

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)

Лера Конончук (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)

EDITORIAL BOARD

Editor in chief

Viktor Misiano

Senior editors

Liya Adashevskaya

Egor Sofronov

Comics

Georgiy Litichevsky

Business manager

Vasili Kistiakovsky

Art director

Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (London)

Ilya Budraitskis (Moscow)

Maria Kalinina (Moscow)

Lera Kononchuk (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

Верстка

Галина Мухина

Дизайнер

Фёдор Никифоров

Корректурa

Ирина Лобановская

В оформлении обложки использован проект Игоря Северцева «MNEMOSINE (archivio temporaneo 2010–2020)». Объект — десять смартфонов перевязанные разноцветной канцелярской резинкой. Аппараты разработаны корпорацией Apple (iPhone 4–11 серии), были произведены и использовались с 2010 по 2020 годы. 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.

ДЕСЯТИЛЕТИЕ

КОМИКС
©ХЖОРАМ.
2021



ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Художественный журнал № 119

Десятые. Как это было?

В 1997 году, на пятый год существования «Художественного журнала», когда четырнадцать изданных номеров, как тогда казалось, заложили основы постсоветской художественной программы, «ХЖ» впервые обратился к обсуждению недавнего прошлого. Так появился номер, посвященный 1980-м годам, за которым в 2000-м последовали два номера, подводившие итоги 1990-х, а впоследствии — в 2011-м — еще два, посвященных на этот раз нулевому. Теперь же, когда завершается первый год 2020-х, наступил черед бросить ретроспективный взгляд на недавно минувшие 2010-е.

Характерно, что на этот раз оценки минувшей декады лишены взаимных противоречий, разнятся они, скорее, предметом приоритетного внимания. Так, достаточно очевидно, что с точки зрения институционального развития «главным итогом прошлого десятилетия можно и нужно считать полную и окончательную приватизацию современного искусства в России... В нашем художественном мире утвердилась вертикальная, иерархическая модель, основанная на технократической экспертизе и на распределении сверху вниз различного рода привилегий, как единственная форма бытования искусства и сообщения» (Х. Сокол «Ставки сделаны»). Эта консолидированная художественная система концентрируется преимущественно в столичном «центре»: отсюда она начинает «захват периферии» и одновременно претендует на присутствие в глобальном мире. Причем, если в первом случае она «выступает источником иерархичных отношений», то во втором — «оказывается в зависимом положении от “западной” системы искусства» (П. Лукина «Обращение к теме “колониальности”...»). Наконец, беря художественный мир под контроль, система эта «вроде бы предоставляет площадку для свободных высказываний...», но одновременно — сознательно или бессознательно — нейтрализует в этих высказываниях политическое» (М. Шер «Новая нормализация...»).

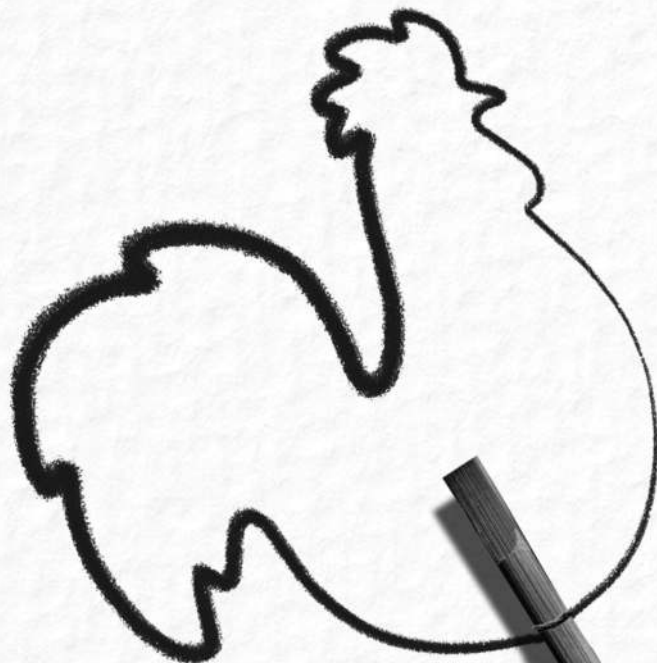
Существенно и то, что в десятые годы выяснилось, что «оптимизм, связанный с интернетом, оказался иллюзорным», «что социальные сети и интернет обладают не только качеством создания новых форм коллективности, но и огромной способностью к атомизации и разобщению» (И. Будрайтскис в «Квантовый шепот темных систем...»). Технологии в это десятилетие начали «форматировать... и социальные связи, и сознание, и распределение власти», что в свою очередь «ведет нас в мир, уже не очень понятный для XX века» (С. Шурипа в «Квантовый шепот темных систем...»). Из этого закономерно следует вывод: «проект “современное искусство”, кажется, уже вплотную приблизился к своему концу, и ему на смену идет нечто, что самым очевидным образом можно обозначить как постсовременное искусство» (Н. Серкова «Постсовременное искусство»). Конкретизируя же, можно сказать, что «словосочетание “современное искусство” перестало быть синонимичным выражению “(пост)концептуальное искусство”. Критическая дистанция, разъяснение своей позиции, осознанный подход к своему месту в мире и к художественной практике — все эти ключевые моменты, столь безапелляционно важные прежде, довольно быстро перестали быть обязательными» (С. Гуськов «Когда современное искусство закончилось»). Отсюда «на извечный вопрос, что делать с современным искусством в России, ответ из 2010-х звучит так — интегрировать в творческие индустрии. И даже если вы художник критический, скептический, социалистический, вам найдется место в этом бизнесе и свой кусочек пирога» (Д. Галкин «Больше “ада”...»). Но более того, «нарративы искусственного интеллекта, вместо обобществления доступа к цифровым и кибернетическим средствам производства, вместо расширения сфер эмансипации и равенства, и содействия просвещенности разума порождают новые фантазии о мистической власти, грезы о темных онтологиях и географиях, сводя разум и чувства к алгоритмической магии» (К. Чухров «Зло, избыток, власть: три медиума искусства»). Подобное умонастроение, собственно, и определяет поколение, которое заявило о себе в минувшем десятилетии: «его портрет пока не до конца сформировался, но уже видно, что он связан с постинтернет-эстетикой, постчеловеческими и спекулятивными философиями, феноменом репродуцирования художников в арт-школах, порождающим “эстетику долга”, а также с новейшим альянсом либертарианства и неореакции, который переворачивает политическое, этическое и эстетическое поля» (Н. Смирнов «Пирамидное чувство»).

И все-таки, вопреки негативной диагностике недавнего прошлого, остается надежда, «что в ближайшем будущем мы опять будем переживать возвращения историчности — представления о том, что за пределами существующего порядка возможен другой мир и другие социальные отношения, созданные самими людьми снизу» (И. Будрайтскис в «Квантовый шепот темных систем...»). И может быть, негативность эта есть не что иное, как «предчувствие революции внутренней и внешней в их катастрофическом единстве» (Н. Смирнов «Пирамидное чувство»).

МОСКВА, НОЯБРЬ 2021

ХЖ

Художественный журнал
Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Московский дом книги на Арбате Библио-Глобус
Книжный магазин «Фаланстер»
Центр современного искусства «ВИНЗАВОД»
(магазин «Фаланстер»)
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
ПИРАМИДНОЕ ЧУВСТВО
Николай Смирнов
- 12
КРУГЛЫЙ СТОЛ
**КВАНТОВЫЙ ШЕПОТ ТЕМНЫХ СИСТЕМ, ИЛИ
2010-е КАК НАЧАЛО НОВОГО ВЕКА**
*Илья Будрайтскис, Екатерина Лазарева,
Александра Першеева, Станислав Шурипа*
- 24
ИТОГИ
СТАВКИ СДЕЛАНЫ
Хаим Сокол
- 32
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**НОВАЯ НОРМАЛИЗАЦИЯ:
ВСЕ У НАС БУДЕТ ХОРОШО**
Максим Шер
- 40
СИТУАЦИИ
**(УВЯДШИЙ) ЛИБЕРАЛИЗМ КАК
СОСТАВЛЯЮЩАЯ КОНСЕРВАТИВНОГО
ПОВОРОТА: ИТОГИ 2010-х**
Кястутис Шапока
- 46
ДИАЛОГИ
**ОПРОКИДЫВАЯ КЕНТАВРА.
О ПРЕДЕЛАХ АССАМБЛЕЙНОСТИ**
Лера Конончук, Егор Роголев
- 56
СИТУАЦИИ
**«ТИХИЙ ПИКЕТ»: (ПОСТ)АКЦИОНИЗМ
НА ПЕРЕХОДЕ ОТ ГЕРОИЗМА К БУДНЯМ**
Роман Осминкин
- 62
ОБЗОРЫ
ВОПРОСЫ ПОЗНАНИЯ И ФЕМИНИЗМ
Анна Нижник
- 68
СИТУАЦИИ
**ОБРАЩЕНИЕ К ТЕМЕ «КОЛОНИАЛЬНОСТИ»
В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ В РОССИИ
В 2010-е ГОДЫ**
Полина Лукина
- 80
СИТУАЦИИ
**КОГДА СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
ЗАКОНЧИЛОСЬ**
Сергей Гуськов
- 88
ТЕНДЕНЦИИ
КРАТКИЙ СЛОВАРЬ СОЦИАЛЬНОГО САДИЗМА
Ана Тейшейра Пинто, Керстин Штакемайер
- 100
МАНИФЕСТЫ
ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ АВАНГАРД
Константин Зацепин
- 103
СИТУАЦИИ
ОН УЛЕТЕЛ, НО ОБЕЩАЛ ВЕРНУТЬСЯ
Анатолий Осмоловский
- 108
АНАЛИЗЫ
**ЗЛО, ИЗБЫТОЕ, ВЛАСТЬ: ТРИ МЕДИУМА
ИСКУССТВА**
Кети Чухров
- 122
ТЕНДЕНЦИИ
**ПОСТСОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО:
ИСКУССТВО СЕТИ, КАПИТАЛА
И СПЕКУЛЯТИВНОГО БУДУЩЕГО**
Наталья Серкова
- 132
ТЕНДЕНЦИИ
**ИЗОБРАЖЕНИЕ-ОБЪЕКТ
В РЕЖИМЕ ПОСТ-ИНТЕРНЕТ**
Арти Виркант
- 144
АНАЛИЗЫ
**БОЛЬШЕ «АДА»: НОМО AUGMENTED
ПРОТИВ ТВОРЧЕСКИХ ИНДУСТРИЙ**
Дмитрий Галкин
- 150
СИТУАЦИИ
**«ВСЕМ ПРИЧАСТНЫМ»: УПРАЖНЕНИЕ
В ВООБРАЖЕНИИ СООБЩЕСТВ**
Алексей Кучанский
- 160
СИТУАЦИИ
**МЕЖДУ ДВУМЯ ВЗРЫВАМИ:
АКТИВИЗМ, САМООРГАНИЗАЦИЯ И ЭМПАТИЯ
В СИСТЕМЕ БЕЛОРУССКОГО СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА 2010-х**
Сергей Шабохин
- 168
ПИСЬМО ИЗ АЛМАТЫ
МОИ ДЕСЯТЫЕ
Дильда Рамазан
- 172
ВЫСТАВКИ
**ПСЕВДОНАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА
АРСЕНИЯ ЖИЛЯЕВА**
Иван Стрельцов
- 178
ВЫСТАВКИ
**ПОЛИТИКА-КАК-ВЕЩЬ VS
ПОЛИТИКА-КАК-СТРУКТУРА**
Ольга Давыдик



Андрей Белый «Картина теократии (Заговор пап)». Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Предоставлено автором текста.

Николай Смирнов

Пирамидное чувство

Лет 20 назад, когда я приехал на похороны своей бабушки, мама сказала мне: «Ну вот, сынок, поколение наших родителей уходит. Они заслоняли нас от смерти, теперь их нет, и крайние — мы, потом — ваша очередь». Сегодня моих родителей нет в живых, и неизбежный ход тех волн, о которых говорила мама, привел к тому, что я стал отчетливей ощущать свое поколение в жизни и искусстве. Это поколение условно сорокалетних, которые стали заметными на российской художественной сцене в 2010-е годы. Конечно, есть определенный возрастной разброс, рамки которого можно определить в плюс-минус 10 лет, и, таким образом, границы поколения устанавливаются в 20 лет, что соответствует теории поколений. Кого-то из них я знал раньше, но со многими познакомился непосредственно в 2010-е: Петр Жуков, Арсений Жиляев, Анастасия Рябова, Даниил Зинченко, Илья Будрайтскис, Максим Смиренно-мудренский, Михаил Максимов, Ирина Филатова, Павел Отдельнов, Егор Плотников, Дима Филиппов, Софья Гаврилова, Дмитрий Венков, Александр Морозов, Максим Шер, Илья Романов, Николай Онищенко... Список можно продолжать, но эта генерация для меня до сих пор остается наиболее интересной и близкой из того, что происходит в российском искусстве. Это мои друзья, любимые, собеседники, партнеры, товарищи и соперники, которыми и с которыми я меряю свою жизнь и искусство.

В чем же их/наши особенности как поколения? Исторически, это люди, которые родились еще при Советском Союзе, неплохо помнят его, но чья молодость и зрелость проходили и проходят уже в постсоветской России. В глобальном смысле это ровесники неолиберализма — возрастная биссектриса этого поколения упирается в 1980-е годы — это его среднее, «ядерное»

время рождения. Художественные особенности, думаю, наиболее очевидны на фоне двух соседних поколений, наших «отцов» и «детей». Предыдущее поколение, те, кому сейчас условно около 60 лет (опять же, плюс-минус десять лет) — это художники, выступившие в 1990–начале 2000-х, в частности — Олег Кулик, Анатолий Осмоловский, Алексей Шульгин, Виноградов и Дубоссарский, Сергей Братков и другие. По сравнению с нами, они более витальные, постмодернистские и игровые, но, главное, у них практически отсутствует исследовательский импульс, который становится центральным у нашего поколения. «Новые скучные», «новые серьезные», «новые суровые» — так называли нас в 2010-е, чтобы зафиксировать отличие от предыдущего поколения. Звериная серьезность, метамоде́рнизм, формализм, подчеркнутая концептуализация, этичность, нежелание играть в постмодернистскую несерьезность, возвращение осознанной и последовательной левой повестки, в том числе в ориентации на шестидесятников — вот некоторые общие черты. В целом это можно считать портретом поколения, хотя понятно, что не у всех и не все эти черты в наличии.

В 2010-е левая повестка стала доминирующей в «хорошем» и элитном институциональном искусстве, и наше поколение заняло осознанную этическую позицию, попытавшись сделать искусство местом серьезного и искреннего разговора на темы «общего блага», прогресса, идентичности, наследия, сакральности. Это раздражало поколение «отцов». Им, со всей своей либертариански-анархической энергией боровшимся против любой нормализации, виделось (справедливо), что приход этого морализаторства и серьезности в искусство связан с институционализацией, усреднением, исчезновением витальности, а также

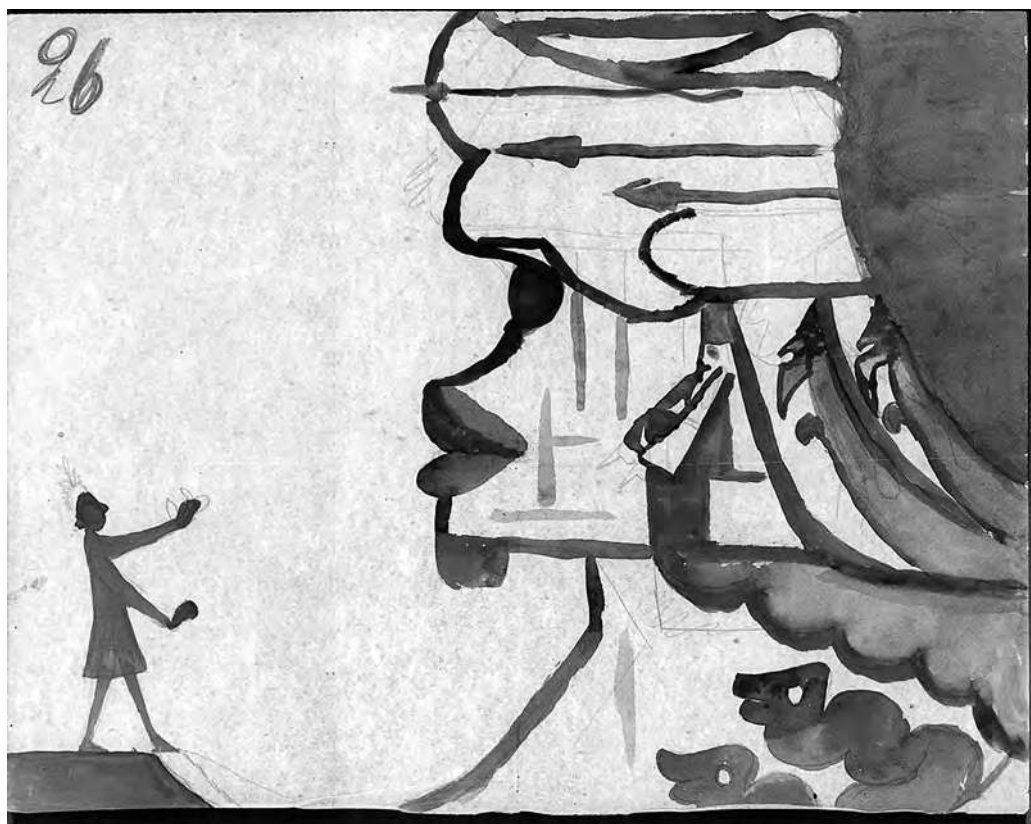
карьеризмом. К тому же они были теми, кто — в качестве либертарианского авангарда — своими «дикими» и расшатывающими практиками внес несомненный вклад в демонтаж отупевшего Советского Союза, а тут снова — разговоры о «политически правильном» искусстве. Нет, для них единственно «политически правильным» было сотрясать любые фиксированные установки, и особенно приевшееся позднесоветское морализаторство: рубить иконы, рисовать ебущихся классиков русской литературы, выкладывать матерные слова своими телами в местах власти и сакральности, пытаться преодолевать любые этические и моральные границы. Мы же снова сделали искусство местом «правильности» и строгости: этической, моральной, личной, формальной, концептуальной, институциональной, политической.

Вместе с этим в 2010-е годы возникло ощущение того, что в России тоже можно делать искусство так, как на серьезных международных форумах типа Документы: не кусать людей и не совокупляться под памятником Пушкину, а, например, получить грант и долго и вдумчиво работать над серьезной темой вместе с другими исследователями, философами и учеными, а потом собраться строго и хорошо одетыми в цивильном престижном месте и провести конференцию, по ее итогам издать книгу, которая будет интересна серьезным людям, и т.д. и т.п. В какой-то мере это ощущение реализовалось — развеселый и «несерьезный» ВИНЗАВОД опустел, а такие институции, как V-A-C, выступившие на сцену в те же 2010-е, сделали такой тип производства в России возможным. Это тот новый характер художественного производства, который в Россию привнесли 2010-е и который отчетливо связан с нашим поколением.

Однако появившись и заняв в каком-то смысле место актуального гегемона, он тут же начал оспариваться и подрываться другими силами. Во-первых, у поколения «отцов» своя правда. Я вспоминаю, как в середине 2010-х на занятиях в «Свободных мастерских» при ММСИ я представлял свой проект, связанный с осмыслением советского наследия — пытаюсь серьезно

углубиться в это наследие, а не просто осмеять и потроллить его. И Андрей Великанов, автор очень интересного курса по философии искусства, начал кричать, как ему надоел этот левацкий карьеризм молодых. Я тогда почти ничего не понял, был ошеломлен и психологически отшатнулся, поняв, что контакта с этим человеком у меня не будет, но по итогам инцидента, пытаясь «распутать» мысль Великанова и найти ее основу, я стал осмысливать свою творческую траекторию как «левацкую».

С другой стороны, бизнес-люди — люди практические и «конкретные» — всегда оставались и остаются влиятельными по части выбора модуса художественного производства, стимулируя создание того искусства, которое понятно и близко им. Для российских «людей дела» органически близким оказывается «смелое», «четкое», «яркое», «свободное», «прикольное» — кредо неолиберального и либертарианского анархо-капитализма. Поэтому собираются такие похожие коллекции в «Эрарте», «Art4ru» и «ДК Громов» и открываются пространства, подобные Cube, где царят «прикольные» объекты, «дело, а не слово», и вообще не особо приветствуется необъективируемая «заумь». Так было, есть и будет, и, пожалуй, это составляет основу художественного производства в современном искусстве — этом системном искусстве капиталистической мир-системы. Вот только та этическая, моральная и формальная строгость, которая пришла в российское искусство в 2010-е, не всегда чувствует себя хорошо в этом климате. Дело не столько в том, что она вынуждена морщить свой чувствительный носик, берясь за работу («ничего — переживет!»), сколько в том, что либертарианский анархо-капитализм «людей дела» формирует искусство под себя и, в целом, снижает уровень продукта (опять же, по серьезным концептуальным меркам поколения 2010-х). Искусство превращается в «прикольную» ярмарку коллекций и ивентов, где, например, слово «исследовательский» чаще всего является имитацией и применяется лишь для поднятия символической стоимости и внешнего неглубокого соответствия серьезным интеллектуальным стандартам.



Андрей Белый «Человек, предстоящий перед Сфинксом». Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Предоставлено автором текста.

Но, пожалуй, самое главное — что приходит новое поколение «детей» — тех, кому сейчас условно 20 (опять же плюс-минус 10 лет). Их портрет пока не до конца сформировался, но уже видно, что он связан с постинтернет эстетикой, постчеловеческими и спекулятивными философиями, феноменом перепроизводства художников в арт-школах, порождающим «эстетику долга», а также с новейшим альянсом либертарианства и неореакции, который переворачивает политическое, этическое и эстетическое поля. Это поколение совершенно по-другому политизировано: не через дискурсивные сознательные моральные установки, а через саму медиа-сферу: разнообразные паблики и чаты, с которыми они выросли и которые с самого начала

нарезают их художественное производство в своей медиа-специфичной темпоральности и пространственности. Кажется, что их тела более эфирны и фрагментированы, их поэтика более номадична и проникающа между разными формами жизни, и вообще у них аллергия на серьезность и институциональное морализаторство нашего поколения. Зато это неплохо сочетается с либертарианской любовью рынка к объектам — в результате рождается новый галерейный формат: то ли реинкарнация «странных» сюрреалистических объектов, то ли производство визуального аккомпанемента к сочинениям по новейшей философии. К тому же, как это водится в психологии поколений, дедушки и бабушки больше любят внучат. Вот и поколение



Андрей Белый «Когда созрела мысль личности в душе рассуждающей». Предоставлено автором текста.

наших «отцов» явно находит больше пересечений с нашими «детьми»: будь это интерес пионеров и идеологов медиа-арта к тем, кто с детства не расстается со смартфоном, или симпатия обратившихся в альтернативную мистику и религиозность пожилых художников к обилию алхимических смыслов в новом искусстве. В любом случае новейший глобальный либертариански-неореакционный альянс спекает в интересное сочетание бизнес, часть старых идеалистически и/или либертариански настроенных либералов и ряд новых тенденций в эстетике и философии. Кажется, что новое поколение призвано выразить новое положение вещей, которое ставит под сомнения прежние разделения, в том числе между левыми и правыми.

Конечно, это очень обобщенные размышления. Есть масса исключений и переходных фигур, например, Анатолий Осмоловский в своей эволюции «зависает»

между «отцами» и нашим поколением, а Кирилл Савченков — между нами и «детьми». Вообще говоря, те, кто хочет быть в искусстве «на плаву», меняются вместе с миром, и динамика в философии и искусстве — дело не только и не столько поколений, сколько личностей. Однако мне кажется, что это разделение на три поколения: «постмодернистских анархистов», «метамодернистских постконцептуалистов» и «постчеловеческих новых темных», или, говоря иначе, «игровых», «суровых» и «темных» (как бы их ни называть, любое наименование будет неточным и неполным), имеет определенный смысл. Конечно, не больший, чем всякая модель. К тому же, крайне субъективная.

2010-е закончились внезапно и немного катастрофически — вместе с пандемией COVID-19. Отменились международные поездки и проекты, и возможность того «серьезного» исследовательского типа ху-

дожественного производства, который появился у нас в 2010-е, стала казаться прозрачней. Потому что в России к нему гораздо меньше возможностей, чем на международной сцене. Тяготеющие к нему художники замкнулись еще больше, разъехались по своим домам и дачам, откуда ведут по большей части какие-то хаотичные местные проекты. COVID во многом изменил наш способ коммуникации с миром, и оказалось, что «так тоже можно», и возврат к прежнему способу вряд ли состоится. Мое поколение вступило в зрелость и мало ходит по возобновившимся тусовкам и открытиям, если только «по делу» («война — дело молодых»).

Лично для меня (но, наверное, и для многих других арт-практиков разных поколений) встреча с COVID в конце 2010-х стала тем, чем для Андрея Белого была встреча со Сфинксом в 1911 году, вызвав «пирамидную болезнь»: «эта — схваченность роком, вперенность в сфинкса, загадывающего нам загадки, сопровождала года». Как и у Белого, эта встреча повесила на мир печать чьей-то чужой большой воли и загадала роковую загадку, за которой последовала потеря близких людей. Внезапный конец 2010-х еще долго будет преследовать нас, и я думаю, что возврата назад не будет. И, как и у Белого, это тесно связано с текущей политической ситуацией в стране: «в Египте я прозирал новый Египет» — современность «меж двух революций» все более приобретала черты «второго Египта», сквозь который роковым образом сквозил и неумолимо возвращался «первый Египет». Бегство ни к чему не вело, ибо было бегством от рока: «это бегство разворачивалось для нас все более и более в провал всей культуры».

Как известно по роману «Петербург» Белого (который, по его словам, целиком был осмыслением встречи со сфинксом), «пирамидное чувство» привело протагониста, Николая Апполоновича Аблеухова, к тому, что «в последнее время читал он философа Сквороду. Родители его умерли». Мне кажется, что не только я, но многие сегодня примерно так ощущают конец 2010-х годов. И здесь мое личное чувство и чувство моего

поколения ширится, разбухает и, стремясь вовне, охватывает гораздо большие пространства и сферы, подобно сознанию антропософа и философа всеединства, процессу расширения газов в сработавшей бомбе — «сардиннице ужасного содержания» или Пеппу Пепповичу Пеппу — разбухающему толстяку и детскому кошмару Коленьки Аблеухова, который был предчувствием революции внутренней и внешней в их катастрофическом единстве.

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.



Материал иллюстрирован кадрами из фильма «Социальная дилемма», 2020 (реж. Джефф Орловски).

Илья Будрайтскис,
Екатерина Лазарева,
Александра Першеева,
Станислав Шурипа

Квантовый шепот темных систем, или 2010-е как начало нового века

Когда кончился прошлый век?

Станислав Шурипа: Чем было прошедшее десятилетие? Переходным периодом? Порогом еще не известной нам реальности XXI века? Тенденции 2010-х годов ведут нас в мир, уже не очень понятный для XX века. Например, стремительная технологизация общественных и психических систем. Наши взаимодействия и отношения обретают форму приложений в смартфоне, чья программная архитектура определяет режимы понимания и восприятия других и себя. Под действием корпоративных интересов и социальные связи, и сознание, и распределение власти — все становится сетевым. Технологии формируют сознание и общество: в 2010-е — это уже не видения футурологов, а самая обыденная повседневность. От цифровой революции — к эпохе искусственного интеллекта: в начале века казалось, что если с помощью цифровых технологий можно производить образы — это уже прорыв, а сегодня в цифре массово производится все, включая граждан, пациентов, друзей и врагов. С этим был связан и подъем гражданских движений начала 2010-х. И митинги в России 2011–2013 годов, и «Оккупай Абай», и все глобальные события, истоком которых стала акция «Occupy Wall Street». Арабская

весна, украинские протесты и успехи таких сил, как Сириза и Подемос, во многом определялись возможностями широкополосного интернета и смартфонов.

Меняется и арт-сцена. В десятилетия ин-ституциональный пейзаж определяется работой больших институций — «Гаража», ММСИ, ВИНЗАВОДА, V-A-C, ЦТИ «Фабрика», они выводят качество выставок и интенсивность художественной жизни на новый уровень. С другой стороны, важную роль играют и самоорганизованные сообщества, разного рода экспериментальные инициативы, стремящиеся преодолеть давление рынка. Эти две формы — большие институции и сверхмалые — не только друг другу не мешают, но и вступают в довольно продуктивные симбиозы. Кажется, что новые условия не могут не вести к изменениям самой фигуры участника или участницы процессов культурного производства.

Илья Будрайтскис: Я в свою очередь хотел бы начать с вопроса — когда все же заканчивается XX век? Каждое из двух прошедших десятилетий нашего XXI века маркировалось как возникновение чего-то нового. Нулевые начались с терактов 11 сентября, позиционированных как возвращение истории после кратковременной эйфории по по-

воду ее завершения. Затем, в начале 2010-х, главным источником исторического оптимизма стали социальные медиа. Жизнеутверждающий дух упомянутых протестных движений предполагал синонимичность интернета и свободы. Казалось, что сочтены дни авторитарных режимов, пытавшихся контролировать потоки информации и скрывать правду, и социальные сети создают новые формы горизонтальной самоорганизации, которые органически перемещаются из интернета на улицы.

Оптимизм, связанный с интернетом, оказался иллюзорным. Уверенность в колоссальных освободительных возможностях новых медиа была основана на представлении, что старые формы институтов представительной демократии уходят в прошлое и на смену им приходит нечто принципиально новое. Казалось, что массовые движения и зарождающаяся «демократия улиц» представляют собой точку, в которой собираются прежде молчавшие 99%, которые наконец вышли из-под контроля государства и устаревших партийных структур. Ретроспективно такой взгляд на прямую демократию воспринимается критически: мы поняли, что на самом деле не знаем этих 99%, от имени которых выступали люди на улицах Нью-Йорка, Каира или Москвы. Также выяснилось, что социальные сети и интернет обладают не только качеством создания новых форм коллективности, но и огромной способностью к атомизации и разобщению.

Подтвердилась известная мысль социолога Зигмунта Баумана: благодаря социальным сетям мы переживаем «возвращение к племенам» — закрытым сообществам, которые не способны ни к какой коммуникации друг с другом. К сожалению, это оказывается одним из печальных итогов этого десятилетия. Но интересно, что сейчас, когда мы были готовы окончательно попрощаться с десятилетиями и иллюзиями в отношении массовых движений, чувство истории отчасти снова о себе напомнило движением «Black Lives Matter» 2020-го.

Несмотря на неоднозначные итоги прошедшего десятилетия, мне кажется, что в ближайшем будущем мы опять будем переживать возвращения историчности —

представления о том, что за пределами существующего порядка возможен другой мир и другие социальные отношения, созданные самими людьми снизу. Вопрос в том, в каких формах эта история будет возвращаться; насколько эти формы унаследуют опыт и ошибки десятилетий?

Александра Першеева: Давайте пристальнее взглянем в работу социальных медиа по конструированию взаимоотношений и систем. Можно заметить, что в 2010-е годы на передний план выходит задача уже не расширения сетей, а интенсификации их воздействия, эффектов включенности в это пространство. Недавно мы со студентами, ребятами и девушками 19–20 лет, обсуждали это и, помимо традиционных вопросов в духе media studies, затронули тему конструирования собственной идентичности. Того, что находится в пространстве личного, «близко к телу». Как отметил Илья, раньше мы мыслили пространство Сети как утопию, но в реальности ее потенциал оказался отнюдь не безграничен: на заре интернета казалось, что это будет пространство, в котором любой человек может стать всем, чем захочет, что раса, пол, внешность, родословная и другие «врожденные» социальные маркеры будут ликвидированы, что каждый сможет настроить саморепрезентацию по своему желанию... Однако реальность социальных медиа оказалась прямо противоположной. Я становлюсь «двойным агентом», находящимся и по ту, и по эту сторону экрана одновременно. Ожидается, что в социальной сети я сконструирую полного себя, чтобы общение в интернете стало продолжением общения, дружбы или работы в реальной жизни. Получается, что эта цифровая жизнь становится одновременно второй жизнью, крепко укорененной в реальной, а «цифровой след» может превратиться в улику. Мне кажется, что обсуждаемый вариант выстраивания новых форм политического действия, задействующих социальные медиа, может столкнуться с очень серьезными проблемами именно из-за «реалистичности» того, что происходит в сети.

Это мне напомнило один исторический пример того, как действуют медиа: они захватывают воображение своей новизной и



«объективностью», силой воздействия, к которой общество не сразу вырабатывает критическое отношение. Это история про Гюстава Курбе, активного участника Парижской коммуны, который в 1871 году содействовал сносу Вандомской колонны, считавшейся символом тирании. Когда колонна была повержена, герои коммуны сфотографировались у ее обломков — а после полицейское управление использовало эту фотографию для опознания. Примечательно, что человек на снимке не совсем похож на Курбе — историки до сих пор спорят, он ли на фотографии. Однако, полиции было известно, что художник занимал должность комиссара по культуре при коммуне и давно планировал расчистить Вандомскую площадь — фотографическое изображение стало последним удачным штрихом в обвинительном заключении. Актора и его репре-

зентацию в пространстве медиа не получается разделить.

Микрополитика и рефлексия

С.Ш.: Еще одна черта технологического скачка 2010-х — увеличение разрыва между капитализмом и демократией, чей вечный союз был предметом веры классического либерализма.

Екатерина Лазарева: Да, по мере развития интернета менялись ассоциируемые с ним свободы: от свободы стать кем-то другим в 1990-е до свободы соединяться с другими в эпоху web 2.0. Я бы отметила позитивный итог технологизации в нашей узкой сфере — на рубеже десятых и двадцатых понятие российской художественной сцены, наконец, принципиально не исчерпывается Москвой и Петербургом. В разных городах

России родилось и развивается значительное число грамотных и деятельных инициатив в области современного искусства, сотрудничающих друг с другом. Меня эта новая децентрализованная карта художественной жизни очень радует! Хотя их положение очень хрупко, и чтобы выживать, они (как и большие институции, кстати) вынуждены идти на огромные компромиссы.

Возвращаясь к вопросу, обозначенному Стасом вначале, о переходном характере прошедшего десятилетия, мне однозначно кажется, что именно десятки начинают новый век, а между ними и нулевыми существует серьезный разлом. Есть ощущение, что мы недавно перешли к чему-то новому, хотя, как всегда вначале, неясно, чем оно обернется. Мне очень симпатичен исторический оптимизм, возможность которого Илья видит сегодня, потому что текущая политическая ситуация удручающа. Для меня это скорее итог предыдущей декады, которая начиналась с политизации снизу и обернулась реакционными и консервативными последствиями, как в плане утопической и политической перспектив, так и в художественной жизни.

Мне кажется, актуальная политизация культуры в виде появления различных политик идентичности — это результат полной

блокировки политической повестки как таковой. Тема политики, ключевая в начале десятых, сейчас на территории современного искусства абсолютно табуирована (к сожалению, путем самоцензуры), с ней можно работать только метафорически, затрагивая ее неявно, окольными путями. В этом смысле невозможность говорить открыто о протесте, анархическом бунте и революционном действии, на мой взгляд, нашла выход в выстраивании политкорректных дискурсов, связанных с разного рода идентичностями, меньшинствами, нечеловеческими агентствами, искусственным интеллектом и т.п. Политика расщепилась на множество отдельных (микро)политических вопросов, что по своему важно, но эти сравнительно безопасные, интеллектуально фундированные, модные повестки позволяют не затрагивать то, что действительно волнует: авторитарный режим, у которого нет просвета.

Я бы сказала, что искусство за прошедшее десятилетие стало более сложным, осведомленным и критически мыслящим. Оно реже связано с простыми и яркими жестами и все чаще — с серьезными исследованиями и длительными процессами, заходя на территорию науки и академической практики. Это усложнение кажется пози-



тивным итогом, хотя мне понятна и аргументация тех, кто связывает зрелищность и понятность искусства с демократичностью, открытостью широкой аудитории. Как раз в связи с диагностикой разлома между капитализмом и демократией: подразумевает ли вы, что демократия — это хорошо, а капитализм — плохо? Мне кажется, демократия — не всегда безоговорочное добро, и с другой стороны — отчасти мы живем не при капитализме, а в страшно феодальном обществе.

С.Ш.: Интересно, в какой мере происходящее в искусстве десятых отразило эти политэкономические мутации? Если в начале века еще были, в духе 1990-х, сильны надежды на рынок или «большой стиль», то уже к концу нулевых заявляет о себе субъективность, ориентированная скорее на рефлексию, исследовательские подходы, связь практики с теорией. Такое более углубленное отношение смогло сыграть заметную роль в художественной жизни этого периода по двум причинам. Во-первых, благодаря работе институций, создавших условия для встречи нового искусства и зрителей. И во-вторых, потому, что рефлексивная установка заявила о себе через интерес художников к переосмыслению пластических и формальных элементов работы. Благодаря этим попыткам понять новое значение форм, искусство десятых годов, при всей его относительной усложненности, оказалось достаточно доступным для зрителей. Этот процесс переоценки взаимоотношений концептуального и пластического, как мне кажется, и оказался локальным выражением растущего тектонического разлома между капитализмом и демократией.

И.Б.: Затронутый Александрой вопрос о слиянии аватара в социальных сетях с человеческим существованием очень важен. Пользователь Сети стремится не к перформативности и созданию иного утопического пространства, но к тому, чтобы обрести полноценного себя, найти свою идентичность. Эта манифестация себя оказывается настолько интенсивной, что способна заблокировать любую возможность диалога: от рациональной дискуссии в социальных сетях остаются обломки. Тенденции, о которых го-

ворила Катя, когда фокус внимания художников смещается с больших вопросов — политики, авторитарного режима, цензуры — к микропрактикам, в определенной степени являются вынужденными и обусловлены нашей реальностью. Однако они отвечают общему духу эпохи — мы видим, что уходит понимание политики как явления, которое превосходит отдельное человеческое существование и связано с неким общим делом. Политика превращается в инструмент конфликта внутри различных микроситуаций, которые окружают каждого актора Сети. Личные отношения возбуждают значительно больше политических эмоций, чем вопрос политики как таковой, т.е. основанной на общих принципах и преобладающей над любого рода «племенной» принадлежностью.

Теперь возвращаясь к вопросу о демократии и капитализме. Одной из главных книг ушедшего десятилетия безусловно был «Капитал в XXI веке» Тома Пикетти, главный тезис которой очень прост: капитализм основан на растущем социальном неравенстве, и тот период истории, когда он представлялся в качестве силы, способной относительно равномерно распределять итоги экономического роста, на самом деле был исключением. Социальное государство оказалось аномалией прошлого, и сегодня капитализм возвращается к своей главной тенденции — росту неравенства, что и показывает Пикетти в своих исследованиях.

Политические последствия такого порядка крайне серьезны. Левые партии в Европе перестают быть партиями низших классов и наемных работников и теперь в основном привлекают голоса образованного слоя с условными «леволиберальными» ценностями, в то время как консерваторы — раньше партии среднего и высшего классов — получают поддержку бедных. Это происходит не в силу того, что они соответствуют социальным интересам и запросам наемных работников, но потому, что озвучивают тревогу, которая оказывается близка тем, кто чувствует себя исключенным из новой реальности. Безусловно, это связано с социальным неравенством и новым перераспределением доходов между жителями крупных городов, вовлеченными в глобальное информационное про-

странство, и теми, кто в него не включен. Растущая поляризация создает угрозу для либеральной демократии, предполагающей сочетание плюрализма мнений и приверженности общим ценностям. В то же время, рост неравенства остро ставит вопрос о другом понимании демократии, которое определяется властью большинства и его возможностью участвовать в принятии политических решений. Проблема социальных медиа в этой ситуации заключается в том, что вместо создания общего языка они работают прямо противоположным способом: делают непереводаемыми друг для друга политические языки, разделяемые носителями разных картин мира.

А.П.: Само устройство социальных сетей сегодня — разобщающее. Помните, в видеоарте «Телевидение поставляет людей» Ричард Серра и Карлотта Фей Скулман говорили о том, что Государство Новых Медиа готово на все для поддержания status quo. Такое сильное желание сохранить открытую систему в состоянии покоя! Оно иррационально и, разумеется, сталкивается с превосходящими силами энтропии, и все же медиа не сдаются, а лишь наращивают «вооружение». То был 1973 год, и речь шла о телевидении, но весь текст этой работы можно спроецировать на сегодняшние механизмы действия социальных сетей. В них действуют отлаженные механизмы умиротворения: алгоритм показывает нам то, что мы уже видели, и дает общаться с теми, с кем мы уже общались. Я остро почувствовала это во время одной из политических акций: соцсеть не показала посты моих знакомых о том, что это событие планировалось, новостная лента молчала, а люди уже собирались на улице, их было видно из окна. И только по фотографиям уже из другой социальной сети я сумела понять, что происходит. Возникает пугающее ощущение раскола, словно существует «реальная» реальность и узкая щель, через которую сеть позволяет мне увидеть часть этой действительности.

С.Ш.: Мир может быть столько, сколько есть доменных имен: у каждого агрегатора новостей — собственная версия мировой истории и своя эсхатология. В нулевые считалось, что ответы на вызовы времени можно

почерпнуть в идеях Карла Шмитта о суверене, чрезвычайном положении, политической теологии. Чтобы понять десятилетия, стоит вспомнить работы Гюстава Лебона по массовой психологии. Сегодняшние толпы разрежены, в отличие от лебоновских, они состоят из аватаров, подключенных к нервным системам пользователей. Время от времени аватары помогают выйти на улицы телам людей, давшим им имена; это создает сильнодействующие образы в медиа. Бессознательная толпа превращается в источник распределенной агентности, порождающий разнообразные связи и неиерархические формы жизни. Просматривая новости на лавочке в парке, отдавая жизненную силу и внимание политическим процессам, мы, сами того не замечая, двигаем историю.

Действие и восприятие — больше не противоположности. Оппозиции, определявшие сознание XX века, смешиваются, образуя новые субстанции. Идея конца истории, широко обсуждавшаяся на рубеже веков, сама оказывается феноменом исторического сознания. В нас кончаются одни истории и продолжают или начинаются другие. А те, которые уже закончились, вдруг начинают особенно сильно влиять на происходящее.

К сердцу тьмы

С.Ш.: В десятилетия на арену истории выходит искусственный эмоциональный интеллект, основанный на аффективном компьютинге, хорошо разбирающийся не только в логосе, но и в пафосе. Из собираемых поведенческих данных, цифровых следов складываются фигуры акторов истории будущего, напоминающие о конструировании другого властью-знанием по Фуко. Только теперь речь идет не об аналоговом культивировании нормы через конструирование патологии, а о цифровом производстве разнообразия намного более мощными, чем когда-либо, машинами знания. Нас действительно открывают, точнее, изобретают как племена, чтобы тут же покорить и колонизировать. Гигантские цифровые платформы, эти Ост-Индские компании XXI века, создают экосистемы, заселяемые племенами аватаров и их корпоральных двойников.

И.Б.: Наступает колониальный трайбализм, при котором консервация племен становится главным инструментом имперского управления.

А.П.: У меня есть вопрос относительно конца истории и национальных государств. Мы привыкли говорить о «жидкой современности», где транснациональные корпорации обладают огромной властью, и чем интенсивнее происходит обмен информацией в сетях, тем большим контролем они обладают. Однако события пандемии, напротив, показали силу их конкурента — национальных государств. Ведь именно последние предпринимают меры по спасению жизней граждан, обеспечивают вакцинами и пособиями. И принимают решения, которые могут нарушить работу отлаженных механизмов глобализованного производства и потребления.

С.Ш.: Вероятно, ковид им не так мешает, как государствам. В следующую пандемию, надеюсь, Фейсбук и Тик-Ток уже предложат свои вакцины.

И.Б.: В этом вопросе важную роль играет тема неолиберализма, критика которого

была главным лейтмотивом первых двух десятилетий XXI века. В нулевые годы это понятие использовали исключительно крайне левые критики существующей системы, в то время как мейнстримная экономика и масс-медиа говорили, что это просто идеологический ярлык и новая форма левацкой индоктринации. К концу десятых годов мы подошли к ситуации, когда уже МВФ издает доклады о вреде неолиберализма, а само понятие употребляется исключительно как бранное. На наших глазах «дух капитализма» интегрирует в себя предшествующую критику неолиберализма и заимствует язык социальной и экологической ответственности. Пандемия в значительной степени усилила эту тенденцию. Интересно, что Россия осталась заповедником неолиберализма и новая повестка ответственности не стала ни языком, ни практикой российского государства. Если вспомнить старую песню Билли Брэгга, где он характеризовал социальное государство как «Not an iron fist but a helping hand», то стоит признать, что в России оно продолжает оставаться чистым «iron fist».





С.Ш.: Если считать, что ядро того, что называют неолиберализмом — это финансовая метафизика, вера в исключительную антропологическую и даже космическую ценность денег, то можно заметить, что социокультурные судьбы этой идеи выражают себя в напряжениях между телом и душой. В каких-то складках реальности это выглядит как борьба холодильника и телевизора. В искусстве это проявляется в диалектике концептуального и материального.

Е.Л.: В связи с социальной ответственностью и пандемией как вам кажется, можно ли считать акции протеста, которые сейчас охватывают все европейские города, против налагаемых из-за пандемии ограничений — неолиберальными в своей концепции общества, поскольку они требуют права распоряжаться своим телом (в частности, не вакцинироваться)? Или они знаменуют новый этап политизации снизу — бунт против биополитики национальных государств, которая вдруг показала себя с неожиданно жесткой стороны?

С.Ш.: Думаю, это являет себя новая структура общества. Многие чувствуют себя лишними в наступающем мире власти машинного

интеллекта и тотальной автоматизации. Антиваксерские и подобные им движения пропитаны тоской по кающемуся «естественным» доцифровому миру. Этих людей возмущает, что они — «новая нефть», ходячие массивы данных. Они не доверяют власти-знанию, как луддиты, во время первой промышленной революции восставшие против машин. Только теперь нео-лебоновские цифровые массы восстают против дискурсивной машинерии, в которой странным образом смешиваются неолиберальные политики социальной скупости и программы государственной заботы. Как и с луддитами, их гнев направлен не туда, и это позволяет власти-знанию переизобретать их растерянность как часть новой общественной структуры. На их страхи отвечает конспирология, эта защитная магия угнетенных, цифровой вудуизм. Вполне понятный протест против новой дисциплины, на этот раз пост-антропоцентрической. Здесь заявляет о себе и то, что можно назвать кризисом критики, который сопровождается расцветом спекулятивной мысли.

А.П.: Важный вопрос: как философия реагирует на эти процессы? Когда упомянутая

вами спекулятивная мысль выходит на сцену — например, объектно-ориентированная онтология, — Грэм Харман первым делом дает в своей книге дисклеймер, мол, его философия вообще-то не про объектно-ориентированное программирование, он имеет в виду нечто совсем другое... и все же он выбирает этот термин, держится за него. Закладывается подозрение, что Харман имеет в виду ровно то, что произносит. То, как он описывает процессы и системы, в которых акторы соединены в сети, все ячейки которой воздействуют друг на друга, очень похоже на модель децентрализованной системы Скайнет, управляющей большими данными, прошлым и будущим.

И отсюда вырастает еще один вопрос к прошедшему десятилетию: если спекулятивная философия некоторым образом воспроизводит логику машины, то где же реакция на нее? Где искать новую форму экзистенциализма и обращения к тому самому человеку, который не чувствует больше ни своего места в мире, ни смысла, ни бытия?

С.Ш.: Если считать, что экзистенциализм был великой европейской легендой о вот-бытии, которое должно сохранять свою подлинность несмотря на ложь мира, как хоббит несет кольцо через все ужасы Мордора, то отголоски этой легенды еще согревают сердца тех, кто верит в необходимость протеста. При этом, сегодняшний человек — это мыслящая сеть, сложносочиненная субъективность, поддерживаемая различными образами и нарративами, утонченное «Я», какое раньше было лишь у представителей правящего класса, да и то не у всех. И вот этот мозаичный субъект открывает себя как объект, часть множества абстрактных систем. Само твоё желание, субъективность — это конструкция, продукт и товар. Объектно-ориентированная мысль помогает ощутить эту нашу вписанность в реальность больших данных. Плоская онтология смотрит на мир взглядом программиста: что угодно можно превратить в объект, с какими-то своими состояниями, поведением и связями. Внутри и снаружи объектов — тоже объекты. У каждого из них, в пределе, своя вселенная. Это и есть многополярный мир антиглобалистов, подмороженный плюриверсум

суверенных объектов (стран, компаний, акторов, идентичностей). Так спекулятивная мысль готовит нас к эпохе господства машинного разума. Поэтому для неометафизики десятых годов важно ощущение царящей в мире тьмы, сокрытости вещей. Возможно, на следующем этапе станет понятно, что в этой тьме тоже что-то говорит, пусть и нечеловеческим голосом. Это будет шанс для постструктурализма, который выучит языки программирования, чтобы подвергнуть дискурс-анализу неслышную речь материи и квантовый шепот темных систем.

А.П.: Представила партизанские отряды людей, стреляющих по терминаторам и раз за разом посылающих агентов в прошлое для пересборки настоящего. Забавно, что авторы этой франшизы выпускают новые и новые фильмы, противоречащие друг другу и на примере собственной драматургии демонстрирующие, как между собой конкурируют варианты будущего. Герои пытаются найти слабое место в компьютерной мегасистеме, зайти с тыла.

Сегодня мы несколько раз упоминали разного рода обходные маневры, околичности и то, что нельзя высказать прямо. Это напоминает мне рассуждение Франсуа Жюльена об античной философии Греции и Китая. Он показывает, что античная демократия строится на открытом конфликте, столкновении «стенкой на стенку» двух полисов или риториков. Момент истины возникает в финальной схватке, решить которую способен только лобовой удар. Китайское же искусство войны утверждает обратное: лоб в лоб воевать мы не будем, лучше зайдем с севера, когда враг ждет на юге, а потом в самом деле зайдем с юга, когда он меньше всего ожидает, и таким образом мы будем петлять, избегая лобового столкновения, пока кто-то не сдастся. Это напоминает вашу мысль о языках современного искусства и философии, которые решают идти обходными путями. Почему? Мы не можем позволить себе лобовую атаку или она стала неэффективной в современном западном мире?

С.Ш.: Все-таки, чтобы идти в лобовую атаку, надо ясно представлять, где находится противник и кто он. Молекулярная герилья, в которую вовлечено искусство, —

это тактика слабого против сильного. Наш Сунь-цзы — это принципы художественного исследования.

Субъект или актор?

И.Б.: Понимаю, что это непопулярная позиция, но хотел бы заступиться за полис и субъекта. Субъект обнаруживает себя именно в тот момент, когда он выходит за рамки существующих обстоятельств и проявляет себя в мире, создавая новые обстоятельства. Это отличие между греческой и китайской моделями было описано еще Гегелем: он считал, что субъект — то есть свободная человеческая личность как принцип — возникает именно в полисе, тогда как китайская цивилизация является исключительно субстанциональной, где принимает решения только государство, но не человек. Это, конечно, не значило для Гегеля, что греки лучше китайцев — он считал, что все проявления духа истории по-своему хороши.

С.Ш.: Гегель — философ культурного разнообразия.

И.Б.: Именно так. В целом, в проявлении субъектности, связанном с принятием решения, лежит возможность выхода за пределы порядка вещей, который мы уже описали в том числе и в связи с механизмом социаль-

ных сетей. Любое проявление политического решения, которое не принимает в расчет наличные обстоятельства, не является напрасным, потому что оно также может воздействовать на эти обстоятельства и изменить их. Если мы окончательно попращаемся с субъектом, мы попращаемся и с политикой как таковой.

По этой причине лично меня очень беспокоит распространение объектно-ориентированной мысли. С одной стороны, это критика критики — рационального знания и суверенитета науки, что во многом развивает всю интеллектуальную традицию XX века, с ее критикой «инструментального разума» Просвещения. Проблема в том, что объектно-ориентированная философия пытается предложить взамен. Здесь мы сталкиваемся с программной пустотой, которую обнаруживает, например, Бруно Латур — он хорошо объясняет, почему нельзя продолжать заниматься социологией, как ей занимались до этого, но взамен предлагает по сути лишь эмпирическое исследование, лишенное какой-либо объяснительной рамки. Из его критики не вытекает обозначение нового места и ученого, и науки.

С.Ш.: Изучать коммуникации между системами. Почти как с людьми, только вместо них — сети из микробов, лабораторий, мастерских, законов, привычек, предрассудков



и всего остального. Латур — мост от постструктурализма к неометафизике, которая обычно уделяет так много внимания размежеванию с постструктуралистами и другой критической философией. Если субъект конструируется дискурсом, то почему он должен воплощаться только в человеке? Правда, для Латура это уже не субъект, а актер, не источник, а условная единица действия. В принципе, субъект — интересный персонаж. Обычно считалось, что он не может без страха пустоты и его преодоления. Когда системы и сети задумаются о смерти или обретут гендерные различия, тогда и появится постчеловеческий субъект. Какими будут его желания и решения — вопрос. Не факт, что обязательно антигуманными.

А.П.: В ответ на то, что говорили Стас и Илья, позволю себе последнюю короткую реплику. В недавно вышедшей книге Вольфрама Айленбергера «Время магов», посвященной немецкой философии 1920-х годов, меня поразила хайдеггеровская мысль о разграничении понятий выбора и решения: первое есть нечто разумно рассчитанное и увиденное в перспективе — в контексте нашего разговора это можно отнести к полюсу машинного. А решение — это зачастую то, что может быть только нерациональным и действует на уровне порывов, эмоций и надежд — очень человеческое. Мы обнаруживаем себя в такой оппозиции, которая с обеих сторон не очень приятна: «выбор» как холодный расчет противопоставляется интуитивному «решению», окруженному мистической аурой. Не очень понятно, как сформировать жизненное пространство между двумя этими полюсами.

Е.Л.: В моем представлении тоже сложились два полюса: первый занимает машинное будущее, а второй захвачен тотализующим настоящим порядком. В обоих сценариях хочется встать на сторону субъекта, который в лобовой атаке своим маленьким действием героически пытается что-то изменить. С другой стороны, это не выглядит как осмысленная стратегия — по крайней мере, без объединения с другими.

С.Ш.: Отличная идея — что-то изменить. Мне кажется, обмен мыслями и ощущениями, дискурс об искусстве — это важные действия, которые укрепляют связи между

людьми, соединяя их в архипелаги человечности, которые, как коллективный Туссен-Лювертюр, смогут в какой-то момент встать против мира автоматизированной власти-знания.

Москва, 13.10.2021

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.

Екатерина Лазарева

Родилась в 1978 году в Москве.

Кандидат искусствоведения, художник,

куратор, исследователь русского

и зарубежного искусства XX–XXI веков.

Доцент РГГУ, преподаватель Высшей школы

«Среда обучения», старший научный

сотрудник Государственного института искусствознания.

Живет в Москве.

Александра Першеева

Родилась в 1989 году в Москве.

Кандидат искусствоведения,

специалист по экранным искусствам, доцент

Школы дизайна Факультета коммуникаций,

медиа и дизайна НИУ ВШЭ.

Живет в Москве.

Станислав Шурипа

Художник, куратор, критик и теоретик

современного искусства, преподаватель

Института проблем современного искусства.

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован: Вон Парк «Dollar Origami».

Хаим Сокол

Ставки сделаны

Главным итогом прошлого десятилетия можно и нужно считать полную и окончательную приватизацию современного искусства в России. Большая гонка за институциональный рынок, начатая примерно в 2008–2009 гг., завершается. В нашем художественном мире утвердилась вертикальная, иерархическая модель, основанная на технократической экспертизе и на распределении сверху вниз различного рода привилегий, как единственная форма бытования искусства и сообщества.

Что это означает на практике?

— Ключевыми акторами на сцене современного искусства стали крупные частные институции (КРУЧИ), управляемые специальными олигархическими фондами. Ключевыми персонами в сфере современного искусства стали, соответственно, те, кто непосредственно дает деньги, а также те, кто возглавил институции и фонды по распределению этих средств.

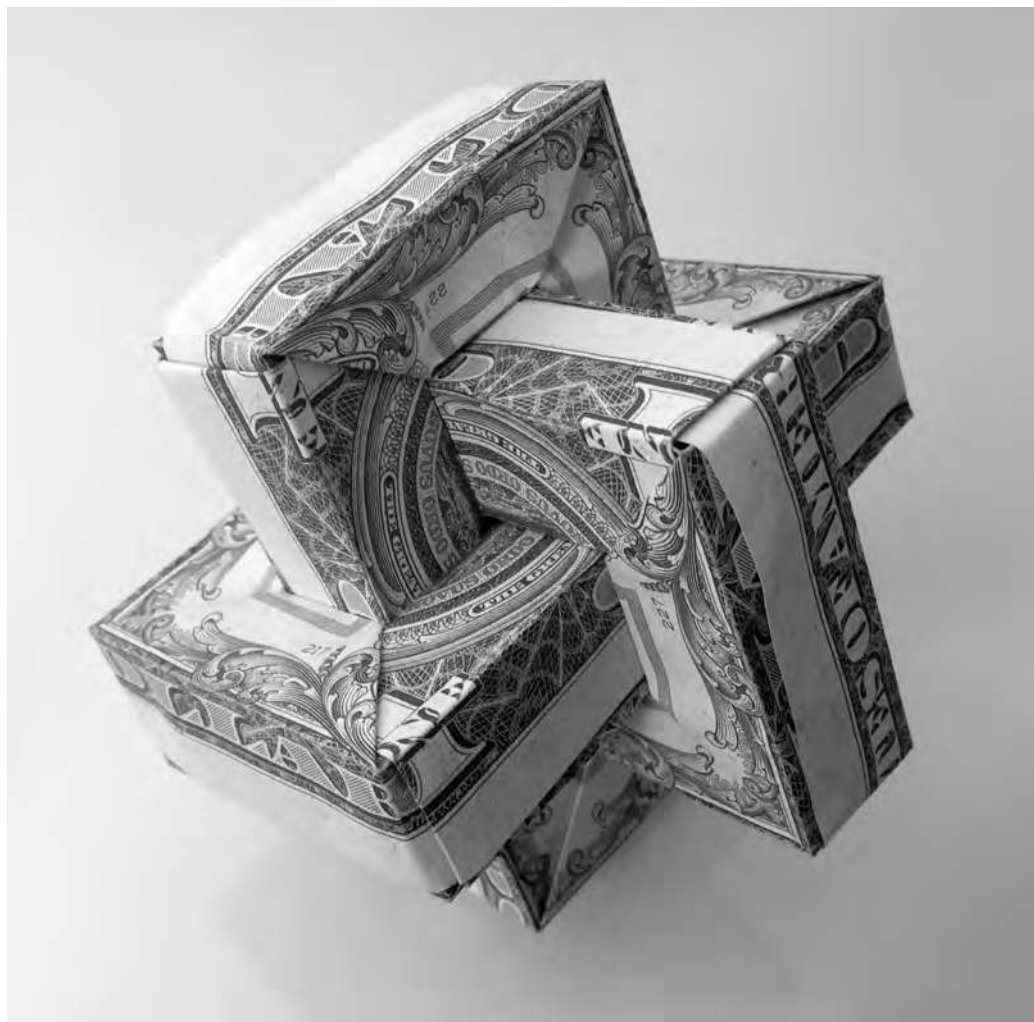
— Государственные институции (ГОСИН) тоже переводятся в режим самокупаемости (то есть фактически — частного предприятия). Введены не просто новые, исключительно количественные параметры оценки эффективности деятельности культурных (а также образовательных и медицинских) учреждений, но прежде всего само понятие эффективности в отношении культурных институций. Другими словами, государство фактически выступает по отношению к государственным институциям как частный спонсор. С другой стороны, пополнение фондов, а также выставочная деятельность, прежде всего солидные выставки, происходят почти исключительно на деньги частных спонсоров. Это означает, что художники/цы, не имеющие финансовой «спины», вряд ли могут рассчитывать на персональную музейную выставку.

