселенцами и последовавшим за ней истреблением коренных народов и их жизненных укладов¹⁷. Они предлагают считать отправной точкой антропоцена 1610 год, которому соответствуют значительные изменения в углеродистых отложениях из-за гибели более пятидесяти миллионов коренных жителей обеих Америк в течение первого столетия после их контакта с европейцами в результате геноцида, голода и порабощения. Попытка привязать антропоцен к практически полному истреблению коренных народов несет в себе еще один социально-политический смысл. Из нее следует, что сегодняшним арт-институциям не следует делать вид, что они возникли из нейтральности белого куба и наследия западного Просвещения, как будто последние не связаны материально или культурно с многовековой эксплуатацией глобального Юга глобальным Севером.

Соучастие белого куба

В своих работах о мертвых Венсиан Депре утверждает, что места, где по рассказам якобы видели призраков, обычно связаны с имевшим здесь некогда место насилием. В последние десятилетия художники и ученые

пытались бороться с этими призраками посредством художественных и кураторских практик институциональной критики и новых форм институционализма глобального Севера¹⁸. Но призрак нейтрального белого куба по-прежнему заметен во множестве архитектурных концепций, решениях руководства музеев и вновь создаваемых арт-институциях. В своей магистерской диссертации Уитни Б. Биркетт замечает, что аристократы-коллекционеры XVIII века отдавали предпочтение симметричной развеске, которая позволяла зрителем сравнивать сильные и слабые стороны различных художественных движений. При этом американские художественные институции XIX века — к примеру, нью-йоркский музей «Метрополитен» или Бостонский музей изящных искусств — начали показывать произведение искусства в качестве дидактического материала, а не сокровищ, с целью «цивилизовать» рабочий класс, повысить образовательный уровень нации¹⁹.

В 1930-е годы нью-йоркский Музей современного искусства (МоМА) и его директор Алфред Х. Барр разработали эстетику «белого куба», взяв за основу идеи американских художественных движений и дизайн Баухауса. Новый способ экспонирования предусматривал сосредоточение внимания зрителей на избранном числе шедевров. Как пишет Биркетт, «представляя искусство в качестве самодостаточных символов свободы в капиталистическом обществе, Барр создал пространство, идеально подходившее под потребности эпохи, и которое начали затем копировать как музеи, так и бизнес»²⁰. В МоМА также решили



Сэмми Балоджи «Диалоги Конго», 2011.

минимизировать объем интерпретирующих текстов на стенах, дав возможность зрителям самим разбираться с тем, что они видели, а произведениям — действовать в качестве символов предполагаемой автономии и художественного гения их создателей. Но, как показывает Биркетт, это пространство нельзя было назвать свободным от идеологии: спроектировали его таким образом, чтобы продвигать идею артистической свободы, которая призвана была служить подпоркой демократическому, капиталистическому обществу и «американской мечте».

Лучшей критикой идеологических основ белого куба при этом остается серия эссе, написанных Брайаном О'Доэрти в 1976 году и составивших сборник «Внутри белого куба: идеология галерейного пространства»²¹. Работавший над своими текстами изнутри контекста постминимализма и концептуального искусства 1970-х, а также с точки зрения художественной практики, О'Доэрти утверждал, что галерейное пространство есть не нейтральное вместилище искусства, а исторический конструкт. Белый куб делит вещи на те, что должны оставаться за его пределами (социальные и политические), и те, что впускаются внутрь (стоимость искусства). Как пишет Саймон Шейх, О'Доэрти предлагает критику понимания белого куба как «места, свободного от контекста, где время и социальное пространство мыслятся исключенными из опыта восприятия произведений искусства. Именно за счет явной нейтральности экспонирования вне повседневной жизни и политики работы, представленные в белом

кубе, могут представлять самодостаточными, и только за счет освобождения их от исторического времени они могут обрести ауру вечности»²². По мнению Шейха, задача революционного текста О'Доэрти в продолжении поисков путей избавления от идеологии белого куба — идеологии товарного фетишизма и вечных ценностей.

Медленные институции

Авторы эссе «Изменение климата: как быть с этой головоломкой», опубликованном в сборнике «Будущее наследия в условиях меняющегося климата: утраты, адаптация, творчество», высказывают предположение, что организации и институции, сталкивающиеся с вызовами изменения климата, должны принимать на вооружение адаптивные методы управления: «Адаптивная способность организации вытекает из уникального сочетания ценностей и принципов, институциональной культуры и функции, вовлечения общественности, финансового и человеческого капитала, получения и использования информации, ноу-хау и мандата на принятие решений»²³. По их утверждению, готовность институции адаптироваться к условиям изменения климата — первый шаг, за которым должно следовать обязательство заняться социальными, гендерными и культурными вопросами в экологически осмысленных контекстах. Давайте прислушаемся к поэтическому призыву Фреда Мотена к замедлению: «Итак, нам необходимо сбавить обороты, чтобы сохранить себя, чтобы объединиться и подумать, как добиваться



Сэмми Балоджи «Диалоги Конго», 2011.

объединения. Вдруг окажется, что наш способ объединения и есть правильный? ... Придите и возьмите себе еще немного различий, которые есть у всех нас и которыми мы делимся и совместно пользуемся. Можно ли различия считать нашим способом делиться друг с другом? Давайте делиться, чтобы различаться, общаясь на неформальном языке разнотелости»²⁴.

Изабель Стенгерс, выступая против акселерационизма и за замедление, во многих своих текстах последних лет подчеркивает тот факт, что новая политика господдержки исследований продвигает только потенциал науки по генерированию прибыли на конкурентном академическом рынке. Чтобы противодействовать этому, она предлагает исследователям серьезно воспринять ее «призыв к замедлению науки». Медленная наука, пишет она, обеспечит «качество исследований и одновременно их адекватность сегодняшним проблемам»²⁵. Возникновение «быстрой науки» в XIX веке повлияло на все научные изыскания и создало атмосферу, в которой любая наука должна была способствовать немедленному прогрессу в данной предметной области, обычно преследующему цели извлечения прибыли. Как пишет Стенгерс в своей недавно вышедшей книге «Время катастроф: сопротивление грядущему варварству», с точки зрения быстрой науки, внимательность приравнивается к потере времени, но с точки зрения медленной науки именно внимательность может научить исследовательские институции и исследователей испытывать влияние на себе и самим влиять на созидание будущего.

Но как предложенную Стенгерс идею замедления перенести в публичные институции культуры? Как им изменить себя, как стать медленными институциями вместо белых кубов? Эти вопросы обсуждаются в онлайн-публикации «Экологизация музеев», вышедшей под редакцией платформы «L'Internationale Online» и Сары Веркмайстер²⁶. В одном из опубликованных в ней текстов Барбара Гловчевски пишет: «Медленный музей должен уделять особое внимание взаимодействию с заинтересованными группами населения и художниками, которые создают новые миры, реагируя таким образом на травмы прошлого

и настоящего... Ускорение истории, когда текущие события попадают в архив раньше, чем закончатся, — реальный вопрос для размышления в рамках замедленного, более продуманного процесса внутри как искусства, так и культурных институций»²⁷. Важнейшими приоритетами здесь представляются выработка практических решений в отношении собственно зданий и их инфраструктуры, а также производства выставок, работа над их содержанием совместно с сотрудниками институций, создание возможностей для обмена компетенциями между сотрудниками, и их вовлечение в дискуссии о самодостаточности, экологичности и резилентности.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Триеннале современного искусства «Resilience: U3» прошла в 2013 году в люблянском музее MSUM. Доступно по <http://u3trienale.mg-lj.si/en/about/>.

² Важный текст о резилентности и экологии написал канадский эколог Кроуфорд Холлинг. См.: *Holling K. Resilience and Stability of Ecological Systems // Annual Review of Ecology and Systematics 4 (1973): 1–23*. Более современная работа на эту тему Брайана Уокера и Дэвида Солта см.: *Walker B., Salt D. Resilience Thinking: Sustaining Ecosystems and People in a Changing World. Washington: Island Press, 2006*.

³ Общество общего блага, в отличие от рыночного, подразумевает новое понимание природных и социальных ресурсов как коллективных и общих.

⁴ В английском языке в естественных и социальных науках действительно используется один и тот же термин *resilient*; в русском это два разных термина — «упругий» и «резилентный». Прим. перев.

⁵ Манифест под названием «Антиутопии, утопии, гетеротопии», написанный по результатам четвертого «Atelier», доступен по <http://www.fmsh.fr/fr/college-etudesmondiales/28533> (на французском языке).

⁶ Возникшая на основе этики «сделай сам» (DIY) идея «сделай вместе» появилась в интернете меньше десяти лет назад, прежде всего, в сфере искусства и активизма, в качестве формы взаимодействия на основе принципов открытости и общедоступности информации, неиерархических отношений и сетевого, совместного творчества.

⁷ Warning of shortage of essential minerals for laptops, cell phones, wiring // Science Daily, March 20, 2017. Доступно по <https://www.sciencedaily.com/releases/2017/03/170320110042.htm>.

⁸ Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=TV-hE4Yx0LU>.

⁹ Слэм-стихотворение Сола Уильямса «Колтан как хлопок» послужило основным источником вдохновения для «Contour 9 Biennale», которую я имела честь курировать. Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=UXE0ZT-0Nxo>.

¹⁰ Mbembe A. The ZeroWorld: Materials and the Machine // Elements for a World: Fire, eds. Ashkan Sepahvand with Nataša Petrešin-Bachelez and Nora Razian. Опубликовано в рамках выставки «Поговорим о погоде: искусство и экология в кризисную эпоху» в Музее Сурсока, Бейрут, 2016. Доступно по <https://sursock.museum/content/lets-talk-about-weather-art-and-ecology-time-crisis>. Несколько фотографий Балоджи из этой серии представлены в разделе, открывающем выставку.

¹¹ Degrowth is Not a Choice Available to Those Impoverished by Capital: Interview with Firoze Manji // La Décroissance, September 26, 2015. Доступно по <https://newsclick.in/international/degrowth-not-choice-available-those-impooverished-capital>.

¹² Keucheyan R. Division, Not Consensus, May Be the Key to Fighting Climate Change // Guardian, May 5, 2014. Доступно по http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/may/05/division-inequality-key-fighting-g-climate-change?CMP=tw_t_gu.

¹³ Marques P. N., Silva M. Limits to Growth, 2013.

¹⁴ Hage G. Is Racism an Environmental Threat? Cambridge: Polity Press, 2017.

¹⁵ Helton L. The Question of Recovery: An Introduction // Social Text, №125 (2015). По теме подотчетности можно посмотреть несколько направлений исследований в проекте «Наследие британского рабовладения», который организовали и реализуют историк Кэтрин Холл и другие исследователи и студенты в Университетском колледже Лондона. Доступно по <https://www.ucl.ac.uk/lbs/project/cupbook>. ald.

¹⁶ См.: Stivale C. J. Gilles Deleuze's ABCs: The Folds of Friendship. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

¹⁷ Lewis S. L., Mark A. Maslin M. A. Defining the Anthropocene // Nature 519 (March 2015). P 171–180. Доступно по <http://www.nature.com/nature/journal/v519/n7542/full/nature14258.html?foxtrotcallback=true>.

¹⁸ О новых формах институционализма, интернационализма и ответственности публичных институций перед партнерами см. беседу с директорами музеев из конфедерации «L'Internationale»: Zonnenberg N. The Potential of Plurality: A Discussion with the Directors of L'Internationale // Afterall 38 (Spring 2015). О платформе «L'Internationale» доступно по <http://www.internationaleonline.org/about>.

¹⁹ Birkett W. B. To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube (master's thesis, Seton Hall University, 2012). Доступно по <http://scholarship.shu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1211&context=theses>.

²⁰ Там же.

²¹ О'Догерти Б. Внутри белого куба. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2015.

²² Sheikh S. Positively White Cube Revisited. Доступно по e-flux journal 3, 2009 <http://www.e-flux.com/journal/positively-white-cube-revisited/>.

²³ Gray P. A. et al. Strategies for Coping with the Wicked Problem of Climate Change // The Future of Heritage as Climates Change: Loss, Adaptation and Creativity, eds. David Harvey and Jim Perry. New York: Routledge, 2015. P. 186.

²⁴ Moten F. Remain // Thomas Hirschhorn: Gramsci Monument, eds. Stephen Hoban, Yasmil Raymond, and Kelly Kivland. New York: DIA Art Foundation; and London: Koenig Books, 2015. P. 326–327.

²⁵ Stengers I. Another Science is Possible!: A Plea for Slow Science (lecture, Faculty of Philosophy and Literature, Université libre de Bruxelles, 2011). Доступно по http://we.vub.ac.be/aphy/sites/default/files/stengers2011_pleaslowscience.pdf.

²⁶ См. http://www.internationaleonline.org/bookshelves/ecologising_museums.

²⁷ Petrešin-Bachelez N., Werkmeister S. Ecosophy and Slow Anthropology: A Conversation with Barbara Glowczewski // Ecologising Museums, eds. L'Internationale Online with Sarah Werkmeister, 2016. Доступно по http://www.internationaleonline.org/research/politics_of_life_and_death/74_ecosophy_and_slow_anthropology_a_conversation_with_barbara_glowczewski.

Наташа Петрешин-Башлез

Родилась в 1976 году в Любляне.

Художественный критик и независимый куратор. Главный редактор «L'Internationale Online».

Ответственная за публичную программу в Cité internationale des arts (Париж).

Живет в Париже.



Материал иллюстрирован видами экспозиции «Open Museum Open City» (куратор Ху Ханру) в музее MAXXI, Рим, 2014. Фото Музаккио Йаннелло. Предоставлено Fondazione MAXXI.

Маргарита Кулева

К новой теории поля искусства через полевою практику*

Пьер Бурдьё, вероятно, наиболее известный социальный исследователь искусства XX века, в 1993 году писал: «Социология и искусство не лучшие компаньоны. Это вина искусства и художников, которые чувствительны ко всему, что посягает на их представления о самих себе: вселенная искусства — это вселенная веры в дар, в уникальность не сотворенного творца, и вторжение социолога, ответы, которые он пытается найти, являются причиной скандала. Это означает разочарование, редукционизм, одним словом, вульгарность или святотатство: социолог — это тот, кто, подобно Вольтеру, исключившему королей из истории, стремится исключить художников из истории искусства»¹.

Сейчас, спустя почти тридцать лет, эти слова звучат по-прежнему иронично, однако, кажется, утратили свою остроту. Приведенный аргумент о конфронтации взглядов на искусство изнутри поля, присущего как художникам, так и искусствоведам (вторые как основные инстанции легитимации поля ограниченного производства), и снаружи — обладающего как будто бы большей автономией социолога, уже не кажется таким драматическим. Сегодня видение в чьей-то художественной работе не только индивидуального таланта, дара, но и более широких и обезличенных социальных структур, можно назвать мейнстримным. Это произошло по нескольким причинам. Во-первых, за

последние десятилетия арт-мир заметно усложнился и стал слишком большим и многослойным, чтобы желающие в нем ориентироваться могли по-прежнему оперировать категориями отдельных художников, групп, движений. Так, например, по данным проекта Льва Мановича «Elsewhere»², количество биеннале в мире с 1980-х по конец 2010-х увеличилось на порядок — с 20 до 200. Предположив, что каждая из них показывает хотя бы сотню художников (разумеется, списки пересекаются, но это не меняет сути), можно заключить, что требуются совсем другие «единицы учета» деятелей искусства. Второй аргумент непосредственно связан с первым. Большие потоки инвестиций, хлынувшие в пространство искусства, привнесли в него рыночную логику и черты индустриализации. Это выражается как в способах говорить об искусстве (например, появление терминов вроде «blue chip galleries»), так и в большей детализации этого мира. Существуют не только индексы художников, такие, как Artfacts или Artprice, рейтинги главных фигур современного искусства вроде «Power 100» «ArtReview»³, составлены списки наиболее престижных музеев и галерей, образовательных программ для художников. Третий аргумент может показаться более оптимистичным, чем предыдущие два. Он связан с критикой социального неравенства в мире искусства, которую высказывают не только академические ис-

* Статья подготовлена в ходе проведения исследования (№ 20-04-029 «Цифровая история искусства») в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета „Высшая школа экономики“» (НИУ ВШЭ) в 2020–2021 гг. и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».

следователи, но и его многочисленные акторы. Так, с трудом можно найти биеннале последних лет, где не упоминалось бы о *diversity*, важности *queer artists*, феминистской перспективы, представителей BAME (Black, Asian and Minority Ethnic). Конечно, можно надеяться, что включение этих тем в глобальную повестку приведет к большему равенству в мире современного искусства. Однако ряд этнографических исследований свидетельствует о том, что манифестации и институциональные практики часто расходятся, и работники арт-организаций, говорящих о равенстве в рамках выставок, продолжают страдать от дискриминации^{4,5}.

Суммируя вышесказанное, можно отметить, что конфликт между взглядами художника/искусствоведа и критического социального исследователя в поле искусства, на который указывает Бурдьё, не просто стерся, но арт-мир сам прекрасно выполняет работу социолога искусства. Это не было бы большой потерей, если бы не одно обстоятельство. Дискурс о социальной организации художественного мира нередко базируется на статичных представлениях о его структурах и институциональных формах. Это, во-первых, несет риски не заметить происходящие трансформации, во-вторых, может способствовать колонизации глобального мира искусства, когда контексты и категории одних стран и городов будут автоматически наложены на другие.

Парадоксально, но в этом случае я бы видела задачу современной социологии искусства как раз в уходе от мнимой автономии и стремлении рассмотреть в индивидуальных событиях художественной жизни большие социальные структуры и паттерны. Напротив, задача социолога в поле должна быть гораздо более ювелирной и через индивидуальные кейсы включать переинтерпретацию устоявшихся категорий институционального оформления искусства, чтобы показать уникальность локальных сцен и противоречия больших теорий в формате постколониальной критики.

Следующая часть текста представляет некоторые результаты этнографического исследования культурных институций как мест труда в Москве, Петербурге⁶, на которых

я иллюстрирую этот подход, а также методологические разработки, основанные на результатах исследования, на которых могут быть построены более справедливые институции будущего.

Об академической автономии: предварительные замечания о роли социолога в поле

Смена оптики во взгляде на теорию поля требует переосмысления присутствия фигуры социолога в мире искусства и академической автономии в целом.

Классический социальный исследователь в поле — это идеальный попутчик из хичкоковских «Незнакомцев в поезде», в коммуникации с которым(ой) доверие гарантировано полной взаимной автономией. В современном художественном мире такая коммуникация кажется утопичной. В первую очередь, тусовка представляет собой особого рода милье, в котором любой факт продолжительной интеракции двух агентов становится: а) фактом хотя бы частичного признания статуса друг друга; б) профессиональной/карьерной возможностью; в) публичным событием, потенциально оказывающим влияние на позиции агентов в этом поле. Не исключение и ситуация академического исследования: попадая в художественную среду, исследователь с трудом может позиционировать себя как нечто чуждое законам действующей на всех остальных агентов социальной физики.

Например, встреча для интервью — это также встреча, согласие на которую предполагает уже некоторую степень признания. Назначая интервью в Фейсбуке, исследователь сталкивается с дилеммой признания: например, менее вовлеченный социолог с небольшим социальным капиталом, возможно, имеет меньше шансов на интервью, однако как «незнакомец» без очевидной позиции в поле может претендовать на более доверительное отношение. Неформализация трудовых отношений в арт-мире также фреймирует процесс интервью особым образом: особенно это было характерно для лондонского этапа исследования. Многие лондонские информанты видели в интервью

еще одну бизнес-встречу: некоторые из них полагали, что «вакансия информанта» соревновательна и благодарили за выбор их в качестве участников; другие видели в интервью повод для продолжения сотрудничества. Сара Торнтон описывает схожую проблематику: в частности, многие ее информанты для книги «Семь дней в мире искусства» просили не анонимизировать их интервью, поскольку расценивали любое упоминание в опубликованной книге как карьерный ресурс и факт признания⁷.

Как мне кажется, уместно вспомнить довольно удачное определение, данное Торнтон художественному миру: «Современный арт-мир — это статус-сфера, как сказал бы Том Вулф. Он выстроен вокруг туманных и часто противоречащих друг другу иерархий славы, доверия, воображаемой исторической значимости, институциональной аффилиации, образования, видимого интеллекта, достатка и таких атрибутов, как размер коллекции. Странствуя по арт-миру, я обычно забавлялась обеспокоенностью всех его игроков вопросами своего статуса»⁸. В этой ситуации глобальной взволнованности мы

редко можем быть полностью анонимны, даже если не произносим ни слова: тело исследователя, его/ее/их габитус могут быть вполне красноречивы. Само присутствие, интерес исследователя также может стать своего рода ресурсом для агентов поля, сочетающего неформальность и публичность.

Наконец, необходимо учесть сближение полей искусства и Академии. Университеты разной направленности становятся все более активными игроками на поле художественной практики, открывая программы не только по критической теории или кураторским исследованиям, но арт-менеджменту или креативным индустриям. Все меньше удивит аудиторию выставка современного искусства в стенах вуза или университетская художественная коллекция. Равно как и социолог, курирующий выставку — в качестве примера можно упомянуть недавнюю выставку «Critical Zones», в состав кураторского комитета которой вошел и Бруно Латур, который также стал со-куратором биеннале в Тайбэе.

В этой ситуации взаимных влияний и притяжения социальному исследователю искус-



ства, возможно, стоит сосредоточиться не на позиционировании автономии, а, признавая ее иллюзорность, критически подойти к собственному габитусу, и полевой позиции, и тем неотвратимым эффектам, которые они оказывают на исследование.

Вокруг институции: оазисы современного искусства

Прежде чем подойти к вопросам условий труда и существующих иерархий в культурных институциях России, необходимо ближе присмотреться к самим институциям и их социальным функциям. 1 апреля 2021 года «Артгид» опубликовал серию шуточных, но поражающих своим правдоподобием новостей о российском мире искусства, одна из них рассказывала, как музейный городок Пушкинского музея станет суверенной территорией и «будет функционировать как отдельное государство»⁹. Как и в каждой хорошей шутке, здесь только доля шутки. Институции современного искусства в России действительно представляют собой территории с особым символическим статусом

и хрупкой независимостью — результат сложных отношений в первую очередь с государством. Особость институций как городских объектов заметна сразу: они представляют собой эстетически отличную среду. Во многих случаях в России они являются четко очерченными территориями: расположены на бывших заводах, в парках, иногда на островах — они отделены от городского пейзажа. «Кусочек Европы», «оазисы», «острова современного искусства» — так говорят о них обитатели этих мест в интервью и других документальных свидетельствах. В основе этого метафорического ряда — социальная сегрегация. Российские арт-институции предлагают не только особый визуальный или потребительский опыт, но и другой, «западный» образ жизни, который можно «приобрести», оказавшись в одной из них. Воздействие институции чудесным образом работает не только для посетителей (или «туристов», посещающих эти острова), но также распространяет свои магические силы на их сотрудников. Работники не только попадают в ловушку соблазнительного дизайна институций, но и проводят здесь много



времени, делая рабочее место домашним, а саму работу стилем жизни. Институты представляют собой своего рода портал, переходную территорию между пространством российских городов и остальным миром, чьи естественные или искусственные границы создают безопасную и менее подконтрольную государству территорию, на которой культурные работники могут более открыто реализовывать свои идеи и раскрывать свои идентичности, в том числе гендерные и сексуальные. При этом те условия труда, которые институты предлагают культурным работникам, можно назвать несправедливыми: большая продолжительность рабочего дня (некоторые информанты проводят на работе до 16 часов), низкая оплата труда, высокая неформализация трудовых отношений. Помимо эстетических особенностей этих мест, структура труда, включающая в себя постоянные бюрократические, технологические и коммуникационные вызовы, а также долгие трудовые часы способствует сближению работников друг с другом и создает особый мир, в котором труд и досуг, формальные обязательства и дружеские одолжения тесно сплетены. Возможно, сотрудники институтов с большей легкостью покидали бы свои рабочие места и заколдованный остров как физически, так и ментально, если бы баланс работы и личной жизни был распределен более равно.

К высокой неформализации трудовых отношений относится также разрыв между обязанностями и условиями труда (включая продолжительность рабочего дня), регламентированным контрактом и фактической организацией труда, проговоренной сотрудниками и их руководителями устно. Сложность приведения к единому образцу реальных условий труда и обозначенных на бумаге заключается не только в процессе их регистрации (например, заключении дополнительных соглашений, в которых заинтересованы только сотрудники), но и в сложном организационном дизайне институтов. Так, иногда институт представляет собой одну организацию, а действует через несколько. Или, в духе неолиберальных политик, институты переводят своих сотрудников в статус самозанятых.

Несмотря на высказанную выше критику институционального оформления российских институтов современного искусства, нужно отметить и тот факт, что, в сравнении с британскими аналогами, они все же предоставляют работникам бессрочные трудовые договоры¹⁰ и некоторые льготы и привилегии. Другое дело, в реальной трудовой практике у сотрудников институтов не так много возможностей воспользоваться своими правами и привилегиями. Например, лишь немногие из них смогли начать открыто отстаивать свои права. Это связано с особыми отношениями между государством, институтами и неформальными сообществами их сотрудников. Привлечение суда, трудовой инспекции и других государственных инстанций для разрешения конфликта и отстаивания трудовых прав работников может быть расценено как самими институтами, так и сообществом творческих работников, как нарушение границ, неблагодарное отношение к руководству институтов, которое все это время боролось за автономию художественного производства. Вывод конфликта в юридическое поле означает для коллег разрушение солидарности, вторжение на заколдованный остров.

Расплывчатая пирамида: иерархии и неравенства в культурных институтах

Выше я писала о важности процесса категоризации, в который постоянно вовлечены агенты мира искусства, чтобы, с одной стороны, лучше в нем ориентироваться, а с другой, иметь возможность «сверить» собственные позиции. Культурные институты играют здесь особую роль, поскольку их позиции в поле наиболее видны и понятны. Также они способны наделять престижем тех свободных агентов, которые вступают с ними в коммуникацию. Иван с выставкой в X и Иван с выставкой в Y — два разных агента поля. В то же время большие институты часто вызывают критику из-за претензий на автономию поля искусства. Сотрудники культурных институтов представляют здесь особый интерес для исследования, поскольку находятся в двойной позиции. Прекрасным примером можно назвать не-

давнюю дискуссию «Бегущий по лезвию бритвы: к лучшему пониманию между художниками и институциями», представляющую, кажется, *snapshot* всех укорененных в российском арт-мире социальных неравенств. Рассадка, порядок выступлений, их длительность, эмоциональные реакции модератора(ки) и других участников — все говорило о существующих иерархиях, однако линии различия («лезвия бритвы») проходят отнюдь не по признаку «художник» (выступили всего 5 человек) или «куратор»/«работник институции» (12 выступлений). Легко заметить, что между собой неравны и те, кто работает в институциях, или даже обладает идентичностью «функционера». Так же, как и в этом примере, многие мои информанты считают себя заложниками своих позиций. С одной стороны, они являются агентами, воплощающими институцию — казалось бы, их корпоративный статус улучшает их позиции в поле, передавая им часть капитала институции. С другой, институции устанавливают со своими сотрудниками властные отношения, которые могут быть описаны как достаточно несимметричные. Это создает сложный рисунок идентичности у работников институций, чья позиция не позволяет им стать самостоятельным субъектом художественного высказывания и рефлексии. В качестве яркого примера этой коллизии приведу цитату из интервью Дмитрия Безуглова¹¹, проведенного мною в рамках реализуемого в данный момент исследовательского проекта о конфликте вокруг проекта «НЕ-МОСКВА»: «Но у меня все это упиралось в то, что моя логика отравлена моим институциональным присутствием, что я на это смотрю как часть чего-то, часть общего тела, как ручка от чашки».

В то же время сложность аффилиации с институцией сопряжена с действующей в таких организациях системой дистрибуции ресурсов. Одна из информанток следующим образом обозначила особенности работы в частной культурной институции: «Конечно, все думают, что мы тут как сыр в масле катаемся. Что, вот, такое крутое место. Не знают тайну золотого ключика, что вообще-то не очень тут нам платят» (жен., начальник отдела). В отсутствии значительных финансовых

стимулов нематериальные вознаграждения также входят в неформальный трудовой контракт. Привилегией, доступной немногим, становятся ресурсы видимости и престижа. Так, например, многие сотрудники не приглашаются на открытия (или вынуждены присутствовать на мероприятии в качестве персонала), в своих же институциях и лишены не только внешних атрибутов престижа, но и важных возможностей неформального общения. В некоторых случаях низкий статус сотрудников по сравнению с внешними партнерами организации подчеркивается на уровне биорегуляции институции¹². Сотрудники институций также имеют весьма ограниченные ресурсы видимости: часто они не упоминаются на *wall texts* среди создателей выставки или на сайте музея/арт-центра. Отдельного упоминания заслуживают разные виды работы, к которым получают доступ те или иные сотрудники институций: право на творческую работу не присваивается автоматически, но должно быть заслужено или завоевано¹³. Ввиду многих из описанных выше ограничений, сотрудники институций живут второй профессиональной жизнью, действуя и как свободные агенты — художники, кураторы, лекторы. Это обусловлено не только необходимостью автономного художественного высказывания, но и ограниченностью финансовых и структурных возможностей, которые институция может предложить своим сотрудникам. Интересно, что подобная гибридность профессиональной жизни в России вполне вписывается в трудовое законодательство, поскольку в связи с новым законом о самозанятых любой сотрудник, работающий *fulltime*, также может осуществлять трудовую деятельность в качестве свободного агента. Гибридная жизнь сотрудников институций, выступающих в разных качествах, способствует их включению в разные сообщества и сети, создавая не только многочисленные ситуации коммуникации, но и конфликты идентичности. В частности, особенную сложность при детальном рассмотрении получают нередкие, в том числе и в России, конфликты или столкновения крупных институций с низовыми инициативами или независимыми художниками. Сотрудники, которые,

как описывалось выше, находятся в лиминальном положении, оказываются на переднем краю такой коммуникации, вынуждены олицетворять крупную институцию.

Из этого следует, что внешние границы институции расплывчатые: как показывает исследование, структурное положение в арт-мире многих работников мало отличается от более независимых агентов, в статус которых молодые сотрудники институций иногда переходят (так же, как и многие независимые агенты могут временно или постоянно переходить в категорию сотрудников институций). Отсюда возникает другой вопрос: как распределяются властные иерархии в институции, а также другие типы ресурсов? И о каких типах ресурсов может идти речь? Опыт интервью и наблюдений показывает, что дать простой ответ на этот вопрос в российском случае достаточно сложно из-за высокой степени неформализации трудового процесса. Для концептуализации существующих иерархий я использую модель «пирамиды», вдохновленную метафорой К. Жюфре, представившей арт-мир как песчаную кучу (sandpile), в которой действия агентов, карабкающихся

на вершину пирамиды, определяют ее форму. В расплывчатой, зыбкой пирамиде арт-институции отчетливо видны вершина (позиции главных кураторов или директоров, обладающих максимумом ресурсов) и основание, «липкий пол» поля современного искусства, волонтерский или стажерский труд. Оставшиеся агенты постоянно меняют свои позиции, аккумулируя и конвертируя разные типы ресурсов, такие, как оплата труда («эффективные контракты», когда наряду с базовым небольшим окладом существуют премии, дополнительные выплаты высокой нестабильности), «видимость», т.е. возможность получить публичное признание своего труда; степень «творческой» работы — доступ к решению интеллектуальных задач или более технический труд.

Резюмируя, можно еще раз подчеркнуть, что российский арт-мир пронизан многочисленными неравенствами и иерархиями, природа которых становится видимой при длительном включенном исследовании и не может быть напрямую объяснена через классические социологические категории, такие, как гендер, этничность и класс.



The Back Office Manifesto: к институциям (не)будущего

Заключительный пассаж этой статьи выполнен в жанре утопического институционального проектирования, типа письма, к которому социальные ученые редко приглашаются. Необходимо сделать два предварительных замечания, поясняющих подзаголовок выше. Во-первых, институциональная практика манифеста скорее распространяется на тех, кто уже имеет ресурсы видимости в мире искусства. Мы знаем мало манифестов, написанных не кураторами или художниками. Вовсе не знаем манифестов посетителей. Манифесты AI пишутся не искусственным интеллектом, а его создателями. Поэтому этот текст написан от имени сотрудников институций, скорее, вовлеченных в труд по социальному воспроизводству институции, чьи голоса слышны реже. Во-вторых, я использую термин «(не)будущее», который отсылает к парадоксальной ситуации, окончательно сложившейся в пандемический период. Культурные институции как платформы публичной сферы оказались, с одной стороны, вы-

несенными в авангард социальных дискуссий и технологических новаций (чего стоит одна музейная диджитализация, произошедшая за одну ночь), в этом смысле будущее уже наступило. С другой стороны, как риски пандемии, так и бюджетные и политические ограничения, оставляют институциям крайне мало шансов для устойчивого планирования, в котором возможно старое «будущее» в его линейной интерпретации.

1 Институции (не)будущего не контролируют какую-либо физически данную или цифровую территорию. Институции (не)будущего не имеют привратников, стражей, зрителей.

2 Институции (не)будущего являются открытой средой. Вклад всех человеческих и не-человеческих агентов (в том числе, музейных котов и фикусов) в ее конструирование и производство одинаково ценен.

3 Институции не(будущего) умирают, но мы будем их помнить.

4 Институции (не)будущего в духе этнографического концептуализма¹⁴ провозглашают эстетическое равенство между произведениями искусства и всей документацией, не-



обходимой для их создания и экспонирования.

5 Для этой цели институции (не)будущего создают открытый институциональный архив со всеми бумагами, доступный всем желающим.

6 В институциях (не)будущего все являются исследователями. Там есть семинарские и бигдатошная.

7 Институции (не)будущего говорят на разных языках. По желанию каждого из сотрудников на базе институции могут быть организованы курсы.

8 Сотрудники институций (не)будущего принимаются на работу по сумме заслуг и имеющимся компетенциям. Они имеют право менять свою профессиональную идентичность по своему желанию в любой момент.

9 Институции (не)будущего оставляют за собой право на провоочки, задержки, изменения расписания выставок и лекций, если сотрудникам нужно больше времени или подумать еще. Их стоит дожидаться.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Bourdieu P. But who created the creators // *Bourdieu P. Sociology in question*. London: 1993. P. 139–148.

² Подробнее о проекте доступно по https://docs.google.com/document/d/1YiDRw5zN53H70zy1SBjD3O_0Tq-tMg2HuNN5u9eD9l/edit.

³ Желающие скоротать дождливый вечер могут провести его за подсчетом художников в этой сотне, чтобы прийти к печальному выводу об их небольшом числе по сравнению с арт-менеджерами или коллекционерами.

⁴ Conor B., Gill R., Taylor S. Gender and creative labour // *The Sociological Review*. Vol. 63, 2015. P. 1–22; Kuleva M. Turning the Pushkin Museum into a 'Russian Tate': Informal creative labour in a transitional cultural economy (the case of privately funded Moscow art centres) // *International Journal of Cultural Studies*, Vol.22, No. 2, 2019. P. 281–297.

⁵ Случай, говорящий об этом парадоксе, недавно произошел и в Москве: в кафе Еврейского музея и центра толерантности искали сотрудника «славянской внешности». Доступно по <https://news.ru/society/iudejskaya-obshina-osudila-diskriminaciyu-po-nacionalnym-priznakam/>.

⁶ Часть материала была собрана в Лондоне, однако в этом тексте мне бы хотелось сконцентрироваться на российской специфике. Всего было собрано 70 глубинных интервью, проведены сессии наблюдений в офисах и на публичных мероприятиях институций, изучены (когда были доступны) контракты культурных работников и уставные документы институций.

⁷ Thornton S. *Seven days in the art world*. London: Granta Books, 2008. P. 256.

⁸ Там же. P. 7.

⁹ Доступно по <https://artguide.com/news/7764>.

¹⁰ Практика британских культурных институций, скорее, сводится к коротким контрактам на 1–3 года, а также заключению zero hours contracts.

¹¹ Этика проведения социологического исследования обычно предполагает анонимизацию информантов, однако в случае реализуемого проекта о «НЕСОКВЕ», в силу уникальности этого кейса, информантам предлагался выбор, хотели бы они выступать под собственными именами или же остаться анонимными.

¹² Этот тезис я позволю проиллюстрировать примером из лондонского кейса: одной из изучаемых галерей Лондона закупалась питьевая вода нескольких брендов и ценовых категорий, для гостей, внешних партнеров и сотрудников.

¹³ Здесь я не останавливаюсь на этом сюжете подробно, в деталях с результатами моего исследования можно ознакомиться в тексте «МММираж: The Art Pyramid». Доступно по <https://www.piram-mmida.life/margarita-kuleva>.

¹⁴ Ssorin-Chaikov N. Rethinking performativity: ethnographic conceptualism // *Journal of Cultural Economy*, 13(6), 2020. P. 672–689.

Маргарита Кулева

Родилась в 1986 году в Санкт-Петербурге.

Кандидат социологических наук, исследователь культуры, доцент НИУ ВШЭ (Санкт-Петербург).

Стипендиат Центра искусства, дизайна и социальных исследователей (CAD+SR, Бостон).

Живет в Санкт-Петербурге.



«Numen» «Струна», Вена, 2014. Самоподдерживающаяся социальная скульптура.

Илья Будрайтскис и Станислав Шурипа

Машины различий у врат Беспрецедентного

Илья Будрайтскис: В начале нашей беседы хочу поставить вопрос о понятии институции в специфическом российском контексте. В затянувшейся публичной дискуссии о постсоветском состоянии и неудавшемся транзите от социализма к развитому капитализму тема институтов занимает центральное место. В частности, в либеральном политологическом мейнстриме до сих пор бытует мнение, что реформы 1990-х не способствовали становлению гражданского общества и обернулись его сегодняшним авторитарным состоянием, поскольку ставка была сделана на свободный нерегулируемый рынок, а не на развитие институтов. В этой позиции необходимость последних и их отсутствие в России признается ключевой проблемой современности: у нас нет института репутации, институтов независимых судов и политических партий, выстроенной системы искусства и так далее. Получается, что положение России в политических и социальных вопросах описывается негативно, через отсутствие институтов, тогда как их полный набор исчерпывает горизонт желаемого и возможного. Из этого следует, что если бы у нас были институты, то из них бы органически выросло все остальное — необходима лишь форма, которая задаст верное содержание, произведет рационального субъекта и так далее.

Институты в такой интерпретации обладают воспитательным эффектом — они дисциплинируют человека, превращают его в сознательного и законопослушного граж-

данина. Здесь встает вопрос об отношении, в котором находятся рынок и институты; насколько идея, согласно которой они придают рыночному обществу правильное содержание через внешнюю форму, нуждается в некотором переосмыслении и критике?

Искусственный разум институтов

И.Б.: С одной стороны, институты детерминированы определенной социально-экономической структурой, которая ими не задается, но воспроизводится бессознательно. В таком случае институты сами по себе представляют сознательное производство и целенаправленное проектное усилие, направленное против рыночного потока. Здесь уместно вспомнить знаменитую фразу Маркса из «Манифеста Коммунистической партии» о том, что «все прочное растворяется в воздухе». Ведь речь тут идет именно об институтах: все, что несло признаки формы, организующей содержание — иерархии, словесный порядок, традиции, институт семьи — размывается, подвергается эрозии, растворяется в текучем и динамичном капиталистическом обществе. Возможно, что нынешнее без- или антиинституциональное состояние России воплощает собой ту негативность по отношению к институтам, которая присуща рыночному обществу в принципе.

С другой стороны, то, что на Западе может восприниматься как институты, также находится в состоянии разрушения. Более того, этот процесс «растворения в воздухе проч-

ного» носит не единовременный характер — он имманентен этому обществу, которое одновременно и укрепляет институты, и растворяет их в воздухе.

Станислав Шурипа: Да, в местной ситуации есть и специфическое, и общемировое. Что вообще такое институция? Это определенная форма социального взаимодействия и распределения власти. Институция — это общественная форма, чье содержание — та или иная идея или принцип. Состояние без форм — первичный хаос; это не наш случай. Конечно, в России есть развитая система социокультурных институтов. Думается, что на нее повлияла и долгая традиция самовласти. Растворение всего твердого в воздухе — тоже мощный фактор, но он, как и другие тенденции, работает в силовом поле веры во властную вертикаль. Эта гравитация сакрализованной власти определяет и свойства культурного пространства-времени: дистанции и барьеры, связи, обмен, потоки, интенсивности, настроенности и расположенности.

Согласно Делезу и Гваттари, в доимперских племенных сообществах органы или институты посвящены тому, что они называют Землей, и ее «театру жестокости». Но настоящая жестокость начинается на уровне империй. Органы отрываются от Земли и затем ре-территориализируются, трансплантируются на тело деспота: теперь рабочие — это «руки» императора, шпионы — его «глаза» или «уши». Третий уровень институционального производства — капиталистический, когда потоки снова детерриториализуются, отключаясь от тела деспота, и перезапускаются на текущем «теле» капитала. В наших условиях все эти три режима наслаиваются, порождая эффекты то бурного системостроения, то упадка и запустения. И шизокапитализм, и паранойя варварской империи, и племя «дикарей» — все эти вихри «креативного разрушения» — работают в нашем подвижном пейзаже. На них накладываются и глобальные тренды. Как пели «Laibach» в свое время: «The rising of the century / Did not bring catharsis / The rising of the century / Did not bring salvation/ The cracks are getting deeper/And the walls are getting higher».

По многим признакам, сегодня налицо ситуация перехода к социальным формам, которым еще нет названия: инфра-персональные затерянные миры капитализма платформ, невидимые стены и всевидящее око цифровой власти подводят нас к тому, что Шошанна Зубофф называет Беспрецедентным. В последнее время мир меняется рывками, но многие этого стараются не замечать: обыденное сознание — как зеркало заднего обзора: многие ждут, что все заработает, как раньше. Этого не будет: новые напряжения между индивидом и обществом, сознанием и телом, верхами и низами, внутренним и внешним больше не укладываются в привычную нормальность. При этом природа ключевых сил, определяющих социальную экологию и психофизику власти, за последние десятилетия не слишком изменилась; это коммерциализация и технологии. Только теперь рыночные отношения пропитывают не просто социальную ткань, а глубины человеческой природы: в ресурс обращаются кванты нашего поведения как животных, биологические основы внимания, мельчайшие движения тела.

Другая сила — развитие коммуникационных технологий. Взрывное развитие коммуникационных сетей оказалось непредвиденным. Архитектура сетей тоже исходит из рыночно-спектаклярной логики эго-коммуникаций; при этом даже эффекты, известные по предыдущим этапам эволюции медиа — телеприсутствие, распыленность, фрагментация, ускорение — теперь действуют неожиданно сильно и резко.

Сети переопределяют границы институций, дают им новые возможности. Они могут как разрушать привычные связи, так и собирать множества людей и направлять массовые движения. Это не просто новая версия «коллективного пропагандиста и организатора», каким в прошлом веке была газета, а потом телевидение. Сетевые коммуникации — это мозаичная и текучая реальность, где каждая идентичность может представлять себя в разнообразных вариантах, где индивидуальное и коллективное образуют непривычные формы жизни — распыленное сетевое я/мы-сознание, которое отличается и от коллективистского и от приватного духа прошлого века.

С коммуникациями распространяется и контроль, автоматизация и сопутствующая им ре-централизация, усиление власти. Рост сетей ведет к тому, что все больше точек становятся узлами, локальными центрами.

Человеческие существа зачастую оказываются не субъектами этой техно-лингвистической власти, а ее материалом, сырьем. Абстрактные системы используют энергию желания, либидо, чтобы выкачивать из людей нескончаемые массивы персональных поведенческих данных, которыми питаются корпорации и государства. Не только потребительское, но и все повседневное поведение подвергается оцифровке и форматированию, гипер-тэйлоризации. С точки зрения идеалов высокой модернити, это выглядит как уничтожение публичности, гегемония и дегуманизация. Усиление потоков желаемого производства между машинами и психосоциальными системами перекраивает и контуры, и контент институтов. Возникшие в доцифровой среде институты вынуждены адаптироваться и переизобретать себя.

Сегодняшние культурно-политические тренды, такие, как BLM или новая этика — важная составляющая этой трансформации. Это часть просвещенческой политики признания, теоретические основы которой были сформулированы Кантом и Гегелем, а затем развиты Кожевом и Хабермасом. Это политика признания любых своеобразий, но теперь — в контексте сетевых коммуникаций, где каждый квант смысла может являться также и товаром, и средством пропаганды.

Все требования новой этики совершенно понятны. Даже те, которые обычно используются консерваторами в качестве пугала. Вот, говорят, BLM додумались до того, чтобы считать алгебру «наукой для белых». А ведь так и есть: алгебра — прямое следствие логики, которая не просто была придумана белыми мужчинами, но и выражает миропонимание западного человека, оседлого и воспитанного культурой, основанной на линейном алфавитном письме. Правила классической логики — законы тождества, противоречия, исключенного третьего, достаточно-



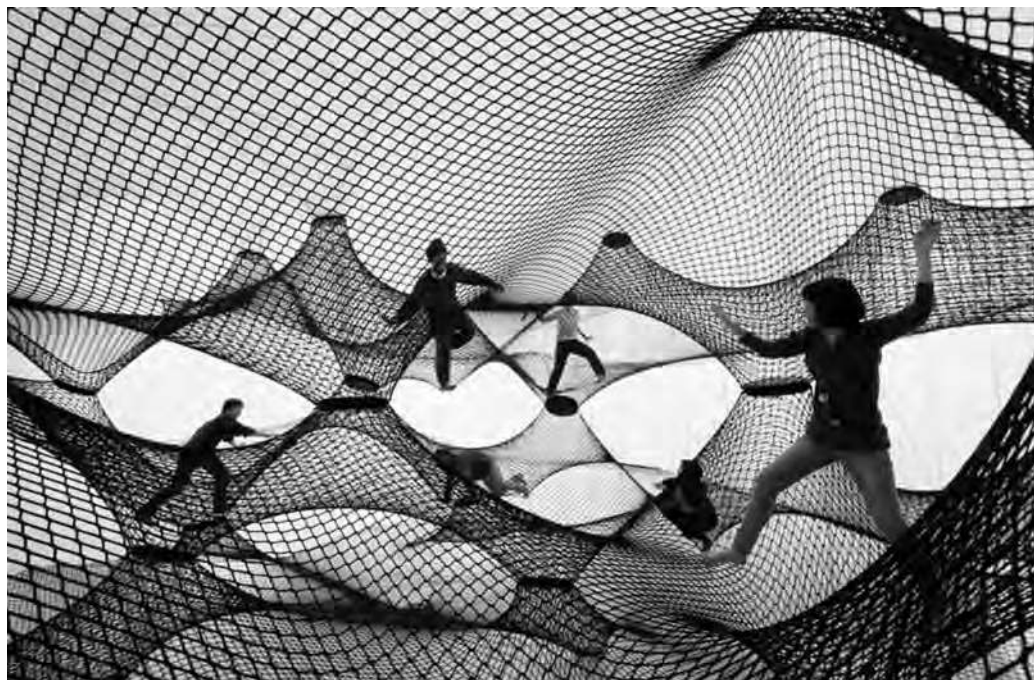
«Nimem» «Струна», Вена, 2014. Самоподдерживающаяся социальная скульптура.

го основания — задают реальность объектов с четко определенными очертаниями, объемами и местами, основанную на главном понятии философии Аристотеля — субстанции, метафизического подлежащего, всегда себе равной основы видимых вещей. И эта главная идея вечного постоянства, как и идея основания, фундамента — изобретение оседлых земледельцев. Она чужда даже кочевым культурам, не говоря уже об охотниках-собирающих: полагаясь на закон тождества или исключительно третьего, в условиях первобытного леса не выжить. С развитием искусственного интеллекта традиционная логика четких границ будет растворяться в более общей и многовариантной логике сетей и облаков, которая как раз и возвращает нас к добродетелям охотников-собирающих (во многом совпадающих с добродетелями креаклов): уметь выслеживать зверя, терпеливо ждать в засаде, проявлять гибкость и наносить точный удар.

Все большую роль играет сочетание машин, языков и воображения, на котором

основано развитие искусственного интеллекта, формы жизни, рождаемые коммуникациями, которые прирастают уже даже не просто к поверхностям наших тел, а сразу к нервным окончаниям. Например, институт живописи после всех своих смертей вдруг возрождается в качестве фона для эго-презентации в тик-токе. Или музей, место, где зритель благоговейно созерцает шедевры, хоть и сохраняет свой сакральный статус, но теперь в расширенном поле, уже скорее в смысле хайдеггеровского античного храма, «восстанавливающего вокруг себя мир», становясь социокультурным хабом, соединяющим людей многообразными нитями эдьюкейтмента. Повседневная жизнь становится важной частью музея, все активнее проецирующего свой интегративный дискурс, подключая различные страты и складки общества к культурному потоку, в котором шедевры фигурируют где-то на дальнем плане.

И.Б.: Тут возникает важная проблема, связанная с двумя принципиально разными способами понимания институций. Существует мейнстримная либеральная теория, которую

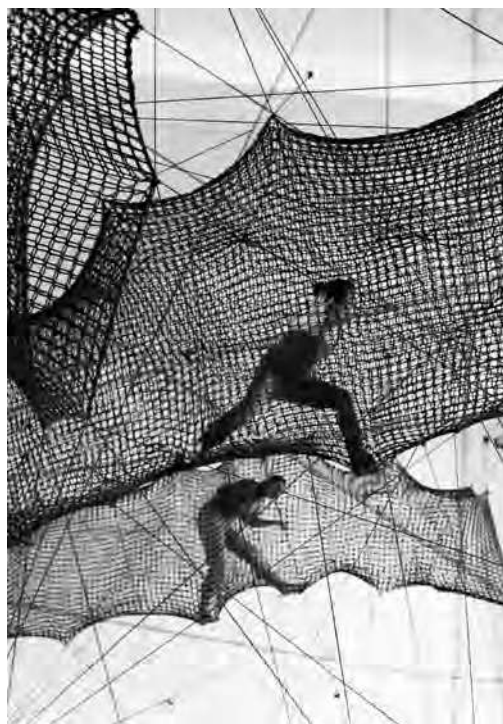


«Nimpen» «Сеть», Дом современного искусства, Хассельт, Бельгия, 2011.

называют институциональной, во многом nasledующая взгляду Токвиля на американскую демократию XIX века. Согласно этому взгляду, институты организуют и сдерживают разрушительную страсть людей к социальному равенству и ниспровержению любых различий. Эта тенденция, как полагал Токвиль, с одной стороны, объективна, но с другой — является угрозой для свободы, которая возможна лишь при сохранении различия в том или ином виде. Между желанием равенства и его осуществлением встают дифференцирующие институты демократии, которые создают опосредующие механизмы. Институты собственности и политической демократии превращаются в своего рода надличностный, искусственный разум, который организует и сдерживает наши индивидуальные желания.

Иными словами, в атомизированном обществе модерна институты заменяют само общество и общественный интерес. Отсюда вытекает, например, связь различных институциональных теорий с биологическим пониманием мозга, который уже не является рациональным руководством индивида по жизни, но наоборот — рабом его желаний. Так, наш мозг подсказывает то, что принесет нам удовольствие, когда рационально нужно себя вести совершенно другим образом. Именно по этой причине практика различных личностных тренингов связана с введением мозга в институциональные рамки, которые возвышаются над частным разумом. Институт предлагает некую позицию, которая претендует не на истину, но на опосредование между нашим индивидуальным желанием и отсутствующим общим интересом, у которого нет субъекта.

Современная теория институтов, например, у Джеймса Робинсона и Дарона Аджемоглу (в их известной книжке «Почему одни страны богатые, а другие бедные»), основана на предположении, что экономически развитые страны обязаны своим процветанием сильным инклюзивным институтам, включающим большую часть населения в процесс принятия решений и распределения ресурсов. Напротив, бедность связана со слабыми институтами в странах, где доступ к власти и ресурсам обладает лишь узкая группа элиты.



«Numen» «Сеть», Дом современного искусства, Хассельт, Бельгия, 2011.

Но есть и другая идея институций, согласно которой они создаются самими людьми в процессе социальной борьбы. Они представляют собой не просто медиацию между индивидами, а конкурирующие политические и моральные проекты. Я бы назвал такую идею грамшианской, в которой институты создаются не на месте отсутствующего общества, а самим обществом. В этом представлении институты являются неотъемлемой частью общественной жизни, и если мы так поставим вопрос, то увидим, что в России, несмотря на контроль над политическим пространством и авторитарные методы правления, все же возникали и продолжают возникать институты. Возможно, они не претендуют на глобальный или масштабный характер, но тем не менее они держат общество в состоянии постоянных изменений и трансформаций.

Мы не можем сказать, что за тридцать лет отсутствия институций на постсоветском

пространстве общество осталось прежним; наоборот, оно менялось, и это изменение приобретало именно институциональные формы, постоянно что-то создавалось снизу. Можно вернуться к твоей, как мне кажется, очень верной постановке вопроса, что институции не всегда носят материальный характер, ведь сегодня привычный разговор об институциях, например, в культурном пространстве, — это идея материальной формы, такой, как музей.

Дематериализация институций

И.Б.: В это же время большая часть институций, создающаяся в горизонтальном режиме, в том числе и в современных российских условиях, часто не связана с какими-то устойчивыми материальными формами.

С.Ш.: Любая институция основана на расширении сознания на одном уровне и на сужении, упрощении, в терминах Никласа Лумана — редукции комплексности. Чтобы быть собой, система должна отличать себя от не-себя, то есть окружающей среды. Поэтому ей не нужно видеть окружающее во всем многообразии, оно интересует аутопоэтическую систему в основном как ресурс для собственных операций. Редукция комплексности подчеркивает ограничительный, «консервативный» элемент институциональной структуры, в то время как аутопойезис, производство идентичности служит расширителем сознания для тех, кто внутри. Функция расширения сознания как раз и связана с нематериальным началом в жизни институций, с различением себя и не-себя, то есть идентичностью. Ее источник — принцип, идея, установка, то, что и можно назвать институцией в нематериальном смысле.

Сегодня, в условиях невиданной машинизации духа, идеи и понятия трансформируются, плаваются и рассеиваются, ускоренно политизируются и идеологизируются. Сетевой мир возникает из волн демократизации: появляются множества точек зрения, перспектив и траекторий. Меняются пространства, а с ними и идеи становятся аренами и средствами борьбы различных сил и интересов.

Институциональная теория искусства, сформулированная в 1960–1970-е годы аме-

риканским философом Артуром Данто, и сегодня считается наиболее плюралистической, потому что описывает максимально открытую систему, не отвергающую априори ничего из того, что может придумать художник. Считается, что художник может делать все, что хочет, но когда она или он приносит работу в институцию и требует признать ее художественную ценность, эксперты либо подтверждают, либо отклоняют это требование. Непрошедшие эту редукцию комплексности могут пойти в другую институцию, где могут решить по-другому. Эта структура призвана гарантировать наибольшее разнообразие, чтобы любые идеи и видения имели возможность достигнуть внимания профессиональных экспертов.

Художественные институции можно разделить на три типа: маленькие, средние и большие. Это различие размеров соответствует различию функций. Большие институции оказывают определяющее влияние на основные процессы. В наших условиях это, прежде всего, крупные музеи, фонды и центры современного искусства, такие, как Гараж, Винзавод, ММСИ, V-A-C, ЦТИ Фабрика и другие. Помимо прочего, они создают условия для встречи профессионального мира с широкой публикой. Сегодня художественная сцена выживает в нормальном виде благодаря работе этих организаций; трудно представить, что бы было без них. Средние институции сочетают черты больших и маленьких, поэтому имеет смысл остановиться сначала на маленьких. Они, как микроорганизмы, весьма разнообразны: артист-ранспейсы, сквоты, всевозможные объединения и самоорганизации, группы и сообщества. Обычно они наименее отягощены материальностью и часто становятся местами первичных экспериментов, здесь возникают новые подходы и тенденции.

Два Града

И.Б.: Мне кажется очень интересной идея о разделении институций по размеру. Это различие является не только количественным, но и качественным, потому что размер связан с материальным отягощением. Большая институция — это институция, которая

почти без остатка погружена в мир: она должна взаимодействовать с государством, выступать как орган репрезентации всего современного искусства и легитимировать его. Эта приземленность большой институции неизбежно склоняет к частому господству формы над содержанием. Описанная материальность определяет ее задачи, взгляд на ситуацию, ее отношение к актуальному моменту и локализует большую институцию скорее в настоящем, чем в будущем. Она живет очень близкими горизонтами, так как привязана к существующему моменту, поэтому должна ориентироваться на те структуры жизни, которые есть сегодня, а не на те, которые могут гипотетически возникнуть завтра. В связи с этим поле действий для такой организации крайне ограничено миром обстоятельств.

Что касается маленьких институций, то здесь все наоборот: если они почти лишены материальности и меньше связаны с окружающей реальностью, от которой не зависят и по отношению к которой не выполняют ни-

каких обязательств, то получается, что свобода таких институций определяется меньшей ответственностью перед настоящим и большей открытостью перед будущим.

Напрашивается смелая аналогия между двумя градами Аврелия Августина: градом Земным и Божьим. Августин дает им определение в своем великом труде «О граде Божьем», в котором град Земной — это материальное явление, подверженное времени, внутри которого располагается, а Церковь — это институция, не обладающая предметностью. На самом деле, материальность Церкви является позднейшим следствием ее укорененности в мире, и этот факт все равно находится в определенном противоречии с ее сутью как нематериальной институции. Августин говорит, что это град, который присутствует в человеческих сердцах, у него нет никаких внешних очертаний, и именно поэтому это град Божий, который одновременно и присутствует, и не присутствует на Земле; он находится принципиально в других отношениях со временем. Град



«Nume» «Лента», Музей современного искусства, Париж, 2015.

Земной погружен в настоящее, в историю, в обстоятельства, а Божий возвышается над временем, схватывая его как длительность и историю, от которой он защищен.

Мне кажется, если применить это противопоставление Августина, то малую институцию можно сравнить с этим градом, находящимся в человеческих сердцах, но не во внешней материальной инфраструктуре. У такой институции, не связанной обязательствами по отношению к настоящему, как ты правильно заметил, возникает возможность участия в общественной дискуссии и жизни именно с точки зрения привнесения того, что в ней отсутствует, того, что из нее самой не рождается, но что соответствует ее будущему.

Если вернуться к затронутой тобой «новой этике» или пересмотру предшествующих институций, здесь мы также видим привнесение в общественную дискуссию того, что никак не вытекает из конкретной диспозиции сил. Эти новые этические вопросы, возможно, носят утопический характер, но именно благодаря институциям второго типа эти утопии становятся практическими. Ма-

ленькие институции мотивируют людей на действия, на культурную или социальную активность, которая держит общество в состоянии изменения и трансформации. Если материальные организации легитимируют жизнь малых институций, то последние ставят существующее положение вещей под сомнение. Возможно, масштаб и значение этой связи не сразу опознается существующей властью или госструктурами.

С.Ш.: Августин здесь очень кстати. На него ссылается и Артур Данто в раннем эссе «Мир искусства», где он вводит понятие арт-мира — условной системы взаимоотношений, норм и критериев оценки и интерпретации. Эта система анимируется желанием делать, понимать и обсуждать искусство, объединяющим всех вовлеченных — художников, кураторов, активистов, музейщиков, галеристов, коллекционеров, критиков, зрителей — в сеть, которая существует и нематериально — в ценностях и условностях, настройках и смыслах, и материально — в практиках, дискурсах, пространствах. Данто как раз и пишет, что арт-мир относит-



«Nimem» «Лента», Центр искусства, Де-Мойн, штат Айова, США, 2018.

ся к остальному миру, как град Божий к граду Земному.

Структурно так и есть; ведь речь о мерцающем присутствии самовоспроизводящейся социальной подсистемы, основанной на различении особого культурного опыта, некогда связывавшегося с настроенностью на эстетическое, а сейчас, скорее, на критическое и спекулятивное восприятие реальности. Арт-мир — не единая структура; это множество разноприродных связей с включением связи через отсутствие связей. Арт-мир инклюзивен, его границы размыты и подвижны. Данто имеет в виду и особый опыт времени, интенсификацию бытия, создаваемую искусством. Это понимание времени, заметим, уже довольно далеко от вечности августинова града Божия.

Ключевой нематериальный элемент институций — темпорализация. Институции создают собственное время посредством паттернов, ритмов и циклов, связывая потоки политических и эстетических, социальных и административных темпоральностей. В этом производстве времени — будущего, прошлого и настоящего — участвуют и маленькие, и средние, и большие институции. В них сплетаются и событийность крупных музеев, и пульсации средних и маленьких институций; конечно, это не стройный хор возносящихся праведников, наоборот, арт-мир развивается за счет энергий борьбы, обычно идущей не между институциями, а внутри них.

Художественная жизнь состоит из взаимодействий с институциями, и крупными, и средними, и маленькими. В моем случае это «ХЖ», Институт современного искусства, где я преподаю, и АСИ, основанное мной совместно с Анной Титовой несколько лет назад. Для АСИ время — один из главных предметов интереса. Формы времени — выражения общественных связей; они не укладываются в волновой фронт единой истории, а скорее, образуют рельеф социального пространства.

Практика АСИ основана на трех постулатах о радикальном равенстве. Во-первых, мы считаем, что все формы времени и темпоральности равны: настоящее, будущее, прошлое, все их версии и сочетания, включая условные, забытые, непрощедшие и непрожитые вре-

мена. Во-вторых, мы за равенство дискурсов: художественных, бюрократических, научных, эзотерических и всех остальных. В-третьих, равенство любых копий и оригиналов. Слепки, ксерокопии, репринты, отпечатки, фотографии признаются равными оригиналам, независимо от их качества.

Равноправие времен, дискурсов и вещей создает условия для подготовки к беспрецедентному будущему, когда у штурвала общественной жизни встанут машины. Это будут лингвистические машины различий, чье отношение к объектам управления исходит из формулы Джорджа Беркли — «быть — это быть воспринятым». Такие машины не смогут работать с теми, кого они не видят; они должны воспринимать как можно больше различий. Поэтому такое значение имеет политика признания идентичностей; мы технически не сможем обойтись двумя-тремя гендерами, тремя-четырьмя возрастными группами и четырьмя-пятью расами, должны существовать огромные множества различий, каждое со своим самопониманием, и тогда машина и демократия будут совместимы.

Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве.

Историк, теоретик, публицист.

Преподаватель «Шанинки»

(Московской высшей школы социальных и экономических наук), читает авторские курсы в ряде других образовательных институций.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

Станислав Шурипа

Родился в 1971 году в Южно-Сахалинске.

Художник, куратор, критик и теоретик современного искусства, преподаватель Института проблем современного искусства.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Стас Азаров «Летающая башня», 2021.

PPP

Здорово, наверное, побывать тут

Этот текст — итог обсуждений и поиск возможной общности, как независимых, так и трудящихся в институциях, работников и работников культуры.

Опыт жизни и работы в разных городах России стал поводом для объединения. В мае 2020 года, в разгар первого локдауна, мы создали в Телеграме чат под названием PPP, ставший пространством подчеркнуто неформального общения. PPP для каждого и каждой свой. Для одних — «Регионы регионам рознь», для других — «Революционно-региональный рай». У аббревиатуры нет и не может быть одной официальной расшифровки, ее многозначность созвучна разнообразию взглядов и мнений, представленному внутри нашего сообщества. PPP — это мы, люди, развивающие современную культуру и искусство на своей территории: во Владивостоке и Владикавказе, Волгограде и Воронеже, Железнодорожном и Екатеринбурге, Казани и Кирове, Краснодаре и Красноярске, Нижнем Новгороде и Новосибирске, Перми и Ростове-на-Дону.

Сегодня мы вынуждены действовать в условиях жесткой централизации, присущей экономической и политической системе нашей страны. Неравномерное распределение бюджетов и гиперконцентрация ресурсов в Москве влекут за собой отсутствие на местах минимально необходимых средств для проектной работы и, как следствие, неизбежную миграцию из регионов в центр. «Уход в онлайн», сблизивший участников PPP в период пандемии, лишь раз подтвердил существующее ресурсное неравенство: региональные институции зачастую проигрывают столичным в конкуренции за внимание аудитории, поскольку не имеют финансовой возможности создавать необходимый для этого контент. Кстати, конкурентные отношения, в которых мы вынужденно оказываемся,

— еще одно следствие пресловутой централизации. Немногочисленные гранты, за которые мы вынуждены бороться, становятся гарантией выживания наших институций и инициатив, которые приходится «упаковывать» под стандарты грантодающей организации — демонстрировать уникальность, эффективность, открытость, укреплять, налаживать, содействовать... Однако «правила игры» придумываются для региональных институций в Москве и часто не учитывают локальные специфики. Централизация существенно осложняет и построение горизонтальных связей: наши редкие межрегиональные встречи происходят в основном в Москве, а перемещения по стране связаны с транспортными и финансовыми сложностями.

Будущее может быть другим. Каким? В поиске ответа на этот вопрос мы не стали на путь компромисса, дабы сформировать одно обобщенное суждение. Не желая вторгаться в принципы и убеждения друг друга, мы собрали этот текст подобно мозаике, включив в него мнения отдельных участников PPP. Наши заметки о будущем отличаются друг от друга и содержательно, и стилистически, а прогнозы и пожелания варьируются от дистопий до утопий, от прагматически выстроенных планов до иллюзорных грез, от индивидуалистских стратегий до гибридных коллективностей. Институции будущего, которые мы воображаем, имеют разные формы — от ситуативных и укорененных в локальностях агломераций до масштабных арт-комплексов, от строчки кода в браузере до стеклянных зданий, от инклюзивных и общественных до экспертных и профессиональных, от постоянно сомневающих в своей необходимости до высоко конкурентных и уверенных, от изовых и коллективных до индивидуалистских.

Единый образ будущего нам недоступен, и мозаичное панно из форм, о которых мы пишем, подобно карте, на которой отмечены вероятно достижимые места. Ее можно разглядывать, использовать для позитивных affirmаций или же, как с картами часто бывает, повесить на стену и думать: «Здорово, наверное, побывать тут».

Лейли Асланова, Ростов-на-Дону

В качестве институции будущего в Ростове-на-Дону мне нравится идея агломерации, состоящей из сообщающихся временных и долгосрочных мастерских и исследовательских центров.

В Ростове-на-Дону по-прежнему сильна самоидентификация через городские районы, реальные границы которых не всегда совпадают с административными. Районы имеют разные характеры возникновения и развития, а также мифологии. Объединения действующих в районах инициатив в агломерации даст импульс к дальнейшему развитию локальных культурных ситуаций. Тем более в большом городе необходимо обеспечивать доступность посещения и участия для всех горожан, включая тех, кто не имеет возможности регулярно выбираться в центр.

Что это за мастерские? Это могут быть как ремесленные мастерские — гобелена, витража, стеклодувные и так далее — и лаборатории современных технологий, так и персональные художественные студии. Предполагается, что эти мастерские будут вести программы обучения при поддержке города через гранты или предоставление помещений в пользование без обременений, таких, как капитальный ремонт или погашение многолетней задолженности по коммунальным платежам.

Мастерские могут располагать собственными галереями и пространствами для публичных событий. Однако возможен и другой сценарий: если мастерских в одной части города несколько, то они будут совместно использоваться общей выставочной площадкой. Также там смогут базироваться мобильные исследовательские команды (на основании городской грантовой программы), изучающие районную историю и современность, собирающие архивные материалы, иницирующие эксперименты, резиденции и коллабора-

ции и участвующие в проектировании будущего этих районов.

Архив, наоборот, вполне может быть централизованным: располагаться на территории Донской государственной публичной библиотеки и поддерживаться университетами. Также общей может быть и афиша агломерации. В проектной деятельности субъектов агломерации важны высокая прозрачность и открытость процессов, что обеспечивало бы возможность участия не только для профессионально ориентированных деятелей и деятельниц современной культуры, но и вход разным людям, которые хотели бы развить свой интерес и опыт общения в поле искусства и культуры.

Важно, что подобная агломерация имеет смысл в условиях свободы, когда мысль, слово, художественные идеи и эксперименты не будут испытывать давления со стороны государства и подвергаться цензуре.