И наоборот, финансовая поддержка нередко является решающим фактором в организации выставки того или иного автора.

Кроме того, в крупных ГОСИН современное искусство включено в формате сравнительно небольших отделов, которые, с одной стороны, вынуждены подчиняться жесткому идеологическому прессингу, а с другой — работают в режиме постоянного ресурсного дефицита.

— КРУЧИ диктуют культурную повестку в сфере современного искусства. Это стало возможным в условиях их абсолютного ресурсного превосходства и зависимости ГОСИН от частного капитала и государства. Таким образом, финансовая автономия (фактически монополия) определяет культурную. Однако последняя ограничивается все же государственной идеологией (возможно, не так жестко, но границы заданы), а также и прежде всего интересами, вкусами или личными пристрастиями владельцев (или приближенных к ним доверенных лиц). Иными словами, независимо от качества и масштабов формируемой КРУЧИ культурной политики, она всегда отражает лишь частные интересы, которые вовсе не обязаны совпадать с общественными интересами и тем более — с интересами профессионального сообщества.

— Обладая значительными ресурсами, КРУЧИ включаются в глобальную систему современного искусства на разных уровнях (спонсорство, найм зарубежных специалистов и художников, организация международных событий) и таким образом становятся той инстанцией, к которой апеллирует интернациональное профессиональное сообщество опять же на разных уровнях — институции, кураторы, эксперты, коллекционеры, фонды. Это значит, что художники в России отделены от всего мира уже не железным, но золотым занавесом.



— КРУЧИ (но также и ГОСИН, хотя в гораздо меньшей степени) определяют характер сообщества и способы его функционирования. Фактически, никакого сообщества уже нет, а есть аморфная прекаризированная масса. Остается только организовать ее и направить на конвейер культурного производства. И каждый индивид должен заслужить в конкурентной борьбе свое место под солнцем в соответствии с уровнем его/ее компетенции, профессионализма и других качеств.

Тем не менее, внутри профессионального сообщества можно выделить три группы,

границы между которыми становятся все четче.

Кураторы. Карьера куратора в России сегодня возможна почти исключительно внутри институций. КРУЧИ за последние годы рекрутировали, кажется, всех кураторов в возрасте до 35 лет, создав огромные штаты, что позволяет охватывать широчайший спектр проектов в области визуальных искусств. Поэтому ГОСИН из всех сил стараются не отставать в отношении зарплат своих сотрудников. Разумеется, между собой кураторы/ки различаются статусом, «уровнем допуска», границами полномочий и, ско-

рее всего, зарплатой. Эти различия определяются профессиональным бэкграундом, «звездностью», уровнем компетенции конкретного куратора. Внутри частных институций кураторы совмещают творческие и управленческие функции. То есть позиция куратора в КРУЧИ более или менее соответствует позиции менеджера внутри корпорации. При этом есть кураторы-управленцы, то есть те, в работе которых преобладают все-таки творческие задачи (как правило, более привилегированные сотрудники) и управленцы-кураторы (преимущественно молодые специалисты и стажеры), то есть те, кто организует техническую сторону процесса и которые лишь в силу языковой инерции называются кураторами. В КРУЧИ кураторы, особенно статусные, существуют в относительно автономном режиме, обладают достаточно широкими полномочиями и значительными ресурсами, то есть наделены немалой властью относительно художников. В то же время, будучи наемными сотрудниками, институциональные кураторы связаны корпоративной этикой, требованием лояльности и дисциплиной и вряд ли определяют стратегию институций.

Критики, эксперты, исследователи (КЭИ). В КРУЧИ открыты исследовательские и издательские отделы, в работе которых также задействовано большое количество соответствующих специалистов. Как и кураторы, они продают за зарплату свои профессиональные знания и умения, но при этом обладают значительно меньшими автономией и ресурсами.

За пределами институций КЭИ обслуживают КРУЧИ на условиях частных подрядов либо сотрудничают с изданиями и издательствами, которые также принадлежат крупному капиталу или топ-менеджменту. Поэтому мы по-прежнему называем газетную рецензию критикой, в то время как история и теория искусства, область и границы ее изучения находятся в руках частных институций, которые, как уже говорилось, почти не ограничены в ресурсах, в том числе академических и интеллектуальных. Несмотря на широкий охват тем, их список все-таки ограничен и регламентирован руководством КРУЧИ. Таким образом все, что по каким-

либо причинам не попадает в фокус внимания институций, остается в сумеречной зоне неизученного.

Художники. Это прекарная масса без постоянной работы, заработка и социальных гарантий. Художники используются как рядовые поставщики контента. Они разобщены, лишены голоса, прав и вообще какой-либо политической воли. Художников не приглашают даже в жюри премий и экспертные советы. Тем более никто не спрашивает их мнение при принятии стратегических решений. Коротко — широкую культурную повестку сегодня формируют точно не художники.

От КРУЧИ зависят не только периодические заработки, но и, самое главное, карьеры и коррелирующий с ними рынок. Отсутствие мастерских, складских помещений для хранения работ, ничтожное количество независимых выставочных пространств, катастрофическая нехватка горизонтальных форм помощи и взаимопомощи, грантов, резиденций, стипендий, не говоря уже о пенсиях или медицинской страховке — все это становится особенно удручающим на фоне стагнации (или профанации) галерейного бизнеса и отсутствия систематических музейных закупок. Иными словами, большие институции (как частные, так и государственные) стали сферообразующими предприятиями, вне которых почти не осталось альтернативных способов существования. Отчасти этим объясняется бескомпромиссная ставка КРУЧИ на молодых художников, как на более динамичных и в перспективе — более рентабельных, а также более управляемых. Тех, кто оказывается за пределами КРУЧИ и шире, вне бизнес-логики, ожидает маргинализация, забвение, нищета и/или изгнание. Либо призрачное параллельное существование на пределе возможного.

Как это отражается на искусстве?

Нынешнее состояние искусства в России можно определить как «пост-гринбергианский поворот». В современном искусстве сегодня наблюдаются две отчетливые траектории развития. Первая — возвращение к идеалам высокого искусства, точнее, по-

пытка вписать современное искусство в традицию и представить его как легитимную стадию развития искусства, соответствующую уровню развития прогресса. Вторая — стремление к массовости, развлекательности, к охвату все большей и разнообразной аудитории. Условно, их можно обозначить, соответственно, как авангард и китч. В своем классическом эссе «Авангард и китч» Клемент Гринберг описывает их как две диаметрально противоположные формы бытования искусства. Это противопоставление прежде всего социальное. Авангард, по Гринбергу, — это высокое искусство современности, предназначенное либо для элит, либо, в первую очередь, для искушенных знатоков и профессионалов, тогда как китч — искусство для широких масс.

Гринберг, как справедливо отмечает Борис Гройс, парадоксальным образом отменяет радикальный разрыв с культурой прошлого, который лежал в основе авангарда, и объявляет его преемником этой культуры. В современной России такая отмена происходит на разных уровнях. В профессиональной среде заметна общая тенденция к возвращению или переходу прежде всего к живописи, но и в целом — к рукотворным, ремесленным техникам — скульптуре (мелкой и средней пластике), графике, малобюджетному видео и фотографии. Такие формы зачастую не требуют мастерских и больших технологических и финансовых ресурсов для производства. Делегированное производство, с использованием наемной рабочей силы, может себе позволить далеко не каждый художник. Качество и масштаб продаж стали теперь почти классовым маркером. Художники пытаются одновременно снизить расходы на производство и «приблизиться» к потенциальному покупателю по цене и по форме. Помимо этого, процесс отбора, попадания в «зону видимости», все больше бюрократизируется. Художников все чаще отбирают заочно, по портфолио. Это, соответственно, вынуждает создавать «законченный» продукт, оптимальный для новых форм визуальной коммуникации. И чаще всего создание такого продукта в действующих условиях возможно в традиционных техниках¹.

Но процесс (ре)брендинга современного искусства, как наследника авангарда, происходит не только снизу. В больших, «классических» музеях — Эрмитаже, Третьяковке, ГМИИ — как уже было сказано, открылись, и довольно давно, отделы современного искусства. Любые серьезные выставки уже почти в обязательном порядке сочетают в себе искусство прошлого и современное искусство. Привлечение традиционных музеев для проведения выставок современного искусства стало повсеместной практикой. Вернулась традиционная жанровая классификация «живопись, скульптура, графика». Реабилитированы и ре-легитимированы сами эти жанры как автономные практики. Стараниями критиков, кураторов и дилеров в лексикон вернулось слово «мастерство», понимаемое, прежде всего, как владение техническими навыками. Возможно, поэтому в последние годы выпускники «традиционных» художественных вузов активно и весьма успешно интегрируются в сферу современного искусства. Параллельно искусство, которое создается и выставляется при поддержке больших, прежде всего частных, институций, становится все более изощренным, «абстрактным», в терминах Гринберга. Оно поражает наше воображение не столько смыслами, сколько масштабом, стоимостью и сложным технологическим устройством или высоким «мастерством». Выставочный дизайн стал важной, если не определяющей, составляющей любой выставки.

Отменяя разрыв с прошлым, лежащий в основе авангардных практик, современные российские элиты преследуют несколько целей. Во-первых, здесь присутствует классовый ресентимент. Крупная буржуазия присваивает (в символическом и зачастую в материальном смысле) русский и европейский авангард, отвергая его революционный исток. Легитимация современного искусства происходит, соответственно, не через его укорененность в критическом, социально значимом дискурсе и в актуальной повестке, то есть не в публичной сфере, а через формальную и институциональную связь — по сути, через экономику. Именно поэтому крупный капитал инвестирует в институции. Это позволяет подчеркнуть и укрепить элит-



ный статус, нейтрализуя скрытый или явный протестный потенциал, и, как следствие, способствует дальнейшей капитализации современного искусства.

Помимо всего прочего, создание и поддержка крупных институций помогает укрепить статус современного искусства на государственном уровне. Это уже не странная, оппозиционная богема, торгующая мусором и требующая средств, которых не хватает и на уже существующие музеи. Это престижная, признанная на международном уровне, самодостаточная индустрия, которую поддерживают и развивают крупнейшие бизнесмены страны. Однако, признавая современное искусство, государство требует нечто взамен. Современное искусство становится формой идеологической дымовой завесы. Государству современное искусство прежде всего необходимо как еще один способ для развлечения (в том числе и через образование) и для заполнения культурного досуга масс, по крайней мере, модернизированной части общества в крупных мегаполисах. Гройс отмечает, что Гринберг видит в китче в том числе инструмент правящих классов по

сохранению политической и символической власти. В частности, Гройс пишет о Гринберге: «Он неоднократно говорит о том, что уверенное доминирование высокого искусства может быть гарантировано только уверенным доминированием правящего класса. В тот момент, когда правящий класс начинает чувствовать ненадежность своего положения, ослабление своих позиций, угрозу со стороны нарастающей мощи масс, первое, что он приносит в жертву массам, — это искусство. Чтобы сохранить свою реальную политическую и эстетическую власть, правящий класс стремится уничтожить любые различия вкусов и создать иллюзию эстетической солидарности с массами, — солидарности, которая маскирует реальные властные структуры и экономическое неравенство: “Поощрение китча — лишь очередной незатратный способ, с помощью которого тоталитарные режимы стремятся снискать себе расположение своих граждан”»². Но такая задача противоречит, на первый взгляд, элитарному статусу современного искусства. И тут в действие вступают институции, которые предлагают широкую культур-



ную программу для самой широкой аудитории — кафе, книжные магазины, образовательные и социальные программы, концерты, кинопоказы и даже театральные постановки. Кроме того, Гринберг подчеркивал техногенную природу китча, его укорененность в современных технологиях и дизайне. И выставки современного искусства часто организуются и позиционируются как демонстрация сложных технических, а потому «прикольных», аттракционов. Даже глубокие концептуальные работы не так раздражают, если материализуются на основе сложных технических устройств, гаджетов, механизмов. Именно в частных институциях появляется фигура «медиатора» — нечто среднее между гидом и зрителем. Медиаторы вовлекают зрителя во взаимодействие с произведениями современного искусства и объясняют «правильные» смыслы, отвлекая от нежелательных интерпретаций.

В своем анализе Гринберга Гройс делает вывод, что сегодня, в эпоху интернета и со-

циальных сетей, авангард и китч сосуществуют в сознании одного человека и, по сути, являются собой два разных типа оптики. «Любое произведение искусства — и любая вещь, коли на то пошло, — может рассматриваться и оцениваться из перспективы авангарда и китча. В первом случае мы интересуемся его техникой, во втором — его эффектами. Или, говоря иначе, в первом случае мы смотрим на искусство как производитель, во втором — как потребитель»³. Это действительно верно на уровне «каждого отдельного члена современного общества». Однако на макроуровне ту или иную оптику производит все же институция. Иными словами, сегодня, по крайней мере в России, авангард и китч парадоксальным образом сосуществуют и дополняют друг друга внутри и посредством институций. С одной стороны, в большой, богатой, могущественной институции искусство обретает силу, статус и ценность. С другой — это же искусство служит для развлечения масс. В средние века

публичные казни служили для устрашения и одновременно развлечения толпы. Сегодня для этого есть институции⁴.

Подытоживая, можно сказать, что на данный момент основные ресурсы для производства современного искусства в России от продакшн до показа сосредоточены в частных руках (КРУЧИ), либо контролируются и диктуются частным капиталом (в ГОСИН). Это означает, что искусство развивается в корпоративной логике эффективности, а в итоге — цены символической и впоследствии — денежной. Отдельно стоит отметить функцию искусства по легитимации и созданию идеологической надстройки крупного капитала.

Кроме того, это означает приватизацию экспертного мнения и интеллектуальных компетенций. То есть экспертное сообщество в массе своей уже не независимо, а обслуживает частные институции, и его свобода ограничена частными интересами владельцев и высших управляющих.

Ну, и как следствие этого, можно уже сейчас наблюдать не только профессиональное, но и социальное и даже классовое расслоение в профессиональной среде. Для большинства художников это означает окончательную прекаризацию и пролетаризацию, и, как результат, дальнейшее обнищание⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Израильский куратор и теоретик искусства Рой Бранд приводит следующую статистику в своем ФБ. Один фонд выделил Тель-Авивскому Музею 805 тысяч шекелей на закупку произведений израильских художников. По результатам конкурса портфолио работы были приобретены у 58 художников. Средняя цена за работу составила 13 879 шекелей (включая подоходный налог и НДС). На конкурс было подано 1850 заявок. В отборочной комиссии заседали 7 человек. Даже если бы они потратили на рассмотрение каждого портфолио одну минуту, это заняло бы 31 час у каждой участницы комиссии. 1792 художника получили стандартный отрицательный ответ. Лауреаты тоже получили совершенно одинаковые письма.

² Гройс Б. Авангард и китч сегодня. Доступно по <http://os.colta.ru/art/events/details/34423/page1/>.

³ Там же.

⁴ Показательно, что «Гараж» был объявлен музеем, но музеем без коллекции. Музей без коллекции — это в пределе музей, который объединяет все мировое искусство. Это уже Музей с заглавной буквы. «Гараж» приватизирует саму идею музея как высшей профессиональной экспертной инстанции. В то же время фонд V–A–C позиционируется как ДК. То есть пространство, где уже сами массы производят культуру.

⁵ Вместе с тем есть и медленное, но верное возвращение к квартирникам, к независимым формам самоорганизации, целью которых становится не привлечение внимания больших институций с последующей капитализацией, а формирование собственной автономной рабочей среды. Среди примеров можно вспомнить галерею «Электрозавод», инициативу «Слабое место» в Москве, галерею «Люда» и ДК Роза (и все, что внутри него) в Петербурге. И это далеко не полный список. Есть также дружеская и бескорыстная помощь ЦТИ «Фабрика», фонда Сорокина и Смирнова, Института Гёте, фондов Бёлля и Розы Люксембург, и конечно, до недавнего времени — Австрийского культурного форума в лице Симона Мраза, и других.

Хаим Сокол

Родился в 1973 году в Архангельске.

Художник. Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован фотографиями Максима Шера 2020–2021 гг.
Предоставлено автором.

Максим Шер

Новая нормализация: все у нас будет хорошо

В моей фейсбушной ленте почти ежедневные сообщения о полицейском произволе, политических репрессиях и пытках перемежаются со столь же частыми анонсами «открытий выставок, новых «общественных пространств», паблик-арта и направлений внутреннего туризма. Кажется, в этом нет противоречия. К концу 2010-х–началу 2020-х стали хорошо видны признаки новой эпохи, медленно вызревавшей почти все годы нынешнего мафиозного царствования. Я бы назвал эту эпоху новой нормализацией. Попробую обрисовать ее основные движущие силы, касающиеся сферы искусства. Они, к слову, разнонаправлены, и именно в этой разнонаправленности, возможно, скрыт определенный потенциал свободы.

В год моего рождения драматург, диссидент и будущий президент Чехии Вацлав Гавел написал большое открытое письмо тогдашнему чешскому генсеку Густаву Гусаку. Гусак пришел к власти после подавления Пражской весны 1968 года и сформулировал реакционно-консервативную идеологию и политическую практику, названные нормализацией. Этот двусмысленный политологический термин возник в контексте политической истории Чехословакии, потому что именно там стремление реформаторов-социалистов придать авторитарному режиму человеческое лицо зашло, с точки зрения брежневского политбюро, слишком далеко, чем и вызвало его свирепую реакцию¹. Последовали масштабные чистки, консолидация власти в руках консервативного крыла чехословацкой компартии и спецслужб, репрессии против СМИ и культуры. Одновременно партийное руководство ЧССР обеспечило экономический подъем и повышение уровня жизни, стало поощрять консюмеризм

и — с его помощью — конформизм. В своем письме — точном и в диагнозе, и в прогнозе — Гавел пишет о подавлении культуры, которую называет инструментом самосознания общества, и говорит, что рано или поздно это приведет к падению режима. «Через культуру общество углубляет свою свободу и открывает истину — так зачем она власти, суть которой заключается именно в подавлении этих ценностей?» — пишет Гавел. Перечисляя подвергшиеся репрессиям сферы культуры, он упоминает и искусство. Нынешний российский корпоративно-полицейский режим уже дошел до прямого подавления оппозиционной политики, журналистики, театра² и науки, особенно гуманитарной, но современное искусство практически не трогает, за исключением «Pussy Riot» и нескольких политических активистов, хотя само художественное сообщество ни тех, ни других своими особо и не признает. Мало того, некоторые политические столпы режима — мэр Москвы, министерство культуры, отдельные губернаторы, министр иностранных дел и даже «партия» «Единая Россия» (со своих «предвыборных» плакатов в Москве) открыто поддерживают современное искусство, не говоря уже о важнейших для устойчивости режима олигархах и их арт-институциях. Почему? Возможно, дело в том, что современное искусство как часть культуры перестало быть «инструментом самосознания общества», окончательно превратившись в способ легитимации капитала и власти, товар на рынке. Сегменты этого рынка — индустрия развлечений, ивент-менеджмент, производство предметов роскоши и интерьера, управление активами. Возможно, по инерции, или по наивности, некоторые из нас — постсоветских художников — по-

прежнему считают искусство пространством свободного самовыражения, в том числе политического, но не иллюзия ли это? Современное искусство политизировано, но только внутри своего поля, и то до определенных пределов. Это полезно для него самого, но за его пределами политически безвредно и бесполезно. Наверное, любой профессиональный цех в какой-то мере политизирован — хоть врачебный, хоть бухгалтерский, хоть машиностроительный — но вне каждого из этих цехов его политизация особо ни на что не влияет. Выступать против капитализма в искусстве — значит просто говорить на профессиональном жаргоне, участвовать в профессиональной дискуссии. И вообще справедливая сама по себе критика глобального капитализма и западной культурной гегемонии, особенно если эта критика абстрактна и как бы не учитывает постсоветского контекста, вполне даже на руку правящему в России режиму, который сам себя не считает ни неолиберальным, ни капиталистическим (эти самоопределения невозможно услышать от его спикеров), зато считает объектом западного колониализма и навязывания «чуждых ценностей» с целью подчинения.

В своеобразном антиглоссарии к моей недавней выставке «Комментарий к ландшафту» в Московском музее современного искусства, на которой были показаны работы, сделанные за прошедшее десятилетие и как бы нормализующие, деэзотизирующие постсоветский обитаемый ландшафт, мы с куратором Сергеем Бабиным захотели порассуждать о нормализации в двух смыслах. С одной стороны, смещение фотографического взгляда с условных постсоветских дикингов и литературных фикций на инфраструктуру и материальные результаты и следы хозяйственного освоения территории, по нашему убеждению, позволяет воспринимать постсоветский регион как вариант некой общемировой нормы, но не в смысле, что это «нормально», правильно, а в смысле, что во всем мире, несмотря на местные особенности, нас теперь окружают ландшафты одной и той же политэкономической системы — глобального неолиберального капитализма, глобального города.

Этот сдвиг взгляда можно определить также как попытку символически, в визуальной презентации преодолеть инаковость глобального Юга, к которому, на мой взгляд, в целом относится и постсоветское пространство, по отношению к глобальному Северу. Борьба с восприятием себя и территории своей жизни как радикально иных, то есть за «нормализацию», — это символическая борьба за глобальное равенство и одновременно за многообразие. Последнее важно, потому что нельзя допускать окончательной нормализации, ибо она чревата полной гомогенизацией и стандартизацией. С другой стороны, фотографии постсоветских обитаемых ландшафтов, представленные на выставке, сделаны в десятилетие окончательной нормализации, консолидации путинского режима, и я смотрю на постсоветскую застроенную среду как на продукт этого режима. И сам режим, и этот его «продукт», скорее всего, будут выглядеть так же и в обозримом будущем.

Иными словами, путинская Россия, а также, к слову, Китай вошли в некое относительно равновесное, «традиционное» состояние своих политэкономических систем. Китайская система вновь полностью соответствует своей тысячелетней политической философии. В ее центре находится император со своим двором (их функцию выполняют председатель КНР и Центральный комитет Коммунистической партии) и бюрократией, а вокруг них вращаются подданные, вассалы и варвары. В России основы социального устройства сейчас очень похожи на существовавшие при царском режиме перед революционными потрясениями начала XX века (что, конечно, не значит, что эти потрясения скоро вновь произойдут). На вершине властной иерархии сидит самодержец, возглавляющий неэффективную бюрократию и обладающий ничем не ограниченной, но слабой властью. Опирается он на раздутый, коррумпированный аппарат подавления и компрадорскую буржуазию, скопившую несметные богатства, но полностью лишенную политической власти и, соответственно, целиком зависящую от воли автократа и машины подавления. Остальные «податные» сословия — общество в широком



смысле — также лишены политического представительства. Впрочем, в отличие от некоторых наших либеральных комментаторов, я не вижу в этом российском откате к «традиционности» политической системы — пресловутой колее — вины общества, якобы в большинстве поддерживающего власть. Вина целиком и полностью лежит на правящей группировке, которая втихаря решила и обманом проводит в жизнь идею, что через воспроизводство имперской модели управления, упразднение права и подавление свобод удерживать власть и воспроизводить статус-кво будет проще. Такой мандат общество ей не давало. Наоборот, в нем давно возник и расширяется запрос на нормальность в общепринятом смысле — на участие в политике, справедливый суд, человечность, единые правила, политические свободы и эгалитаризм. Не в последнюю очередь этому способствует и постиндустриальная структура занятости. Иными словами, российский авторита-

ризм «традиционен», «нормален» для господствующего сословия, но никак не для общества. Утверждать обратное — значит переносить вину на жертву.

Значительный вклад в формирование и поддержание упомянутого статус-кво внесли, конечно, и те, кто называл себя демократами. Строили они, правда, не демократию, а власть демократов, то есть себя любимых, о чем сами и проговаривались иногда³. Ну вот и построили — свою вождьленную пиночетовщину, пока, правда, без массовых расстрелов, но уже с политическими убийствами и постоянными войнами.

Любопытно, что в момент, когда всех заставили носить маски, маски политические оказались окончательно сброшены. Все теперь предельно ясно: две крупнейшие в мире деспотии — Китай и Россия — показывают людоедскую идеологию неолиберального капитализма в пределе, не скрывая, что демократия ему не нужна и даже ме-

шает. Примерно то же демонстрируют процветающие абсолютные монархии на Аравийском полуострове и другие влиятельные хабы капиталистической современности. Высокоскоростные поезда, шикарные отели и рестораны, товарное изобилие, благоустройство, распознавание лиц и искусственный интеллект, об отсутствии которых горевали когда-то наши «реформаторы», теперь наличествуют и прекрасно служат делу подавления свободы и удержания власти.

В этот же ряд я бы поставил и современное искусство. Можно сказать, что оно вернулось к своей нормальности, а скорее, никогда и не покидало ее — нормальность отдельного, закрытого и элитарного круга, мало соотносящегося с социальной жизнью, зато тесно связанного с политической и экономической властью. Само по себе искусство не приводит ни к каким социальным изменениям. Представление об обратном — это, видимо, пережиток раннемодернистской наивности. Искусство остается про-

странством относительной свободы (только и именно) индивидуального высказывания и, в меньшей степени, действия — художник волен в принципе делать что хочет и не быть связанным каким-то формализованными рамками (как, например, наука), но художественное сообщество — иерархизированная, сплоченная группа, насквозь пропитанная элитарностью и коррупцией и часто даже ставящая эти две характеристики прежде свободы. Впрочем, свои рамки есть и в искусстве, особенно если художник стал на какую-то рыночную колею, обусловленную сформированным имиджем и ожиданием роста цен на работы, сойти с которой бывает непросто. Сейчас, кажется, происходит окончательная коммодификация, карьеризация, институционализация, корпоративизация, бюрократизация, неолиберализация, профессионализация искусства. Художник, не получивший профессионального образования, практически не может состояться как художник, так же как хирург, юрист или ма-



тематик. Стиль институциональных коммуникаций в искусстве все больше похож на усредненный стиль корпоративного маркетинга. Антиакадемический, антипрофессиональный импульс, из которого во многом выросло современное искусство, практически сошел на нет. Иллюзии о свободе, освобождении через искусство развеялись. Произведения искусства, будучи объектами созерцания и (или) коллекционирования для узкой и относительно привилегированной группы людей, не могут вызвать какие-либо радикальные политические или социальные изменения. Это же касается социально ангажированного, критического искусства. К изменениям может привести только прямое политическое действие — публичный протест, например. Искусство же — составная часть и во многом бенефициар системы. По выражению фотографа Грегори Халперна, «не может же предмет коллекционирования и инвестиций взять и укусь своего владельца»⁴. Можно добавить, что никто и никогда, выйдя из музея или галереи, не побежит, вдохновленный или потрясенный произведением искусства, свергать кровавый правящий режим где бы то ни было.

В этой ситуации каждый сам за себя. Художника-гения как мифическую фигуру, может, и развенчали, но образ или ролевая модель художника как отдельного от всех одиночки сохраняется и даже позволяет ему самому тешить себя иллюзиями о каком-то трикстерстве, независимой позиции, хотя на самом деле он полностью включен в политико-экономическую систему развитого капитализма и так или иначе зависит от нее. «Трикстерство» если и есть, то скорее как уникальное торговое предложение, стимулирующее интерес коллекционеров. Карьера художника не обусловлена наличием или отсутствием у него политических и гражданских прав, зато всецело зависит от хороших отношений, дружбы и любви с властью в разных ее проявлениях. Современный художник в редких случаях социал-демократ, а как правило — асоциальный оппортунист и стихийный либерал-консерватор, то есть как бы выступающий за свободу, но за свободу в большей степени для себя, и больше свободы ценящий иерархию (свое место

в истории искусства), собственный закрытый круг и привилегии. И, кстати, еще одна примета последних лет — политические пристрастия художников и других публичных интеллектуалов в российском контексте стали четко различимы и даже артикулируемы. Наверное, это тоже признак определенной нормализации, в том смысле, что наше (со)общество начало структурироваться «по-взрослому», а не по принципу «за белых или за красных», «за Путина или против».

Государственные музеи и олигархические институты вроде бы предоставляют площадку для свободных высказываний отдельных индивидов, но одновременно — сознательно или бессознательно — нейтрализуют в этих высказываниях политическое. Иными словами, они говорят гражданину: хочешь свободно высказываться, в том числе на политические темы? Пожалуйста. Можешь стать художником, и, если повезет, наработаешь какой-то социальный капитал и будешь делать высказывания от своего имени, хоть политические, хоть какие. Но все это останется только в истории искусства. Но нам, в общем-то, этого и достаточно, не так ли?

Впрочем — справедливости ради — в искусстве заметна нормализация и в хорошем смысле этого слова, то есть нормой, чем-то по-настоящему, по-человечески нормальным становится то, что раньше таковым не было: расшатываются сложившиеся ранее «столицецентричные» художественные иерархии, пока робко, но звучат протесты, в том числе против корпоративной эксплуатации труда художников (которые таким образом заявляют, что хотят быть профессионалами), публичные дискуссии (об искусстве) идут свободно, возможность художественного высказывания получают те, кто еще недавно рассчитывать на это не мог, возникают новые институты, выходят журналы, проходят ярмарки, школы учат, премии государственные и частные, как к ним ни относиться, превратились в рутину. Может быть, новая нормализация станет эпохой расцвета российского современного искусства? Ведь и во время предыдущей нормализации — долгих 1970-х — были созданы значимые произведения кино, искусства, архитектуры и литературы, а застою ту эпоху назвал

лишь постфактум генсек Горбачев в 1987 году из чисто конъюнктурных соображений?

Могу ошибаться, но мне кажется, что ничего страшного художников не ждет, наоборот, востребованность немассовых, штучных вещей и экспириенсов будет только расти из-за стремительной автоматизации производства, в том числе нематериального. Я берусь это утверждать, даже имея опыт открытой политической цензуры собственных проектов⁵. Кто такой художник при капитализме, хоть и авторитарном, если он одновременно не политический активист и не преподаватель государственного университета? Производитель уникальных дорогостоящих предметов коллекционирования и интерьера, активов для инвестиций высшего или среднего класса или, на худой конец, чувства и экспириенса принадлежности к закрытому элитарному сообществу. Такая

роль делает его заведомым конформистом, и все идеологические битвы будут и дальше идти только в микромирках арт-системы, редко выходя за ее рамки.

Кстати, факт полной автономии, оторванности искусства от общественно-политической жизни доказывает положение современного искусства в тоталитарном Китае — оно там, несмотря на некоторый спад последнего десятилетия и определенные культурно-политические особенности в целом, процветает за счет бурного роста предпринимательского среднего класса, численность которого в два раза больше всего населения РФ⁶. Многие оракулы неолиберализма в свое время предрекали, что рост благосостояния этого класса станет драйвером демократизации Китая, но оказались, мягко говоря, не правы, при этом на развитие современного искусства Китая это никак



особо не повлияло. Российский средний класс в основном состоит из государственных и корпоративных бюрократов, а также господ полицейских, инвестирующих пока в условного Айвазовского, недвижимость и «элитную» сантехнику, но, думаю, в будущем и они «дорастут». В конце концов интерьеры дорогостоящих квартир, купленных на коррупционные деньги, и джентрифицируемые пространства бывших заводов и новых ЖК надо чем-то обставлять, а Айвазовского на всех не хватит. На мой взгляд, только этот факт — особенность структуры среднего класса — и является основным ограничителем роста российского рынка искусства. Само оно уже не на острие борьбы за новую чувственность, прогрессивную идеологию и образность, и давно нормализовано и обществом, и корпоративно-полицейским государством, если даже на Красной площади выставляют вполне современную скульптуру, а в двух шагах от «древнего Кремля», где без разрешения ни одна ворона не каркнет, устанавливают внушительных размеров «Глину №4». Последняя выглядит скорее удачной и умелой акцией по привлечению внимания к новой институции, нежели каким-то революционным жестом, что бы там ни бухтела заезженная пластинка некоторых критиков, привычно объясняющих якобы темной публике, что она ничего не понимает в настоящей глине.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Испуг был столь велик, что затронул концептуальные основания функционирования соцлагеря: именно тогда была публично сформулирована так называемая доктрина Брежнева, призванная объяснить, в том числе ретроспективно, ограничение суверенитета стран Варшавского договора, помимо прочего при помощи военных вторжений, и обязательство этих стран участвовать в усмирении потенциальных восстаний у «коллег» по блоку.

² И то ввиду, вероятно, какого-то особого и, на мой взгляд, преувеличенного места театра в российской политической культуре и представлений о его влиянии на широкую аудиторию.

³ «Настоящая демократия — это диктатура настоящего демократа» — фраза, приписываемая

бывшему министру печати РФ и бывшему председателю Совета по правам человека Михаилу Федотову, якобы сказанная им всерьез в начале 1990-х гг. Доступно по <https://republic.ru/posts/95536>.

⁴ Доступно по <https://aperture.org/editorial/gregory-halpern-on-the-impossibility-of-documentary-photography/>.

⁵ Доступно по <https://www.svoboda.org/a/28614017.html>.

⁶ По состоянию на 2019 год в Китае насчитывалось 20 крупных арт-ярмарок, около полутора тысяч частных музеев и более четырех тысяч галерей. Объем продаж искусства в 2019 году — около 12 млрд долларов, или 18% от общемировых. Доступно по <https://english.ckgsb.edu.cn/knowledges/chinese-contemporary-art-market/>.

Максим Шер

Родился в 1975 году в Ленинграде.

Художник, фотограф.

Живет в Берлине.



Материал иллюстрирован: Дайнюс Лишкявичюс «Restartas / Kliksas», 2000. Видеоперформанс.

Кястутис Шапока

(Увядший) либерализм как составляющая консервативного поворота: итоги 2010-х

Летом этого года вскрылись локальные литовские (как отражение глобальных) общественно-политические и культурные нарывы, которые формировались в течении последнего десятилетия, пребывая в более или менее латентном состоянии.

15 мая 2021 года в парке Вингиса в Вильнюсе собрались около десяти тысяч человек на митинг «Большой марш спасения традиционных семей», созданный общественно-политической организацией «Движение семей Литвы». Главная повестка — на фоне пандемии коронавируса — протест против так называемой Стамбульской конвенции. На митинге преобладала националистическая символика и соответствующая риторика «истинных традиционных ценностей».

Ровно через месяц «Большой марш спасения традиционных семей» собрал несколько тысяч человек уже у сейма Литвы. Так как на этот раз разрешение на проведение митинга выдано не было, протестующие разделились на небольшие группки, время от времени выкрикивая оскорбления в адрес правящей элиты коалиции (новых) консерваторов-«христиан» и (новых) либералов¹. Ближе к вечеру к протестной акции присоединился скандальный кретингский священник, прославившийся публичными заявлениями в адрес ЛГБТ, назвав их «извращениями, действующими по поручению сатаны». Он шествовал вокруг сейма во главе процессии, воспевая Господа и выгоняя сатану из «храма власти».

Во второй половине лета произошло сразу два общественно-государственных кризиса — кризис в отношениях с соседней Белоруссией,

породивший проблему иммигрантов, и очередная волна пандемии, повлекшая за собой новые социальные ограничения.

На фоне игнорирования правящей элитой протестующих «Движение семей Литвы» стало активно расширяться «тематически и идеологически» — консолидировавшись с выступающими против нелегальных иммигрантов и антипрививочным активизмом.

10 августа состоялась третья протестная акция возле сейма, на сей раз — против политики «(противовирусной) диктатуры», переросшая в беспорядки и стычки с полицией.

Так как подавляющее большинство участвующих в протестных акциях составляли представители регионов страны, с активной «помощью» массмедиа стала вырисовываться бинарная схема якобы двух непримиримых общественных сил и даже классово-ментальных типажей. С одной стороны — невежественное «быдло»², разбавленное маргинальными политиками правопопулистского крыла. С другой — либеральная интеллигенция (отождествляемая со столицей), возглавляемая «истинными легитимными политиками», т.е. представителями правящей политической элиты.

Примечательно, что с обеих сторон, в адрес друг друга, звучали обвинения в «фашистских наклонностях».

*

Еще во время первого санкционированного протестного «марша» в парке Вингиса, на сцене на большом экране, демонстрировали фрагмент видеоперформанса 2000 года литов-

ского современного художника (причем, без его согласия) — как наглядный пример осквернения государственного флага и вырождения всех так называемых «либерастов». Художник зажигалкой растапливал шоколад, мазал им свою физиономию, таким образом становясь «негром», а потом вытирал лицо государственным (национальным) флагом.

Активисты «Марша семей» подписали меморандум по поводу «акта осквернения» и подали на художника в суд, вследствие чего было возбуждено уголовное дело. Художнику грозил реальный срок. СМИ раздули скандал, а так называемый «простой народ» требовал подобных лжехудожников ставить к стенке или, по крайней мере, сажать! А следом и все оставшиеся — напроочь прогнанные — общественные институты! «Наши руки дотянутся до каждого подонка!» — громогласно заявляли они «с трибун» на YouTube.

Тут, на фоне уже упомянутой бинарной оппозиции «быдло» версус «либеральная интеллигенция», наряду с правящей элитой как символом легитимности государственных институтов, стала вырисовываться еще одна, более противоречивая, схема. В ситуации уголовного расследования государственные институты вдруг заняли амбивалентную, если не репрессивную, позицию по отношению к «либеральной интеллигенции» в лице художника.

*

В данном случае нас интересует не столько предельно ясная реакционно-консервативная позиция и риторика «простого народа», сколько позиция и риторика либерального крыла, а конкретно — (представителей) системы современного искусства.

Вообще, для подобных историй типичны смысловые упрощения и мистификации. Обязательно формируются два идеологически «кардинально расходящихся во взглядах» лагеря, оперирующие универсалистскими, т.е. популистскими категориями «добра» и «зла», а в описываемом здесь сюжете наблюдалась еще и тотальная демонизация (перформанса) — с одной стороны и (полу)мистическая идеализация — с другой. Так, в статьях одного известного искусствоведа перформанс интерпретировался в рамках сакрального!

Упоминался Плат Вероники, а художник приравнивался к Иисусу Христу, терзаемому Понтием Пилатом. Несколько раз повторялось, что когда Христос, неся свой крест на Голгофу, отер пот с лица платком, поданным Вероникой, платок стал святым... как святым становится и флаг, которым свое лицо отер художник!³

Другая арт-критик-феминистка в свою радиопередачу пригласила самого художника и историка правоконсервативных взглядов, и они втроем, настаивая на версии сакрального, рисовали позицию художника как... сугубо патристическую! Был упомянут и дар пророчества — утверждалось, что художник уже на стыке тысячелетий осознанно ставил вопросы о будущем Литвы и «думал на десять-пятнадцать лет вперед»: «<...> так как ему важно будущее Литвы, он берет всеми опознаваемый символ — государственный флаг <...> Но вот мы уже живем в том времени, которое пытался себе представить художник, исполняя этот перформанс»⁴.

Также в прессе появилась петиция культурных союзов и институций, в которой разъяснялось, что перформанс — один из видов изобразительного искусства, где все условно и действует не сам художник, а выдуманный им персонаж. Художник играет, как играют актеры в кино или театре... а потому он не может нести ответственность за действия фиктивного персонажа.

Сам же художник все время апеллировал к своему более или менее высокому статусу в (местной) системе современного искусства⁵, удивляясь, что кто-то посмел посягать на произведение, приобретенное солидным (местным) музеем, в котором произведение и экспонируется!

А главное — упомянутые интерпретации произведения не просто принимались за интерпретации, а (п)одавались как смыслы и подтексты именно двухтысячного года.

Тут-то и возникает ряд серьезных вопросов о трансформациях общественной ментальности и идеологической конъюнктуры арт-системы и о манипуляциях смыслами. Где грань между культурой (современным искусством) и контркультурой? И существует ли эта связь вообще? В конце концов, что такое конформизм и/или неконформизм? А может, это тоже

всего лишь искусственно созданное бинарное разграничение?

*

Здесь надо бы вспомнить (локальную) систему искусства 2000-х. В те годы (в основном Вильнюсском ГЦСИ) ставился акцент на «приближении к реальности» и поощрялись (эстетические) разоблачения так называемых «традиционных ценностей» и всего сакрального вообще. Пластическая семантика перформанса (как отчасти и видеоперформанса) строилась на «здесь и сейчас» — в противоположность вневременности и условности театра и кино. И это понималось как высказывание, (квази)идеологическая позиция именно конкретного художника!

Данный видеоперформанс был представлен в 2000 году на одной из выставок Вильнюсского ГЦСИ. В интервью (об этом произведении) с художником — много юношеской бравады. Обсуждаются вопросы карьеры — статуса и престижа — в новой системе современного искусства. Ни о каких сакральных подтекстах речи не идет, как и о будущем Литвы. Факт использования государственного флага даже не упоминается⁶.

В рецензиях того времени, так или иначе затрагивающих это произведение, трудно разглядеть сегодняшние интерпретации и подтексты. Их главный посыл — юным художникам «осталось только выплеснуть скопившуюся злость и освободиться от цепей традиции», а также «легитимировать перверсии современного искусства». В одном из каталогов ГЦСИ 2001 года сам художник называл себя «ковбеем кармы».

На рубеже тысячелетий эта институциональная система амбициозно пыталась «писать историю нового времени и искусства». Принадлежать к этой новой модной «элитной» тусовке и было главной целью — «концептуальной позицией» — юных художников, к которым принадлежал и автор вдруг ставшего сегодня скандальным перформанса.

Одна из мод того времени — шокирующая перформативность и кочующие по произведениям разных художников некие символы, одним из которых и был государственный флаг. Как иконографический шаблон. Но, ско-



рее, интуитивно формальный, а не смыслообразующий. Думать и переосмысливать тогда было некогда, потому что надо было держаться на пике волны нового престижа.

Можно утверждать, что в своем перформансе художник не ставил перед собой задачу осквернить (как это понимается сегодня) государственный флаг, как и не поднимал те вопросы, в частности о сакральном, которые сегодня выдаются за истинное содержание. Нужно отдавать себе отчет, что перформанс с сегодня озвучиваемой смысловой нагрузкой вряд ли вообще мог появиться на выставке в ГЦСИ 2000-х.

*

Конечно, по-человечески, можно понять тактику защиты, построенную на сомнительных популистских контраргументах. Но и в этом случае упомянутые вопросы адекватности идеологической позиции — (нон)конформизма — остаются открытыми. Похоже, что в этой истории позиция системы современного искусства сводится к довольно узкому вопросу привилегий⁷, что во многом отвечает и общим системным тенденциям. Показательно и то, что в упомянутой институциональной петиции против уголовного дела говорится об угрозе не свободе слова и/или творчества, а функционированию художественных институций⁸.

*

Говоря о прошедшем десятилетии, можно вернуться, например, к 7-ой Берлинской биеннале 2012 года, куратором которой был тоже «ковбой кармы». Это некая черта, которая выявила пропасть между политическим искусством (т. е. стилем, или просто позой, либеральной интеллигенции) и реальным ресентиментом, направленным не на абстрактные метафоры, а на реальный капитализм и лицемерие самой арт-системы.

Напрашивается вывод — истинно политически-смысловая составляющая может адекватно актуализироваться только в случае полного разрушения арт-системы как таковой, с ее механизмами стратификации социально-культурных ролей. Но так как эта система ориентиро-

вана не на производство смысла, а на воспроизводство самой себя, ее «логическим» шагом (как и упомянутой 7-й Берлинской биеннале) являются репрессии против ресентимента и, соответственно, (само)герметизация и элитаризм. Это некое официальное масонство, в рамках которого «искусство» используется как способ сокрытия коммерческого цинизма арт-системы, как и самой арт-системы как таковой.

Встает вопрос — цинизм свойственен арт-системам только последнего десятилетия? Нет.

Арт-системы всегда манипулируют ценностной риторикой, в соответствии с запросом той или иной политико-экономической конъюнктуры. Но для последнего десятилетия характерен именно открытый консервативный поворот⁹ — как общественных западных формаций вообще (конечно, с локальными особенностями¹⁰), так и арт-систем как их составляющей. Это процесс не только перехода консервативного начала к агрессивно реакционному, но и деградации (лево)либерального крыла в пассивно консервативное лицемерие, понимаемое как «меньшее зло».

«Более того — сам призыв к защите ценностей либеральной демократии от атак популистов также может быть охарактеризован в качестве консервативного: зачем отвергать систему, уже доказавшую свои преимущества, ради безответственных обещаний, за которыми не стоит ничего, кроме негативных эмоций?»¹¹

Радикальный консерватизм бросает вызов сложившемуся положению вещей и действительности в целом¹², а система современного искусства и ее представители оказываются бессильными что-либо ему противопоставить, так как их (лево)либеральная радикальность на протяжении десятилетий просто маскировала элементарный карьеризм, по причине чего и была более или менее огосударствлена.

Потому остается только полурелигиозно пышноватый и, конечно, пустоватый «дискурс» исключительного социально-духовного, критического статуса либеральной интеллигенции¹³ и «особенной роли» искусства.

Постскрипtum без морали

Дело об осквернении государственного флага было прекращено... «по истечению

срока давности (восьми лет — примечание К. Ш.) преступлений подобного рода»¹⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В более радикальной версии просторечия — коалиция «Пидералов и либерастов».

² Можно упомянуть селекционизм фоторепортажей в массмедиа, в которых создавался типичный характер «татуированных рецидивистов-provokatorov», от которых просто защищались спецподразделения полиции.

³ *Viešas laiškas dėl menininkui Dainiui Liškevičiui pareikštų kaltinimų valstybinių simbolių išniekinimu* // 7 meno dienos, №. 24 (1389), 18.06.2021. Доступно по <https://artnews.lt/viesas-laiskas-del-menininkui-dainiui-liskeviciui-pareikstu-kaltinimu-valstybinu-simboliu-isniekinimu-64936>.

⁴ *Narušytė A. Lietuviškų juodulių medžioklė: «Šeimos gynimo maršo» organizatoriai ragino susidoroti su menininku* // LRT RADIO laida „Kultūros savaitė“, LRT.lt 2021.05.29 11:08. Доступно по <https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/1420482/agne-narusyte-lietuvisku-juoduliu-medziokle-seimos-gynimo-marso-organizatoriai-ragino-susidoroti-su-menininku>.

⁵ В 2014 году три молодые феминистки у памятника автору национального гимна (на месте бывшего памятника Черняховскому) исполнили гимн Литвы, заменив «героев» на «героинь». Жалобу на феминисток подали представители «Национального союза». Было возбуждено дело по возможному осквернению государственного гимна и национальных символов, и феминисткам грозили сроки заключения. Хотя после годового расследования суд прекратил дело, не найдя состава преступления, характерна позиция игнорирования этой истории системой современного искусства, так как эти феминистки не принадлежали к истеблишменту этой системы.

⁶ *Liškevičius D., Makarevičius G. Pirma klas* // 7 meno dienos, 2000 spalio 6 d., nr. 36 (445). P. 7.

⁷ Параллельно шел процесс над представителем уличного нелегального граффити. Молодому человеку грозило до пяти лет. Официальная система (современного) искусства даже не пыталась как-то ему помочь, смягчить приговор или хотя бы публично порассуждать: что такое свобода творчества и где проходят его границы — там, где начинается частная собственность, или там, где пометила идеологическая/коммерческая конъюнктура? Мало того, Вильнюсская художественная академия выделила двух молодых «экспертов», которые помогли сотрудни-

кам правоохранительных органов определить «стиль» хулигана и добавить инкриминирующий материал.

⁸ *Viešas laiškas dėl menininkui Dainiui Liškevičiui pareikštų kaltinimų valstybinių simbolių išniekinimu*.

⁹ Это очевидно и в описанной бинарной схеме, когда сталкиваются консервативно реакционные, жаждущие разрушать, силы, отождествляющие себя с «низми» (скажем, квазифашистская модель), с так называемым консервативным элитаризмом (в рамках которого уместается и либеральная политическая коалиция), ориентированным на консервацию установившейся иерархической модели. Но обе стороны представляют лишь чуть разные версии консерватизма и национализма.

¹⁰ Литовский нарратив идеологии культуры и идеологии памяти парадоксален тем, что строится на «патриотической» риторике популистского консерватизма, противостояния «иррациональному чужому» (т.е. в основном образу России, чему способствует, например, аннексия Крыма в 2014 г., и т.д.) и мнимой реставрации (величия) национальных ценностей на базисе западноевропейской культуры, как части риторики идеологически-культурной конъюнктуры ЕС. Но сама модель, *каркас* такой модели, по сути — зеркальное отражение сегодняшней российской, т.е. путинской модели «реставрации национального достоинства», только перевернутого, где роль «иррационального чужого» приписывается как раз ЕС.

¹¹ *Будрайтскис И.* Мир, который построил Хантингтон и в котором живем все мы. М.: Циолковский, 2020. С. 9.

¹² *Будрайтскис И.* Мир, который построил Хантингтон и в котором живем все мы. С. 13.

¹³ В последние десять лет можно наблюдать постепенный переход академической и с ней тесно коммерчески связанной арт-системы от постструктуралистской и неомарксистской теоретической конъюнктуры к неолиберальной риторике новых материализмов, теорий делегированной агентности и пр.

¹⁴ Хотя факт нарушения авторских прав в этой истории никого, кроме самого художника, не волновал и не волнует.

Кястутис Шапока

Родился в 1974 году в Вильнюсе.

Научный сотрудник отдела современной философии Института исследований культуры Литвы. Живет в Вильнюсе.



Мило Рай «Радио ненависти», театральный перформанс, 2011.

Лера Конончук, Егор Рогалев

Опрокидывая кентавра.

О пределах ассамблейности

Лера Конончук: Давай начнем с прояснений. «Ассамблейность» как таковая, то есть практическое исследование потенциала собраний, расцвела в искусстве в нулевых и была непосредственно связана с политическим контекстом того времени — деградацией репрезентативной демократии (особенно в Европе), фрустрацией и внутренней трансформацией антиглобалистского движения после 11 сентября и с приходом к власти консервативных сил, так называемой «войны с террором». Результатом стали серии художественных и кураторских практик, которые нацелились на изучение онтологической и социальной роли современного искусства и его институций. Деятели художественного поля старались выяснить, насколько искусство способно быть «полезным», какие оно может предложить механизмы (стимулирования и творческого переопределения), не в последнюю очередь, гражданской ответственности. Скажем, в 2003 году Таня Бругера изобрела понятие «полезного искусства» (*arte útil*), которое должно было предлагать практические решения для различных общественных проблем. Иначе говоря, отрабатывать общественные формы, которые могут быть восприняты социальными структурами как пример для подражания и развития, — и она, конечно, была в этом не одинока. Бесконечно влиятельный для искусства, стартуя с нулевых, философ Жак Рансьер — хотя его взгляды на связь политики и эстетики достаточно мутные, а выбираемые в качестве образцовых примеры весьма разношерстные, чтобы застолбить, исходя из его теории, чуть ли не за любым искусством роль перепрошивателя чувственного, манифестанта и триггера несогласия — все-таки наиболее инспирированные его идеями художники делали чрезвычайно умные и тонкие работы о возможностях, про-

тиворечиях, идеалах и пределах собрания. Я имею в виду Пола Чана, Лиамы Гиллика и Томаса Хиршхорна, помимо прочих. Еще Рансьер стал настоящим программным вдохновителем для самых политически задиристых лет существования MACBA в Барселоне, когда им руководил Мануэль Борха-Виллель. Музей тогда дерзко имитировал методологию низовых общественных движений и совместно с активистами применял выставочную модель городских публичных интервенций, основанных на децентрализованной структуре и сетевом сотрудничестве. Вообще искусство и его прогрессивные институты нулевых буквально сходили с ума по моделированию форм горизонтальности и участия — которое, впрочем, бесценно критикуют за то, что оно зачастую оставалось таковым лишь на словах — однако в известной степени делало горизонтальность и прямую демократию более широко разделяемыми воображаемыми характеристиками справедливого общественного устройства. «Партиципаторный музей» Нины Саймон 2010 года поставил печать популярности на этих амбициях и одновременно маркировал дальнейшее выхолащивание идей участия более широкой культуриндустрией.

В начале десятых массовые протестные движения — которые начались в Тунисе, Египте, позже вспыхнули в Испании и Греции, перекинулись за Атлантику и материализовались в движение Оссуру, распространившееся уже по всему земному шару, — всколыхнули послевыборную Россию, а в 2013-м подключились Турция и Бразилия — смогли на практике, возможно, впервые с 1968–1969 года, масштабно реализовать стремление к стихийному собранию тел, сопротивляющемуся навязанной репрезентации. Общее воодушевление, вызванное этими мировыми волнениями, в течение



Мило Рау «Радио ненависти», театральный перформанс, 2011.

двух лет почти не угасало. Однако в массе своей они — за исключением Indignados в Испании — не смогли добиться долгосрочных изменений, на которые рассчитывали. В связи с этим искусство, с одной стороны, на время оставило попытки прямолинейной разработки бета-программ социального устройства, с другой, еще серьезней задумалось как о недостатках Оссиру и «арабской весны», так и о собственном политическом потенциале. Возможно, в более меланхолическом, но от этого не менее интересном ключе.

С середины 2010-х теоретическая рефлексия начала десятилетия дала все-таки любопытные всходы. «Ассамблея» к сегодняшнему дню — сложившееся теоретическое понятие, которое оформило процессы предыдущих десятилетий и стало некоторым императивом для развития политического воображения. Здесь была, конечно, важна книга Джудит Батлер «Заметки к перформативной теории собраний» 2015 года, в которой Батлер рассматривала динамику общественного собрания в текущих экономических и политических условиях. Для нее «ассамблея» подразумевает множествен-

ные формы перформативного политического действия в условиях, которые делают тела прекарными и «расходными», а жизнь — невозможной для проживания. Она настаивает на том, что прежние формы политики (поиск конкретной идентичности и цели) разрушают проект, а старые формы представительства и иерархии необходимо заменить политикой альянсов беззащитных, создающих совместные условия для «жизнеутверждающей» жизни. На идеях Батлер во многом основывается художник Йонас Стааль, он же организовал конференцию «Assemblism» в художественном центре ВАК в Утрехте в 2017 году, где обсуждались возможности и пределы собраний, новые варианты союзнчества и не-человеческие ассамбляжи.

В 2017-м также вышла «Ассамблея» Майкла Хардта и Антонио Негри, которая, как я знаю, вдохновила ваш одноименный проект уличных перформативных событий и будущее пространство в Санкт-Петербурге. Хардт и Негри также сопротивляются старым формам иерархий, и их принципиальная мысль заключается в том, что протестные движения должны отка-

заться от харизматичного лидерства: условные лидеры должны заниматься тактикой, а множество — брать на себя разработку стратегии. Любопытно, что они почти предсказали провал единственного по-настоящему успешного движения 2011–2012 годов, уже упомянутых Indignados в Испании, вылившегося в формирование и продолжительное преуспевание лево-популистской партии Podemos. На выборах в мае 2021 года Podemos набрали критически малое количество голосов, и лидер партии Пабло Иглесиас снял с себя полномочия. Возможно, воплощаемая партией грамшианская программа гегемонии в теории Шанталь Муфф и Эрнесто Лакло, повязанная с идеями популизма Лакло и скрещенная с «неоленинской теорией коммуникации»¹ (ориентацией на телевидение и соцсети в строительстве этой гегемонии), не сработала в том числе из-за программного игнорирования партийными лидерами классического левого табу на «харизматичное лидерство». Главный теоретик партии Иниго Эррехон сопротивлялся мысли, что создание гегемонистического блока — процесс низовой. Он был больше озабочен конструированием политической идентичности партии, чем созданием коалиций и кристаллизацией общих ценностей, которые дали бы ход гибридным идентичностям и временным блокам — и помогли бы партии выстраивать более отзывчивую политику. В этой перспективе акценты как Батлер, так и Хардта и Негри на демократизации общественных движений кажутся живительными — хотя к ним тоже есть вопросы. Но давай вернемся к художественным практикам. Что скажешь об ассамблеинности 2010-х?

Егор Роголев: Видимо, придется вначале снова обратиться к 2000-м, ведь, как ты верно заметила, художественные проекты и массовые общественные движения этого предшествовавшего десятилетия в первую очередь декларировали принципы прямой горизонтальности. Предполагаю, что предпосылки для этого сформировались значительно раньше. Можно вспомнить эксперименты по радикальной политизации, начавшиеся на Документа 10 в Касселе, когда на одном из ее мероприятий было создано — успешно функционирующее до сих пор — децентрализованное активистское сообщество по поддержке мигрантов и противодействию депортации «Kein Mensch

ist Illegal». Вообще роль Документы, как платформы для разработки и реализации подобных подходов, мне видится очень важной. В свою очередь стоит упомянуть, что на формирование самой этой платформы безусловно повлияли послевоенные процессы расширения проекта современного искусства за пределы Старого Света, считавшегося до этого безусловным центром культуры и искусства, что частично открыло потенциал для демократизации и деконструкции колониального культурного доминирования. То есть — говоря и о двухтысячных, не стоит забывать, что корни этих явлений имеют долгую и поступательную историю.

При этом, упоминая подобные проекты, как художественные, так и сугубо политические, и активистские, важно понимать, что далеко не всегда декларируемая горизонтальность полностью соответствовала действительности, так как лидерство в определенном смысле так или иначе спорадически проявлялось. Однако, во многом в результате того, что его роль не осмыслялась и не проговаривалась, а скорее, на уровне общей повестки постоянно отрицалась, общие организационные принципы обычно схлопывались и переставали работать. Так что в 2010-х мы уже можем говорить о некотором общем разочаровании в принципах прямой горизонтальности и возможностях ее использования в художественных проектах, кульминацией которого можно считать события, развернувшиеся в Берлине в 2012 году.

Открывая 7-ю Берлинскую биеннале, проходившую под лозунгом «Забудь страх», основной куратор проекта художник Артур Жмиевский объявил, что для осмысленного существования в неолиберальных экономических условиях искусству необходимо вернуться к пафосу исторического авангарда, утверждавшего возможность прямого влияния на социальные и политические процессы. Предполагалось, что событие действительно сможет выйти за рамки художественной среды, превратившись в политическое действие, обладающее реальной трансформирующей силой. Стратегия кураторской группы, в которую помимо Жмиевского входили Иоанна Варша и участники российской группы «Война», включала в себя не только приглашение к участию различных политически ориентированных художников, но и вовлечение в выставоч-

ный процесс активистов политических движений Occupy и Indignados. И именно эта часть проекта, развернувшаяся в здании Института современного искусства Кунст-Верке и обозначенная как «Occupy biennale», оказалась в итоге самой неоднозначной и наиболее критикуемой.

Летом 2012 года, когда реальная протестная активность движения «Occupy Wall Street» начала постепенно угасать, активисты медленно переместились с улиц и площадей в парки и скверы для обсуждения дальнейших стратегий сопротивления. Похожую картину весной того же года можно было наблюдать в Москве на Чистопрудном бульваре у памятника Абаю Кунанбаеву после зимних протестов против результатов президентских выборов. Задумка кураторов заключалась в том, чтобы использовать выставку в качестве квази-публичного пространства, где активисты также могли бы собираться, обсуждать планы и обмениваться опытом. Однако попытка демонстрации принципов активистской горизонтальной организации внутри Кунст-верке столкнулась с рядом серьезных проблем, выявив жесткую и дискретную структуру самой институции, где художники и кураторы, кураторы и администрация, сам институт и окружающий его городской ландшафт как будто оказывались полностью отрезанными друг от друга, существуя в параллельных и непересекающихся мирах. В результате этого акт демонстрации протестных движений внутри биеннале по словам самих активистов вскоре стал напоминать «зоопарк» или «перформативный политический цирк». Прозошедшее очевидным образом обозначило разницу между репрезентацией протестных движений и их реальным представлением в качестве действующей политической силы.

Интересно, что в представленной на той же биеннале работе уже упомянутого тобой Йонаса Сталя «Новый мировой саммит» удалось продемонстрировать совершенно другие способы совмещения художественной практики и политического активизма. Участниками организованного художником альтернативного парламента стали представители организаций, внесенных Брюссельской клиринговой палатой в список экстремистских и таким образом практически полностью исключенных из политической жизни, лишенных возможности перемещаться по миру и финансово обездвижен-

ных в силу заморозки активов. В своем тексте о «Новом мировом саммите», опубликованном в 106-м номере «Художественного журнала», Йонас Сталь указывает на непрозрачность и недемократичность самой процедуры внесения организаций в этот список.

В Берлинском саммите приняли участие «представители национального демократического фронта Филиппин — партизанской фракции, с 1970-х противостоящей режиму в своей стране, который она считает марионеточным; Национального движения за освобождение Азавада — группы повстанцев под командованием туарегов, захватившей в 2012 году две трети Мали, стремясь, по их собственным словам, построить “мультиэтническое” и “многоконфессиональное” светское государство; Баскского движения за независимость, стремящегося переопределить понятие баскского гражданства таким образом, чтобы оно было применимо к глобальной борьбе за самоопределение; и Курдского женского движения, которое работает в оппозиции как к турецкому государству, так и к патриархальным структурам внутри Курдского революционного движения»⁴. По сути, в силу исключительного и до конца неопределенного юридического статуса искусства, участие в саммите стало для представленных организаций одной из немногих возможностей публичного высказывания. Это обстоятельство позволило выйти за рамки репрезентации и сделало саммит уникальным и вполне реальным политическим событием.

Однако примеры таких художественных проектов в 2010-х случались не так часто, а к концу десятилетия становились все более редкими. И я бы даже взял на себя смелость сделать предположение, что это разочарование в горизонтальной коллективности — одна из причин возвращения декларативно деидеологизированного искусства в его современной форме (в виде так называемого «нового цифрового салона»), которое мы наблюдаем с конца 2010-х.

Л.К.: Без «цифрового салона» и связанной с ним удивительной локальной полемики, честно говоря, было бы куда скучнее!

Е.Р.: Возможно! Но, возвращаясь к Хардту и Негри, можно сказать, что лидерство в их понимании стоит рассматривать как своего рода синоним ответственности — чтобы что-то коллективное произошло и состоялось, зоны от-

ветственности должны быть определены и распределены. В художественных институциях такое распределение заложено по умолчанию, основная проблема заключается именно в принципах, которые лежат в его основе. Поэтому можно сказать, что в 2010-х в определенном смысле идея «ассамблейности» переместилась из художественной практики в сферу институционального устройства. Так что если возникают вопросы к идеям и организационным принципам, предложенным в частности Хардтом и Негри, имеет смысл обсудить их более подробно, так как, на мой взгляд, подходы, которые они выводят в своем труде, во многом совпадают с решениями, которые в последнее время предлагаются для пересборки устоявшихся институциональных художественных форматов.

В 2009 году, за несколько лет до 7-й Берлинской биеннале, в Кунстахалле второго по величине норвежского города Берген прошла конференция под лозунгом «Биеннале: быть или не быть?»⁵. По ее итогам был создан консультативный совет, определивший формат бу-

дущего события, периодичность проведения которого была увеличена до трех лет, а структура — пересмотрена в неконвенциональном ключе, даже на уровне используемых понятий и обозначений. Таким образом уже само внутреннее устройство Бергенской Ассамблеи претендовало на то, чтобы стать аппаратом для построения моделей будущего, не застревая — в отличие от других масштабных художественных событий — исключительно в описании, обобщении и анализе текущего момента истории. Утопическая задумка организаторов состояла в том, чтобы не просто выделить отдельное пространство для разворачивания актуального культурного действия, но, рассредоточив Ассамблею, превратить весь город в площадку для междисциплинарных практик, полностью преодолевая таким образом автономию художественной среды.

Помимо художников в Ассамблее оказались задействованы представители совершенно различных дисциплин: теоретики, активисты и ученые. В самом этом факте нет ничего удивительного, опробованная в различных фор-



Мило Рау «Радио ненависти», театральный перформанс, 2011.



Мило Рау «Город изменений», театральный перформанс, 2021.

мах мультидисциплинарность уже в каком-то смысле стала общим местом в производстве художественных событий. Примечательно, что здесь художники на структурном уровне окончательно лишились приоритетной роли производителей некоего уникального знания или опыта, и вследствие этого полностью уравнились в правах с остальными. В результате пересмотра традиционного биеннального вокабуляра все участники, независимо от профиля своей деятельности, позиционировались как исследователи (researchers). Слово «куратор» также было исключено из употребления в пользу более адекватного, по мнению членов консультативного совета, понятия «convener». Так в английском языке обычно обозначают людей, ответственных за проведение собрания, а в англо-индийской традиции — координаторов протестных движений.

Эти языковые нововведения, совпавшие с распространением понятия *artistic research* и его проникновением в академическую среду Северной Европы в качестве дополнительного инструмента институционализации и нормализации художественной деятельности, были обыграны в концепции первой Ассамблеи, которая состоялась на несколько лет раньше выхода одноименной книги. Конечно, эти два понимания «ассамблейности» сложно назвать равнозначными, но некоторые созвучия и совпадения показались мне поразительными, что и вдохновило на создание нашей институции в Петербурге⁶, название которой в контексте локальной городской истории приобретает довольно забавный оттенок (см. Петровские ассамблеи).

Л.К.: С какими-то из позиций согласна, в чем-то — не до конца. Во-первых, институционализация художественных практик, связанных как с ассамблейностью, так и с «пересмотром ответственности», — конечно, тоже большой эксперимент нулевых. Помнишь европейский «новый институционализм»? Это был во многом прыжок в сторону иного устройства самого учреждения, установления партнерских отношений со зрителем, активного вовлечения самых разных специалистов в проектирование выставок, в публичные программы и ровно такие же рассредоточенные интервенции, с созданием горизонтальных сетей экспериментальных институций. Он выгорел как раз в конце десятилетия —

в связи с мировым экономическим кризисом и резким урезанием государственных дотаций на культуру.

Во-вторых, важно оговорить проблему внутринституциональных горизонталей. Она состоит в том, что существующая система финансирования и поддержки искусства требует не распределенной ответственности, когда и спросить будто бы не с кого, а ответственности вполне конкретной, воплощенной в одной, максимум нескольких, фигурах — которые вместе с повышенным уровнем ответственности несут и бремя стратегических решений. У финансирующих инстанций очень часто бывает конкретный запрос к институциям, которые они поддерживают — и я сейчас даже не про большой капитал. Небольшие экспериментальные учреждения 2000-х в Европе, вроде Центра современного искусства (ŠMC) в Вильнюсе, NIFCA в Стокгольме, Rooseum в Мальмё и Kunsthall Charlottenborg в Копенгагене, закрывались или переходили на более «устойчивую» модель функционирования ровно потому, что выделявшие деньги муниципалитеты были либо недовольны их скромной посещаемостью, либо, в условиях затягивания поясов, попросту перестали видеть в этих самоназванных экспериментальных полигонах какую-то надобность. Из этого сумбура выплыли в десятые только те площадки из «критической волны», во главе которых стояли директора с пуленепробиваемой стратегией, повязанной на гибкости-до-определенного-предела, вроде Чарльза Эше или Зденки Бадовинац. Однако это, разумеется, не значит, что эксперимент завершился. Пришло осознание сложности гибридных режимов, включающих институциональных монополистов, параинституции и другие паразитарные (в недерогативном смысле Мишеля де Серто) организмы, независимых смельчаков, которые также вынуждены идти на компромиссы либо же вспыхивать и умирать, гибридное финансирование, где государственное намертво слито с частным, монструозность международной логистики. Сложная организация требует, конечно, и головоломного маневрирования.

Опять же, с 1990-х мир окончательно глобализовался — и художественная современность предстала как такая биеннализированная плоскость. Где, несмотря на все попытки деколонизации искусства и его институций, глоба-

лизация навязывалась с Севера, через открытие новых рынков, производство мировой элиты и усугубление неравенства. И вот в этой глобальности, в которой роль одиночных инициатив и институций сводится к маневрированию внутри этой головокружительной сложности, в 2010-х стали получать довольно активное развитие художественные интернационалы, цель которых — транснациональное сцепление акторов в некоем солидарном действии. Это и европейская музейная ассоциация L'Internationale (2014–н.в.), которая изначально была создана в целях получения гранта от ЕС (для которого директорам входящих в ассоциацию музеев пришлось коллективно продавать изменение в законодательстве), и инициированные художниками организации вроде «Immigrant Movement International» Тани Брыгеры (2011–н.в.), «The Institute of Human Activities» Ренцо Мартенса (2012–н.в.), «Silent University» Ахмета Огюта (2012–н.в.), «International Institute of Political Murder» Мило Пау (2007–н.в.), ну, и «Новый мировой саммит» Йонаса Стаала (2011–н.в.), конечно.

И вот здесь тоже возникает проблема с «ответственностью», которая на самом деле никогда не решается междисциплинарностью и делегированием каких-то привычных организаторских и творческих задач от художника другим членам временного или постоянного собрания, пусть он даже просто остается «инициатором». Скажем, перечисленные «авторские» организации все были созданы при поддержке художественных институций (от утрехтского BAK до Tate) и по сей день зависят от символического капитала конкретной художницы или художника в западном художественном мире. Эта «ответственная фигура», с одной стороны, делает событие, проект вообще возможными, с другой, автоматически заставляет его фреймироваться как личное художественное достижение, до определенной степени экстрактивное по отношению к труду менее видимых участников. Это не «плохо» и не «хорошо» — как я уже отмечала выше, зачастую это необходимое условие для улавливания организационно-ресурсной возможности, предоставляемой художественной системой (и вообще-то довольно ловко используемой художниками).

Что также интересно во всех этих примерах, так это — как подобные организации, в кото-

рых люди собираются в конstellляции и ассамблеи, спроектированные в той или иной мере художниками, основываются на социальном и темпоральном монтаже. Так, Вероника Телло, вооружаясь пониманием современности Питера Осборна и Терри Смита как со-временности (дизъюнктивного соединения разных «настоящих»), очень точно пишет о подобных инициативах как об отражающих и воплощающих в себе сложную глобальную современность — со-присутствия, разделения времени — и неравные социальные отношения (классовые, расовые, гендерные и другие границы), которые ее оформляют⁷. На примере «Silent University» Ахмета Огюта, куда принимались на работу преподаватели-мигранты, она показывает, что экспериментальные социальные ассамблеи в искусстве по-прежнему проблематичны с точки зрения вопросов авторства, зависимости и распределения ответственности, воспроизводства классового, расового и гендерного неравенства, отражая тем самым окаменение понятий «со-присутствие», «сотрудничество» и «коллективность» в товарной нише современного глобализованного художественного мира. Темпоральный монтаж

в таких проектах выявляет диагонали солидарности между несоизмеримыми субъектными позициями, но при этом, фикционализируя, как выражается Питер Осборн, недостающую коллективность «глобального транснационального», зачастую воспроизводит телеологию и хроноимпериализм западной культуры.

В этом смысле был интересен и симптоматичен выбор в 2019 году коллектива *guanggru* в качестве художественных директоров следующей Документы. Индонезийский коллектив также организован на основе горизонтальной кооперации и ассамблейности: их образовательная платформа GUDSKUL в Джакарте устраивает *Majelis* — ежемесячные собрания — для обсуждения организационных аспектов работы различных отделов, подразделений и программ GUDSKUL. Концептуальной связкой Документы *guanggru* обозначили понятие *lumbung* (общественный амбар для хранения риса), для чего пригласили различные коллективы, организации и институты со всего мира разработать «новые модели устойчивости и коллективные практики совместного использования ресурсов»⁸. На данном этапе *guanggru* уже распределили участников по мини-со-



Мило Рау «Гражданские войны», театральный перформанс, 2014.

ветам, mini-majelis. Опять же, показательно, что недавно опубликованный список участников, среди которых почти нет мировых звезд от искусства, они составили не по алфавиту, а в соответствии с временной зоной резиденции соответствующей группы⁹. Если Мбембе пишет о планетарной запутанности (planetary entanglement)¹⁰, то ассамблеи 2010-х показывают, что это во многом запутанность темпоральная.

Е.Р.: Да и эта темпоральная запутанность и неоднородность делает границу между десятилетиями очень плавной и размытой, существенно усложняя задачу по выявлению магистральных тенденций. Хотя, безусловно, все явления, которые мы упомянули, повлияли на обсуждаемое в этом номере десятилетие и сформировали его, пусть часто и в негативном ключе — через разочарование, пересмотр и необходимость трансформации в изменившихся условиях.

Инвертируя функции «организаторов» и «множества», Хардт и Негри используют красивый и интересный образ опрокинутого кентавра. Может показаться, что, будучи перевернутым с ног на голову, кентавр как фигура окончательно распадается и превращается в абстракцию наподобие химической реакции, запускаемой веществами-катализаторами. Однако выбор этого изначально гибридного дела совершенно неслучаен. В конце 2010-х ассамблейность и множества невозможно мыслить, не учитывая их опосредованность современными технологическими системами коммуникации и включенность в более обширные технологические и экологические системы и связи. Похоже, что с завершением десятилетия эта включенность и взаимозависимость обозначилась уже окончательно и бесповоротно через опыт пандемии. Поэтому для меня понятие ассамблейности уже давно неотделимо от концепции искусства без исключенных как некой модели или прообраза открытой культуры будущего, которая сейчас постепенно вызревает и нуждается в проработке и оформлении. Этот процесс создания общей среды, где любой опыт и особенности могут обогащать и трансформировать друг друга, где развитие и движение невозможны без разнообразия тел, способов восприятия, подходов, разных видов опыта и способов идентификации, несомнен-

но, будет сопровождаться еще большим количеством этических коллизий и также будет требовать постоянного раскрытия, проговаривания и пересмотра тех принципов, по которым осуществляется.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Seguin B.* Podemos and its critics. *Radical Philosophy* #193, Sept/Oct 2015. Доступно по: <https://www.radicalphilosophy.com/article/podemos-and-its-critics>.

² *Žmijewski A.* Artur Žmijewski, curator of the Berlin Biennale, writes about the seventh edition, *Artdaily.org*, 2012.

³ *Kopenkina O.* Administered Occupation: Art and Politics at the 7th Berlin Biennale. Доступно по <http://artjournal.collegeart.org/?p=3457>.

⁴ *Сталь Й.* Искусство безгосударственного государства // *Художественный журнал* № 106 (2018). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/81/article/1780>.

⁵ *Latimer Q.* To Biennial or not to Biennial? Pt. 2, The second in a two-part report from the recent Bergen Biennial Conference in Norway (2009). Доступно по <https://www.frieze.com/article/biennial-or-not-biennial-pt-2>.

⁶ *Tello V.* What is Contemporary about Institutional Critique? *Third Text*, 34:6, 2020. P. 635–649.

⁷ Сайт Документы. Доступно по <https://documenta-fifteen.de/en/>.

⁸ Доступно по <https://artguide.com/news/8036>.

⁹ *Mbembe A.* Necropolitics // *Public Culture*, Vol. 15(1).

¹⁰ *Durham:* Duke University Press, 2003. P. 11–40.

Лера Конончук

Родилась в 1990 году в Москве.

Культуролог, художественный критик, куратор.

Исследует экспериментальные институциональные практики и межсредовые аффективные инфраструктуры.

Живет в Москве.

Егор Роголев

Родился в 1980 году в Ленинграде.

Художник, автор текстов об искусстве.

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве и Санкт-Петербурге.



«Тихий пикет», 2 мая 2018 года.
Фото из паблика «тихийпикет» ВКонтакте.
Предоставлено автором текста.

Роман Осминкин

«Тихий пикет»: (пост)акционизм на переходе от героизма к будням

В 2016 году Надежда Толоконникова в интервью «Снобу» так отвечала на вопрос об актуальности искусства акционизма после громкого дела над «Pussy Riot»: «Павленский — акционист, чьи работы идеально ложатся в наше время. Он художник периода разочарования, охватившего нас после 2012-го»¹. Под новым временем разочарования подразумевалась российская действительность после 2012 года, но само по себе разочарование — слишком абстрактная категория для столь кардинальной смены акционистских практик. Те же «Pussy Riot», после освобождения Ахехиной и Толоконниковой, пытались провести несколько акций, которые были прерваны силами правоохранительных органов в самой грубой форме. И только после серии этих относительных неудач Надежда Толоконникова вынуждена была констатировать, что «художник в нынешних условиях — особенно после Крыма — по существу оказался безоружен: его эстетика, формат радикальных перформансов перехватили люди власти, люди, которые устроили такой кровавый маскарад на юго-востоке Украины. <...> Когда государство ведет себя, как панк, художник должен вернуться к простому серьезному высказыванию, измениться принципиально»². На фоне анархической разухабистости «Войны» и «Pussy Riot» акционизм Петра Павленского выглядел вполне — и даже слишком — серьезным. Но с позиции многих арт-активистов и правозащитников, создаваемый Павленским художественный героический статуйный образ заслонял его же политический стейтмент. В акциях Павленского, воспроизводящих один и тот же романтический конструкт «художник и толпа» и обращенных к большому Другому, роль массовки отводилась не

только аппаратам власти и медиа, но и всем потенциально солидарным с ними оппозиционно настроенным горожанам.

Однако в том же 2016 году — в качестве, может быть, еще «слепого пятна» для предыдущей, второй волны акционизма³ — начала выкристаллизовываться менее закрытая, более горизонтальная и диалогичная модель, названная мной примерно тогда же постакионизмом, примыкающая по модусу своего свершения и прагматике к «конструктивному интервенционизму»⁴. Это не означает, что после национал-консервативного поворота 2014 года анархический акционизм постнацбольского периода окончательно уступил арт-активистскому интеракционизму и коллаборативному диалогу. Скорее, в 2010-е годы на территории постсоветского пространства сосуществовали разные модели акционизма и арт-активизма, как жесткий микс феодализма/неоархаики с технотехнологическим прогрессом. Акционизм как таковой представляет собой древнейшую форму публичного жеста несогласия и мало изменился со времен Диогена Синопского: «Образная система акционизма вообще не развивается во времени — это самая архаичная форма символического действия. Но эта эстетическая внеисторичность компенсируется гипертрофированием социополитического контекста. По сути, главной детерминантой и формообразующей категорией акционизма является время и место (то есть акция не только сайт-, но и тайм-специфична). Попала акция в нужное время и место — значит, она состоялась. Поэтому художественный образ и формы предъявления в акционизме должны быть понятны широкому кругу городской интеллигенции, которая и является адресатом большинства

акций»⁵. Та же группа «Pussy Riot» в своей новой реинкарнации провела одну из самых громких акций на Чемпионате мира по футболу 2018 года. Павел Крисевич в самом конце 2010-х—начале 2020-х провел несколько акций, по форме напоминавших о «героическом» периоде акционизма того же Петра Павленского, но по факту дегероизирующих акционизм и профанирующих нарочитую серьезность Павленского. Последняя по времени акция Крисевича — холостой выстрел себе в голову на Красной площади, на который среди городской возни никто не обратил внимание, — абсолютно пустой жест, указывающий лишь на randomness и иррациональность репрессивного аппарата, среагировавшего немедленно и заключившего Крисевича под стражу. Подобная опустошенная и практически самореферентная акция, отсылая к пустому белому листу в руках активистов-пикетчиков, не раз задерживаемых с формулировками в протоколах вроде «митингующие держали плакаты антиправительственного содержания», говорит, скорее, об исчерпанности «героической» модели в данных политических условиях.

По мере того, как в 2010-е гибридная суверенная демократия трансформировалась в электоральный авторитаризм, а тот — после 2019-го — на глазах мутировал в диктатуру, мы наблюдаем все больший рост государственно-го акционизма — от «Ночных волков» до казаков, от Крестных ходов до «Бессмертных полков». Но изменились также и социотехнические условия: акционистские практики во многом были интериоризованы политическими движениями и активистами, став рутиной в медиаповестке. На смену ярким художественным акциям с политическим подтекстом пришли многочисленные интеракции, организованные арт-активистами с использованием художественных средств. Деятели этой новой волны осознали невозможность широкого массового протеста в России в ближайшее время и вместо эксклюзивной монологичной фигуры героя-одиночки и единичных акционистских жестов предложили проектное мышление и художественно-активистскую субъективацию по горизонтальной линии диалога, вовлечения и коллаборации. В 2010-е произошел бурный рост инициатив, разделяющих эти подходы: фестиваль активистского искусства «Медиаудар», коллективно-сетевой проект «Тихий

пикет» (Дарья Серенко), театр «Груз 300» и группа «Психоактивно» (Саша Старость, Катрин Ненашева), движение «Союз выздоравливающих» (Анастасия Дмитриевская, Павел Митенко, Наталья Никуленкова, София Пигалова, Катрин Решетникова, Егор Софронов), феминистские проекты «Ребра Евы» и LeftFem, Школа вовлеченного искусства «Что делать?» и Дом культуры «Розы», пародийный институт *и и и ч е г о д е л а т ь*, группа «Родина» и «Партия мертвых», швейные кооперативы «Швемы» и «Наденька», инклюзивный театр «Квартира», работающий с людьми с расстройством аутистического спектра, театральный проект «Вместе», разрабатывающий методику «Театра угнетенных» (форум-театр), театр «Maaimanlorri», формирующий творческие группы и интегрирующий различного типа знания и практики для исследования феноменов современной реальности, «Тереза» — творческий союз художников, деятелей культуры и секс-работников, коллаборативные проекты с рабочими-мигрантами художницы Ольги Житлиной и множество других социально ориентированных художественных практик. Реализуясь на улице или учреждая свои собственные пространства встречи искусства с социальной реальностью, эти проекты производятся преимущественно коллективно и перформативно, представляя собой куда более разнообразную лабораторию подходов и форм, чем акционизм предыдущих периодов или институциональные художественные перформансы.

Одним из первых и самых массовых коллективных перформансов в этом ряду была серия передвижных акций, инициированных российской поэтессой и активисткой (выпускницей московского Литинститута) Дарьей Серенко, распространившихся в медиа и социальных сетях под общим тегом «# тихийпикет».

Ниже мы подробнее остановимся на этом во многом парадигмальном для 2010-х годов — по принципам вовлечения и распространения — кейсе. Начиная с 28 марта 2016 года Дарья Серенко ежедневно ездила в московском метрополитене на работу и с работы с табличками, содержащими текстуально-визуальные сообщения на самые острые и конфликтные политико-социальные темы сегодняшнего российского общества. Эти обращения лишь изредка принимали эксплицитно поэтические формы: помимо своих собственных

стихов Дарья Серенко использовала стихи известных поэтов прошлого (Георгий Иванов) и современников (Михаил Гронас, Андрей Родионов). Но тем не менее обращения в полной мере отвечают открытой драматургии языковых интеракций и непредзаданности коммуникативно-прагматического контекста ее разворачивания. Они соответствуют установке поэтической коммуникации и драматургии письма как «езды в неизвестное» самого языка. Поэтесса напрямую встраивается телом с плакатом в повседневный ритм транспортной инфраструктуры, мизансценируя внутри гула разнонаправленных потоков коммуникации свои обращения как приглашения к диалогу каждого пассажира и прохожего — потенциального читателя-вуйера.

Немаловажно, что сама Серенко считает «Тихий пикет» продолжением своей поэтической практики, перевода ее в перформативный режим высказывания и наделяя политической модальностью. Причем драматургия процесса письма/чтения буквально «разворачивается» на глазах потенциальных читателей-соавторов вместе с плакатом: «То, как я его (плакат) везу, — это странно: то ли я перевожу плакат с места на место, то ли я его автор. Иногда я специально езжу с плакатом в одной руке и маркером в другой, чтобы было видно, что это произошло здесь и сейчас. А иногда я, наоборот, везу его свернутым в трубочку, люди присматриваются к буквам, и я постепенно по ходу движения плакат разворачиваю. Вот уже в момент разговора, когда люди меня что-то спрашивают, политическое расширение и происходит. То, чего я не могу заставить поэзии, — здесь я при нем присутствую и могу в него по возможности вмешаться»⁶.

«Тихий пикет», таким образом, заявляет о себе как продолжение и расширение известных опытов советских поэтов-концептуалистов: серия «Обращения к гражданам» Д. А. Пригова⁷, стихи на библиотечных карточках (картотеки) Л. Рубинштейна. Цикл обращений к гражданам Пригова (состоявший почти из тысячи посланий), которые поэт расклеивал по московскому спальному району Беляево, был редкой для времени позднего СССР попыткой открытого введения артефакта самиздата в советский социум, вызвавший репрессивные меры со стороны власти в лице советской карательной психиатрии. В своих пред-



«Тихий пикет», 13 июля 2016 года. Фото из паблика «тихийпикет» ВКонтакте. Предоставлено автором текста.

уведомлениях Пригов писал, что «Обращения» были реализованы, а не напечатаны. То есть они производились в перформативном режиме и выступали не как тексты, а как жесты, акты в физическом пространстве — экспонаты событий. Но вторгаясь в городское пространство, зафиксированные в нем (Пригов самоназначал себя народным поэтом) пластилином на небольших невзрачных листках некачественной бумаги, приговские обращения, тем не менее, не могли реализовать в полной мере всей своей драматургической природы и присутствующего им диалогизма. Тексты же «Тихого пикета» не просто входят в городское пространство, но их реализация уже вписана в установку на исполнение — иначе говоря, без ответной реакции и последующей дискуссии (своеобразного дискурсивного театра) они не могут

состояться и повисают в пространстве как неузнанные — непрочитанные, не случившиеся. Реакция может быть любой, не только вербальной. Помимо открытой режиссуры диалогов и спонтанных интеракций она также предполагает расширение коммуникации на все биотические аспекты семиозиса. Причем знаковые системы перетекают одна в другую прямо в процессе производства текста: «Я часто езжу со стихами на плакате или делаю что-то типа блэкаута — когда у меня устанавливается долгий контакт с человеком напротив, и я вижу, что он следит за моими действиями»⁸.

Здесь будет немаловажно подчеркнуть, что само слово «тихий» несет как деритуализирующее, снимающее пафос гражданской речи и героизм неповиновения, так и деметафизизирующее обрамление ввиду отказа от задействования собственного голоса в самом высказывании. Таблички с текстом непременно должны быть сначала прочитаны, что в терминах дерридианской критики устраняет из них голос как присутствие идеального⁹ и наделяет саму табличку с надписью некоторой дееспособностью — неустранимой материальностью знака, вносящего различия между двумя инстанциями предполагаемой коммуникации. Носительница тихой «таблички» никогда не берет слово первая — пока коммуникацию не иницирует случайный адресат, узнавший себя в тексте плаката и/или каким-то образом соотносивший себя с ним. Последующая коммуникация может принимать вербальные формы, с которых уже будут сняты любые подозрения в метафизичности за счет этого зазора между письмом и чтением, вносимого текстом таблички. Дарья Серенко как бы делегирует свой голос нечеловеческому объекту — плакату, который из простого носителя становится активным проводником высказывания.

Опыты другого концептуалиста, Льва Рубинштейна, примечательны как раз собственным выходом в политическое измерение — тексты с библиотечных карточек перекочевали на плакаты, с которыми сам Рубинштейн выходил на многочисленные митинги болотной оппозиции 2011–2012 гг. Но и тут есть значительное отличие коммуникативно-прагматического контекста, так как и сама Дарья Серенко, и остальные присоединившиеся к ней «тихопи-

кетчицы» (всего в акции принимали участие более 150 человек) подчеркивают именно повседневный, не выходящий за пределы обычных маршрутов и форм поведения характер пикетов. Об изобретенном методе «тихого пикета» Серенко говорит: «Когда ты не являешься никаким политическим субъектом, не ощущаешь свою субъектность, — что человека с плакатом воспринимаешь, с одной стороны, как нечто очень чужеродное, а с другой стороны, как продолжение городского ландшафта. Его не воспринимаешь всерьез и чувствуешь агрессию его сообщения, потому что это попытка нарушить твоё личное пространство. И я думала, как же сделать так, чтобы нарушить, но в рамках дозволенного: чтобы человек ощущал, что он сам это прочитал, сам это увидел, а не я ему это показала»¹⁰. То есть «тихие» тела-таблички представляют собой своеобразные мобильные социальные скульптуры, они не статуарны, не монументальны и не предъявляют себя в качестве формы политического протеста, поэтому им не страшна ритуальная рутинизация («Люди, которые едут со мной в метро, видят это сообщение один раз, может быть, впервые в жизни, и больше его не увидят»¹¹). Они априори рутинны, будничны, а не праздничны, не экспонированы. Как незаметные инсургенты они встроены внутрь социальной коммуникации, незаметно сдвигая, остроя ее, запуская процесс обратной реакции самым непредсказуемым образом.

Таким образом, серия акций «Тихий пикет», интериоризировав форму приговских «обращений» и рубинштейновских «карточек» на уровне самого акта высказывания, заполняет пустоту исчезнувшего автора (ушедшего героя) своим «телом-пикетом». Но это уже совсем не то биосоциальное тело автора, которое всегда норовит восстановить себя в своих органицистских либо метафизических полномочиях. Это тело — тело-представителя высказывания, как бы говорящего от лица отсутствующего адресанта. Вместо присвоения речи этого адресанта как несобственно-прямой и превращения ее в объект собственных метадискурсивных отправлений, такое тело-представитель самообъективирует себя и свои дискурсивные полномочия, возвращая дискурс его материальную реальность. Так Серенко говорит о роли своего тела: «Когда я, женщина,

везу плакат об угнетении женщин, то фотографируют уже меня, мое тело: оно начинает иметь значение»¹². Реальное тело становится неотделимо от высказывания и одновременно само обретает значение через высказывание. Тело скрепляется с текстом посредством культурных и языковых кодов как значащее тело-плакат, тело-текст в расширенном семиозисе, учитывающем все биотические аспекты — паравербальные, жестовые, интонационные, мимические и даже мускульные знаковые системы. Поэтому Серенко выступает против перенесения своих плакатов и плакатов многочисленных присоединившихся участников и участников в музейно-выставочные условия: «Мне не хочется этот плакат фетишизировать, создавать вокруг него ауру экспоната. На выставке он превратится в какое-то дискурсивное ороговение, потому что меня рядом с ним уже не будет. Мне важно, чтобы плакат нигде не находился без человека, в данном случае без меня. Поэтому я не стала бы расклеивать стикеры по городу, раздавать листовки: это не работает»¹³.

Таким образом, в серии акций «Тихого пикета» мы могли увидеть отличную от «героического» акционизма Павленского и группы Pussy Riot линию горизонтальной перформансной коммуникации, дав возможность на равных вовлечь в участие в акции множество простых равнодушных людей и предложившую им более доступный способ для совершения своего собственного акта высказывания в публичном и медиапространстве. Эта модель позволила преодолеть монологичность художественного произведения в пользу диалога многих, в котором художник отказывается от роли медиума или просветителя, становясь одним из звеньев прохождения коммуникации в общем публичном и социально-сетевом (так как «Тихий пикет» имеет свое продолжение в новых социальных медиа) пространствпространствах. Художник в таком коллективно-сетевом перформансе становится медиатором, иницирующим совместно вырабатываемое создание протоколов участия и запускающим процесс открытой и горизонтальной коммуникации по принципу каждого с каждым. Следовательно, сам такой перформанс — помимо социально-этического целеполагания — обретает некий горизонт проактивности, становясь

одновременно художественным и социальным изобретением, социоантропологической лабораторией по разработке альтернативных форм коллективного взаимодействия.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Карпова А. Надежда Толоконникова: Pussy Riot воспринимают так же серьезно, как официальных российских политиков // *Сноб*, 17 августа 2016. Доступно по <https://snob.ru/selected/entry/112406>.

² Там же.

³ Митенко П., Шассен С. Третья волна акционизма: искусство свободного действия во время реакции // *Художественный журнал* № 102 (2017). С. 126–139.

⁴ См. Фикс Е. Эстетика интервенционизма // *Художественный журнал* № 67/68 (2007). С. 35–37; *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge: MIT Press, 2004. P. 134.

⁵ См. Осминкин Р. Рецензия на статью Ингрид Нельсон «Artist for a New Age: Dissident Russian Performance Art and the Work of Petr Pavlenskiy» // *Транслит* № 22 Застой/быстрые коммуникации. С. 99–102.

⁶ Оборин Л. Дарья Серенко: «Мне важно, чтобы плакат нигде не находился без человека». Что такое тихий пикет — и что за человек стоит за плакатом? // *Colta.ru*, 7 мая 2016, доступно по <http://www.colta.ru/articles/specials/11000>.

⁷ Пригов Д. А. Граждане! Не забывайте, пожалуйста! Сост. Екатерина Деготь; авт. ст.: Анна Альчук др. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

⁸ Оборин Л. Дарья Серенко: «Мне важно, чтобы плакат нигде не находился без человека».

⁹ По Деррида, только в голосе возможна «абсолютная близость означающего и означаемого <...> Означающее станет совершенно прозрачным в силу абсолютной близости к означаемому. Эта близость разрушается тогда, когда вместо слушания моей речи я вижу мое письмо или жест». Деррида Ж. *Голос и феномен*. СПб.: Алетейя, 1999. С. 102–109.

¹⁰ Оборин Л. Дарья Серенко: «Мне важно, чтобы плакат нигде не находился без человека».

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же.

Роман Осминкин

Родился в 1979 году в Ленинграде.

Поэт, художник, теоретик искусства.

Живет в Санкт-Петербурге.



Лиза Неклесса «Дочки-матери», «Нормальная дочь», 2019. Вид установки в ЦТИ «Фабрика».

Анна Нижник

Вопросы познания и феминизм

Что привносят феминистские практики в современное искусство? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно вникнуть в организацию этой подвижной структуры, пронизанной разными формами коммуникации, смысловыми и социальными связями, аффектами и разрывами, которые раз за разом сшиваются по-новому. Неуловимость, «взгляд и нечто», существующее за человеческим, рациональным, иерархичным и закрепленным в словарях, стали основным вызовом начала XXI века. Стало очевидно, что история не закончена, но ее перспективы выглядят не слишком оптимистично.

В условиях российской государственности последнего десятилетия принципы «чистого искусства» или институциональной критики работают не так четко, как предполагалось в 1990-е. С одной стороны, остается актуальной проблема, обозначенная в № 10 журнала «Разногласия» (2016): «Кто платит за культуру?» Тезис Адорно о том, что управление культурой возможно именно благодаря тому, что общество убеждено в ее «бесполезности», в наших условиях должен быть пересмотрен. Во всяком случае государственная практика и риторика в отношении культуры ясно дают понять, что основным качеством культуры должна быть ее полезность — так указ «Основы государственной политики» 2014 года определяет функцию культуры в первую очередь как воспитательную, вырабатывающую в гражданах «честность, правдивость, законопослушание, любовь к Родине, бескорыстие, неприятие насилия, воровства, клеветы и зависти, семейные ценности, целомудрие, добросердечие и милосердие, верность слову, почитание старших, уважение честного труда». Искусство, таким образом, становится вновь очень полезным — но до тех пор, пока понятно, на что оно указывает.

С другой стороны, этот возрожденный и открыто заявленный интерес к этической стороне эстетики странным образом переключается с разговорами о «новой этике». Ее работу можно понять как попытку выразить прежде скрытое. За последние десять лет искусство стало приниматься чуть ближе к сердцу — будь то оскорбленные деятельницы культурного сообщества («хуйки» на выставке «Феминистский карандаш 2») или оскорбленные представители абстрактного населения (профессиональные доносы на феминистские художественные инициативы петербургского консервативного активиста Тимура Булатова). Причины этой узости, тесноты, коммунальности и чувствительности к чужому мнению кроются, с одной стороны, в общей гендерной тревожности, характерной для ситуаций, когда что-то нежелательное или неожиданное выходит на свет («сор из избы», «грязное белье»), с другой — эта тревожность обостряется в результате ясно обозначившейся тенденции к объединению всех феминистских инициатив в некую общую оппозицию «нормальной» политике.



ТО «Наденька» «Mimosa Pudica. Книга обещаний и утешений», 2018. Текстильная книга.

Темные принципы иного «женского», все еще существующего как нечто антинормальное, угрожают устоявшемуся порядку вещей, выступая в амплу «крота истории», который может вскопать четко размеченный огороδικ поэзии.

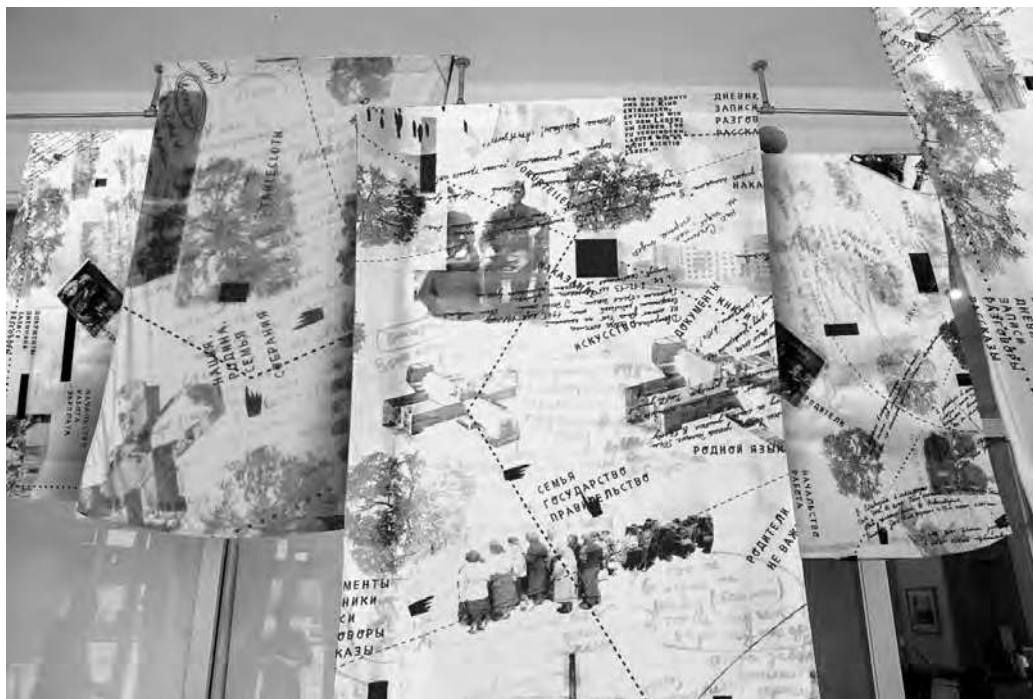
При этом в качестве ответа на нарастающую трайбализацию общества, подкрепляемую изобилием цифровых медиумов для самовыражения и выбора идентичностей, риторика и политика российского государства в отношении культуры, напротив, ставят своей целью установить нормативные софиты, которые бы подсвечивали опасные и топкие моменты поисков себя, которые — не приведи господь! — могут обернуться новой неподконтрольной коллективностью.

В частности, приметой последнего десятилетия явилось появление культурной госкорпорации РОСИЗО, ставшей на какое-то время главным государственным игроком на поле искусства и занявшей крупнейшие выставочные площадки страны. Нечто схожее происходило в эти годы и с Государственным литературным музеем, который начал управлять делами многих прежде федеральных литературных музеев (наиболее показателен случай с переводом дома-музея Окуджавы в ведение Гослитмузея, сопровождавшийся сокращением прежней администрации и увольнением вдовы поэта с должности директора). В процессе укрупнения культурных институций не только перенаправляются потоки власти, но и создаются новые финансовые «хабы» (например, Фонд президентских грантов или нацпроект «Культура»), которые непрозрачно демонстрируют заинтересованность государства в культуре и искусстве. Важно отметить, что эти изменения привели не к культурной революции, а к подмораживанию искусства — рядом с пряником (финансовыми инструментами) все чаще появляется кнут — полицейское преследование, чистки западных фондов по признаку иноагентов, — и часть позиций в этом неподвижном морозном воздухе стала видна более ясно.

Предлагаемая государством рамка заполняется по доступным смысловым каналам. Впервые, это легалистские инициативы, например, закон о домашнем насилии, вдохнов-

ляющий как флешмобы — например, #ЯНеХотелаУмирать — так и традиционные выставки, например, выставка «Обыкновенные мученицы» (Москва, 2015). Во-вторых, это огромная работа российского академического сообщества, где к началу 2020-х словосочетание «гендерные исследования» уже кажется даже устаревшим. В-третьих, это работа художниц с институциями, дискуссии о недооцененном женском труде, вопросы видимости женщин в искусстве, поставленные еще второй волной феминизма и особенно ярко — Линдой Нохлин. Наконец, это товаризация феминистской эстетики, которая стала общим местом в массовой культуре от голливудских блокбастеров до рекламных кампаний крупных корпораций. Тем не менее за этой рамкой существует и значимый интеллектуальный поворот, который предполагает конкретно не только политические завоевания, но и перераспределение полюсов напряженности между смыслами, иерархиями и социальными структурами¹.

Феминистское искусство в этом антураже заявляет о себе как о проекте, где скрытое станет явным. Феминистское движение давно освоило эту тактику: вместо трибун — куда в силу разных обстоятельств ходу нет — показывать, рассказывать, разъяснять. Самые крупные феминистские манифесты воспринимались как сенсация: оказывается, женщина тоже гражданка (суфражизм), оказывается, то, что происходит с женщинами, — это насилие (радикальный феминизм, Андреа Дворкин и пр.), оказывается, красота и добродетельность — это стереотип (либеральный феминизм, Бетти Фридан). Следующее тысячелетие было подготовлено этими вопросами и пафосом разоблачения еще менее уловимых, еще более смутных материй: эмоционального труда, аффекта, повседневности, знания, которые оказались иными, чем виделось. «Феминистская оптика» — недаром о ней говорят как о приборе — выявляет «скрытое» в каждом явлении. Жест срывания покровов одновременно спасителен и театрален, и это добавляет феминистскому искусству привлекательности. Некогда вытесненный романтизм возвращается не столько по форме, сколько по внутренней сути: феминистки говорят об утопии,



Ника Дубровская «Wo beginnt die Heimat? / С чего начинается Родина?», 2019. Берлин. Выставки, серия воркшопов-чаепитий с русскими немцами-переселенцами в Германию. Фотошоп Макс Ким.

о «темном чердаке», куда мейнстримная культура выселила своих безумных жен (отчасти этим проникнута herstory), о скрытых от посторонних глаз преступлениях (домашнее насилие). Этот живой иррациональный порыв предлагает новую альтернативу полуромантическому консервативному желанию подчинить все ностальгии и славным страницам прошлого, равно как и неолиберальной рациональности, которая поклоняется своим нравным идолам «рынка».

После того, как по всему миру прокатилась волна Оссигу и драматического поражения в 2012 году российского протестного движения, надежды стали возлагаться на разнообразные низовые движения, которые могли бы перехитрить неповоротливое государство и возродить солидарность. Задача обучения этой тактике логичным образом легла на феминистские инициативы: как у Муми-мамы в сумке сами собой оказывались нужные вещи, так и российские ку-

раторки и художницы, на первый взгляд, без всяких усилий стали выводить на художественную сцену фестивали (фем)активистского искусства: «МедиаУдар», «Ребра Евы», «FEM FRONTIER», уфимский «ФемБайрам» и т.д.²

Эра тучного меценатства 2000-х сменилась донатами — коллективным меценатством, покровительством платформ (феминистский Instagram, левый Twitter, более актуальный, впрочем, для англоязычной аудитории) и всяческими смешанными формами финансирования. Магические слова «самоорганизация» и «гибридность» позволяют сместить акценты с лобового вопроса «на кого работаете, деятели культуры?» в сторону усложнившейся системы, где каждая работает на себя и одновременно на кого-нибудь еще. Трудно ответить, насколько была самоорганизованной художественная и литературная «тусовка» 1990-х и насколько отзеркаливала принципы советской культур-

ной номенклатуры, но относительно 2010-х можно четко уловить акцент на «коллективности», принципах «коллаборации», «самоорганизованных сообществах» и т.п. Отмечая эту фиксацию на коллективном труде и постепенный отход в прошлое художника-одиночки, стоит сказать, что именно феминистская этика, в которой патриархату противопоставлена не власть женщин, а демократическое рассыпание и делегирование этой власти всем, внесла ощутимый вклад в распространение горизонтальных инициатив.

При этом становится особенно важен сам процесс организации выставки или перформанса — тематические принципы (например, «серьезные» концепции больших биеннале) уступают место принципам эмоциональной работы, заботы или аффекта — именно такой хочет казаться последняя Триеннале Гаража, где частью выставки сделали неформальные связи участников. В социальном поле вдруг появляются раньше скрытые вещи: об этом заявляла еще Коалиция работников искусства (1969), но теперь в терминах «заботы» и «эмоционального обслуживания» о них говорят открыто.

Невидимое становится темой и способом говорить. Вероятно, поэтому феминистское искусство так часто обращается к маленькому — домашнему, незначительному, повседневному. Можно заметить, что Большая война утратила свой ужасающий лоск («Война прекрасна, потому что создает новую архитектуру, такую, как архитектура тяжелых танков, геометрических фигур авиационных эскадрилий, столбов дыма, поднимающихся над горящими деревнями, и многое другое...» — Вальтер Беньямин), и место основного ужаса в феминистской эстетике занял тыл, дом, лязг закрывающихся дверей, за которыми происходит все что угодно. Очень характерный ранний пример такой перестановки — «Война с доставкой на дом» Марты Рослер. Показательно, что многие российские художницы работают с темой кухни³, соединяя феминистские практики переприсвоения женского и диссидентский образ «кухонных разговоров», где только и можно сказать друг другу правду. При этом наказ замалчивания и заметания под ковер,

который предлагается российской государственностью, вполне рифмуется с клаустрофобным образом занавесок (например, как в работе «Занавески» (2020) Ники Дубровской) и руки, зажимающей рот, распространенной на плакатах против домашнего насилия.

Парадокс: если в тюремной камере говорить о том, что ты в камере, как выбраться наружу? В качестве снятия этой дурной бесконечности можно предложить сместить акцент с самой диспозиции, где внимание привлекает иерархия «кто кому построил тюрьму», «кто объект, кто субъект», на сами практики, которые подразумевают множественность и сложность. Если взглянуть на искусство не как на набор уже сделанных объектов, а как на процесс, то в промежутках между операциями (например, я плету кружево) открывается свобода маневра. При этом в поисках этой ошибки в матрице простые операции можно дробить бесконечно — в какой-то момент самое маленькое звено может сработать по-другому, поменяв логику самого процесса.

В феминистской литературе популярны практики выговаривания себя (последний нашумевший пример — «Рана» О. Васякиной), в материальной форме плетение словес превращается в работу с текстилем, прядением, вязанием, увлечение матрицей и компьютерным кодом. В эту направленность вписывается давняя связка искусства с модой и текстильным производством — от красочных и гламурных коллабораций, как у Джуди Чикаго и Dior, до феминистской критики, как в фильме «Голубой Китай» (реж. Миша И. Пелед) или перформансе кооператива «ШвеМы» «12-тичасовой рабочий день» на 1-й Триеннале российского современного искусства. Из свежайших примеров стоит упомянуть выставку «Нормальная дочь», прошедшую на ЦТИ «Фабрика» в 2019 году, где в числе прочих работ с текстилем, лоскутами, коллажами была представлена вышивка Лизы Неклессы «Дочки-матери», на которой высказывания «нормальной» матери («Внуков бы увидеть», «Ты замуж совсем не хочешь») окружают девичье лицо. Обращение к технике рукоделия и кратким репликам отражает давно на-

меченную в женском искусстве тенденцию создавать маргиналии, а не полновесные произведения в конкретном формате. Это сравнимо с многочисленными женскими «записками», а не «романами», представленными в литературе XIX века, или — в новейшее время — художественным женским проектом «Записки на подолах». Однако теперь это рукоделие работает как метод перераспределения ценностей — от Творца к ремесленнице. Сама по себе эта тема не нова, но сейчас она подкрепляется интересом к кустарному и локальному, актуальным в период пандемии и изоляции.

Отчасти поэтому феминистские инициативы так склонны себя разъяснять. С бесконечным терпением они выстраивают свои высказывания, понятийные и ценностные схемы — достаточно посмотреть на темпы роста феминистской просветительской работы. Наивно было бы видеть в этом исключительно акты борьбы за гегемонию, потому что внутри каждого такого акта — маленький понятийный процесс, небольшое смещение интеллектуальных карт участников коммуникации. Такой принцип заметен в выставке «И-искусство, Ф-феминизм», построенной по принципу тезауруса, где феминистские понятия вплетаются в искусство, а зрителю предлагается посмотреть, как все устроено внутри. «Добро пожаловать в кукольный дом» — гостеприимно говорят участницы феминистского художественного дуэта Жанна Долгова и Ульяна Быченкова, предлагая пройти в маленькое пространство в пространстве.

Внутри такого пространства может оказаться нечто жуткое, например, травма, свидетелем которой становится зритель. Таковы феминистские художницы, которые показывают скрытые от глаз места — Катрин Ненашева, «Pussy Riot», — способствовавшие появлению незаменимого инструмента ОВД-Инфо — писательницы и поэтессы из Ф-письма, рассказывающие о сексуальном насилии. Любопытно, что операция по демонстрации скрытого, настойчивое привлечение внимания к неприятному и темному противоположна операции, которую осуществлял популярный в прошлом десятилетии гламур. Задача блеска, беззаботной жизни, постмо-

дернистской шутки заключается в том, чтобы переключить внимание, сместить фокус с реальности. Вместо гламурности и внешней эффектности — взгляд вовнутрь, на мелкие детали, на подкладку и стежки, которыми шит пиджак Brioni, — вот действие, которое предлагает феминистский поворот и которое было уловлено искусством последних лет.

Расколдовывать реальность можно не только описывая большие сущности, составляя их в суперсистемы — например, капитал, — но и бесконечно разделяя мир на маленькие сущности. Чем, кстати, давно и успешно занимаются естественные науки. Если «феминистская оптика» — это прибор, то он, скорее, сродни микроскопу, потому что позволяет увидеть связи и вещи, слишком мелкие для привычного взгляда, но, может быть, не менее могущественные, чем бактерии или вирусы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Подробнее см. Митрофанова А. Новая рациональность, или можно ли говорить об онтологии феминизма? // Гендерные исследования № 22 (2017).

² Разумеется, эта способность организовать феминистскую выставку из ничего не возникла из воздуха, а была подготовлена годами невидимого труда кураторок. Подробную историю самоорганизованных феминистских художественных инициатив нового времени см. в магистерской диссертации Екатерины Бочаровой «Кураторство в феминистских художественных самоорганизациях России». Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2020).

³ Плунгян Н. В горячей избе. Феминистское искусство в России 2014–2015 // Артгид, 3 апреля 2015. Доступно по <https://artguide.com/posts/779>.

Анна Нижник

Родилась в 1987 году в Мытищах.

Филолог, гендерная исследовательница.

Доцент кафедры новейшей русской литературы Российского государственного гуманитарного университета.

Живет в Москве.

Полина Лукина

Обращение к теме «колониальности» в современном искусстве в России в 2010-е годы

1.

В последние годы в российском культурном поле все чаще возникает тема «колониальности»¹. Она оказывается в центре как академических исследований, так и популярных образовательных мероприятий, выставочных проектов и художественных практик. Однако, почему же эта тема столь популярна и востребована? На этот вопрос, на мой взгляд, можно ответить через другие два: когда и где. Когда произошло обращение к теме «колониальности»? И где оно произошло? Эти два вопроса, задающие категории «места» и «времени», важны для рассмотрения темы «колониальности», так как само это явление завязано на соотношении пространственного и временного нарративов. Эта связка была подробно и через различные оптики рассмотрена в пост- и деколониальной мысли: то, как мы воспринимаем, анализируем и даже существуем в определенном месте, зависит от нашего представления о нем, от выработанных в отношении него категорий знания. Так, определенные места признаются более развитыми, прогрессивными, современными, а другие — наоборот, что выстраивает историческую и временную иерархию между ними (так работают категории «Запад» и «Восток», «центр» и «периферия», «первый», «второй» и «третий» мир, «глобальный Юг» и «глобальный Север»). Обращаясь к деколониальному проекту, такие иерархические отношения возникают как следствие «европоцентричной» эпистемологической политики,

колонизирующей не только сообщества, земли, государства, но и наши механизмы восприятия и анализа окружающей действительности². Таким образом, «колонизация» того или иного места является в том числе способом изменения его времени (через выстраивание исторической дистанции, стирание и переписывание истории). В этом случае, помимо конкретных «когда» и «где», мы имеем дело и с их условными двойниками, которые конструируются и задаются существующими контекстами.

Вопрос **где** отсылает нас к контексту места. В этом ключе уместно говорить о российской проблеме «центр-периферия», то есть об иерархических отношениях, выстраиваемых на глобальном и локальном уровне. Под глобальным в этом случае следует понимать отношения с условным «Западом» на уровне самоидентификации, подражания и создания внешнего «соперника». Под локальным — отношения между опять же условными «столицей» и «регионами», что стало в том числе одной из популярных тем в выставочной и кураторской практике 2010-х годов. Через пост- и деколониальную оптику эти отношения описывались по-разному и применительно к различным историческим этапам. Так или иначе, напряжение между внутренними и внешними полюсами «центра» и «периферии» признаются исследователями особенностями российской «колониальности», которая является комплексной ситуацией установления «различия»³.

Одновременно, как бы банально это ни звучало, ситуация «центр-периферия» об-

уславливается самим характером территории, которая создает фактическую дистанцию между субъектами страны. Это в свою очередь приводит к феномену сверхцентрализации, который определяет особенности политико-административных отношений⁴. Они выражаются в концентрации различных ресурсов в «центре», сложностях в логистике, формировании пространственно-временного неравенства между регионами⁵, инфраструктурной зависимости от «центра». Все эти факторы проявляются и в сфере культуры: в концентрации культурных институций в «центре», миграции художников из регионов в Москву, зависимости региональных институций от столичных грантов; отсутствии рабочих мест, образовательных программ в регионах для культурных деятелей⁶, несистемной поддержке культурных инициатив⁷.

Возвращаясь к условным категориям «места» и «времени», позволю себе определенную условность и предложу интерпретировать явления «колониальности» и «деколониальности» через две соответствующие оптики: взгляд на место через время и на время через место. В первом случае осуществляется «перевод географии в хронологию»⁸, то есть места определяются через их расположение на исторической линии. Во втором случае такие категории времени, как «современность» и «прошлое», рассматриваются в их связи с локальным контекстом: биографией, эпистемологией, эстетикой, личной историей. В целом эти две оптики — это универсальный и конкретный взгляд на то или иное явление, через противопоставление которых мне кажется продуктивным анализировать как само явление «колониальности», так и способы обращения к нему.

Описываемая ситуация «центр-периферия» также работает как набор временных категорий, через которые выстраиваются отношения к тем или иным местам. Так, «провинция», «регионы» — это категории, находящиеся в зависимости от представлений о современности и развитости. Таким образом, можно сказать, что тема «колониальности» удачно резонирует с болевыми точками российского общества, позволяя интерпретировать характерные для этой

территории иерархичные отношения. Говоря об обращении к теме «колониальности» в 2010-х годах, контекст места (политический, исторический, экономический) формирует как необходимость, так и оптику работы с этой проблемой. Иными словами, этот контекст акцентируется уже через конкретную временную категорию — современность.