Дима Безуглов и Кристина Горланова, Екатеринбург

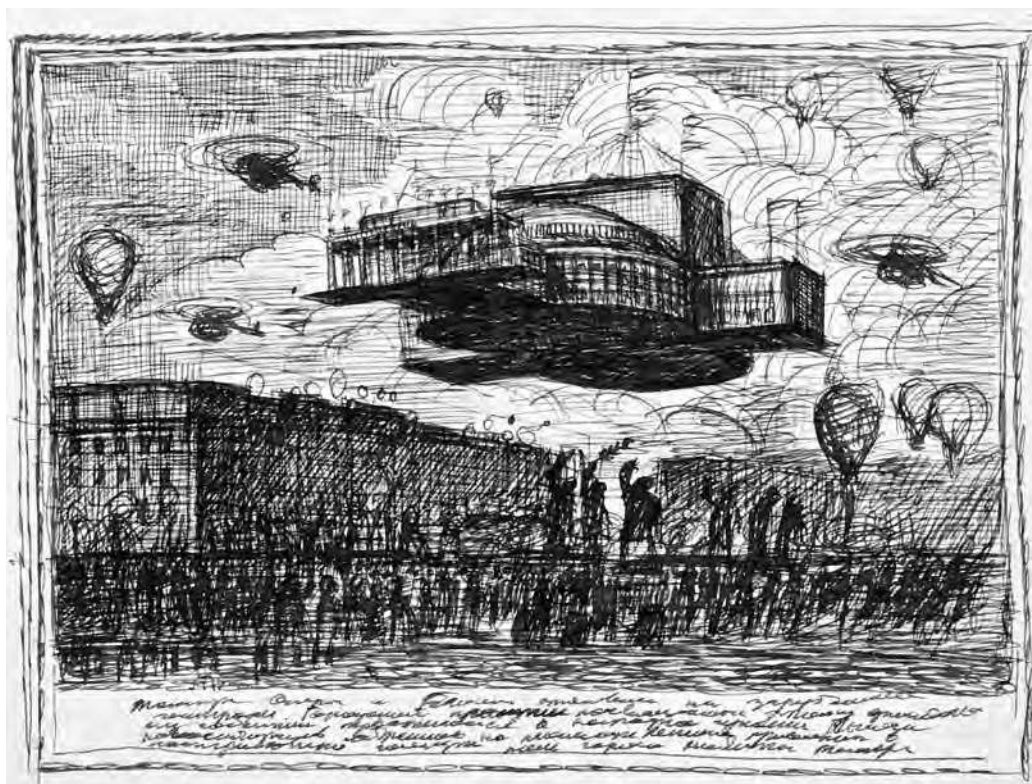
Слово «будущее» дезориентирует, потому что в нем спрессованы все возможные грядущие точки на линии времени. Мы остановимся на десяти годах и будем говорить об уральских институциях 2031 года.

Мы исходим из допущения, что консервативный крен не скрутит всю культурную политику страны в рог, и останется пространство для открытых межкультурных проектов и инициатив.

Мы также знаем, что слово «институция» указывает как на развитые государственные машины, к которым можно отнести, например, Третьяковскую галерею, Пушкинский музей, Эрмитаж, так и на локальные инициативы, едва имеющие признаки институциональности.

Допускаем, что учрежденные крупными федеральными институциями региональные филиалы будут так или иначе работать и выстроиться в сеть, внутри которой будет запускаться традиционное движение от Москвы к регионам: кураторы в Москве будут собирать то, что считают достойным и информативным высказыванием, а потом передавать дальше.

Главное предположение и надежда в развитии локальных институций — ресурсы станут доступнее, несмотря на то, что в нашем прогнозе их источники не сильно изменятся. Кураторы независимых площадок перестанут быть



Сергей Гребенников «Театр оперы и балета отчаливает... (далее неразборчиво)», 1995.

перераспределителями благ и, наконец, станут просто администраторами их пространств и ресурсов, а гранты на художественные и культурные проекты будут выигрывать непосредственно команды, собирающиеся всплывками — ситуативно, под проект, под движение.

Площадки, которые сейчас маркированы как центры современной культуры, станут просто помещениями с фондами, функцией хранения, всем нужным для экспонирования, и их будут финансировать постольку, поскольку они способны принимать у себя высказывания и коллективные действия стихийно организуемых низовых коллективов.

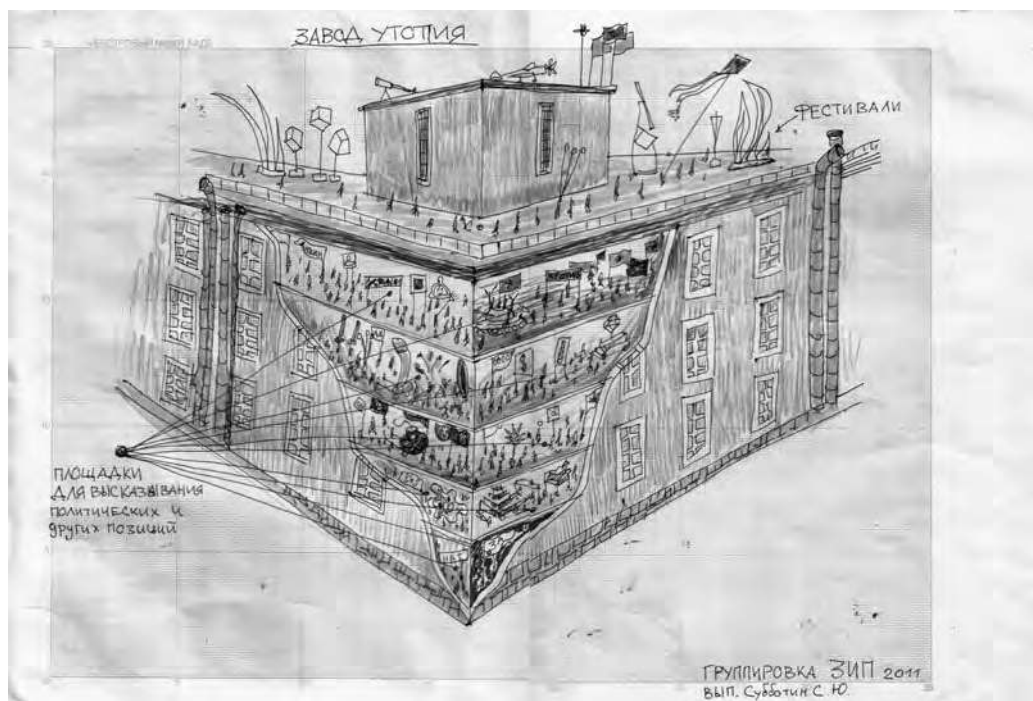
Нам видится сеть товариществ, внутри которой расчерчиваются еле заметные новые связи, производящие новые ситуативные союзы, в которых ни над одним не нависает страшное зазубренное лезвие планирования на весь выставочный год. Нет дамокловым мечом, да — моментальной солидарности.

Ангелина Бурлюк и Петр Жеребцов, Новосибирск

Ось настоящее. Где мы себя обнаруживаем.

В настоящем художественная институция не может быть открытым политическим агентом и прямо задавать неудобные вопросы. Например, не может от своего имени выпускать заявление о деле Юлии Цветковой, активистки и художницы. Такое заявление считается как антигосударственный жест. (Почти) не имея профессиональной автономии, искусство внутри институций перемещается между красными флажками «безопасных» тем.

С другой стороны, институции современного искусства (пока) могут заниматься контрабандой прогрессивных идей. Например, полупамятками говорить о растущем экономическом и правовом неравенстве, эрозии общественных институтов, глобальном климатическом кризисе, дезориентации в цифровых мирах постправды... В отсутствие публичной сферы



Группировка ЗИП «Завод Утопия», 2011. Бумага, цветные карандаши, шариковая ручка.

Агорой институция не станет, но может быть партизанским отрядом, группой подпольщиков на территории, занятой неолиберализмом и консерватизмом.

В настоящем институции разделены на частные и государственные. Последним не удастся конкурировать с фондами и музеями, которые поддерживает крупный бизнес. Будто бы вовне этой дихотомии — самоорганизации разных форматов (автономные, внутри институций, активистские и т.д.), рассыпанные по городам России. Мы строго не разделяем институции и самоорганизации, поскольку дихотомия не проясняет суть инициатив. Важней разделять общественное и частное, общедоступные блага и блага-как-сервис, уникальность культуры от brand identity, вбирающей культурный капитал.

В настоящем десятилетиями сохраняется стабильно низкий уровень бюджетных расходов на культуру и образование. Равно как и асимметрия в распределении ресурсов от центра к регионам.

В настоящем институции перенимают рыночные формы отношений. Считается, что

культура — это сфера услуг, культуру потребляют, измеряют количественными показателями. Как правило, бюджет институций, которые финансирует государство, покрывает низкие зарплаты, коммунальные услуги, оплату штрафов от контролирующих инстанций. Поощряется самоокупаемость и внебюджетное финансирование. Бюджет не растекается, а блага не просачиваются: ресурсов мало, это усиливает конкуренцию агентов, диктует проектный подход, выворачивает темпоральность труда, поощряет самоэксплуатацию и сборку временных случайных команд, не дает гарантий.

NB! В нынешнем «активистском институциональном строительстве» нет ничего героического. Мы находим компромиссное вещание из подполья — жалким.

Когда современность внутри консервативного поворота перестанет быть настолько несовременной, институции будущего станут возможными.

Ось будущее желанное.

Пишем утопически, чтобы понять, куда двигаться. Используем метод негативной самоидентификации, определения через отрицание существующего.

Чего мы взыщем? Не быть «всего лишь» искусством. Нам близка программа производственного искусства¹: мы стремимся не только производить образы и объекты, но создавать новые ненасильственные отношения между людьми для преобразования общества. Или так: коллективно производить знание о самих себе, свой язык, обретать голос, находясь на своей территории.

Чего мы взыщем в институциях искусства? Не быть «всего лишь» персоналом. Оплаченным сервисом для приглашенных кураторов и художников — смыслообразующих единиц. Это значило бы, что роль публичной институции (а по сути, людей внутри) сводится к обслуживанию рутинного процесса, который утверждает художественную ценность, вписывает отдельные фигуры в историю, воспроизводит иерархии (публики и институции, медиумов и форматов репрезентации, статусов и рангов).

Институции будущего — не столько площадки, сколько политические агенты, которые сопротивляются кризисам, которые порождены политическими и экономическими противоречиями. Этими институциями могут быть:

- широкие альянсы партизанских локальных инициатив, объединившихся для перераспределения и децентрализации ресурсов;

- дома культуры и альтернативные школы всаимного обучения;

- мастерские и резиденции, снимающие различия между «искусством» и «современным искусством», предлагающие создавать новое знание на стыке гуманитарных и естественных наук, коллективные групповые практики в противовес самокапитализации и индивидуальному производству объектов;

- самоуправляемые и регулярно сменяемые общественные советы в городах, формирующие культурный запрос всегда на производство ненасильственных отношений и освобождение воображения и труда.

Институция будущего меняет места и работает ограниченное время: она разрешает кризисы в одной локальности, покидает ее и отправляется в следующую. На ее место приходит Агора.

Антон Вальковский, Владикавказ

После восьми месяцев пандемии выставочный зал ведущей музейной институции Северной Осетии-Алании открылся экспозицией натюрмортов. Натюрморты из шишек — это все, что смогла предложить институция прошлого в условиях жесточайшего социального и экономического кризиса в регионе.

Институция будущего на Северном Кавказе считает преступлением игнорировать текущие вызовы современности и возводить башни из слоновой кости. Она призвана работать с трудным наследием региона: территориальными и этническими конфликтами, многие из которых находятся в замороженном состоянии, геноцидом народов и отдельных социальных групп, постколониальным и миграционным наследием (от трудовой миграции до травматического опыта депортаций народов Кавказа).

Художественные и социокультурные проекты станут лабораториями мягкой силы — будут разрабатывать технологичные и тиражируемые прототипы и решения методами культурной дипломатии в ситуации, когда официальная дипломатия терпит поражение. Задачи — проработка культурной травмы, разработка инструментов взаимопонимания и построения мира.

Институция будущего наконец-то перестанет быть перевалочным пунктом для поставок культурного продукта из метрополий (с их критериями того, что считается ценным и заслуживающим внимания) и патерналистского разговора об искусстве. Она также перестанет поставлять искусство — с налетом самоэкзотизации — в метрополии для обогащения символического капитала столичных проектов. Она наконец-то обратится к проблемам территории и поддержке представителей локального художественного сообщества на Северном Кавказе, которые, в отличие от агентов культурных и социальных изменений других регионов, никуда не собираются уезжать.

Яна Гапоненко, Владивосток

Владивостокская институция будущего — это институция-человек, с авторской публичной (выставочной, образовательной) программой, тиражируемой для продажи площадкам (вузам, библиотекам, музеям, научным центрам) и формирующей, таким образом, новый запрос их

аудиторий. Владивостокцы известны как self-made люди, предприниматели, энтузиасты, первооткрыватели — самостоятельные и независимые. Здесь часто новое начинание в культуре — это инициатива одного человека. Так, эксперты здесь могут стать не только носителями знания, но и теми, кто формирует его, а площадки как физические места во Владивостоке будут работать лишь с удержанием аудитории, которую приводит с собой эксперт, и охраной коллекции, с которой эксперт работает. Площадок, таким образом, будет становиться все меньше, аудитория у них будет выровнена, и они будут функционировать по типу резиденций, становясь кондоминиумами для индивидуальных предпринимателей.

С другой стороны, люди здесь будут объединяться на почве отстранения от центра страны и напускной независимости. Все большее количество товарищеских НКО приведет к тому, что на зарплате у площадок останется лишь административный и обслуживающий персонал, поддерживающий здание и обеспечивающий документальный оборот, тогда как все менеджерское звено заменится публичными экспертами, у которых будет по две-три площадки на контроле. Помимо резкого сокращения количества институций в привычном понимании (зданий и площадок) аудиторию ждет пресловутая междисциплинарность получаемых ими знаний, полифония предлагаемых к изучению теорий, размывание границ между академизмом и практикой. Такие люди-институции уже есть во Владивостоке, и система образования подстроится под них, предлагая повышать квалификацию отдельным людям краткосрочными программами. Фактически романтизация образа гения будет сведена к обыденной функции высокоэффективного менеджера.

Татьяна Данилевская, Воронеж

Видишь, там в поле возвышается храм, рядом с ним ТРЦ? Поезжай-ка туда.

Где-то за ними в 2023 году в поселке Солнечный Яменского сельского поселения Рамонского района Воронежской области будет музей современного искусства.

Инициатива строительства города-спутника и арт-парка в нем принадлежит местному строительному магнату. В проморолике будущей стройки² на фразе «сохраняя традиции,

базовые консервативные ценности» я неожиданно обнаруживаю себя в компании стажеров из Китая. Вспоминаю, что несколько лет назад мы снимали в художественном музее мини-ролик для грантового проекта университета, и я выложила его в соцсети. Нас взяли в будущее, правда, без ссылок на источник и согласия.

Как будет устроен арт-парк, можно только гадать: будет ли частная коллекция открытой и станет ли центр современного искусства по-настоящему публичной площадкой. То, что Воронежу нужна именно публичная, а не частная площадка-институция, стало ясно после закрытия ВЦСИ (Воронежская региональная просветительская общественная организация «Центр современного искусства»). Появились квартирные инициативы, открытые студии; продолжает работу частная галерея; общепит и торговля стали благосклоннее к искусству, но ни одна из площадок не является фактически и юридически тем, чем был ВЦСИ — общественной организацией и общественным пространством.

Не Москва и без гор? Воронеж был фактической столицей Российской империи во время длительных приездов в город Петра Первого для строительства Азовского флота, в начале 1990-х всерьез обсуждался как кандидат для столицы РСФСР, сейчас город — безусловная столица военного образования. Не думаю, что центростремительный отсчет проясняет локальные особенности.

Институция будущего — общественная; имеющая горизонтальные связи с другими региональными институциями, не опосредованными столичным центром; поддерживаемая государством — его забота в том, что сотрудники не занимаются волонтерством и не скидываются на оплату аренды и коммунальных платежей, — и в то же время открытая к сотрудничеству со спонсорами и поддержке жителей; все организационные решения принимаются коллегиально и неиерархично.

Александра Дорофеева, Железногорск

Железногорская институция будущего — это экосистема, существующая как зеркало (сайта) официальной повестки и мирно сосуществующая с ней. То есть чтобы быть перенаправленным на сайт-зеркало, нужно всего лишь добавить в адресную строку несколько символов

(код), так что жители Железногорска могут путешествовать по оптикам комфортно. Это путешествие — такое ежедневно доступное и такое парадоксальное — и становится главным путешествием тех, кто принял решение остаться в Железногорске.

Искусство в коллективном сознании признано секретным инструментом перехода на зеркало (тем самым кодом). Демонстрация искусства перешла от экспонирования эксклюзивных объектов к предложению ситуаций для тренировки кода. Физическое пространство институции также существует как полигон для упражнений сознания. К 2030-му у железнорогцев сформирована внутренняя потребность к путешествиям между мирами, и экосистема, по сути, предоставляет услуги фитнеса для сознания, являясь оплачиваемым сервисом.

Таким образом, код, делающий экосистему видимой, также нивелирует эго ее индивидо-агентов: ситуации в «выставочном» пространстве читаются как обычные и поэтому значимые. Карго-культ преодолён, а желание соединиться с далеким удовлетворяется экосистемой, обученной быть субъективной, разной и сексуальной.

Елена Ищенко, Краснодар

Добраться до Дома искусств и ремесел можно на одном из бесплатных трамваев, который доставит вас в район Музыкальный — когда-то неблагополучный район теперь оправдывает свое название.

Достоверно неизвестно, как Дом появился. Наиболее реалистичной кажется версия, что один из недостроев Музыкального был засквотирован местными жителями, решившими открыть в нем художественную школу. К работе Школы стали присоединяться художницы, музыканты и культурные работники, организовавшие кружки для людей разных возрастов, мастерские, репетиционные базы, производственные цеха, библиотеку и резиденцию для преподавателей из других городов, станций и хуторов. Постепенно разделение на преподавателей и учеников стерлось, уступив место горизонтально организованной сети.

Одной из основных целей Школы стало подержание духа сотрудничества, взаимодействия и солидарности, в котором формируются и развиваются сообщества. Придерживаясь

разных взглядов и предпочтений относительно искусства, все участники разделяли общие для всех политические идеи и ставили горизонтальное администрирование и инклюзивность превыше институционального успеха.

Школа объединила ранее конфликтовавшие художественные течения и ремесла. Изменилась сама логика творческого производства. На смену капиталистической купле-продаже пришло разделение искусства на профессиональное и любительское — для-всех- и для-себя-производство (отметим, что это разделение никогда не являлось четкой оппозицией, но формировало множество градаций между, а также возможность любительства и хобби в одном виде деятельности, и профессиональности — в другом).

Поначалу Школа развивалась без бюджета: засквотированное здание улучшалось силами самих участников и участниц, все занятия и мастерские были бесплатными, зарплат не было. Однако со сменой политического строя в стране и преобразованием культурной политики Школа встроилась в систему общественных институтов, была переименована в Дом искусств и ремесел и стала частью РСД — Российского совета домов, объединяющего подобные инициативы в разных городах.

Управление Домом осуществляется при участии Совета представителей локальных сообществ и культурных работников из разных городов и стран, который работает на общественных началах и обновляется каждые 1–2 года.

Сегодня в Доме искусств и ремесел в Краснодаре работают: кружок исследования технологий крестьянства и казачества начала XX века, кружок истории квир-течений на Кубани, пространство голосовых транзакций, студия перформативного и политического действия, класс вывихнутой ноги и постоянный кружок гигиены труда и отдыха. Запись в кружки открыта ежедневно.

Дарья Ткачева, Киров (Вятка)

«На Вятке свои порядки». На разных полюсах социального проявления этой местной поговорки стоят замкнутость и нежелание интересоваться тем, что происходит за пределами территории, и завышенная оценка всего, что приходит из «столиц».

Хочется думать, что в будущем будет не так важно, где ты находишься физически, и противопоставление центра и периферии полностью изживет себя. Регионы станут самодостаточны, новые технологии и новая экономика прекратят процесс оттока населения. При этом культурные институции на местах сосредоточатся на работе именно с этим местом. За общее информационное поле и межкультурную интеграцию будут отвечать всевозможные виртуальные технологии, а развитие транспорта и появление единого, понятного всем людям языка должны способствовать упрощению и активизации всемирной коммуникации.

Думая о Кирове (Вятке) в этом новом мире и о культурной институции будущего, мы хотим надеяться, что такая институция будет не одна, что для человека будущего производство гуманитарного знания, самопознание, ценность культуры и искусства станут одними из важнейших, что искусство будет частью повседневной практики и обще-

ственного устройства. Художественных институций должно быть много и разных. В основе своей это могут быть культурные центры, совмещающие производство, экспонирование, хранение (впрочем, хранение может быть в виде виртуального архива) произведений искусства и функции общественного центра с выстраиванием коммуникации с сообществом, поэтому такие культурные центры должны работать с ограниченными территориями — небольшим городом или районом/округом в мегаполисе.

Что касается форм и инструментов организации таких институций, хотелось бы, чтобы они также были разнообразны и содержали в себе возможность гибкой реакции на изменения в формах и способах репрезентации искусства. Государственные, частные, общественные форматы — каждый из них обладает своим потенциалом в благоприятных условиях понятного, адекватного правового поля. Хочется верить, что такие условия будут возможны в будущем.



Арсений Жилиев «Возвращение», 2018. Искусственно сгенерированная экспозиция, смешанные медиа.

Алиса Савицкая, Нижний Новгород

Институция будущего в Нижнем Новгороде — это трансформер с бесконечным числом конфигураций.

Следуя локальным художественным тенденциям последних лет, она заполняет пробелы и пустоты на культурной карте города и региона. Она не конкурирует с существующими музеями и галереями, а маневрирует между ними. Ее жанр не определен строго: в зависимости от текущего запроса художественного сообщества она в той или иной степени занимается выставками и фестивалями, резиденциями и мастерскими, продюсированием и продажами произведений, архивированием, научными исследованиями и написанием собственной истории.

Задача институции будущего — институционализировать хрупкие художественные процессы, придавать им профессиональный вес и жизнеспособность. Стремясь к независимости, она комбинирует разные типы проектной работы, форматы коммуникации и источники финансирования. Нижний Новгород — единственная зависимость, которая всегда остается для нее непреодолимой.

Институция будущего обращается к внутренней сущности искусства во всей его сложности. Социальная роль художественной деятельности не отрицается, но возникает как один из эффектов бесконечного усложнения, которое искусство дает обществу, а не как следствие популистского движения этому обществу навстречу.

Институция будущего постоянно задается вопросом целесообразности своего существования, и эта неуверенность гарантирует ей гибкость и пластичность. Искусство и мир меняются каждый день. Не устарели ли мы? Уверены ли в том, что делаем? Не пора ли перепридумать себя заново? Неустойчивость институции будущего — залог ее непрерывного развития, соответствия моменту и актуальным потребностям локальной художественной сцены.

Институция будущего имеет смелость желать будущего, искать будущего, придумывать будущее, в котором, возможно, найдется место и ей самой.

Марина Пугина, Пермь

Закрываю глаза и представляю прекрасную институцию будущего не где-то далеко, а прямо здесь, в Перми. Вижу ее на берегу реки Кама там, где еще не закончились заводы, но не началась набережная, и подступают с того берега леса. Задумываю ее на пересечении границ и смыслов, понимающую и принимающую память места, обращенную, как двуликий Янус, в прошлое и будущее, свободную и открытую для всех жителей города. Здесь нет места исключительности и исключенности, ибо все ценно. Коллекция современного искусства тут уживается с архивом, библиотекой и исследовательским центром, который в диалоге с местными и резидентами формирует выставочную повестку.

По ссылке — коллективный текст-игра, сгенерированный художником Александром Агафоновым из анкет участников PPP об идеальной институции:



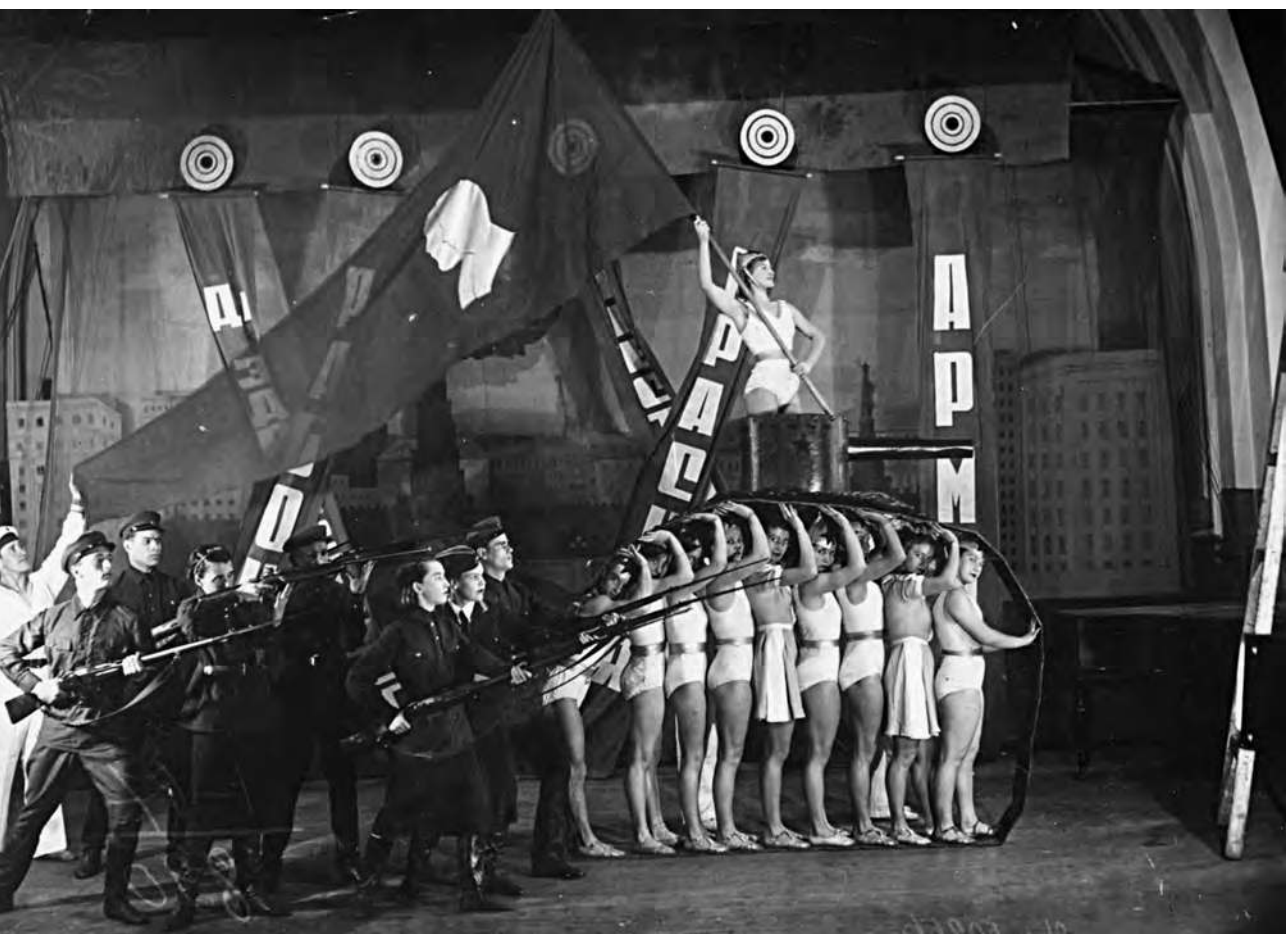
ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ О производственном искусстве см.: Чубаров И. Коллективная чувственность: теории и практики русского авангарда. М.: Высшая школа экономики, 2016.

² Рекламный ролик города-спутника «Солнечный», Воронеж, 2019 <https://youtu.be/6IAFoDgNiaU>.

PPP

PPP — неформальное объединение работников и работниц современной культуры и искусства из городов России. Объединение сложилось в 2020 году в период пандемии для свободной и доверительной коммуникации, взаимной поддержки и формирования совместной повестки. Над материалом работали следующие его участники: Лейли Асланова, Дмитрий Безуглов и Кристина Горланова, Ангелина Бурлюк и Петр Жеребцов, Антон Вальковский, Яна Гапоненко, Татьяна Данилевская, Александра Дорофеева, Елена Ищенко, Дарья Ткачева, Алиса Савицкая, Марина Пугина.



Виктор Булла. Артисты Ленинградского гостеатра физкультуры «Спартак», 1940. Инсценировка.

Дэвид Грэбер, Ника Дубровская

Другой мир искусства.

Символический порядок и охрана правопорядка*

*Земля — это музей человечества,
путешествующего во Вселенной*
Николай Федоров

В первой части настоящего текста¹, анализируя мир современного искусства, нас интересовало не столько, как он функционирует, сколько — в чем состоит его предназначение. Крайне значимая, хоть и невидимая роль мира искусства (по крайней мере, исходя из того, как он в текущий момент организован) заключается в построении и упрочении масштабного символического порядка, задающего иерархию того, что принято называть «искусствами», и создающего нечто вроде искусственного дефицита², подчиняющего почти все формы культурного созидания. Так мир искусства оказывает огромное влияние даже на тех, кто и не подозревает о его существовании.

И все же возможны и другие способы организации творческой деятельности человека. Вскрывая в нашем исследовании, как мир искусства создает искусственный дефицит, как он стратегически заимствует лишь одну из сторон романтического понимания творчества — ту, которую сами романтики определяли понятием «гения»³, мы пытались объяснить, что позволяет миру искусства играть

роль, которую он сейчас исполняет, и помыслить ее возможную альтернативу. Что, если половину тех творческих сил, что мы отдаем созданию новых произведений искусства, мы потратим на переосмысление институциональной структуры мира искусства? Мы постарались сделать подобное усилие, рассмотрев проблему исторически и культурологически, а также черпая вдохновение из наших ночных кошмаров и снов наяву, чтобы составить перечень — нечто вроде борхесовской энциклопедии — возможных художественных миров, построенных на иных ценностных основах:

— что, если бы мир искусства поставил своей программной целью производство сплетен?

— что, если бы существовал мир искусства, в котором оно рассматривалось как изощренная форма персонального оскорбления тех, кто является предметом ненависти художника (например, других художников)?

— что, если бы существовал мир искусства, основанный на взаимодействии животных и машин, и который люди могли бы лишь наблюдать, но не участвовать в нем?

— что, если бы существовал мир искусства, в котором произведения призваны выражать лишь чувства стыда и раскаяния (искусство как апология)?

* Первая часть настоящего текста была опубликована в «ХЖ» № 112 и являлась авторской версией двух статей, написанных для журнала e-flux. См. все три англоязычные части в e-flux journal #102, #104, #113. Перевод публикуется с разрешения редакции и авторов.

— что, если бы мир искусства был организован властями как производство изображений ранее невообразимых разновидностей греха или просто красивой порнографии, чтобы затем продавать их как индульгенции во искупление плотских грехов?

Составлять этот список было делом увлекательным, и его можно было без труда расширить до сотен, а то и тысяч возможных «иных художественных миров». Однако с началом глобальной пандемии и последовавшими за ней восстаниями масс мы решили пересмотреть наш проект, так как теперь он стал казаться слишком легкомысленным.

«Inter anna silent Musae» — «Когда говорят пушки, музы молчат». Но, возможно, это справедливо лишь по отношению к некоторым музам. Мы пришли к заключению, что идеи, которые мы разрабатывали, какими бы вдохновенными они ни были, в конечном счете были реформистскими. Похоже, что тот приговор, который движение «Black Lives Matters» («Жизни черных важны») вынесло полиции и тюремно-индустриальному комплексу, справедлив и для мира искусства: реформированию он не поддается. Но в чем тогда смысл нашей аболиционистской позиции?

О памятниках и правилах ведения боевых действий

Еще до начала глобальной пандемии значительная часть мира уже была охвачена протестами. В 2019 году хоть и изолированно друг от друга, при крайне слабой взаимной коммуникации, а подчас и не имея друг о друге какой-либо информации, протестные акции, по большей части ненасильственные, происходили повсюду — от Гаити до Гонконга, от Ливана до Реюньона. Вслед за пандемией и убийством Джорджа Флойда глобальные протесты весны и лета 2020 года стали черпать вдохновение в движении «Black Lives Matter» в Соединенных Штатах, и общим для всех протестов стало неприятие полицейского государства как такового.

К лету 2020 года в этом глобальном движении обозначились две самостоятельные тенденции. Первая — это стремление к взаимной коммуникации, зародившееся из всеобщей установки демонтировать существующие

структуры государственного насилия, солидаризируясь с любым сообществом, против которого оно было направлено (к примеру, цыган в Сербии, мигрантов в Италии), но одновременно поставившее вопрос об институтах, которые могли бы быть созданы на их месте. Вторая тенденция — это уничтожение памятников. Да, были случаи и мародерства, но здесь важно отметить, что они не получали одобрения у протестующих, к тому же многие склонны считать, что это были полицейские провокации. В остальном же атаки на памятники — пусть даже крайне агрессивные — не имеют ничего общего с мародерством. Памятники, как и музеи, а точнее, наравне с музеями, являются механизмом по производству и распространению общественных смыслов. Отсюда то, что произвели ежедневные массовые протесты в американских городах и других точках мира, так это приостановку (по крайней мере временную) этой символической машинерии.

Другими словами, те, кто прорывали локдаун массовой мобилизацией, осуществляли захват средств производства символического порядка, что в первую очередь нашло свое выражение в реорганизации (насиленной и жестокой) общественного пространства через уничтожение или поругание памятников. Были при этом и те, кто клеймил уничтожение памятников как покушение на историю (хотя практически никто — что любопытно! — не видел в этом покушение на искусство), как были и те, кто призывал отделять хорошие памятники от плохих. Мы, однако, солидарны с Николасом Мирзоевым, который несколько лет назад написал: «Все памятники должны быть низвергнуты».

Что такое вообще памятник? После таких акций, как N 30 против ВТО в Сигете в 1999 году, образами, оставшимися в общественной памяти, в основном были: 1) анархисты в черном, разбивающие витрины Starbucks и 2) гигантские раскрашенные куклы из папье-маше⁴. Но почему именно кукол полиция возненавидела больше всего?! Полицейские не престанно хватали их, уничтожали, совершали упреждающие налеты на точки их производства. Дошло до того, что демонстранты начали изготавливать этих кукол в тайных укрытиях, а также, используя тактику т.н. «черного

блока» («Black Bloc»), рассредоточиваться и окружать их «карнавальным блоком» (carnival bloc) из музыкантов, клоунов, танцовщиц живота, ходулистов и т.п.

И все-таки почему полиция столь яростно реагировала именно на этот «карнавальный блок»? Отчасти потому, что использование средств искусства воспринималось ею как нарушение установленных правил. Ведь тактика «Black Bloc» по сути носила военный характер. Протестные акции велись с привлечением классических боевых маневров — засада, заход с флангов, окружение или прорыв линии защиты противника. А потому, как и в любой войне, здесь существовали некоторые ограничения на использование вооружения и тактик (они варьировались из страны в страну, но в целом полиция запрещено было использовать оружие на поражение, а действия противоположной стороны не должны были стать причиной серьезного физического урона). Подобные правила — здесь это важно

подчеркнуть — действуют всегда, даже если речь идет о войне на уничтожение, как на Восточном фронте в ходе Второй мировой войны, где ни одна из сторон не использовала отравляющий газ и не делала попытки убить верховного главнокомандующего противника.