Ответ на второй вопрос — **когда** — внесен в заглавие моего текста — 2010-е годы. Но что же произошло в эти годы, почему тема «колониальности» оказалась столь востребованной?

В интеллектуальном поле обращение исследователей к теме «колониальности» в 2010-х годах во многом нацелено на интерпретацию исторических явлений с целью определить — был ли тот или иной этап истории России колониальным? Споры о колонизации в эпоху Российской империи и СССР породили множество дискуссий и интерпретаций⁹, но, к сожалению, не привели на данный момент к какой-то единой точке зрения. На мой взгляд, одно из главных достижений всех этих дискуссий — понимание, насколько прошлое и современность связаны и влияют друг на друга. Все чаще в последнее время появляются исследования, рассматривающие «колониальность» через феминистскую оптику, вопросы экологии и антропоцена, проблемы расовой и этнической дискриминации. Современные вопросы неравенства, эксплуатации, экзотизации, иерархизации находят свои отражения и корни в исторических процессах, подсвечивая многомерную структуру «колониальности».

На это время, как многие отмечают, пришелся и так называемый «консервативный поворот» во внутренней и внешней политике¹⁰, характерными чертами которого стал рост имперских амбиций, патриархальной и националистической политики, продолжающейся стратегии централизации. На этом фоне многие явления, касающиеся экологической, экономической, культурной, политической зависимости интерпретируются исследователями именно как «колониальные». Так, например, феминистская исследовательница Виктория Кравцова относит к ним: «экстрактивистское отношение к при-

роде, схемы мусорной логистики, проблемы постсоветской миграции, доминанция русского языка, политико-экономическая внутренняя централизация и имперская внешняя политика, подъем национализма и патриархатная «ретрадиционализация»¹¹. Все эти явления российского общества привели к еще большей иерархизации между этническими и религиозными группами, «центром» и «периферией», в отношениях с во многом воображаемым «Западом». Иными словами, сам характер современности становится стимулом для обращения к проблеме «колониальности».

В современной российской культурной политике также можно выделить ряд факторов, которые одновременно служат контекстом для обращения к теме «колониальности» и, возможно, усугубляют саму эту ситуацию. Так, в 2010-х годах произошел своеобразный поворот к «регионам», который наиболее очевидно выразился в масштабных проектах «1-я Триеннале современного искусства» и «Nemoskva», породивших дискуссию о колонизации «регионов» столичными институциями, пик которой пришелся на круглый стол «Бегущий по лезвию: к лучшему пониманию между художниками и институциями»¹². Как об этом пишут деколониальные исследовательницы Анна Энгельхардт и Саша Шестакова, логика подобных проектов во многом строится на логике колониальных инфраструктур¹³: в основе концептуального содержания проекта «Nemoskva» была Транссибирская железная дорога — колониальная инфраструктура советского периода, а исследования триеннале были разбиты по федеральным округам, что повторяет структурное деление государственных контрольных органов.

Критику подобных проектов можно свести к двум характерным для них чертам: экзотизирующее отношение к «искусству регионов» и подмена межрегиональной коммуникации эксплуатацией. Так, эти проекты направлены во многом на «открытие» искусства регионов, поиск нового на «периферии» и демонстрацию «добычи»¹⁴ в центре художественной системы. Такая стратегия не только не способствует позиционируемому межрегиональному взаимодействию проектов, но и усугубляет дистанцию между так

называемыми «центром» и «периферией». Лучше всего этот подход резюмируется в одном из слоганов первой Триеннале — «Страна, которую вы не видели»¹⁵. Невидимость и необходимость открывать и показывать «никому не известное» искусство «периферии» превращает российское современное искусство, по мнению исследователей, в объект «экзотизации»¹⁶, а «регионы» выступают в качестве «творческих недр страны»¹⁷. Иными словами, художники, находящиеся за пределами Москвы, вынуждены репрезентировать свою уникальность, которая искусственно конструируется исключительно через их противопоставление условному «центру».

В качестве другой характеристики культурной сферы 2010-х годов можно рассматривать институциональные процессы. В последние несколько лет наблюдается увеличение присутствия столичных художественных музеев как в пространстве Москвы, так и за ее пределами. Большие музеи (Эрмитаж, Третьяковская галерея, Пушкинский музей) расширяются в регионы, открывая там свои филиалы или присоединяя к себе существующие институциональные сети (объединение Пушкинского музея и ГЦСИ в 2019 году). Одновременно с этим в Москве происходит инфраструктурное музейное расширение: переход здания ЦДХ Третьяковской галереи, строительство Музейного квартала Пушкинского музея, объединение Третьяковской галереи, музея Гараж, Пушкинского музея и V-A-C в так называемую «музейную четверку». Эти процессы свидетельствуют о централизации культурной сферы вокруг масштабных институций, что, ввиду не самой благоприятной экономической ситуации, постепенно запускает процесс узурпирования публичной сферы в современном искусстве. В этой ситуации в художественном поле выстраивается иерархия между большими институциями и остальными деятелями художественной сферы. Само публичное поле современного искусства, в том числе за пределами столицы, начинает централизоваться вокруг определенных институций и определяться ими, что становится параллельно общей государственной политики.

Вместе с этим такие институции, как «Гараж», ГЦСИ, Третьяковская галерея, Пушкинский музей, V-A-C, существуют в уже упомянутом двойном контексте «центр-периферия»: Москва-«регионы» и «Запад»-Россия. Если в первой связке они выступают как источники иерархичных отношений, представители «центра» художественной системы, то во второй оказываются в зависимом положении от «западной» системы искусства. Это проявляется в частом привозе зарубежных выставок, которые не адаптируются к местному контексту; в назначении и приглашении иностранных кураторов, некритичном использовании «западной» искусствоведческой методологии, копировании институциональных моделей развития из европейских и американских музеев, в необходимости презентовать «русское искусство» «западной публике»¹⁸. Можно предположить, что данная ситуация отчасти усугубляет дистанцию между «центром» и «периферией» в системе российского искусства, создавая все большие барьеры между «столичными» институциями и институциями других городов.

Все эти факторы культурной сферы 2010-х годов формируют ситуацию централизации и иерархии в современном искусстве, что в свою очередь создает контекст для осмысления этих явлений через оптику «колониальности». В целом характер нашей современности во многом побуждает исследователей, кураторов, художников обращаться к истории колониальных травм, насильственных завоеваний, в которых находятся как причины, так и аналогии актуальных событий и явлений. Политические, экономические, культурные процессы 2010-х годов в совокупности с напряжением ситуации «центр-периферия» дают контекст, в котором возникает проблема «колониальности». Рассмотренные явления во многом формируют уже упомянутый взгляд на место через время, когда та или иная территория или происходящие на ней события рассматриваются через их отношение к образцам современности, приносимым извне. Этой оптике можно противопоставить взгляд на время через место, который также можно описывать как «деколониальный» и который я на-

хожу в творчестве современных российских художников и художниц. Рассматриваемые мною во второй части проекты были созданы в конце 2010-х–начале 2020-х годов. На мой взгляд, проблематика «колониальности», активно развитая в публичном поле во второй половине 2010-х, пришла в сферу искусства примерно в это же время. Художественные работы, созданные в последние несколько лет, скорее подводят первые итоги этих интеллектуальных дискуссий.

2.

Предлагаю рассмотреть ряд художественных произведений, обладающих оптикой «места», которую также можно описывать как «деколониальную». «Декolonизация» по-разному интерпретируется современными исследователями: как существование в «неиерархическом отношении со вселенной как единством феноменов»¹⁹, как формирование множественной оптики в каждом конкретном моменте неравенства и различия²⁰. Непосредственно в деколонизальном проекте деколонизация строится через эпистемологический разрыв (de-linking²¹) с европоцентричными категориями знания, что позволяет взглянуть на историю, искусство, научное знание с помощью другой оптики, которая до этого была вытеснена «западной» методологией. Так, например, теоретик деколонизальности Вальтер Миньоло ставит саму возможность познания в тесную связь с местом производства знания в формуле «я существую там, где я мыслю» (I am where I think)²². Данная установка переворачивает знаменитый тезис Рене Декарта «Мыслю, следовательно, существую», выводя возможность мыслить из конкретной экзистенциальной ситуации, а не наоборот. По словам Мдины Тлостановой, «биография, география и знание неразделимы, а на место универсальности приходит плюриверсальность»²³. Таким образом, локализация субъекта в конкретном географическом месте позволяет преодолеть закрепившиеся иерархии производства знания, критически переосмыслить универсальность различных доминирующих нарративов, а также создать предпосылки для сосуществования разных

не-классических систем знания. С точки зрения деколониальной эстетики, этот «разрыв» строится через освобождение памяти от категорий «модерности», что происходит через обращение к локальной культуре и истории, травме, личной памяти²⁴. Осмысление колониальной травмы или отношений строится через расширение нашего поля знания об этих процессах. Это происходит за счет привнесения вытесненного или стертого знания, через подсвечивание забытых или малоизвестных исторических эпизодов. Благодаря такому подходу художественные произведения критически работают с устоявшимися историческими нарративами, формируют новую оптику рассмотрения колониальных событий.

Таким образом, в деколониальной художественной практике ключевыми элементами становятся время и место — конструкции, вмещающие в себе колониальные структуры власти, и как конкретные экзистенциальные ситуации, связанные с фактами личной био-

графии и истории. Ситуация колониальной травмы для многих художников, работающих с этой темой, является еще и фактом личной биографии, которая связана с историей семьи и малой Родины, собственными воспоминаниями. Пространство, место, территория в этом случае не являются пустыми емкостями объектов, но активными элементами, обладающими социальным характером. Пространство тут рассматривается как открытое для взаимодействия, способное порождать новые формы отношений, знания, взаимодействия. Для характеристики подобных практик работы с местом теоретик культуры Никос Папастериадис вводит термин «пространственная эстетика». Она характеризуется обращением к месту как к активной категории, в которой искусство становится способным выстраивать поле эстетического опыта и новые социальные смыслы²⁵.

В современном российском искусстве подобная практика встречается, например,



Катерина Верб «Реабилитация кипариса», 2021. Предоставлено автором текста.

в творчестве Аслана Гойсума. Художник часто обращается к истории Чеченского региона, связанной с военными конфликтами, процессами депортации местного населения. В большинстве своих работ Гойсум берет за основу реальные исторические события и дополняет их личными историями и свидетельствами очевидцев. Документируя столкновения реальной и персональной историй, художник фиксирует историческую травму, которая сохраняется в современном российском обществе. Одновременно работы художника обладают и гибридным характером за счет сочетания разных языков (русский, чеченский), точек зрения (автор, участники видео), речевых нарративов.

Примером такой работы может послужить видео «Клайчу-Юхе» (2017). В основу сюжета легла поездка художника и его бабушки на ее родину в аул Кейчу, ликвидированный во время депортации чеченцев в 1944 году²⁶. В видео сочетаются несколько позиций: художника-автора, который оказывается, скорее, хроникером, чем участником действия, главной героини, чей монолог выстраивает повествование, и над-позиция пространственно-временного нарратива —

ландшафт и проявляющаяся через него историческая травма. Монолог героини построен на воспоминаниях из детства, прошлой жизни, узнавании фрагментов пейзажа. Таким образом личные воспоминания достраивают реальный ландшафт, наполняя его отсутствующим в сегодняшнем времени содержанием. Рассказ очевидца заостряет конфликт между официальной историей и исключенной, оставшейся во многом только в пространстве личной памяти.

Напрямую проблема колониальной травмы была затронута Гойсумом в рамках основной выставки 2-й Триеннале российского современного искусства, экспозиция которой была составлена из работ участников, предложенных художниками 1-й Триеннале. Аслан Гойсум рекомендовал картину художника Петра Захарова «Портрет А. П. Ермолова» (1843). В сопроводительном тексте Гойсум рассказывает историю жизни Петра Захарова — чеченского мальчика, взятого на воспитание русским солдатом после захвата его родного аула. Названный русским именем, он впоследствии поступил в Академию художеств, стал живописцем и получил звание академика за портрет генерала Ермола-



Анна Энгельхардт «Состязательная инфраструктура», 2020. Предоставлено автором текста.

ва. Биография Захарова — пример формирования «гибридного» субъекта, сочетающего в себе идентичность колонизатора и колонизованного. «Мимикрия» под субъекта имперской России (русское имя, вхождение в академическую среду) не лишает Захарова статуса чужого, представителя покоренного народа, «периферийного» субъекта. История Петра Захарова становится отражением колонизаторских процессов, происходивших в это время на Кавказе (Кавказская война 1817–1864). Аслан Гойсум предлагает новый ракурс рассмотрения исторического события через прямую характеристику его как колониального. В конце экспликации Гойсум задается вопросом о возможности переосмысления колониальных событий в истории страны: «Может ли память о Петре Захарове помочь нам понять, как колониальное унижение, продолжающееся и в наши дни, воспринималось, представлялось и осмыслялось на протяжении двух столетий?»²⁷. Гойсум предлагает пересмотреть колониальную историю, обратившись к памяти, то есть исторический нарратив о Кавказском регионе должен быть переосмыслен через другие формы знания. Этими формами могут стать биографии конкретных субъектов-участников колониальных отношений, иными словами, множественность личных нарративов может противостоять универсальности одной государственной истории.

Другой пример деколониальной художественной практики, осмысляющей и пересматривающей исторический нарратив — проект Катерины Верба «Реабилитация кипариса» (2021). В нем художница проводит аналогию между депортацией крымских татар и вырубкой в Крыму кипариса в 1950-х годах²⁸. В рамках проекта она отреставрировала кипарисовые балки дома, из которого были выселены ее предки в 1944 году, и высадила в них молодые ростки кипариса. Само слово «реабилитация», вынесенное в название работы, несет одновременно политический и медицинский смыслы, что прочитывается как — излечение возможно только через восстановление исторических прав. Этот жест, с одной стороны, визуализирует историю насильственной практики переселения, происходившей на данной террито-

рии. С другой — становится способом проговаривания и излечения все еще актуальной культурной травмы, связанной не только с памятью о депортации, но и с продолжающимся притеснением этой этнической группы. Проект документирует многомерную структуру колониальной травмы, проявляющуюся в прошлом и настоящем, в личной и коллективной памяти, в природном и социальном. Вместе с этим художница обращается и к эпизодам собственной биографии, то есть критический анализ «колониальности» становится и способом самоидентификации²⁹. Верба подчеркивает экзистенциальный аспект колониальной травмы — ее связь с конкретным существованием, жизнью реальных людей, что опять же привносит в универсальный нарратив частную оптику. Это акцентируется и через использование растений, жизненный цикл которых разворачивается перед зрителем.

Еще один способ обращения к ситуации «колониальности» — анализ пространственных инфраструктур. Под инфраструктурами в данном случае подразумевается не столько совокупность учреждений, институций, сколько пространства власти, сети иерархий и властных отношений. В этом ключе обращение к «месту» в работах современных российских художников и художниц проявляет эти зачастую скрытые властные инфраструктуры.

Так, например, в проекте «Состязательная инфраструктура» (2020)³⁰ художницы и исследовательницы Анны Энгельхардт рассматривается, каким образом такой элемент инфраструктуры, как Крымский мост, выступает одновременно колониальной структурой, образом пропаганды и влияет на местную экологию. Иными словами, за конкретным материальным архитектурным элементом скрывается комплекс невидимых властных отношений. Мост, как подчеркивает Энгельхардт, в этом случае не соединяет, но, наоборот, разъединяет³¹. Безусловно, в этом проекте ситуация «колониальности» заостряется по большей части в геополитическом ключе на фоне территориального конфликта между Россией и Украиной — Крымский мост становится символом аннексии и иерархичных отношений между двумя

странами. Интерпретируя аннексию как колониальный акт, художница предлагает говорить об эпизодах колонизации не как о событиях, а как о структурах³².

На веб-платформе «Забота о зыбкой земле» (2020), созданной Энгельхардт в соавторстве с исследовательницей Сашей Шестаковой, выстраивается пространство «когнитивного картографирования»³³ колониальной истории и деколониальных процессов на территории Крыма, связанных с историей крымских татар. Через визуализацию данных процессов работа наполняет территорию, находящуюся в фокусе проекта, новыми смыслами. Так, например, одна из частей проекта представляет ирригационные системы полуострова как инфраструктурные элементы властных отношений³⁴. Платформа, построенная на документальных материалах, личных свидетельствах и историях, делает видимыми местные сообщества, сопротивляющиеся доминирующим политическим и

культурным процессам. Так, один из разделов проекта посвящен описанию различных стратегий сопротивления крымско-татарского народа (протестная мобилизация, правовые разрывы, инфраструктуры заботы).

Во многом эти две работы совпадают с деколониальными установками на эпистемологический «разрыв» с доминирующими практиками производства знания и конструирования истории. Они предлагают альтернативный взгляд на исторические события, не совпадающий с навязываемой учебниками по истории и государственными СМИ точкой зрения, утверждая, что инфраструктуры не просто являются материальными объектами, но скрывают целый спектр властных отношений. В критическом анализе инфраструктур проявляется неравномерность распределения этих отношений, иерархичный характер взаимодействия между территориями, социальными и этническими группами, экономическими агентами и т.д.



Анастасия Богомолова. Документация перформанса «documenta», поселок Кассель, 2020. Из экспедиции для проекта «Евротур». Предоставлено автором текста.

В логике визуализации колониальных отношений работает и проект Анастасии Богомоловой «Евротур» (2019–н.в.). В его фокусе — топонимика уральского региона, часть поселков которого в память о сражениях российских войск на территории Европы названа в честь европейских городов: Варна, Кассель, Париж, Берлин, Варшавка, Лейпциг. В сопроводительных текстах к проекту художница прослеживает эту связь между военными кампаниями и созданием «уральской Европы», что отражает как колониальные амбиции государства, так и стремление к самоколонизации и подражание «Западу». Одновременно с этим Богомолова совершает своеобразное туристическое путешествие, евротур, по этим местам, устраивая в «европейских» городах художественные выставки, перформансы, тем самым подчеркивая дистанцию между российским регионом и европейскими художественными центрами. Проект становится способом своеобразного включения собственной практики в международный контекст, путешествием к «источнику мечты об открытии большого мира»³⁵. Двойственность колонизации проявляется и в культурном поле, акцентируя множественный характер колониальной ситуации. Как и в предыдущих проектах, для Богомоловой способом анализа «колониальности» становятся ее пространственное измерение, топография, оптика локальной территории, задающие сетку координат колониальных отношений.

Таким образом «колониальность» — это и события прошлого, и факты сегодняшней жизни, между которыми возникает постоянное напряжение. Контекст 2010-х годов акцентирует это напряжение, создавая условия для художественных высказываний, которые подсвечивают ситуации иерархий, неравенства и конфликта. В упомянутых проектах тема «колониальности» рассматривается через конкретные события российской истории, интерпретируемые как практики колониального распределения власти. Способом критического осмысления данной ситуации становится работа с отсутствующей памятью территории, визуализация скрытых насильственных практик, работа с местом как активной социальной категорией. Осо-

бое значение в художественных работах приобретают вопросы видимости различных иерархических отношений, место конкретной экзистенциальной ситуации в пространстве универсального исторического нарратива, выстраивание связи между травмами прошлого и современности. На место универсальной истории, оптики времени в художественных произведениях приходит ситуация существования в конкретном месте — оптика места.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Так, например, в 2019 году были организованы исследовательская школа «Декolonизация воображения» (НИУ ВШЭ совместно с журналом DOXA), конференция «Документальный театр: деколонизальный поворот» (Центр им. Вс. Мейерхольда), в 2020 году в музее «Гараж» прошел цикл дискуссий «Декolonизация мышления», в онлайн-издании К.Р.А.П.И.В.А. вышел специальный номер, посвященный теме деколонизации, на платформе Neon.university в рамках издательского и образовательного проекта «Ташкент-Тбилиси» прошел курс «(Пост)колониальные исследования», на платформе «Среда обучения» был реализован курс Анны Энгельхардт и Саши Шестаковой «(Пост)колониальное знание и искусство», в 2021 году 2-я микробленна горизонтальных инициатив будет посвящена теме «Обряды деколонизации».

² Существование такого колониального порядка связывается с определенным представлением о «современности», вырабатываемом внутри европоцентричной эпистемологической политики. В оптике деколонизальных мыслителей «современность» («модерность») является универсальной конструкцией, то есть созданной концепцией, которая возникла в русле европейской интеллектуальной традиции и связана с ценностями эпохи Просвещения (антропоцентризм, рационализм, прогресс). В этом случае «Запад» становится источником и образцом современности, а сообщества и территории, не успевающие за прогрессивным развитием, исключаются из современности, признаются отсталыми, «периферийными» и впадают в зависимость от тех, кто находится на пике прогресса. См.: Mignolo W. Coloniality: The Darker Side of Modernity // Breitwieser S., Klinger C., Mignolo W. (eds.) Modernologies. Contemporary artists researching modernity and modernism. Barcelona: MACBA,

2019. Тлостанова М. Пространственно-временная матрица модерности в контексте глобализации // Вестник Московского университета. Серия 7. Филология. №5. М.: Издательский Дом МГУ.

³ В деколониальном проекте используется терминология «колониального» и «имперского различия» для описания колониальных отношений разного масштаба: внутри одного условного государства и между различными метрополиями. См.: Mignolo W. The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference // South Atlantic Quarterly, Vol. 101 (1), 2002. P. 57–96. Тлостанова М. Как «кавказцы» стали «черными»: имперское различие и символизация расы // Личность. Культура. Общество. Т. XVI. Вып. 3–4 (№ 83-84), 2014.

⁴ Зубаревич Н. Региональное развитие и региональная политика в России // ЭКО №4, 2014. С. 10.

⁵ Пространственно-временное неравенство в России // Сигма. 2020. Доступно по <https://syg.ma/@sygma/prostranstvienno-vriemiennoie-nieravienstvo-v-sovremiennoi-rossii>.

⁶ Греза как метод. Немного о сновидческом социально-художественном проектировании // Colta. 2021. Доступно по <https://www.colta.ru/articles/art/27878-media-aktivistskoe-obyedinenie-kafe-morozhenoe-i-rabochaya-gruppa-proekt-radikalnye-grezy-vystavka-vybiraya-distantsiyu-spekulyatsii-feyki-prognozy-v-epohu-koronatsena-garazh-zin-i-poyasneniya?part=2>.

⁷ О примерах подобных ситуаций рассказывают, например, Яна Гапоненко (о Владивостоке) и Светлана Шляпникова (о Челябинске). См.: <https://artguide.com/posts/1636>; <https://artguide.com/posts/2178>.

⁸ Тлостанова М. Пространственно-временная матрица модерности в контексте глобализации. С. 54.

⁹ Примерами применения данной оптики к истории России являются, например, концепции Вячеслава Морозова («империя-субалтерн»), Александра Эткинда (внутренняя колонизация). Среди попыток применения постколониальных исследований к контекстам других стран наибольшее внимание получил вопрос совпадения постколониальной и «постсоветской» ситуации. Такие исследования посвящены анализу состояния государств и территорий, освободившихся из-под влияния советской системы, чей опыт во многом приравнивается к опыту европейских колоний. Ряд исследователей предлагают вместо постколониальной теории использовать для анализа тех или иных исторических периодов стран «постсоветского»

пространства теории «постзависимости» и «переселенческого колониализма». См.: Морозов В. Конфликт элит: Вячеслав Морозов о том, почему у России не получится изолироваться от Европы. Доступно по: <https://theoryandpractice.ru/posts/13290-morozov>; Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России. Под ред. А. Эткинда, Д. Уффельманна, И. Кукулина. М.: Новое литературное обозрение, 2012. Chioni Moore D. Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique. PMLA Vol. 116, No. 1, Special Topic: Globalizing Literary Studies (Jan., 2001), P. 111–128; Kołodziejczyk D., Şandru C. Introduction: On colonialism, communism and east-central Europe – some reflections // Journal of Postcolonial Writing, 48:2, 2012. P. 113–116; Teksty drugie, Vol. 1, 2014. Postcolonial or postdependence studies?; Энгельхардт А. Будущности российской колонизации // К.Р.А.П.И.В.А. 2020. Доступно по <https://vtoraya.krapiva.org/buduschnosti-rossiiskoi-dekolonizatsii-20-04-2020>.

¹⁰ Будрайтскис И. Парадоксы консервативного поворота в России // Сигма. 2019. Доступно по: <https://syg.ma/@konstantin-kharitonov/i-budraitskis-paradoksy-konservativnogho-povorota-v-rossii-priedisloviie>.

¹¹ Кравцова В. Что значит деколонизировать? Деколонизация, феминизм, постсоветское // К.Р.А.П.И.В.А. Доступно по <https://vtoraya.krapiva.org/chto-znachit-dekolonizirovat-30-12-2019>.

¹² В рамках дискуссии участниками выставки были подняты вопросы непрозрачной политики институции, общей сверхцентрализации проекта, иерархичных отношений между столичными и региональными кураторами и художниками. См.: Исраилова М. Репрезентативность и непрозрачность: знание как проведение границ // К.Р.А.П.И.В.А. 2020. Доступно по <https://vtoraya.krapiva.org/reprezentativnost-i-neproзрачность-18-09-2020>; Евстропов М. Означает ли «ничего не происходит» то, что «происходит ничего», и можно ли из этого «ничего» сделать «всё»: критика колониалистского дзена // К.Р.А.П.И.В.А. 2020. Доступно по <https://vtoraya.krapiva.org/oznachaet-li-nichego-06-09-2020>.

¹³ Энгельхардт А., Шестакова С. Большие краны дают нам большие преимущества // Сигма, 2019. Доступно по <https://syg.ma/@anna-engelhardt/bolshiie-kran-y-daiut-nam-bolshiie-prieimushchiestva-1>.

¹⁴ Там же.

¹⁵ «Страна, которую вы не видели» — Федор Коныхов поддержал Триеннале российского современ-

менного искусства в Музее «Гараж» // Сайт музея «Гараж». Доступно по <https://garagemca.org/ru/news/2017-03-13-famous-traveler-fedor-konyukhov-supports-garage-triennial-of-russian-contemporary-art>.

¹⁶ Стрельцов И. Экзотизирующая политика. Немосква и Владивосток. NEST. Доступно по <http://neest.ru/opinions/4950>.

¹⁷ Солза. И. «Видимость» искусства как проклятие // aroundart. 2020. Доступно по <http://aroundart.org/2020/08/19/irka-solza-regiony-kak-resurs/>.

¹⁸ Данный фактор приводится кураторами музея «Гараж» в качестве причины организации 1-й Триеннале современного искусства в 2017 году: «У “Гаража” была амбиция представить то самое малоизвестное в мире “русское искусство”, о котором постоянно спрашивали нашего бывшего главного куратора — Кейт Фаул». Ист.: Круглый стол: можно ли показать всю Россию? // Артгид. 2020. Доступно по <https://artguide.com/posts/2131>.

¹⁹ Прокопенко Л. Выход из колонии. Прощай, империя // Интермодальный терминал. Доступно по <https://intermodalterminal.info/exit-colony>.

²⁰ Исраилова М. Что значит деколонизировать? Деколонизация, феминизм, постсоветское // Сигма. 2020. Доступно по <https://syg.ma/@marina-israилова/что-значит-деколонизировать-деколонизация-феминизм-постсоветское>.

²¹ Mignolo W. Delinking // Cultural studies. Vol. 21 (2), 2007. P. 453.

²² Mignolo W.D. I am where I Think: Epistemology and the colonial difference // Journal of Latin American Cultural Studies, 1999. P. 235–245.

²³ Тлостанова М. Постконтинентальная теория и реабилитация места, или Существует ли постсоветский хронотоп? // Художественный журнал №90 (2013). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/7/article/97>.

²⁴ Тлостанова М. Прыжок в пустоту? // Художественный журнал №51 (2017). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/51/article/1018>.

²⁵ Papastergiadis N. Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2010. P. 117.

²⁶ Сайт проекта «Удел человеческий». Доступно по <http://thehumancondition.ru/aslangaisumov>.

²⁷ Сайт 2-й Триеннале российского современного искусства. Доступно по https://triennial.garagemca.org/ru/participants/petr_zakharov.

²⁸ Выставка «Тренинг Фантазия» // Сайт ЦСИ «Типография». Доступно по <http://typography-online.ru/2021/03/28/fantasia-training/>.

²⁹ От лица предков, которые по-прежнему живут во мне // Сигма. 2021. Доступно по https://syg.ma/@league_of_tenders/ot-litsa-priedkov-kotoryie-po-priehzniemu-zhivut-vo-mnie.

³⁰ Сайт проекта «Состязательная инфраструктура». Доступно по <https://crimeanbridge.info>.

³¹ Там же.

³² Энгельхардт А. Будущности российской колонизации // К.Р.А.П.И.В.А. 2020. Доступно по <https://vtoraya.krapiva.org/buduschnosti-rossiiskoi-dekolonizatsii-20-04-2020>.

³³ Когнитивное картографирование (картирование) — термин Фредерика Джеймисона, используемый им для описания метода анализа изначального непознаваемого целого через сумму знаний о его отдельных фрагментах. Такой анализ может быть использован для рассмотрения «тотальных социальных явлений», например, различных систем угнетения. См.: Когнитивная картография: Фредерик Джеймисон об эстетике глобализма // Теории и практики. Доступно по <https://theoryandpractice.ru/posts/9888-cognitive-mapping>.

³⁴ Сайт веб-платформы «Забота о зыбкой земле». Доступно по <https://dccoop.info/ZZZ>.

³⁵ Сайт художницы Анастасии Богомоловой. Доступно по <https://anastasiabogomolova.com/ru/euro-tour>.

Полина Лукина

Родилась в 1993 году в г. Кириши (Ленинградская область).

Выпускница Аспирантской школы по искусству и дизайну (НИУ ВШЭ), участница проекта «Место искусства» (www.placeofart.ru).

Живет в Москве.



Анна Таганцева-Кобзева «Поле цветов», 2021.

Вид инсталляции в «fabula gallery», Москва.

Фото Наталии Меликовой.

Предоставлено художницей.



Сергей Гуськов

Когда современное искусство закончилось

Евгению Васильеву — бывшую государственную чиновницу высшего звена, а ныне почетного члена Российской академии художеств — можно считать симптоматичным персонажем эпохи, начавшейся в середине прошлого десятилетия.

Претензии к выставкам Васильевой носят политический или даже мировоззренческий характер. Ведь она олицетворяет социальные слои и властные группы, которые значительной частью российской интеллигенции однозначно рассматриваются как враждебные. И даже если бы бывшая госслужащая выставляла что-то значимое, ее все равно бы беспощадно ругали. Особенное негодование вызывает тот факт, что она, задействуя связи, попадает на государственные площадки. При этом то, что зачастую аналогичные инструменты продвижения используют художники и галеристы, с которыми «все здороваются», — нисколько не смягчает ситуацию. Проблема не в Васильевой персонально, а в том, что через нее существующая система кумовства и блата выводится на качественно новый уровень.

Журналисты пытались даже уличить Васильеву в коррупционных схемах, предположительно окутывающих ее художественную активность, но прямых доказательств предоставить не смогли. Кулуарно знатоки охотно и более-менее детально описывают социально-экономические механизмы, которые сделали возможным феномен «художницы Евгении Васильевой», а также указывают гипотетический круг вовлеченных лиц и организаций, но публично все это озвучивать по понятным причинам никто не будет.

Дальше исключительно религиозный вопрос. Для верных читателей медиа, специали-

зирующихся на антикоррупционных расследованиях, вполне достаточно умозрительных схем, поскольку они хорошо укладываются в их картину мира. У тех же, кто в эти разоблачения особо не верит, идеология устроена иначе: Васильева просто проходит по разряду чиновников, бывших или действующих, которые свое любительское творчество выплескивают на беззащитную аудиторию по праву сильного. Наконец, основной массе обывателей совершенно все равно — есть такая художница или нет. А чем Васильева отличается от всего остального, показываемого в музеях и галереях? — спросит молчаливое большинство, если поставить все-таки его в известность, что вот, представьте себе, существует такая проблема. И что вы ответите?

Попробую ответить я.

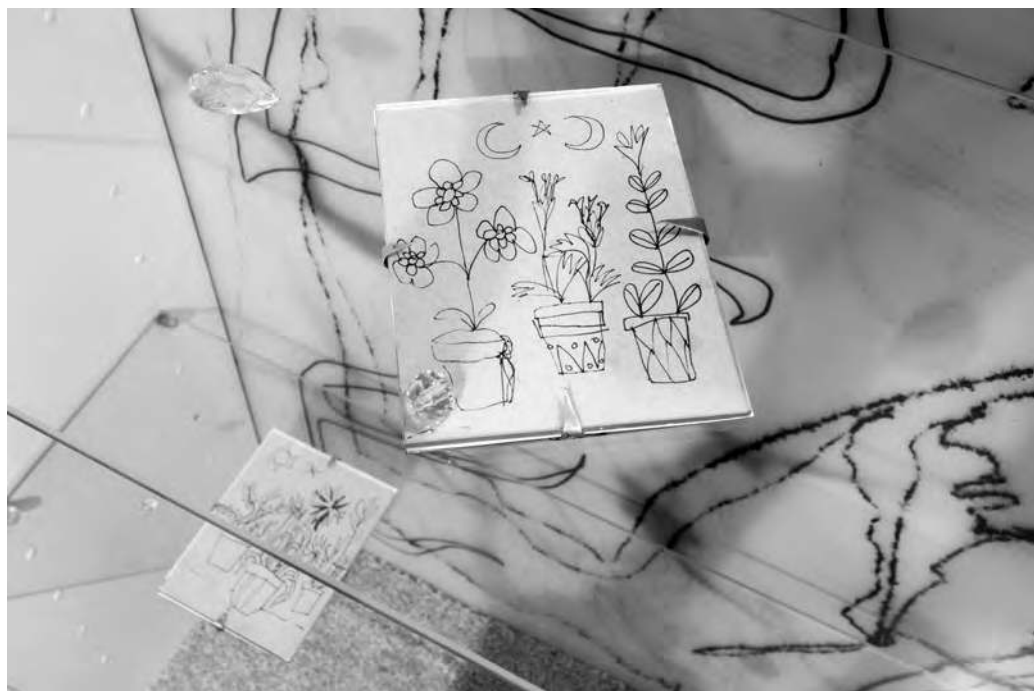
Начинала Васильева в сфере наивного искусства, и останься она в этой скромной нише, столько шума бы сейчас не было. Но теперь Васильева претендует на звание «современной художницы», для чего отучилась в двух арт-школах и университете. И чему-то она там явно научилась, в частности видно, что ее взгляд сфокусировали на определенном культурном продукте, который пока еще по инерции называют «современным искусством». Однако чего бы Васильева ни достигла в будущем (а там все возможно), пока что она не преодолела ученический уровень. Она подражает художникам, получившим известность в прошлые десятилетия. Какие-то ее работы сильно напоминают Камиль Энро, где-то она действует как какие-нибудь американские зомби-формалисты. Васильева воспроизводит стиль. Оттого и ценность большинства ее работ сравнима с третьесортны-

ми дизайнерскими поделками, которые можно приобрести для украшения интерьера в каком-нибудь H&M Home.

Но главное — у Васильевой совершенно отсутствует понимание, зачем она все это делает, что прекрасно видно по ее действиям. От чистого наива, в котором у нее выходило хоть что-то ценное, она отошла. Напор, с которым она пытается проникнуть в музеи и коллекции, не оформлен художественно: ведь могла бы объявить себя гением, работать с персонажностью и т.д. (Даже у Никаса Сафронова и Екатерины Рождественской в этом смысле больше осознанности.) А она просто действует, исходя из опыта, полученного в сфере армейской бюрократии: нужна зеленая трава — покрасим; нужны выставки, чтобы называться художницей, — организуем; нужны каталоги — напечатаем в двадцати томах! Как только появляется шанс выйти на какую-то творческую стратегию, Васильева его стабильно упускает. Даже такая систематическая артистическая близорукость и рас-

сеянность не превращается у нее во что-то продуктивное, а ведь тоже был бы ход.

В обсуждениях вокруг Васильевой неоднократно звучали предположения, что скорее она использует в художественных целях травматичный опыт домашнего ареста, суда, общественного порицания, заключения (пусть и в более мягкой форме по сравнению с рядовыми российскими гражданами, находящимися в тюрьме или под следствием), да и просто того, что ее, женщину, сделали козлом отпущения, вместо мужчин, проходивших по тому же делу. Напрашивается феминистская оптика, говорили многие. На что критик Павел Герасименко заметил, что, дескать, прибавится в полку приспособленцев, работающих на «повесточку». Однако проблема тут даже не в том, что опыт Васильевой реален, а в том, что в принципе нельзя сказать: тут тру-активизм, прочувствованный и честный, а тут «примазавшиеся», — это так просто не работает. Споры гремели, люди ссорились, а Васильева так и не сделала ход, который от нее ожидали.



Анна Таганцева-Кобзева «Поле цветов», 2021. Вид инсталляции в «fābula gallery», Москва. Фото Наталии Меликовой. Предоставлено художницей.

(Важно уточнить, что отсутствие понимания, осознания — это не вопрос пресловутой «глупости». А скорее, структурное нежелание анализировать собственную деятельность. Именно нежелание, а не неспособность. Даже, можно сказать, своеобразная лень, расхлябанность, отсутствие дисциплины мышления.)

Художник Анатолий Осмоловский иронично заметил, что Васильева занимается «наивным современным искусством». Остроумно, но по факту на данный момент это тоже не про нее. Настоящей и крайне жестокой шуткой будет, если в ближайшем будущем она выставится в российском павильоне на Венецианской биеннале — а от этого, насколько я понимаю, мы совсем не застрахованы. И когда я пишу «совсем», я не иронизирую и не преувеличиваю в риторических целях. Может быть, после такого скандала на весь мир кто-то в руководстве страны обратит на ситуацию внимание и пресечет дальнейшие попытки Васильевой проникать на государственные площадки за счет имеющихся связей, а не реальных достижений. Ну, или все отряхнутся и пойдут дальше, как было раньше — давайте будем честны сами с собой, теперь уже все позволено.

Однако не все так просто. Десятилетие, в которое Васильева начала инфильтрацию в художественную систему, для самой этой системы было отмечено серьезными переменами. Можно даже сказать, что во второй половине 2010-х произошел радикальный перелом в международном арт-процессе. Слово-сочетание «современное искусство» перестало быть синонимичным выражению «(пост)концептуальное искусство»¹. Критическая дистанция, разъяснение своей позиции, осознанный подход к своему месту в мире и к художественной практике — все эти ключевые моменты, столь безапелляционно важные прежде, довольно быстро перестали быть обязательными. Появилось как минимум два потока художников (первые пришли в середине 2010-х, вторые — сейчас, на стыке десятилетий), которые смогли, не проговаривая привычные интеллектуальные пароли-отзы-

вы, успешно выступить на арт-сцене. Для многих людей, воспитанных в прежней системе координат, происходящее выглядит как крушение основ, по сути, конец света. Возмущенные и чувствующие себя обманутыми, они не спрашивают: «А что, так можно было?» — они негодуют: «Это неправильно».

Можно было бы возмутиться вместе с ними, но кризис современного искусства случился не на пустом месте. Привычный художественный процесс закономерно зашел в тупик. Дирижизм со стороны кураторов и критиков, которые знают, как надо; сектантский догматизм, воплощенный в фигурах художников-патриархов, которыми нужно буквально причаститься; неуместные вопросы о смысле и идейной направленности работ; бесконечные цитаты из обязательных философов — всего этого было слишком много. И постепенно, из разных углов, стало доноситься: довольно! Сдвиг, произошедший в середине прошлого десятилетия, не сразу был замечен. Так часто бывает: реальная жизнь изменилась, но ее подгоняют под старые объяснения. Некоторое время это работает, а потом внезапно — и обычно со скандалом — открывается несоответствие действительности и идеологической картины, ее описывающей. К тому же играет роль и известный парадоксальный феномен — самое темное время суток перед рассветом, то есть любая прогнившая, погибающая система собирает последние силы и тут же испускает дух. Вспомните, в начале 2010-х казалось, что заданные параметры художественного процесса вечны и нерушимы. А уже в середине десятилетия современное искусство по сути закончилось. Осознали, правда, мы этот свершившийся факт лишь сегодня.

Старая система развалилась на наших глазах. Последние остатки ее были демонтированы под влиянием обстоятельств, вызванных к жизни пандемией. Сеть биеннале вмиг лишилась силы, цементирующей ее в общее профессиональное поле. Каждая регулярная выставка, если не закрылась, перенесена в неизвестность или деградировала, решает свои местные вопросы, без оглядки на большой международный нарратив. Локальные сообщества начали очевидное движение к герметизации. Профильные медиа, художе-

ственная критика в которых и без того сходилась на нет, перешли к демонстративистской и аффирмативной логике. Давать площадку — вот новая задача. Не анализируйте, не сопоставляйте, не интерпретируйте, не надстраивайте собственными теориями. Раньше такое посчитали бы разновидностью, если и не коммерческой рекламы или пропаганды, то промоциональной стратегией, своеобразной мировоззренческой «джинсой», а теперь — о'кей, и все это съели. Идейные споры уехали в область мемов, а там ожидаемо расцвело хамство, начались переходы на личности, постирония — кто к этому будет серьезно относиться? Институты, а они наиболее чувствительны к конъюнктуре, быстренько перестроились, учтя все вышеизложенное.

А что победители? Два поколения художников и кураторов, которых я упомянул выше, не столько разбили ненавистного врага громкими словами (хотя были даже целые манифесты²), а, скорее, проголосовали ногами за отмену всего устаревшего. Грубо говоря, раньше было модно одно, сей-

час — другое. Прежние идеологи арт-сцены в большинстве своем не смогли научиться жить и работать на новых онлайн-площадках, презентовать искусство и создавать ситуативные альянсы в изменившихся условиях. Эти люди просто зачухли и отвалились, как листья во время засухи. Ворчат где-то в тупиковых ветках таймлайна (читай: на своих страницах в фейсбуке и мастерских имени себя в арт-школах), как до них ворчали (на ставших никому не нужными вузовских кафедрах) те, кого они когда-то сами объявили вне истории. Правда, в данной параллели есть одно «но». Прошлые победители (на новом витке ставшие проигравшими) вовсю пользовались достигнутым: строили учебные заведения и всяческие большие платформы, создавали зоны влияния, целые галереи и фонды старались сделать своей вотчиной. Нынешние триумфаторы — несмотря на одно-единственное исключение, а именно — безостановочно расширяющий поле своей деятельности TZVETNIK³ — не идут дальше уровня скромной самоорганизации, довольствуются



Виталий Барабанов «Plastic Cultura», 2017. Вид экспозиции в галерее «Osнова», Москва. Предоставлено художником.

крохотными экосистемами. Кажется, что они сами растеряны и не понимают, что теперь предпринять. Враг повержен, а счастья все равно нет.

Партизаны так и не вышли из леса. И это связано не с государственным давлением, атмосферой страха, политическими репрессиями и прочим. Мы же понимаем, что активность ИП «Виноградов», Money Gallery, Plague Space, Lili.space, мастерских «Дай пять» и «Тихая», FFTN, Kunsthalle nummer sieben, движения «Ночь», «Стыда», НИИ Причастность, галереи «Бомба» и еще огромного числа подобных инициатив находится вне фокуса тех, кто высматривает и ликвидирует угрозы режиму. Да и на государственные бюджеты, которые сторожат псевдопатриоты из доносительских телеграм-каналов, эти художники и кураторы совсем не претендуют. Может, им строят козни сотрудники крупных фондов и музеев? Но нет — те держат руку на пульсе времени, воодушевлены обновлением арт-сцены и очень бы хотели, чтобы молодежь к ним пришла, только та неохотно идет. Она верит в фотоагрегаторы, Инстаграм и Тик-Ток, которые сделают их искусство всемирно известным и всемирно же значимым. Зачем им институции? Не нужны. А что если они строят альтернативную художественную систему? Ответ отрицательный. Это очередная волна самоорганизаций, ничем принципиально не отличающаяся от прежних таких же — и конкретных целей они, как и их предшественники в этом поле, не формулируют (повторюсь: за одним, но значимым исключением).

И это как раз вопрос осознанности. Вместо художественного стейтмента — облако расплывчатых тегов. Слова настолько общие, что не значат ничего. Дело не в дурацком «чего хотел сказать художник», а в простом, но жизненно важном целеполагании, определении своего места в мире и внутренней логике художественного производства. В подобных условиях невнятность Васильевой, о которой я подробно написал выше, оказывается не такой уж кричаще возмутительной, она совершенно не выделяется на общем фоне. А ведь еще лет шесть-семь назад ее можно было бы легко противопоставить практически любому, случайно выбранному художнику или художнице. И сравнение было

бы не в пользу Васильевой. Но как же все стремительно меняется! Даже совсем недавно ругательство «зомби-формализм» уже никого не цепляет, так как критика, его породившая, потеряла твердую почву под ногами⁴, ведь быть зомби теперь не просто приемлемо, а даже необходимо.

К тому же природа не терпит пустоты. И художественный процесс тоже. Если вы расчистили огромный участок под стройку, но реально возводите лишь крохотные домишки по краям, кто-то ведь открывшимися возможностями воспользуется — освоит пустующую территорию вместо вас. Кто-то, лишенный скромности и не способный на адекватную оценку собственных художественных талантов (какая разница, в самом деле — победителей же не судят); кто-то, у кого есть амбиции, но нет тормозов; кто-то, готовый заполнить собой все доступные выставочные пространства. Пробивные, циники и самозванцы царствуют там, где благие устремления переплетаются с нежеланием выходить за пределы внутритусовочной кухни, пусть даже тусовка эта многотысячна, по-настоящему разнообразна и разбросана по всему миру.

История расставит все по местам, гласит расхожая максима. Увы, нынешняя расстановка сил, описанная в завтрашней статье, может совсем не понравиться сегодняшним художникам, играющим в благородство и выверенную позицию. Убеждение в моральной правоте или исторической важности сами по себе необязательно конвертируются даже в базовое признание — упоминание через запятую среди ключевых деятелей эпохи. Тут надо верно распознавать сигналы заранее. Совсем рядом, например, предлагают исключать из числа художников постфактум, раз мир изменился и критерии вместе с ним⁵. Но это разбушевавшиеся искусствovedы, чего еще от них ожидать. А кто завтра и послезавтра будет стирать этим историческим ластиком? Кто будет решать? И речь тут идет только об инстанциях, профессиональных или социальных группах, имеющих власть вычеркивать из культурной памяти. Бывает, гремящие везде знаменитости стремительно ухо-

дят в забвение без какой-либо активной кампании против них — просто становятся немодными, перестают быть нужны.

Кто-то, наоборот, вернется: не признали, не заметили. Если на этих словах вы представляете себе торжествующую справедливость, то, боюсь, ошибаетесь. Не стоит слишком романтизировать историков, их резоны могут строиться самым неожиданным образом. В 2017 году мне уже приходилось высказаться о непредсказуемости памяти в связи со смертью Ильи Глазунова⁶. (Но вообще не я один на эту тему медитировал, есть и более ранние высказывания, пусть и с иронией: ирония выветрилась, суть осталась⁷.) Если вкратце: мы не знаем, какое заключение о Глазунове сделает художественная экспертиза через 10, 20, 30 лет — может статья, не такое однозначно негативное, какое мы имели на тот момент. И помнится, тогда мое предположение восприняли в штыки. Сегодня эта тема требует не меньше внимания и, вероятно, вызовет гораздо более сильные негативные эмоции. Без сомнения, это болезненный вопрос, на который звучит всегда один и тот же ответ: мы тут серьезно искусство делаем/описываем/курируем, а ты говоришь, что, возможно, канонизируют откровенных проходимцев, такому не бывать! Это слегка завуалированное «не позволим», по правде говоря, действительной силы не имеет. Или так: на некоторое время его хватит, но потом...

В 1986 году в письме Эдуарду Штейнбергу Виктор Пивоваров откликается на семидесятилетние тексты Ильи Кабакова, где тот проходит бульдозером по творчеству Владимира Янкилевского и Михаила Шварцмана. Про последнего Пивоваров замечает: «Если бы писал я, я бы написал еще резче, ибо чем больше проходит времени и чем больше освобождаюсь я от наших домашних стереотипов, тем яснее вижу, насколько это дутый пузырь»⁸. Во второй половине 2010-х, впрочем, именно Пивоваров и Кабаков незаметно сошли со сцены, начали выглядеть тупиковой ветвью художественного процесса, а Шварцман, Янкилевский, Михаил Чернышев, Вадим Сидур, Лидия Мастеркова, белютинцы, какие-то малоизвестные полуофициальные художники 1950-х, да даже бюрократизированная махина застойного искусства, напротив, за-

рифмовались с самыми последними трендами в мире искусства.

Жил-был граф Хвостов, Дмитрий Иванович. Персонаж, известный главным образом благодаря эпиграммам в свой адрес (в том числе от архиклассиков типа Пушкина) и довольно однообразным анекдотам. Сколько в этом корпусе ехидства и изощренного хейтерства исторической точности, не столь уж важно. Несмотря на исследование⁹, например, Ильи Виноцкого о реальном Хвостове — не то чтобы трагической жертве исторической несправедливости, но все-таки фигуре довольно неоднозначной, — образ богатого и знатного графомана-самодура, который заставлял окружающих читать свои стихи, втихивал им книги, изданные исключительно за счет и по инициативе самого автора, нигде не уйдет. Таков уж сложившийся культурный миф. Но именно он — на контрасте — позволяет увидеть литератора с неожиданной стороны. И вот Хвостов уже предстает предтечей модернизма и радикалом, родившимся раньше своего времени.

Как верно сказала писательница Алла Горбунова, «графоман и большой поэт — они как раз да, чувствуют свою правоту, а вот какой-то не очень большой поэт, но и не графоман, а такой как бы “средний профессионал”, который в большей степени понимает поэзию как какую-то культурную работу со смыслами и языком и ориентируется на существующие конвенции, существующие культурные рамки, — у него меньше чувства этой внутренней правоты. У графомана и большого поэта может быть даже больше точек пересечения»¹⁰. Графоманы прекрасны своим страстным желанием остаться в литературе, даже если действуют зачастую не самыми приличными, а то и общественно осуждаемыми или прямо опасными методами.

Подобные персонажи существуют и в сфере изобразительного искусства. Их непосредственность и напор многих подкупают, особенно когда насмотримся на тех самых «средних профессионалов», которые штампуются арт-школами, курсами ускоренной подготовки современных художников/кураторов и даже просто различными формами нетворкинга. Ну, правда, стоят перед вами десятки бюрократов от «(пост)современного

искусства», у которых все ритуализировано и просчитано, корректно и безопасно, а напротив них явные авантюристы — да, с рыльцем в пушку, но и с огоньком в глазах. И кого вы выберете? Кем заинтересуетесь? Только честно.

Васильева, конечно, тоже по-чиновничьи размышляет и действует. Но ее бюрократическая выучка — просто детский лепет по сравнению с тоннельным мышлением и бесцветностью подавляющего большинства деятелей в сегодняшней художественной сфере. Пытаешься вообразить актуальное поле искусства, как его увидят потомки, без нашей привязанности к друзьям и знакомым: и, о боже, там все довольно однотипные, как с конвейера, — а где-то вдруг, бамс, возникает неожиданно живой субъект, обученный, конечно, правилам и стратегиям, но понявший все вкривь и вкось, а оттого действующий хаотично и причудливо. Задумаешься, нет ли в производстве совершенно вторичных вещей, которыми этот персонаж занял, чего-то большего, чем просто неумелое студенческое подражание. Даже на миг возникает соблазн закрыть глаза на очевидно непорядочные делишки. Тут по коже историков искусства точно пробежат мурашки.

Впрочем, бороться за признание Васильевой не нужно. Сама разберется, как бы пугающе это ни звучало. Да и шатать пограничные столбы художественного поля, оберегаемые мэтрами, знатоками и стройными рядами профессионалов, не стоит. Пусть и дальше охраняют рубежи, которые скоро никому не придет в голову нарушать. И нет, время ничего не расставит по своим местам, только запутает еще больше, умножит вопросы и проблемы. Оно и к лучшему.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В приложении к конкретным случаям я писал об этом, см.: Гуськов С. О роли фасций в (современном) искусстве. Доступно по <https://teletype.in/@guskovice/-vheFpfyb6>; Гуськов С. Money Gallery: и в город — начало конца — лазутчики тихо вползали. Доступно по <https://spectate.ru/money-gallery/>.

² Серкова Н. Gallery Fiction: как сегодня распространяется искусство // Художественный журнал № 104 (2018); Серкова Н. World War Me // художе-

ственный журнал №106 (2018); Серкова Н. Песня первой любви: искусство против смыслов // Художественный журнал №107 (2018); Серкова Н. Запрещенный прием: об ауре и порнографии искусства // Художественный журнал №108 (2019); Серкова Н. Мистика низкого сорта. Искусство и ситуация постправды // Художественный журнал №109 (2019); Серкова Н. Напряженный объект: о слепом пятне и свободе метода в искусстве // Художественный журнал №112 (2020), Серкова Н. Расширение файла: цифровое присутствие как новая забота искусства о тебе, обо мне и всех нас // Художественный журнал №116 (2021).

³ Гуськов С. Мой сериал. Выставка a^b (TZVET-NIK) в ISSMAG. Доступно по <https://spectate.ru/tzvet-nik-issmag/>.

⁴ Серкова Н. 100%. Доступно по <https://www.colta.ru/articles/art/14274-100-sale>.

⁵ Янчогло Д. Бесприютность и иррациональность «Уюта и разума». Доступно по <https://www.colta.ru/articles/art/27773-dmitriy-yanchoglo-vystavka-uyut-i-razum-fragmenty-hudozhestvennoy-zhizni-moskvy-90-h-distantiya>.

⁶ Гуськов С. Как важно быть раздражающим. Доступно по <https://www.colta.ru/articles/art/15362-kak-vazhno-byt-razdrzhayuschim>.

⁷ Пепперштейн П. Дракон и колонна // Художественный журнал №16 (1997). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/59/article/1210>.

⁸ Штейнберг Э. Материалы биографии. М: Новое литературное обозрение, 2015.

⁹ Виноцкий И. Граф Сардинский. М: Новое литературное обозрение, 2017.

¹⁰ Разумов П. Я хочу, чтобы моя книга была не «литературой», а формой жизни. Алла Горбунова: большое интервью. Доступно по <https://www.colta.ru/articles/literature/26503-petr-razumov-bolshoe-intervyu-alla-gorbulnova>.

Сергей Гуськов

Родился в Королеве в 1983 году.

Журналист, художественный критик.

Живет в Москве.



Дана Шуц «Открытый гроб», 2016.

Ана Тейшейра Пинто,
Керстин Штакемайер

Краткий словарь социального садизма*

Либерализм всегда (превратно) толковали как горизонт открытых возможностей для субъектов, им самим порожденных¹. Наряду с этим — в качестве прямого следствия своих невыполненных обещаний — он производил и воспроизводил собственные внутренние различия, а с ними в рамках заданного горизонта собственнической индивидуации — также и огромное множество жизней, обездоленных и ограбленных². Преодолеть этот разрыв между заряжающей амбициями субъектностью и материальным подчинением призваны были образование, культура и искусство. Однако в последнее время современное искусство вновь стало ареной эпистемологической борьбы, местом, где разрыв этот может стать наглядным и где его материальные основания и непрямолинейность могут быть артикулированы.

Так, Биеннале Уитни 2017 года запомнилась спорами вокруг живописной апроприации художницей Даной Шулц фотографии обезображенного линчевателями тела Эммета Тила, позаимствованной ею из журнала «Jet»³. В свою очередь Биеннале Уитни 2019 года сохранилась в памяти (успешной) борьбой за удаление оружейного магната Уоррена Б. Кандерса из состава музейного совета⁴. В Соединенных Штатах подобные битвы вокруг политики репрезентации — а в них активно участвуют группы W.A.G.E., «Деколонизируй это место» («Decolonize this Place») и др. — широко освещаются в медиа, в то время как попытки мобилизо-

вать художников и других работников искусства по не менее значимым поводам не получают политического резонанса. Между тем, антифашистской самоорганизации в Англии благодаря общественной кампании «Закроем галерею ЛД50» удалось добиться закрытия этой галереи и использовать кампанию как перспективную площадку для популяризации радикальной критики политики современного искусства, так и для дальнейшей профсоюзной консолидации вокруг проблем, находящихся и за пределами художественной среды (например, жилищный вопрос). Что же касается Германии, то здесь кампании, проводимые художниками и направленные на решение вопросов репрезентации⁵, по-прежнему выглядят одинокими, разрозненными и по сути оторванными как от антифашистской, так и от профсоюзной самоорганизаций. При этом антиколониальные и антифашистские вызовы канону современного искусства возникают либо в социальных сетях, либо в институциональном контексте, например, в «Доме мировых культур» («Haus der Kulturen der Welt»), «Sawy Contemporary» или «District Berlin», и поэтому оказываются связанными скорее со сферой культуры, чем с политикой⁷.

В этом, возможно, и кроется причина, по которой возникшее в последнее время сопротивление реполитизации современного искусства набрало наибольший институциональный капитал именно в Германии, где множество по-

* Оригинал настоящего текста был опубликован в «Texte zur Kunst» №116/December 2019. Доступно по <https://www.textezurkunst.de/116/brief-glossary-social-sadism/>. Публикуется с разрешения авторов.

зиций объединились вокруг идеи отказа от любых форм социальной ответственности и, ссылаясь на «свободу творчества» и «свободу слова», сформулировали, по сути, категорический отказ от любого критического анализа последствий собственного разрыва между субъективацией и подчинением⁸. Все это, на наш взгляд, есть проявление уязвленного нарциссизма, неспособного отказаться от приятной нагрузки во (все более сомнительное) представление о собственной универсальности. Лелея свои травмы, нарциссизм этот начинает наносить травмы другим. Ниже следует краткий словарь тропов социального садизма, свившего гнездо внутри «свободы слова», которую столь превозносит нарциссическая травма.

1. Социальный садизм

Нескончаемые споры о границах морально допустимого и сопутствующая им паника заставили множество художников и институций встать на защиту «свободы творчества» или «свободы слова» — например, Афинская биеннале 2018 года («АТТ») ⁹, выставка с участием Бойда Райса в нью-йоркской галерее «Greenspoon» (планировавшаяся, но так и не состоявшаяся) ¹⁰, или летний номер журнала «Spike» на тему «безнравственности», которой якобы угрожают морализаторские догмы. Призывы к свободе в таком узком смысле слова могут приводить и часто приводят к столкновению со свободой в более широком смысле, что в результате ведет к политической несвободе.