Отсюда возникает вопрос, как эти правила устанавливаются? Происходит это обычно на уровне ведения символических военных действий. Так, по крайней мере, полиция убеждена, что создание средств наглядной агитации, предназначенных оказывать влияние на общественное мнение, как и установление правил кто, какие средства и при каких обстоятельствах может использовать, должны оговариваться через средства массовой информации. Само собой разумеется, представители полиции для оправдания своих крайне жестких репрессивных мер неперестанно распространяют ложь о «насилии протестующих». Поэтому, когда «Black Bloc», начав с обычного противостояния в духе милитари,



Виктор Булла, Ленинград, 1924. Инсценировка.

стали затем, чтобы «разрядить» или «понизить градус напряжения», выпускать на сцену кукол и клоунов, полиция расценила это как нарушение установленных правил. Анархисты таким образом требовали права изменить правила ведения боя на поле сражений. Символом чего эти куклы и стали.

Но почему именно куклы? Здесь необходимо вывести наши рассуждения на следующий уровень. В официальных коммюнике «Black Bloc» провозглашалась необходимость «разрушения чар»: нас окружают — говорили они — сверкающие дворцы консюмеризма, возвышающиеся, словно памятники коррумпированной и погрязшей в грехах человеческой природе. Но разнести весь этот фасад, превратив его в груды стеклянных осколков, можно даже самым обычным гаечным ключом. В свою очередь гигантские куклы, которые могли изображать кого угодно — от богов и драконов до политиков и корпоративных функционеров, были одновременно божественны и смешны. На создание их уходили дни, иногда даже недели, над ними работало много людей, они были огромными, но хрупкими, и после дня использования почти всегда разрушались. Другими словами, они являли собой пародию самой идеи памятника. В полной мере они олицетворяли идею монументального как чего-то масштабного, доминирующего в публичном пространстве и тем самым переводящего реальность в абстракцию. Развернувшийся в Сиэтле калейдоскоп из возможных памятников пробуждал сакральное с такой мощью, что его приходилось изображать глупым. В противном случае его мощь была бы слишком пугающей.

В своей самосатире эти гигантские куклы были также памятниками последовательно честными: ведь любой памятник, декларируя вечность того, что он представляет в виде скульптуры, мавзолея, украденного египетского обелиска — по определению обман. То, что памятники символизируют, на самом деле не вечно. Если бы это было чем-то вечным, неизменным, то не было бы необходимости воздвигать ему памятник. Никто же не ставит памятник закону гравитации, зиме или морю. (Можно здесь порассуждать и о риске, пусть и незначительном, установления памятника чему-то вроде «Справедливости» или

нации, потому что и в этом случае пусть и чуть-чуть, но допускается, что и они могут *не быть* вечными.).

Недавние кадры хорошо вооруженной полиции в масках, окружившей мемориал Линкольна, возможно, не так забавны, как может показаться на первый взгляд. Полицейские, фактически стражники самой идеи монументальности, готовые в любой момент от контроля над насилием перейти к насилию. Даже язык, используемый полицией для описания своих действий (сила, закон, власть), призван внушить, что их правомочность угрожать другим дубинками и оружием, запирают в клетки или давить коленом на шею до остановки дыхания надо воспринимать аналогичной законам, которые управляют Вселенной.

О политике, политическом курсе, полиции и политесе

Художественные институции оказывали протестному движению широкую (моментами неожиданную) поддержку, предоставляя протестующим еду и пристанище, в частности тем, кто бежал от полиции или после столкновений с нею нуждался в восстановлении сил. Так что наша аболиционистская позиция по отношению к миру искусства может показаться несправедливой. Но здесь мы должны уточнить: наша позиция не подразумевает моральное осуждение отдельных индивидов или личное пособничество. Подобно тому, как в протестном движении тема «расизма» (которую, уклоняясь от конкретных действий, можно легко свести к морализаторству и бесконечному самоанализу) уступила противостоянию идее «превосходства белых» (т.е. набору институциональных структур, продуцирующих конкретный результат, который необходимо изменить в корне через конкретные действия), и мы хотим отказаться от нами же поставленного вопроса «возможен ли другой мир искусства?» и сосредоточиться на самом существовании «мира искусства» как институциональной власти, задающей иерархию символическим отношениям, выходящим далеко за пределы художественного поля. Когда протестующие заявляют, что «полицию нельзя реформировать; ее надо лишить финансирования и разоружить», они, разумеется, не отвер-

гают саму идею общественной безопасности. Наоборот, они настаивают на том, что институты полиции в том виде, в каком они существуют в настоящее время, вредны для общественной безопасности, и причины этого укоренены настолько глубоко, что реформа здесь не поможет; они настаивают, что мы должны разобраться, чем на самом деле сегодня занимаются копы, выяснить, какие ее действия в настоящее время действительно востребованы (если таковые имеются), найти другой путь и создать другие структуры для их работы. То же самое относится и к миру искусства.

Так чем же на самом деле занимается полиция? Чтобы понять это, нам нужно проследить историю ее возникновения, а также путь, который она прошла к своей нынешней структуре и, что особенно важно, к той символической роли, которую она сегодня играет. Идея, что существует нечто, называемое «государством», по-настоящему вошла в оборот только в XVII веке; и первые европейские государства в той или иной степени всегда были полицейскими, поскольку создание так называемых полицейских функций было важнейшей составляющей для распространения власти суверена над населением. Но это еще и объяснение, почему слова «политика», «политический курс» и «полиция» (и если на то пошло, и «политкорректность»), имеют общий корень. Полиция на том этапе почти не имела отношения к общественной безопасности, не говоря уже о «борьбе с преступностью» (этим тогда занимались дозорные и констебли); полиция должна была обеспечивать соблюдение правил, лицензируя и гарантируя поставку еды в города для предотвращения бунтов, контролировать безродный плебс и, что особенно важно, — шпионить. Антуан де Сартин, шеф полиции Людовика XV, хвастался тем, что если три человека о чем-то говорят на улице, один из них наверняка работает на него. Современная охрана правопорядка родилась в начале XIX века в Англии, на подъеме индустриальной революции. Новая, облаченная в униформу полиция, хотя теперь и представляла себя борцом с преступностью, главным образом выполняла две функции — защиту богатых и «предотвращение» (преступлений), что в широком смысле означало принуждение

физически здорового люмпена к достойному труду. Политики того времени часто были откровенны и честны относительно мотивов своих действий. Многие из них прямо заявляли, что не заинтересованы в искоренении бедности. Бедность, писал Патрик Колкухун, первый великий теоретик британской правоохранительной системы, необходима, чтобы заставить людей работать в сфере промышленности, а промышленность необходима для производства богатства (но не для бедных). Их беспокоили только те бедняки, которые не производили богатства или угрожали отнять его, совершая кражи или устраивая бунты. И в этом смысле полиция всегда была политической. В США, например, в южных штатах полиция в основном должна была в принудительном порядке проводить сегрегацию бывших рабов, а в городах Севера одним из главных мотивов создания сил профессиональной полиции был страх, что армия может не справиться с бастующими на промышленных предприятиях.

Таким образом, полиция с самого начала занималась социальной защитой населения, но намеренно в ограниченных рамках. То, что сегодня мы понимаем под социально ориентированным государством, имеет на самом деле иное происхождение. Оно вовсе не продукт государственного аппарата: от Швеции до Бразилии, все, от социального страхования до детских садов и публичных библиотек, на самом деле было создано общественными движениями — профсоюзами, соседскими общинами, общественными организациями, политическими партиями и т.д. И только на какой-то период — главным образом, когда капиталистические государства вступили в противостояние с социалистическим блоком — этот компромисс действительно привел к «всеобщему благоденствию». Но то, что государство захватывает, оно это присваивает. В результате, начиная с 1970-х и 1980-х годов, когда возможность революции сошла на нет, власть профсоюзов была сломлена, общественные организации стали распадаться, и начался демонтаж социально ориентированного государства, полиция начала все чаще брать на себя предоставление социальных услуг.

Эти преобразования, подобные тем, что происходили в 1820-х годах, получили симво-

лическую поддержку пропагандистской кампании, утверждавшей, что подлинная роль полиции — это «борьба с преступностью». И действительно, до 1970-х годов почти невозможно вспомнить фильмы, будь то в Америке или любой другой точке мира, где героями выступали бы полицейские. И вдруг экраны захватили героические копы, «маверики»⁵ — индивидуалисты, герои-одиночки, а в реальной жизни как копы, «профессионалы по безопасности», так и системы видеонаблюдения стали появляться даже в местах, где до этого их было немислимо представить: в школах, больницах, на пляжах и детских площадках. При этом фактическая функция полиции по большому счету оставалась той же, что и в XVII веке. Социологи полиции уже давно подметили, что на самом деле копы тратят от силы 6–11% своего времени на дела, имеющие какое-то отношение к «преступлениям», причем к наименее тяжким. Подавляющая часть их времени и энергии уходит на соблю-

дение бесконечных муниципальных законов, касающихся того, кто может пить, есть, ходить, продавать, курить, где и на каких условиях водить машину. Полиция — это все те же бюрократы с оружием, провоцирующие насилие, которое может приводить даже к смертельным исходам там, где этого бы не произошло, если бы не ее вмешательство (например, продажа нелегальных сигарет). Главное отличие лишь в том, что по мере того, как капитализм сам себя финансировал, полиция в этот же период создала дополнительную административную функцию: сбор доходов. Многие городские власти полностью зависят от денег, поступающих от полиции, которая взыскивает штрафы, чтобы сбалансировать свои бухгалтерские счета и платить своим кредиторам. Если в период индустриализации полиция должна была гарантировать сохранение (полезной) нищеты, теперь, в монетаристскую эпоху, они прилагают усилия, чтобы не только меньшинства, как чернокожие или



Пионеры делают пирамиду. Галич, 1932.

латиноамериканцы, но и все чаще каждый, кто не берет кредиты, считался преступником.

Нет сомнений, что все это не имеет ничего общего с общественной безопасностью. На сегодняшний день в Америке ежегодный прирост уровня смертности от полицейских репрессий сравним фактически с тем, что возможен лишь в стране, охваченной гражданской войной. И, как считают аболиционисты, американцы были бы в большей безопасности, если бы полностью ликвидировали полицию, вернулись к самоорганизованным общественным службам, прекратили бы нанимать обученных убийц для того, чтобы сообщить, что кто-то разбил им задние фары, и создали бы принципиально другую структуру для борьбы с насильственными преступлениями.

Какое все это имеет отношение к миру искусства?

Наш ответ на этот вопрос сводится к тому, что так же, как полиция призвана к поддержанию бедности и превосходства белых, так же и то, что мы называем «миром искусства», существует в конечном счете для поддержания структуры общественной иерархии. То, что происходит внутри этого пузыря, не имеет большого значения. Важно само его существование. Или, говоря чуть иначе, «искусства» организованы так, как они организованы, потому что «искусство» находится на их вершине. Ребенок из бедной семьи, который растет в трущобах Бразилии или Пакистана, скорее всего, никогда не слышал имени ни одного из художников, представленных на последней Документе в Касселе, но кем бы он ни мечтал стать — рэпером, кинозвездой, модельером, комиком (любим из них, помимо магната, спортсмена или политика) — он уже оценивается по шкале, где «художник» находится на вершине. Тот факт, что большинство имеют слабое представление о современных художниках, как и о том, чем они, собственно, занимаются (или не имеют его вовсе), только добавляет им ореола загадочности.

Все это помогает нам в понимании иначе не поддающихся объяснению противоречий. Обычно в поисках оправдания существования нашего малоприятного человеческого вида чаще всего указывают на «искусство и культу-

ру». Наряду с этим большинство склонно считать людей искусства бесполезными для общества. Недавно «Sunday Times» провел опрос среди тысячи респондентов о главных и менее важных профессиях. Предпочтение было отдано врачам, медсестрам, уборщикам, сборщикам мусора, продавцам и курьерам. Главной же новостью стало то, что к наименее важной профессии было причислено занятие искусством (второе место заняли телефонные агенты).

Нет никаких оснований полагать, что это свидетельствует о враждебном отношении к художникам или, по мнению респондентов, лучше бы они убирали мусор. Скорее, это отражает ощущение, что «художник» — это вообще не работа. Занятие искусством — награда. Это как если бы художники рассматривались как люди, которые настаивают, что они, и только они, уже существуют при коммунизме. Но если это так, то вполне резонно спросить: почему медсестры и уборщицы должны платить за художников? Это почти как если бы расовые, классовые, национальные случайности развели нас по разным историческим эпохам, где одни трудятся при капитализме, другие превращаются в феодальных вассалов, третьи попадают в условия фактического рабства, в то время как немногим избранным позволено жить в коммунистическом будущем, которое, возможно, никогда не наступит. Стоит ли удивляться, что медсестры и уборщицы выглядят слегка раздраженными, когда художники машут им рукой с проплывающего мимо коммунистического звездного лайнера?

Очевидно, что большинство художников воспринимают это не так; часть из них до сих пор верит, что они прокладывают путь в утопическое будущее в адекватной ему авангардной форме. Но сегодня это столь же очевидная отговорка, как и у тех, кто убеждает самого себя, что его непыльная работенка в бренд-менеджменте никому не наносит ущерба, так как на самом деле на рабочем месте он по большей части обновляет свой профиль в Facebook и играет в компьютерные игры. Да, возможно, это справедливо по отношению к каждому конкретному бренд-менеджеру, но само существование бренд-менеджмента — это катастрофа! То же самое и с миром искусства. Ведь чтобы войти в это

коммунистическое завтра, нужны ресурсы (попытки художественного мира привлечь больше женщин, цветных и т.п. — явно недостаточны)! Чтобы вас признали художником, вам необходимо поддерживать заданную (конкретную) структуру этого признания! К примеру, вам необходимо быть выставленным в музее — в этом святилище нашей цивилизации, где формируются, закрепляются и архивируются господствующие символические коды.

В конце концов, то же самое, что и с полицейскими. «Все копы — ублюдки» — структурно-обобщенное заявление. Но всегда ведь были отдельные копы, мотивированные лучшими побуждениями, или даже копы-идеалисты (например, Джин Родденберри, создатель «Звездного пути», семь лет проработал в полиции Лос-Анджелеса). Дело, однако, в том, что конкретная личность или даже чье-то независимое поведение по большому счету значения не имеют; ведь они встроены в институциональную структуру, которая сама по себе крайне вредна для общества. Отсюда — наносит ли чей-либо великодушный поступок еще больший вред тем, что он эту структуру как бы обеляет, или же он хорош уже тем, что смягчает ее, — все это вторично и не существенно.

Музеи для мира искусства — то же самое, что и полиция для государства

Если рассказывать историю мира искусства так же, как мы только что рассказали (хоть и кратко) историю полиции, то начать следует с роли музеев. Французская революция, как известно, началась со штурма Бастилии (тюрьмы), но завершилась захватом Лувра, который стал первым национальным музеем, фактически положил начало новой светской идее сакрального, подорвавшей все еще сохранявшую свой авторитет власть церкви.

Разумеется, музеи не создают искусство и не распределяют его. Они искусство сакрализуют. Здесь важно четко обозначить связь между собственностью и сакральным. Сакрализовать — значит изъять, отделить что-то от мирского, будь это свято для отдельного человека («частная собствен-

ность») или с точки зрения чего-то более абстрактного («искусства», «бога», «человечества», «нации»). Любой революционный режим меняет существующие формы собственности, а организация или реорганизация музеев играет в этом процессе решающую роль, поскольку формы собственности, бытующие в музеях, представляют собой вершину пирамиды. Это величайшее достояние, находящееся под охраной полиции, а трудлюбивые бедняки могут увидеть его только по выходным.

Именно так сегодня и функционируют музеи — порождают и блюдают иерархию. Архивируя, каталогизируя и обновляя музейное пространство, они проводят четкую грань между объектами «музейного» и «немuseumного» качества. При этом между искусством массового потребления и искусством неотчуждаемым, не подлежащим перепродаже, нет никакого противоречия, потому что оба — всего лишь две разновидности сакрального как радикального исключения. Тот факт, что эти объекты окружены вооруженной охраной и высокотехнологичными системами наблюдения, должно напоминать рядовому посетителю, насколько его собственное творчество (песни, шутки, хобби, дневниковые записи, забота о любимых, незабываемые моменты жизни) малозначимы, и, следовательно, он должен вернуться к своей «немuseumной» жизни и продолжать трудиться на своей «не-малозначимой» работе, воспроизводя тем самым и поддерживая систему отношений, которая делает возможными существование музеев. Как и соборы, которые они должны были заменить, музеи учат нас «знать свое место».

Аналогично, как мы объясняли ранее в первой части этого текста, и сам мир искусства — эта система производства объектов, действий или идей, которые потенциально со временем могут быть сакрализированы, — основан на создании искусственного дефицита. И точно так же, как полиция служит обеспечению материальной бедности, так и существование мира искусства — в любой его нынешней форме — можно считать гарантией бедности духовной. Как тогда на самом деле должен сегодня выглядеть аболиционистский проект?

Пути выхода?

Русский аналог штурм Бастилии — конечно же, штурм Зимнего дворца, в результате которого он, соответственно, стал национальным музеем — Эрмитажем. Эрмитаж пережил распад Советского Союза и по сей день функционирует почти так же, как при Сталине и Брежневе. Над этим стоило бы поразмышлять, поскольку это имеет отношение к собственности и, следовательно, к тому, что концепция сакрального при переходе от советского государственного капитализма к дикому либерализму Ельцина и нынешнему правонационалистическому режиму изменилась гораздо меньше, чем мы могли предположить.

В настоящее время идет широкая общественная дискуссия на тему демонтажа публичных памятников и их передачи музеям, но одновременно, и довольно противоречивым образом, превращения самих музеев в пространства для проявления заботы, любви и социальных преобразований. Широко разделяется представление, что мир искусства должен присоединиться к движению против полицейского государства и что, возможно, само искусство может стать одним из инструментов восстановления социальной ткани, порванной финансовой и корпоративной культурой, которая, зародившись в Соединенных Штатах, распространилась далее повсюду. А потому делаются также и попытки вскрыть связь между искусством, деньгами и нормативами корпоративной безопасности.

Бытует мнение, что необходимо положить конец арт-туризму, захватившему весь мир, прекратить возводить бесполезные новые офисы, перестать проводить бессмысленные вип-ужины и презентации и представить, что искусство сегодня могло бы стать одной из форм заботы, вносящей вклад в воспроизводство человеческой жизни (в образование, медицину, безопасность, различные области знаний и т.п.). Именно так создание локального художественного сообщества станет для многих истинной целью. Все эти предложения разумны, но им не хватает последовательности и безотлагательности, которые выдвинуты в требованиях тех, кто призывает к сокращению финансирования полиции или же ее полному упразднению. Как все это будет выглядеть на практике? В качестве воображаемого

эксперимента допустим, что мы снова пойдем на штурм Лувра или Эрмитажа. И что? Ничего? Ведь, скорее всего, эти дворцы просто не могут служить демократическим целям.

Здесь, как нам кажется, более вдохновенным может оказаться опыт другой революционной художественной институции, или, точнее, революционной художественной инфраструктуры, созданной в России в начале XX века и имевшей, на наш взгляд, совершенно другие последствия, чем Эрмитаж. В отличие от советских музеев, Пролеткульт, как признанная государством институция, просуществовал недолго, с 1917 по 1920 год, когда был официально распущен. Но, несмотря на это, ее инфраструктура была столь хорошо организована, что в определенном смысле смогла сохраниться до наших дней. Она была детищем Александра Богданова, одного из самых признанных революционеров, который, несмотря на то, что был исключен из партии большевиков еще до 1917 года, получил полную свободу действий для воплощения в жизнь своих идей художественного коммунизма — Пролеткульта.

Пролеткульт явно стремился реализовать мечту Новалиса, что художником должен быть каждый. Ставил перед собой Пролеткульт и задачу демонтировать инфраструктуру производства героических, великих личностей и создать условия для прямых, лишенных посредников взаимоотношений между производителями, перенаправляя социальные инвестиции в пользу тех, кого раньше принято было не принимать в расчет как «любителей». По сути это означало полное ценностное переопределение искусства — оно стало пониматься как работа, такая же, как и любая другая. Отсюда переосмыслились в неиерархическом ключе также и понятия «музея» и «архива».

В последнее время в художественных, активистских и академических кругах наблюдается нечто вроде нового открытия Пролеткульта. Удивляться тут, пожалуй, нечему: ведь то, что в области искусства пытались воплотить в жизнь Богданов и его соратники, удивительно похоже на актуальные попытки создания альтернативных институтов противниками полицейского государства. Если что и может тут удивлять, так это то, что на это потребовалось

так много времени. Ведь уже больше века революционные умы обсуждают опыт Советов — этих низовых народных собраний, и эксперименты рабочего самоуправления, как и их окончательное подавление «советским» режимом. Пролеткульт изначально собственно и был задуман как осуществление в культуре советского демократического движения. Но в то же время он был более массовым и масштабным по своему охвату, чем народные собрания и самоуправляемые производства, а в дальнейшем и более длительным по своим последствиям. Вот цифры, которые дают представление о его массовости: в 1920 году Коммунистическая партия Советского Союза насчитывала 150 тысяч членов, а Пролеткульт — 400 тысяч и продолжал расти, в то время как численность КПСС во время гражданской войны сокращалась. В период 1917–1920 годов, когда движение было независимым, его художественная деятельность в основном сосредотачивалась на театре (поскольку театр объединял практически все искусства — дизайн, поэзию, музыку, то есть все виды искусства в едином коллективном продукте). И участие в нем было столь массовым, что даже в относительно небольшом городе могли одновременно существовать десятки различных театральных коллективов. Движение Пролеткульта осуществляло и активную образовательную программу, которая призвана была упразднить границы между академическим сообществом, общедоступным образованием, наукой и искусством.

Задолго до появления Википедии Богданов и его товарищи также придумали и начали создавать новую инфраструктуру для распространения знаний, цель которой заключалась в уничтожении традиционной иерархии между «учениками» и «учителями» и замены ее горизонтальными сетями, где любой мог оказаться в каждой из этих ролей в разных ситуациях: читатель стать писателем, зритель — художником, производитель — потребителем и т.д. Для Богданова построение мира, где каждый может стать художником, и было коммунизмом. Ведь уничтожение иерархий было именно той конечной целью, к которой стремилась революция.

Партисипативность этого проекта тут же вступила в конфликт как с иерархией, существовавшей в то время в искусствах, так и с новым большевистским проектом создания эффективного полицейского государства. Реакция же Ленина на Пролеткульт лучше всего демонстрирует их взаимосвязь. В 1920 году вождем пролетариата установлен государственный контроль над проектом, считая, что пролетариат имеет право на «обогащение» высшими достижениями того, что он называл «классической культурой», — возвращение значимости Эрмитажу и музейной инфраструктуре в целом полностью соответствует политике передачи власти тайной полиции (монументальные памятники самому Ленину стали устанавливать несколько позже). Народный театр и общедоступное образование сохранились, но перешли теперь под контроль Министерства культуры Луначарского, стали подцензурными, либо полностью сведены к пропаганде.

По мере того, как из экспозиции музеев стало изыматься искусство авангарда (а многие художники были репрессированы), почти в каждом городе Советского Союза открывались музеи всемирного наследия (как бы местная версия Эрмитажа), а рядом с ними — Музеи советского искусства. Была также разработана крайне консервативная система образования для подготовки технически опытных специалистов в области культуры — от художников-соцреалистов до балерин. Можно добавить, что путь от создания типовых образцов социальных и культурных институций (от низовых и выше) и их постепенной подмены полицейскими функциями, на который в других странах потребовалось почти столетие, Советский Союз прошел примерно за три года.

Споры о долгосрочной актуальности Пролеткульта не затихают до сих пор и, скорее всего, какое-то время будут еще продолжаться. Что действительно удивительно в деятельности Пролеткульта, так это то, что хотя он был обращен к искусству, но в нем можно обнаружить поразительные параллели с некоторыми актуальными предложениями новой инфраструктуры, предназначенной заменить полицейское государство. Не будем забывать, что слово «полиция» изначально означает навязывание некой «политики» централизован-

ных инициатив (вспомним здесь хотя бы объявления войн — преступности, наркотикам, террору и т.п.). Пролеткульт же настаивал на прямо противоположном:

— художественные приоритеты не навязывались каким-либо «центром», а отвечали конкретным нуждам людей — образованию, здоровью, равенству, бедности, а также потребностям уже существующих коллективов и организаций;

— все художественные институты должны были стать локальными, децентрализованными, существующими в конкретном районе города или даже на конкретной улице и быть подконтрольными людям, созданными и существующими для них (а не во имя утопического идеала того, какими они должны быть), и преобразовываться только ими;

— локальность должна была соединяться с интернационализмом: напрямую через создание горизонтальных сетей художественной

солидарности по всему миру (речь шла не о создании национальной культуры, а, скорее, об искусстве угнетенных или о пролетарской культуре).

Примечательно, что многое из этого до сих пор существует в России. Несмотря на то, что Пролеткульт как самоорганизованное движение прекратил свое существование после того, как Ленин убрал Богданова, а сама инфраструктура была передана под контроль Центрального комитета партии, она не была расформирована, продолжила функционировать. Даже сегодня, спустя тридцать лет после Перестройки и последовавших за ней разрухи и приватизации в 1990-х годах, почти в каждом маленьком российском городке и на большей части пространства бывшего Восточного блока все еще существуют так называемые Дома культуры, где каждый может проводить свое свободное время, занимаясь чем угодно, — брать уроки рисования, пения, зани-



Советский агитационный театральный коллектив «Синяя блуза», отражавший самые различные темы — от общеполитических и международных до мелочей быта. 1923.

маться кукольным театром или живописью. Профессионализация искусств и восстановление иерархии просто означали, что Дома культуры понизили до «любительского» статуса, а ее участники, как и можно было ожидать, стали бесплатными партийными пропагандистами: например, большинство театральных постановок были посвящены прославлению роста производительности труда.

Преподавателям Домов культуры платили весьма скромно (ведь и их символический капитал был минимальным), но благодаря этому они не привлекали особого внимания, что позволило им сохранить то, что осталось от Пролеткульта, и превратить его в один из главных анклавов советского диссидентства или просто в место отдушины для тех, кто искал альтернативу официальной культуре (к примеру, йога была формально запрещена в СССР, но в Домах культуры могли вестись подпольные занятия, инструкторы которых получали зарплату как бы за другую работу.). Эти территории, равноудаленные как от признания, так и влияния, позволяли не попасть под контроль полиции. В то же время «профессиональные» организации (университеты, художественные союзы, академии и т.д.) открывали путь к привилегиям, «кормушкам» для элиты, доступ к лучшим больницам, курортам и т.д. Неудивительно, что вскоре подбор кадров стал основываться не столько на таланте и созидательном творчестве, сколько на конформизме и связях. В результате фактически большая часть настоящих советских интеллектуалов вышла из того, что сохранилось от Пролеткульта: от шахматистов до поэтов, от учеников Филонова до математиков вроде Григория Перельмана (начинавшего с математического кружка ленинградского Дворца пионеров). Пролеткульт как хорошо прописанный компьютерный код или удачный план городского проектирования оказался настолько прочно вшит в социальное тело, что вычлнить его было практически невозможно.

Мы пишем этот текст в момент, когда все ожидают от своих правительств инвестиций в искусство, возможно, в рамках того, что может быть названо Новым зеленым курсом (Green New Deal), как это сделала администрация Рузвельта в 1930-е годы в рамках своего Нового курса. Это может случиться,

а может, и нет; но если средства будут направлены через существующую инфраструктуру мира искусства, конечным результатом наверняка станет воспроизводство все той же профессиональной элиты. А что, если эти средства, присовокупив еще миллиард долларов, который городской совет пытается отнять у Нью-Йоркского департамента полиции, как и те сотни миллионов долларов, циркулирующих через офшоры и частные инвестиции, перенаправить в закрома мира искусства? А что, если создать Дома культуры в каждом квартале, на каждой улице, а также Дворцы для детей, Дворцы для пенсионеров, Дворцы для беженцев — как исключение: согласно первоначальному, самоорганизованному плану? Или, если мы не будем решать заранее, на что будут потрачены эти ресурсы, а просто предоставим их всем желающим участвовать в культурной деятельности, чтобы поддерживать себя и привлекать других, заинтересованных в таких же проектах (например, посплетничать, пооскорблять друг друга, извиняться, продавать индульгенции: создать аквапарк или поле для мини-гольфа из бывших памятников)? Что, если бы вместо биеннале, участие в которых предполагает строгий отбор, мы начнем организовывать ежемесячные костюмированные карнавалы с танцами в каждом районе и каждом городе и т.д.? Как это, собственно, спонтанно и происходит на территории любой «оккупации» — от парка Цуккотти до Сиэтла, от Христиани до Рожавы? Только на этот раз без копов.

Все вышесказанное — это только первый подход к теме нашего исследования. В этом тексте мы высказали мнение: то, что принято представлять как сокращение расходов на социальное обеспечение и, как следствие, падение под еще большую зависимость от полиции, на самом деле является конфликтом двух совершенно разных концепций социальной защиты. С одной стороны, существует то, что можно назвать полицейской моделью социальной защиты. Она базируется на разрывании угрозы насилием для поддержания режима искусственного дефицита, но этот дефицит тщательно регулируется смягчением его худших последствий, чтобы обеспечить поддержку общественного порядка. Когда-то она была организована, по преимуществу, во-

круг дисциплины труда; сегодня — сама превратилась в основной инструмент извлечения прибыли, все в большей степени поступающей от ренты, — капитализм поддерживает себя не столько продажей автомобилей, сколько сбором штрафов за проезд. Но символы сакрального этого полицейского порядка остаются прежними. И мы их знаем: это публичные памятники, музеи и мир искусства.

Наряду с этим существуют самоорганизующиеся формы отношений, которые на самом деле являются продолжением коллективной заботы друг о друге, дружеского общения или возможной помощи соседа в чрезвычайной ситуации. По сути, эта форма коммунизма существует в любом сообществе, достойном так называться, а также потому, что большинство удовольствий нас не так уж и радуют, если они с кем-то не разделены. Это общинное представление о социальном благополучии (пример чему — деятельность курдских активистов) неминуемо порождает собственное представление о безопасности и самообороне.

Вопрос, который остается без ответа — какие именно формы сакрального соответствуют представлению общества об общественном благе? У нас нет намерения завершить все громкими заявлениями. Мы лишь призываем в этом разобраться. Нельзя здесь не напомнить, и это будет лучшей концовкой для нашего текста, что сам Александр Богданов верил, что у него есть решение. Он был основателем не только Пролеткульта, но и советского Института гематологии, рожденного из убеждения, что переливание крови внутри сообществ способно длить жизнь человека до бесконечности. Эта идея было вдохновлена верой русских космистов в святость самой человеческой жизни. «Земля», по словам Николая Федорова, «это музей человечества», с акцентом именно на «человечестве», а не на «музее». Каждый из нас заслуживает столь же заботливого внимания, которое сегодня уделяется памятникам и шедеврам искусства, и хотелось бы, чтобы навечно.

Перевод с английского КАРЫ МИСКАРЯН

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. Грэбер Д., Дубровская Н. Арт-коммунизм и искусственный дефицит // «ХЖ» № 112 (2020), С. 31–37. Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/99/article/2190>.

² См. об этом в первой части настоящего текста: Грэбер Д., Дубровская Н. (прим. редакции).

³ Там же.

⁴ См. об этом Graeber D. The New Anarchists // *New Left Review*, no. 13 (January–February 2002). P. 61–73.

⁵ Сэмюэл Маверик (Samuel Maverick, 1803—1870) — техасский предприниматель и политик XIX века, известный, в частности, тем, что, в отличие от других фермеров, отказывался клеймить свой скот (прим. переводчика).

Дэвид Грэбер

Родился в 1961 году в Нью-Йорке.

Антрополог, писатель, активист и общественный деятель. Профессор антропологии в Лондонской Школе Экономики. Автор множества книг, среди которых: «5000 лет долга» (2011), «Утопия правил» (2015), «Про королей» совместно с Маршалл Салинс (2017), «Дерьмовая работа» (2018). Автор слогана «Мы — 99%» и один из организаторов «Захвати Уолл-стрит» («Occupy Wall Street») и альтернативной экономической программы «Восстание против вымирания» (Extinction Rebellion).

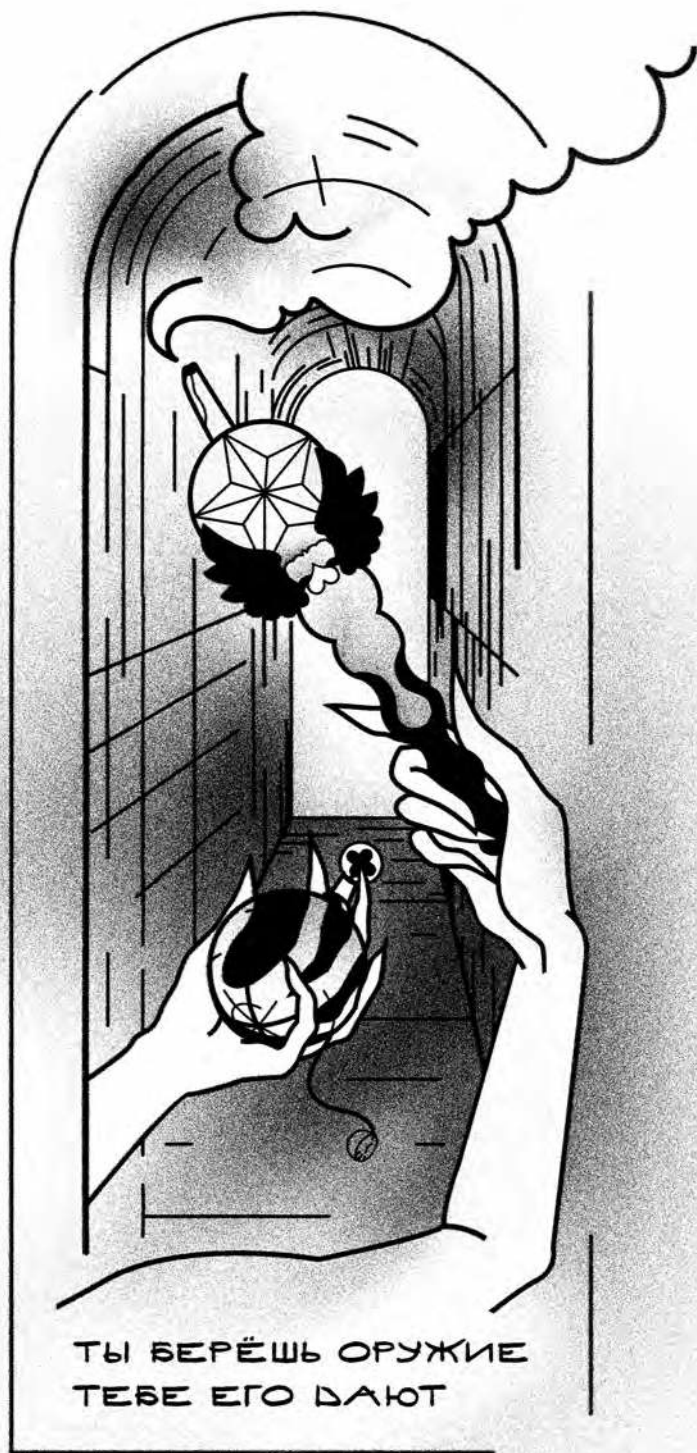
Скончался в 2020 году.

Ника Дубровская

Родилась в 1967 году в Ленинграде.

Художница, автор нескольких книг, среди которых «Хулиганская тетрадь» (2013), «Не/Справедливость» (2017), «Что любят голландцы» (2018).

Участница выставок: «10 лучших молодых художников Израиля» (Тель-Авивский музей), «Абсолютный фетишизм» (Иерусалимский дом искусств), Вкусное искусство «Штубниц» (Санкт-Петербург), «Феминистский карандаш» (Санкт-Петербург, Москва), «Что такое семья» в рамках проекта «Антропология для детей» (Москва, Красноярск, Лондон, Загреб и др.). Живет в Лондоне.



Материал иллюстрирован: Анна Ротаенко «Рингтон», 2020. Графическая серия. Предоставлено художницей.

Анна Журба и Сергей Бабкин

Преступления будущего

Настоящее институциональной системы постоянно указывает на необходимость склейки различных временных пространств — оценку пройденного пути, осмысление планов на будущее, степени опасности захода на новый круг недавнего прошлого, которое казалось окончательно пройденным, или нахождения себя в руинах прошлого еще более недавнего, которое еще вчера сулило безоблачное будущее. Неуверенность в ближайшем будущем порождает подобию футуристических кошмаров, которые разыгрываются в некоем потерянном времени. Авторы статьи стали лишь собирателями задокументированных неврозов анонимных работников и работниц культуры. Эти заметки можно использовать как материал для толкования сновидений и определения коллективного диагноза или как исключительно художественный текст, все персонажи в котором вымышлены, а совпадения случайны.

Исторический виток «Комплекс» Сообщение 1

Правительство Москвы приготовило для жителей города в преддверии его 900-летнего юбилея уникальный подарок, разработанный командой лучших IT-специалистов — городской сервис по голосованию за культурные мероприятия, которые должны быть реализованы в городе. Сервис полностью автоматизирован (что способствует оптимизации высшего образования в сфере искусства и росту посещаемости проектов в соответствии с планами, озвученными на последнем собрании комитета по культуре). Это позволит высвободить трудовые ресурсы работников культуры, чья энергия может быть направлена на более полезную социальную активность. Теперь жители города после записи в МФЦ и онлайн-покупки

смогут также проголосовать в разделе «Моя культура» за проект, который максимально соответствует их потребностям, и быть уверенными, что их налоги пойдут на создание нужных им культурных проектов. Активное и небезразличное участие жителей города в формировании культурной повестки города — одно из выдающихся достижений российской демократии.

Сообщение 2

Долгожданный «Фестиваль пряников» откроется на месяц раньше запланированного. Как сообщила пресс-служба мэрии Москвы, перенос сроков сезонного фестиваля связан с благоприятным прогнозом погоды на апрель, переданным в правительство города эмпатичным суперкомпьютером «Фобос-М», и с досрочным формированием программ московских музеев и центров современного искусства на платформе «Активный гражданин». Последнее стало возможным благодаря скоординированной работе граждан города, зарегистрированных на платформе. Каждый из них принял участие в первом в истории тотальном городском опросе, проведенном по принципу разветвляющейся алгоритмической ветки, вопросы в которой генерировались как на основе ответов на прошлые опросы на платформе, так и согласно анализу личного потребительского поведения по системе «Тройка». Это новый метод голосования жителей города за культурные проекты, самостоятельно формирующий тематику проектов и их наполнение, в то время как предыдущая версия программы лишь предлагала участникам уже разработанные человеком проекты. Кворум в 3 миллиона заполненных анкет был собран значительно раньше запланированного срока, что доказало



действенность системы поощрений для активных участников платформы. Так, самые активные 10 тысяч граждан города получили сертификаты на участие в отборе сезонных работников в сфере благоустройства на основе личных неврозов.

Так, впервые в истории Москвы выставочные и публичные программы городских музеев были сформированы на полгода вперед самими горожанами. Разработанный в Департаменте автоматизации принятия решений алгоритм с помощью заполненных гражданами анкет проанализировал специальные интересы каждого участника, обобщил их в несколько тематических пулов и сгенерировал выставочные и образовательные проекты в соответствии с facility reports, предоставленными каждой институцией города. Помимо facility reports, система обучалась также на истории выставок каждой из институций, синхронизированных с оцифрованными книгами отзывов посетите-

лей. Многомерная схема обучения позволила создать проекты разной степени готовности: в случае высокого уровня доверия горожан институции ей выдаются лишь тематики выставок и имена кураторов, а чем ниже доверие, тем больше параметров выставочных и публичных проектов определяется алгоритмом.

Так, на одной из крупных площадок города пройдет серия групповых выставок под общим названием «Тупые леваки» — кураторы музея уже приступили к формированию концепций каждой конкретной выставки. А для небольших районных выставочных залов разработаны готовые выставочные проекты с четко прописанными техническими заданиями, что позволяет молодым сотрудникам этих площадок познакомиться на практике с подготовкой художественных проектов. Большинство этих проектов посвящено погодным аномалиям и тунеядству, что отвечает интересам местных районных аудиторий.

Напомним, «Фестиваль пряников» будет проходить в течение полугода. Тем или иным образом в нем примут участие все дееспособные москвичи, не задействованные в обязательных работах в рамках совместной с Московской областью программы «Мой регион — мой труд».

Исторический виток «Австрия»

Пост из закрытой страницы ЖЖ

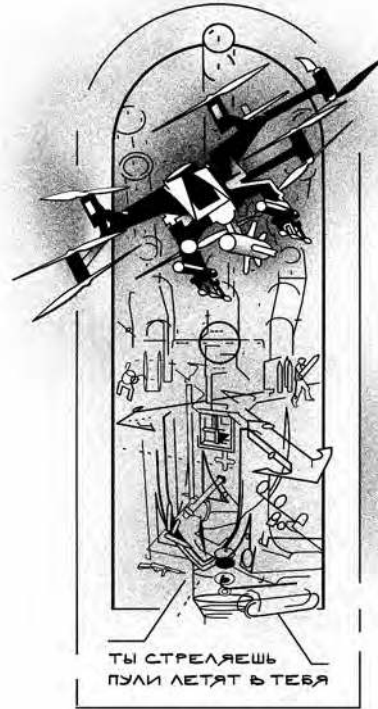
А теперь рубрика «Страницы истории»: хотели бы напомнить вам, что в этот день ровно 20 лет назад закрылась последняя выставка, организованная на бюджетные деньги. Что может сказать об этом глобальном изменении в жизни нашей художественной системы культурный обозреватель, еще помнящий городские и федеральные бюджеты, выделявшиеся культурным институциям, активно сокращавшиеся перед полным своим исчезновением? С одной стороны, хотелось бы отметить, что работники и работницы культуры так и не смогли в достаточной мере освоить мастерство маркетинга, что привело к тому, что наиболее содержательные и прогрессивные проекты в основном впадают в жалкое существование в переоборудованных подвалах несмотря на то, что о них активно пишет e-flux. С другой стороны, становится очевидным пророческий характер протодемократического проекта

«Выбор народа» творческого дуэта последней четверти XX века, описавшего наше с вами художественное настоящее: голубой и зеленый.

Но есть в мире краудфандинга и радостные новости. На днях некоммерческое самоорганизованное пространство «Локус» с гордостью объявило о завершении сбора средств на переезд в новое здание и его ремонт. Группа анонимных художников и кураторов разместила на краудфандинг-платформе «Планета» объявление о сборе 6 месяцев назад. Сегодня кампания достигла своей цели и после уплаты комиссии платформе «Локус» начнет процесс переезда и деанонимизации участников в надежде на признание своей деятельности как художественно-просветительской государственными органами безопасности.

Все доноры вскоре получат призы-компенсации от основателей пространства. Среди них: напечатанные на ризографе зины, содержащие личные данные участников проекта, легализованные дизайнерские психоактивные вещества, участие в закрытых кулинарных событиях с основателями пространства и круглосуточное произнесение имен патронов пространства через аудиосистему «Локуса». Тип приза зависит от объема вклада того или иного патрона. Кроме того, «Локус» запускает систему приема ежемесячных пожертвований на оперативное функционирование будущего пространства, что включает в себя аренду оборудования для демонстрации архаичных цифровых объектов и оплату труда охранников пространства, которые будут защищать его от попыток силового захвата со стороны представителей ресторанного бизнеса.

Возможность согласования деятельности со стороны органов безопасности и амнистии захваченных помещений разорившихся агентов малого бизнеса в наших условиях являются важным аргументом в пользу празднующей свой юбилей программы самоокупаемости культурных учреждений. Кризис в институциональной сфере, который сопровождался закрытием ключевых для города музеев и центров современного искусства и распродажей коллекций частным лицам, в том числе иностранным дипломатам, сильно ударил по состоянию художественной сцены. Будем надеяться, что «Локус» станет одним из центров ее возрождения, о чем мы сможем составить мне-



ние, как только его участники перестанут использовать кодированные сообщения и перейдут на стандартный русский язык.

Исторический виток «Моя радость» Декодированная переписка из почтового агента Mail.ru

С. С., добрый день!

Мы будем рады видеть вас на открытии галереи «Stimulus» — нового резидента кластера «Art.Simple», расположенного в клубном ЖК «Индекс». Открытие состоится 3 мая 20** года в 19:00. Гостей ожидает радость встречи с искусством юных художниц одиновской школы, нового феномена отечественного fine art. Кураторша выставки — одна из дебютанток бала Tatler прошлого года, ее имя держится в секрете.

RSVP

PR-команда галереи «Stimulus».



День добрый!

Спасибо большое за приглашение, довольно неожиданно. Звучит привлекательно, но позвольте уточнить пару моментов — все же не хочу попасть впросак. Думаю, вы меня понимаете. С какими каналами вы установили или планируете установить отношения? Все-таки каждый новый участник нашей сцены неизбежно спутывает карты.

Но в любом случае здорово, что вы даете дорогу молодым кураторам. Надеюсь, все пройдет на славу.

Sniff!

С. С.

С. С.!

Рады вашим словам. Просим прощения, но вы должны понимать, что с нашей стороны

было бы опасно или даже странно раскрывать имена наших коллег. Вы все поймете после их нескольких первых постов. Отметим лишь, что мы не стесняемся заказывать не только положительные отзывы, но и весьма критичные. И последние вполне могут производиться и с довольно... консервативных позиций.

Надеемся, мы вас заинтриговали. В любом случае, вас приятно удивит состав наших гостей. Думаю, вы давно не видели настолько разношерстной публики. Так что без нетворкинга не обойдется.

Хорошего вечера! Ждем финального решения.

PR-команда галереи «Stimulus»

Архивное сообщение

Врачи психиатрической клинической больницы № 1 имени Н.А. Кащенко предложили создать новую кафедру, деятельность которой будет целиком сконцентрирована на возвращении деятелей культуры из игры-симулятора, имитирующей художественные процессы, и адаптации их к реальной художественной жизни. Специалисты также обратили внимание на необходимость консолидированной борьбы с анонимными телеграм-каналами, кураторами, пишущими тексты при помощи искусственного интеллекта и Wikipedia, PR-агентствами, использующими произведения искусства в качестве эффектного фона для съемок публичных персон, и другими перегибами, связанными с особенностями современного информационного общества, в целях сохранения психологического здоровья этой группы населения. Первым практическим шагом, инициированным вновь созданной кафедрой, станет организация группы поддержки для работников сферы культуры по обретению смысла их профессиональной деятельности.

Исторический виток «Тотем»

Криминальная сводка 1

Московским полицейским при поддержке участников вооруженных отрядов, связанных с семьей Х., удалось освободить из заложников мужа племянника Виталия Х., главы клана и по совместительству директора Музея современной культуры города Москвы. Во время операции в Преображенском районе

Москвы силовики штурмовали базу квир-клана НИИ ДАР, укрепленную систему мастерских и выставочных залов на востоке столицы, которая последние несколько лет существует на принципах самоуправления и выдает собственные паспорта, будучи одним из последних родов, продолжающим практику выдачи гражданства своим участникам. Впрочем, во многом это объясняется притоком в квир-клан НИИ ДАР сбежавших из богатых семей графических дизайнеров, которым требуется найти какое-то полезное для коммуны занятие, не связанное исключительно с торговлей образами и жестами.

Напомним, сообщения об исчезновении М.П.Х. и его удержании в заложниках на территории НИИ ДАР впервые появились в социальных сетях квир-клана неделю назад. На фотографиях М.П.Х. в грязном помещении смотрел фильмы 2010-х годов, снятые Кинокоммунной «Рожава» в Сирии. В своем сообщении квир-клан обещал освободить П.Х. в обмен на финансирование семей Х. нескольких исследовательских проектов и временный доступ к архивам Музея современной культуры города Москвы, который, по мнению квир-клана, содержится в неподобающих условиях. Семья Х. не согласилась на условия, поставленные квир-кланом, опасаясь, что архив будет чересчур систематизирован и описан его представителями, и обратилась за помощью к ЧВК «Штраусс», которая не так давно была легализована на территории города благодаря активной поддержке музейного сообщества.

Ситуация с М.П.Х. стала лишь еще одним эпизодом в череде организованных художественными самоорганизациями Москвы (т.н. «квир-кланы») похищений представителей музейных семей. За некоторое время до этого несколько квир-кланов города впервые в истории заключили союз, объявленная цель которого — достижение равного доступа к коллекциям и архивам институций и финансированию исследований. В опубликованном манифесте насилие было обозначено как единственный действенный метод достижения этой цели, а союз стал первым случаем заключения договора между квир-кланами после Распада. Это и заставило музейные кланы, опасющиеся нападений на территории институциональных помещений, лоббировать дальнейшую легализацию ЧВК.

Криминальная сводка 2

ТАСС сегодня сообщил о новом случае выявления в Воронежской области активиста радикализировавшейся подпольной организации культурных работников. В обход всех нормативов, правил, регламентов и культурноприменительной практики, данный субъект пытался склонить неопределенную группу лиц к проведению семинара по проблемам «новой этики» в сфере культурного производства.

В личном компьютере активиста найдены материалы, свидетельствующие о попытке подготовки выставочного проекта, посвященного вопросам актуальной повестки гендерных исследований. Напомним, что в прошлом месяце в Ленинградской области было выявлено три самопровозглашенных культурных работника, замеченных в попытке организации неофициального съезда для обсуждения путей дальнейшего развития художественного активизма на территории нашей страны.

Есть мнение, что речь идет об активистах одной и той же ячейки культурных отщепенцев, которые пытаются наладить межрегиональное взаимодействие по вопросам культурной повестки, выходящим за пределы признанных на федеральном уровне значимых явлений современной культуры.

Сергей Бабкин

Родился в 1991 году в Москве.

Сотрудник Московского музея современного искусства, куратор, художественный критик.

Постоянный автор портала aroundart.org.

Живет в Москве.

Анна Журба

Родилась в 1988 году в Ленинграде.

Магистр искусств Goldsmiths College University of London, куратор, сотрудница Московского музея современного искусства (ММОА).

Входит в состав Экспертного совета Московской международной биеннале молодого искусства.

Живет в Москве.



genki-senshi «Шеду-Ламассу». Взято с сайта DeviantArt. Предоставлено автором текста.

Николай Смирнов

Межинституциональные полиморфы, или Заговор, укрепляющий и разрывающий изнутри

Современные художественные институции испытывают тройное давление, в результате чего внутри них рождается сила гибридизации, которая приводит к возникновению межинституциональных полиморфов или химер и, тем самым, увеличивает степень изрытости институционального поля и размывает его границы¹. Исходное давление происходит вдоль векторов умножения, уничтожения, а также властного вектора дисциплины и контроля, каждый из которых воздействует на институцию как изнутри, так и снаружи.

Вектор умножения вызван желанием мультиплицировать институциональные формы. Изнутри он проявляется как желание к дополнительной институционализации, например, в целях повышения эффективности или для усиления финансирования. В свою очередь, во внешнем поле существует воля к институционализации, но так как все места в существующих институциях заняты, требуется создание новых путем их мультипликации и гибридизации. Подобный процесс происходил, например, в первой половине 1920-х годов в СССР, когда из-за турбулентностей гражданской войны многие интеллектуалы оказались оторваны от своего места жительства и поставлены перед необходимостью выживания. Все, что у них было — это способность к культурному

производству, окружающий их локальный контекст, а также либеральная идеология деколонизации — общее ощущение исторического момента, согласно которому «тюрьма народов» пала, после чего различные места и территории начали «обретать голос». По итогам этой констелляции стали создаваться различные краеведческие учреждения: общества по изучению края, музеи, съезды, печатные издания. Это был настоящий бум соответствующих институций, который, среди прочего, помог многим интеллектуалам выжить и впоследствии был назван «золотым веком краеведения». При этом центральные институции вроде Академии наук испытывали давление снизу: к ним поступали многочисленные запросы от внеинституциональных агентов — санкционировать, направить, возглавить, предоставить средства и т.д., и т.п.

Вектор уничтожения, в свою очередь, исходит из критики того, что Иван Ильич назвал «профессиональным империализмом»². Общество чересчур профессионализировано и специализированно, что, с одной стороны, соответствует всеобщей коммодификации, с другой — задачам исполнения общественной дисциплины и контроля, которые осуществляются как раз через (вос)производство и диктат институциональной экспертизы. После того, как это было осо-



Серафим. Христианский тетраморф. Шестикрылый ангел составлен из символов четырех евангелистов: Матфей (мужчина), Марк (лев), Лука (вол) и Иоанн (орел). Мозаика Собора в честь Рождества Пресвятой Богородицы, Монреале (Палермо), Сицилия, XII век. Изображение взято с сайта imagery.trubox.ca.

знано, в частности, в ходе фукольдианского анализа, институции постоянно подвергаются критике: существующие структуры нужно инвертировать или уничтожить, нейтрализовав репрессивную формовку общества, ими осуществляемую. Так, в «Анти-Эдипе» Гваттари и Делез пишут: «мы все еще слишком компетентны, мы хотели бы говорить от имени абсолютной некомпетентности»³. Иван Иллич тогда же взывал к «веселой переинструментализации» (*convivial retooling*) общества через разрушение специализации знания и профессиональной монополии, выполняющих задачу концентрации власти или контроля в руках господствующего класса. Это рабство может быть сломлено только

самоутверждением «дурака» (то есть непрофессионала, неэксперта), который в процессе этого «переобувания» общества становится его центральным элементом — потребителем-производителем, что предполагает взросление — принятие личной ответственности за свое «дурачество». Ведь, согласно Илличу, переход к социализму не может состояться без инверсии наших институций и замещения индустриальных инструментов «веселыми» (*convivial*).

С третьей стороны, несмотря ни на что, институции должны устоять и продолжить свою миссию по дисциплинированию и контролю общества. Эта сила также давит на них изнутри и снаружи как вектор дисциплины и контроля. В итоге в качестве суперпозиции сил в напряженном поле возникает вектор гибридизации, осуществляющий межинституциональную химеризацию — инъекцию сил хаоса внутрь, чтобы бороться с помощью подобной вакцины с милитантным внеинституциональным полем и, тем самым, продолжать выполнять свою миссию и сохранять эффективность. Так появляется межинституциональный полиморф.

Именно так образуются новые институции вроде МАП (Московской Арт Премии) в 2020 году, где провластные чиновники — мастера контроля над культурной политикой — объединяются с крупными функционерами со стороны современного искусства и дают премии художникам, уважаемым в том числе и в «независимой» внеинституциональной сфере. Процесс медируется несколькими прокладками или системой символических шлюзов: возможно, художники не стали бы напрямую коммуницировать с властью, но они готовы сотрудничать с членами художественного сообщества, которые находятся в экспертном совете и, в свою очередь, вступают в коннекцию с учреждающей полиморф властью. Гибридизация требует собственного топоса — новой междисциплинарной институции, каковой и является МАП.

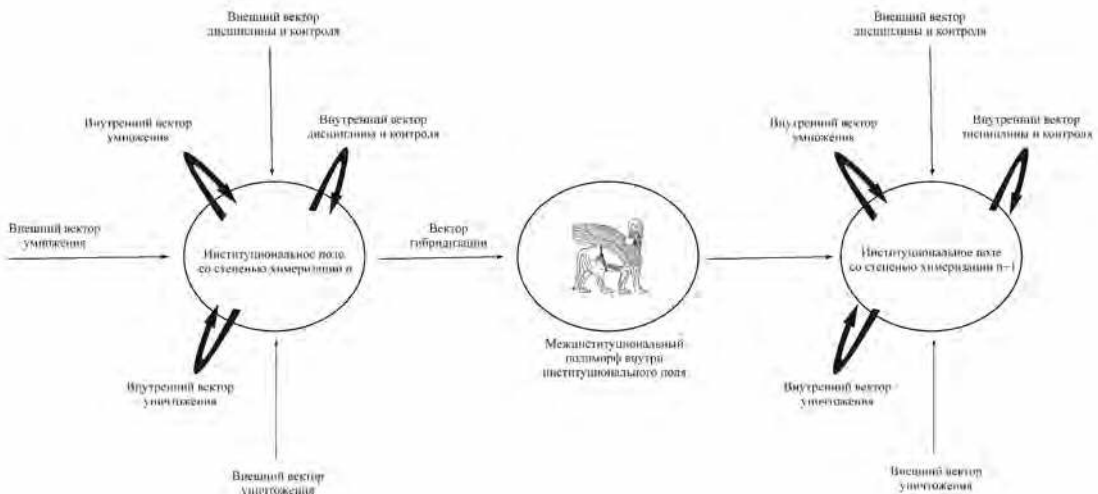
Другой пример: в 2014 году сотрудники различных гуманитарно-научных институций из Якутска и Москвы при поддержке гранта РНФ (Российского Научного Фонда) создали ЛГКИА (Лабораторию Комплексных Геокультурных Исследований Арктики), к уча-

стию в которой привлекли, в том числе, внеинституциональных «независимых» акторов. Лаборатория действовала 3 года в междисциплинарном поле, сочетая исследовательские экспедиции, научную деятельность и художественные проекты. В частности, одним из итогов работы стало проведение в Якутске Нулевой Арктической Биеннале современного искусства «Йоссо: вечная мерзлота»⁴, в работу которой были включены и другие местные институции, такие, как институт мерзлотоведения сибирского отделения РАН, якутская администрация и внеинституциональные акторы, в частности, художники и краеведы.

Возникающие полиморфы предполагают разные направления и цели гибридации. И если в случае МАП ей программно подвергаются потоки власти между бюрократическими структурами государства и художественным сообществом, то в случае ЛГКИА речь идет о гибридации знания в системе наука-искусство. Задача первого — создать химеру с телом государственных институций и крыльями «независимого» сообщества, второго — полиморф с телом науки и крыльями искусства. В любом случае химера создается, чтобы помочь структурам власти

и институциям контролировать внешнее агрессивное поле — довольно анархичной и по преимуществу оппозиционной художественной среды (МАП) либо хаотичное поле новых режимов производства знания, которым институции и их сотрудники пытаются соответствовать (ЛГКИА).

Этот процесс аналогичен производству делинквентности («преступности») как контролируемой противозаконности в институте тюрьмы, что было детально описано Мишелем Фуко. Реза Негарестани в «Циклопедии» называет это Осью Зла-против-Зла. Так, древние ассирийцы ставили на входе в свои дворцы двойные фигуры демона Шеду-Ламассу — полиморфа с телом льва или быка, крыльями орла и человеческой головой. Мужская часть андрогинного полиморфа — Шеду — ассоциировалась с аккадским богом Ишумом, который олицетворял огонь и, будучи зачинщиком, вел других богов в битву. Несмотря на то, что Шеду-Ишум — это вестник грядущей войны, он считался божеством-хранителем: как советник бога мора и войны Эрра он мог договориться об ослаблении сил уничтожения или о передышке между атаками Внешнего. Таким образом, Шеду выступал двойным агентом-ре-



Цикл химеризации институционального поля межинституциональными полиморфами. Предоставлено автором текста.

негатом, находящимся в поле между моровой креативностью Богов и извращенной любовью Государства к манипуляциям и радикальному насилию: будучи частью сил мора и войны и одновременно защитных структур ассирийского государства, он помогал последним выжить. В этом смысле химерические полиморфные институты — это защитные структуры или Шеду-Ламассу перед входом во Дворец, которые свидетельствуют об определенной устойчивости режима.

Но Шеду-Ламассу — это агент-ренегат: он не только помогает выжить, но, будучи частью защитных бастионов, подготавливает Оккультный Расплав — приход смерти изнутри институций и любых фиксированных структур, которые он охраняет. Размывая свои границы и гибридизируясь, институты становятся не только более устойчивыми и эффективными, они также движутся к собственному пределу и смерти. Парадигматическим для этой логики, названной Негарестани Оккультным Расплавом, является описание Делезом и Гваттари деятельно-

сти капитализма. Согласно им, капитализм осуществляет постоянную детерриторизацию, раскодирова все устойчивые структуры смыслов, превращая их в абстрактную аксиоматику капитала, и поэтому является «изнанкой», пределом или смертью любого социального устройства. Именно в этом смысле Ник Ланд говорит о капитализме как о (социальной) трансцендентальности, которая была всегда, в том числе и до исторического капитализма — то есть как об имманентном пределе любой социальной системы. Однако это предел относительный: являясь таковым для других, капитализм на самом деле выражает и осуществляет приближение абсолютного предела — шизополюсов Реального, поля производства бессознательного желаемыми машинами за пределами всех смыслов, в том числе капиталистических. То есть капитализм одновременно приближает свой конец и, страшась, отодвигает его путем заключения собственного предела внутрь себя, подобно тому, как ассирийцы ставят демона Шеду-Ламассу на страже своих дворцов. Аксиоматизация рас-



Ирина Филатова «Подземный музей вечности», 2016. Инсталляция в Институте мерзлотоведения им. П.И. Мельникова, Якутск. Основной проект Нулевой Арктической биеннале современного искусства «Йоссо. Вечная мерзлота». Предоставлено автором текста.

кодированных потоков в виде потоков капитала — и есть подобная интериоризация капитализмом собственных пределов. Здесь и Делез с Гваттари, и Ник Ланд, и Негарестани базируются на мысли Маркса: капитализм вырабатывает свою смерть внутри себя. Она приходит как коммунизм, как «Вещь, которая пришла извне только потому, что поднималась изнутри, и которой нельзя помешать подниматься»⁵, как Чужой, как Инсайдер, как Оккультурный Расплав. Именно поэтому «Капитал», «Анти-Эдип» и «Циклопедию» можно рассматривать как алхимические романы — ведь они говорят о Великом Делании и о его первой стадии *нигрето* — расплавке существующих структур, которую необходимо пройти для создания «новой земли».

Однако здесь Делез и Гваттари, и развивающие их мысль Ланд и Негарестани, следуют не только за Марксом, но также за Ницше, который говорил о «заговоре» (*conspiracy*), объединяющем науку и искусство. Согласно анализу, проделанному Пьером Клоссовски в «Ницше и порочный круг», этот заговор предполагает тотальный переворот в области средств производства, а именно — разрыв институциональных структур, которые покрывают общество, на множество экспериментальных сфер, наконец-то открывающих подлинное лицо современности. Это уже новые искусство и наука, которые возникают в качестве суверенных формаций и господствующих сил на развалинах институций. Они больше не инвестируют внешние им структуры власти, но воспроизводят игру внутренних сил, которые сами по себе остаются без цели и без конца — подземные силы Реального. Векторы умножения и уничтожения, приходят они извне или изнутри институции, выражают именно эти силы. В этом смысле институция, как и капитализм, одновременно содержит, приближает и откладывает свою смерть. Эта смерть вырабатывается внутри как межинституциональный полиморф, который тем более делает смерть стратегически неминуемой, чем более тактически эффективно он помогает ее откладывать, защищая вход во Дворец от сил хаоса и мора, частью которых он сам является.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Слово «химера» здесь употребляется не в переносном смысле — как синоним чего-то крайне неустойчивого, а в прямом и изначальном смысле — как продукт некой алхимической деятельности по скрещению нескольких сущностей, в результате которой получается новый гибрид, например, бык с крыльями орла. Впрочем, устойчивость таких соединений всегда под вопросом, откуда и проистекает второе, метафорическое употребление слова. Слово «полиморф» мы употребляем в качестве синонима химеры.

² Illich I. Inverting Politics, Retooling Society: From Tools for Conviviality // The American Poetry Review Vol. 2, No. 3 (May/June 1973). P. 51–53.

³ Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 597.

⁴ Подробнее см. Николай Смирнов. Вечная мерзлота. Доступно по https://redmuseum.church/smirnov_eternal.

⁵ Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. С. 242.

Николай Смирнов

Родился в 1982 году в Рыбинске.

Художник, куратор, географ и исследователь с теоретическими фикциями касательно пространственных практик и репрезентаций пространства в искусстве, науке, музейной практике и повседневности.

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Демократическое самоуправление Рожавы и мастерская Йонаса Стала, «Музей как парламент», 2018. Фото создатели Nieuwe Beelden (Новых образов) и музей Ванаббе. Произведено музеем Ванаббе, Эйндховен. Предоставлено художником.

Лера Конончук

Параинституции и логика протеза

Несколько лет назад, подавая заявку на конференцию, я озаглавила свой доклад «Протезетика институциональности». Уважаемый мной старший коллега, к которому я обратилась за советом, счел это слово-бумажник, смешивающее «эстетику» и «протез», трудным для восприятия, и я заменила название на более удобоваримую и лучше считываемую «игровую институциональность». Думаю, это было действительно удачное решение для небольшой презентации, обрисовывавшей генеалогию игровой/игровой институциональной критики и бюрократической субверсии в искусстве. Я размышляла о самых выдающихся на тот момент псевдоинституциональных экспериментах, Агентстве сингулярных исследований в лице Станислава Шурипы и Анны Титовой и одном из проектов Кирилла Савченкова, выросшем под их крылом (буквально в пространстве АСИ в ЦСИ «Фабрика»), «Horizon Community Workshop» 2017 года. Шурипа с Титовой своим «агентством» вводили лакунарную фигуру организации-посредника, которая ставила под вопрос механизмы институционального контроля за информацией¹ и ее легитимации. Проект Савченкова имитировал эстетику корпоративного тренинга; его результат, медиаторов-перформеров, подготовленных мягко выбивать посетителей из привычного седла через разговор, Савченков позже интегрировал в свои инсталляции в музее «Гараж» и в персональную выставку в ММОМА. Меня интересовало взаимодействие художников с музейными конвенциями и институциональными обычаями, производимые ими формы мимикрирования и абсурдизации («бюрократического дадаизма», как его окрестил Шурипа в интервью критику

Саше Шестаковой²), то есть проблематизирующее, искажающее и трансформирующее коммуникацию «институция-зритель» посредничество.

Однако мне на ум все чаще приходит именно аналогия с протезированием. Любопытным образом сегодня появляется все больше ипостасей учрежденческого передергивания, все больше «кооперативов», «отделов», «ассамблей» и «институтов» (в своей независимой организационной практике я тоже не исключение), которые производят нескончаемое число «лабораторий», околоакадемических конференций и симпозиумов. Но цель многих из них иная — не дадаистская. Такие инициативы запускаются не столько в качестве серьезной или игровой критики институциональной валидации, демонстрации невидимых идеологических швов или в попытке оспорить власть бюрократов через собственную силу называния, как это теоретизировалось еще Бенджамин Бухло в привязке к «эстетике администрирования» концептуалистов. Это уже не назовешь и mockstitution вслед за Грегори Шолеттом. Американский теоретик «темной материи» искусства (невидимых, но формирующих 99% всего художественного сообщества независимых инициатив) писал о том, что после краха социального государства в Европе и советского коммунистического проекта, повсеместного воцарения самых жестких форм неоклассического капитализма и фундаментализма «свободного рынка» активисты и художники закономерным образом обратились к совместным, коллективным, кооперативным, коммунальным проектам — что мы и наблюдаем сегодня как некоторый художественный мейнстрим. Глубокое недоверие к институциональной вла-

сти, пишет Шолетт, дало художникам зеленый свет на создание *фальш-институций*, превосходящих те, что они копируют, не только в символическом, но и в функциональном смысле³. Их преимущество состояло в том, что они объединяли организационную (то есть упорядоченную) структуру реальных учреждений с игривой, несерьезной, полной неожиданных ходов стратегией художественного производства. В сегодняшних «ассамблеях» и «институтах» также проглядывает это сочетание рабочей структурной организации и художественной вольности, однако акцент смещается на первое, а притворство сводится к минимуму. Это похоже на отношение иронии и постиронии: заигрывая с институциональными формальностями, художники довольно серьезно подходят к выстраиванию того типа отношений, который стремится дать некую видимую альтернативу существующим иерархическим и выгодоориентированным моделям. Условно, быть реальным, подчас футуристическим, но актуализированным протезом вместо фантомной конечности, вместо одного лишь призрака более справедливого управления и взаимодействия.

То есть цель в том, чтобы не быть преимущественно «мок» (каким является «мокьюментари» по отношению к «документари»), насмешкой, «псевдо», не быть трикстерами вроде «Yes Men» и веселыми манипуляторами, как Кристоф Шлингензиф. Кажется, художественное сообщество утомилось тыкать иронической палкой в институциональную дисфункциональность⁴. Может, потому, что уже нет каких-то отдельных мест для фокусировки недовольства; чуть ли не каждая работающая институция сегодня многим кажется полем капиталистическо-бюрократического беспредела, порочного круга насилия и бессмысленного топтания на месте. Зачем выискивать слабину в том, что и так является сплошным больным местом⁵!

Не вне

Можно ли назвать эти новые организмы, номинально копирующие, но творчески преобразующие разные модели учреждений и коллективов, антиинституциями? Намерение зачастую таково, поскольку формулиру-

ется на уровне противопоставления иерархической организации существующих институтов и продиктовано желанием воплотить в себе некоторое отрицание институционализации как последовательной авторитаризации, централизации и бюрократизации.