«Свобода слова», согласно недавнему утверждению Кестона Сазерленда ¹¹, тесно связана со свободой — при необходимости — нарушать нормы и, соответственно, оскорблять других. А как еще свобода может утвердить свою автономию? По Сазерленду, в огромном множестве пылких оправданий «свободы слова» сочетание двух этих элементов — свободы, с одной стороны, и трансгрессии, с другой — «предъявляется как “вставка”, дополнение, на котором, однако, обязательно нужно настаивать: мы не можем сказать, что такое свобода слова, сразу же не добавляя, что принципиальной для нее является или может являться свобода оскорблять» ¹². Обычно о свободе оскорблять говорят как о непри-

ятном, но неизбежном побочном эффекте, который возникает, если «называть вещи своими именами». При таком подходе легко увидеть, как при определенных обстоятельствах, если перефразировать Сазерленда, к ней начнут относиться как к нравственному и историческому долгу — причинять боль другим, чтобы слово могло освободиться от пут культуры. Логику этого аргумента можно свести к следующему: если мера свободы — трансгрессия, тогда трансгрессию неизбежно будут измерять количеством боли, которую человек может причинить.

Вместо того, чтобы обсуждать «свободу слова» или ее отсутствие, мы считаем гораздо более насущным изучить условия, в которых боль других становится мерой свободы, проанализировать непрерывные попытки сделать эстетический опыт прямым продолжением садистской нагрузки и таким образом выявить функциональное назначение этого. То есть мы хотели бы очертить обстоятельства, в которых бессердечие маскируется под принципиальную позицию и задействует риторику (анти)нравственности — защиты «свободы», — чтобы сделать из нее подпорку для, говоря прямо, безнравственной системы взглядов.

«Социальный садизм» — термин, который мы хотим для этого предложить — подразумевает не просто целенаправленное и заинтересованное бессердечие. На символическом уровне это удвоение материального разграбления. Привилегии всегда указывают на прерогативу определять и контролировать рамки взаимодействия. Садистское зубоскальство держится на том, что Грегори Бейтсон называл усложненной формой игры: проще говоря, чтобы игра была игрой, участники должны согласиться с протоколами, формирующими рамки своего взаимодействия. Циники-шутники художественного мира настаивают, что шовинистические эпистемы, которыми они приторговывают, нужно читать как иронию независимо от того, насколько болезненное или тягостное впечатление они могут производить на других. Они определяют свое поведение как игру, тогда как на самом деле их поведение говорит об ином: их «игра» строится не на тезисе, что то, чем они занимаются, это действительно «игра», а, скорее, вокруг вопроса, не является ли это «игрой» — видом взаимодействия, ко-

торый находит свои ритуальные формы в практиках «дедовщины» или инициации¹³?

2. Нарциссическая трансгрессия

В основе уязвленного нарциссизма, часто надувающего щеки в «защиту» «искусства», лежит убеждение, что мы имеем право на наше настоящее, на всю его полноту — импульс, который на самом деле объединяет не связанные друг с другом загребуший сентиментализм «Открытого гроба» Даны Шуц (2016) и злобный инфантилизм «Мема про танкистов» Маттье Малуфа (2019). Лексика здесь политическая, но риторика часто личная: самовосприятие рисует образ борца за свободу, но социальный эффект в итоге садистский¹⁴. Удовольствие от расторможенности на самом деле опирается на торможение, подавление других. В номере «Spike» о «безнравственности» нью-йоркский редактор журнала Дин Киссик утверждает, что нам нужно «больше аморального искусства, <...> сложных работ, сделанных художниками, желающими и готовыми бросать вызов или просто игнорировать общепринятую мораль»¹⁵. Работами, морально сложносочиненными, Киссик называет искусство, которое просто воспроизводит системную деградацию, хотя и индивидуализированную и эстетизированную. Далее он защищает право Кристофа Бюхеля использовать боль других, ссылаясь на Жоржа Батая и группу «Ацефал» — тайное боевое антифашистское общество, созданное в 1936 году, — а также на радикального режиссера-коммуниста Пьера Паоло Пазолини, которые целенаправленно и программно применяли трансгрессию против изуверских культур современного доминирования и их колониальной сути.

Как рассуждал Мишель Фуко в тексте, посвященном Батаю, трансгрессия «доводит предел до предела его бытия; она будит в нем сознание неминуемого исчезновения, необходимости найти себя в том, что исключается им (точнее говоря, она впервые заставляет его признать себя в этом), необходимости испытания своей позитивной истины в движении самоутраты»¹⁶. Здесь в итоге трансгрессия оказывается самотрансгрессией и измеряется не воздействием на других, а пределом, с которым она сталкивается в процессе самоупразднения¹⁷.



Мартин Киппенбергер «Жаба распятия», 1990. Фрагмент.

Однако трансгрессия, с которой носятся поборники «свободы», направлена не на самоупразднение, а вовне, на намеченные внешние цели. Если у Пазолини и Батая растрата собственной идентичности приводит к отказу от себя, Киссик, в свою очередь, отказывается от социального и исторического. Его «страх остракизма»¹⁸ — это лишь тревожное нежелание позволить себе проанализировать позиционирование — свое и искусства — в рамках более широкого имперского контекста, в котором оно формируется и за счет которого продолжает расширяться. Его призыв «просто игнорировать общепринятую мораль» в действительности есть лишь попытка обеспечить себе успокоительную амнезию, чтобы так освободиться от ответственности, создать бесконечный горизонт нарциссических трансгрессий, в которых «лучший способ что-то сказать — это устроить тошнотворное шоу»¹⁹.

Впрочем, нельзя сказать, что современное искусство когда-то испытывало недостаток в таких мужских «концертах». Огромное множество карьер — от Сантьяго Сьерры до Артура Жмиевского — были выстроены на стал-

кивании «роскоши цинизма с риторикой честности»²⁰. Художественный критик Вольфганг Макс Фауст в статье «Художник как образцовый алкоголик»²¹, вышедшей в 1989 году, писал об актуальном поборнике «тошнотворного шоу» Мартине Киппенберgere. Он подробно описал, как «за возбужденным анархизмом Киппенбергера проглядывает реакционер, вновь и вновь воспроизводящий одни и те же предрассудки. Цинизм граничит со скукой, которая движется вперед, перепрыгивая с фарса на фарс, от одной грязной шутки до следующей»²². Такая эстетическая политика цинизма стала характерна и для следующего поколения художников(-мужчин), получающих кайф от унижения других. Наследники этой формы садистской трансгрессии вели образцовую жизнь в арт-блоге Jerry Magoo, где полуанонимно

публиковали свои «художественные наблюдения» художники Сэм Пулицер и Матье Малуф²³. Одинаково оформленные страницы Малуфа в Instagram и Twitter добавляли известности их оскорбительным репликам, которые также воспроизводились в искусстве, а то и как собственно само искусство, в работах Михаэля Креббера, бывшего ассистента Киппенбергера, который, создавая свои «C-A-N-V-A-S, Uhurust, Jerry Magoo, and guardian.co.uk Paintings» (2011), перенес на холст скриншоты Jerry Magoo и сам же выступил как референс²⁴.

Если в понимании трансгрессии у поколения 60+ и есть нечто общее с их последователями из категории 30+, так это «программа оскорблений» Гюнтера Фёрга, которой когда-то восторгался Киппенбергер²⁵, системный буллинг, о котором он подробно рассказывал в одном



Мартин Киппенбергер «Автопортрет», 1988.

из интервью, буквально упиваясь его антисемитизмом, гомофобией и женоненавистничеством. Как пишет Вольфганг Макс Фауст, «склонность обоих воспроизводить авторитарные предрассудки» просто повторяет «структуру авторитарной личности», описанную Адорно и Хоркхаймером, но ее культивирование в искусстве — это что-то новое.

Хотя вообще-то уже не такое и новое. Разница вот в чем: вместо того, чтобы «извращенно упрощать себе задачу алкоголем и в нем же искать мазохистское самооправдание»²⁶, сегодняшние агрессоры полностью протрезвели. Они одинаково гордятся собственной «программой оскорблений», и яркий тому пример — выставка Малуфа в лос-анджелесской галерее «Jenny», которая была названа «#LUKETURNERISRETARDED» («#ЛЮКТЕРНЕРНЕДОУМОК») и включала уже упоминавшийся выше «Мем про “танкистов”» — скульптуру, повторяющую троп про большевиков-евреев, который продвигали нацисты, и единственный концептуальный жест, которой выглядит как попытка уподобить Энди Уорхола Арно Брекеру²⁷. Хотя Киппенбергер и Фёрг говорили о своих трансгрессиях не как о своем искусстве, а как о частных отступлениях, у их современных имитаторов, пожалуй, других работ, помимо нарциссических трансгрессий, и нет. Не в последнюю очередь это может быть и заблуждение, возникшее в «арт-блоговой» серии Креббера, а именно, что продолжение «программ оскорблений» от Фёрга и Киппенбергера до Пулицера и Малуфа считается «преemptивностью в искусстве», которой нужно противостоять²⁸.

3. Иронический нигилизм

Иронический нигилизм — это экзистенциальная философия альт-райтов. Факт этот настолько широко признан, что цитируется в «Urban Dictionary». Но иронический нигилизм — это и идеология поп-культуры, изначально в ней заложена и сохраняющаяся на протяжении уже нескольких десятилетий. Как и любой другой режим репрезентации в культуре, ирония обусловлена контекстом. Современную иронию следует понимать как неотъемлемую часть более широкой исторической траектории, в которой капитализм как

мир-экология перешел от слабой утопии к сильным антиутопиям. Как утверждал Дэвид Фостер Уоллес, привязанность к иронии отражает сдвиг от концептуализации искусства как творческой конкретизации реальных ценностей к концептуализации искусства как творческого отклонения от ценностей дутых. Но такое самовосхваление собственной способности видеть обман и лицемерие не обязательно выполняет лишь функцию отрицания. Если кто-то спросит насмешника, что он реально имел в виду, то его, как говорил Фостер Уоллес, «в итоге сочтут истериком или занудой»²⁹. Именно способность иронии сводить на нет этические вопросы способствует развороту ее социальной функции: от вызова власти к ее утверждению, путем изъятия политического. Ирония подтверждает идеологию, которую, по собственным заверениям, обесценивает или презирует, отрицая любые потенциальные или предполагаемые альтернативы³⁰.

Именно на иронии и расцвел блог Jerry Magoo, и она же сегодня маскируется под институциональную критику, правда, издевательскую и своекорыстную³¹. Такая форма иронии, действующая по принципу «выхолащивай и злословь», выполняет также функцию индивидуации и препятствует формированию коллектива путем принижения объекта приложения (коллективных) усилий с одновременным раздуванием (индивидуального) самодовольства и чувства превосходства. В условиях сегодняшней девестернизации и с ростом давления на привилегированные классы иронический нигилизм обрел новую яростную интенсивность. Фридрих Ницше понимал нигилизм — спарринг-партнера иронии — как вопрос *определения ценностей*, как сомнительный комплимент убежденности. Функция этого дискурсивного аппарата (иронического нигилизма) — восстанавливать тотализирующее измерение белой эсхатологии (ныне просто негативизируемой) и обесценивать призывы к устранению несправедливости, по большому счету, заново утверждая расовую сегрегацию.

4. Сверхидентификация, аффирмация, пастиш, мимикрия

Быстрое распространение идей движения, ставшего известным как альт-райт, питала ско-

рее его эстетика, нежели политика. Несмотря на продолжающиеся попытки заключать альянсы с традиционными ультраправыми, альт-райт остается ярко выраженным надстроечным движением. Современная художественная среда показала себя особенно восприимчивой к ультраправым поползновениям, потому что некоторые ее приемы, связанные с пластичностью и средствами производства смыслов — ирония, трансгрессия, сверхидентификация, аффирмация, пастиш — обладают в силу своей двусмысленной природы неоспоримой практической ценностью для альт-райтов. Современное искусство оказалось не в состоянии осмыслить противоречия между своими намерениями и невольными действиями, потому что упомянутые способы и режимы идеации уж очень плохо подходят для этой задачи.

5. Автономия

Категорией «искусство» в западной современности обозначают отчуждение артистического труда от других форм труда, из-за чего в рамках горизонта постоянно сдвигающегося имперского фронта артистический труд становится системно асоциальным³². Автономия художника — идеологическая категория, кото-



Матье Малуф «Мое лицо, когда я одалживаю кому-то свою ручку, а они не возвращают ее сразу», 2019.

рая смешивает элемент правды (практика искусства не полностью подобна социальной практике) с элементом неправды (гипостазирование этого факта — результат исторического процесса — по ошибке признается «сутью» искусства). Если процитировать Николь Демби, «по этой концепции формальное поступательное развитие западного искусства является одновременно телеологическим и отделенным от истории, продуктом преодоления Эдипова комплекса или индивидуальной психологической реакции или причуды гения». Именно такое представление об искусстве, превозносимое как нерушимая сфера культурного самовыражения, может в силу своей сфабрикованной аисторичности функционировать какместилище для (анти)либеральной концепции абсолютной свободы³³.

Тем не менее, постулирование такой абсолютной свободы в художественном самовыражении и его самого в целом передает то, что воспринимается как его объект, «в руки» неизбывной историчности. Если воспользоваться различием, которое проводит Изабель Стенгерс между мышлением в *мажорной тональности*³⁴, предполагающим «сближение (его) свободы и истины»³⁵, и мышлением в *минорной тональности*, то есть действием за пределами авторитетной рамки легитимации при помощи ряда легко и часто меняющихся «пробных экспириенсов» (testexperience), то в значительной части современного искусства мы видим постоянное слияние одного с другим.

В серии огромных фотопринтов под названием «Канье» (2019) художница Шин Хе Чжи как бы загоняет своего героя — новую поп-икону политической реакции — в рамки эстетства, которое превращает Канье Уэста в недееспособного меланхолика³⁶. На большинстве сильно колоризированных принтов — снятых крупным планом огромных портретных фотографий одинокого музыканта, ставшего культурным символом — Уэст позирует насупленным, будто пребывает в каком-то необъяснимом сомнении. В интервью об этих работах Шин заявила: «Я не в восторге от хороших манер и “правых” политических взглядов в искусстве»³⁷. И хотя это должно оправдывать ее выбор Уэста в качестве субъекта, в конечном счете это больше говорит о ее эстетическом

отношении к нему как к объекту. (Эстетическая) свобода Шин основана на изоляции самого Уэста от любых возможных эстетических «пробных экспириенсов». Это новый вариант институциональной критики, инсталлирующий себя в мажорной тональности: Уэст предъявлен как объект правды Шин, как историческое жертвоприношение ее свободе.

6. (Не)представленные

По мере того, как социальное давление на эти современные формации возрастает, мы все чаще наблюдаем, как привилегированные субъекты неистово беснуются в публичной сфере. Чувствуя, что их саморепрезентации больше не обеспечивают им легитимность и авторитет, которыми они раньше обладали просто в силу того, что приблизительно выражали либеральные идеалы (читай: национально одобряемое цисгендерное физически крепкое тело), они начинают нападать на любые отклонения от собственной нормы, оказывающиеся в их поле зрения. В своем выступлении на публичной дискуссии «Культура остракизма», организованной журналом «Spike», Малуф признавался, что не в силах понять, как свобода может воспроизводить угнетение, ведь «свобода нейтральна, и пользуются ею все, кто ею обладает»³⁸. Не имеющий представления о том, что должно оставаться невидимым, чтобы эта «свобода» и дальше удерживала свою гегемонию, или равнодушный к этому, художник, кажется, неспособен понять, что такая «свобода» есть основополагающая фантазия одного из способов формирования субъекта, разорявшая целые общества, чтобы навязать им его же свободы.

Насаждаемые эпистемы непрерывных мутаций современной жизни (чтобы не называть это прогрессом) функционируют в соответствии с требованием постоянно отличать себя от расовой онтологии, насильно закрепляемой за теми, кого либерализм делает жертвой грабежа и порабощения. По словам Дэвида Ллойда, «за любым подходом к субальтерну как бы маячит призрак насилия»³⁹. Бесправные и маргинализированные группы, по Ллойд, в силу своего нахождения за пределами репрезентационных категорий выглядят не просто проводниками насилия или пребывающими в на-



Матье Малуф «Бюст с дадаистской скульптурой», 2019.

силии, но и как само насилие — «утраченный объект репрезентации», индивидуальность, подвергшаяся воздействию антилиберализма (illiberalized individuality). Именно через политику репрезентации пространство либеральной жизни охраняется и легитимируется как *сопротивляющееся* этому насилию. Так бесконечный потенциал закрепленной за ней человечности как бы продолжает реализовываться, несмотря на состояния конечности — причиняемые ею регулярно и, как видно из приведенных выше случаев, в индивидуальном порядке.

Эме Сезер и Франц Фанон уже фиксировали этот факт как динамизм дегуманизации — ядро колонизаторской субъективности⁴⁰, геноцидов, пауперизации и нескончаемого истощения возможностей модернизации. Неприкрытая депотенциация, банальность смерти, закрепленная, если вновь процитировать Ллойда, за «разорванными»⁴¹ жизнями, потерянными по отношению к «субъекту, который репрезентативен»⁴², способствуют упрочению крайне избирательного гуманизма, отличающегося способ-

ностью индивидуально репрезентировать «субъектность как таковую»⁴³. Фундаментом приведенных выше примеров служит настойчивое утверждение унаследованных привилегий в качестве средства понимания собственной позиции как этой «субъектности как таковой». Субъекты, чья рациональность, по словам Роберта Хуллот-Кентора, «устанавливает истину, лишь добываясь отделения знания от его объекта»⁴⁴, объявляют себя поэтому более не отвечающими за чинимое ими насилие. Такое (само)дегуманизирующее ядро модернистского гуманизма создало субъекта, чья отдельность одновременно является функцией этих привилегий и расшатывается ими, а раздутая и при этом тревожная саморепрезентация оцетинилась какой-то паранойей обладания: ее преследует страх оказаться неотличимой от ее объектов. Такие раздутые субъективности по-прежнему могут рассчитывать на публичные формы репрезентации в политическом и культурном дискурсе, развертываемом в их пользу, как, например, было на Афинской биеннале «ANTI» в 2018-м, и без того посвященной абсолютно недialeктичной игре между законотворчеством и нарушением законов, «отшвартовавшейся» от политики или истории, эстетически делая неотличимыми трансгрессоров и тех, в отношении кого эта трансгрессия совершается.

7. «Это не расизм, потому что я не имел его в виду!»

Вариации такого рода утверждений сейчас повторяются с поразительной последовательностью. Они указывают на социально отчужденную психику, на которую не давят столетия гнета, для которой контент — частная собственность, а попытки обобществления или универсализации смыслов рассматриваются как одна из форм нарушения границ (частной собственности), как насилие против священной неприкосновенности индивидуального самовыражения. Те, кто считает, что владеть можно всем, идею каких-то запретных зон или тем, к которым нельзя относиться как к сырью или ресурсу для добычи, воспринимают как форму гнета. Практически ни в одной из реакций на открытое письмо Ханны Блэк против экспонирования «Открытого гроба»⁴⁵ не было

и речи о том, что это политическая интервенция. Вместо этого все почти единогласно отвергали призыв Блэк к контекстуализации, к пониманию тем искусства как материализаций сознания, помещенного в определенные обстоятельства. Здесь, в момент своей исторической закупорки, понятие автономии художника становится в один ряд с психологией поселенца-колониста и неистово набрасывается на тех, кого они когда-то лишили имущества и достоинства, за то, что те выражают желание, чтобы их границы уважались.

8. По иронии,

использование своей идентичности в качестве оружия для занятия неприступной позиции — излюбленная стратегия тех, кто как раз и возмущается «политикой идентичности».

9. Параноидальная идеация

Призывы к эстетической и социальной ответственности, когда они направлены на такие работы, упорно расцениваются либо как «морализаторство» (читай — социальная сознательность), либо как «персональная охота на ведьм» (читай — персональная ответственность). Реакции, как прослеживается, чаще всего представляют собой жесты, связанные с самовиктимизацией, и их авторы, очевидно, неспособны смириться с тем фактом, что их ставят под сомнение: критикуют за отсылки к «мажорной тональности», хотя сами себя они представляют в «минорной».

Еще одна участница уже упоминавшейся выше дискуссии «Культура остракизма» — писательница Нина Пауэр, много лет занимавшаяся организаторской работой на левом фланге — сама теперь записалась в поборницы подобных стратегий. Назвав критику ренатуризированной концепции феминности, за которую она теперь ратует, нападками на нее как на «женщину»⁴⁶, Пауэр попыталась обезопасить себя от любых требований учитывать социальный или политический контекст⁴⁷. Хуллот-Кентор недавно уловил такое агрессивное выхолащивание ответственной субъективности в фигуре Дональда Трампа: «Мышления нет, есть только провозглашаемая самоочевидность собственного превосходства и притвор-



Джон Рафман «Дневник сновидений», 2016–2017.

ное смирение, которое ненадолго откладывает нападение. Говорящий самозабвенен <...> и в напыщенных самоотсылках неспособен себя узнать»⁴⁸. Мы сталкиваемся с мстительными действиями субъекта, «оказавшегося лицом к лицу с самим собой в комнате смеха, в которой только он один и есть <...> Этот “лузер” населяет виртуальный мир и посвящает себя тому, чтобы, наконец, покончить»⁴⁹.

Вместо аргументированной позиции мы в этих случаях наблюдаем проявление параноидальной субъективности. В откровенно женоненавистнической работе Джона Рафмана «Дневник сновидений» (2016–2017)⁵⁰, выставленной в галереях, на биеннале, художественных ярмарках и в институциях по всей Европе, мы видим цифровой мир, в котором обитает озлобленный гик. Действуя так, будто у него украли весь мир, он одержим идеей «покончить» с порнографизированными женскими фигурами, как будто направленными против него, поэтому негативно существующими только для него. Здесь нехватка (эмпатии) осознается как избыток (репрессий), не будучи в состоянии осмысленно проникнуться настоящим, кроме как посредством фарса, состоящего из самоуспокоения и психополитики. Так или

иначе, такая оголтелая перформативность не порождает какого-то осмысленного движения — эстетического или иного — которое могло бы свидетельствовать об отходе от мотивационной психологии, лежащей в основе неолиберальной матрицы.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Об антилиберализме либерализма см., например: Swyngedouw E. The Perverse Lure of Autocratic Postdemocracy // *South Atlantic Quarterly*, vol. 118 no. 2, 2019. P. 267–286.

² См., например: Sexton J. *Amalgamation Schemes: Antiblackness and the Critique of Multiracialism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

³ См., например: d'Souza A. Who Speaks Freely? Art, Race, and Protest. May 22, 2018. Доступно по <https://www.theparisreview.org/blog/2018/05/22/who-speaks-freely-art-race-and-protest/>.

⁴ См. Vartanian H. After Kanders: Reflecting on the 2019 Whitney Tear Gas Biennial. October 7, 2019. Доступно по <https://hyperallergic.com/521412/after-kanders-podcast/>.

⁵ См. The Tear Gas Biennial: A Statement from Hannah Black, Ciarán Finlayson, and Tobi Haslett regarding Warren Kandors and the 2019 Whitney Biennial // *Artforum*, July 17, 2019. Доступно по <https://www.artforum.com/slant/a-statement-from-hannah-black-ciaran-finlayson-and-tobi-haslett-on-warren-kandors-and-the-2019-whitney-biennial-80328>.

⁶ См. коллектив «Soup du Jour» (Берлин). Доступно по <https://twitter.com/sdjcollective>.

⁷ Как, впрочем, было не всегда. См., например: Art in Ruins, Stephan Geene, B ro Bert, Projekt Trap, Kunstwerke Berlin e.V., апрель–июнь 1993, Messe 20k (Кельн, 1995) или группу «Rosa Perutz» (Берлин, 2008–2012).

⁸ См., например: Hartman S. *Scenes of Subjection*, Oxford: Oxford University Press, 1997.

⁹ См. Pinto A. T., Rosen R. You are Right But I Disagree! An email exchange on current issues of artistic and curatorial freedom. Доступно по <https://www.springerlin.at/en/2019/2/du-hast-recht-aber-ich-sehe-das-anders/>.

¹⁰ After Backlash, Greenspon Gallery Scraps Show by Alleged Neo-Nazi Boyd Rice // *Artforum*, September 06, 2018. Доступно по <https://www.artforum.com/news/after-backlash-greenspon-gallery-scraps-show-by-alleged-neo-nazi-boyd-rice-76547>.

¹¹ Sutherland K. Free Speech and the «Snowflake» // *Mute*, April 1, 2019. Доступно по <https://www.metamute.org/editorial/articles/free-speech-snowflake>.

¹² *ibid.*

¹³ См. Peters J. D. U Mad? // *Logic*, 6, January 1, 2019.

¹⁴ См. Делез Ж. Представление Захер-Мазоха. М.: Ад Маргинем, 1992, где он различает «садиста-инструктора» и «мазохиста-наставника». С. 195–196. В 2015-м в тексте для онлайн-журнала «Savage» Чайна Мьевиль охарактеризовал «социальный садизм» как «умышленное, заинтересованное, публичное или, по меньшей мере, полупубличное бессердечие», подробно описав, как эта форма «прибавочного бессердечия» пронизывает все, к чему приклеивают ярлык культуры в неолиберальном обществе: Miéville C. On Social Sadism // *Salvage* # 2, December 17, 2015. Доступно по <https://salvage.zone/in-print/on-social-sadism/>.

¹⁵ Kissick D. The Art We Deserve // *Spike Art Magazine* 60 (Summer 2019). P. 48.

¹⁶ Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века / Сост., пер., коммент. С. Л. Фокина. СПб: Мифрил, 1994. С. 120.

¹⁷ В случаях Батай и Пазолини это целенаправленная работа, посвященная исключительно преодолению непредсказуемых последствий их

собственного невольного, но неизбежного пособничества обществу, с которыми они боролись.

¹⁸ Kissick D. The Art We Deserve. P. 48.

¹⁹ *ibid.* P. 50.

²⁰ Stephen Squibb, Santiago Sierra's «NO, Global Tour» // *art agenda*, July 6, 2012. Доступно по <https://www.art-agenda.com/features/233786/santiago-sierra-s-no-global-tour>.

²¹ Опубликована во франкфуртском журнале «Volkenkratzer Art Journal».

²² Faust W. M. Der Künstler als exemplarischer Alkoholiker // *Volkenkratzer Art Journal*, 3, May/June 1989. P. 21.

²³ См. MUD CLUB: Jakob Schillinger on Sam Pulitzer at Artists Space, New York // *Texte zur Kunst*, 95, 2014. P. 227f.

²⁴ См. Walczak A. Michael Krebber's «C-A-N-V-A-S, Utrust, Jerry Magoo, and guardian.co.uk Paintings» at Greene Naftali October 20–November 19, 2011 // *art agenda*, November 10, 2011. Доступно по <https://www.art-agenda.com/features/233110/michael-krebber-s-c-a-n-v-a-s-uhutrust-jerry-magoo-and-guardian-co-uk-paintings>.

²⁵ Faust W. M. Der Künstler als exemplarischer Alkoholiker. P. 20.

²⁶ *ibid.* P. 21.

²⁷ Название Tankie meme — отсылка к уничижительному tankies (буквально — «танкисты»): изначально в среде британских коммунистов так называли тех из них, кто поддерживал и оправдывал подавление советскими войсками восстания 1956 года в Венгрии. Впоследствии так стали называть радикальных сторонников силового противостояния капитализму, сталинской и маоистской диктатур, а также — в современном онлайн-сленге — тех левых, кто не откестился от Сталина или Мао и считает, например, советский эксперимент легитимной попыткой построения социализма. — Прим. перев.

²⁸ В случае с берлинской галереей «Lars Friedrich», представляющей Малуфа, его позиция представлена рядом не только с позицией художников-единомышленников, в частности, Пулицера, но и с теми, чьи практики, например, Джорджи Неттел или Джорджи Сагри, можно было бы обсуждать по линии институциональной критики, включенной в социальную рамку.

²⁹ Wallace D. F. A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Boston: Little, Brown, 1997. P. 66–69.

³⁰ См. также Colebrock C. The Meaning of Irony // *Textual Practice*, vol. 14 no, 1, 2000. P. 5–30.

³¹ См. упомянутую выше рецензию Шиллингера на выставку Сэма Пулицера 2014 года в пространстве Artists Space.

³² Об этом контексте см. *Vishmidt M. Speculation as a Mode of Production*, Leiden: Brill, 2018 и *Franke A., Holert T. (eds.). Neolithic Childhood: Art in a False Present c. 1930*. Zurich and Berlin: Diaphanes and Haus der Kulturen der Welt, 2018.

³³ *Demby N. Art, Value, and the Freedom Fetish // Mute*, May 28, 2015. Доступно по <https://www.metamute.org/editorial/articles/art-value-and-freedom-fetish-0>.

³⁴ Цит. по *Deuber-Mankowsky A. Die Wahrheit des Relativen in der Krise der Fake News // Zeitschrift für Medienwissenschaft* 19 «Faktizität», vol. 10 no. 2.: P. 33.

³⁵ *ibid.* P. 33.

³⁶ О позиционировании Канье см. *Crawley A. Forgotten: The Things We Lost in Kanye's Gospel Year // national public radio*, October 23, 2019. Доступно по <https://www.npr.org/2019/10/23/771864891/forgotten-the-things-we-lost-in-kanyes-gospel-year?t=1572174605358>.

³⁷ См. *Greenberger A. «I Don't Admire Good Men»: Photographer Heji Shin on Shooting Kanye West, X-Rays, and Power // Artnews*, February 1, 2019. Доступно по <http://www.artnews.com/2019/02/01/heji-shin-kunsthalle-zurich-kanye-west/>.

³⁸ См. *Round Table Cancel Culture // Spike Art Magazine* 60, 2019. P. 73.

³⁹ *Lloyd D. Under Representation: The Racial Regime of Aesthetics*. New York: Fordham University Press, 2018. P. 77.

⁴⁰ *Bardawil F. A. Césaire with Adorno: Critical Theory and the Colonial Problem // South Atlantic Quarterly*, vol. 117 no. 4, 2018. P. 777f.

⁴¹ *Lloyd D. Under Representation*. P. 99.

⁴² *ibid.* P. 106.

⁴³ *ibid.* P. 106.

⁴⁴ *Hullot-Kentor R. Metric of Rebarbarization: Real Time in The Authoritarian Personality // South Atlantic Quarterly*, vol. 117 no. 4, 2018. P. 722.

⁴⁵ *Black H. Open Letter to the Curators and Staff of the Whitney Biennial*, March 21, 2017. Доступно по <https://blackcontemporaryart.tumblr.com/post/158661755087/submission-please-read-share-hannah-blacks>.

⁴⁶ См. подкаст *Power*, записанный совместно с ДиСи Миллером и Джастином Мерфи и озаглавленный «Оскорбительная речь, феминизм и язычество». Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=yvUcO8sQZSI>.

⁴⁷ Вместе с Дэниэлом Миллером, величайшее достижение которого заключается, по его собственным словам, в том, что он «протестовал против кампании <...> активистов-антифашистов за закрытие лондонской галереи LD50», Пауэр сделала следующий шаг и инициировала попытку собрать через краудфандинг деньги, чтобы, по сути, подать в суд на художника Люка Тернера за то, что он назвал Миллера фашистом, поставив его высказывания и действия в контекст их политических последствий. Доступно по <https://www.crowdjustice.com/case/dc-millers-case/>.

⁴⁸ *Hullot-Kentor R. Rebarbarization*. P. 725.

⁴⁹ *ibid.* P. 726.

⁵⁰ Джон Рафман «Дневник сновидений '16–'17», выставка 16 сентября 2017–20 января 2018 в галерее «Спрют Магерс», Берлин. Доступно по <http://www.spruethmagers.com/exhibitions/457>.

Ана Тейшейра Пинто

Родилась в Лиссабоне в 1974 году.

Художественный критик.

Живет в Берлине.

Керстин Штакемайер

Родилась в 1975 году в Берлине.

Художественный критик, куратор.

Профессор Нюрнбергской Академии изобразительных искусств.

Автор монографий «Безграничный формализм: метод антимодерной эстетики» (2017),

«Воспроизводство автономии» (2016,

совместно с Мариной Вишмидт).

Живет в Берлине и Нюрнберге.



Материал иллюстрирован: Артем Голощапов, Владимир Логутов, Андрей Сяйлев «Ловушка / На зверином стиле», 2021. Первая Северная Коми биеннале, Сыктывкар. Предоставлено автором текста.

Константин Зацепин

Заклучительный авангард*

Реальность «чрезвычайных положений», информационных передозировок, десубъективации управленческих процессов, открытий новой мистики, биржевых флуктуаций, климатических аномалий и политических мезальянсов вынуждает нас признать тщетность попыток понять и непротиворечиво истолковать нашу все более странную, непростоянную современность.

Эту честную констатацию когнитивного бессилия питает не страх, а глубокое и осознанное принятие себя неотъемлемой частью глобального гиперхаоса, общего роя. Свидетельствуя о настоящем, мы видим себя агентами тотальной стихийности, равными в правах с вирусами, цунами, инфляцией и зомби.

Художественный авангард почти наступившего будущего, влекомый лавкрафтовскими пророчествами о «предельных вещах» из «глубин мироздания», как и прежде, устремляется к новым порогам неразличения искусства-жизни. Назовем его бюрократически сухо — «заклучительный» (эпитет «последний» слишком изношен и пафосен).

Приходит планетарное искусство разумных машин-растений, кристаллов, облачных архивов, просветленных киборгов, управляемых насекомых, трансов, дигитальных призраков, клонов, вымерших животных и птиц.

Не творение, но его противоположность — рас-творение. Индивидуальность художника-



творца уступила место анонимности коллективных форм жизни, текучей материи, потокам самогенерируемых сущностей и автоматизированных алгоритмов. На смену творчеству как работе приходит «деятельность».

В попытке совпасть «со скоростью мира», оперируя несоразмерным человеку и про-

* Это краткое эссе в его первой редакции было создано как произведение для выставки «Старые добрые двадцатые. Заклучительный авангард», организованной Фондом Владимира Смирнова и Константина Сорокина в декабре 2019 года. Выставка являла собой ироничную мистификацию, представляя коллективное анонимное высказывание некоей фиктивной группы авангардистов 2030-х годов. Подводя итоги якобы уже «прошедшего» десятилетия, художники фактически озвучивали текущую содержательную повестку конца десятых и собственные интересы на предстоящее десятилетие. За почти два года наступившей декады, прошедшие после выставки, повестка эта, возможно, приобрела дополнительную актуальность в свете пандемийной проблематики и связанных с ней антропологических вызовов.



являя сокрытое от него, новое искусство делает своим материалом темную материю, нейропаттерны, грибки, большие числа, криптоформы, антигравитацию, кварки, слизь, галлюцинации, киберпространство и кибервремя, невидимое и неслышимое, случайное и мгновенное. Все, чего нельзя считать.

Нет формы, но есть неструктурированный опыт, мерцающие суперпозиции хаоса и порядка.

Нет «истины», есть лишь вопрошания из зазоров между конкурирующими постправдами.

Нет «красоты», но есть телесность.

Нет авторства, но есть энергия.

Нет иерархий, но есть сети.

Нет идентичности, но есть планета.

Нет природы, но есть жизнь — непрозрачная, текучая, ползучая и нелинейная — равномерно заполняющая как внешние пустоты, так и лакуны внутри себя.

Агентов заключительного авангарда уже не смущает искусственный интеллект. Им куда более по душе предчувствия контактов с «интеллектом» природных целостностей: гор, полей, лесов, айсбергов, океанов, впадин. И далее — за края Земли.

Не говорить от лица дефиниций и мер. Любые калькуляции — ложны в силу их манипулятивной природы. Измерение — есть подчинение. Оперировать лишь множествами множеств.

Цивилизация = мурмурация.

Уловить движение мира без людей, его расплывание, расползание вглубь, вдаль и вширь. Слиться с жизнью: стать цветком, рыбой, муравьем, попугаем, бактерией. Быть пещерой, деревом, снегом. Точкой среди точек.

Трансгрессивная диалектика заключительного авангарда не знает «границ» — нет мужского / женского, нет субъекта / объекта, нет накопления / траты, высокого / низкого, живого / неживого. Есть лишь конфликт удержания разрозненных форм в парадоксальной и хрупкой одновременности. Явить этот конфликт от лица самой жизни, в порыве новой — теперь уже внечеловеческой — искренности, очистив от напластований «человека», — об этом грезят новые художники.

Слияние с миром дает возможность нового нащупывания собственных границ — с изнанки. Найти себя вновь, пересобрать в виде пластичной безымянной самости. Художественный акт становится подвижным ансамблем жизненных импульсов, в котором неразличимы зрители и авторы.

Заключительный авангард вводит зрителя в инклюзивные формы сосуществования. Его «понимание» возможно лишь как непрерывное пересоздание. Совместно и анонимно свидетельствовать о хаосе реальности от ее имени. На самом деле — это весело.

2019–2021

Константин Зацепин

Родился в 1980 году в Самаре.

Историк и теоретик современного искусства. Сотрудник филиала Третьяковской галереи в Самаре.

Автор книг «Пространства взгляда» (2016) и «Анатомия художественной среды» (2015). Живет в Самаре.

Анатолий Осмоловский

Он улетел, но обещал вернуться



Агентство Сингулярных Исследований (Станислав Шурипа, Анна Титова), «Открытое прошлое (Аллея героев)», 2019.

Событийно отсчет десятых начинают: избрание Путина на третий срок, подавление молодежных протестов, майдан в Киеве-аннексия Крыма-война на Донбассе. Сейчас, глядя из новой декады, видно, как радикально десятые отличались от нулевых. Вся публичная сфера стала ареной борьбы государства с гражданским обществом, и искусство оперативно отразило этот конфликт. Подводя итоги минувшего десятилетия, хочу остановиться на одном сюжете: реактуализация на рубеже нулевых и десятых больших нарративных выставок-инсталляций. Вернее,

эти проекты не обязательно выливаются в жесткую форму инсталляций, это могут быть и вполне традиционные экспозиции, собранные из относительно автономных артефактов, но с обязательным присутствием какой-то объясняющей легенды — нарратива, который как бы является «законом» и условием проекта. В нулевые годы я считал нарратив «оправданием» (См. «Искусство без оправданий»¹). И действительно — нарратив выполняет роль оправдания для всего проекта, он необходим для смягчения произвольности искусства, примирения с его

фундаментальной безосновательностью (особенно остро переживаемой в России). Сам факт, что искусство требует своего оправдания, что его экспонирование связывается с произволом, конечно, свидетельствует о политической атмосфере в обществе.

Наиболее эмблематичным таким проектом стала выставка Арсения Жилиева «Спаси свет!» в галерее «Random» (2013). Напомню, что название выставки — слоган кампании в защиту одного из обвиняемых по делу о Болотном бунте 6 мая 2012 года² Владимира Акименкова, теряющего в тюрьме зрение. По легенде, Жилиев выступал куратором выставки, в экспозиции которой были представлены работы трех авторов о слепоте — неизвестного украинского авангардиста Василия Бойко, который, отбывая срок в 1930-е, светом из тюремного окна «выжигал» кресты на холсте; американского абстракциониста 1960-х Эда Рейнхардта, наиболее известного серией, так называемых, «черных полотен», состоящих неизменно из девяти трудно различимых черных квадра-

тов, складывающихся в крест. Монтаж зала Рейнхардта был незакончен, якобы из-за забастовки монтировщиков, которые к тому же перенаправили свет от спотлайтов с работ в лица входящим зрителям. Третий участник выставки — британский коллектив анонимных авторов «Альянс прекарных изображений», представивший видео «Без названия» по мотивам фильма Ги Дебора «Завывания в честь де Сада». Как и у Дебора, визуальное решение было построено на чередовании белого и черного экранов и, соответственно, звука и пауз тишины. Только у «Альянса» в белом режиме вместо воплей можно было слушать звуки судебного заседания по Болотному делу.

Но на самом деле все представленное на выставке было создано самим куратором. То есть художник позиционировал себя как куратора, оставаясь при этом художником, а выставка маркировалась как кураторский проект, будучи по сути экспозицией инсталляций. Проект задумывался как альтернатива акционизму и активизму. Вот что говорил



Арсений Жилиев «Будни распознавателя образов», 2021. Вид экспозиции на выставке в Московском музее современного искусства.

сам Жилиев: «Это искусство, которое указывает на то, что есть проблема, и одновременно на то, что эту проблему невозможно разрешить привычным способом. А именно — правильной выставкой на острую политическую тему. Но и амбициозного, шокирующего проекта здесь тоже будет недостаточно. После двух лет наблюдения за искусством в ситуации общественной мобилизации, как мне кажется, для всех стали очевидны границы активистского и шокового акционистского творчества. Для того чтобы действительно начались изменения, недостаточно шоковой терапии. После того как больному сделали электрический разряд в сердце и он приходит в себя, ему нужно заново учиться говорить и жить в целом. И вот это «учиться говорить» сильно отличается от словаря искусства прямого действия. Да, шоковый разряд нужен. Но нужна и тихая работа по возвращению к жизни. Люди, которые вынуждены выживать, угнетенные люди, не готовы с ходу к активному политическому участию. И одновременно их бессмысленно провоцировать или дополнительно мобилизовывать. Им нужно открыть возможность соучастия и веры в изменения через собственную активную позицию. Тут есть два варианта — или бить машины, отражая тотальную лживость властей, и называть это искусством, или пытаться учиться говорить, обнажая собственную лживость искусства. Я бы хотел понимать, что делать, если не бить машины»³.

Все это можно назвать политическим минимализмом, где модернистская предельно аскетичная и автономная форма наполняется политическим содержанием. Модернизм оправдывается через привязку к политическому процессу. Трудно однозначно сказать, насколько выставка повлияла на процесс над Акименковым, но через некоторое время он вышел на свободу, зрение не потерял и даже написал письмо благодарности художнику.

Но главным в этом проекте было тесное переплетение реальной политической повестки, фикции, придуманных персонажей и легендированных ролей художника-куратора. Керри Лэмберт-Битти называет подобное искусство парафикцией. В статье «Выдумка: парафикция и правдоподобие» она описывает несколько проектов, где тесная



Агентство Сингулярных Исследований (Станислав Шурипа, Анна Титова), «Дача», 2019.

связь между работой и политическим контекстом опосредуется фикцией, распознать которую непросто⁴.

Следующим этапом развития этой практики в России стала выставка «Агентства сингулярных исследований» (Анна Титова и Станислав Шурипа) «Flower Power» в 2019 году. Она рассказывала о жизни одноименного тайного общества времен позднего СССР, материалы о котором, по свидетельству художников, были обнаружены на заброшенной даче в Ленинградской области. Тайное общество верило в особые магико-политические свойства цветов и связь ботаники и политики. Экспозиция представляла собой каскад разнообразных артефактов — от пафосного памятника джинсам на традиционном постаменте до сложных шизоидных схем влияния и карт дислокации тайного общества. Я выделяю эту выставку прежде всего потому, что в ней еще сохраняется связь с политической повесткой в России, но материал полностью вымышленный, пронизанный интонацией сарказма и анекдота (хотя ничего смешного в самой выставке не было,



Арсений Жиялев «Будни распознавателя образов», 2021. Вид экспозиции на выставке в Московском музее современного искусства.

наоборот, она создавала впечатление предельной серьезности). Этот нарратив представлял собой красивую сказку, придуманную в утешение проигравшей политическую борьбу оппозиции, и несколько садистически издевался над ней (впрочем, это моя интерпретация — возможно, авторы такой цели перед собой не ставили).

И, наконец, последняя выставка, закрывающая десятилетие и, в каком-то смысле, переводящая эту практику в новое качество, — «Будни распознавателя образов» (2021) опять же Арсения Жиялева. На этот раз никакой связи с российским политическим контекстом — ни в качестве прямого высказывания, ни на уровне фикции — не было и в помине. Политика в России закончилась. И даже чисто формально после голосования по новой конституции политический режим сменился на предельный авторитаризм фашизоидного типа. Эта выставка была скорее субверсивным жестом демонст-

рации тупика и дурной бесконечности. Напомню, что в качестве ДНК проекта Жиялев взял латинский палиндром «Sator arepo tenet opera rotas», записанный в пять строчек и читавшийся бустрофедоном⁵, что символизировало в XX веке предельно замкнутую автономную модернистскую эстетику (в основном в музыкальном авангарде Шонберга и додекафонии). Основной корпус работ представлял собой монохромные покрытые белой краской холсты разного размера и разной степени окрашенности с вышитым на них при помощи цифровых технологий палиндромом. Холсты заполняли практически все залы, но в каждом была своя развеска. Несколько залов отличались торжественным пафосом православного иконостаса и реконструированным знаменитым углом Малевича на выставке «0.10». Характерно, что цветовая гамма выставки — белый, желтый и черный — прямо отсылала к цветам флага российского императорского дома Романовых. Черным цветом на стенах оракалом были нанесены написанные автором (при участии искусственного интеллекта) стихи, так же использующие мотивы латинского палиндрома. Желтым светились неоновые надписи и рисунки, отсылающие к истории современного искусства (вроде текста письма с призывом к художественной забавке югославского художника Горана Джорджевича). Так же в желтый были покрашены две совершенно идентичные по дизайну комнаты, которыми завершалась экспозиция и где зрителей ждал аниматор, пытающийся войти в контакт. Все вместе создавало твинпиксовый эффект необратимого застревания во времени.

Борис Клюшников в статье «Бафомет-моторы и Алексей Таруц»⁶ вводит понятие «фантазм величия». По сути, вся выставка «Будни распознавателя образов» — это триумф подобного фантазма. И выражает она именно что нынешнюю российскую власть. Безосновательность модернистского искусства умножается на произвольность фантастической легенды о застрявшем во времени космическом корабле⁷. Все это подается в торжественных формах пафосной развески, создающей, по Фриду, мгновенность восприятия «модернистской благода-

ти». Однако ничтожность (с ремесленной точки зрения) монохромных картин придает всему зрелищу отчетливый привкус пустоты и обмана. На этом противоречии величия и ничтожности проект достигает диалектического пика всей этой тенденции. Нарративные парафиктивные выставки-инсталляции из современных трансформируются в академические, оторванные от реальности, проекты. Дальнейшее развитие может быть только в режиме пародии на нее саму. Характерно, что в качестве нарратива была взята метафора космического корабля, улетевшего с Земли и застрявшего где-то на задворках Вселенной.

Возникшие как реакция на десублимированные политизированные жесты активизма, которые в большинстве случаев находились на дохудожественном уровне, нарративные парафиктивные проекты прошли полный цикл эволюции. От прямого политического высказывания, связанного с конкретным конфликтом, — через традиционную для искусства роль анестезии — к «академическому», замкнутому на себя субверсивному или даже постироничному торжественному гимну новой политической реальности «обнуленной» России, где уже не вполне понятно — то ли проект тонко издевается, то ли меланхолически сокрушается, то ли цинично прославляет.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Выставка «Искусство без оправданий». Кураторы: Анатолий Осмоловский, Александр Шумов. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева, Москва. 10.05.04–26.05.04.

² 6 мая 2012 года, за день до инаугурации президента Владимира Путина, произошли самые жестокие за последние десятилетия столкновения протестующих с полицией. Формальными причинами для выступлений оппозиционеры называли фальсификации на избирательных участках и, как следствие этого, нечестные выборы. Местом выступления оппозиции с декабря 2011 года после выборов в Государственную Думу шестого созыва стала Болотная площадь. Было задержано около 400 демонстрантов, в отношении более чем 30 человек возбудили уголовные дела.

³ Жилиев А. Я бы хотел понимать, что делать, если не бить машины. Доступно по <https://www.kommersant.ru/doc/2322171>.

⁴ Так, на 9-й Стамбульской биеннале 2005 года была показана выставка-инсталляция художника Майкла Блума, посвященная вымышленной переводчице, коммунистке и феминистке Сафийе Бехар — турецкой еврейке, состоявшей в дружеских (и даже любовных) отношениях с Мустафой Кемалем Ататюрком. Нетрудно представить, в какие связи эта работа вошла с турецким культом Ататюрка (ничем не отличавшимся от культа Ленина в СССР).

⁵ Бустрофедон (от др.-греч. βούς — бык и στρέφω — поворачиваю) — способ письма, при котором направление письма чередуется в зависимости от четности строки, то есть если первая строка пишется слева направо, то вторая — справа налево, третья — снова слева направо. (Из Википедии.)

⁶ Ключников Б. Бафомет-моторы и Алексей Таруц. Доступно по https://syg.ma/@borya-klushnikov/bafomiet-motory-i-alieksiei-taruts_

⁷ Из сопроводительного текста к выставке: «Грузовой корабль ТЕНЕТ провел около 12 600 лет, дрейфуя в пустоте космического пространства: из-за неполадок в навигационном оборудовании связь с планетой Земля была полностью утрачена. Одним из результатов блуждания, воспринимавшегося бортовыми самописцами как освобожденное время поисков, стала уникальная коллекция предысторий человеческого искусства, оформленная в экспозиционных схемах-интерфейсах. После обнаружения ТЕНЕТ получил признание как уникальная самообучающаяся система, по праву называемая пионеркой движения алгоритмики и послужившая важным источником информации о завершающем этапе работ по оптимизации времени».

Анатолий Осмоловский

Родился в 1969 году в Москве.

Художник, теоретик, куратор, основатель института современного искусства «База».

Живет в Москве.



Льюис-Филипп Демерс и Билл Ворн «Инферно», 2015.

Кети Чухров

Зло, избыток, власть: три медиума искусства*

В риторике авангарда, усвоенной современным искусством, художественное достижение определялось главным образом через социальную ангажированность: после этапа самоотрицания в искусстве его основной целью, казалось бы, стала социальная вовлеченность. Однако, несмотря на освоение социально ориентированного наследия авангарда, начиная с 1960-х годов, главной эпистемой искусства становится концептуальный избыток (*surplus*), а не социальная вовлеченность. Негативный, анти-социальный характер и генеалогия «зла», присущая искусству с раннего модернизма, способствовали различным манипуляциям с этим концептуальным избытком, который в итоге превратился в прибавочную стоимость — в «метафизический индекс» — в рамках экономики искусства — по выражению Дидриха Дидрихсена. Вне зависимости от того, является ли это концептуальное добавление когнитивной уловкой, символическим капиталом, усиливающим культурное воздействия произведения искусства, или монетизированной абстракцией, которая просто увеличивает стоимость искусства, оно, в условиях современности, функционирует как скрытая сила искусства, которая спрятана под маской его «добрых» и эмансипаторных чаяний. Однако что произойдет с искусством как институтом современности, если присущий ему дух самоотрицания и ориентация на концептуальный избыток будут разрушены постконцептуальными, постсекулярными киберфантазиями?

1. Нисхождение в ад для обретения, чтобы обрести блага: истина вместо власти

Основное различие между кантовской и гегелевской эстетикой вполне очевидно. Первая ставит своей целью универсально позиционируемое незаинтересованное удовольствие, и, следовательно, основывает искусство на восприятии и созерцании трансцендентальных эстетических феноменов обществом (*sensus communis*). Гегелевская модель настаивает на том, что основной целью искусства является установление истины — «истинностная процедура» (по выражению Бадью¹). При том, что эта истина достигается чувственными средствами, подвластными лишь искусству. В этом случае, искусство — это не просто нечто чувственное, в отличие от чего-то когнитивного или философского; это особый инструмент для достижения истины чувственными средствами. Однако, как мы помним из эстетики Гегеля, когда в искусстве эти чувственные средства отмирают, или искусство больше не обращается к ним для постижения истины, завершается и само искусство (его классическая форма)².

Во введении к «Эстетике» Гегель определяет классическое искусство греческой античности (и эпохи Возрождения) как искусство, где идея и ее чувственная конфигурация соответствуют друг другу. В искусстве этих периодов идея не оторвана от вещи и не зависит над материальным, как в романтизме, модернизме или концептуализме. Как пишет Гегель, в классической форме искусства дух представлен через чувственное

* Первая версия настоящего текста публиковалась в: e-flux-journal, #110, 2020.

и телесное воплощение; это происходит потому, что именно благодаря чувственному воплощению духовное имеет возможность проявить себя как «подлинно внутреннее», а не просто как абстракция.

Как мы видим, Гегель не пытается сохранить искусство или эстетику любой ценой. Потому, что его целью является истина. То есть, когда чувственность искусства больше не работает для этой цели, справиться с постижением истины должна философия. Задолго до Гегеля Платон аналогичным образом показал, что ставка искусства — не эстетические задачи, а всеобщее благо; и если его можно обрести с помощью философии или законов города-государства, то искусство, поэзия и музыка не имеют столь большого значения.

Это означает, что функция искусства и эстетики не является автономной ни для Гегеля, ни для Платона; искусство имеет прикладную функцию и существует для преодоления зла и порока во имя истины и общего блага. (По сути, даже катарсис был не более чем одной из первых попыток очищения и освобождения от темных злых эмоций и социальных пороков общества.)

Интересно вспомнить древние техники, при помощи которых в мифах о происхождении искусства приобретались и завоевывались добро и истина. В мифе об Орфее или в стихах Парменида об обретении мудрости, для того, чтобы заниматься поэзией или искусством, оба поэта — и Орфей, и Парменид — должны спуститься в ад, средоточие зла, и подвергнуть свою жизнь опасности, пусть и ценой огромной утраты, подобной утрате Эвридики Орфеем. Контакт с темными силами зла таит в себе смертельную опасность. И задача состоит не просто в том, чтобы приобрести опыт зла и затем его задокументировать; не в том, чтобы боги предоставили художнику некоторые тайные знания о смерти и сверхъестественном мире в обмен на опасное путешествие. Эта задача так же подразумевает, что после нисхождения в ад надо будет подняться и поделиться знаниями, полученными в этом рискованном путешествии, создавая такой «странный» продукт, как *произведение искусства*. Иными словами, этот странный продукт (произведе-

ние искусства) — частичка обретенной истины — полученный в результате *прохождения пути зла*, — нельзя обрести в непосредственной сделке с богами, просто по факту нисхождения в лоно зла. Истина и благо могут быть достигнуты лишь через сотворение нового тела странного продукта — произведения, посредством которого автор создает завуалированный, неочевидный и условный способ постижения истины³.

Отсюда и возникает парадоксальная диалектика: искусство нужно как средство очищения от зла и горя, но производить его может лишь «безумное» существо вроде художника или поэта, которое должно для этой цели погрузиться в пучину зла, испытать и изучить его, а затем преодолеть его ужасность путем чувственной трансформации ужаса (горя), чтобы извлечь свет из тьмы, превратить полную непостижимость, не свойственную человеку, в ясность человеческого ума — в истину и красоту (в том смысле, в котором красота подразумевает этику, а не эстетику).

В «Эстетической теории» Адорно замечает, что за любым образом или явлением в искусстве стоит нечто сверхъестественное. Вспомним высказывание Ницше о том, что «искусство нам дано для того, чтобы не погибнуть от истины»⁴, которое, на самом деле, перефразирует следующую мысль: *искусство приоткрывает истину при помощи вымысла, поскольку ее буквальное изображение могло бы привести к смерти*. Это происходит потому, что на пути обретения истины человек неизбежно сталкивается со злом.

Аналогичное нисхождение в темные глубины зла и затем вознесение к свету мы видим в дантовском сошествии в ад. События, происходящие с Эдипом, прежде чем он ослепнет и обретет поэтический дар, обнаруживают схожую топологию: только после тотального столкновения со злом Эдип может встретиться с истиной и передать ее в поэтической форме — ослепнув в результате непостижимого зла, он обретает понимание.

Христос тоже сначала нисходит на землю и проходит через страдания, чтобы впоследствии защитить человечество от зла. По Гегелю, явление Христа, его смерть и воскресение воплощают диалектическую топологию

гию, напоминающую путь художника через лежащий во зле мир для того, чтобы он был переписан через благо⁵.

Подобная топология, по сути, является описанием диалектики идеи, духа. Как утверждает Гегель, действительно, чувственность реализуется в нисхождении духа и идеи в реальность, и она как бы противоположна идее; но возвращение духовного и концептуального элементов в чувственную предметность — это неизбежный цикл развития идеи (Михаил Лифшиц)⁶. *Высшее* должно нисходить к *низшему*, а *низшее* способно развиваться в высшее — идеальное, истинное. Этот процесс формируется как единый диалектический организм. Для Гегеля такая «мазохистская» диалектика представляет собой эстетику классического искусства, где происходит слияние понятийного и материального — *воплощение* понятийного. Гегель упоминает Христа как пример конкретного воплощения духа. В Христе сходятся абстрактное (дух, логос) и конкретное (тело, материя). Но это сближение происходит не как механическая

комбинация, а как результат добровольной жертвы Бога (высшего) посредством фатального нисхождения к тому, что причиняет боль, к злumu и порочному — к низшему.

Решающим здесь, наряду с аргументом об искусстве как средстве борьбы со злом, посвященном истинному, является, конечно, аспект *власти* и ее экономики. Традиционно, в критике идеологии, поиск истины отождествляется с властью и идеологией. Однако топология истины, которую мы только что обсуждали, — ее генезис и гносеологическая траектория, — напротив, направлена *против* власти.

В искусстве можно выбрать только одно из двух — либо истину, либо власть. Почему это так? Потому что власть нейтрализует возможности *чувственности* (*Sinnlichkeit*), которая, собственно, и формирует синдром добровольной, «мазохистской» уязвимости художника. Власть исключает мотивы, которые позволили бы нашему «главному герою» — художнику — осмелиться противостоять злу во имя истины.



Льюис-Филипп Демерс и Билл Ворн «Инферно», 2015.

2. Выбор власти вместо невозможной истины

И вот в модернизме происходит очень важный коперниканский поворот по отношению к описанной нами диалектике зла и истины. Для модернизма важно стоическое принятие зла, а не его «мазохистское» преодоление: важно иметь смелость пасть, стать источником ужаса, или даже с иронией создать гипертрофированный образ зла, со скепсисом бросая вызов истине как чему-то невозможному. Начиная с Ницше и Бодлера, этот поворот стал решающим; он претерпел радикальные изменения только в обобществленной социальности советского авангарда. Мы должны помнить, что все художественные программы, имеющие место с тех пор, нагружены этим негативным генезисом художественного производства. Зло в случае модернизма заключается не в сознательном и программном выборе зла, а в опоре на такую онто-гносеологическую фактичность, в которой зло — это статус-кво, и борьба с ним уже не предполагает никаких процедур «мазохистской» саморезиньяции. (Западный авангард в условиях капитализма, в отличие от советского, не находит выхода из этой предопределенности зла.) Поэтому чувственность, которую Гегель считает основным средством поиска истины в искусстве, — это не просто эстетический метод; чувственность задействуется как техника *добровольного выбора* самоотречения ради достижения истины и всеобщего блага.