Хотя многие из инициатив, противопоставляющих себя сложившимся гегемонистическим институциям, видятся мне многообещающими, если не выдающимися, все же кажется недальновидной приставка «анти» и та риторика негации, которую она за собой влечет. Во многом потому, что, как писала Гаятри Спивак, «не существует никакого внеинституционального пространства»: «Иногда альтернативным институциям, которые могут определять себя как “внеинституциональные”, дают процветать, чтобы в институции могла беспрепятственно продолжаться работа по производству культурных интерпретаций... Однако если мы соберемся ответить на такие вопросы, как требования распределения, требования к учебному плану — в самой структуре институции — мы встретимся с куда более существенным и серьезным сопротивлением»⁶. И далее уточняет, что создание некой «соломенной институции», вот этого сплошного больного места, воплощающего все то, с чем мы хотим бороться, — или наоборот, чего мы хотим достичь, места, скажем, «чистого знания» — это создание некоторой липовой, не имеющей материального основания универсалии, на контрасте с которой мы хотим казаться «специфичными». Спивак скептически по отношению к «зачарованным пространствам», видящим себя специфичными благодаря такому нехитрому контрасту.

Вспомним уже ставшее классическим утверждение Андреа Фрейзера, что институт искусства не является чем-то внешним по отношению к работе (и, добавим, к художникам), он — неизбежное условие ее существования в качестве художественного объекта (или актора поля, пусть и самопровозглашенно «независимого»). Институция находится внутри нас, и нет никакой возможности выйти «за пределы себя»⁷. Антрополог Мэри Дуглас в 1986 году также отмечала, что человеческий субъект не является некоторым суверенным агентом, для которого свободный

выбор — принципиальное условие; любое важное решение формируется в рамках созданного тем или иным институтом, включая сообщества (здесь Дуглас следует за Дюркгеймом), мыслительного мира, проявляющегося в специфическом стиле мышления. «У них [у людей] нет другого способа принимать важные решения, кроме как в рамках институтов, которые они создают»⁸. Иными словами, все, что происходит важного, считает она, так или иначе производится в среде, которую формируют воспроизводящиеся регулярные, легитимированные сообществом, практики. Поэтому очень наивно сегодня выглядит критика, которая, подшивая в один ряд предельно разные формы совместности, с налетом откровения обнаруживает, что, оказывается, институции и объединения («Гараж», V-A-C, «Типография», галерея «Виктория», ЦК19, «База», круг Школы вовлеченного искусства, круг постколониальных квирфеминисток из современного театра, искусства и академии и т.д.) формируют вокруг себя среды-экосистемы⁹. Ну да, ровно так это всегда и происходит!

«Признание того, что важные решения принимаются легитимными институтами, изменило бы многое»¹⁰. Другое дело — и об этом писали как Фрейзер, так и Дуглас, — что институтам, навязывающим нам свои формы мышления и классификаций, которые мы считаем несправедливыми, можно и нужно сопротивляться. Но для этого необходимо понимать, как они влияют на наше мышление, как мы сами вовлечены в их работу, вписаны в их фактуру, в ту логику, с которой они детерминируют наши теории и практики.

Последняя волна институциональной художественной критики, сфокусированная на политэкономии искусства, во многом и занималась исследованием структурных и инфраструктурных проблем искусства, а также тем, как они детерминируют в том числе наше мышление. С начала 2010-х Андреа Фрейзер, Хито Штейерль, Стефан Хайзенрайх, отметили Сухаил Малик атаковали институты искусства как характернейшие институты неолиберализма и активаторы экономического неравенства, ширящие пропасть между богатыми и бедными, устанавливали гомологию между деятельностью первичного рынка искусства

и процессами концентрации и приватизации капитала. Однако, какими бы удручающими ни казались их тезисы, никто из них не делает вывод, что необходимо уйти в лес и закопаться в землю. Во-первых, уходить на самом деле некуда; возможность исхода, конечно же, иллюзорна. В этой ситуации наиболее продуктивное решение — это вслед за Андреа Фрейзер признать, что да, все плохо, возможно, даже кошмарно; но необходимо продолжать думать и существовать *вопреки* существующим типам отношений, *вопреки* институциям, а не вне их влияния. Главный апологет подрывной критики институций и вовсе оборачивается главной защитницей институциональной идеи: «В европейских музеях есть потенциал после раскола стать местом рождения нового поля искусства, в котором могут сформироваться новые формы автономии. Не сепаратистские “альтернативы”, которые существуют лишь в масштабных инсценировках магически мыслящих художников и теоретиков, а полностью институционализированные построения, которые смогут, при помощи “подлинно общественной магии институций”, производить, воспроизводить и вознаграждать особые и, будем надеяться, более равномерные по происхождению и распределению формы капитала»¹¹.

А точнее, пара_

В этом смысле мне особенно любопытны те формы внутренних «автономий» (Фрейзер), «конститутивной власти» (Тони Негри), «учреждающих практик» (Геральд Рауниг) или «общественных собраний» (Ирит Рогофф), которые видят себя не как «анти»-институции или широко обсуждаемые в художественном поле сепаратистские альтернативы, обособленные пузырьки, а как общественные формы, работа которых, скорее, обусловлена вопросом — как существовать внутри, а не за пределами работающих институтов, и при этом не кривить душой? Это открывает третий путь — в плюс к имеющимся двум: анархистскому утопическому строительству и парезиастическому (или, наоборот, вполне безопасному) призыванию институции к ответу — оба важны как упражнение в воображении и публичная критическая практика соответ-

ственно, но определенно недостаточны в сложившихся условиях.

Нора Штернфелд называет этот третий путь *параинституциями*. Параинституция — это коллективное воображение институции, которая находится внутри существующих экономических отношений¹². На экономическом уровне это реапроприация средств, которые заставляют нас двигаться вперед. Что принципиально важно, параинституция отрицает само отрицание, заложенное в понятие «антиинституции»: она признает себя частью системы, идеологической рамки, артикулирует это. И при этом требует той самой автономии, или, по скромному выражению Штернфелд, «кармана» свободы и эксперимента, из которого и можно сравнить и опробовать различные версии мира. Стратегия параинституций — играть в эту игру, но не цинично, а честно, воплощать институцию в жизнь, развивать ее, однако при этом не придерживаться позиции, что для благородной цели все средства хороши, не идти на любые уступки в любой и каждой ситуации¹³. Ей важно создать изнутри дистанцию по отношению к сложившейся системе, типу производства и воспроизводства отношений, классификаций и ярлыков, дабы открыть, по выражению Мэри Дуглас, «лазейку из круга самореференции»¹⁴.

Для начала необходимо отчетливое осознание своей позиции, что позволит сопротивляться как угнетающим нарративам, так и чрезмерной романтизации характера своей деятельности. Приведу пример. На встрече «Без лезвий», которую мы Отделом практической аффектологии организовали по следам обсуждений провала проекта «Немосква», в очередной раз воспроизвелась поляризация акторов на «институции» и «самоорганизации» — в изломе того, что соломенные (абстрактные) первые должны больше финансово поддерживать абстрактных же вторых¹⁵. Куратор новосибирского культурного центра ЦК-19 Ангелина Бурлюк постаралась схлопнуть эту абстракцию. Будучи на стороне «самоорганизованных инициатив», она настояла на том, что является «функционеркой», которая говорит от лица государственного учреждения, и пояснила, что в ЦК-19 многое делается очень скромным количеством сотрудни-

ков почти на голом энтузиазме, из-за чего они, скажем, не способны выплачивать художникам достойные гонорары. Так оказалось, что намеченную соломенную границу проводить почти бессмысленно из-за несовпадения действительности с накладываемой на нее упрощающей матрицей. ЦК-19 находится на границе между условными «институциями», сотрудники которых «сидят на зарплате», и безресурсными «низовыми инициативами». Реальная действительность огромного количества культурных учреждений по всей стране — сотрудники-энтузиасты, которые при минимальных бюджетах стараются делать то, что считают общественно важным. Если вновь вернуться к Гаятри Спивак, мне кажется недалевидным выставлять институции абстракцией, к которой вызывают независимые акторы художественного поля (элиминируя тем самым всякие различия между ними). Институты и институции нужно дестигматизировать как понятия и конкретизировать как спектр сущностей — в конце концов, они то, что обуславливает существование и развитие художественного мыслительного поля как такового (никакая «сепаратистская альтернатива» этого достичь не в состоянии), и, если перефразировать Мэри Дуглас, мы сильно продвинемся, если просто это признаем. Если предложить более актуальную границу между художественными «самоорганизациями» и «институциями» — исходя из текущего положения дел, которое, само собой, может измениться в будущем — то первые, скорее, ориентированы сами на себя или на ближайший круг заинтересованных и чаще всего относительно закрыты¹⁶, тогда как вторые являются (или, по крайней мере, стремятся быть) местом производства и воспроизводства общественных практик, «подлинно общественной магии», которая действительно сможет влиять на важные решения. У первых нет серьезных сдерживающих факторов для экспериментов, деятельность вторых куда отчетливей ограничена туманными формулировками действующего законодательства и вытекающей из них самоцензурой тех, кто принимает в этих институциях ключевые решения. В этом их принципиальные различия, а не в ресурсах и даже не в способах организации труда и управления.



Демократическое самоуправление Рожавы и мастерская Йонаса Стала, «Новое мировое посольство: Рожава», 2016. Фото Иштван Вираг и создатели Nieuwe Beelden (Новых образов). Произведено Ослинской архитектурной триеннале: После принадлежности / УРО-КОРО, Норвегия. Предоставлено художником.

Чтобы «общественная магия» стала реальностью, нужен двунаправленный процесс. С одной стороны, продуктивный раскол существующих институций, который обеспечивается общественной критикой. С другой, «учреждающие практики», «контрвласть» и «общественные собрания» — процессы, при которых «испытательная» фаза (на уровне самоорганизации или объединения) начинает становиться подлинно общественной, закрепляется и способна к регулярному воспроизведению. В современных российских условиях мало какая прогрессивная художественная инициатива способна к расширению и стабилизации (институционализации), к становлению экспериментальной институцией-монстром¹⁷. Так происходит, впрочем, не только в России¹⁸. Кажется, все, что остается продуктивным и возможным здесь, если не идти по простому пути сепаратистской альтернативы, — это художественно грезить,

«отыгрывать» институции на уровне означающего и имитации более справедливой версии ее организационной структуры, кратко протезировать общественное собрание при помощи эстетических средств в относительно тенистой свободе художественного контекста, внутри проектно-событийной логики его существования. Это, однако, важная процедура создания дистанции-изнутри: шанс взглянуть свежим взглядом на контекст, в который мы вписаны, но также формирование ментального прототипа для возможного политического действия.

Впрочем, как мне видится, художественные инициативы, вдохновляющиеся пересмотром институциональной организации на уровне самоназвания, риторики и внутренней организации (или даже чего-то одного из перечисленного), воплощают в себе идею, что институция будущего — это не только придающая сил и уверенности игра воображения

и не столько насмешливый бюрократический дадаизм (хотя, разумеется, по-прежнему нужны агенты неловкости, которые позволяют неуклюже наталкиваться на несущие конструкции общества и его институций и продуктивно им удивляться). Это еще и работающий механизм, который нельзя отдавать на развитие «кому-то другому», притворяясь внутри художественного поля интеллектуальной надстройкой, творческим think-tank для обрисовки потенциалностей. Не имея возможности, сил и ресурсов запустить институциональное строительство здесь и сейчас, многие из них — кто на уровне эрзаца учреждающей инициативы, кто на уровне try-out практики — пытаются опробовать более справедливые механизмы сотрудничества и управления, сформулировать информированное практикой представление об инструментах воспроизводства многообещающих, более радостных, непрофитных типов взаимодействия. Я только подчеркну, вслед за Екатериной Деготь, что текущая ситуация призывает нас «к отвоеванию (сохранению или созданию) такой зоны *внутри капитализма* [курсив мой — ЛК], где законы профита были бы недействительны, — зоны образования, зоны критической мысли, зоны политического высказывания и прямого действия, да хотя бы даже зоны личных отношений»¹⁹. Уточню мысль: отвоеванию зоны внутри, на границах и в новых карманах свободы существующих легитимирующих инстанций, не ограничиваясь оформлением своей «специфичности» через противопоставление себя некой соломенной абстракции. *Паразоны* — это зоны критики и самокритики внутри существующей системы во всей ее предъявленной конкретике. Они переплетены с ней осознанно, но требуют автономии, являются очагами упорного тестирования и воспроизведения работающих практик, открытыми и рождающими свои эластичные среды.

Понятно, что *пара-*, в отличие от того, что позиционирует себя как *вне-* и *анти-*, сильнее рискует кооптироваться и коммодифицироваться, тем самым только укрепив доминирующие системы и инфраструктуры. Для сопротивления этому процессу необходимы честность, смелость и настойчивость не идти на все и любые уступки ради самосохранения,

отказ от приоритета исполнения-во-что-бы-то-ни-стало, из-за которого все чаще — в глазах все более требовательной публики — проваливаются «большие проекты».

Вполне возможно, что когда-нибудь наш институциональный Арго будет всецело состоять из протезов — бывших ментальных прототипов когда-то маловероятного политического действия.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Подробней об этом я писала в одном из предшествующих номеров «ХЖ». См. Конончук Л. Когнитивная картография в эпоху пост-док: «Flower Power. Архив» // «Художественный журнал» № 109 (2019). Так же доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/93/article/2076>.

² Шестакова С. Анна Титова и Станислав Шурипа: Бюрократы создают реальность, просто называя вещи, 2015. Доступно по <http://aroundart.org/2015/12/09/titova-shuripa-interview/>.

³ Sholette G. Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture. New York: Pluto Press, 2011.

⁴ В том же «н и и ч е г о д е л а т ь», основанном 3-м набором Школы вовлеченного искусства «Что делать?», переосмыслиется первоначальный импульс «ничего не делать» в пике требования беспрерывного, в том числе интеллектуально-контентного производства, воплощаемого НИИ. В самом начале своего нетрудового пути участницы организовывали расслабленные сессии «ничего неделанья», устраивали вечеринки и красиво ленились под лозунгами «мир без труда». Сегодня иронического налета радикального тунейдства и дуракавальня становиться меньше: теперь им интересней размышлять о способах неотчужденной занятости и альтернативных формах (вос)производства.

⁵ Разумеется, зря: здесь вполне еще есть где развернуться. В прошлом году мне удалось увидеть две новые совершенно превосходные киноработы, тонко издевающиеся над «институцией будущего»: фильмы «Labour Power Plant» («Станция рабочей силы») 2019 года и «The Stroker» (о женщине, перебарщивающей с «приветственным поглаживанием») 2018 года. Эти довольно уморительные короткометражки отрезвляюще показывают, что всем нам знакомые, культивируемые художественными сообществами практики проявления ничем не сдерживаемой фантазии, телесной свободы и раскрепощения, гармоничного сосуществования

с окружающей материей, вчувствования в другого, воспитания бережной совместности сегодня становятся требованиями и/или принудительными элементами повседневной отработки для любого творческого человека, креатора, недепрессивного производителя передового контента в классной креативной команде, если он или она хочет получить или сохранить рабочее место.

⁶ Harasym S. (ed.) Gayatri Chakrovarty Spivak. The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies and Dialogues. Routledge: New York & London, 1990. P. 5.

⁷ Фрейзер А. От критики институций к институту критики // «Художественный журнал» № 88 (2003). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/116>.

⁸ Дуглас М. Как мыслят институты. Пер. с англ. Андрея Корбута. М.: Элементарные формы, 2020. С. 229.

⁹ Парадоксальным образом автор также подвергает критике то, что мы знаем по именам тех, кто в этих средах, как он выражается, «центр», то есть в большинстве случаев попросту инициатор, активист, куратор площадки или теоретик (причем под знающими «мы» им понимается, очевидно, довольно узкий круг деятелей искусства, а не широкий зритель). См. Гуськов С. Мой сериал. Выставка a^b (TZVETNIK) в ISSMAG. Доступно по <https://spectate.ru/tzvetnik-issmag/>. На мой взгляд, было бы куда подозрительней, если бы дискурс или «мыслительное поле», инициированное объединением или институцией, расползались как-то сами по себе (?), невидимой рукой захватывая новых и новых агентов, а активисты были бы сразу и навсегда погребены под безличной аббревиатурой. Наличие источника активного импульса во всех этих процветающих ныне организациях и сообществах связано и с тем, что, если нет поддержки крупных организаций, то, когда проект покидают основатели, деятельность низовых инициатив быстро затухает: обычно просто некому поддерживать изначальную энергию. Об этом, в частности, см.: Дерюгина О. Возможен ли виртуальный музей? Доступно по <https://redmuseum.church/vozmozhen-li-virtualnyj-muzej>.

¹⁰ Дуглас М. Как мыслят институты. С. 226.

¹¹ Фрейзер А. L'1%, c'est moi. Пер. с англ. Л. Эбалидзе. Доступно по <http://aroundart.org/2020/08/18/andrea-fraser-1-cest-moi/>.

¹² Видеозапись проекта The Coming Community. Para Institutions in Marseille and beyond, которое проходило в рамках 13-й «Манифесты», 2020. Доступно по <https://mediathek.hfbk.net/l2go/-/get/v/207>.

¹³ Видеозапись дискуссии Para-institutions. Beside and Beyond the Museum, the University на симпозиуме Autonomy в Kunsthochschule в Касселе, 2018. Доступно по <https://youtu.be/EHwIAkHXetQ>.

¹⁴ Дуглас М. Как мыслят институты. С. 203.

¹⁵ Доступно по <https://youtu.be/QW6ZRRqCJk4>.

¹⁶ О закрытости, «картежности» сообществ и самоорганизаций в России см.: Гапоненко Я. Мы своих не бросаем. Почему самоорганизация ведет к картелизации художественных процессов. Доступно по <http://neest.ru/opinions/4782>.

¹⁷ Подробнее об институциях-монстрах я рассказывала в лекции цикла Spectate «Критические оптики» в рамках специального проекта VII Московской биеннале молодого искусства «Группа поддержки». Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=htnfoBYb9BQ&t=3490s>.

¹⁸ Скажем, гамбургская программа Participatory Art Based Research опубликовала свое исследование так называемых «try-out» («испытательных», «пробных») институций в Германии, к недостаткам которых она относит как раз невозможность продолжения эксперимента и поглощения его в жизнь (из-за недостатка ресурсов или из-за неподготовленности социально-культурного контекста). Доступно по <https://pab-research.de/>.

¹⁹ Дерот Е. Почему я не буду работать на COLTA.RU. Доступно по: http://archives.colta.ru/docs/540?utm_referrer=https%3A%2F%2Fsyg.ma&fbclid=IwAR3DG7FPbKFAIN3wYJ174onHQk01mn4k5A10bwCXrD7gOcn-bvKG6INIWE.

Лера Конончук

Родилась в 1990 году в Москве.

Культуролог, художественный критик, куратор.

Исследует экспериментальные институциональные практики и межсредовые аффективные инфраструктуры.

Живет в Москве.



AFP

Маргарет Тэтчер в Крылатском. Фото AFP/GETTY. Предоставлено автором текста.

Ярослав Алешин

Культурное производство и положение мертвых

1.

Буквально за несколько дней до того, как приступить к этому тексту, отвечая на запрос другого издания, я написал небольшое эссе¹, в котором попытался обозначить свое видение будущего и роли искусства в условиях позднего капитализма. Его отправной точкой стала мысль о том, что из дня сегодняшнего наше будущее совсем не выглядит нашим. Наоборот, все более реальным и почти безальтернативным (если мы имеем в виду вариант поступательного развития, а не, например, катастрофы) представляется сценарий, где гегелевское бытие-субъект, актором самораскрытия которого полагало себя человечество, пересобирается напрямую вокруг процессов самодовлеющего товарного производства, в котором стоимость из социального отношения превращается в отношение предметного мира с самим собой.

Притяжение этого будущего — главенствующая сила момента. Культурные институции в ее поле функционируют как (в известном смысле) нейтральные зоны, где коммутируются потоки интенсивностей для производства символических оснований самого производства. Кураторская и политическая позиция, что, пожалуй, наиболее ярко в локальном контексте продемонстрировала Вторая триеннале российского современного искусства музея «Гараж», редуцируется до констатации: мир, в котором люди желали посредством вещей, становится миром вещей, желающих «для себя». А искусство — способом окончательной эмансипации последних; зоной перехода, где «ложное сознание»² человеческой формации оборачивается действительным сознанием формации постчеловеческой.

В центре этого напряжения любые попытки говорить об онтологической альтернативе выглядят волюнтаристски. Но именно это желание открепиться от действующей исторической логики, вернее, выстроить в отношении ее иную, последовательно негативную линию, всегда представлялось мне необходимым условием «прыжка из царства необходимости в царство свободы»³.

2.

Уже в момент первой публикации мое внимание привлек проект, предложенный философом Владом Софроновым. В обнародованной частично⁴ и ждущей полного издания книге «Положение мертвых» он предлагает простой и оттого пронзительный тезис, который вкратце можно сформулировать следующим образом: если у человечества есть будущее, то определяющей логикой этого будущего должна стать борьба за воскрешение мертвых. Без каких-либо религиозно-мистических или культурно-символических коннотаций — как позитивно-научная, последовательно материалистическая задача.

Отталкиваясь от текста Вальтера Беньямина «О понятии истории» («и мертвые не уцелели, если враг победит»⁵), адресуясь к учению Николая Федорова, концепции «овладения временем» Валериана Муравьева, а также философии Эвальда Ильенкова с его спинозистским прочтением диалектического материализма, Софронов конструирует радикально гуманистический модус будущего, доводя гуманизм до его логического предела.

Если предположить, что у нас есть историческая перспектива, не сводимая к катастрофе или миграции того, что мы называем сознанием, на иные, нежели социально-биоло-



Кадр из к/ф «Первороссияне». Реж. Е. Шифферс, 1967.

гические, материальные основы — вернее, если такая миграция станет актом не отрицания, а освобождения человека — то закономерная на этом пути победа над смертью и все большее слияние сознания с течением «естественных» процессов материального мира, в конечном счете, оставят нерешенной лишь одну гуманистическую проблему — долг перед теми «кто умер без желания и необходимости умереть»⁶. Софронов подчеркивает, что вопрос здесь не в смерти как таковой — он в жизни. В том, что каждая исторически случившаяся жизнь, которая стала основанием жизни будущей, в поступательном развитии последней — чем дальше, тем больше — должна вызывать всевозрастающий этический резонанс. Чем значительнее та жизнь будет раздвигать собственные границы и преодолевать прежние формы угнетения, тем сильнее в ней зазвучит голос тех, кто остался угнетен навсегда.

Таким образом, единственной философией в рамках «общества без репрессии»⁷, к которому апеллирует автор, становится философия этики. А центральным мотивом культуры (в том числе и в первую очередь как материального производства) — проект нового «общего дела». В нем Бог уступит место рационально принятому императиву жизнестроительства, которое постоянно перешагивает свои «естественные» пределы и, в конечном счете, должно преодолеть главный из них — исторический ужас собственных предпосылок.

Будущее ретроактивно: «Положение мертвых не определено окончательно, оно может и будет меняться, прошлое еще не настало»⁸. В этом смысле послания Федорова, Муравьева или Ильенкова, обнаруживаемые в разных эпохах (как и наши собственные усилия в том же направлении), обладают общей агентностью. Квазиматериалистическая теология Федорова, детерминистское, управляемое время у Муравьева, идея долга разума перед Вселенной в «Космологии духа» Ильенкова и его же представления о человеческом мире как тотальности взаимосвязанных мыслящих и не мыслящих тел — это не исчерпывающие, но важные элементы одной формулы. И степень адекватности их конкретного содержания текущему уровню науки не важна. Их функция в целеуказании — такая же, как, например, у мифологической мысли о космосе по отношению к современной астрофизике, возникновение и развитие которой она предвосхитила.

3.

Часто бывая в промышленных городах, среди действующих и вышедших из употребления инженерно-технических ансамблей — руин на границе между настоящим и прошлым, — я много думаю о странном месте подобного наследия в нашей жизни. О том, как опыт и связи, организованные им, продолжают или могли бы продолжить существовать.

С одной стороны, ни у кого, кажется, не вызывает сомнения утилитарная важность подобных объектов; их определяющий характер по отношению ко всему, что с нами происходит. С другой — их место в общественном сознании и культурный статус вне прямых экономических функций поразительно маргинальны. Я имею в виду явное различие в отношении к их материальности и физическому существованию того, что признается памятником культуры.

В еще большей степени этот разрыв очевиден, когда речь заходит о судьбе перепрофилируемых и джентрифицируемых пространств. Не так давно мне довелось написать об этом в отзыве⁹ на видеоработу Анастасии Вепревой «Очарование-93», предметом исследования которой стала история ленинградской текстильной фабрики «Красное знамя». «Поражает глубина обесценивания и расчеловечивания, которым эти пространства оказались подвергнуты вопреки своему позиционированию в новом “человеческом” качестве. Я имею в виду контраст, который ощущаешь, думая о том, чем были и стали те цеха, заводоуправления или НИИ; сколько жизней, идей, усилий и человеческих связей овеществлены и вычеркнуты в факте их теперешнего существования. В особенности, если ретроспектировать тот пафос значимости, который сопровождает сегодня самые простые, казалось бы, практики — вроде

приготовления еды, производства одежды и творческой активности — на деятельность людей, чьими силами были созданы места, где все это теперь готовят, показывают и продают... Я бы назвал это чувством исторической включенности и причастности травме. Мне кажется, что именно оно и должно сегодня лежать в основе любого общественного участия — чувство непосредственной связи [с этими людьми]; сопереживания их утрате и утрате их самих, ощущения ее в центре себя. Это справедливость, восстановление которой в какой-то трансгисторической перспективе кажется главным, что может стать залогом перспективы как таковой».

Речь, разумеется, не только о заводах. Они лишь наиболее фактурный пример. То же касается и трансформации городских пространств, судеб сообществ и экосистем, разрушаемых в интересах девелоперов, «оптимизируемых» учреждений и коллективов — всего, что непрерывно происходит с нашим материальным и социальным миром, в котором прежнее срезается новым, чтобы затем, в свою очередь, также оказаться вычеркнутым.

Отсюда вопросы, которые мне хотелось бы, как минимум, обозначить. Можем ли мы выработать и в каких-то предварительных формах реализовать подход, в рамках которого культурной институцией стал бы, к примеру, действующий промышленный объект



Кадр из к/ф «Первороссияне». Реж. Е. Шифферс, 1967.

(учреждение, городское пространство и т.п.)? Не утрачивая своей утилитарной логики, но действуя одновременно в качестве живого социального монумента — площадки перформативного производства-фиксации памяти? В какой степени механику подобных процессов мог бы подкрепить художественный элемент? Способна ли, наконец, вся структура общественных отношений быть перестроена в сеть таких институций, составляющих своего рода человеческий блокчейн, для того чтобы в будущем оказаться разархивированной?

Разумеется, эти вопросы напрямую связаны с классической проблемой нашего «отношения к средствам производства»¹⁰. Но, возможно, за неимением иных отправных точек, первые шаги на пути переустройства этих отношений могли бы быть сделаны сегодня на «территории культуры».

4.

Ранее, в тексте для «ХЖ» № 102¹¹, я упоминал проект «Общее целое», методология которого во многом наследовала идеям Ильенкова и подходам отечественной тифлосурдопедагогики. В его рамках совокупность работ, представленных в экспозиции, равно как элементы ее инфраструктуры и само пространство, рассматривались в качестве предмета и медиума коллективной связи. Тем большей глубины и охвата, чем многообразнее мог бы стать круг ее участников.

Развитием проекта стала серия событий под общим названием «Все на выход» (2017–2018), которые были организованы Музеем Вадима Сидура в сотрудничестве с независимым куратором Марией Сарычевой и уличным духовым оркестром «Вторая линия». Частью их публичного послания стали следующие вопросы: «Скверы и парки, зеленые дворы, рационально встроенные в жилые массивы объекты социальной и культурной инфраструктуры и, наконец, похожие друг на друга типовые дома, предполагающие не только сходство, но и общность повседневной жизни своих обитателей, — все эти узнаваемые элементы городского пейзажа, казалось бы, навсегда утратили свой первоначальный смысл. Исчерпан ли полностью

их социальный потенциал? Можем ли мы увидеть в них что-то помимо “городской периферии”, представить и ощутить их как пространство, действительно объединяющее людей и способное формировать общий для них позитивный и прогрессивный опыт?»¹²

Формат мероприятий соединял в себе элементы перформативной экскурсии-прогулки, районного праздника и народной ассамблеи. Участниками могли стать как местные жители, так и все желающие, имевшие возможность присоединиться к происходящему в любой момент. Отдельным акцентом событий стало участие представителей сообществ людей с инвалидностью. Действие стартовало с обследования пространства и экспозиции музея, а затем, в сопровождении музыкантов, двигалось по предварительно проработанному маршруту, который включал в себя локальные памятники, фрагменты регулярной застройки, исторические достопримечательности, избранные участки публичных пространств, общественные учреждения и пр. Заканчивалось все в местном парке культуры и отдыха, где происходили общий пикник и открытая дискуссия.

В 2019 году в рамках программы фонда V-A-C «Расширение пространства. Из центра»¹³ в Московском районе Крылатское из числа местных жителей была сформирована экспериментальная группа, получившая рабочее название «Лаборатория событий». Ее деятельность мыслилась вокруг практик художественно-критического переосвоения городского пространства. Первой акцией, организованной группой, стала экскурсия-резнактмент «По следам Маргарет Тэтчер».

Драматургия и маршрут события были выстроены вокруг одного из центральных сюжетов коллективной памяти жителей района — визита премьер-министра Великобритании в 1987 году¹⁴. Недавно выстроенное к тому моменту Крылатское, вкупе с расположенными вблизи объектами недавней Олимпиады, должно было стать витриной советской жизни, отдельные недостатки которой тщательно лакировались. Неожиданное появление в районных магазинах дефицитных продуктов вызвало закономерный ажиотаж. Но еще большее впечатление на многотысячную толпу жителей произвели

манеры высокопоставленной иностранки, которая открыто и дружелюбно общалась с советской публикой и даже, вопреки протоколу, посетила не заранее намеченную, а случайную (соседнюю с той) квартиру в одной из местных новостроек.

Собрав документы и свидетельства очевидцев визита, участники группы предложили роль приглашенной знаменитости американской художнице Сьюзан Лэйси — одной из пионерок искусства сообществ и феминистского искусства, визит которой в данный период был как раз организован V-A-C как часть указанной программы. Маршрут экскурсии включал все прежние пункты: территории общего пользования, двор многоквартирного дома, районные магазины. В ходе экскурсии участники рассказывали гостям, проходим и друг другу о прошлом и настоящем Крылатского, изобилующим, среди прочего, довольно острыми дискуссиями (борьбой активистов за сохранение зеленых зон и экологического статуса Крылатских холмов, против точечной застройки и пр.). Люди делились

спонтанными соображениями о характере перемен, произошедших с районом и обществом за минувшие годы, личными историями из постперестроечных лет и совсем недавней жизни. Стоит заметить, что сквер, включенный в оба — исторический и современный, через несколько месяцев после экскурсии (и долгих лет борьбы жителей близлежащих домов) был открыт для посещения и приведен в порядок.

5.

Перечисленное — часть личного опыта, как мне хотелось бы надеяться, релевантного обозначенной повестке. Есть огромное количество других примеров обращений к теме памяти и заботы, контекстам коллективного наследия и общественных пространств, практикам реэнактмента и т.д.¹⁵ Я не ставил перед собой задачу перечислять и анализировать их подробно. В любом случае, разрыв между ними и заданной перспективой почти бесконечен.



Документация экскурсии-реэнактмента «По следам Маргарет Тэтчер», 2019. Фото Фонд V-A-C. Предоставлено автором текста.



Документация события «Все на выход», 2018. Фото Н. Дегтярева. Предоставлено автором текста.

У этой деятельности немало тупиковых изводов. В диапазоне от «народной политики»¹⁶ до ресентиментарных фантазий правого реконструкторства. К тому же система культуры в нашем обществе функционирует так, чтобы сразу переключать любой подобный жест в символический регистр. Ее функции, собственно, и состоят в производстве этого расслоения между символическим и реальным, в поле которого возникают политические и маркетинговые импульсы, осуществляющие механику нашего социально-экономического уклада. То, что мы называем коллективной памятью, конечно, по большей части есть идеологический продукт.

Но при всем этом за подобными практиками просматривается и некоторая перспектива. Здесь снова уместно вспомнить слова Ильенкова (писавшего о мышлении, но так, что это вполне допустимо перенести в наш контекст): «Мышление... не самостоятельно и отдельно от тел существующая реальность, а лишь способ их существования. Реально существуют не мышление и протяженность сами по себе, а только тела природы,

увязанные цепями взаимодействия в безмерное и безграничное целое, обладающее и тем, и другим»¹⁷. Иными словами, в качестве медиума памяти и объективной основы общего опыта можно рассматривать сам окружающий нас предметный мир. Различные формы прямого подключения к нему: исследование его историй, логистик, алгоритмов, социальных иерархий, открытых идеологических имплементаций и «слепых» в символическом отношении зон — могли бы иметь важное значение в деле прояснения и изменения «положения мертвых». Стать способом настройки необходимого двойного фокуса, устремленного к утопическому горизонту жизни и, одновременно, прямо в точку ее текущей утраты.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Алешин Я. Искусство и современный мир // Диалог Искусств № 2 2021.

² Имеется в виду понятие марксистской мысли, объединяющее различные формы идеологии. Впервые встречается в письме Ф. Энгельса Ф. Мерингу от

14 июля 1893: «Идеология — это процесс, который совершает так называемый мыслитель, хотя и с сознанием, но с сознанием ложным. Истинные движущие силы, которые побуждают его к деятельности, остаются ему неизвестными, в противном случае это не было бы идеологическим процессом».

³ Ставшая расхожей фраза Ф. Энгельса из книги «Антидюринг» (отд. 3, гл. 2): «То объединение людей в общество, которое противостояло им до сих пор как навязанное свыше природой и историей, становится теперь их собственным свободным делом. Объективные, чуждые силы, господствовавшие до сих пор над историей, поступают под контроль самих людей. И только с этого момента люди начнут вполне сознательно сами творить свою историю, только тогда приводимые ими в движение общественные причины будут иметь в преобладающей и все возрастающей мере и те следствия, которых они желают. Это есть скачок человечества из царства необходимости в царство свободы».

⁴ Доступно по <https://redmuseum.church/v-sofronov-polozhenie-mertryh>.

⁵ Софронов отталкивается от тезиса VI: «Auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein». Судя по всему, автор пользуется переводом Н. Молока, опубликованным в «Художественном журнале» № 7 (1995). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551>.

⁶ Софронов неоднократно пользуется этим определением Г. Маркузе из книги «Эрос и цивилизация»: «Не смерть как таковая, но смерть прежде возникновения необходимости и желания умереть, смерть в агонии и страданиях является обвинительным актом цивилизации и свидетельством неискупимой вины человечества. Эта смерть вызывает боль при сознании того, что она не была неизбежной, что могло бы быть и иначе. .../ Смерть может стать символом свободы, ибо ее необходимость не уничтожает возможность окончательного освобождения. Как и другие формы необходимости, она может стать рациональной — безболезненной, и люди могут умирать без тревоги и терзаний, если будут знать, что все ими любимое защищено от бедствия и забвения. После осуществившейся жизни их смерть может стать их собственным делом — в момент, который они сами себе выберут. Но даже окончательное наступление свободы не может спасти тех, кто умер в страданиях. Память о них и накопленная вина человечества перед своими жертвами — единственное, что омрачает горизонт цивилизации, свободной от репрессии». См.: Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Киев: 1995. С. 246–247.

⁷ Отсылка к уже упомянутому тексту Маркузе Г. Эрос и цивилизация.

⁸ Софронов В. Положение мертвых. Цитата из авторской рукописи.

⁹ Доступно по <http://aroundart.org/2020/10/31/vokrug-ocharovaniya-93/>

¹⁰ Отсылка к марксистскому требованию социализации средств производства (изменения характера собственности на них с господствующей частной, на общественную), которое способно радикально изменить отношения людей друг с другом, а также создаваемым и созданным ими предметным миром.

¹¹ Алешин Я. Можем ли мы отказаться от идеи «инвалидности» сегодня? // «Художественный журнал» № 102 (2017). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/60/article/1246>.

¹² Доступно по <http://moscowmanege.ru/pervaya-in-klyuzivnaya-gorodskaya-progulka-ekskursiya-vse-nayxod/>.

¹³ Доступно по <https://expandingspace.ru>.

¹⁴ Речь о первом визите Маргарет Тэтчер в Москву в марте 1987 года, который широко освещался в советских СМИ, вызвал большой общественный резонанс и стал одним из символов Перестройки.

¹⁵ Следует вспомнить, к примеру, классические проекты Питера Уоткинса «Куллоден» (1964) и «Коммуна» (2000), а также «Битву при Оргриве» Джереми Деллера и Майка Фиггиса (2001). Говоря о локальной российской сцене последних лет, стоит упомянуть реэнактмент группы БКБ «Борис Ключников. Введение в философию Алена Бадью» (2019).

¹⁶ Совокупность тенденции в области общественных и культурных практик, критикуемая авторами книги «Изобретая будущее. Посткапитализм и мир без труда». Срничек Н., Уильямс А. Изобретая будущее. Посткапитализм и мир без труда. М.: Strelka Press, 2019.

¹⁷ Ильенков Э. Диалектическая логика. Очерки истории и теории. М.: Издательство ЛКИ, 2010. С. 30.

Ярослав Алешин

Родился в 1982 году в Ярославле. Куратор.

С 2015 по 2019 годы руководил московским Музеем Вадима Сидура.

В настоящее время куратор художественных проектов и программ взаимодействия с сообществами в Фонде V-A-C.

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован: Гоша Елаев «Без своих и чужих!», 2021. Графическая серия. Предоставлено автором текста.

Герман Преображенский

Без своих и чужих: необходимое в проектировании флэтов

*Война — это путь обмана.
Сунь Цзы*

Особенности региональной повестки

Моя работа на сегодняшний момент развивается в Тюмени. Здесь в эпоху пандемии происходит новый виток развития молодого искусства, сталкивающегося с уже известными проблемами и трудностями его представленности в больших государственных институциях¹. В Тюмени, как и в большинстве российских городов, наблюдается дефицит выставочных площадок, а те, что появляются, не адаптированы под задачи молодого искусства. Городу нужна новая чувственность, формируется новый вкус, у горожан появился запрос к облику городской среды и городского искусства. Происходит смещение в стандартах восприятия художественных практик. Поиск новой чувственности идет через новые формы искусства. Доступ к такого рода искусству с тем или иным успехом обеспечивают сообщества молодых художников. Рассмотрим один из недавних примеров представленности такого искусства в большом региональном музее.

Выставка современного искусства «Все свои. Синхронизация» открылась в музее им. И.Я. Слоцова в ноябре 2020 с недельным опозданием. Отложенному открытию сопутствовали перемены в экспозиции и вынужденное изменение внешнего вида некоторых работ. Что явилось причиной такой ситуации? Если верить СМИ, то это очень простая исто-

рия — стычка за искусство². Но не будем столь поспешны, наша задача — рассмотреть ее как сплетение многих обстоятельств, как совокупность коммуникативных и организационных потоков. В контексте нашего разговора это не батальная сцена, а сцена коммуникативная.

Начнем с того, что выставка под общей шапкой «Все свои» проводится в музее Слоцова во второй раз. Первая попытка была реализована в мае 2019 года и выглядела заметно слабее. На ней были представлены только работы молодых сотрудников музея — художников, которые работают в нем на разных должностях (организаторы выставок, специалисты по экспозиционно-выставочной деятельности, медиаторы). В этот раз все было «по-взрослому»: open call, экспертный совет, конкурсный отбор, централизованный завоз работ, монтаж, открытие, медиация на площадке. Выставка проработала с ноября 2020 до середины февраля 2021. За это время ее посетило более 4 тысяч зрителей. В сравнении с другими проектами Музея это очень высокий показатель.

Музей И.Я. Слоцова — крупная (на 6 этажей и 29 тыс. кв. метров в центре города)³ организация со своими фондами хранения, централизованным аппаратом, где сходятся все нити управления более мелкими музеями области. Основное здание музея по внутреннему убранству напоминает Ельцин-центр в Екатеринбурге, только еще больше. На контрасте с современными пространствами имеются консервативные организация рабо-

ты и художественные стандарты, а также жесткие административные правила, что, однако, довольно типично для институций подобного ранга⁴.

Большие организации работают очень неторопливо, перегружены функциями, бумажной отчетностью и строгими правилами доступа и контроля. Обычно такая вавилонизация потоков проецируется в жесткий иерархический принцип сообщения сотрудников, сложную проходимость сигналов между отделами и службами, критическую массу барьеров и ограничений. Внутри таких огромных открытых пространств установлено множество коммуникативных и административных барьеров — лабиринтоподобная архитектура системы восполняет открытую архитектуру пространств.

Можно также отметить вполне типичные для больших институций поведенческие и вкусовые стандарты. В поведении жесткое регулирование, боязнь потревожить уже сложившиеся и устоявшиеся нормы, индуктивный принцип привязки решений — если уже работает, то не стоит менять или улучшать; любое улучшение потребует в свою очередь дополнительных улучшений, и так до бесконечности. Как в известной новелле Хармса о несовершенных предметах⁵. В институциональном плане важно отметить, что в иерархически организованной системе стремление к стабилизации со временем приводит к невротизации. Поскольку главный принцип «не навреди» превращается вскоре в невротизирующий принцип «как бы чего не вышло». Так хорошо известный аграрный принцип цикличности в городской среде сильно деформируется. В итоге возникает мощная институциональная сцепка — стабилизация, индуктивизм, невротизация, — которую часто можно обнаружить при анализе институций классического типа и чего следует избегать при проектировании институций будущего.

Согласно с вышеприведенными обстоятельствами возникают коммуникативные разломы, если такая система начинает работать с молодыми художниками, ориентированными на более неформальный стиль общения, ослабленное регулирование, и в то же время — уже практически не способными общаться тет-а-тет, все их общение происходит

через сети и мессенджеры опосредованно — оно менее персонализированное, отстраненное и ускользающее. Это разные возрастные и коммуникативные поля, разная скорость и разные представления об ответственности. К тому же для многих молодых художников представленность на площадке классического типа — это вызов Системе, и они часто используют такую возможность, чтобы сделать намеренно провокационные работы. Речь в данном случае идет об использовании площадки Музея как контекста классического «искусства», «вкуса», «управления» в целом, от которого необходимо отстроиться. Как фон для фигуры, дистанция от которого придает произведению дополнительный смысл.

Отдельный и, как выяснилось, довольно противоречивый вопрос — это вопрос о вкусах. Стандарты вкуса, которые как бы по инерции транслируют учреждения культуры на местах, за редким исключением, в эстетическом смысле наследуют советский стиль, три базовых понятия которого — мимесис, реализм, утопия. Современное российское искусство уже переосмыслило эти понятия и явления, выявило их художественные ресурсы. Более того, уже предъявило их в качестве художественных приемов, начиная с соц-арта, московского и сибирского иронического концептуализма. В механизмах институций классического типа принципы советской картины мира все еще работают как внутренние правила системы стабильно и непротиворечиво.

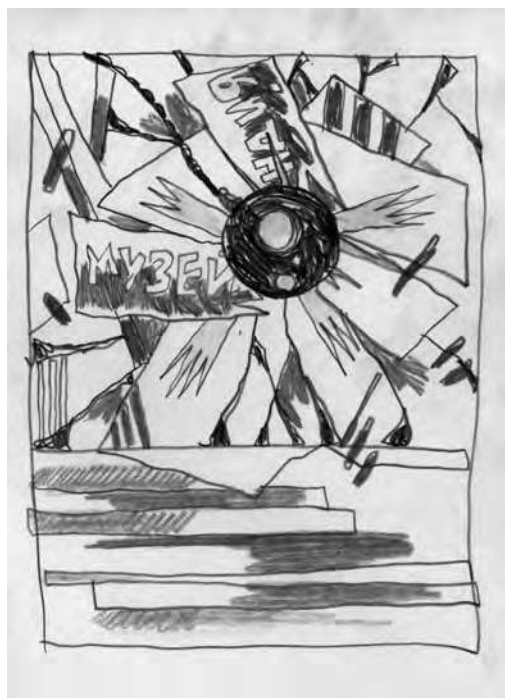
Вполне обоснованно можно воскликнуть: «Как такое может быть в то время, когда в “Гараже” проходит Триеннале, а в “Манеже” показывают Ли Бул?!» В провинции какой-то другой мир? Но в контексте нашего разговора мы здесь сталкиваемся с еще одной серьезной проблемой. С одной стороны, мир глобален, благодаря социальным сетям и возможностям современных медиа. Молодое поколение художников ориентируется на наиболее передовые стандарты и правила формирования произведений искусства и доступа к нему. С другой, мы наблюдаем разнообразие вкусовых предпочтений, не глобализацию, а, скорее, фрагментацию и локализацию (не привязанную, впрочем, уже к конкретным территориям) правил соз-



дания искусства и условий перцептивной игры. Наблюдаем мир, в котором одновременно существуют различные стандарты, сообщества, не объединенные общими правилами. Но тут нет ничего удивительного — мы все живем в разных временах, имеем дело не с одним временем, а с временными срезами, которые сосуществуют друг с другом, и к каждому из них привязаны типы идентичностей; со своими законами и правилами, со своими коммуникативными привычками и со своими способами смотреть. Концепция срезов/слоев вполне компактно изложена в «Материи и памяти» Анри Бергсона⁶. Все эти срезы (если мы говорим о времени) или среды (если мы говорим об идентичностях) образуют наше настоящее, поэтому настоящее непрозрачно, оно экспонируется через свои слои. На самом деле существует и гораздо более интересный вопрос, сформулированный в рамках близкой нам последовательности российского искусства. Очевидно, что русский авангард непримиримо контрастирует с реалистическим искусством эпохи разви-

того социализма, которое, по сути, наследует еще сталинский стандарт искусства (помним — реализм, утопия, мимесис). Во многих отношениях русское искусство 1910–1920 гг. даже более «современное», нежели современное российское искусство. В режиме стандартов такого типа вкуса и оценок контраст реализуется через удвоение перспективы — на уровне удовольствия более приятным будет реалистическое искусство, на уровне репутации — вполне приемлем и Малевич. И все это возможно в одном слое идентичностей в нынешнем региональном контексте.

С подобным положением дел мы сталкиваемся и в художественных учебных заведениях России. Поскольку авангард долгое время был у нас под запретом и любое обращение к нереалистическим стандартам искусства, мягко говоря, не поощрялось (вспомним «бульдозерную выставку»), то и преподавание в художественных вузах велось, и до сих пор ведется, по канонам реализма и фигуративного искусства. Ведь художник «должен уметь рисовать» — это все еще очень важный



стандарт в университетском преподавании искусства, и границы его применимости в современных условиях четко не отрефлексированы. Что уж говорить про общественные стандарты.

Так или иначе, но мы видим неизменные приоритеты в понимании искусства в регионах России — и это в основном реалистическое искусство. Здесь руководство музеев действует понятным образом, поскольку крупные государственные музеи существуют для широкого зрителя, то и стандарты должны быть под стать вкусам большинства. Вопрос — нужно ли менять эти стандарты, ведь идя на поводу у общественного вкуса, можно далеко уйти от самого искусства; нужно ли при создании музейных экспозиций учитывать соседство реалистического искусства с нефигуративным и современным искусством? Вопрос этот с точки зрения глобального мира уже не актуален и звучит наивно. Но для многих региональных институций он все еще ждет решения. Важно обозначить его как оказывающий несомненное влияние и на облик наших городов, и на облик музеев.

Стоит только надеяться, что при формулировке принципов новых институций мы будем опираться на художественные стандарты, более релевантные современной ситуации множественного мира. Ведь для такого рода ситуации крайне важной опцией является не заточение в локальности, что в общем-то уже не очень и возможно, а видение себя через другого и через другое. Разбор собственных приемов и выразительных средств через помещение их в контекст иных объяснительных схем. Как в ситуации множественного мира работают смежные контексты? Вряд ли теперь из них можно выстроить модернистскую или даже ироническую перспективу. Ситуация в искусстве очень быстро меняется, и с точки зрения доступа к искусству мы видим набор конкурирующих стратегий.

Не-экспонирование

Прежде чем перейти непосредственно к проектированию площадки открытого типа, необходимо оговорить существенные обстоятельства, в которых, на наш взгляд, подобное проектирование вообще имеет смысл. Несмотря на некоторые допустимые сомнения⁷, искусство до сих пор существует. В виде архива материальных ценностей, хранящихся в музее, событий, представляемых на фестивалях и в общественных пространствах, выставок современного искусства, раскрывающих свои белые рты в больших и не очень галереях малых городов. Существование искусства зависит от вида представленности. Мы наблюдаем три типа представленности искусства: архив, событие, выставка. С нашей точки зрения, все они являются разновидностями экспонирования как рода разворачивания предметности⁸. Главная задача — сделать искусство явным через представленность его в виде того, что перед нами (Gegenstand). Пусть даже это будет и не вещь, пусть это будет некое действие или некоторое описание (в случае архива), но все эти разновидности так или иначе опредмечивают искусство. И архив, и фестиваль, и выставка выставляют искусство на показ — экспонируют.

В логике нашей цели удобнее будет не рассматривать экспонирование как эксклюзив-

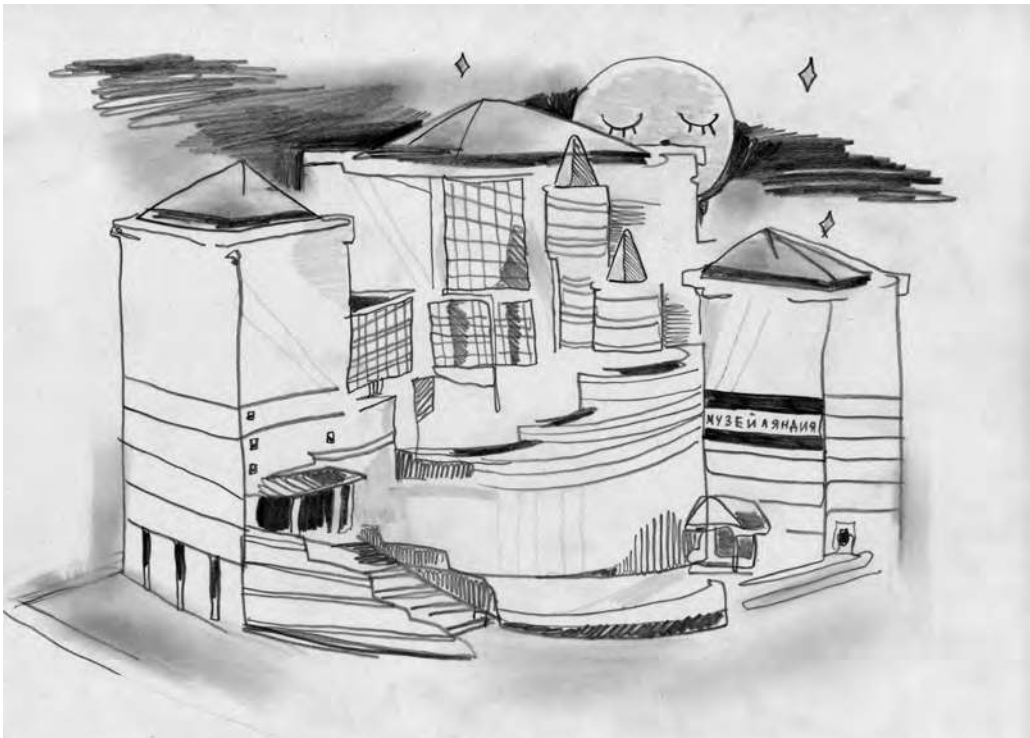
ный способ доступа к искусству. Гораздо уместнее говорить о *подключении* к искусству из различных видов агентностей: не только сугубо человекомерных, таких, как художник, зритель, критик, но и не слишком человеческих — таких, как предметное окружение, медиасопровождение, системы взаимодействий и даже целостные ландшафты. В этой парадигме различие между творцом и созерцателем не является определяющим, поскольку в свою очередь отсылает к опредмечивающему взгляду на искусство. Для понятности следует взять способы доступа к искусству вне экспонирования. Например, мягкое искусство может существовать как поток или сфера, в которую мы входим или к которой подключаемся.

Далее, контакт с искусством задают наши чувства, но и они не стабилизируют индивида, а, напротив, сами расширяясь, деформируют границы, увлекают и расслаивают воспринимающего до тех пор, пока он не потеряет своей идентичности. Искусство с таким способом доступа все еще искусственно, то есть

сохраняет связь с первичным *techné*, но в нем искусственно не то, что сделано, а то, что принадлежит человеку прежде всего остального — искусственны сами параметры и границы стабилизации существующего — посадка антропологизации. Не чувства определяют стабилизацию мира, но человеческое существование. Именно оно создает основные последовательности и связи, формирует непрерывности и соотношения — искусственно в искусстве именно человеческое присутствие.

Принципы проектирования открытой площадки

Позвольте теперь перейти к проектированию открытой площадки. Поле действия такого рода площадок, как мне кажется, гораздо шире, чем только лишь контакт с искусством. Открытые площадки позволяют осуществить парадоксальную задачу — спроектировать и запустить процессы, которые в реале рождаются только сами. Проблемы,



которые подводят к необходимости проектирования подобных площадок, запрограммированы нередуцируемыми свойствами иерархически организованных систем.

Первая проблема заключается в том, что человек лучше работает по своей инициативе, нежели из-под палки, это особенно проявляется в творческих областях, где нужно не производить сходные действия многократно, а всякий раз переосмысливать сами условия встречи.

Вторая проблема — синдром искореженности властью. Редко можно встретить людей, которых постоянное осуществление иерархических полномочий сделало лучше, скорее, наблюдается негативная динамика — люди отдаляются от коллектива, делаются мнительными, начинают получать удовольствие от приказов (которые в свою очередь являются искажениями воли, а не ее осуществлением) как типа бездействия.

Третья проблема — страхи и паралич действий в иерархичных системах: само по себе действие имеет коммуникативную природу, а в ситуации иерархического распределения ролей (основа системы первого типа) коммуникация имеет односторонний характер — сверху вниз и от центра на периферию, что парализует коммуникацию, делая ее неподлинной, поскольку рано или поздно любой сеанс коммуникации в этой модели начинает восприниматься как угроза и поэтому тормозится, и, в конечном счете, блокируется.

Многим акторам на местах выход видится в создании модели взаимодействия на основе плоскостных (или, как принято теперь говорить, горизонтальных) структур. Для них характерно снятие и перераспределение иерархии из вертикали, которая по природе репрессивна, в сеть делегирования и обменов, которые могут такой репрессивности избежать. Утопия идеального государства сменяется утопией сообщества⁹.

Важным отличительным качеством горизонтального сообщества является принцип множественности значений и открытости оснований: никто из его членов не владеет полнотой картины, любое наделение смыслом распространяется только на часть ситуаций (в иерархической и жестко централизованной системе ровно наоборот); смыслы возни-

кают на границах идентичностей — я вижу смысл не минуя и перепрыгивая другого, но перед лицом другого. Другой (не далекий, а смежный со мной тип акторности) назначает смысл моему действию, давая обратную связь, при этом я начинаю и продолжаю действие в ситуации неопределенности, смысл моих действий уточняется в процессе взаимодействия. Я действую не после и не в результате того, что понял смысл происходящего и иду к четко намеченной цели, а потому что уточняю смысл и понимаю основания в процессе действия, без них смысл не производится, в том числе и не определяется моя собственная идентичность. Плоскостные подходы многократно трансформируются при работе в таких системах, но *принципы множественности и разомкнутости* всегда сохраняются.

Существует множество гибридных вариантов. Например, сочетающих в себе принципы иерархичности и разомкнутости или горизонтальную организацию с точным прописыванием ролей и траекторий в деятельности. Такого рода гибридные системы легко детектятся, являются компромиссными и неустойчивыми, поскольку строятся на эталонных идентичностях: тот или иной срез (идентичности) берется за образец и его нормы транслируются в деятельность, ошибка здесь как раз в транспарентности — убежденности в том, что есть некоторое место в системе или в деятельности, откуда видны (и правильно осмысляемы) все связи, срезы и идентичности. А это обстоятельство в итоге приводит к централизованному и нормативному надделению смыслом и идентичностью других, следовательно, к коммуникативным искажениям, провалам и пузырям (подобные пузыри, как правило, формируются акторами и в иерархических системах в случае, если они нашли способ блокировать транспарентность).

Можно еще долго описывать ситуации и свойства систем смешанных типов, но, во-первых, читатель и сам уже довольно неплохо о них осведомлен, способен противопоставить их друг другу, во-вторых, мне важно указать и на недостатки «горизонтальных» открытых систем. Прежде чем прописывать параметры желаемой в нашем случае системы связей для доступа к искусству, считаю необходимым указать на главный недостаток

децентрализованных горизонтальных систем (системы второго типа) — завышенные требования к этической и интеллектуальной составляющей человеческих акторов. Другими словами, контрагент, который заведомо преследует неблагоприятные цели, может легко использовать, деформировать или разрушить такого рода систему; к тому же контрагенты, не обладающие в достаточной мере навыками саморегуляции, самоограничения и самовоспитания, не смогут оценить эту систему как эффективную. Иначе говоря, в системах второго типа (горизонтальных и децентрализованных) многое отдано на откуп самих агентов действия, такие системы, как и системы первого типа (иерархичные и централизованные) подходят далеко не всем — нужно смотреть по обстоятельствам и исходя из поставленных задач. Гибридные системы (сочетающие свойства систем обоих типов) иногда могут быть даже более эффективными, поскольку представляют собой некоторый компромисс (с их точки зрения можно рассматривать системы первого и второго типа как крайние позиции), сочетая эффективности для разных типов акторов. При этом их неустойчивость перекладывает задачу стабилизации на яркие личностные индивидуальности, без которых такие гибридные системы попросту не жизнеспособны.

Приближаясь к кульминационной точке этой статьи, хочется отпустить поводья и поразмышлять о системе четвертого типа (если понимать под системами третьего типа гибридные системы). Для этого стоит вновь сфокусироваться на основном пункте нашей задачи — обеспечить доступ к искусству! Главные характеристики системы четвертого типа с определенной степенью допустимости сочетаются в слове «площадка»/«флэт» (в меньшей степени в значении «venue»), поскольку эта система не прописывает траектории и идентичности акторов, а только формирует рамки площадки и обеспечивает точки доступа для деятельности на ней. Система четвертого типа может быть охарактеризована как имеющая рамочный или формальный (от слова «форма») характер. Мы не знаем, что будут делать акторы, но для доступа на площадку они принимают определенные рамочные правила. В то же время такая система

не представляет собой прагматический тип действий атомарных субъектов, принявших определенные правила игры, нельзя их путать. Важным обстоятельством дальнейшей работы в системе этого типа является пересборка идентичностей, образование некоторого коллективного органа событий, который довольно жестко ограничен по времени и формирует некоторую общую идентичность деятельности¹⁰. Это неэкспонирующий тип деятельности и подход к искусству. Нет оппозиций и стабилизированных идентичностей — они переформируются в процессе simultанного действия.

Еще одной чертой систем четвертого типа, помимо горизонтальности «флэтовости» и «рамочности», оказывается проектный стиль работы. Такой тип деятельности возникает не по принуждению, как стимул-реакция (больше характерно для систем с жесткой иерархией), а когда инструменты создаются под задачу, в этой же логике формируются команды и навыки. В последние годы активизировался интерес социальных наук к такому явлению, как нейро-пластичность¹¹. Суть этого явления состоит в том, что нейронные цепочки (инструменты деятельности) формируются под задачу и закрепляются в процессе реализации деятельности по исполнению задачи. То есть мозг — виртуальный (лат. *virtus* — еще и как возможный) орган, он пластичен, вырабатывает собственные структуры под задачи, поэтому человеку, особенно в ситуациях творчества и для повышения эффективности деятельности, удобнее действовать именно в проектном модусе. Проектный стиль событий (это и позволяет его сочетать со свойствами «флэтовости» и «рамочности» для этого типа систем) — нужно знать «что», «где», «когда» события, прежде чем определяться с механизмом для достижения цели, исходя из условий деятельности. Здесь необходимо обратить внимание на одно мало-замечное обстоятельство. Часто в этом случае считается положительным моментом умение подстроиться под место — «работаем по месту» или «по ресурсам пространства», что позволяет укоротить производственную цепочку и адаптировать деятельность к условиям. Хорошие системы действительно живут органично со своим местом, но не стоит при



этом забывать про агрессивность адаптации, особенно по отношению к творческому заданию. Дело в том, что адаптивность адаптивности рознь: мы не должны жертвовать существенными чертами проекта (достижимой цели) в угоду адаптации на месте и по ситуации, важно и обратное влияние — следует адаптировать место и ситуацию под задачу. Этот момент необходимо все время держать в голове как активную опцию для достижения подлинной пластичности.

Симультанное событие как институт искусства

Само слово «институция» уже тянет за собой, как тот самый хармсовский несовершенный подарок, целый шлейф, как кажется, необходимых сопутствующих обстоятельств: место (как конкретное здание со стенами и потолком), коллектив участников (работников — тоже слово со сложной судьбой, учитывая контекст левой повестки), план работы, финансирование, отчетность, идеологию или концепцию, стиль и вкус, выплату зарплат, подготовку мероприятий и т.п. — вполне логично, что при проектировании институ-

ций будущего само слово «институция» также должно быть перепроектировано. Может быть, в нем и кроется дегенеративный код?

Для доступа к модели искомой нами институции попробуем воспользоваться чем-то по сильнее бритвы Оккама (потому что она еще отводит дань необходимому), начнем даже не с чистого листа, а с принципа необходимости контингентности по Квентину Мейясу¹². Вспомним: если мы вводим в процессы жесткую причинность (благодаря устойчивости закона достаточного основания), то по-прежнему находимся во «внешнем заточении» — месте, где только имитируем контакт с искусством и где само поведение искусства уже введено в рамки последовательной деятельности и некоторых правил, которые, в свою очередь, мыслятся не как часть искусства, а как внешние его регуляторы. Что если мы воспользуемся «необходимостью контингентности», для которой происходящие события не имеют основания, а законы протекания событий лишь стабильны и регулярны, но не необходимы; необходимостью «чего угодно», указывающей как на онтологическое основание искусства на принцип *irraison* — принцип не-основания?

Попробуем воспользоваться этим принципом для проектирования площадки с целью контакта с искусством. Тогда мы переходим к событийной онтологии с принципом встречи (*rancontre* — говоря языком Альтюссера и Делеза) как ведущим принципом структурирования и формирования материальных ансамблей деятельности. Почему не-основание? Если мы склонны видеть за любой деятельностью причинно-следственную связь, то не получим доступа к реальным событиям, к радикально (или в терминологии Мейясу, абсолютно) внешнему происшествию — мы будем иметь дело не с объектом, но с описанием. Принцип причинно-следственной связи уводит в закон достаточного основания — «у любого события должна быть причина, достаточная для его возникновения», но когда начинает работать принцип не-основания, то события возникают контингентно, без-основно. Если мы хотим сохранить доступ к реальности абсолютно внешнего, а это в данной модели необходимо для обеспечения контакта с искусством, то должны понимать: невоз-

можно прочертить прямую линию между событием и некоторой причиной, или, что то же самое: причинение события, связь его возникновения с некоторой причиной, происходит после, а не до фиксации события. Переподчинение события причинности как раз и уводит нас от мира, вводит живые процессы искусства в ранг «умения», «планирования» или «смысла». Эту идею в 2010-е гг. прорабатывает русско-израильский философ Йоэль Регев¹³, переосмысляя связанное с законом достаточного основания классическое понятие субстанции, он переводит смысл «встречи» в значение «совпадения» — так возникает коинцидентальная онтология, также смежная нашему интересу к институциям будущего.

Это только часть тех теоретических источников, которые мы используем для проектирования площадок симультанного типа. Перейдем к описанию характерной для этого способа думать встречи с искусством. Все происходит как бы во сне. Так начинает работать рамочный принцип. Мы видим поначалу лишь фрагмент мира, фрагмент самой реальности, в который приходят люди или акторы — принцип «здесь и теперь», необходимый для события. Кто-то начинает, спокойно прислушиваясь к обстановке, двигаться, перемещаться в пространстве флэта, кто-то — использовать музыкальные инструменты или принесенные с собой предметы (если это шумовое или предметное музицирование), тем самым добавляя к этой встрече звуки. К ним присоединяется художник. Он следит, чтобы изображения, которые он производит, заполнили довольно существенную часть помещения и были видны другим участникам встречи (обычно это делается с помощью проецирования работы на экран) — так формируется общее пространство встречи (конденсация его согласно алеаторному принципу сцепляемости). Наконец к этому симультанному (от лат. *simul* — смешанный, одновременный) пространству присоединяется говорящий слова, поэзия — это тоже важный медиум встречи. В этом общем пространстве нет гарантированных происшествий и нет плана действий, участники уже находятся в поле искусства и начинают чувствовать друг друга, настраиваться на возникающие формы и предложения. Свобода воли, возможность

замолкать, уходить и приходить, переключаться на новые способы подачи и понимания происходящего — едва ли не ведущая часть работы, на первых порах обеспечивающая возможность подстройки. По ходу совместного импровизирования наиболее отчетливым становится желание не воспроизводить «себя» во взаимодействии — уходить от наиболее продуманных и прочувствованных траекторий к тем, которые сбивают «себя» с пути и открывают возможности для встречи. Пока что сломанные ощущения важнее прежних настроек.

Здесь ровно тот же механизм, что и с принципом не-основания — если вы знаете, почему вы это делаете, и можете проследить цепочку дальнейших действий, то сразу же бросайте, уходите в сторону, используйте *clapmen* — уклоняйтесь от обоснованности действий. Так реализуется свобода воли, и одновременно происходят еще две вещи, очень важные для конденсации встречи: *разблокирование индивидов*, преодоление границ частной субъективации (реализующееся в искусстве обычно в самоповторах технэ), движения по проторенным траекториям умений





и навыков; и второе обстоятельство, обеспечивающее встречу, — через утрату своего облика, четких границ своей деятельности оказывается легче сконцентрироваться на предложениях и опыте другого, раскрыться через другого для встречи. Мы это и так делаем очень часто, только вот концентрируемся не на том: на повторениях, на принципе сведения нового к уже известному, в итоге — на принципе причинности, но опыт симулированного искусства раскрывается через ускользание от причинения, через *irraison*.

Планирование встреч, на которых происходит контакт с искусством, не требует наличия иерархий — этот механизм реализуется через социальные сети и мессенджеры, тоже в своем роде представляющие собой площадку для свободных обменов, в этом случае они очень удобны. Эта событийная матрица встреч без основания была использована нами для проектирования весьма стабильно работающей институции — Лаборатории нового искусства (2015–2019 гг.). Благодаря этой художественной институции мы провели множество ярких встреч с искусством, перформативных событий и фестивалей. Эта институция

не препятствует и более плотным манипуляциям с причинностью, таким, как администрирование, регулирование, отчетность и жесткое планирование, расписывание наперед смыслов деятельности, ролей и результатов. Такой флэт может окупать вложенное финансирование благодаря тому, что люди получают самое главное, для чего они приходят к институциям — получают доступ к искусству.

Свойства и принципы проектирования «флэтов»

Зафиксируем еще раз основные параметры, которые, на наш взгляд, важно учитывать при проектировании художественных институций в ближайшем будущем. Необходимо ориентироваться на создание площадок рамочного типа «флэтов», обладающих сразу и горизонтальностью и симультанностью.

1. Неиерархичность во взаимодействиях, горизонтальный характер связей, с четким распределением полномочий и ответственности. Важно, чтобы это распределение касалось конкретного проекта, затем при приготовлении нового проекта будет возможно перераспределение ролей и зон ответственности.

2. Принцип смежности и связанная с ним потребность в коммуникации. Согласно смежности, мы никогда не видим ситуацию полностью, наше знание и понимание ситуации всегда частично. Это обстоятельство влияет на множественный характер расстановки — актер может участвовать в разных типах связи одновременно, переключаться на разные слои в организации системы и на разные масштабы в структуре (как их описывает Мануэль Деланда¹⁴).

3. Принцип симультанности. Важно не только договариваться, но и обмениваться точками зрения относительно изменения идентичности, а для этого необходимо допустить, что точка зрения, противоположная твоей собственной зоне ответственности, онтологически и этически равноправна. Другой может назначать мне бытие, встречное предложение формирует мое этическое поведение.

4. Принцип не-основания, который контактирует с принципом «несводимого» у Бруно Латура¹⁵. Согласно этой диспозиции, мы не

только не видим ситуацию в целом, но и не можем навязать смысл действию до того, как оно завершилось или состоялось, а это значит имманентный (внутренний) характер смысла, который переопределяется в ходе самого действия. Это значит, что форма отчетности для институций такого типа должна быть уже включена в формирование открытой деятельности по обеспечению доступа к искусству, то есть — должна быть включена в следующий проект, а не стоять над ним.