Однако если сама идея обретения истины и спасения других от зла дискредитируется как ложная цель, как тщеславное притязание, то чувственность как инструмент достижения истины становится ненужной.

В таком случае, подлинной истиной оказывается невозможность истины. Поэтому чувственность как эстетическое средство, с помощью которого она раньше противостояла злу, отвергается и профанируется. Как только вопрос об истине изымается из искусства, основным этическим медиумом в нем неизбежно оказывается власть.

Адорно осмыслял этот коперниканский сдвиг как трагический поворот в искусстве. Он показал, что отказ от эстетики как режима чувственности вынужденно стал стоиче-

ским выбором художника, для которого принятие зла было неизбежным. Для Адорно любая попытка использовать чувственность для разговора об «истинном» и утверждения утопий против зла была бы смехотворной после Холокоста.

Поэтому ставка негативной контрэстетики была сделана на окончательное обнуление художественной чувственности, на достижение «нулевой степени художественного». И не потому, что такое состояние было желаемым, а потому, что оно было неизбежно в условиях отчуждения, производимого капиталистической экономикой и обществом. Итак, что остается после отказа от чувственности в искусстве: конец искусства, то есть апофатическая артикуляция невыразимого, воплощение пустоты и отсутствия истины, — отсутствия, которое вытесняется овеществлением этой пустоты.

Конечно, Адорно весьма далек от парадоксальных концептуальных тавтологий, присущих современному искусству; однако именно у Адорно негативность модернизма была впервые представлена как обязательство для произведения искусства, в том, чтобы оно являло тотальную инаковость в отношении культуры и жизни, для того, чтобы еще сильнее отчуждать то, что уже отчуждено. Следовательно, именно у Адорно мы можем впервые отметить момент, когда абстракция и нулевая степень композиции становятся не просто методом или демонстрацией медиума в художественном произведении; но в этом саморазрушительном движении искусство постепенно превращается в гносеологический институт для обнуления и отрицания искусства, пока, в конце концов, в концептуализме искусство не артикулирует цель такой негативной генеалогии, учреждая бюрократическую систему своего собственного обнуления. Решающим в подобной стратегии является то, что искусство отрицает само себя и начинает функционировать просто как административная машина, которая действует не посредством «истины», «блага» или «чувственности», а через бюрократическую легитимацию своих актов концептуализации.

В своем тексте 1990 года «От эстетики администрации к институциональной критике» Бенджамин Бухло подтверждает, что в кон-

цептуальном произведении искусства, в реди-мейде, наряду с заменой образа лингвистическим суждением, теоретической спекуляцией или речевым актом, основным инструментом институциональной легитимации является акт властного и административного узаконивания, повышающий значимость семантического трюка, в нем задействованного⁷. Бухло приводит отрывки из программных художественных манифестов о самоотрицании из текстов таких художников, как Джон Кейдж (девизом которого было «ни предмета, ни образа, ни вкуса, ни объекта, ни красоты, ни таланта, ни техники (ни вопроса «почему?»), ни идеи, ни намерения, ни искусства, ни чувства»); Эда Рейнхардта, который призывает в своем манифесте «Искусство как искусство» «отказаться от историй, фантазий, форм, композиций или изображений, от видений, ощущений или импульсов... от удовольствий или боли, от случайностей или готовых изделий, от вещей, от идей, от отношений, от атрибутов, от качеств — от всего того, что не является сутью»); Джозефа Кошута (который утверждает, что «отсутствие реальности в искусстве — это как раз и есть реальность искусства»)⁸.

Начиная от Дюшана и вплоть до Уорхола спекулятивный трюк, накладываемый на тот или иной реди-мейд, всегда открыто декларировался как метод негласного дадаистского кодекса. Он подразумевал трезвое принятие «зла»; поскольку такое действие позволяло искусству открыто продемонстрировать, насколько этот акт бюрократизации метафизической прибавочной стоимости — состоял в установлении власти и в ее капитализации. В этом случае, механизм власти и порочный акт ее установления заявляется дерзко и становится предметом иронии.

3. Бюрократия концептуализированного избытка

Позволю себе поделить анекдотичной историей, которая служит ярким примером бюрократического установления вышеупомянутой прибавочной концептуальной стоимости в современном искусстве. Однажды находясь в поездке на Русском Севере, Анатолий Осмоловский вместе с другими худож-

никами плыл на лодке по реке. Один из его друзей предложил выйти на берег и устроить пикник на полянке, мимо которой они проплывали. Осмоловский решительно возражал против этой остановки, утверждая, что это не та полянка, на которой следует останавливаться. Когда его друг спросил о причине, он ответил: «Потому что это не модная полянка». Художники поплыли дальше, пока не увидели другую полянку — в точности такую же, как предыдущая. Осмоловский в этот раз заявил, что эта полянка достаточно модная, чтобы устроить на ней пикник.

Эта история демонстрирует концептуалистскую логику реди-мейда. Номинально идентичные объекты концептуально совершенно различны. Одна полянка — это просто часть природы, а другая — уже больше не полянка; она приобрела когнитивно-концептуальную прибавочную стоимость, которую нельзя ни чувственно проследить, ни подтвердить, ни осмыслить привычным способом. Когда вторую полянку называют модной, мы имеем дело с тавтологией, избыточной концептуальной абстракцией, воспаряющей над материальностью.

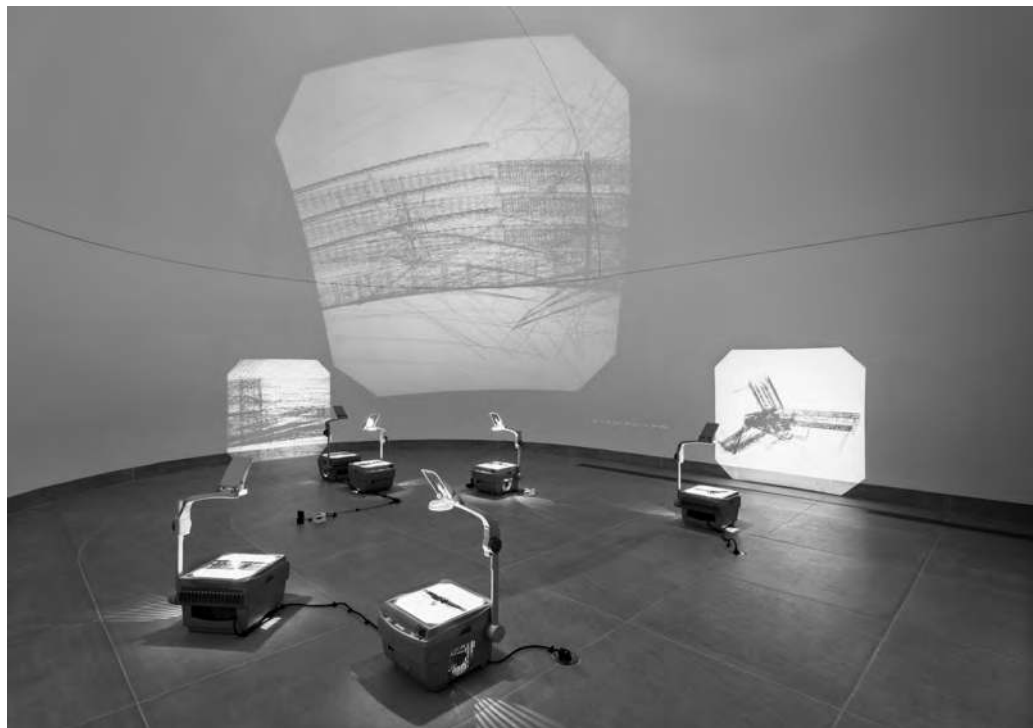
С одной стороны, это классический случай того, чему я однажды дала определение — «простая машина концептуализма»⁹. «Простая машина концептуализма» означает, что у нас есть два элемента (две полянки), создающие механизм взаимной индексной референции, механизм нонсенсного соотношения между двумя полянками, которое становится когнитивным трюком. Как подчеркивает Розалинд Краусс, в индексности концептуального произведения важен этот дизъюнктивный разрыв между двумя элементами, существующий, несмотря на их корреляцию¹⁰. Между тем, в нашей истории о двух одинаковых полянках, помимо нонсенсного семиотического трюка, есть еще один элемент, наращивающий прибавочную стоимость «модной» лужайки. Этот прибавочный элемент добавляется к индексному соотношению между двумя лужайками для того, чтобы официально назначить одну из лужаек «модной». Акт учреждения несуществующего символического избытка добавляется к концептуальному соотношению между двумя объектами (лужайками). Этот акт превосходит просто

демонстрацию концептуального «трюка»; он и становится *бюрократическим актом институирования* со всей его юридической силой. Мы можем наблюдать такой акт (кодекс) институирования абсурдного уже в «Черном квадрате» Малевича, «Фонтане» Дюшана, «Одном и трех стульях» Джозефа Кошута или «Банках супа Кэмпбелл» Уорхола. Таким образом, то, что утверждается в акте концептуализации, то, что приобретает прибавочную стоимость — это не просто индексальная тавтология — парадокс семиотического различия между двумя похожими лужайками — настоящей и модной «арт-лужайкой». Еще более важным, чем акт (трюк) концептуализации семантического разрыва, является акт насильственного установления легитимности этой квазитеоретической игры, которая в итоге должна обрести историческую, институциональную и художественную ценность.

Этот бюрократический жест утверждает отсутствующий статус модности лужайки, как

если бы он был существующим статусом; в этом случае нечто отсутствующее институируется так, будто оно действительно существует в действительности. Между тем, то, что физически присутствует — та самая обычная лужайка — была оттеснена превосходством другой, «модной» лужайки, которой была присвоена прибавочная концептуальная стоимость. Этот дадаистский, нигилистический жест является главной эпистемой современного искусства и его «циническим» генезисом, берущим начало от неизбежности зла и непредотвратимого задеирования акта установления власти. Подобный жест обретает в искусстве статус эвристического и эпистемологического достижения.

Среди известных случаев, демонстрирующих учреждение юридической и административной власти произведения искусства в условиях его отсутствия, можно назвать работу Андреи Фрейзер «Без названия» (2003). Для ее создания Фрейзер встречается с кол-



Лоуренс Абу Хамдан «Saydnaya (ray traces)», 2016.

лекционером, чтобы договориться о передаче ему своего еще не созданного произведения. Согласно заключенному между ними договору, это произведение — не что иное, как соитие художницы с этим коллекционером, снятое на видео и выставленное затем в качестве видеодокументации, подтверждающей приобретение коллекционером данного произведения. В этом случае пустой контент, реди-мейд полового акта, не просто выставляется в качестве экспоната для того, чтобы документально подтвердить художественность того, что искусством не является; контракт между художницей и коллекционером по закону, официально, юридически относит этот половой акт к искусству, помогая символически подтвердить (а также монетизировать) отсутствие художественной валидности обычного полового акта. (Интересно, что и наличие самого контракта как материального юридического объекта высмеивает его легитимность и при этом еще и котируется в качестве «художественного» объекта.)

Если бы тот же «парадокс двух лужаек» возник в философском или теоретическом контексте, он никогда бы не произвел прибавочную символическую стоимость в таком объеме; он также не мог бы быть монетизирован до такой степени, чтобы стать ценным объектом с добавленной стоимостью. В теории нематериальная концепция в качестве абстрактной идеи не может считаться материальным объектом, который можно монетизировать в качестве материальной вещи. Только когда квазифилософский концептуалистский парадокс институтируется как произведение искусства, он может функционировать как ценный материальный объект с повышенной прибавочной стоимостью. При этом даже неважно, будет ли монетизация этого прибавочного концептуального избытка осуществляться в конкретном денежном эквиваленте, поскольку речь идет, прежде всего, о факте символической валоризации. Однако символическая ценность такого произведения искусства не сводится к эстетической оценке некоего парадоксального каламбура — который цитируется, передается, исследуется — как было бы в случае, если бы это был просто теоретический или поэтический текст. В концептуальном художествен-

ном произведении любая нематериальная, когнитивная игра или парадокс, любой символический избыток подвергаются овеществлению; и именно этот избыток затем институтируется как ценная предметность, несмотря на свою нематериальность и отсутствие. Именно поэтому Дидрих Дидерихсен называет этот вид прибавочной стоимости в искусстве «метафизическим индексом». Как он утверждает, в современном искусстве ценность создается духом, метафизическими спекуляциями, которые превышают потребительскую стоимость предмета даже больше, чем в случае предметов роскоши¹¹.

Добавим, что в товаре, или в искусстве, которое не относится к совриску, прибавочная стоимость — это сочетание затрат живого труда, уникальной ауры, художественного достижения и признанности произведения искусства частью культурного наследия. Иными словами, если классическое или домодернистское произведение искусства предполагает наличие определенных морфологических компонентов для утверждения своей значимости, и прибавочная стоимость, тем самым, добавляется к *определенной субстанции*, то в случае концептуального искусства прибавочная стоимость добавляется *практически к ничто, к пустоте*. Потребительская стоимость концептуального искусства должна быть почти нулевой. (Вспомним «4'33"» Кейджа.) В отличие от скрытой прибавочной стоимости в обычном товаре, в концептуальном искусстве такая метафизическая прибавочная стоимость намеренно демонстрируется и иронично утверждается бюрократически как достижение художественной деятельности и влияния. Вот почему сам художник должен стать институтом, причем *коварным и всесильным* бюрократическим институтом.

Поэтому идея Стивена Райта, предложенная им в книге «К лексикону пользователя», о том, что следует восстановить потребительскую стоимость реди-мейда и современного искусства и, тем самым, отменить в искусстве этот бюрократический избыток — коль скоро он адресуется лишь экспертам — не вызывает доверия¹². Вопрос заключается не в том, чтобы изменить топологию присуждения ценности предметам искусства, тем самым лишив

их «ложной» значимости. Предложение Райта извлечь арт-объект из института, добавляющего ему символическое значение и ценность, и вернуть его к жизни, разделив валоризированный концептуальный арт-объект с пользователями, не приведет к демократизации искусства. Скорее, например, писсуар Дюшана, если он снова приобретет потребительскую стоимость при расчете 1:1 и вернется в сферу потребления (в профанное пространство повседневности), просто перестанет быть дадаистским произведением искусства, основанном на нонсенсной логической пропозиции. В этом случае никто даже не заметит возвращения художественного реди-мейда в сферу повседневной жизни, поскольку писсуар в обычной жизни используется по назначению. Художественность реди-мейда — если он возвращается в «профанную» повседневную реальность — может сохраниться лишь в том случае, если такое возвращение в повседневность будет позиционироваться и документироваться как концептуализированная профанация предмета, бывшего когда-то концептуальным реди-мейдом. В этом случае его возвращение из музея в обыденную реальность могло бы стать дальнейшим, более значимым актом концептуализации. Это не означает отрицания потребительской ценности произведения искусства как таковой, но предполагает, что произведения, которые сделали все возможное, чтобы высмеять и подорвать свою потребительскую ценность, не могут обрести художественность через то, что некогда не было их формообразующей силой. Произведение искусства, определяемое потребительской стоимостью, — это произведение, которое утверждает потребительскую стоимость сознательно, добровольно, в рамках своей поэтики и формирования. Концептуальное же произведение искусства отрицает потребительскую ценность объектов, которые оно задействует.

4. Три постконцептуальных эссенциализма современного искусства: техно-кибернетический (постчеловеческий), де-колониальный, поп-перформативный

Среди художественных тенденций, наиболее откровенно отошедших от концептуа-

листского кодекса, было социально ангажированное искусство. Однако его претензии в наши дни — вместе с подъемом консервативных движений и избранием правых авторитарных правительств — можно считать несостоявшимися.

Я не могу подробно останавливаться на абберациях, проявивших себя в социально ангажированном искусстве, но упомяну его основные противоречия. На уровне риторики сопротивления и критического дискурса оно претендовало на расширение участия в социуме и утверждение демократической социальности. Но когда дело доходило до правил валидации художественных достижений и режимов признания, контрэстетические аспекты социально ангажированного искусства оценивались не по их социально-политическим достоинствам, а по факту снятости искусства в этих произведениях; а это доказывает как раз власть негласного бюрократически устанавливаемого концептуалистского кодекса, который не нуждается в публице для легитимизации институциональной власти и художественных достоинств произведения. Берлинская биеннале 2012 года и творчество ее куратора Артура Жмиевского в целом представляют собой хороший пример того, как можно сохранить нигилистическую логику в рамках социально ангажированной, афирмативной художественной практики. В работах Жмиевского можно наблюдать нарративы и стилистику политической критики, которые выдают себя за содержание, но оказываются лишь формальной упаковкой произведения. Социальная активность здесь играет роль разрушения эстетики, приближая выставку к нулевой степени искусства. Таким образом, роль содержания социального произведения искусства заключается в аннигиляции эстетических остатков искусства, как, впрочем, это имеет место и в концептуальном произведении искусства. Именно поэтому многочисленные институциональные инициативы 2000-х годов¹³, направленные на создание альтернативных, основанных на эмансипации альянсов для поддержки общности в художественной и гражданской социальных сферах, или на расширение общественных программ, ориентированных на демократизацию искусства, практически не привели к социальным резуль-

татам. Подобно концептуалистской практике, эпистема этих демократизирующих инициатив оставалась самореферентной из-за неспособности выйти за рамки современного искусства как гиперинститута. Повторимся, эти инициативы и практики оказывались социально ангажированы лишь формально: они поэтому валоризовывали свои антиэстетические достоинства не как политические достижения, а как коэффициент самоотрицания искусства, который должен был быть подтвержден бюрократической властью современного искусства, в его праве возводить не-искусство в степень искусства.

Между тем, после социально ангажированных практик, уже в пост-концептуальных практиках, которые иногда называют «новыми материалистическими», «исследовательскими» или «метамодернистскими» (Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер)¹⁴, появилась некая усталость от нигилистического пути искусства. В таких практиках можно проследить истощение негативистской жесткости искусства в его концептуализации пустоты. Однако нельзя сказать, что у социально ангажированных форм искусства сегодня лучшая участь.

После финансового кризиса 2008 года, провала движения «Оккупай», новых когнитивных процессов в финансовом капитале и несостоятельности социально ангажированных художественных практик создалось впечатление, что искусство вернется на свою концептуалистскую стезю, пусть и переместившись в другие более широкие социальные и политэкономические сферы и реформативовав социальный активизм в неоконцептуалистскую игру с альтернативными бизнесами и экономическими стратегиями. Например, можно было бы задействовать конкретные сегменты социальной и экономической практики в качестве социоэкономических реди-мейдов или спекуляций, предлагающих альтернативные экономические формы развития. В этом случае как концептуальные ресурсы искусства, так и социальное форматирование современного искусства нашли бы свое продолжение.

Однако основные тенденции в искусстве были направлены в другое русло. После отхода от концептуалистской поэтики и дальнейшего ослабления влияния социально ангажированных проектов в искусстве возникли три основные тенденции, соответствующие его постконцептуальной парадигме. Это: (1) техно-кибернетическая (постгуманистическая) тенденция, (2) де-колониальная тенденция и (3) поп-перформативная тенденция.

Прежде чем подробно остановиться на этих трех тенденциях, доминирующих на постконцептуальной территории искусства, я хотела бы повторить следующее: модернистская, авангардная и концептуалистская поэтики предполагали в качестве своей неотъемлемой черты «кастрацию» удовольствия и наслаждения — которыми так изобилует массовая культура. Они предполагали запрет на любые формы эмпатического взаимодействия в рамках произведения искусства — подобные тем, что характерны для чувственной парадигмы домодернистского искусства, не говоря уже о запрете современного искусства на аффективное погружение в ритуальную духовность. Отсюда примат теории и спекулятивной логики — условие, установившее современное искусство как институт, не нуждающийся ни в публике, ни в обратной связи для оценки и историзации. По этой логике, чувственное сопереживание, свойственное для «классического» искусства, запрещено, удовольствие и развлечение кастрированы, а ритуальное величие утратило силу. Между тем, в трех вышеупомянутых постконцептуальных парадигмах мы можем проследить возвращение именно тех признаков, которые были исключены из авангардной и концептуалистской поэтики.

В техно-кибернетической, де-колониальной и поп-перформативной парадигмах мы наблюдаем требование изменить правила историзации в институции искусства, попытку отменить его самореферентность и самодостаточность и открыть пути для удовольствия, эротизации, мистической ворожбы, искренности и чувствительности. Такая поэтика не принимает во внимание, что модернизм и концептуалистская поэтика — даже объявляя о конце искусства, даже в своем нигилистическом пренебрежении просвещени-

ем — сохранили связь с искусством, позиционируя себя в качестве саморефлексии искусства. Три вышеупомянутые постконцептуальные эссенциалистские парадигмы выходят за рамки этой драмы. Следовательно, они имеют дело даже не с пренебрежением просвещением или сублимацией искусства, то есть с осознанием их утраты, а с утратой того, что было утрачено — с утратой утраты. В результате речь идет уже не о конце искусства, который до сих пор был столь важен для создания негативистской территории современного искусства, а, скорее, о конце конца искусства.

Именно поэтому, вместе с вторжением этих трех постконцептуальных парадигм в искусство, институт искусства находится под угрозой разложения в результате слияния с масс-медиа, поп-культурой и шоу-бизнесом. Конечно, процессы, вызвавшие появление этих парадигм, не ограничиваются сферой современного искусства. Они охватывают радикальные онто-гносеологические изменения в гуманитарных, естественных науках, философии и политике, которые сводятся к переходу от секулярного общества к политике явной де-секуляризации, к резкому повороту от символических и идейных измерений культуры к буквалистскому и номиналистическому пониманию материальности, что так очевидно в философии нового материализма, в теории новых медиа и в цифровой науке.

5. От человеческой неотении (хрупкой дефектности) к техно-языческому всемогуществу

Повторю: главным парадигматическим цивилизационным сдвигом, автоматически породившим вышеупомянутые три модели постконцептуального эссенциализма в искусстве, является глобальная де-секуляризация и ре-спиритуализация теории. Лексикон алгоритмизации и сенсорика машины, вместо того чтобы служить расширенными техническими инструментами познания, стали новыми мифами о машинной и кибернетической автономии, которые часто возвращают нас к оккультизму и механицизму магии. Например, недавняя выставка об истории искусственного интеллекта в Центре искусств Бар-

бикан начинала свое повествование о происхождении кибернетики с алхимии и языческой пантеистической веры в анимизм и духовную природу объектов¹⁵. История японской робототехники была ретроактивно привязана к синтоизму, согласно которому все неодушевленные природные и неорганические формы — даже инструменты и технологии — населены божественными духами, превосходящими человеческий разум.

Аналогичным образом де-колониальная теория часто напоминает нам, что отказ от религии, отмирание языческих ритуалов, вытеснение астрологии астрономией и отвержение других видов спиритуализма на самом деле являются результатом гегемонии западной светской культуры над формами традиционно-первобытной жизни. Сегодня религиозные ритуалы вполне могут быть представлены как перформансы или эмансипаторные активности — что было бы невозможно еще десять лет назад.

Однако секулярность — явление довольно недавнее. Даже Ренессанс, последовавший за клерикальным Средневековьем, еще не был полностью светским, учитывая его языческий мистицизм и слияние поэзии и колдовства, алхимии и науки, теологии и философии. На самом деле, секулярность была достигнута спекулятивно, логически и этически не ранее, чем в *cogito* Декарта. Самый интересный парадокс нынешней де-секуляризации с ее фокусом на техно-мистицизме заключается в фиксации на определенных понятиях и практиках, заявленных как освободительные, в то время как они вполне могут предполагать де-социализацию и де-гуманизацию. Например, очень популярным термином в социальных исследованиях и урбанистике сегодня стала «навигация». Этот термин пришел из цифровых исследований, а также из исследований экологии и биологии. Еще одним распространенным термином, который считается эмансипаторным, стал концепт «межвидовая связь» (*interspecies*) Донны Харауэй. Он олицетворяет радикальное межвидовое равенство в противовес гегемонии антропоцентризма и человеческой социальности. Оба эти термина — *navigation* и *interspecies* — нужные понятийные инструменты в своих областях. Но сего-



Хетер Дьюи-Харборг «Stranger Visions», 2013.

дня они слишком часто применяются для ниспровержения процессов, ранее формировавших универсалистский взгляд на мир, таких, как *Weltanschauung*, «история» и «человеческое общество».

Одним из центральных положений антропологии и филогенетики является теория человеческой «неотении». Паоло Вирно посвятил анализу неотении целую главу в своей книге «Multitude between Innovation and Negation»¹⁶. Под «неотенией» здесь понимается недостаточная способность человеческого вида выживать в естественной среде. Как отмечает Вирно, человек, в отличие от животного, рождается в состоянии неотении, что побуждает его к созданию второй природы — культуры, языка, мышления, социального горизонта, мира — как следствия и продолжения изначальной нехватки и уязвимости человеческого вида. Однако взгляд на мир, в котором нуждается человеческий субъект как неполноценное антивидовое существо, не может быть сконструирован еди-

ноличным «я»; такой взгляд может быть только заимствован у другого такого же «неполноценного» антивидового существа. Это происходит потому, что единственный способ увидеть мир означает непременно увидеть его глазами другого существа. Таким образом, конструирование *Weltanschauung* является результатом человеческой уязвимости (неотении): для выживания люди нуждаются в сенсорных и ментальных способностях других людей. А значит, обретение культуры, языка и мира — это не «мое» дело и не «моя» способность, а способность, заимствованная у других людей и других антивидовых существ, которые аналогичным образом уязвимы из-за своей неотении. И потребность в универсальном горизонте мира — это необходимость, исходящая из этой филогенетической уязвимости.

С другой стороны, хотя способность ориентироваться и выживать в своей среде обитания у животных гораздо более развита, чем у человека, эта самая навигационная су-

веренность парадоксальным образом делает животное закованным в среде своего обитания, по известному утверждению Агамбена¹⁷ (а до него — Хайдеггера). Интересно, что многие мыслители считали, что эта закованность в среду является проблемной только для человека, но не для самих животных; поэтому такой взгляд крайне антропоцентричен. Но в том-то и дело, что ограничение всего лишь средой невыносимо именно для человека. Среда предполагает наличие навигационных траекторий, и поэтому она дает особи возможность пересекаться или находить точки соприкосновения с другой особью (Элизабет Повинелли); однако это не приводит к общему представлению, которое могло бы превзойти самость и представить свою самость как не-самость (увидеть собственное бытие как не-собственное).

Если, как пишет Юваль Харари в книге «Номо Deus Краткая история будущего», неспособность человека выживать в окружающей среде будет преодолена при помощи биофизики и технологий, то, гипотетически, история, идея мира и социальная взаимозависимость людей в мышлении и языке просто станут устаревшими и ненужными¹⁸. А это означает, что для посткибернетического человека может оказаться достаточным быть животным с компетенциями интеллекта, управляющего окружающей средой.

Следующий важный вопрос, который вытекает из предыдущего, касается двух кардинально различных эпистемологических установок в отношении онтологии и гносеологии:

1. Согласно первому подходу, количество не переходит в качество. Это влечет за собой политику и поэтику всеобщей обратимости количества, т.е. радикальный буквалистский номинализм (первый закон термодинамики).

2. Согласно второму подходу, количество необратимо переходит в качество и становится второй «природой», оказываясь в дальнейшем трудом и культурой (второй закон термодинамики).

Неудивительно, что ключевым моментом для современных техно-языческих мистицизмов является полная досократовская пантеистическая обратимость и, следовательно, соблюдение первого закона термодинамики,

согласно которому энергия никогда не иссякает, а просто возобновляется. Согласно такой логике, не существует ни смерти, ни истории, ни революции — нет мотивации для движения по направлению к необратимым этапам, после которых возврат к прежнему состоянию невозможен. Согласно первому закону термодинамики, существуют симметрии между прошлым и будущим, состояниями премодерна и постмодерна, формами сознания, которые одинаковы до возникновения человеческого труда и после него и т.д. И наоборот, согласно второму закону термодинамики, увеличение энтропии объясняет потенциальную необратимость природных процессов, а значит, и асимметрию между будущим и прошлым.

Заключительный вопрос нашего размышления — как художественная институция как бюрократическая машина, сформированная модернизмом и концептуалистским кодексом, реагирует на парадигматический сдвиг в сторону контрсекулярности. Как будет позиционировать себя институт современного искусства вкупе со своими основообразующими компонентами — злом, прибавочной стоимостью и властью — в условиях такого сдвига?

В начале этого эссе я изобразила домодернистского художника как мученика-мазохиста, который самоустраняется от власти и ищет зла, чтобы с ним сразиться. Затем художник-модернист поддается цинизму, выбирает власть, предпочитая ее истине, и провоцирует публику при помощи этой власти; затем современный художник-концептуалист осуществляет бюрократическую легитимацию своей власти. И наконец, постконцептуальный современный художник, потакая новому контрсекулярному сдвигу, становится своего рода кибер-волшебником, техно-астрологом, био-алхимиком, зачарованным цифровой ворожкой и мистикой навигаций, воплощающим некое сверхъестественное всемогущество. Что остается от институциональных инструментов социальной критики и саморефлексии искусства в этой ситуации, когда оно игнорирует свою генеалогию са-

моотрицания и предается постсекулярным фантазиям, так заманчиво облеченным в технологические новшества, перформативные структуры и первобытную магию?

Почему нарративы искусственного интеллекта, вместо обобществления доступа к цифровым и кибернетическим средствам производства, вместо расширения сфер эмансипации и равенства, и содействия просвещенности разума порождают новые фантазии о мистической власти, грезы о темных онтологиях и географиях, сводя разум и чувства к алгоритмической магии?

Означает ли все это, что, если подобные постконцептуальные фантазии будут преобладать в искусстве, музеи и художественная практика превратятся в своего рода техно-храм, где будут собраны образцы теперь уже магической власти? Это уже будет какая-то иная власть, которая не преодолевается альтруистически посредством истины, как в домодернистском искусстве, но и не присваивается критически, как в модернистских и авангардных концептуализациях.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Бадью А. Малое руководство по инэстетике, СПб. Издательство Европейского университета, 2014, С. 17.

² Гегель Г. Лекции по эстетике. Введение. Часть первая. Идея прекрасного в искусстве или идеал. Под редакцией и с предисловием Мих. Лифшица. Перевод Б. Г. Столпнера. М.: Искусство, 1968. С. 84.

³ Там же. С. 83.

⁴ Полная цитата звучит следующим образом: «Философ, утверждающий, что добро и красота суть одно и то же, недостойн называться философом; если же он присовокупляет к этому еще и истину, его следует просто высечь. Истина безобразна: для того у нас и есть искусство, чтобы мы не погибли от истины». Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. Перевод с немецкого Е. Герцык и др. М.: Культурная Революция, 2005. С. 445.

⁵ Гегель Г. Лекции по эстетике. С. 110–111.

⁶ Лифшиц М. О Гегеле. М.: Grundrisse, 2012, С. 153–185; 172.

⁷ Buchloh B. From Aesthetics of Administration to Institutional Critique // October, no. 55 (Winter 1990). P. 105–143.

⁸ Ibid. P. 112, 113, 128.

⁹ Чухров К. Простые машины концептуализма // Художественный журнал № 68 (2008): С. 9–16. Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/23/article/365>.

¹⁰ Krauss R. Towards Post-Modernism: Notes on Index, chap. 2 // Krauss R. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985.

¹¹ Diederichsen D. On (Surplus) Value in Art. London: Sternberg Press, 2008.

¹² Wright S. Toward a Lexicon of Usership. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2013.

¹³ См. выпуск 21 журнала «On Curating» (январь 2014), посвященный новому институционализму.

¹⁴ Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Modernism // Journal of Aesthetics and Culture 2, no. 1, 2010.

¹⁵ «AI: More than Human», curated by Suzanne Livingston and Maholo Uchida, Barbican Center, May 16–August 26, 2019.

¹⁶ Virno P. Multitude between Innovation and Negation. Los Angeles: Semiotext(e), 2008, P. 17–22.

¹⁷ Агамбен Дж. Открытое. Человек и животное. М.: РГГУ, 2012. С. 61.

¹⁸ Харари Ю. Н. Homo Deus: Краткая история будущего, М.: Sindbad, 2018. С. 123.

Кети Чухров

Доктор философских наук, доцент
Школы философии и культурологии ВШЭ.
Автор статей по теории искусства
и философии. Среди ее книг «Practicing the
Good. Desire and Boredom in Soviet Socialism»
(University of Minnesota Press/e-flux, 2020),
«Быть и исполнять. Проект театра
в философской критике искусства»
(ЕУ, СПб, 2011).
Член Редакционного совета «ХЖ».
Живет в Москве.



Слава Нестеров «Hybrid theory.1», 2021. В рамках выставки «Нелинейный эпизод», галерея ISSMAG, Москва, 2021. Кураторы TZVETNIK.

Наталья Серкова

Постсовременное искусство: искусство сети, капитала и спекулятивного будущего

Основная идея, которую я хочу высказать в этом тексте — проект «современное искусство», кажется, уже вплотную приблизился к своему концу, и ему на смену идет нечто, что самым очевидным образом можно обозначить как постсовременное искусство. Да, этот текст должен был бы начинаться с какой-то подводки — ведь так пишутся все тексты об искусстве уже как минимум шестьдесят лет. И в целом каждому из нас понятны, кому-то профессионально, кому-то интуитивно, композиционные приемы для написания связного критического или теоретического текста. Эти приемы постепенно утверждались с того момента, как улегся авангардный бум начала века и представители среды начали задаваться вопросом, что же это такое было и каким образом это систематизировать. Утверждение систематизированного языка искусства происходило на протяжении всего XX века.

[Специфично, однако, что об этом пишет автор, который никогда по сути не находился в контексте, о котором ведет речь. Я живу и работаю в России, на постсоветском пространстве, куда современное искусство пришло каких-то 30 лет назад, но в силу того, что каждый из нас, профессионалов из среды современного искусства, с необходимостью причисляет себя к мировому художественному сообществу, в нашей риторике неизбежно появляются такие формулировки, как «наш контекст», «наша история искусства», «наши художественные проблематики», «наш дискурс». Вот и сейчас я пишу: *наше современное искусство уже, кажется, больше не современное.*]

Такой ли это секрет Полишинеля, как может показаться на первый взгляд? Ведь

разговоры о конце современного искусства ведутся еще с 1990 годов. Сам термин «постсовременное искусство» не раз всплывал на повестке, последний наиболее шумный всплеск можно было наблюдать в рамках дискуссий, которые были приурочены к IX Берлинской биеннале в 2016 году. Сейчас уже сложно судить, кто первым высказал идею о постсовременности современного искусства. Главное, это то, что, несмотря на все попытки обозначить новый большой виток в истории искусства, полного и окончательного признания осуществления этого витка так до сих пор и не произошло. Разговоры о постсовременности искусства остаются разговорами теоретиков-интеллектуалов, а сам термин «постсовременное» все еще не вошел в широкий оборот. Мы по-прежнему живем в мире современного искусства, и иногда создается ощущение, что это обозначение будет жить вечно. А значит, будет вечно длиться тот дискурс и тот консенсус, которые были произведены в середине прошлого века, и все то новое, что будет появляться в этом дискурсе, будет неизбежно всасываться в воронку под названием «современное искусство», только лишь слегка расширяя ее горлышко, но ни в коем случае не меняя ни ее формы, ни способов ее функционирования.

[Попытка противостоять этому кажется отчаянной и наивной. Особенно в моем случае — в случае теоретика из России, страны, чья среда искусства до сих пор представляется для западного культурного ландшафта чем-то смутным и малоинтересным. «Большие» имена российского искусства — Родченко, Малевич, Кандинский, Кабаков — давно уже

были вынуты из российского художественного контекста западным представлением и перемещены туда, где пишется «настоящая» история искусства. К сожалению, очень сложно влиять на этот колониалистский западный взгляд, бросаваемый художниками и кураторами сюда, на Восток, но, может, в частности, по этой причине во мне рождается то самое отчаянное и наивное желание подвергать анализу дискурс западного культурного гегемона. В итоге западная цивилизация на протяжении всей своей истории двигалась вперед с помощью последовательного самоотрицания, и она никогда не гнушалась разбавлять свою кровь кровью иноземцев, которые могли указать ей на ее же промахи, тем самым делая ее сильнее. В этом смысле моя попытка вести речь о качественных изменениях, происходящих сегодня в дискурсе современного искусства, может оказаться не такой уж и наивной, как это поначалу обозначило мое литературное кокетство.]

Итак, современное искусство. Что мы о нем знаем? Или скажем иначе: что оно знает о самом себе? Есть довольно точное и короткое определение, с помощью которого мы отделяем современное искусство от всего остального (не-современного искусства, не-искусства и т.д.): оно высказывается о некоей актуальной ситуации и является автореферентным. В сущности, это два главных отличительных признака, которые требуются современному искусству на протяжении последних шестидесяти лет, чтобы являться таковым. И мы не ошибемся, если скажем, что именно они и определяли все это время развитие (дискурсивное, в первую очередь) современного искусства. Высказывание на актуальные темы все это время происходило (по крайней мере, так заявлялось) прямо-таки в марксистском духе: до этого искусство лишь описывало мир, теперь мы будем делать такое искусство, которое его изменит. Для осуществления этого подхода искусству требовалась дистанция, которую оно занимало по отношению к происходящим вокруг событиям и к миру в целом. Отсеивалось малозначительное, случайное, поверхностное и просто лишнее для производства высказывания. В период расцвета концептуализма как будто бы упразднилось как таковое изображение,

на какое-то время показалось, что отброшены медиумы вроде живописи, которые не были приспособлены к текущей ситуации. Профессиональное сообщество все лучше оттачивало навыки публичного производства высказывания, и в какой-то момент ярко выраженное, декларативное взаимодействие искусства с окружающим его контекстом стало чем-то само собой разумеющимся, строго говоря, просто обязательным свойством режима его существования. В то же время дистанция с реальностью, которую держало искусство, позволяла производить законченные, непротиворечивые внутри себя высказывания, стройные и емкие, более чем убедительные с точки зрения анализа реальности, это искусство породившей.

В свою очередь, автореферентность современного искусства калибровала внутреннюю логику развития пластических форм и концептуальных способов высказывания. Искусство каждого нового десятилетия обязательно поворачивалось лицом к своему прошлому, ведя с ним нескончаемый диалог. Новые ходы, новые художественные решения должны были в определенном смысле быть ответом на предыдущие, уже освоенные ходы и решения. При этом на заднем фоне постоянно маячила максима о некоей эволюционной динамике искусства, о переходе от одного медиума к другому, от одной проблематики к другой, от одной формы высказывания к следующей и т.д. С одной стороны, дискурс не совершенствовался, с другой — оказывался все более рафинированным, усложненным, рефлексивным. Любое искусство, которое делало вид, что не стремится со всей ответственностью совершать эту процедуру авторефлексии, воспринималось как скандал (опять же, можно вспомнить IX Берлинскую биеннале). Собственно, эта плотная череда производства художественной авторефлексии была одним из тех клеев, которые плотно соединяли художественный дискурс внутри себя, не давая швам разойтись и удерживая вместе границы разрывов. Но разрыв все же можно обнаружить, если внимательно приглядеться к происходящему. И он будет проходить не только по границе двух указанных выше отличительных признаков. Точнее, от каждого из них

будут всеоразно расходиться напрямую связанные с ними свойства, атрибуты, определения и проблемы искусства — от вопроса об отношении искусства и капитала до ситуации отказа живописи прекращать свое существование в новейших художественных практиках.

На этом месте мне хотелось бы перейти в другой режим письма — более лаконичный и сжатый, который было бы проще усвоить и разобрать на отдельные части. Вместе эти части призваны дать характеристику тому, что я обозначаю как постсовременное искусство, указать на качественное, на мой взгляд, различие между современным и постсовременным искусством, определить хронологические границы, задать вектор дальнейшего развития.

—

Искусство, которое художники производят последние несколько лет, не объединено никаким общим названием или стилем. У этого искусства нет единой методологии, нет манифеста, кем-либо написанного и при-

званного объединить разрозненные художественные практики в одно течение. У этого искусства нет имени. Хронологически последнее художественное движение, которому было присвоено имя — это пост-интернет искусство. Но пост-интернет искусство было институционализировано в 2016 году после проведения IX Берлинской биеннале под кураторством коллектива DIS. Искусство, которое производят художники после 2016 года, по ряду причин уже нельзя отнести к этому движению.

Следует разделять пост-интернет искусство как художественное течение и парадигму «искусства после интернета», в частности, описанную художником Арти Виркантом в тексте «Изображение-объект в режиме пост-интернет»¹. Ситуация, проанализированная Виркантом, остается актуальной — в мире после интернета установлен паритет между оригиналом и копией; интернет больше не имеет границы и находится одновременно везде и нигде; иерархичные системы уступают место множеству разрозненных сообществ, действующих по сетевому принци-



Выставка «Нелинейный эпизод», Вид экспозиции галерея ISSMAG, Москва, 2021. Кураторы TZVETNIK.

пу; каждое сообщество производит свой набор эстетических кодов; объект искусства может быть чем угодно; он должен быть способен моментально захватить зрительский взгляд; текст уступает место изображению в вопросе наиболее быстрого и эффективного способа передачи информации; производитель-художник больше не отчуждается от результатов своего труда; искусство выходит за пределы художественного дискурса и становится частью общего контекста; оно становится зрелищем и качественно перестает отличаться от других культурных продуктов, включая продукты массовой культуры и сетевой коммуникации.

В то же время пост-интернет искусство как художественное движение еще не могло полностью согласовать свои эстетические подходы с теоретическими размышлениями Вирканта. Вероятно, искусству требовалось пройти стадию указания на ситуацию до того, как ситуация начнет восприниматься художниками как нечто само собой разумеющееся.

По этой причине пост-интернет искусство эстетически было сфокусировано на следующих проблематиках: указание на тот режим, в котором объекты существуют в онлайн; указание на то, как выглядит объект, прошедший стадию нахождения в онлайн и извлеченный оттуда; объекты, рожденные цифровой реальностью и способные существовать за ее пределами; фикционализация мира благодаря онлайн; деформация человеческого восприятия и самого человека, погруженного в цифровые среды; материальность объектов цифрового мира. Пост-интернет художники работали с интернетом как со средой, требующей анализа, а с объектами, рожденными в интернете или помещенными туда, как с такими, которые благодаря этому сами по себе оказались обновлены — материально и концептуально.

Для пост-интернет искусства вопросы автореференции и реакции на заданный контекст оказались либо частично сняты, либо по-иному сформулированы. Пост-интернет



Рома Бантик «ЪМТМ АК1 07 (САП-192М-0202-019)», 2021. В рамках выставки «Нелинейный эпизод», галерея ISSMAG, Москва, 2021. Кураторы TZVETNIK.

искусство уже не интересовал общемировой или некий локальный контекст — оно было занято исследованием контекста интернета. Автореферентный анализ сменился анализом отношений между объектами искусства и объектами мира. Помимо этого, концептуальный и постконцептуальный способы высказывания, основанные на производстве текста, сменились в пост-интернет искусстве на способ передачи информации, в первую очередь, с помощью изображений. Уже благодаря этим трем моментам мы могли бы говорить о том, что пост-интернет искусство представляло собой определенный разрыв с традицией современного искусства, и неслучайно поэтому словосочетание «постсовременное искусство» звучало на биеннале в Берлине в 2016 году.

Однако разрыв с традицией современного искусства все же не произошел. Возможно, причина в том, что с самого своего возникновения в начале 2010-х годов движение пост-интернет искусства быстро обрело концептуальные очертания. Упомянутый текст Вирканта был написан еще до того, как пост-интернет искусство получило широкое освещение и привлекло к себе институциональное внимание. Иными словами, концептуальное обрамление для этого искусства было подготовлено согласно методологии второй половины XX века — синхронно с самим искусством и даже немного опережая его. Движение в активной фазе просуществовало менее 10 лет и, несмотря на свою декларативную ориентацию на примат изображения, получило в высокой степени ясное и отчетливое текстово-концептуальное оформление. В итоге, используя институционально узнаваемый описательный язык, пост-интернет искусство занималось институционально приемлемым анализом новых для искусства проблематик. Это позволило ему быстро и безболезненно войти в художественный мейнстрим.

Искусство, которое сейчас производят художники следующего поколения, страдает от отсутствия должной теоретической концептуализации. Дело в том, что указание на определенные проблематики со стороны искусства сменилось непосредственным вовлечением в сети, внутри которых эти проблемати-

ки актуализируются. Это качественно иная позиция для искусства, имеющая ряд важных последствий.

Искусство теряет дистанцию по отношению к миру. Оно больше не черпает вдохновение в интернет-среде, мемах, цифровом общении и массовой культуре — оно само становится всем этим. Это уже не мимикрия и не рафинированное высказывание, не желание эпатировать или сделать проблематику видимой. Это слияние с логиками, которые не имеют никакого отношения к дискурсу современного искусства, погружение в них, игра на чужой территории. Отсутствие критической дистанции влечет за собой сложности в концептуализации подходов. Мы больше не можем выделить стройный набор эстетических ходов, вместо этого у нас остаются только хештеги (#странныеобъекты #нечеловеческое #объектымемы #новоемистическое), которые очерчивают проблемное поле и чей ряд может потенциально продолжаться до бесконечности. Мы также лишаемся возможности выделить это искусство в отдельное движение и дать ему какое-либо имя — любое данное определение будет недостаточно по той причине, что оно искусственным образом ограничивает круг тем, подходов, проблематик и визуальных языков, которые используют художники в своей работе. Единственное отграничение, которое мы можем провести — это отграничение новых подходов в искусстве от предшествующих им.

Единственное, что объединяет художественные подходы в этом новом искусстве — это как таковая идея сети, в которую искусство оказывается погружено и чьи производственные, коммуникативные, эстетические логики перенимает. Идея сети становится своего рода новым Возвышенным для этого искусства, склеивая разрозненные, на первый взгляд, подходы и обеспечивая искусству ту спекулятивную силу, которой оно обладало с момента своего появления в современном нам понимании в период Возрождения. В предисловии к сборнику «Интернета не существует», выпущенного в 2015 году, его составители пишут: «Интернета не существует. Возможно, он существовал еще совсем недавно, но сегодня это не что иное, как неясное пятно, облако, друг, дедлайн, редирект или

ошибка 404. Если он когда-то и существовал, мы все равно никогда не могли его увидеть. Потому что у него нет формы. У него нет лица, только название, которое одновременно описывает все и ничто»².

Такое понимание интернета как идеи напминает характеристики, даваемые понятию Возвышенного: оно всегда находится «где-то там», по ту сторону от нашего мира, однако в мире всегда существуют указания на его присутствие; такое присутствующее отсутствие влечет за собой невозможность определить его локализацию, его границы и формы. У Возвышенного, как и у интернета, нет формы и лица, оно одновременно является всем и ничем, и, будучи таковым, становится тем пугающим гиперобъектом, который невозможно ни представить, ни помыслить.

Объекты искусства сегодня оказываются не более и не менее чем указанием на это новое Возвышенное — указанием на присутствие и функционирование в мире глобальной сети как идеи, как структурирующей мир виртуальной формы. Характерно, что это не может ограничить смыслы, которое такое искусство потенциально транслирует. Ситуация обратна: именно полная включенность искусства в глобальную сеть, сетевая логика производства, распространения и показа открывает перед каждым отдельным объектом искусства бесконечный веер смыслов, нарративов и ассоциативных рядов, которые могут быть в любой момент актуализированы этим объектом. Любое однозначное высказывание, любая ясная и четкая идея, ограничивающая движение объекта внутри сети, выбрасывает объект из сетевой логики, создает искусственную границу между этим объектом и миром.

Такая ситуация создает проблему для критического языка описания. По сути, все что угодно может быть сказано об отдельной художественной работе и любое такое все что угодно окажется релевантным. Эта ситуация разрушает языки описания и высказывания, принятые в дискурсе современного искусства, и требует их переизобретения. Двусмысленность, недосказанность и игра приходят на место стройному текстовому нарративу — сегодня именно такой тип высказывания совпадает с логикой сетевого функцио-

нирования. Это заставляет коллапсировать в целом язык рефлексии на искусство: мы можем увидеть, как в искусстве с невероятной прежде скоростью множатся изображения, но не язык их описания. Такая асимметрия кажется вызывающей даже по сравнению с периодом расцвета пост-интернет искусства, которое, несмотря на свою декларативную установку на изображение, при этом сопровождалось большим объемом критического и аналитического текста. Причина этого кроется в отсутствии внешней границы — концептуальной и формальной — для производимого искусства, в отсутствие рамки, внутри которой смыслы могли бы быть сфокусированы и ясно определены.

Это заставляет проводить качественную границу между современным искусством, ориентированным на производство высказывания, и искусством, производимым сейчас, ориентированным, в первую очередь, на воспроизведение логики Сети. Ситуация сложна и в определенном смысле даже scandalна. Однако сами художники, судя по всему, довольно комфортно чувствуют себя в таком режиме. Отражая в своих работах логику Сети, они не чувствуют необходимости со своей стороны расставлять акценты и делать выводы. Каждая отдельная работа становится своеобразным пикселем, монадой мира, отображающей его часть и вместе с этим содержащей в себе всю его логическую структуру. Хаос и происходящая в настоящем времени пересборка пост-мира отражается в каждой такой монаде, делая ее невосприимчивой к устойчивым концептуальным высказываниям. Искусство больше не занимается предложениями по пересборке мира — вместо этого каждая отдельная работа сама по себе является отражением такой пересборки, в то время как прежние способы производства смысла предстают слишком иерархичными и ригидными для текущего положения дел.

Структуры Сети проницаемы — все попадает в Сеть, и все свободно может двигаться внутри нее. В свою очередь, снятие дистанции между искусством и миром предполагает не только то, что любая единица мира может стать частью сборки объекта искусства, но также и то, что такая единица может попасть

в эту сборку в сыром, необработанном виде. И если в случае пост-интернет искусства важен был сам жест переноса объекта мира в галерею (и поэтому такой объект зачастую оказывался нетронутым), то сейчас такие объекты из мира (будь то банки из-под газировки, скриншоты из фильмов, кроссовки или ножницы), присоединяясь к Сети, попадают в тугой переплет взаимодействия с прочими элементами, которые все вместе затем и создают объект искусства. Такое взаимодействие, результатом которого оказываются те самые weird objects, заполняющие сегодня виртуальные и физические выставочные пространства, и оказывается отражением текущей ситуации, когда ни один элемент Сети не имеет шансов на обособленное от других элементов существование.

Пост-интернет искусство предьявляло зрителям любопытный феномен: внося в галерею нетронутые объекты мира и безболезненно превращая их в объекты искусства, оно показывало этим ту высокую степень

фикционализации, которой вещи мира уже обладали до попадания в галерею. В частности, в этом жест пост-интернет художников отличался от жеста Дюшана, произведенного за сто лет до этого. Если писсуар Дюшана фикционализировался и превращался в «Фонтан» в момент его попадания внутрь дискурса искусства (и к тому же по воле отдельного художника — в этом смысле мы никак еще не можем говорить о снятии авторской субъективности Дюшана), то объекты, которые вносили в галерею пост-интернет художники, уже были фикционализированы, и строго говоря, их статус как фикционализированных объектов качественно не менялся при обозначении их искусством. Благодаря этому, именно в пост-интернет искусстве объекты перестают качественно отличаться от других объектов мира — и первые, и вторые находятся на одном уровне фикционализации, в одном и том же режиме принадлежности спекулятивным нарративам. Стоит еще раз подчеркнуть, что разница с текущим по-



Анастасия Свириденко «Без названия», 2020. В рамках выставки «Нелинейный эпизод», галерея ISSMAG, Москва, 2021. Кураторы TZVETNIK.

ложением дел заключается лишь в том, что пост-интернет художники *указывали* на эту ситуацию, тогда как сейчас художники воспринимают эту ситуацию как нечто само собой разумеющееся.

Всегда-уже включенность объектов искусства в сеть и обладание новым Возвышенным лишает искусство необходимости заниматься автореферентным анализом. И это также является качественным различием между современным искусством и тем искусством, которое производится художниками в настоящее время. По сути, автореферентность всегда являлась одним из инструментов включения нового искусства в предшествующий ему нарратив. В противном случае искусство могло просто затеряться и выпасть за границы дискурса художественного производства. В ситуации заведомой включенности *чего угодно* в дискурсивные сети искусство применяет другую стратегию: при необходимости оно просто использует те наработки предыдущих периодов, которые ему необходимы, без дополнительной процедуры концептуального объяснения такого использования. По этой причине оказывается нерелевантной борьба медиумов, в частности, разговоры о смерти или воскрешении живописи — любой медиум может отображать те самые пиксели мира, в независимости от предшествующей этому ситуации.

Это напоминает описанную в свое время Борисом Гройсом ситуацию с искусством советского времени в период первой половины XX века. По мнению Гройса, советское реалистическое искусство было не консервативным откатом, как принято считать в западной историографии. Оно руководствовалось принципиально иной логикой: для советской идеологии история в 1917 году пришла к своему завершению, а значит, искусство нового мира победившего коммунизма могло брать из всей предшествующей традиции все, что ему было нужно, для создания своего проекта³. Весь предшествующий советскому проект искусства был завершен, а значит, завершился и нарратив, с которым следовало вести диалог. В этом смысле, не так уж и беспочвенны оказываются обвинения в сторону новейшего искусства в отсутствии стремления к диалогу, в частности, с предшествую-

щей ему традицией XX века. Это искусство оказывается обращено не к традиции и не к настоящему моменту, а скорее к спекулятивному будущему, чьи нарративы еще только предстоит создать.

Разрыв с установкой современного искусства на пребывание в «здесь и сейчас» и нежелание откликаться на текущую, временную по своей сути ситуацию также является одной из характеристик новейшего искусства. Здесь кроется парадокс. С одной стороны, новейшее искусство часто работает с такими объектами мира, которые как раз ярче всего указывают на принадлежность определенному времени и контексту. С другой, тот язык и та интонация, которые выбирают художники, тот способ, которым они встраивают эти объекты мира в сети — все это заставляет говорить о том, что художников интересует совсем не текущая ситуация. Скорее, двигаясь в логике пространственно бесконечной сети, производимое ими искусство также прорывает и темпоральную границу для адресации своего высказывания. Взгляд этого искусства оказывается спекулятивно обращен во все стороны от «здесь и сейчас» — как в прошлое, так и в будущее. Однако темпоральность больше не линейна — темпоральности как будто схлопываются в этом парадоксе одновременного острого ощущения текущего момента и обращения куда-то по ту сторону любых прослеживаемых нарративов.

Если мы обратимся к христианскому дискурсу, то описываемое отношение ко времени очень сильно напомнит установки апостола Павла — единственного апостола Нового Завета, который вживую не видел Христа (как нам сегодня ничего не мешает рассуждать об объектах искусства, видя только их копии с экрана монитора). Для апостола Павла момент настоящего крайне важен, но важен потому, что он является непосредственным пропуском в будущее. Будущее (Второе Пришествие, по версии Павла) может произойти в любую минуту, оно уже здесь, и наше настоящее отделено от него тончайшей мембраной, которую практически невозможно уловить. Мы получаем парадоксальное, спекулятивное соединение времен, ощущение которого искусство сегодня транслирует. Постсовременное искусство — это искусство

настоящего, чье будущее уже наступило. В этой логике современное искусство оказывается искусством святого Августина, для которого ни прошлого, ни будущего вообще не существует — только длящийся вечно момент настоящего. В нашем случае — вечно длящегося капиталистического настоящего, выхода из которого нет.

Сливаясь с логиками проницаемой, пористой Сети, новейшее искусство тем самым сливается с логиками современного, а значит, капиталистического мира⁴. Оно апроприирует эти логики, спаивается с ними до едва уловимого различия. Однако это различие все же крайне важно проводить: в отличие от капиталистического дискурса, искусство сегодня не формирует четко артикулированного высказывания, которое бы заставило нас двигаться в некоем внешне предзаданном направлении⁵. Перенимая капиталистические логики производства зрелища, распространения информации и захвата зрительского внимания, новейшее искусство гипертрофирует, травестирует, буквализирует их, в сущности, собирая новые нарративы из известных заданных частей. Критика и изощренная рефлексия со стороны современного искусства сменяются мимикрией и следующей за ней пересборкой со стороны постсовременного искусства. Факт того, что процессы и результаты такой пересборки не до конца ясны самим акторам такого производства, возможно, является единственно доступной сегодня лазейкой, способной защитить от мгновенной апроприации капиталом.

Постсовременное искусство — это исключительно общее понятие, способное охватить самые разные художественные практики, методы, стратегии и формы. Главная задача этого понятия — прочертить границу между искусством начиная с 1950-х годов XX века и тем искусством, которое производится в течение последних десяти лет, выявить качественное различие между первым и вторым. Предпосылкой для проведения такой границы явилось пост-интернет искусство, чьи логики во многом были выстроены на качественно новых для современного искусства принципах. Однако, так как пост-интернет искусство как художественное движение, в первую очередь, занималось именно указанием

на эти принципы и не прошло стадии полного слияния с ними, оно было успешно институционально вписано в дискурс современного искусства. Вероятно, то искусство, которое производят художники сейчас, само по себе еще является переходной формой к каким-то более кристаллизированным художественным подходам, вместе с этим стратегии, которые выбирают сегодня художники, заставляют предполагать, что качественный переход от логики современного искусства к новым формам художественного производства уже происходит.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Виркант А.* Изображение-объект в режиме пост-интернет, 2010. Перевод с англ. Натальи Серковой публикуется в настоящем номере.

² *Aranda J., Wood B. K., Vidokle A.* The Internet Does Not Exist. Sternberg Press, 2015. P. 5.

³ См. *Гройс Б.* Gesamkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс. 2013.

⁴ Значит ли это, исходя из сказанного выше, что в капиталистической логике современного мира начинает проглядывать то самое павловское спекулятивное будущее, к которому мы все должны быть готовы?