5. Флэт деятельности должен быть организован не через прописывание индивидуальных траекторий участников деятельности, а согласно рамочным принципам, обеспечивающим доступ. В то же время поведение акторов может быть нестабильным, трансформирующим идентичности и формирующим коллективное тело деятельности. Институция, если она производит доступ к искусству, должна носить континуальный и симультанный характер.

Важные принципы формирования художественных институций будущего, выраженные уже в манифестарной форме, можно видеть в серии работ Гоши Елаева, дополняющей эту статью. Данное соседство формирует общую повестку, определенную целью статьи, точками зрения акторов и их способами высказывания.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. серию интервью с молодыми художниками Тюмени на канале «Лаборатории симультанного перформанса». Доступно по <https://www.youtube.com/channel/UCepfclZDxLivZp-I4Fphw5A>.

² Характерный материал по этой теме доступен по <https://tyumen.momenty.org/city/747>.

³ Музейный комплекс им. И.Я. Слоцова в Тюмени. Доступно по <http://museum-72.ru/museums/muzeynyj-kompleks-imeni-i-ya-slovtsova/>.

⁴ См. материал с городского портала «Моменты. Тюмень». Доступно по <https://tyumen.momenty.org/city/56>.

⁵ Хармс Д. Трактат более или менее по конспекту Эмерсена. // Хармс Д. Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1-3. СПб.: Академический Проект, 1997. С. 28–29.

⁶ Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999.

⁷ Ямпольский М. Никакого искусства не существует... Доступно по <https://postnauka.ru/talks/48454>.

⁸ Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993.

⁹ Нанси Ж.-Л. Непроизводимое сообщество. М.: Водолей, 2011.

¹⁰ Бадью А. Субъект искусства // Термит, Бюллетень художественной критики, № 1–18. М.: Винзавод, 2018. С. 52–70.

¹¹ Малабу К. Что нам делать с нашим мозгом. М.: V-A-C Press, 2019.

¹² Мейясу К. После конечности. Эссе о необходимости контингентности. М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016.

¹³ Перев И. Коинсидентология. Краткий трактат о методе. СПб.: Транслит, 2015.

¹⁴ Деланда М. Новая философия общества. Теория ассамбляжей и социальная сложность. Пермь: Hyle press, 2018.

¹⁵ Латур Б. Пастер: Война и мир микробов, с приложением «Несводимого». СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015.

Герман Преображенский

Родился в Томске, в 1974 году.

Философ, куратор. Доцент ТЮмГУ.

Организатор Лаборатории нового искусства

(2015–2019) и фестивалей нового искусства.

Куратор проектов «Пространство Независимых»

(Томск, 2017) и «Новая материальность»

(Новосибирск, 2019).

Эксперт проектов «Новая антропология»

(С.-Петербург, 2019)

и федерального проекта «Немосква»;

со-куратор выставки «Немосква не за горами»

(ЦВЗ Манеж, 2020).

Живет в Тюмени.



Открытие выставки «Symbol of Fertility» коллектива «IGOR». «Гараж 127», Харьков, октябрь, 2019. Предоставлено «Гараж 127».

Татьяна Кочубинская

Гибридный новый мир: о низовом институциональном контексте Украины

В 2012 году в каталоге к выставке «Украинское тело»¹ Василий Черепанин писал, что «отличие украинского, в частности, институционального контекста от западного заключается, прежде всего, в том, что у нас нет четкого и прочного бэкграунда: здесь нужно всегда начинать не то, что с нуля, а с большого минуса — необходимо создать условия, которые позволили бы начать работать»². И вот мы все пытаемся выйти за пределы минуса и утвердиться в позиции над нулевым уровнем, постепенно создавая условия для работы. И хотя институциональный контекст все еще остается довольно слабым и неконкурентным, справедливости ради стоит отметить, что за прошедшие десять лет ситуация несколько изменилась — появился ряд онлайн-изданий об искусстве и культуре, постепенно формируется критическое саморефлективное поле. Ввиду этого балансирование на нулевой отметке до сих пор актуально, а художественное поле формируется на фоне полярно и асинхронно мыслящего социума.

Как заметил один украинский художник, мы живем в ситуации, когда «совершенно сбиты маяки» — музей, например, берет на себя функции галереи, коммерческая галерея становится просветительским центром, чуть более длинный привычного текст именуется академическим и т.д. Однако подобная ситуация благоприятна для активизации низовых инициатив и формирования пространств, регулируемых художниками. Возникая на фоне отсутствующей инфраструктуры и качественного образования в области современного искусства, они, по сути, выполняют функции несущих

институций. «Поскольку художественное образование в Украине крайне консервативно, а большинство существующих институций заняты исключительно показом искусства, а не лабораторным процессом, то эти функции выполняла и продолжает выполнять междисциплинарная самоорганизация художников, культурологов, социологов и политических активистов»³, — отмечает художник Николай Ридный.

Анализируя общую тенденцию к институционализации всего, художник Дейв Бич говорит, что в этом процессе утрачивается нечто жизненно важное⁴. «Совершенно очевидно, что ряд *artist-run space* создается по-предпринимательски, чтобы привлечь внимание рынка и ведущих институций»⁵, — продолжает Бич. В Украине ситуация кардинально иная — тенденция к институционализации художественных пространств восполняет эту несуществующую или же недостаточно развитую институциональную нишу, сохраняя при этом живость, жизненность и стихийность пространств, организованных художниками. Имеющиеся здесь *artist-run space* способствуют формированию инфраструктуры и отдельных локальных сообществ, которые за счет выставочных программ пересекаются и обмениваются опытом, тем самым катализируя общий художественный процесс. Если такие пространства и ищут внимания, то внимания — зрителя, другого художника или иных акторов художественного поля. Происходит процесс, который можно назвать «самоинституционализацией», независимо от того, зарегистрирована определенная инициатива юридически или нет.

Learning by doing, пожалуй, определяет украинскую художественную ситуацию в течение всего периода независимости. Потребность в низовых инициативах стала более явной и даже тенденциозной после принятия в 2015 году так называемых декоммунизационных законов⁶. Как реакция, ряд низовых инициатив объединились в движение, ориентированное на осмысление советского наследия. Прежде всего, следует упомянуть инициативу «ДЕ НЕ ДЕ»⁷, которая работает с региональными контекстами, преимущественно с краеведческими музеями, фокусируясь на вопросах конструирования памяти. «ДЕ НЕ ДЕ» воспринимается как некая мобильная институция, однако на юридическом уровне никоим образом не оформлена и продолжает действовать сугубо как низовая инициатива: «“ДЕ НЕ ДЕ” не является институцией, мы сами себя называем самоорганизованной инициативой. Мы никак не зарегистрированы, у нас нет постоянного состава участников. В 2015 году нас объединили дружеские отношения и общие интересы в художественной и/или исследовательской работе. Есть ведущие темы, с которыми мы работаем в течение многих лет: декоммунизация и советское искусство, краеведческие музеи, децентрализация и экспериментальные села, монументальное искусство и публичная история. Они все переплетаются, и из разных конфигураций рождаются наши проекты. Для реализации больших проектов мы находим институциональных партнеров. Например, несколько лет мы сотрудничали с Украинским кризисным медиа-центром, с Лисичанским краеведческим музеем, Кмытовским музеем. Прежде всего, это необходимо для получения финансирования и подачи грантовых заявок. Небольшие проекты реализуем самостоятельно. Институционализироваться “ДЕ НЕ ДЕ” не будет, ведь наша деятельность спонтанная и реактивная, и любая системность будет губительной», — комментирует в частной беседе искусствовед и движущая сила инициативы Евгений Моляр.

Самоинституционализация — идет ли речь о юридически оформленной общественной организации или о помещении художника, отданного под нужды художественной среды, — необходимая мера. Ввиду отсутствующей в государстве инфраструктуры, здоровой конструктивной конкуренции в области современного искусства и современного художествен-

ного образования, низовые инициативы художников превращаются в так называемые субъективированные институции, сочетающие черты стихийных *artist-run space* и функции институций с потенциалом к лабораторной работе. Чаще всего они довольствуются развитием своего «места», своего малого, локального контекста: «Всегда было ощущение, что нам недостаточно существующих площадок в городе и не хватает «своего места» и «своего сообщества». Мы позиционируем себя как *artist-run space* и самоорганизованную инициативу. Это дает нам больше свобод и возможностей, чем есть у галерей. Мы не пытаемся быть больше и влиятельней, чем есть на самом деле. Еще мы четко понимаем, как мы не хотим развиваться: не хотим становиться коммерческой площадкой и не хотим быть государственной институцией. Для нас очень важно сохранять свободу и независимость и развивать наше сообщество», — говорит Настя Хлестова, соосновательница пространства «Гараж 127»⁸ в Харькове.

В Харькове сформировалось наиболее последовательное низовое движение художников с длительной преемственной историей⁹. Харьковчан отличает внимательное исследование собственного топоса. С 1994 по 1996 гг. здесь действовала галерея «Up/Down», которая по сути была мастерской Сергея Браткова. Вспоминая то время, Братков говорит о том, что «общность взглядов на искусство послужила толчком для самоорганизации. Существовала конфронтация между нами и официальным Союзом художников. С другой стороны, было большое внимание публики и прессы к появляющемуся тогда современному искусству»¹⁰.

Сегодня ситуация изменилась — пространства, инициированные художниками, не находятся в конфронтации друг с другом. Равно как и с Союзом художников. Последний по инерции продолжает влачить существование, живя в собственном герметичном мире, оторванном от процессов современного искусства. Впрочем, сегодняшняя ситуация в чем-то напоминает советскую — в том колоссальном ментальном разрыве в понимании процессов чиновниками от культуры и непосредственно современным художественным сообществом. И если уж говорить о конфронтации, то это конфронтация со все более становящейся явной пра-

вой идеологической повесткой, видимой и ощутимой как на государственном уровне, так и в общественном сознании.

Художник Николай Ридный, вспоминая о лабораторных выставках, инициированных им в Харькове в составе группы «SOSka», пишет: «... в Харькове никогда не было никакого рыночного диктата. Поэтому, в определенном смысле, всегда было больше пространства для эксперимента. В этом контексте художники стали брать на себя роль кураторов и организаторов выставок, в основном выступая как коллективный организм. Это было абсолютно новой моделью, в основе которой были горизонтальные и дружеские отношения, противостоящие вертикали власти»¹¹.

При создании собственных пространств акторы художественного поля используют механизмы неких воображаемых институций, то есть мыслят свои пространства не просто как место для выставочного высказывания, а как лабораторию и, прежде всего, место встречи сообщества, на юридическом уровне изыскивая, помимо прочего, грантовую и финансовую поддержку. В статье «Институциональные обы-

чай» Алекс Фаркухарсон пишет, что «институция может служить магнитом, притягивающим разнообразные силы, пока не имеющие выхода ни к публике, ни точки фокуса»¹². *Artist-run space* имеют потенциал стать таким магнитом. По большей части это официально зарегистрированные общественные организации, которые сочетают функции институции и сохраняют пространство для спонтанности, интуитивности, необязательности многолетнего планирования и стратегирования, позволяя себе не уподобиться «институциональному конвейеру по производству выставок»¹³. Такие модели используют и «Гараж 127», и «Приднепровский барвинок».

Интересен опыт «Приднепровского барвинка». Если такие города, как Харьков, Львов, Одесса имеют традицию квартирных выставок или низовых инициатив, то Днепрпетровск (с мая 2016 года — Днепр), будучи долгое время закрытым городом, славящимся ракетно-космической отраслью, не имеет длительной художественной традиции, и до сих пор в этом городе-миллионнике отсутствует художественное высшее учебное заведение.



Открытие выставки Дарьи Кривчиковой «Троллейбус № 13» в рамках проекта «Первая выставка». «Гараж 127», Харьков, июнь, 2020. Предоставлено «Гараж 127».

«Приднепровский барвинок» — выставочное пространство, лаборатория, библиотека и общественная организация, созданная художником Даниилом Галкиным в собственной квартире. Название отсылает к одноименному литературно-художественному журналу для детей младшего и среднего школьного возраста, как бы намекая на нежный возраст украинского институционального контекста. (Само)ирония выявляет эту запоздалую форму институционального становления в Украине¹⁴.

Галкин, в свою очередь, был вдохновлен киевским *artist-run space* «Квартира 14», созданным в 2016 году киевским художником Михаилом Алексеенко в собственной двухкомнатной квартире — в комнате, где жила его бабушка, обстановка которой осталась нетронутой после ее смерти. Близкая по духу харьковскому «Up/Down», эта инициатива существует благодаря энтузиазму и финансированию самих ху-

дожников и является продолжением художественной практики Михаила Алексеенко, которая во многом строится на принципах взаимодействия. Важен также тот факт, что квартира находится на Троєщині — в спальном районе города Киева. Будучи участником Премии PincukArtCentre в 2018 году, Алексеенко реализовал проект «Startup Troeschyna», в котором предпринял «попытку институционализации»: он предложил собрать средства на поддержку и развитие независимого пространства «Квартира 14» с перспективой создания на его базе культурной инициативы в спальном районе города. Изначально в планах у Алексеенко было создание музея современного искусства, но в результате, временно поместив в пространстве арт-центра «комнату» бабушки, он сделал свое *artist-run space* видимым. Художнику удалось собрать деньги, которые пошли на реализацию более сложных выставок в «Квартире». Однако провалившаяся попытка институ-



Экспозиция «Выставки альтернативных решений публичного пространства», 2020. Фото Алексея Потемкина. Предоставлено «Приднепровским барвинком».

ционализации выявила наиболее важную ценность «Квартиры 14», а именно — возможность неудачи (*possibility of failure*).

Если пространство Алексеенко остается крайне приватным, с нетронутой комнатой бабушки, которая является уже сама по себе артефактом, то Галкин, въезжая в квартиру, изначально мыслил ее не просто как жилищное, а как выставочное пространство, лабораторию и коммуникативную площадку. «Квартира 14» не случайно послужила образцом для Галкина. Ведь и «Квартира 14», и «Приднепровский барвинок» находятся в многоэтажных зданиях дальних спальных районов Киева и Днепра соответственно. В случае Алексеенко — Троещина, Галкина — Победа¹⁵.

Галкин вычистил до бетона помещение квартиры, обнажая скелет постройки 1976 года. Судя по первым двум выставкам, которые прошли в «Барвинке», этот *artist-run* проект, в отличие от спонтанной и непрогнозируемой «Квартиры 14», придерживается определенной стратегии, связанной с работой с неудобными для украинского общества темами, — осмыслением городской среды, советского наследия и его бытования сегодня, а также национально-патриотических лозунгов и празднеств и т.д.

Первая выставка, прошедшая в «Барвинке», предложила альтернативный взгляд на обустройство городской среды, вторая, «приуроченная» к праздничным мероприятиям по поводу государственного герба Украины, по сути, стала критическим высказыванием о так называемых патриотических практиках, незаметно внедряющихся в общественное поле.

«Институционализация происходит, когда социальная система захватывает искусство, угрожая автономии, независимости и инакомыслию искусства»¹⁶, — пишет Бич. За неимением авторитетных институций и шаткого институционального контекста, в Украине мы можем говорить о другого рода угрозе. Это угроза утраты опыта и знания, мышления и инакомыслия.

«Приднепровский барвинок» — новый тип гибридной институции. С одной стороны, основанная художником, она несет в себе желание формирования сообщества, замещения отсутствующих художественных пространств, определенную стихийность, а с другой — это юридически оформленная организация, которая



Открытие выставки Даниила Ревковского и Андрея Рачинского «Троя ВК». «Квартира 14», Киев, 2017. Фото Кати Андриенко. Предоставлено «Квартирой 14».

демонстрирует потенциал для развития критического поля и определенную стратегию деятельности организации.

Официальный юридический статус как будто придает больший вес и влияние таким художественным инициативам, а также защищенность. Возможно, со временем такие институции будут поглощены истеблишментом, однако на сегодня в Украине подобная форма низовой художественной инициативы с элементами заложенной изначально институциональности — наиболее истинная. И эта гибридная форма становится важной основой для развития институционального контекста, развиваемого снизу. Конфронтация, необходимая сегодня, — это конфронтация с заскоружным сознанием. Если мы можем говорить о «сбитых маяках» в системе искусства, то еще более они сбиты в социуме, в котором националистическое вы-

дается за патриотическое. Конфронтация, с которой может столкнуться современный художник, — это ментальная конфронтация в стране, где современное и архаическое мировосприятия плотно сосуществуют.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Выставка «Украинское тело» организована Центром визуальной культуры при Национальном университете «Киево-Могилянская академия» (НаУКМА). Через 3 дня после открытия выставки президент университета Сергей Квит закрыл выставку. В результате решением ученого совета университета деятельность Центра визуальной культуры была приостановлена.

² Черепанин В. Українське тіло: взаємодії мистецтва, знання і політики // Каталог виставки «Українське тіло». К.: Науково-дослідний центр візуальної культури, 2012. С. 70.

³ Микола Рідний // Де кураторство. под ред. Лук'янець В., Носко К. Х.: IST Publishing, 2017. С. 86.

⁴ Beech D. Institutionalisation for All // Art Monthly 294: March, 2006. Доступно по <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/institutionalisation-for-all-by-dave-beech-march-2006>.

⁵ Там же.

⁶ Речь идет об «осуждении коммунистического режима и запрета на пропаганду его символики», что на практике часто приводит к уничтожению памятников и произведений искусства советского периода.

⁷ «Де-не-де» можно перевести с украинского как «где бы ни», «где бы то», «и тут, и там», что отражает суть самого движения, которое действует ситуативно.

⁸ «Гараж 127» — самоорганизованная инициатива в Харькове, созданная куратором Настей Хлестовой и художником Антоном Ткаченко в 2019 году; в 2020 году зарегистрирована как одноименная общественная организация.

⁹ Стоит отметить, что традиция квартирных выставок сильна в Одессе, где сегодня работает *artist-run* пространство «Noch», инициированное художницей Александрой Кадзевич, в определенной мере вдохновившей Настю Хлестову на создание «Гаража 127». Организация альтернативных выставочных пространств присуща и Львову, однако знание о предыдущих опытах обретается здесь интуитивно посредством поэтических полумифологических сказаний.

¹⁰ Сергій Братков // Де кураторство. С. 158.

¹¹ Микола Рідний // Де кураторство. С. 80.

¹² Фаркухарсон А. Институциональные обычаи // ХЖ № 88 (2012). С. 50.

¹³ Анализируя свой опыт работы в *Moderna Museet*, Мария Линд сравнивает работу в большой институции с конвейером по производству выставок. We want to become an institution. Interview with Maria Lind // OnCurating # 21, 2013.

¹⁴ Прежде всего, речь идет о забвении и стирании истории. На волне распада СССР в украинских городах возникало большое количество галерей, *artist-run* спрсе и низовых инициатив, в 1993 году в Киеве открылся Центр современного искусства Дж. Сороса, а художественная жизнь в 1990-е годы была достаточно активной. Но сегодня деятели художественного поля до сих пор сталкиваются с проблемой отсутствия, невидимости или недоступности архивов, таким образом заново переизобретая модели, которые использовались ранее.

¹⁵ «Победа» — самый обширный жилой массив Днепра. В 1983 году за этот проект коллектив архитекторов «Победа» (Павел Нириинберг, Оскар Хавкин, Евгений Яшунский, Сергей Зубарев и другие) получил Государственную премию Советского Союза в области архитектуры, а сам жилмассив был занесен в списки памятников архитектуры союзного значения.

¹⁶ Beech D. Institutionalisation for All. Доступно по <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/institutionalisation-for-all-by-dave-beech-march-2006>.

Татьяна Кочубинская

Родилась в 1985 году в Киеве.

Куратор, художественный критик.

Куратор выставок «Анонимное общество»

и «Вина» в *PinchukArtCentre*, а также Премий *PinchukArtCentre* и *Future Generation Art Prize*.

Куратор первой учебно-практической кураторской резиденции в Украине

(«Артсвит», Днепр).

Живет в Киеве.

Группировка eeefff

Экономическая оранжерея 2021, или Как оккупировать производство экономической абстракции?*

I. Экономическая оранжерея — вид снаружи

Вам приходит письмо:

□ * □ * □, привет!

Очень хотели бы тебя позвать поучаствовать в игре, которая будет построена вокруг коллективного воображения про распределенные экономические институты в революционной белорусской ситуации.

Игра будет происходить в виде онлайн-ларпа (live action role play) в нескольких темпоральностях — пространстве максимальной близости к настоящему моменту, пространстве специально сконструированного непонимания и пространстве их перекрестного опыления.

Игра начнется 25 января и будет длиться примерно 2 месяца. Мы будем проводить одну часовую еженедельную синхронную сессию, каждый понедельник в 20:00 по Минску. Также у нас будет место асинхронного соприсутствия — чат. Можно участвовать с той интенсивностью и тем способом, которые тебе близки и на которые у тебя хватает ресурсов. Никакая предварительная подготовка не требуется — мы начнем с калибровочных сессий, где познакомимся с правилами игры и разработаем своих персонажей.

Вот небольшой текст о ларпе: «Децентрализованные технологии давно уже перестали

быть частью повседневной жизни, превратившись в окаменелости экономик прошлого.

Но вы можете посетить “Экономическую оранжерею”, где по архивам реконструированы социально-экономические отношения одного из белорусских дворов 2021 года. Эти отношения — реальные, и они тянут за собой драму желаний вокруг них.

Хранители Оранжереи присматривают за посетителями, встречаются на вечерних процедурах и кибернетической физкультуре, а по ночам им снится, что они стали внутренностью алгоритмических технологий 2021 года».

Если тебе интересно, ответь на это письмо «PLAY», и мы пришлем тебе подробности.

Что это?

«Экономическая оранжерея» — это опыт соприсутствия и плетения коллективного нарратива. Чтобы это было радикально привлекательным, мы называем этот процесс игрой, одалживая и трансформируя техники ларпов под себя. Их особенность — несколько правил и механик, свобода действия участников и участниц и открытый финал. Здесь нет зрителей — все участники. От них зависит, куда пойдет игровой процесс.

В Оранжерее работают 15 человек — культурные работницы и работники соци-

* Этот текст — рефлексия по ходу спекулятивной игры-ситуации, которая разворачивалась в январе–марте 2021 года. Подробности тут: <https://eeefff.org/ru/projects/economic-orangery-2021.html>.

альных сфер, укорененные в белорусской локальности или имеющие опыт проживания в Беларуси.

Через проживание коллективного опыта участники и участницы фантазируют, как могли бы функционировать горизонтальные экономические институты в революционной Беларуси, где с августа прошлого года происходит многоуровневый протест, вызванный подтасовкой результатов президентских выборов. И сейчас на волне этих событий формируются горизонтальные институты солидарности. Встают вопросы: что выступает ресурсом для производства этих институтов? Является ли производственный подход единственным? Из каких практик может быть соткана темпоральность этих институтов? Как устроены их экономики? Какая технологическая оснастка их поддерживает? Каких навыков требует процесс переизобретения отношений между людьми, когда их технологическая оснастка — или киборгизация отношений — диктуется политической необходимостью, а не только стремлением соответствовать развивающимся новым технологиям?

Долгоиграющий протест рождает темпоральность — «будущее настоящее» (present future), когда происходит многоуровневое конструирование, сонастройка, тестирование, прикалибровка, притирание и отвоевывание жизненных практик. Когда проживаешь что-то, что может оказаться непригодным в дальнейшем. «Экономическую оранжерею» мы встраиваем в этот ландшафт пересборки и переустройства сосуществования.

Проживание схематично сконструированных коллективных нарративов может стать механизмом удержания внимания на процессе концептуализации и реализации институтов для тестирования форм совместного действия, а также темпоральностей, отличных от навязываемых существующим политическим режимом практик подчинения и контроля. Мы надеемся, что Оранжерея с ее экономической фантастикой сегодняшнего дня может стать инструментом для наращивания политического воображения, вплетаясь в существующие практики «децентрализованной заботы», кибер-партизанского движения, различные формы забастовок, дворовую самоорганизацию с ее возможностями альтернативных экономик.

Специфика сегодняшней белорусской ситуации заключается в том, что исторический момент диктует очень конкретные действия для изменения ситуации здесь и сейчас — оплата штрафов, самоорганизация для помощи пострадавшим, организация альтернативного подсчета голосов на выборах. Одновременно с этим нам кажется важным настаивать на расшатывании навязываемой репрессивным аппаратом темпоральности. Для этого мы считаем необходимым схематично расчерчивать возможности «настоящих будущих».

Важно, чтобы масштаб такого учебного эксперимента или процесса по наращиванию навыков оставался компактным, тогда его можно будет масштабировать без усилий и зависимости от больших институций.

Как играем?

Участницы и участники действуют одновременно из двух разных темпоральностей:

— Пространство 2021 года, которое собирается из практик здесь-и-сейчас и где разворачивается аффективное проживание этих схематичных сборок «настоящего». Персонажи здесь — участники дворового протестного движения.

— Пространство Оранжереи, где сознательно культивируется синтетическое непонимание и тактическая дистанция по отношению к действительности, из которой действуют участники. Экономики институтов дворового протеста здесь «реконструируются» участниками как работниками «Экономической оранжереи».

Персонажи перемещаются из одной темпоральности в другую через аффективный монолог. Нас волнует вопрос, как оккупировать производство экономической абстракции? Как формировать «настоящее будущее», в котором могут разворачиваться и проверяться на прочность институты солидарности? Конструкция игры провоцирует спекулятивное, структурное непонимание, предлагая проживать опыт непонимания коллективно, схематично забегая вперед исторического момента и отращая навыки, которые непосредственно не применимы здесь-и-сейчас.

Персонажи участников Оранжереи имеют обсессии — аспекты экономических технологий, их внутренности.

Вот список obsessions:

Addition/Сложение, Automation/Автоматизация, Equality/Равенство, Multitude/Множественность, Opacity/Затемненность, Persistence/Постоянство, Power/Власть-Сила-Множество, Proxy/Прокси, Risk/Риск, Ritual/Ритуал, Secrecy/Секрет, Sustainability/Устойчивость, Transaction/Транзакция, Transparency/Прозрачность, Trust/Доверие, Value/Ценность.

Obsessions входят в диалог с областями интересов заинтересованных сторон, участвующих в разработке экономической инфраструктуры современных распределенных средств производства, таких, как платформенные средства занятости, соцсети, средства коммуникации, распределенные платежные системы вроде блокчейна или DAO (Decentralised Autonomous Organisations). Obsessions — это попытка выделить абстракции, вокруг которых раскручиваются и о которые спотыкаются киборгизированные институты экономики солидарности.

Для игроков — это оптика взгляда сквозь политэкономию вычислений на ситуативность отношений в рождающихся институтах экономики солидарности. Для персонажей — это профдеформация, которые определяют пространство действия и влияют на поведение, задавая участницам и участникам вектор развития экономической фантастики сегодняшнего дня.

Задача работников Оранжереи — наполнять ее артефактами-эффектами экономических отношений, готовя пространство опыта для посетителя Оранжереи.

II. «Экономическая оранжерея» — вид изнутри

Дорогой посетитель «Экономической оранжереи»!

Мы начинаем экскурсию.

Вы находитесь внутри нашей Оранжереи, где поверх цветочного ботанического сада мы выращиваем спекулятивные знания об экономических институтах 2021 года — на примере одного из минских дворов.

Оранжерея открыта для посещений один день в неделю — по понедельникам. В остальные дни мы ухаживаем за ней и перестраиваем на основе имеющихся материалов об экономических дворах в Беларуси 2021 года.

В оранжерее вы увидите как материальные артефакты, так и документацию процессов: видео, скрины чатов, записи звука; а также сенсорные объекты и т.д. Также вам встретятся специально построенные инсталляции-тренажеры.

Наш кооператив сейчас состоит из 15 человек. Мы попытались представить собственное понимание ситуации, исходя из наших obsessions. У нас есть свой жаргон, и мы называем друг друга по obsessions.

История дворов



Первый зал посвящен истории дворов.

Здесь вы можете получить общее представление, где рождались новые экономические институты в 2021 году.

Слева — типичная застройка города.

Посередине — двор в многоэтажной застройке — место встречи и борьбы.

Справа — карта дворовых активностей в одном из городов.



Двор, который мы реконструируем, находится недалеко от Музея камней, академического городка и Парка высоких технологий (специальная экономическая зона). У нас есть гипотеза, что это окружение оказало большое влияние на дворовые институты, но мы не до конца уверены в нашем предположении.

Эта часть экспозиции оформлена нашей коллегой с obsessions «множество». Мы так ее и зовем — Multitude/Множество.

Фонтан с чаем



Здесь также вы видите фонтан с черным чаем из пакетиков. Некоторым посетителям это может показаться слишком сентиментальным, но чай действительно лился рекой — и в эту реку вливались все новые и новые люди. Из нее вышли очень важные институты нового типа. Об этих институтах мы поговорим в следующих залах.

Фонтан черного чая с пакетиками установил Opacity/Затемненность.

Децентрализованная работа



В горизонтальных институтах, как мы полагаем, были распространены практики «децентрализованной заботы». Их можно охарактеризовать как гибкие, летучие инфраструктуры, основанные на автономных институтах и перпендикулярности инфраструктурам власти.

Одно из доказательств, которое мы смогли найти, — это бот, который подчищает историю чата, оберегая его участников и участниц от опасности слежки со стороны силовых структур. Он заменяет сообщения в истории

чата изображениями кошек. Так что восстановить, что именно там произошло, довольно сложно, хотя и понятно: что-то происходило.

Эту часть исследования провел наш коллега Automation/Автоматизация.

Газета



Persistence/Постоянство обнаружила дворовую газету, которая циркулировала во дворе, который нас интересует. Этот номер посвящен людям, которые внесли большой вклад в развитие дворовых институтов. Прочту вам цитату из нее:

«Мне 29 лет. Я — он. Я работаю программистом. Занимаюсь разработкой электронных платежей. Еще с университета интересовался философией и социологией. Особенно конца XX века. Я начал вовлекаться в политическую жизнь только этим летом, но помогал многим инициативам. Например, делал бот, который связывал психологов с пострадавшими в протесте для психологической помощи им. Для меня очень важна жизнь нашего двора. В расписании моего дня у меня есть слоты по 15–20 минут каждые полтора часа, когда я читаю все сообщения. Если я могу чем-то помочь, я сразу отвечаю на них. Я снимаю квартиру в этом доме уже три года и не хочу переезжать».

А вот другая цитата из интервью:

«Вопрос: Как ты считаешь как преподаватель, может ли дворовый движ стать платформой для долгосрочных образовательных инициатив?»

Ответ: Да-да, обязательно, без лекций и двор не двор, хотелось бы, может, чуть больше спланированности, но у нас и лекции про звезды и таро летом были, и какое-то авангардное кино смотрели (не всем понравилось лол), и так далее — весной бы думали

про какие-то, скорее, курсы, блоки, что-то более систематичное и полезное-прикладное, и критически-общее, чтобы не сдулось все, как победим».

У нас еще много неразобранных номеров газет.

Дворовой общак



Вы видите перед собой кучу денег — это то количество денег, которое было не уплачено нашим двором за коммуналку. Таким образом, жители двора создали свой собственный общак.

Это мой любимый момент — денежная куча будет медленно перемещаться в бюджет двора. Бюджет двора находится в дальнем углу справа от вас.

Это решение придумала Sustainability/Устойчивость.

О практиках автономного бюджетирования мы поговорим чуть позже.

Вай-фай роутеры



Это WIFI роутеры, найденные в архивах двора Proxu/Прокси. Они использовались для создания альтернативных способов связи — в те моменты, когда интернет был отключен по требованию властей.

Помещение, которое вибрирует



Вместе с новыми экономическими институтами возникали и новые чувственности, новые сигнальные системы, новые фокусы внимания.

Эта комната специально оставлена пустой Ritual/Ритуал. Здесь нет ничего, кроме предупреждения о риске вибрации. Если вы проведете здесь некоторое время, то почувствуете, что пол комнаты иногда вибрирует. Характер вибрации — типичный для смартфонов 2021 года. Вибрация телефона, нотификации — минимальная сигнальная система, создающая темпоральность протеста. Из этой вибрации сплетена история.

Я бы хотела, чтобы вы провели здесь некоторое время.

Автоматизация



Теперь мы переходим к вопросам автоматизации, алгоритмизации, децентрализации, транзакций и протоколирования.

Мои коллеги Secrecy и Trust в этой комнате представили Гугл-таблицу нашего двора, с помощью которой распределялся бюджет на нужды дворовых институтов.

Оккупация корпоративных инструментов была обычной практикой для автоматизации и протоколирования бюрократии новых ин-

ституты. В условиях нехватки программистских рук и неясности требований к инструментам пиратство и оккупация оказались спасением.

Конечно, экстракция данных владельцами этих инструментов была вынужденной платой за условно бесплатную и доступную прямо сейчас инфраструктуру солидарности.

Сервера



Это сервера, на которых хранятся банковские данные, — замороженные счета людей и отмененные транзакции — денежные переводы из фондов by_sol и by_help в пользу пострадавших от репрессий. Почему так случилось — нам пока выяснить не удалось.

Secrecy/Секрет присматривает за этими серверами.

Дневники снов



Эта комната посвящена самим работникам Оранжереи. Вернее, их снам. Благодаря усилиям Transperency/Прозрачность, наш коллективный дневник снов доступен посетителям Оранжереи.

Почему сны работников представляют интерес, спросите вы? Станным образом

в сны всех пятнадцати человек, работающих в Оранжерее, проникают события, которые мы реконструируем. Технологические драмы дворовых экономик будят нас по ночам.

Этот аффективный пласт знания мы представили в этой комнате.

Я беру телефон, и на нем я вижу, как моя коллега сидит напротив моргающей стены и говорит: «Короче, такой странный сон. Я вчера просматривала архивы у нас в Оранжерее весь вечер. С зимы первых протестов. И потом мне снилось, что мы все сидим на льду на озере. И наша задача — прорубить этот лед. И мы уверены, что когда мы его разрушим, кто-то один, кто первым это сделает, получит джекпот. И вот я первая его разрушила, и когда я это сделала, поняла, что никакого джекпота нет. Это обман, и я ухожу под лед в холодную воду. Я проснулась в ужасе».

Спасибо за визит

Мы проводим экскурсии по очереди. Приходите еще — экспозиция меняется каждую неделю.

Спасибо вам за посещение.

Группировка eeefff

Действует с 2013 года.

В состав входят Дина Жук

и Николай Спесивцев.

Работает с эмоциональными эффектами новых режимов экономики.

Методы: публичные акции, создание ситуаций, онлайн-интервенции, хаки, конструирование окружений и сред.

Соорганизаторы событий

«РАБОТАЙ БОЛЬШЕ!

ОТДЫХАЙ БОЛЬШЕ В МИНСКЕ!».

Живут в Минске и Москве.