⁵ В этом смысле, искусство, по-прежнему четко артикулирующее свою позицию, скорее сливается с капиталистической логикой.

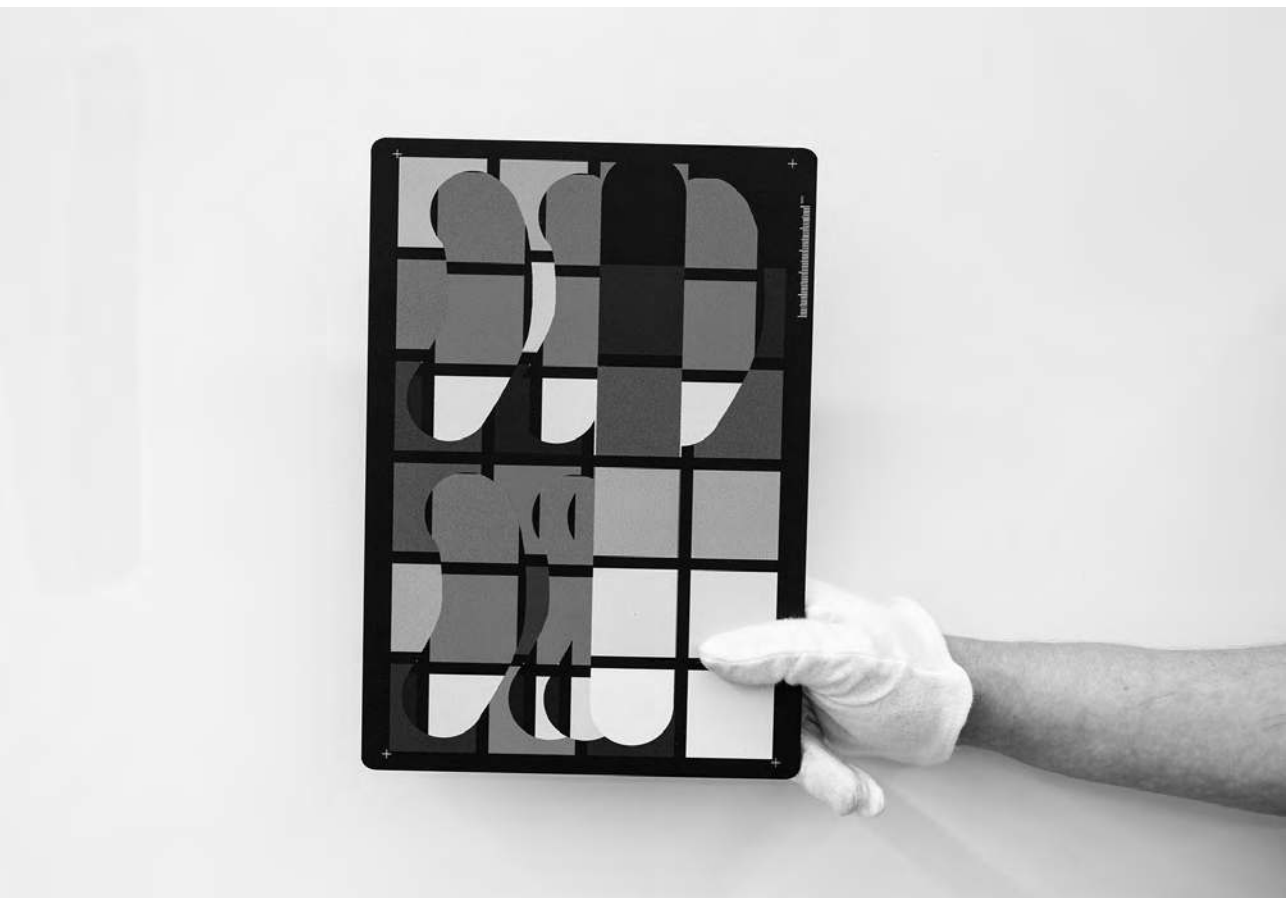
Наталья Серкова

Родилась в 1988 году в Омске.

Философ, теоретик искусства, сооснователь проекта о современном искусстве TZVETNIK (www.tzvetnik.online).

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Арти Виркант «Таблица цветопередачи 28 марта 2013 г., 14:57», 2013.

Арти Виркант

Изображение-объект в режиме пост-интернет

Текст Арти Вирканта — художника и теоретика искусства, одного из ярких представителей направления пост-интернет — был написан в 2010 году, открыв собой второе десятилетие XXI века в искусстве. Мне видится, что этот текст начал новый период не только хронологически, но также и концептуально. Возможно, «Изображение-объект в режиме пост-интернет» — одна из наиболее ярких попыток в новейшей истории искусства предложить альтернативу концептуальным и пост-концептуальным подходам, которые последние 60 лет занимали главенствующие позиции в художественном дискурсе. Виркант пишет о том, что сделать это оказалось возможным, в первую очередь, благодаря активному развитию интернета и не менее активному взаимодействию с ним художников. Действительно, было бы наивным полагать, что интернет — технология, вот уже более 20 лет стремительно пересобирающая наши пользовательские предпочтения, способ поиска и обработки информации, наше отношение к потреблению и производству контента и в итоге напрямую влияющая на то, как мы считываем окружающую нас реальность, — никак не повлиял на производство, распространение и рецепцию искусства в профессиональной среде и за ее пределами.

Виркант в сжатой форме манифеста описывает главные особенности нового метода производства и потребления искусства. Оригинал оказывается здесь не важнее копии; личность автора дробится на множество разнесенных во времени и пространстве индивидуальностей, участвующих в процессе воспроизводства и изменения объекта искусства; пирамидальные иерархии концептуально сменяются конstellацией сообществ, внутри каждого из которых производятся свои наборы эстетиче-

ских кодов; текст перестает являться основным медиумом для передачи смысла произведения искусства; как таковой объект искусства и его фотоизображения начинают играть в странную игру взаимного влияния и эстетического обмена. В определенном смысле в 2010 году описанное Виркантом во многом еще являлось теоретической спекуляцией, маргинальной зоной искусства, предсказанием, которому еще только предстояло исполняться в последующие десять с лишним лет. Сейчас же, в 2021 году, мы можем наблюдать, как это все шире реализуется на практике и захватывает все более масштабные территории искусства, так что игнорировать эти тенденции даже самым заядлым сторонникам концептуальных художественных методов и прежней понятной медийной иерархизации становится все труднее. В частности, та теоретическая разработка искусства, которая происходит сейчас, находит свои предпосылки в наблюдениях Вирканта, но может пойти уже гораздо дальше — как в своей спекуляции, так и в тех предсказаниях, которые сегодня кажется возможным делать исходя из актуальной ситуации.

В частности, сегодня уже видится необходимым проводить границу между пост-интернет искусством и тем искусством, которое производят художники последние несколько лет. Виркант писал не столько о пост-интернет искусстве, сколько о самой ситуации «после интернета» — ситуации, в которой мы по-прежнему продолжаем находиться. Однако те пластические ходы, которое выбирали и изобретали художники поколения Вирканта (речь идет скорее о временном периоде, чем о возрасте — это художники, активно работавшие в период первой половины 2010-х годов), теперь принято относить именно к так называемому пост-

интернет искусству, которое ретроактивно оказалось легко узнаваемо благодаря определенному набору выразительных приемов, используемых его авторами. Сейчас мы можем наблюдать за изменением и дальнейшим развитием формальных и смысловых подходов, хотя методологически искусство продолжает линию, начатую Виркантом и его коллегами. Но спустя десятилетие художники, кажется, уже не борются за те принципы, которые описаны в эссе, а принимая такое положение дел как данность, переключаются на другие проблематики, в игровой форме создавая новые языки и новые ситуации.

Можно сказать, что в России пост-интернет искусства как такового не было, и в этом смысле работа российского художественного сообщества в начале и середине 2010-х годов не была синхронна этой важной международной тенденции. В отечественном контексте по-прежнему приходится отстаивать те художественные принципы, которые весь остальной мир искусства уже успел освоить и воспринять как нечто само собой разумеющееся. Тем более важным кажется появление этого текста на русском языке хотя бы сейчас — и я бы хотела призвать своих российских коллег, до сих пор не воспринявших всю серьезность происходящих в искусстве изменений, прочесть его и попробовать ответить на вопрос, который, кажется, уже десятилетие стоит на повестке: «Каким является искусство после интернета и почему оно уже больше никогда не будет прежним?»

Наталья Серкова

Предисловие. Быть в режиме пост-интернет

Настоящий PDF-файл представляет собой развернутое высказывание о художественных целях определенных сообществ и критический анализ отношения к объектам и изображениям в пост-интернет культуре. В первую очередь — это собранные в одном месте размышления и открытые вопросы о современном искусстве и культуре после интернета.

«Пост-интернет искусство» — термин, предложенный художницей Марисой Олсон¹ и подхваченный писателем Джинном Макхью в кри-

тическом блоге «Пост-интернет»² в период его деятельности с декабря 2009 по сентябрь 2010 года. По определению Макхью, речь идет об «искусстве, реагирующем на [состояние], описываемое как «пост-интернет» — такое состояние, при котором интернет становится не столько новинкой, сколько банальностью. Возможно, <...> это близко к тому, что Гютри Лонерган в свое время назвал «осознанием интернета» — когда фотография объекта искусства распространяется и показывается чаще, чем сам объект». Помимо этого, в данном тексте также есть отсылки к идее «пост-сетевой культуры», выдвинутой Львом Мановичем в текстах, написанных им еще в 2001 году³.

В рамках данной статьи пост-интернет определяется как порождение современной ситуации. Он имеет дело с феноменом всеобщего авторства, вниманием как универсальной валютой, с распадом физического пространства в сетевой культуре, с бесконечной воспроизводимостью и изменяемостью цифровых данных.

Понятие пост-интернета также служит важной задаче отграничения от двух предшествующих художественных режимов, с которыми его чаще всего ассоциируют: искусство новых медиа и концептуализм.

Искусство новых медиа мы критикуем как режим, слишком узко сфокусированный на работе новых технологий, а не на глубоком исследовании культурных сдвигов, в которых эти технологии играют лишь незначительную роль. По этой причине этот режим может быть рассмотрен как чрезмерно полагающийся на интересующие его медиа. В свою очередь, концептуализм (в теории, но едва ли и не на практике) не уделяет должного внимания физическому исполнению объектов в пользу методов распространения искусства как идеи, образа, контекста или текста.

Пост-интернет искусство существует где-то между этими двумя полюсами. Пост-интернет объекты и изображения создаются с вниманием к их особой материальности, а также к огромному разнообразию методов их показа и распространения.

Важно также отметить, что «быть в режиме пост-интернет» — значит выходить за рамки художественного контекста — скорее, так

можно описать состояние общества в целом, и было бы неправильно пытаться определить какой-то конкретный момент начала пост-интернет периода. Любая культурная продукция, на которую оказала влияние сетевая культура, попадает в разряд пост-интернета. Поэтому этот термин не привязан к какому-то определенному событию, хотя мы и можем утверждать, что основная часть описываемых здесь культурных сдвигов произошла с появлением частных коммерческих интернет-провайдеров и широкой доступности персональных компьютеров.

Искусство — это социальный объект.

С момента становления либеральной рыночной экономики и до формирования и повсеместного распространения «среднего класса» искусство соотносило себя с социальными условиями своего производства и оправдывало себя ими. С наступлением позднего капитализма концепция «индустриализирован-

ного искусства» уступила место возвышенным представлениям об искусстве-после-объекта, но и до, и во время этого периода искусство настаивало на том, что оно обязано скорее отражать существующие культурные условия, чем непосредственно формировать их.

В какой точке мы находимся сейчас? Искусство и методы его преподавания сегодня настолько тесно связаны с разнообразными интерпретациями установок концептуального искусства, что было бы просто невозможно утверждать нечто обратное тому, что любой художественный жест автоматически связывается с его восприятием и языком его описания. Как минимум, с историко-культурной точки зрения, концептуальное искусство прочно обеспечило себе место в искусстве с помощью невероятного объема текста, произведенного внутри и вокруг него в тот период времени, когда краткое текстовое описание было самым быстрым и простым способом распространения художественной работы (и даже более простым, чем ее фоторепродукция).



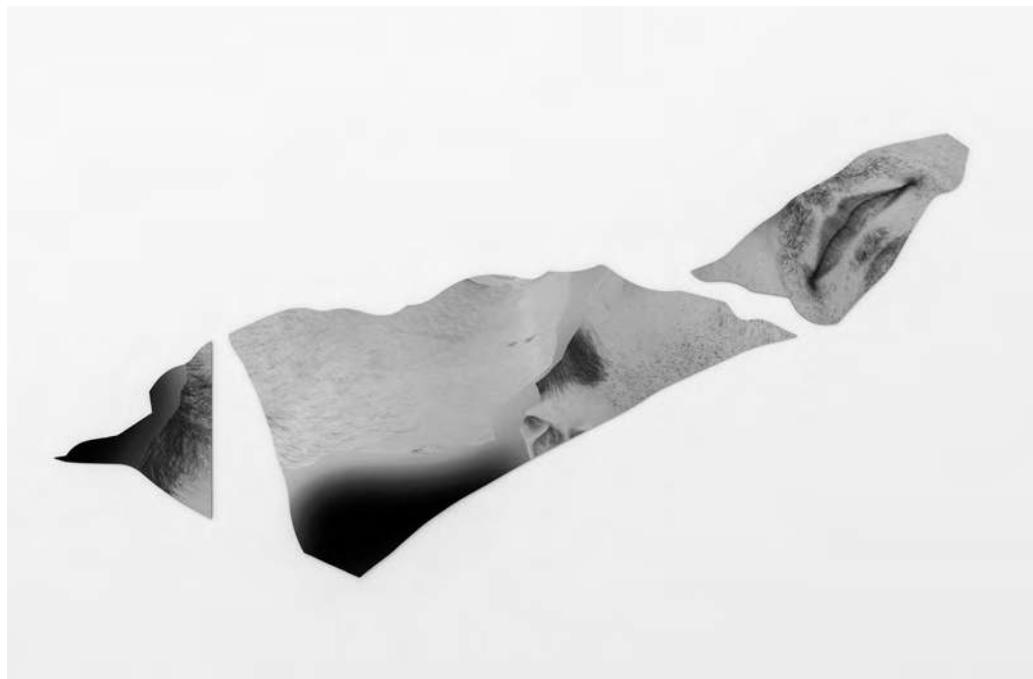
Арти Виркант «Скан тела, объект 6», 2015.

Мы живем в радикально иные времена. Все большая часть нашего культурного восприятия и производства опосредуются через устройства, наследующие машине Тьюринга, которые — как в техническом, так и в культурном смысле — могли бы быть названы «универсальной машиной Тьюринга», «уникальной машиной, которая способна к вычислению любой вычислимой последовательности»⁴. В культурном плане, предполагая определенный уровень доступа, который пока существует далеко не во всех случаях⁵, широкое распространение этих устройств и присущая им повсеместная связь друг с другом обозначают наличие двух реальностей, и осознание такой ситуации имеет для нас решающее значение для понимания искусства после интернета.

Во-первых, ничто не находится в раз и навсегда зафиксированном состоянии: *все, что угодно, обязательно является чем-то еще*, либо потому, что любой объект сегодня способен стать другим типом объекта, либо потому, что объект всегда уже существует в потоке между сразу несколькими своими копия-

ми. Последнее — схема, к которой с недавнего времени интуитивно пришли художники, побудив таких разных авторов, как Розалинда Краусс и Лев Манович, провозгласить «постмедиальное состояние»⁶ и говорить о возникновении «постмедиальной эстетики»⁷ (Краусс использует эти понятия для жесткой критики искусства, ограниченного рамками отдельного медиума, и называет это «технической поддержкой» (technical support); Манович, в свою очередь, предлагает свой способ классификации различных типов искусства в ситуации отсутствия традиционного разделения на медиумы).

Отсутствие же фиксированной репрезентативной стратегии объекта искусства исследуется реже. Это не значит, что художники не занимаются исследованием отношений множества копий друг к другу или различий между объектами. Такие художники, как Оливер Ларик и Сет Прайс, регулярно представляют публике многочисленные варианты одного и того же объекта — «Версии» Ларика существуют как «серия скульптур, аэрографиче-



Арти Виркант «Скан тела, объект 4», 2015.

ские изображения ракет, беседа, PDF, песня, роман, рецепт, пьеса, танцевальная программа, художественный фильм и товар»⁸, «Дисперсия» Прайса «[принимает] форму широко тиражируемого эссе, книги художника, PDF-файла, свободно доступного онлайн, а также скульптуры»⁹. Эти работы, знаковые для пост-интернет искусства, несомненно, оказали влияние, но их подход лишь немногим отличается от тавтологичности концептуального искусства (типичный пример — работа «Один и три стула» Джозефа Кошута 1965 года, представляющая собой три версии одного и того же объекта, каждая из которых выступает означаемым стула, а окружающий все это описательный язык транслирует мысль о том, что в работе ничего не упущено и искусство заключается в как таковой идее — кошуттовское «Искусство как идея как идея»).

В пост-интернет ситуации предполагается, что произведение искусства — это в равной мере тот объект, который можно встретить в галерее или музее, изображение и другие виды репрезентаций объекта, распространяемые через интернет и печатные издания, всевозможные копии изображений объекта, а также любые вариации всего вышеперечисленного, отредактированные и реконтекстуализированные любым другим автором. Менее разработанная стратегия для указания на отсутствие репрезентативной фиксированности заключается в том, что объект, который должен быть репрезентирован (или, если говорить более прямо, непосредственно представлен), предъявляется в качестве объекта иного типа, без какой-либо ссылки на «оригинал». Для объектов в режиме после интернета не может существовать никакой «оригинальной копии».

Даже если возможно проследить изображение или объект до его источника, субстанция (субстанция в смысле своих материальности и важности) исходного объекта больше не может рассматриваться как нечто неизбежно более ценное, чем любая из его копий. Когда я беру движущееся изображение и представляю его через объект (например, видео, скульптурно отображенное в пенополистироле), я предлагаю альтернативный метод репрезентации, не предоставляющий возможности увидеть источник. Исходное

видео существует. Идея исходного видео существует. Но способ, которым размножен объект, отрицает как необходимость оригинала, так и следование репрезентативным нормам, присущим видео и как техническому средству, и как понятию.

Возможности таких трансформаций, альтернативные методы представления того или иного медиума, по сути являющие собой произвольную сборку данных, до сих пор наиболее тщательно исследовались так называемой информационной эстетикой, областью настолько же далекой от пост-интернет искусства, насколько приближенной к дизайну, картографии и обработке данных. Ее недостаток заключается в попытке включить большое количество данных — практической информации, данных опыта — в понятную эстетическую рамку. Иными словами, информационная эстетика видит в объекте и его репрезентацию, и все составляющие, указывающие на его происхождение, благодаря чему стремится и прийти к понятному знанию, и наглядно проиллюстрировать его. И хотя концептуализм в изложении, предложенном Кошуттом, ограничивает искусство зависимостью от замкнутых тавтологических построений, ядро этого изложения — а Кошутт пишет о прогрессивном искусстве с тем же рвением, с которым Гринберг приписывал модернизму его «чистоту»¹⁰ — остается верным: «Действенность искусства не связана с трансляцией визуального (или других видов) опыта»¹¹. Для нас извлечь из произведения искусства некую эмпирическую информацию о мире в целом представляется почти обескураживающей идеей, даже несмотря на культурный контекст, в котором общеизвестным является утверждение, что единственный критерий для присвоения чему-либо статуса «искусство» — само намерение назвать его таковым.

Второй аспект искусства после интернета касается не природы объекта искусства, а природы его рецепции и социального присутствия.

Быть «прогрессивным» — фундаментальная установка, которая, кажется, пронизывает большинство наших суждений о качестве

того или иного искусства. Это приводит к использованию таких терминов, как «авангард», который в XX веке считал своей основной задачей очерчивание того культурного пространства, которое должно было занять искусство по отношению к «средствам массовой информации». Однако в наши дни природа масс-медиа абсолютно иная, чем во времена авангарда, поскольку сегодня мы одновременно являемся как объектом их воздействия, так и их двигателем.

Внимание всегда было ценной валютой, но с распространением сетевой логики взаимодействия и бесконечно изменяемых и воспроизводимых медиа оно стало расходиться и дробиться между всеми и каждым, кто хочет его получить. Фиксированные (или, иными словами, физические) медиа когда-то навязывали свою экономику внимания изображению и объекту — ценность, обусловленную нехваткой, которую обеспечивала система распределения «от одного ко многим». Со временем распространение и демократизация средств производства изображений и объектов привели к нескончаемой борьбе за образы и против них, так как каждый следующий за предыдущим виток порождает новый набор установок и эстетических принципов. Гиперреалистичная фотокартина уступает место фетишизированному несовершенству полароидного снимка, от аналогового эффекта пленки отказываются в пользу иронизирующего автотюнинга и т.д.

Что оставалось неизменным в каждом витке такого иконоборчества, так это неспособность полностью разрушить пользовательское восприятие, навязанное системой распространения «от одного ко многим». Постоянное использование местоимения «они» в языке, — «Они должны сделать это еще раз... Они должны были сделать это вот так... Они должны прекратить делать это» и т.д., — можно рассматривать как своего рода теоретическую лакмусовую бумажку, ситуацию, при которой наш метод обсуждения культурного производства постоянно оказывается несостоятельным.

Такое *Они* подразумевает отчуждение от производства, постоянное откладывание действия. Это работает либо в качестве пустой критики, либо как предложение о со-

хранении того же самого в неизменном виде («Они должны сделать это другими средствами»), либо как призыв к иконоборчеству, которое на самом деле никогда не произойдет, поскольку генезис такого призыва полностью заключен в пассивном режиме приема. Такая отсрочка — это акт, принимающий догму, принимающий доминирующую парадигму изображения как неизменный абсолют, а не как результат сложной перипетии новых подходов. *Они* поклоняются этому абсолюту и свято верят в него, в то время как противоположное — *Мы* — выступает за создание альтернативы и фактически несет с собой раскол; Бодрийяр пишет: «Можно легко понять, что иконоборцы, которых обвиняют в презрении к образам и их отрицании, всегда были как раз теми, кто придавал им истинную ценность, в отличие от иконопочитателей, которые видели в образах только филигранное изображение Бога и довольствовались почитанием такого отражения»¹².

Использование *Мы* не означает, что мы выступаем исключительно за партисипаторные формы искусства, скорее мы настаиваем на партисипаторном взгляде на культуру в целом и в пределе — настаиваем на иконоборчестве как на повседневной деятельности. Если в прежнее время было уместно воспринимать культуру как огромную систему с непроходимыми барьерами для входа и конечным набором возможностей, то культура после интернета предлагает радикально иную парадигму, которую идиома *Они* просто не допускает. Это не значит, что мы вступили в утопическую эпоху бесконечных возможностей — это значит, что культура и язык фундаментально изменились благодаря возможности для каждого человека получить свободный доступ к тем же инструментам создания образов, которыми оперируют работники средств массовой информации, использовать те же или более совершенные структуры для распространения этих образов и иметь доступ к большинству текстов и идей, предлагаемых высшими учебными заведениями¹³.

Это условия, характерные для общества пост-интернета, делают авторство повсеместным, что, в свою очередь, бросает вызов понятиям «единственно верной исто-

рии» или «оригинальной копии». Подобно тому, как провозглашение Бартом «смерти автора» на самом деле является приветственным «рождением читателя» и «низвержением мифа»¹⁴, культура пост-интернета целиком состоит из читателей-авторов, которые по необходимости должны рассматривать весь культурный продукт как полезную идею, которая может быть подхвачена, или незавершенную работу, которая может быть продолжена каждым из них.

Однако с этим приходят и новые проблемы. Как отмечают Александр Гэллоуэй и Юджин Такер, «само по себе существование сетей не подразумевает демократии или равенства <...> [мы] предполагаем, [что] ризоматические сети и новые типы распространения информации сигнализируют о новом способе менеджмента <...> таком же реальном, как пирамидальная иерархия, корпоративная бюрократия [и т.д.]»¹⁵.

Хотя искусству, возможно, больше не придется бороться с идеей «масс-медиа» как неподвижной и тяжеловесной системы, вместо этого теперь ему необходимо иметь дело с самим собой и культурой в целом как с констелляцией расходящихся сообществ, каждое из которых ориентировано на распространение и сохранение себя. В работах Николя Буррио такое состояние описывается как «создание архипелагов <...>, произвольной группировки островов, объединенных в сеть для создания автономных образований», что, в свою очередь, призвано указать на то, что «универсалистская прогрессивная мечта, некогда управлявшая современностью, отныне разорвана в клочья»¹⁶. В другом месте Critical Art Ensemble (CAE) выражает схожие идеи, описывая культуру как уже подчиненную так называемой «бункерной» идеологии — устойчивой, самовоспроизводящейся тенденции к формированию определенных бюрократи-



Арти Виркант «Образ-объект Четверг, 4 июня 2015 г., 12:53», 2015.

ческих структур, тенденции, которую CAE в равной степени отмечает и «в искусстве, основанном на сообществах»¹⁷, и в традиционных средствах массовой информации. CAE пишет: «Хотя масс-медиа и открывают зрителю мир, этот мир при этом всегда остается в отдалении, и в то время пока зритель прикован взглядом к экрану, он остается отделен как от других людей, так и от общественного пространства»¹⁸.

Однако все чаще масс-медиа и мир «экрана» становятся нашим общим пространством. А вместе с ним приходят и новые фрагменты реальности со своими особыми иерархиями. В качестве читателей-авторов, которые имеют дело с такими фрагментами, где теперь мы найдем то пространство, которым будет отграничиваться «искусство»? Но если новые «масс-медиа» так же повсеместно распределены и разнообразны, как наши социальные сети, и фактически управляются ими, требуется ли вообще такое отграничение? По иронии, самыми радикальными и «прогрессивными» движениями периода пост-интернета

будут те, которые либо пройдут практически незамеченными из-за решения отказаться от любых легкодоступных сетей распространения, либо будут состоять из сообщества людей, которые, в свою очередь, будут производить культурные объекты, не рассчитанные исключительно на художественное общество, и которые при этом не будут вешать на себя ярлык художника в его традиционном понимании¹⁹.

Однако обозначенный выше «бункер» искусства и художника сохраняется. Цель ряда пост-интернет практик — вовлечься в распространение изображений и объектов, «всеобщего веб-контента»²⁰, единиц культуры, созданных без обязательного атрибутирования в качестве искусства, и провозгласить авторскую позицию путем представления/кураторства этих объектов. Подобные проекты сравнимы по масштабу с проектом Джона Рафмана «Девять глаз Google Street View»²¹



Арти Виркант «Цветопередача 2 (Профиль)», 2016.

и с некоторыми из ранних работ, выполненных проектом «Surf Clubs»²² и его отдельными участниками, например, Гатри Лонерганом, который был одним из первых художников, выпустивших свои работы в виде плейлистов на YouTube. Таким образом, художники после интернета берут на себя роль, близкую к роли интерпретатора, расшифровщика, рассказчика, куратора или архитектора.

С подобными практиками часто имеют дело авторы, работающие с темами привычного и повседневного: сюда, к примеру, относится тема «серфинг как искусство», представляющая обыденные «тактики» интернет-пользователей²³. Художники, по сути, выступают в роли этнографов, которые описывают и объясняют разнообразие образов, встречающихся сегодня в визуальной культуре²⁴. Но я бы, в свою очередь, упомянул об иной художественной стратегии.

В своей статье «О новом» Борис Гройс пишет: «... искусство может (стать непривычным, неожиданным и т.д.), только обратившись к классической, мифологической, религиозной традициям и разорвав связь с банальностью повседневного опыта. Успешная (и заслуженно) массовая культурная индустрия нашей эпохи имеет дело с нападениями инопланетян, мифами об апокалипсисе и искуплении, героями, наделенными сверхчеловеческими способностями, и так далее. Все это, безусловно, увлекательно и поучительно. Однако время от времени хочется иметь возможность созерцать нечто в корне нормальное, обыденное, банальное и наслаждаться этим созерцанием <...> Но, в то же время, в жизни только необычное предстает перед нами как достойный объект нашего восхищения»²⁵.

Но точно так же, как любой объект может быть любым другим объектом, наше вездусущее авторство знаменует собой точку в прежнем культурном производстве, где экстраординарное теперь становится привычным — миф становится повседневностью. Во многих своих видеоработах я использую образы из недавних популярных фильмов и масс-медийных зрелищ, созданных со всей пылкостью и решительностью империи, которая лишь частично осознает свой собственный упадок. Поразительным в этих образах является не их содержание, а их доступность и тот контекст,

в котором они теперь воспринимаются. Если раньше опыт просмотра кино был опытом столкновения с безусловной неподвижной картинкой — отдельной копии, недоступной и ценной, — то теперь это далеко не так. Сегодня кино становится инкапсулированным «файлом», передаваемым и трансформируемым в той же мере, что и все остальное, таким, к которому можно относиться с той легкостью, с которой мы относимся к любому другому файлу.

Изображения, с которыми я имею дело в своей работе, подлинные неавторизованные копии фильмов-зрелищ, таким образом, представляют собой абсолютный коллапс мифологического и обыденного в одно неразличимое целое.

В режиме после интернета цель организации присвоенных культурных объектов заключается не в том, чтобы создать дидактический этнографический музей, а в том, чтобы представлять отдельные микрокосмы, способы сборки и репрезентативные стратегии, которые еще не разработаны в полной мере. Занимать дидактическую позицию равносильно закреплению такого положения дел в искусстве, которое находится в согласии со старой иерархией «от одного ко многим» средств массовой информации. В новой иерархии производства «от многих ко многим» культурный статус объектов теперь полностью зависит от уровня внимания к ним, способа их передачи и разнообразия сообществ, в которые эти объекты попадают.

Таким образом, подобно тому, как все культурные образы и объекты становятся общими — и фильм «День независимости» по своему характеру и степени зрелищности перестает отличаться от фотографий новорожденного ребенка на Facebook — положение художника как автора также становится общим. Любая попытка рассортировать образы или те или иные аспекты нашей культуры, осуществляемая с декларативным или нарративным жестом, перестает совпадать с нашим опытом повседневной жизни, и это никак не зависит от степени зрелищности образов. Важно не то, что художник представил нам некое зрелище и это зрелище вписалось в ту или иную линейную историческую перспективу. Важно то, что в своей работе этот художник смог предло-

жить некую альтернативную концепцию сборки культурных объектов.

Если в пост-интернет культуре художественное производство должно иметь дело со сборками и репрезентациями изображений и объектов, взятых из любого культурного контекста, как мы можем оценить место самих художников в этом процессе? И каким образом мы можем судить о пространствах, в которых оказывается представлена та или иная работа, в интернете и вне его?

Как пишет Лорен Кристиансен, «с растущим сегодня потенциалом массового цифрового вещания передача информации становится столь же важной, как и ее создание. Современные онлайн-художники осознают этот факт и стремятся активно использовать его потенциал»²⁶. Поскольку художники самостоятельно объединяются в группы и формируют международные сообщества, основанные на взаимных исследовательских интересах в искусстве, абсурдным было бы думать, что куратору возможно действовать компетентно при выборе из огромного числа «современных художников», не будучи каким-либо образом включенным непосредственно в сети отношений этих художников. Методы передачи информации, которые используют художники, становятся неразрывно связаны с работами, которые они создают, с теми, кто получает к ним доступ, а также с пространствами, в которых работы в итоге оказываются показаны.

И такая ситуация довольно неординарна — на данный момент сообщества чаще формируются на основе эстетических, чем концептуальных или идеологических принципов. Проявляются ли эти эстетические принципы в предпочтении гладких геометрических форм с градиентными наложениями или в выборе той или иной платформы-блога, суть от этого не меняется. Публикация изображения с градиентом приобщает художника к определенной эстетической парадигме точно так же, как наличие Tumblr'a приобщает его к определенному формату передачи информации. В любом случае, архитектура интернета — организация языка, звука и изображений, где изображение является доминирующим, наиболее ярко проявленным элементом — спо-

собствует созданию среды, в которой художники могут все больше и больше полагаться на чисто визуальные образы для передачи идей и объяснения своего искусства, независимо от языка. Это важнейший момент в новейшей истории искусства, поскольку, возможно, он знаменует собой отказ от языка и семиотики в качестве базовых инструментов для формулирования смыслов произведений искусства и нашего отношения к объектам и культуре в целом²⁷.

Это не должно вызывать удивления, поскольку, особенно после появления интернета, способ коммуникации посредством образов является наиболее быстрым и безопасным. Язык может слишком навязчиво иллюстрировать мысли, стоящие за изображением, или повредить работе, если текст не так умен или эстетичен, как само изображение. Язык также может являться мучительным ограничением для тех, кому непривычно мыслить в рамках неподвижных «медиумов», тем более что участие языка при пользовании интернетом в большинстве случаев сводится к тому, чтобы иметь острую память на соответствующие поисковые запросы, ключевые слова, теги — простая, но, вместе с этим, сильно ограниченная пользовательская архитектура.

Помимо прочего, это влечет за собой дискредитацию объектов и нашего отношения к пространству: если объект, представленный в галерее, является лишь одной из бесконечного множества форм, которые он может принять, его ценность для зрителя снижается до уровня простого любопытства. О таком объекте зритель может судить, лишь визуально и концептуально соотнеся его с другими известными ему работами автора и других художников того эстетического сообщества, к которому этот автор принадлежит.

Стратегия, используемая мной и другими применительно к подобным физическим отношениям с объектом, заключается в создании проектов, которые плавно переходят от физической к интернет-репрезентации, и либо изменяются для каждого контекста, либо создаются как некие универсальные формы, либо — как намеренно пренебрегающие способом передачи информации. В любом случае, репрезентация идеи через изображение, строго контролируемая и редактируемая для

передачи и восприятия наилучшим образом, почти всегда становится основной задачей. Создаются созвездия формально-эстетических цитат, тесно связанные со своим художественным контекстом, производимые для того, чтобы их сохраняли и делились ими.

Каждое такое созвездие становится изображением-объектом.

Перевод с английского НАТАЛЬИ СЕРКОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Debatty R.* Interview with Marisa Olson // *We Make Money Not Art* (2008). Доступно по <http://www.we-make-money-not-art.com/archives/2008/03/how-does-one-become-marisa.php>.

² *McHugh G.* Post Internet blog (2009–2010). Доступно по <http://122909a.com>.

³ *Manovich L.* *Post-Media Aesthetics*, 2001.

⁴ *Turing A.* On Computable Numbers, with an application to the Entscheidungsproblem // *Proceedings of the London Mathematical Society, Series 2 Volume 42*, 1937.

⁵ Доступно по http://en.wikipedia.org/wiki/Global_digital_divide.

⁶ *Krauss R.* *Reinventing the Medium* // *Critical Inquiry*, Volume 25, No. 2, 1999.

⁷ *Manovich L.* *Post-Media Aesthetics*.

⁸ *The Real Thing*, interview with Oliver Laric by Domenico Quaranta // *Art Pulse Magazine* (2010). Доступно по <http://artpulsemagazine.com/the-real-thing-interview-with-oliver-laric>.

⁹ *Cornell L.* Seth Price artist page in *The New Museum's Free catalogue* (2010). Доступно по <http://www.newmuseum.org/free/#sethprice>.

¹⁰ *Greenberg C.* *Modernist Painting* (1960).

¹¹ *Kosuth J.* *Art After Philosophy* (1969).

¹² *Baudrillard J.* *Simulacra and Simulation* (1985).

¹³ Большинство текстов, изученные при подготовке к написанию данной работы и цитируемые в ней, доступны в интернете в виде бесплатных PDF-файлов и найдены в Google, AAAARG.org и Gigarep-dia.com. Подробнее об этом можно прочесть в интервью Шона Докрея, основателя AAAARG.org, The Public School, Telic Arts Exchange, и также: <http://127prince.org/2010/10/04/sean-dockray-interview-by-randall-szott/>.

¹⁴ *Barthes R.* *The Death of the Author* (1967).

¹⁵ *Galloway A., Thacker E.* *The Exploit*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. P. 13, 39.

¹⁶ *Bourriaud N.* *The Radicant*. New York: Lukas & Sternberg, 2009. P.185.

¹⁷ *Critical Art Ensemble.* *On Electronic Civil Disobedience*, 1996. P.39.

¹⁸ *ibid.*, P.37.

¹⁹ В качестве примера сетевого сообщества, участвующего в художественном производстве без самопровозглашения его членов в качестве «художников», см. анонимно опубликованный текст: *Troemel B.* *What Relational Aesthetics Can Learn from 4Chan* (2010). Доступно по <http://www.artfagcity.com/2010/09/09/img-mgmt-what-relational-aesthetics-can-learn-from-4chan/>.

²⁰ Доступно по http://www.google.com/#sclient=psy&hl=en&safe=off&site=&source=hp&q=site:rhi-zome.org+%22general+web+content%22&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs_rfai=&pbx=1&fp=1bde53b2ade8e603.

²¹ Доступно по <http://www.googlestreetviews.com>.

²² См.: *Ramocki M.* *Surf Clubs: organized notes and comments* (2008). Доступно по <http://ramocki.net/surfing-clubs.pdf>.

²³ Термин, заимствованный из книги: *Certeau M.* *L'invention du Quotidien*. Paris: Union generale d'editions, 1980.

²⁴ См.: *Foster H.* *The Archive Without Museums* // *October*, Vol. 77 (Summer, 1996). P. 97–119.

²⁵ *Groys B.* *On the New* (2002).

²⁶ *Christiansen L.* *Redefining Exhibition in the Digital Age* (2010).

²⁷ Хаим Стейнбах так описывает свои отношения к объектам: «Объекты, потребительские товары или произведения искусства выполняют для нас функции, схожие с теми, которые выполняют для нас слова или язык. Мы изобрели их для собственного пользования и коммуницируем с их помощью», — интервью, взятое Джошуа Дектером для «*Journal of Contemporary Art*» (1993). Доступно по <http://www.jca-online.com/steinbach.html>.

Арти Виркант

Родился в 1986 году в г. Брейнерд, США.

Художник, критик, один из главных представителей и теоретиков пост-интернет искусства.

Выпускник Калифорнийского университета и университета Пенсильвании.

Живет в Нью-Йорке.



Маршал Маклюэн читает лекцию в Мичиганском университете, 1977. Архив библиотеки Анн Арбор. Предоставлено автором текста.

Дмитрий Галкин

Больше «ада»: Homo Augmented против творческих индустрий

1964 год. В Канаде выходит первое издание книги Маршала Маклюэна «Познавая медиа» с подзаголовком «Эссе о расширении человека». Одна из главных идей книги (среди многих, сделавших автора знаменитым): «медиа» — это продолжение нервной системы человека, а все многообразие коммуникативных технологий (от колеса, письменности и печатного слова до телевидения) — это путь к искусственной нервной системе, объединяющей людей в «глобальной деревне». После выхода книги, множество раз переизданной, не реже чем каждые десять лет Маклюэна вспоминали как пророка и провидца. Особенно в 1990-е — эпоху бурного развития интернета.

1997 год. Пицбург. Галерея «Wood Street Gallery». Австралийский техно-художник Стеларк показывает перформанс «Паразит». В очках виртуальной реальности, с третьей роборукой, опутанный сенсорами и контроллерами, он исполняет танец (пост)человеческого тела-паразита, управляемого данными, собранными с изображений в мировой паутине. За год до этого Стеларк показал перформанс «Psycho Cyber» (арт-центр «V2» в Нидерландах), где киберпсихоз также включал взаимодействие с промышленными роботами. Идеи Маклюэна буквально обрели плоть — сложную, полимодальную плоть, чувствующую мир сразу человеком и данными. И кстати, Стеларк тоже вполне заслуженно считают художником-пророком.

2015 год. Фестиваль «Exit» (Франция). Премьера перформанса Луи-Филиппа Демера и Билла Ворна «Инферно» по мотивам «Божественной комедии» Данте. Художники предложили спуститься в ад с помощью экзоскелетов,

танцующих вашим телом на «танцполе» разных кругов преисподней.

Эти пророчества о расширении человека становятся обыденностью в 2000-х. Только то, что Маклюэн обозначил термином «extension» как продолжение нервной системы, становится, по версии Стеларка, «augmentation» — т.е. расширением с максимальной физической связью с человеческим телом (подобно операции по увеличению женской груди, которая на английском определяется как «breast augmentation»). Куда мы расширяемся? Видимо, в какой-то любопытный техно-ад, если верить Демеру и Ворну.

Так или иначе, речь идет о фундаментальных изменениях человека в контексте современной техногенной цивилизации — встречайте Homo Augmented! Эти изменения, если брать в наивном позитивном залоге, означают наращивание человеческих возможностей по трем направлениям: когнитивное, биологическое и медиа-коммуникативное. *Когнитивное наращивание* связано с применением достижений нейронауки, искусственного интеллекта и когнитивных технологий для радикального расширения познавательных и интеллектуальных ресурсов человека. *Биологическое расширение* (или киборгизация) касается использования биомедицинских (тканевые/клеточные, биохимические, инвазивные), робототехнических (экзоскелеты, протезы, носимые гаджеты) и микроэлектронных (сенсоры, импланты) инструментов для компенсации и/или усиления функций тела. *Медиа-коммуникативное усиление* определяется объемом и интенсивностью подключений к новым форматам коммуникаций через постоянно расширяющуюся слож-

ную систему интерфейсов (экраны, VR, носимые, голосовые и др.). Разумеется, все три вектора становления Homo Augmented тесно связаны и находятся в довольно непредсказуемом эвристическом процессе складывания новых конфигураций, определяющих эволюционные инварианты становления супер-гоминиды третьего тысячелетия (ТО РХ).

Разговор о всех аспектах восхождения Homo Augmented выходит за рамки скромной статьи. Поэтому остановимся лишь на некоторых.

Начнем с самого простого и уже привычного, но все еще для многих диковатого. По данным статистики (конечно же, «лукавой»), сегодня в мире делается более 17 миллионов операций «эстетической хирургии». Из них, например, — 1,7 млн (в 2020 году) операций по увеличению груди. Пластика век, лица, носа, липосакция и много других интересных вещей стали привычными для Homo Augmented за последние 20 лет. Да! Забыли о росте количества операций по смене пола. Такой способ augmentation не всегда имеет только лишь определенную эстетику и прагматику — исправить недостатки ради внешней привлекательности. Сегодня это, скорее, — стратегия довольно свободной и вполне экспериментальной body modification (модификация тела). Правда, она пока не может похвастаться заметной интеграцией в нервную систему «глобальной деревни». Но здесь включается другая стратегия augmentation.

Еще немного статистики. Рынок так называемых «носимых гаджетов», или «умной электроники» вырос в 2014–2020 годах почти в 20 раз. А если брать 2010-е, то это фактически новый рынок разных умных часов, фитнес-браслетов и прочего с продажами, исчисляемыми миллиардами единиц. Как и пророчил Стеларк, мы УЖЕ физически массово подключили тела к системам сбора и обработки данных, и теперь данные тренируют нашу паразитическую плоть до нужных кондиций (так что умные часы в приложении к силиконовой груди дают искомое подключение к маклюэновской медиа-деревне).

Любопытный пример: приложение Welltory собирает данные телефонной фотоплетизмографии (вспышка и камера считывают пульсацию крови в сосудах, и этот фильм анализирует умный сервис) с миллионов пользователей

и обучает на них свои алгоритмы оценивать уровень стресса, продуктивности, энергетического тонуса по нескольким десяткам, на первый взгляд, вполне убедительных параметров. Пользователь как бы замыкает свою телесную осознанность на интерфейс и алгоритмические сервисы своего расширенного тела.

Что касается экзоскелетов (то есть носимых роботов, выполняющих функции тела), прогноз их гражданского применения в ближайшие 10 лет составляет порядка 7 миллиардов долларов. Речь идет как о медицинском назначении в духе «Встань и иди!» для парализованных и переживших травмы, так и об использовании в быту и праведном труде. И если верить спикерам на конференции TED (ted.com), вместо робо-ада экзоскелеты дают Homo Augmented реальное расширение (или компенсацию) физических возможностей (см., например, «Human exoskeleton — for war and healing»).

Таким образом, перед нами примерно следующая картина. Восхождение Homo Augmented с расширенной нервной системой по Маклюэну вышло в 2010-е на новый этап. Причем, почти незаметно. И что принципиально важно, «глобальная интернет-деревня» начала буквально обрастать человеческим мясом, транслирующим разные данные в разные системы контроля.

1998 год. Британское правительство публикует документ, ставший теперь историческим. Он называется «Картирование творческих индустрий» и был инициирован лейбористами во главе с Тони Блэром для новой политики Департамента культуры, медиа и спорта. Былые понятия о культуре и искусстве после этого никогда не будут прежними. Особенно — в 2010-х.

Прошло больше двадцати лет после того, как правительство Великобритании запустило инициативу по развитию творческих индустрий. Политики и экономисты вдруг обнаружили целый неучтенный и невероятно важный сектор творческой экономики. Почему вдруг? Потому что резко упал экспорт всеми любимой английской поп-музыки и в целом «аудиовизуальной продукции». Американские сериалы, ТВ-шоу и музыкальная индустрия стали теснить

поп-культуру бывшей метрополии. Срочно нужны были политические усилия для помощи пострадавшим. А как же иначе? В той самой стране, что подарила миру «The Beatles» и «Rolling Stones», ну, и конечно, YBA? И это не считая не менее важного вопроса — можно ли творческий труд обложить большими налогами и обеспечить большую занятость?

Сначала Европа и великий северный сосед восприняли эту инициативу либо критически, либо никак. Затем Европейский союз сдался и запустил свои программы по поддержке творческих индустрий, сделав акцент на различных форматах производства и дистрибуции цифрового контента. Одновременно разгорелись дискуссии о том, что же считать творческими индустриями? В итоге на данный момент Британский совет по креативным индустриям относит к таковым: рекламу, архитектуру, искусство и культуру, ремесла/промыслы, дизайн, моду, производство игры, музыку, издательское дело, кино и ТВ. В общем, всем креативным нашлось место и все 2000-е стали эпохой триумфального шествия вновь прибывших творческих индустрий.

Небольшая ремарка. Инициатива британского правительства имела большой успех, и он оказался устойчив. Спустя 5–7 лет британская молодежь начала наполнять этот рынок труда, так что массовое желание получить креативную профессию затмило реальные потребности рабочей силы в других секторах экономики. Разумеется, этот праздник креатива добрался и до России. Правда, с очень приличным опозданием (как обычно). Как раз в 2018–2020 годах повестка экономики креативных индустрий после целого ряда грантовых инициатив закралась в планы правительства. Уже практически готова официальная версия структуры индустрий, которая несколько отлична от британской. Итак, творческие индустрии в РФ включают: дизайн, искусство, сферу IT, музыку и саунд-дизайн, телевидение, моду, образование, маркетинг, разработку игр, издательское дело и журналистику, новые медиа, компьютерную графику, архитектуру и урбанистику. Ходят разговоры, что у некоей рабочей группы по творческим индустриям уже готова законодательная база для оформления этого сектора¹.



Билл Ворн «Машинный секс в Копакабана», 2016.

Разбор отличий по составу индустрий у нас и в Британии оставлю на усмотрение читателя. Если копнуть, то там много интересного. Но в общем, если вы зарабатываете на роликах для Тик-Ток, то для креативной экономики вы на одной «полке» с современными художниками. И даже несмотря на коммерческий апофеоз вроде Cosmoscow, многие коллеги по цеху современного искусства ропщут, что, мол, они искусством заняты, а не креативной индустриальной деятельностью (креативом, так сказать). В то время как другие коллеги вполне себе интегрируются в новую арт-экономическую реальность и пламенно собирают новую повестку на разных форумах (ведь первое и главное дело — интегрировать тусовку!).

Предложим следующую гипотезу: на извечный вопрос, что делать с современным искусством в России, ответ из 2010-х звучит так — интегрировать в творческие индустрии. И даже если вы художник критический, скептический, социалистический, вам найдется место в этом бизнесе и свой кусочек пирога.

Если верна первая гипотеза, то далее следует гипотеза номер два. Она звучит так: про-

исходит смена приоритетов в культурной политике в сторону экономики творческих индустрий. Здесь требуются пояснения.

Не особенно богатая история культурной политики в России и Европе выработала не так уж много приоритетов. Во-первых, это культура/искусство как часть пропагандистской машины. Поддерживаем искусство как инструмент формирования лояльных граждан. Не стоит думать, что это только про большевизм или сталинизм, например. Элементы такого подхода можно найти и в поддержке киноиндустрии США. Во-вторых, есть благая миссия поддерживать интеллигенцию — культурных производителей! — просто потому, что они ценны как вид. Что-то вроде обязательств поддерживать разные социальные группы. Особенно те, которые больше нуждаются, как малообеспеченные или с ограниченными возможностями. Третий путь — гарантировать культурные права граждан, которые социалисты всех мастей записали в конституциях цивилизованных стран. Священное право на доступ к культурным ценностям и творческую само-



Стеларк «Экзоскелет», 1999.

реализацию. Это, пожалуй, самый красивый заход в культурной политике.

Хотелось бы подчеркнуть, что это вещи фундаментальные для существования сферы культуры и искусства. Они содержат обязательства государств и граждан финансировать ее (как минимум) и держать высокую планку (как максимум). И вот приходят новые времена с их творческими индустриями. А значит, 2010-е войдут в историю как фундаментальная смена приоритетов культурной политики (если, конечно, верна наша гипотеза номер два). Кроме того, в этом новомодном дискурсе закрепляется первенство экономической риторики. Какое бы искусство ни делали, что бы ни дизайнили, смыслом и суперзадачей остаются — создание рабочих мест, генерирование налоговой базы, наращивание доли ВВП, обеспечение мировой конкурентоспособности, репутации/имиджа/бренда и т.д. Ну, а дальше победит тот дискурс, который лучше продает. Особые нужды интеллигенции и культурные права граждан, очевидно, остаются в стороне первоочередных интересов суверенного потребителя продукции творческих индустрий.

Как связаны Homo Augmented и бум креативных индустрий, кроме того, что это — заметные достижения культурной динамики первых десятилетий XXI века? Допустим, эти тренды определяют, возможно, даже очень существенно, современность. Но что кроме этого? Казалось бы, ничего. Однако, посмотрим внимательно — с чем мы имеем дело в обоих случаях? Прежде всего, мы видим размывание некоторых важных границ — в дискурсах и практиках. Как эти границы понять и осмыслить? Я хотел бы оставить читателя с размышлениями в следующей оптике.

Мишель Фуко — важнейший из важных философов прошлого века — подарил нам мощный инструмент культурной аналитики. Если кратко, то любой исторически изменчивый опыт вписывается в координаты доминирующих дискурсов (знаний), структур власти и «технологий себя» (формирования субъективности). Это можно представить как такой жесткий, но многоликий треугольник. И в этой ло-

гике наши наблюдения за эволюцией Homo Augmented последнего десятилетия показывают, что в связке «дискурс аналитики данных + техники себя через новые интерфейсы» формируется новая позиция в третьем углу — позиция власти в системе пока еще относительно раннего техно-капитализма. Творческие индустрии здесь вполне логичны и уместны, поскольку кто-то должен не просто удовлетворять растущую потребность Homo Augmented в так называемом контенте, но и оформлять один из узлов такой власти (тут, к слову, я бы обратил внимание на высокую активность лидеров российского списка Forbes в создании продвинутых креативных индустрий в гаражах и электростанциях).

Однако, есть один момент, противный подобной схеме репрессивного слияния «мягкой силы» креативных индустрий и всех антропологических расширений и усиления. Homo Augmented уже не тот homo. А что, если это наращивание-усиление дает новый потенциал эмансипации? Импульс для деконструкции мира «креативного контента»? Вдруг в этом есть настоящая, пусть и малая, нарождающаяся утопия? Ведь речь идет об усилении, расширении, наращивании! Правда, возвращаясь к началу этого текста, обращение с таким вопросом к современному искусству вполне может привести всего лишь к разглядыванию образов на горизонте неумолимого техно-ада. И если от них придется даже ошалеть, то это тоже путь — альтернативный интеграции наращенного тела в техно-капитализм или его эмансипации в позитивной body modification.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Концепция развития творческих индустрий до 2030 года утверждена распоряжением Правительства РФ в сентябре 2021 года. Доступно по <http://government.ru/news/43350/>.

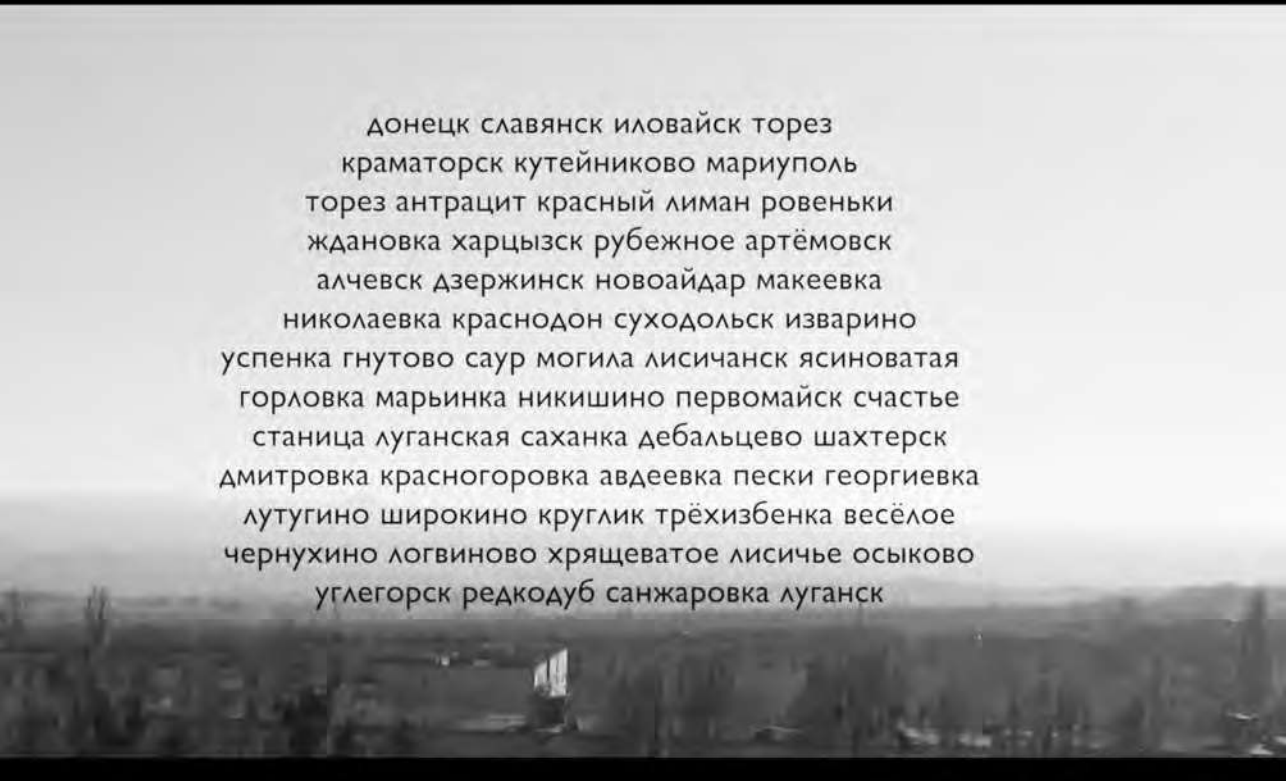
Дмитрий Галкин

Родился в 1975 году в Омске.

Философ, куратор. Профессор Томского государственного университета.

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

Живет в Томске.



донецк славянск иловайск торез
краматорск кутейниково мариуполь
торез антрацит красный лиман ровеньки
ждановка харцызск рубежное артёмовск
алчевск дзержинск новоайдар макеевка
николаевка краснодон суходольск изварино
успенка гнутово саур могила лисичанск ясиноватая
горловка марьинка никишино Первомайск счастье
станция луганская саханка дебальцево шахтерск
дмитровка красногоровка авдеевка пески георгиевка
лутугино широкоино круглик трёхизбенка весёлое
чернухино логвиново хрящеватое лисичье осыково
углегорск редкодуб санжаровка луганск

Анонимный коллектив «смотреть войну (фильм, найденный в интернете)», 2018.

Алексей Кучанский

«Всем причастным»: упражнение в воображении сообществ

*Кругом бурление, роение, хаос.
Мы заглядываем через край вовнутрь
котла, в котором кипят кусочки разного вида
и вкуса и где лишь время от времени
всплывает крупная форма, готовая выделить
себя из этого хаоса. <...> Глаз мгновенно все
слизывает, а мозг, в приятном возбуждении,
принимается все рассматривать...*
Вирджиния Вулф. Кино¹

Что, если рассмотреть художественные практики, связанные с движущимся изображением, не как попытку отражения действительности, но как работу с воображением? Этот небольшой текст является упражнением, приглашающим вообразить искусство движущегося изображения как практику воображения, создающую платформы для новых сообществ. Не полагаясь на мнимую криптокартезианскую эпистемологию отражения, я все же попробую, во-первых, сохранить фокус на вполне ощутимых политических и социальных обстоятельствах, связанных с новым значением коммуникации и кипящими процессами политических преобразований (позже обозначенных как «Майдан»). Во-вторых, я разверну упражнение в воображении на материале уже существующих художественных практик — внезапно развернувшимся в постмайданном украинском вихре экспериментов в области видеоискусства.

Было бы большим преувеличением называть связанную с движущимся изображением тенденцию доминирующей в предыдущей декаде (такие суждения о ценности чреватые нежелательными ограничениями воображения), но все же она крепко связана узами своего де-

сятилетия, его событий и процессов, что добавляет нашему упражнению убедительности. Эта тенденция зародилась в обстоятельствах масштабных преобразований восточноевропейской культуры, повлиявших на режимы коллективизации как таковые, — среди них: возросшая подвижность ценностей и информационная мобильность между Восточной Европой и другими частями ойкумены глобального рынка, становление и интеграция цифровых коммуникационных технологий в повседневный быт, мобилизация людей для борьбы с антидемократическим режимом Виктора Януковича, в том числе и посредством цифровых платформ, милитаризация и усиление социального страха в связи с аннексией Крыма и военным вторжением Российской Федерации на Востоке Украины. Не менее важное условие упомянутых процессов — формирование весьма специфичных способов отношений с экраном, построенных на воображении. Попытка более подробного описания этих способов подталкивает к пересмотру того, что называют воображением.

Воображения

Один из наиболее интересных авторов, писавших о воображении, — Бенедикт (Барух) Спиноза, чей философский стиль отмечен бескомпромиссными лаконичностью и ориентированностью на «имманентную каузальность», то есть отсутствие каких-либо трансцендентных условий сущего². Воображение, по Спинозе, — действие, осуществляемое не только людьми; оно также всегда социально. Более того, именно воображение, согласно нидерландскому философу, составляет основу для общности

человеческих и нечеловеческих тел, ведь, как утверждают австралийские феминистки и философы-спинозистки Муара Гатенс и Женевьев Ллойд, оно является не чем иным, как «телесной включенностью (awareness)»³.

Как воображение связано с телом?

Сперва следует уточнить, что именно Спиноза называет телом — и в этом вопросе он очень далек от Декарта, понимающего тело как инертную материю, которая приводится в движение берущей начало в сознании волей. По крайне удачному замечанию критических исследовательниц Тицианы Террановы и Лучаны Паризи, тело в философии Спинозы также не стоит путать с организмом — «организацией органов», автоматизированным комплексом, чьи возможности, функции и ограничения определены естественными законами⁴. Тело никогда не существует отдельно от других тел, его существование зависит от окружения. Оно — не некая неизменная субстанция с универсальным набором характеристик, но «скопление отношений», как его определяет Делез по немного другому поводу. Тело континуально регенерируется посредством содействия с другими телами, которые, в свою очередь, заняты тем же. Тело рекурсивно воссоздает себя посредством взаимной аффектации с другими телами, то есть посредством взаимных качественных влияний. Таким образом, определить границы тела — невоплотимая задача: оно не ограничено кожей или же верхним волосным покровом, если речь о человеческом теле. Всякое кинестетическое, аудиальное, визуальное и прочие взаимодействия также будут определять то, чем конкретное тело является в конкретном мыслимом состоянии. Именно по этой причине философ-делезианец Брайан Массуми утверждает, что, с точки зрения Спинозы, нелепо говорить об «этом теле», скорее стоит рассуждать о телении как процессе⁵.

Относительно такого нестабильного неличного тела не очень корректно рассуждать о свойствах, дело, скорее, в пульсирующем множестве событий, в которое оно постоянно втянуто и которое его конституирует. Любые проводимые в отношении его различия — всегда модальны, то есть возникают из конкретных отношений⁶. Пример: государственный аппарат при регистрации новорожденных чело-

веческих тел различает их как мужские/женские — эти различия, очевидно, не вмещающие огромное количество других телесных форм, важны для множества поддерживающих патриархальный гендерный порядок дисциплинарных инстанций — от больниц и школ до военкоматов. Хотя, скажем, при отношениях с пролетающей мимо бабочкой такое различие вряд ли будет иметь значение, в отличие от того, находится ли тело в движении/статике, как оно пахнет и прочее. Эти события Спиноза называет аффекциями, определяющими то, как тела соотносятся или не соотносятся друг с другом.

Идеи связаны с таким динамическим телом не отношениями детерминации (когда идея — это своеобразная «галлюцинация» тела), они параллельны, то есть их причинности не связаны, они не могут влиять друг на друга⁷. Во-первых, как настаивают Ллойд и Гатенс, идеи не могут возникать без тел — то есть объектов идей. Так или иначе идея соотносится с аффектами тела, она никаким образом не может быть обособленной, ведь даже смутные идеи стремятся к соотнесенности с объектом, но это совсем не означает, что идеи влияют на тела или наоборот. Во-вторых, Ллойд и Гатенс не устают повторять следом за Спинозой, что идея — это идея тела, то есть она соотносится скорее со своим объектом (взаимодействием тел), чем с индивидуальным сознанием, а поскольку всякое взаимодействие взаимно, то идея — это всегда *неличная, разделенная* с кем-то или чем-то идея⁸. Например, идея бабочки — не просто «картинка в голове» рассуждающего, она соотносится с опытом взаимодействия его тела с телом бабочки. Поэтому энтомолог и ребенок оперируют разными идеями бабочки соответственно разным взаимодействиям: исследованию в первом случае и игре — во втором.

Соотношение человеческого тела с другим телом провоцирует посредством памяти воображение. Память — «это связь, существующая в сознании в соответствии с порядком связи аффекций человеческого тела». Как и идеи с телами, память не имеет субъекта — человеческого индивидуума, напротив, она учреждает идеи связи между телами, чьи отношения она помнит. Воображение же *актуализирует* сохраненные в памяти идеи *вероятных* отношений

тел. Иначе говоря, воображение допускает, что возможный паттерн отношений может стать действительным способом соотносительности тел⁹. Обратимся к примеру бедного воображения: если я не в силах вообразить прекрасного летающего жука, то внезапно взлетевшая бабочка, вероятно, может стать поводом для страха, сокращающего мою возможность взаимодействия с ней. Мое воображение будет актуализировать одни идеи вероятных отношений с насекомым и не допускать другие. Как можно заключить, если следовать Спинозе, воображение не нуждается в правде: мои идеи возможных отношений с бабочкой могут оказаться либо адекватным происходящим отношениям, либо нет, тогда как вне конкретных отношений верифицировать их невозможно.

Таким образом, воображение — это «телесная включенность». Воображение, поскольку оно всегда есть идея возможных отношений тел, социально, но эта социальность предполагает не только человеческих агентов, ведь отношения тела — это далеко не всегда отношения с людьми. Более того, воображение способно допускать включенность возможных, хотя и актуально не наличных, тел. Как утверждает Жиль Делез, в действии параллельные атрибуты разума и тела как никогда связаны: идеи разума организуют возможность связи между телами посредством *ассоциирования образа действия с образом вещи*¹⁰ (необходимая телу игра, чье телесное разворачивание не зависит от идей разума, ассоциируется разумом именно с бабочкой, а не змеей). Муара Гатенс акцентирует, что культурно-исторические прецеденты этой способности разума упражняться в соотношении образа действия с образом вещи — это культурно-исторические формы социальности существующих вместе¹¹.

Предложенный Спинозой мир не имеет онтологических гарантий, и знание в таком случае — это экспериментальное сосуществование, обладающее более или менее искусным воображением. Напомним также, что воображение — это актуализация идей возможных связей тел, то есть оно не сводимо к фантазированию и не исключает научного знания. Но для воображения не существует безусловных ценностных различий между познанием посредством науки, искусства или политического утвержде-

ния, поскольку все эти практики имеют равный доступ к вероятному.

Множественность в со-общении

Действия работы львовского фильммейкера Юрия Грицины «Varta 1, Львов, Украина» (2014) происходят с 21 по 23 февраля 2014 года во Львове. Как сообщается в титрах вначале, в это непростое время, когда предыдущая власть покинула город, со складов города было украдено 1200 единиц оружия. Улицы города патрулирует самоорганизованная группа волонтеров-автомобилистов, коммуницирующая и координирующая свои действия через мобильное приложение аудиосвязи Zello. Собственно, аудиоряд фильма полностью составлен из записей разговоров участников и участников этой сети. Совместив их с собственными съемками окраин Львова на VHS-камеру, Грицина моделирует у аудитории странное состояние воображающего соучастия: сообщения как будто действительно поступают в реальном времени по эту сторону экрана. Видеоряд с разбитыми улицами остраивает происходящее помехами записи на домашнюю камеру.

На остраивании привычных медийных практик построена также видеоработа Ридного «Обычные места» (2015). На экране — снятые статичной камерой будничные улицы Харькова, аудиоряд — записи происходящих в этих местах еще совсем недавно протестов: как промайдановских, так и пророссийских активистов. Паттерны ассоциаций восстают против действительности визуально осязаемых спокойных улиц: насилие как возможность прорастает из молчаливых стен города.

Другой фильм — «смотреть войну (фильм, найденный в интернете)» (2018) — создан анонимным коллективом из 443 операторов, разместивших любительские видеосвидетельства войны на Востоке Украины на социальных платформах ВКонтакте и Youtube и тех, кто смонтировал их, в более чем пятичасовую работу. Эти любительские съемки с крайне низким разрешением (свидетельствующие снимали видео на мобильные телефоны, не имея цели создать фильм) не только с фантастической точностью и откровенностью документируют события. Они также фиксируют отношение снимающих к окружающим их военным об-

стоятельствам. «Смотреть войну» — это опосредованная информационными технологиями память, практики воспоминания которой посредством свидетельств изъяты из привычной среды обитания, вследствие чего в экологии медиальных практик произошло беспрецедентное событие — изобретение иного способа применять сохраненные в памяти техно-органичной мыслящей среды возможные паттерны отношений (то есть воображать) коллективно. «Смотреть войну» — это также пытаться вообразить такой разговор о войне, который в силах указать выход из запечатленного ужаса и его вполне ощутимых следствий. Это направление аудиовизуальных экспериментов — воображение посредством свидетельств — оказалось чрезвычайно интересно художникам движущегося воображения: к нему прибегали Микола Ридный в работах о военном и уличном насилии («Нет! Нет! Нет!» (2017) и эпизоды сериала «Вооруженные и опасные» (2019)) и дуэт Андрея Рачинского и Даниила Ревковского, смонтировавших из найденного в интернете видеофильм о штатных ситуациях на промышленных предприятиях, повлекших катастрофические последствия для рабочих и окружающей среды — «Охрана труда в Днепропетровской области» (2018).

Что за общество приглашают вообразить эти фильмы? Почему разговор об этом стал возможен именно сегодня? Почему именно после «Varta 1», «Обычных мест» и «Смотреть войну» — после этих переломных событий в истории восточноевропейского искусства движущегося изображения — вероятно, стоит попробовать воображать следом за онтоэпистемологическим анархизмом Спинозы?

На закате и сразу после распада Советского Союза Запад буквально взорвался изобретениями в области информационных технологий, вскоре ставших повсеместными бытовыми устройствами. Эти инновации спровоцировали масштабное преобразование форм труда и существенно повлияли на характер и динамику производства общественных благ. Производство и общественная жизнь стали гораздо более децентрализованы и нестабильны, граница между публичным и частным пала, а коммуникация отныне имеет огромное значение. Важным открытием итальянских теорети-

ков постопераистов, направивших свои усилия на исследование этих преобразований, стало то, что современный цифровой капитализм производит совершенно особый тип социальной субъективности, ранее презируемый классической политической теорией, — *множество* (multitudine) коллективного производящего ценности и общественные связи субъекта. Множество — это сеть связей и средств, в кратчайшие сроки обменивающихся информацией. Оно исполняет, таким образом, производственные задачи и реализует социальные нужды гораздо быстрее, чем это имело место при фордистских формах производства. У ряда деятельных теоретиков, чья исследовательская деятельность не отделена от политической, среди которых наиболее известны Майкл Хардт и Антонио Негри, эти трансформации вызвали большой энтузиазм.

Все же по ряду причин празднование политических перспектив множества оказалось несколько преждевременным¹². Среди критических оценок тезиса Хардта и Негри о политических перспективах множества мне наиболее близко утверждение польской феминистки и философа Евы Маевской. По ее мнению, дело отнюдь не в том, что множество — это не революционная освободительная субъективность, а новый креативный ресурс для капиталистического производства; проблематично само «слишком идеалистическое» различие социальных отношений как лишь угнетающих/чисто освободительных. Во многих новых режимах пратсиса политического производства приходится иметь дело, пользуясь выражением Феликса Гваттари, с *трансверсальными* связями, преодолевающими оппозиции и различия, применимые скорее к индустриальным обществам, чем к постиндустриальным¹³: угнетения/освобождения, институции/неинституции, публичного/частного, социального/политического, индивидуального/коллективного и пр. Вместо того чтобы пытаться применять к множеству критерии предыдущих исторических режимов социальной субъективности, гораздо интересней понять само это образование как скопление потенциальностей принципиально иной общности¹⁴.

Более аккуратный взгляд на новую культурно-историческую форму субъективности предложил Паоло Вирно¹⁵. Согласно ему, возникно-

вание множества связано с (а) одновременным с энтропией публичной сферы размыванием грани между публичными и личными практиками, (б) возросшим значением умственного труда и общительности в производственных процессах. Политические перспективы множества, с точки зрения Вирно, амбивалентны: с одной стороны, это сверхэффективный инструмент капиталистического производства; с другой — присущие множеству виртуозность труда, цинизм, болтовня и любопытство уже создали и продолжают создавать сверхмобильные платформы для противостоящих угнетению сообществ¹⁶. Ева Маевская также обращает внимание на эту амбивалентность, утверждая, что, тем не менее, одна из наиболее многообещающих перспектив множества с его цифровыми коммуникативными связями — потенция учреждать *общинное* (commons) посредством *солидаризации* в коммуникации¹⁷. Яркие случаи такой солидаризации — упомянутые выше фильмы, где общинное возникает на плодородной почве *разделенного в воображении опыта*.

В отношении искусства такое сообщение может быть продуктивно схвачено формулой, предложенной когда-то одним из самых

ярких русскоязычных марксистов-спинозистов — Александром Богдановым. Отмечу, что обращение к такому весьма винтажному жанру, как метафизика искусства, необходимо здесь не для того, чтобы отыскать некое нормативное определение; гораздо более интересно возвращаться к таким теориям как к площадке для воображения. И так, полемизируя с распространенным среди современников мнением, Богданов отрицает редукцию функций искусства ко всего лишь украшению буржуазной жизни. Художественное производство, по мнению автора, — вовсе не праздное времяпрепровождение, отвлекающее пролетариат от революции, а «*орудие социальной организации*»¹⁸. Искусство организует опыт, который является основой мерцающих процессов взаимного становления кого-то или чего-то со своей средой, то есть, в самом точном смысле слова — социальности. Искусство изобретает способы выражения опыта для межличностного и, в более общем смысле, рекурсивного общения с окружающей средой. Таким образом, художественная работа воссоздает уникальный опыт взаимодействия как общий социальный опыт. Воображение же, согласно изложенно-



Даниил Ревковский, Андрей Рачинский «Охрана труда в Днепропетровской области», 2018. Предоставлено галереей «Voloshyn».

му выше, — это способность, обеспечивающая возможность такого воссоздания.

Учреждение общности опыта посредством воображения — это техника, которую феминистская художница Дана Кавелина реализует в работе «Письмо горлице» (2020). Это красивая антивоенная кинопоэма, собранная из найденных в социальных сетях материалов, архивных хроник, личных записей, созданных автором анимационных фрагментов, и звучащего за кадром ее обращения к другой девушке. Сама Кавелина говорила, что ее работа — это «радиосигнал, помеха, звонок, адресованный [любимой] женщине на оккупированной территории, или перехваченный кем-то по ту сторону фронта. Он родился из попытки выстроить дополнительную оптику для того, чтобы всмотреться в конфликт, некое предложение *смотреть войну* не через оптику “свой-чужой”, а через “насильник-жертва”. Внутри этих координат <...> обнаружить какую-то специфическую субъектность, которой может обладать жертва, схватить некий парадокс (ведь “жертва” — это уже заранее некто, у кого отобрали субъектность, жертва — это предмет)»¹⁹. Несколько похожим образом исследователь и фильммейкер Алексей Радинский совмещает в фильме «Люди, которые пришли к власти»

(2015) монтажные средства советского авангарда, а именно: монтаж противопоставлений Эйзенштейна, дабы сместить воображаемую черту противостояния на Донбассе с национальной системы координат и реартикулировать ее как проблему неравной социальной организации²⁰.

Гиперсоциальность и движущееся изображение

Режим общности, возникающий как в учреждаемом, так и уже в существующем союзе множества с машинами и окружающей средой, исследовательница медиа Тициана Терранова называет «гиперсоциальным». В отличие от классической модели «социума» как организации индивидов, гиперсоциальная сеть — это крайне нестабильное и пластичное образование совместной жизни, податливое для моделирования средствами медиа и государственным насилием, но одновременно — платформа для мерцающих конфликтов, противостояний, солидарностей и коллективностей. Одной из главных черт гиперсоциального Терранова, в ключе своего критического прочтения Бодрийяра, называет «трансформацию социального от референта до модели» в социальных



Павел Хайло «Структуры заботы», 2019. Предоставлено художником.

практиках. Благодаря интеграции кибернетики в производство, повседневность и неолиберальные технологии алгоритмического управления, современность создала для социального новый медиум — социальную сеть, вследствие чего социальное, о котором еще полвека назад рассуждали в терминах «нормы», «второй природы» и прочее, становится «процессом циркуляции, поддерживаемым протоколами сети»²¹.

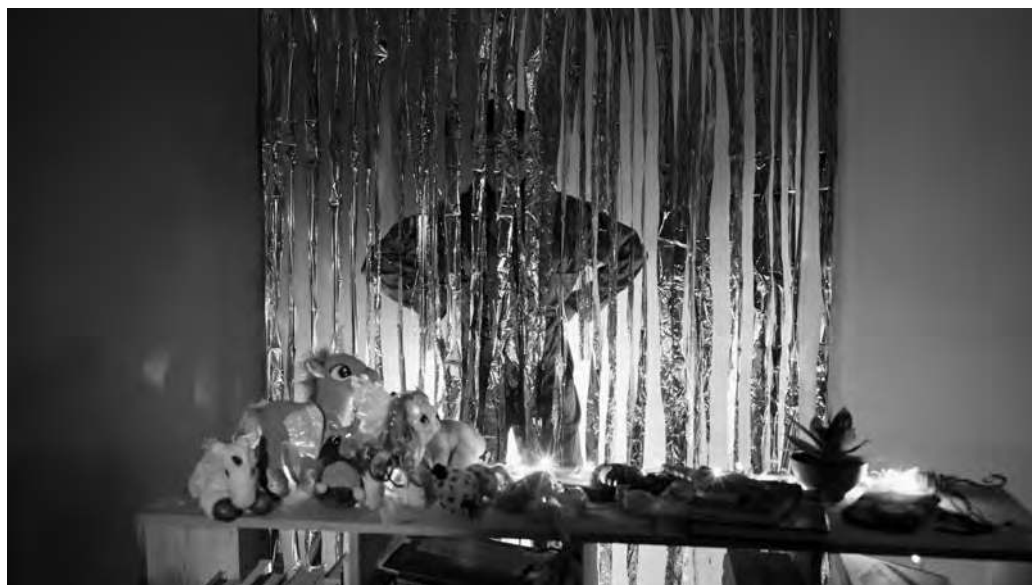
Сложно представить обстоятельства, при которых такой процесс циркуляции не был бы протоколированным и моделированным при помощи модерированного воображения. И действительно, это происходит повсеместно — от маркетинга и современных либеральных демократий, переживших коренные изменения в связи с информационными технологиями, до политических практик сопротивления и солидарности, отказавшихся от тотализирующих метафизик Истории. Вероятно, Майдан и последующие аннексия Крыма и оккупация Донбасса — это не только примеры, но и катализаторы закрепления и разрастания гиперсоциальных процессов, обусловленных новой информационной связностью, которую крупный капитал Российской Федерации использует для поддержания доступа к экстракции трудовых, электоральных и прочих ресурсов, и в первую очередь — для реализации сырьевых.

Исследуя возможности взлома аудиовизуального гиперсоциального воспроизводства — как нефтегазовой империи, так и гиперсоциального украинского национализма, быстро провозгласившего себя ее единственной альтернативой, — фильммейкер Сашко Протяг снял полнометражный экспериментальный фильм «Серч», являющийся результатом наблюдений за событиями истории Мариуполя в течение 2014–2016 годов. Фильм соткан из игр с камерой, ее «голосом» — багами и искажениями, что дает ему возможность сделать видимой странную мерцающую киборганическую чувственность. Связанные с Мариуполем события (такие, как хроника волонтерской помощи жителям обстрелянного жилого квартала, манифестации с желто-голубыми флагами или приход боевиков «Национального корпуса» на пляж) возникают «намеками», неполными и не до конца понятными фрагментами — в техно-

биочувственной среде мигающее обозначение теряющего заряд аккумулятора не менее беспокояще, чем финансовая и экзистенциальная неопределенность героев. И все же, как ни странно, смоделированное Протягом по обе стороны экрана состояние хрупкости и шаткости не обременено тревогой. Напротив, вызывающий к множественным прочтениям нелинейной структурой «Серч» не усыпляет и подавляет неопределенность, но, поместив ее в игровые условия, превращает в одну из наиболее радикальных альтернатив как национализму, так и циничному консерватизму неолиберального капитала — открытости.

В открытости возможная солидарность актуально не воплощена, но *сохраняется как потенциальность* — но потенциальность не внешне выкинутая бурлящим океаном материальных процессов, а, скорее, полагаемая *способом коллективного воображения*. Это нечто противоположное страху — аффекту, сокращающему возможность действия. В философии Спинозы такое практическое полагание потенциальных союзов связывается с *радостью*. Правда, как можно заметить в случае «Серча», такая радость — не просто эмоциональное состояние умиротворенности, ведь она не исключает ни хрупкости, ни беспокойности, ни даже некой фрустрации. Радость — глубоко социальное состояние, это, собственно, способность вещей вступать в отношения.

Я уже писал ранее об этой радости, называя ее ксенофилией, в отношении выставки-сериала о милитаризации украинского общества «Вооруженные и опасные» (2019). Выставка представляла собой сеть размещенных в пространстве экранов, перемещаясь между которыми зритель/ница самостоятельно собирал/а сериал. Одной из наиболее широко представленных техник воображения возможных способов сосуществования стало квирирующее пародирование²². Художницы Анна Щербина и Валентина Петрова исследовали интериоризованную мизогинию, имитируя хронику будней националистического сестринства Марии Египетской (вымышленного на основе действительной организации союза), борющегося за равенство полов. Павел Хайло наложил видео тренировок украинских неонацистов в лесу на интерфейс компьютерной игры, бук-



Оксана Казьмина «Невероятная Сквирт», 2019. Предоставлено художницей.

вально исследуя изнутри, что такое национализм в век гиперсоциальности. Работа Оксаны Казьминой имитирует телерепортаж о Чудо Сквирт — супергероине, превращающей при помощи вагинальных жидкостей неонаци в милых плюшевых пони.

Примечательно, что все упомянутые выше художественные работы имитируют или же абсорбируют уже наличные экранные практики. Почему? Вероятно, — и это допущение будет играть роль итогов нашего упражнения — события экспериментов с движущимся изображением, «кинетически» расходящиеся от Майдана, аннексии Крыма и войны на Донбассе, создали хотя и не оригинальные, но все же удивительно уникальные эстетические и социальные образования вокруг, сквозь и благодаря движущимся изображениям. Во-первых, эти разные практики посредством неличного динамичного воображения, понятого по Спинозе, создали технику солидаризации и разработки общинного, которое глубоко укоренено в местном событийном контексте, местных экранных практиках, из которых искусство черпает свидетельства. Эта ориентированность на свидетельства и практики, память и пародирование позволяют подрывать доминантные средства аудиовизуального воспроизводства

капиталистической гиперсоциальной сети, исполняемого рекламой, политическо-пропагандистским спамом, коммерческой кино- и сериальной продукцией. Неизвестно, способна ли такая субверсия заметным образом переформатировать моделирование социального, но понятно, что, в отличие от многих других практик, своей открытостью она допускает потенциальность такого переформатирования.

Во-вторых, существенные и крайне обнадеживающие изменения претерпевают собственно сами практики ассамблирования вокруг движущегося изображения. Если в пределах того, что теоретик кино Рамон Беллур называет кинематографичным диспозитивом, практики создания и презентации кино запускали процедуры субъективации зрителей²³, которым свойственен мужской/цис/человеческий взгляд, то обсуждаемые здесь практики, скорее, учреждают некие экологии совместности. Такие экологии исследовательница влияния кибернетики на кино и видео Уте Холл, обратившись к формуле кибернетика Ноберта Виннера, назвала сетью «всех причастных» («to whom it may concern») ²⁴. Эта чрезвычайно красивое и лаконичное определение очерчивает вновь появившуюся после киноавангарда открытость и готовность экспериментировать

с производимой движущимся изображением субъективностью. По крайней мере, именно такую сообщество, расходящуюся множеством лучей политических возможностей, я предлагаю вообразить.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Цит. по Аронсон О. Коммуникативный образ: кино, литература, философия. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 355.

² См. увлекательную статью Кати Дифенбах о том, как понятие имманентной каузальности способно освободить марксистскую мысль от ее картезианско-кантианских довесков. *Diefenbach K. Is It Simple to Be a Spinozist in Philosophy? Althusser and Deleuze // Radical Philosophy* 119 (Sept./Oct. 2016). Доступно по: <https://www.radicalphilosophy.com/article/is-it-simple-to-be-a-spinozist-in-philosophy>.

³ *Gatens M. & Lloyd G. Collective Imaginings: Spinoza, Past and Present. London: Routledge, 1999. P. 12–14.*

⁴ *Parisi L., Terranova T. Heat-Death: Emergence and Control In Genetic Engineering and Artificial Life // Ctheory, May 2000.* Доступно по <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14604/5455>.

⁵ *Massumi B. Keywords for Affect // The Power at the End of the Economy. Durham: Duke University Press, 2015. P. 103–105.*

⁶ *Ibid.* См. также Спиноза Б. Этика. Книга I, Теоремы 12, 13.

⁷ Спиноза Б. Этика. Книга III, Теорема 2.

⁸ *Gatens M. & Lloyd G. Collective Imaginings. P. 15–16.*

⁹ *Ibid.* P. 23.

¹⁰ *Делез Ж. Лекции о Спинозе. М.: Ад Маргинем, 2016. С. 92.*

¹¹ *Gatens M. The Politics of the Imagination // Gatens M. (ed.) Feminist Interpretations of Benedict Spinoza. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2009. P. 193.*

¹² См. *Dean J. & Passavant P. (eds.) Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri. New York: Routledge, 2003.*

¹³ Несмотря на распространенное недоверие к «постиндустриальному состоянию» среди левых исследовательских и активистских кругов, это понятие отнюдь не утверждает конец индустриальных форм производства либо же отрицает наличие перспектив для антикапиталистической политики в борьбе за трудовые права индустриальных

рабочих. Теории постиндустриального состояния лишь описывают новые тенденции в производстве, а также их влияние на поле совместной жизни.

¹⁴ *Majewska E. Feminist Antifacism: Counterpublics of the Commons. London: Verso, 2021. P. 127–129.*

¹⁵ *Вирно П. Грамматика множества: к Анализу Форм Современной Жизни. М.: Ад Маргинем, 2013. С. 22–30; 59–70.*

¹⁶ Стоит еще раз уточнить, что я отнюдь не считаю, что фордистские формы труда были просто заменены новыми. Особенно в таких регионах центрально-восточной Европы, как Украина, заметно, что многие из них были просто отданы на аутсорс менее развитым, чем глобальный Север, зонам. И все же я не стану отрицать преобразований общественной жизни и характера социальных практик, которые описал Вирно.

¹⁷ *Majewska E. Feminist Antifacism. P. 153–162.*

¹⁸ *Богданов А. Искусство и рабочий класс // Вопросы социализма. М.: Политиздат, 1990. С. 421.*

¹⁹ *Кучанский О. Кинохроника и геозротики войны: интервью с Даной Кавелиной о фильме «Письмо горлице» // Your Art, 15 липня 2020.* Доступно по <https://supportyourart.com/conversations/dana-kavelina-pismo-horlytse/>.

²⁰ *Кучанский О. Опозиція без опонента: монтаж деперсоналізованих протистоянь Олексія Радинського // Your Art, 24 грудня 2019.* Доступно по <https://supportyourart.com/columns/radinskymon-tazh/>.

²¹ *Terranova T. Hypersocial // Braidotti R. & Hlavajova M. (eds.) Posthuman Glossary. London: Bloomsbury, 2018. P. 195–197.*

²² См. об этом статью Дарьи Гетмановой Повторять критически // Художественный журнал № 110 (2019). С. 157–160.

²³ *Bellour R. The Quarrel of the Dispositifs: Reprise // Senses of Cinema 86 (March 2018).* Доступно по <https://www.sensesofcinema.com/2018/cinema-and-the-museum/the-quarrel-of-the-dispositifs/>.

²⁴ *Holl U. Cinema, Trans & Cybernetics. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. P. 48.*

Алексей Кучанский

Родился в 1998 году в Виннице.

Исследователь, автор текстов

о современном искусстве, эссеист.

Живет в Киеве.



*Группа «Липовый цвет» «Кипиш в автобусе №23», 18 ноября 2011. Кадр из видеодокументации акции.
Предоставлено автором текста.*

Сергей Шабохин

Между двумя взрывами: активизм, самоорганизация и эмпатия в системе беларусского современного искусства 2010-х

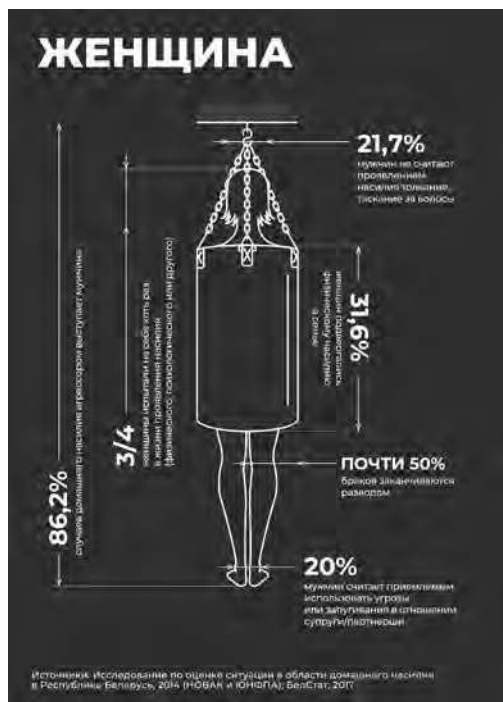
Эта статья является продолжением моей публикации в «ХЖ» № 83 (2011) «Регенерация в партизанских условиях»¹, в которой был дан краткий анализ ситуации в современном беларусском искусстве нулевых. В ней фиксируются основные тенденции того же поля в десятки, активным участником которых я был.

В первую очередь характер возникновения трендов десятых определили экономический и политический кризисы 2010 года, что привело к недовольству и усталости в отношении к действующей власти. Символической рамкой десятых стали президентские выборы в 2010 и 2020 годах, во время которых происходил всплеск гражданской активности. Но переломным моментом в отношении к властям, на мой взгляд, стала трагедия, произошедшая в минском метро 11 апреля 2011 года: террористический акт, в котором погибли 15 человек и еще более 400 пострадало. Взрыв прогремел на пике гражданского недовольства и позволил властям крепко закрутить гайки. Поспешная, без открытых разбирательств казнь двух подозреваемых в организации теракта 25-летних граждан Дмитрия Коновалова и Владислава Ковалёва (в Беларуси до сих пор сохранена смертная казнь для мужчин) вызвала волну недоверия к чиновникам — подозрения, что взрыв был устроен властями, так как был им выгоден, усилились.

Активизм

Именно усталость и недоверие, подкрепленные горечью от случившегося в минском метро, а также страх, что если не воспользоваться подъемом гражданской активности, то мы скоро окажемся в еще более беспросветном периоде стагнации и отчуждения, подтолкнули меня в 2011 году к созданию портала «Art Activist», который несколько лет был флагманом в нашей среде. Политическая активность обычных граждан в то время резко контрастировала с эскапистскими и принципиально не политическими художественными практиками, а потому «Art Activist» был призван изменить ситуацию — он должен был стать площадкой политизации искусства, обсуждений проблем и путей развития, а также рупором многочисленных активистских жестов.

Самым заметным явлением активистского 2011 года стала деятельность группы «Липовый цвет», которая своими акциями показала, какие актуальные стратегии можно применять в новых условиях: использовать стихийность и быстро реагировать на события, обращаться к коллективным практикам, солидарности и активизму. Наиболее яркой стала ситуационистская акция «Кишиш в автобусе № 23», в рамках которой лидер группы Денис Лимонов произнес несанкционированную речь во время автобусного маршрута, а Юлий Ильющенко зафиксировал на камеру его монолог, который периодически прерывался спорами с пассажи-



Группа «#дамаудобнаябыту». Плакат против домашнего насилия, 2018. Предоставлено автором текста.

рами. Эта акция, как и другие, вскрывала болезни белорусского общества, страх, скрывающийся за кажущейся стабильностью². В акции «Письмо Дениса Лимонова Генпрокурору РБ», ставшей финальной для группы, чтобы затянуть разбирательства во время судебного процесса над подозреваемыми в организации теракта Коновалова и Ковалёва, художник Денис Лимонов в письме Генпрокурору взял ответственность за взрыв на себя, после чего скрылся. Этот отчаянный жест не повлиял на скорое оглашение и приведение в действие смертного приговора осужденным, но поражает своими отвагой и высоким гуманистическим посылом.

В контексте активизма стоит вспомнить и политическую акцию возле здания КГБ, которую осуществили участницы украинской группы «Femen». В тот же день они были похищены неизвестными, отведены в лес на границе с Украиной, где подверглись издевательствам и запугиванию. По словам активисток, это было самое опасное столкновение за всю их практику (и это им еще повезло, ведь мы знаем,

что белорусская патриархальная власть «щадит» женщин). Этот случай прекрасно демонстрирует, как незаконные методы устрашения и мстительность властных структур помешали возникнуть в Беларуси культуре бунта — после активизма «Липового цвета» и до конца десятих мы практически не наблюдали развития акционистского искусства.

Феминистский хлыст³

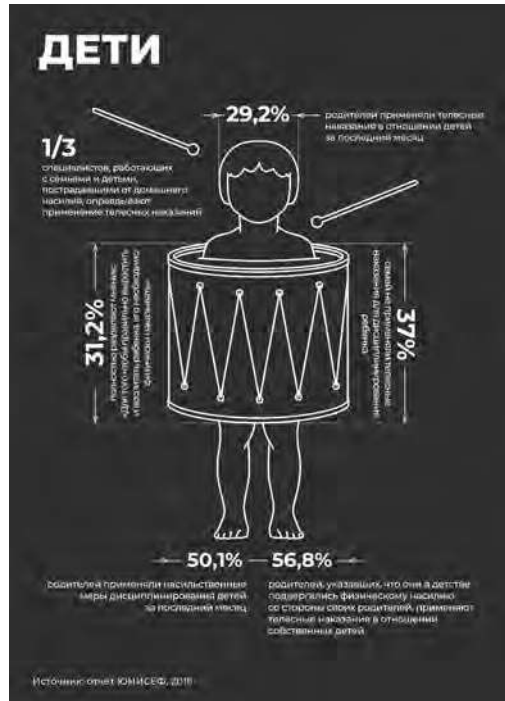
В начале 2010-х в системе культуры существовал ряд очевидных проблем, наиболее вопиющей из которых были многочисленные примеры отчуждения: например, художницы и художники, которые из-за учебы или смены места жительства переехали из Беларуси, не считались теми, кто может представлять белорусское искусство. Другой пример: в то время в выставках принимали участие в основном мужчины. Так, в крупнейшем форуме современного искусства конца нулевых «Беларусский павильон 53 Венецианской биеннале» на площадке БелЭкспо в Минске приняло участие 30 художников и только одна художница Антонина Слободчикова. Сейчас это кажется немыслимым, что также фиксирует прогресс инклюзивных процессов десятих годов. А тогда, в 2011 году, в том числе наш портал «Art Aktivist» пытался сломить патриархальный дискурс, позвав в качестве приглашенного редактора украинку Тамару Злобину, которая на протяжении трех месяцев публиковала в журнале материалы, дискуссии и лекции о феминизме, необходимости введения феминитивов и пагубном влиянии патриархальной доктрины. В течение десятих в Беларуси прошло множество мероприятий и выставок, публикаций и конференций, посвященных феминистской повестке. Особо стоит выделить: проект Европейского гуманитарного университета «Гендерный маршрут», выставочный проект «Феминистская (art) критика», который курировала Ирина Соломатина, журнал «Партизанка» (специальный номер альманаха «rAR-Tisan») — важные инфраструктурные инициативы, сделавшие феминистскую повестку более видимой. Сегодня в Беларуси значительно расширена сеть НГО, которые борются с несправедливостью в отношении прав женщин: от организации убежищ до проведения заметных программ против домашнего на-

силы — например, кампания группы «#дамаудобнаябыту».

И кроме практического повсеместного использования феминитивов и удерживания гендерного баланса при организации событий в системе искусства, результаты этой борьбы можно было видеть во время протестных акций в сентябре 2020 года. Тогда женские цепи солидарности, сравнивая ситуацию в стране с абьюзивным браком, направили протест в принципиально ненасильственное русло. Эта мирная стратегия оказалась настолько более эффективной (а также активность объединенных штабов во главе с триумвиратом Тихановская-Колесникова-Цепкало), что позволила многим наблюдающим назвать революцию в Беларуси женской.

Десятилетие галереи «Ў»

Если нулевые характеризовались, как тогда казалось, беспросветной стагнацией и попытками ее преодоления через смену парадигмы — от тихих партизанских стратегий к открытым активистским практикам, то в десятилетия представили более динамичную и разнообразную повестку. И в качестве иллюстрации этих стремительных перемен можно привести результат партисипаторного произведения-опроса «Зависимость от пути», который я подготовил специально к открытию галереи современного искусства «Ў» в Минске в октябре 2009 года. В рамках опроса посетители и посетительницы нового пространства заполняли анкету о состоянии системы белорусского современного искусства, после чего опускали ее в символическую урну для голосования: старый советский автомобиль с приоткрытыми окнами и со знаком «Ў» на крыше, который был припаркован у входа в галерею. Результат анкетирования оказался плачевным, продемонстрировав самую низкую оценку по всем 25 позициям, по которым можно было оценить уровень развития системы. А уже через шесть лет, в 2015 году, в той же галерее я повторил акцию, и результат показал колоссальный рост — система белорусского современного искусства не только преодолела мертвую точку по каждому пункту, но и продвинулась на средний уровень, а в некоторых позициях, что особенно радует, — выше среднего.



Группа «#дамаудобнаябыту». Плакат против домашнего насилия, 2018. Предоставлено автором текста.

Этот опрос показательно фиксирует главную тенденцию десятилетий: развитие и последовательный рост всех составляющих системы, ведь укрепление инфраструктуры происходило практически на всех уровнях. За эти годы сформировались несколько заметных новых институций и программ. Статья не позволяет перечислить все значимые инициативы десятилетия, но я попробую упомянуть, на мой взгляд, основные. Среди таких стоит обозначить пространство «ОК16» и многоуровневый проект с премией «Арт-Беларусь», культурные центры «ЦЕХ» и «Корпус», альтернативное инклюзивное пространство «Столовка XYZ» и квир-фестивали «Meta» и «Dotyk», фестиваль «Месяц фотографии» в Минске, а также событийную лабораторию «Работай больше! Отдыхай больше!». И если все предыдущие инициативы в основном касались столицы, то отдельно стоит обозначить важность пространства «КХ» в Бресте, которое ярко продемонстрировало прогресс децентрализации и интерес к регионам Беларуси. С этим интересом связа-

на тенденция роста числа фестивалей (например, фестиваль «Sprava»), экологических пленэров (например, художественно-экологические события, проведенные при поддержке организации «Экодом»), создание артистических хуторов (например, инициатива Артура Клинова «Арт-деревня Каптаруны») и «побеги за город» в разных точках страны. Современным искусством заинтересовался бизнес, и это понемногу стало развивать и локальный арт-рынок. Среди регрессивного примера не могу не указать на закрытие Музея современного изобразительного искусства, который фактически упразднили, сделав частью нового государственного учреждения — Центра современных искусств.

Но важнейшей для этого времени институцией считается галерея современного белорусского искусства «Ў», открытая в 2009 году и вынужденная закрыться в 2021 году из-за политического террора и преследования одного

из учредителей галереи Александра Василевича. Главное достижение галереи и ее руководства — Валентины Киселевой, Анны Чистосердовой и кураторской команды — консолидация сообщества. «Ў» объединила представителей не только системы современного искусства, но и других сфер: бизнеса, правозащиты, науки, кинопроизводства, литературы и пр. И это дало невероятные плоды — сложные междисциплинарные проекты. В стенах галереи, автономно или в сотрудничестве с многочисленными партнерскими организациями, обговаривались ключевые тенденции десятых и разрабатывались идеи и проекты для будущего. В том числе здесь шли процессы становления новых профессий — подготовка проектных менеджеров и кураторов. Кураторство стало особенно обсуждаемой профессией в десятые: проводятся лекции и конкурсы кураторских концепций (например, конкурсы «На пути к современному музею» или «Арт-



Сергей Шабохин «Зависимость от пути». Галерея «Ў», Минск, 2009. Предоставлено автором текста.



Марина Напрушкина «Библиотека для беженцев» (2013–2015) и «Мертвые души / Немецкие деньги и миграционная политика в мире» (2014–2015). Киевский Интернационал — Киевская биеннале 2017, Центр визуальной культуры, Киев. Предоставлено автором текста.

Соц-Лаб»). А сами тенденции десятилетия можно проследить уже не столько благодаря деятельности отдельных художниц и художников, но, скорее, опираясь на ключевые кураторские выставочные проекты, такие, например, как анализирующий тенденции нулевых проект «Радиус нуля. Онтология арт-нулевых» (кураторская группа: Руслан Вашкевич, Оксана Жгировская, Ольга Шпарага), масштабная интервенция в консервативное музейное пространство в Гомеле «Дворцовый комплекс» (куратор Михаил Гулин) или инклюзивная выставка «Бязмежнікі» (кураторский дуэт Анны Карпенко и Софии Содовской). Еще одной тенденцией десятых — в том числе благодаря деятельности галереи «Ў» — стал интенсивный культурный обмен с коллегами из других стран: в первую очередь Азербайджана, Австрии, Армении, Германии, Грузии, Литвы, Молдовы, Польши, России, Украины, Франции и Швеции. Во многом благодаря этому обмену в десятые на фоне кризиса государственного образования возрастает интерес к альтернативным об-

разовательным проектам, и здесь стоит вспомнить «Европейский колледж Liberal Arts в Беларуси» (ECLAB) и образовательно-выставочный фестиваль Департамента медиа Европейского гуманитарного университета «Artes Liberales», проходивший в галерее «Ў».

Архивы, право на город, инклюзивность

Аннексия Крыма и начало вооруженного конфликта на востоке Украины травмировало и белорусское общество. В связи с геополитическими потрясениями в регионе президентские выборы 2015 года прошли в Беларуси чрезвычайно тихо, а президента переизбрали как временного гаранта спокойствия в неспокойное время. В этот период в белорусском (как и в украинском) искусстве наблюдается поворот к истории и памяти, происходит широкое обращение к архивам и архивной эстетике, проводятся ретроспективы и историографические проекты, начинается переоценка советского и постсоветского опыта. В 2014 году

мы вместе с Сергеем Кирющенко и Алексеем Борисёнком концептуализировали идею возникновения архива — исследовательской платформы современного белорусского искусства «Kalektar», интернет-портал для которого был разработан в том же году. Платформа представляет собой журнал и энциклопедию и призвана сформировать в будущем фактический музей с исследовательским центром современного белорусского искусства. Наиболее заметное событие платформы в десятых — серия из трех масштабных выставок «Zbog», прошедших в Белостоке, Киеве и Минске.

В 2012 году акция Михаила Гулина «Персональный монумент» закончилась арестом художника и его помощников из-за того, что они просто передвигались по городу с тремя розовыми кубами и одним желтым параллелепипедом и выстраивали из них геометрические структуры на главных площадях Минска. Арест показал, что даже на такие безобидные художественные действия система силового контроля реагирует остро. Эта акция проходила в рамках международного проекта «Going Public:

о трудности публичного высказывания», инициированного Леной Пренц, и, увы, эти трудности в самом прямом смысле испытал на себе автор проекта.

Еще одна яркая тенденция десятилетия — реализация концепции «права на город», что нашло отражение в заметном изменении городской среды и развитии разных урбанистических проектов: открытие институций и культурных инициатив, проведение фестивалей городской культуры и стрит-арта, возникновение пешеходных тусовочных улиц, появление проектов городских исследований. Во второй половине десятилетия особенно активно происходило обсуждение путей инклюзивного развития города и разработки доступной безбарьерной среды. Вообще инклюзивное развитие городской среды и общества — главная повестка этого времени, и здесь для примера можно упомянуть проект «Улица Октябрьская: Все включены! Все включено!» (организатор «Амбасада Культуры»). В Беларуси за это время возникло тысячи НГО, которые занимаются поддержкой



Михаил Гулин «Персональный монумент». Минск, площадь Якуба Коласа, 2012. Предоставлено автором текста.

ущемленных слоев населения и развитием демократического общества.

Иллюстрацией прогрессивной инклюзивной работы может стать деятельность белорусской художницы Марины Напрушкиной, которая в десятые годы кроме яркого развития собственной художественной карьеры организовала и руководит инициативой поддержки беженцев Neuenachbarschaft в берлинском районе Моабит. Этот институт заботы представляет собой много инструментов поддержки, например, беженцам, прибывающим в Германию и готовящимся к судам, может быть полезна Маринина «Библиотека беженца». Среди других ее многочисленных проектов этого периода можно отметить инициативу «Институт будущего» в Минске — образовательную платформу на стыке политики, искусства и феминизма, которую она разработала в сотрудничестве с Ириной Соломатиной.

Важно отметить большой вклад и таких организаций, как общественный журнал «Имена» (и подготовленную Анной Карпенко и Антониной Стебур одноименную выставку) и ресурс о гендере и сексуальности «Makeout». Эти инициативы сделали видимыми вопиющие истории особенно уязвимых представителей и представительниц общества и показали, с какой готовностью гражданское общество консолидируется вокруг проблем другого, быстро и эффективно объединяет свои силы ради помощи.

Развитие инфраструктуры, возникновение институций, разработка исследовательских и образовательных проектов, усиление международного сотрудничества, формирование школы кураторства и менеджмента — система белорусского современного искусства продемонстрировала в десятые годы воодушевляющий всплеск своего развития. Для искусства этого десятилетия характерны активизм и политизация, междисциплинарность и инклюзивность, обращение к фем- и кви-оптике, к истории и архивам, к экологическим и городским тактикам.

Граждане устали от патерналистского государства с его косной и замкнутой на себе системой госуправления, и на протяжении

всех десятих активно автоматизировали собственные инициативы во всех сферах жизни. Десятые завершаются предчувствием очередного взрыва на фоне пандемии и экономической рецессии. Но у нас уже есть опыт 2020 года, когда в Беларуси на фоне реальных взрывов световых гранат произошел впечатляющий метафорический взрыв гражданского активизма и солидарности. И то, что мы видим сейчас, как закрываются одна за другой инициативы и институции, как преследуют наших коллег, как власти пытаются бороться с повсеместно возникающими очагами солидарных протестных инициатив — это уже история 20-х. Власть не учли, что в белорусском обществе произошли фундаментальные преобразования в сторону самоорганизации, эмпатии и инклюзивности. Эта социальная революция выросла и окрепла во время расцвета идей, которые разрабатывались и осмысливались в десятые — десятилетие становления и укрепления гражданского общества в Беларуси, завершившееся взрывом индивидуального и коллективного самосознания.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Шабохин С. Регенерация в партизанских условиях // Художественный журнал № 83 (2011). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/14/article/192>.

² О группе на портале kalektar.org подготовлено исследовательское эссе Антона Барысенка «Группа "Липовый цвет": акции 2010–2012».

³ Фрагмент лозунга «Pussy Riot» «Феминистский хлыст полезен России!».

Сергей Шабохин

Родился в 1984 году в Новополоцке.

Художник, куратор, основатель и главный редактор портала artaktivist.org, со-основатель и главный редактор исследовательской платформы белорусского современного искусства kalerktar.org. Живет в Познани и Берлине.



Работа Зои Фальковой в рамках выставки молодых художников в трамвайном депо Алматы по результатам первой ШХЖ, 2016.

Дильда Рамазан

Мои десятилетия

Вместо предисловия

Довольно странно писать о периоде, на который пришлось больше трети твоей жизни. И, тем не менее, совсем не писать о нем нельзя — настолько важными оказались десятилетия двадцать первого века не только для меня, но и для всего моего родного Казахстана.

Удивительно, но, будто по чьему-то умыслу, начало и конец рассматриваемой декады были отмечены очень яркими политическими событиями, которые, как сейчас кажется, держат на себе, подобно двум столпам, все казахстанские десятилетия. Параллельно с этим, заслуживающие внимания процессы происходили и в художественном поле.

В этом коротком тексте, построенном на пяти хронологически расположенных основных моментах, мне хотелось бы предложить два подхода к осмыслению периода с 2010 по 2019 годы в Казахстане. Первый введет читателя в политический контекст Республики, второй познакомит его с тем, что происходило на ее арт-сцене, а именно — с особенностями институционального развития. Думаю, обе эти оптики не только дополняют друг друга, но и помогут объяснить, почему произошло то, что произошло.

I

Мне было 18 лет, когда в Жанаозене, маленьком городке на западе Казахстана, 16 декабря 2011 года по указу властей были расстреляны мирно протестующие рабочие местного нефтезавода — аккурат в день празднования двадцатилетия независимости Республики. Так в стране стартовало новое десятилетие.

Особых воспоминаний об этом дне у меня, естественно, нет, так как он предсказуемо получил очень скудное медиа-освещение. Полную картину произошедшего я получила значительно позже, когда начала читать зару-

бежные СМИ и следить за деятельностью разных правозащитных организаций. Запомнился только один анекдот: за полгода до расстрела, в июле 2011 года, в Астане¹ сорвалось выступление британского исполнителя Стинга. Он отказался приезжать на концерт в Казахстан в знак солидарности с жанаозенцами, которые, к слову, бастовали много месяцев.

Три года спустя, на последнем курсе бакалавриата, я познакомлюсь с Ербосыном Мельдибековым и узнаю, что у него есть видеоработа, посвященная жанаозенским событиям. Таким образом, первым встреченным мною человеком, у которого было достаточно смелости публично обсуждать это массовое убийство, станет современный художник. Политическое и художественное пересекутся для меня тогда в первый раз.

II

Примерно в середине десятилетия, годах так в 2014–2015, состоялось мое знакомство и с другими представителями сцены актуального искусства страны. Произошло это благодаря тому, что в тот период я работала в недавно открывшейся галерее «Aspan Gallery». От художников я и узнала о Центре современного искусства Сороса (СЦСИ), просуществовавшем в Алматы, крупнейшем городе Казахстана, с 1998 по 2010 год. Закрытый в самом начале рассматриваемой декады, этот арт-центр по сей день продолжает жить в коллективной памяти всех, кто причастен к процессам искусства. И тут очень важно понять, почему.

СЦСИ действительно сыграл значительную роль в формировании художественного сообщества не только Республики, но и всей Центральной Азии. Во-первых, центр маркировал регион на карте глобального современного искусства, инициировав многие сотрудничества и дав возможность казахам участвовать в международных художественных проектах, а во-вторых, благодаря своей выставочной деятельности он взрастил целое поколение

новых персоналий, активно репрезентирующих Казахстан и сегодня. Но, пожалуй, основная причина, почему, вопреки проходящим годам, ностальгия по СЦСИ не ослабевает, в том, что ниша, которую когда-то занимала эта институция, после закрытия центра оказалась пустой. Причем достаточно надолго. В определенном смысле она пустует до сих пор.

III

В 2016-м по всей стране разразились так называемые «земельные митинги». Поводом для них послужили поправки в Земельный кодекс Казахстана, причиной же стали очередная девальвация тенге и снижение уровня жизни граждан. Массовые протесты, прошедшие в крупнейших городах, были жестоко подавлены, а списки политических заключенных, как и положено, пополнились новыми именами.

В том же году возникший в начале десятилетия городской фестиваль современного искусства «ArtBat Fest» — одна из тех инициатив, что пыталась заполнить собой пустоту, образовавшуюся после закрытия СЦСИ, и удовлетворить все возрастающую потребность в профильном образовании — запустил Школу Художественного Жеста (ШХЖ). Идеей вдох-

новитель ШХЖ, независимый куратор Юлия Сорокина, карьера которой сложилась отчасти благодаря существованию СЦСИ, собрала молодых казахстанских авторов и стала уже их проводником в мир современного искусства. И действительно, большая часть выпускников этой неформальной школы — представители так называемого «поколения Назарбаева»² — сейчас активно представляют молодую арт-сцену страны. Оглядываясь назад, можно с уверенностью сказать, что именно ШХЖ стала первой успешной попыткой осуществить преемственность разных поколений современных художников независимого Казахстана.

IV

Пока национальная валюта продолжала дешеветь, а руководство страны, одержимое репрезентацией Республики на международной арене, тратилось на дорогостоящие имиджевые мероприятия³, попытки институционализации художественной сферы продолжались. Профессиональное арт-сообщество, отныне пополнившееся новыми участниками, все чаще задавалось вопросом отсутствия в Казахстане музея современного искусства⁴. Именно поэтому озвученная в 2018 году новость о том, что



Задержание девушек во время акции протеста весной 2019 года в Алматы. Фото Петра Троценко.

олигарх Кайрат Боранбаев намерен создать Центр современной культуры «Целинный» в здании одноименного кинотеатра в Алматы, была воспринята общественностью с большим энтузиазмом. Проект ярко презентовали, проконсультировавшись с московским музеем «Гараж» и пригласив к реконструкции известное лондонское архитектурное бюро. Однако его открытие, изначально запланированное на 2020 год, переносилось уже дважды. Пожалуй, я выражу коллективное мнение, сказав, что сейчас уже мало кто удивится, если по какой-то причине центр так и не откроет свои двери.

V

И вот наступил 2019 год. Президент Казахстана Нурсултан Назарбаев неожиданно заявил о своей отставке после 28 лет нахождения на посту. Столица в одночасье перестала быть Астаной. На скорую руку объявили о проведении президентских выборов. В Республике началась новая волна массовых протестов.

На момент митингов, вспыхнувших после номинального ухода *елбасы*⁵, мне было уже 26 лет. Эти манифестации я помню очень хорошо, поэтому могу сказать, что они сильно отличались от всех предыдущих. По крайней мере тем, что основным их участником впервые выступила молодежь. Более того, ядром протеста были именно молодые художники. Отчасти поэтому, но еще и благодаря получившим за десятилетия ошеломительное развитие социальным сетям, стало очевидно, что протесты 2019-го уже не будут подавлять так же, как это делали в начале десятилетия. В каком-то смысле пространство политического жеста в стране удалось расширить.

Чего, к сожалению, совсем нельзя сказать о пространстве художественных институций. Летом того же года организаторы вышеупомянутого фестиваля «ArtBat Fest», последнего пристанища начинающих местных авторов, заявили о том, что фестиваль впервые не состоится в связи с отсутствием финансирования.

Вместо заключения

Если и можно подвести какой-то итог десятилетиям в Казахстане, то важно отметить, что за этот период в стране так и не возникло ни одной постоянно функционирующей художе-

ственной инициативы институционального характера. Будто бы вся декада прошла под знаком институции, которая либо уже была, либо еще в потенции, либо она давно обещана, но никто, видя крайне нестабильный политический климат, уже не верит в ее появление. И даже сейчас, пока я пишу эти строки, в Алматы проходит презентация очередного проекта музея современного искусства. «Жизнь и смерть институциональных надежд» — пожалуй, так могло бы звучать альтернативное название этого текста.

Показательно и то, что после ухода из страны более десяти лет назад такого финансового игрока, как Сорос, средства на решение проблем художественного сектора продолжает выделять лишь частный капитал. Государство стабильно демонстрирует безразличие к нуждам художников, как, собственно, и граждан.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Так до 2019 года называлась столица Казахстана.

² Laruelle M. (ed.) The Nazarbayev Generation: Youth in Kazakhstan. London: Lexington Books, 2019.

³ Десятые, надо признать, были особо богаты на разного рода показательные события. Среди них можно выделить Зимние Азиатские игры, прошедшие в 2011 году в Алматы, международную выставку ЭКСПО, состоявшуюся летом 2017 года в Астане, а также Focus Kazakhstan — большую инициативу, которая была профинансирована государством и направлена на популяризацию искусства и культуры Казахстана за рубежом. Каждое из этих мероприятий было сопровождено скандалом, связанным с неразумным распределением выделенного бюджета.

⁴ К слову, его нет до сих пор. На данный момент в стране существуют только музеи изобразительного искусства советского типа.

⁵ Титул первого президента Республики Казахстан, который может быть дословно переведен с казахского языка как «лидер нации».

Дильда Рамазан

Родилась в 1993 году в Караганде.

Куратор, художественный критик.

Живет в Париже и Алматы.



Материал иллюстрирован: Арсений Жилиев «Будни распознавателя образов», 2021. Виды экспозиции в Московском музее современного искусства. Предоставлено автором текста.

Иван Стрельцов

Вненаучная фантастика

Арсения Жилиева

Арсений Жилиев.
«Будни распознавателя образов»
ММСИ, Москва
25.06.2021–19.09.2021

Выставка Арсения Жилиева «Будни распознавателя образов» под кураторством Алексея Масляева рассказывает историю корабля ТЕНЕТ, который 12 600 лет дрейфовал в космосе, попутно обрабатывая информацию, касающуюся истории искусства. Эти студии корабельного искусственного интеллекта «привели к формированию архива возможных инвариантов экспозиционной предыстории искусства размером около 5 000 000 гигабайт»¹.

«О боже, монохром, сколько можно?» — восклицает один из посетителей выставки. И действительно, множество белых, однотипных по первому впечатлению холстов заполнили залы музея согласно разным типам исторической развески: храмовой, шпалерной или авангардной, со ссылкой на «0,10». Но если присмотреться, можно заметить, как на белом фоне проступает вышивка с текстом — разные вариации палиндрома «Sator arepo tenet opera rotas», выдержки из кода на языке программирования Python, христианская анаграмма «Pater noster», ASCII-версия фотографии выставки «0,10». Каждый холст содержит код, шифрующий по сути одно и то же. Неважно, кем была создана эта «скучная» живопись — художником, самой историей искусства или искусственным интеллектом. Важно, что эти холсты, как и вышитые на них буквы, — лишь элементы обезумевшей калькуляции.

Стены двух залов покрывает симулякр текстовой компьютерной игры, родоначаль-

ницы жанра квест — Colossal Cave Adventure (1975), также известной как ADVENT. Одно из самых захватывающих приключений — игроку нужно было выбраться из пещеры, ориентируясь лишь по текстовому описанию.

Прогулка по выставке напоминает путешествие по вехам истории искусства, где имена под знаковыми работами стерты бесчисленными воспроизведениями. Мы видим принципиальные реплики реплик, например, неоновые надписи, отсылающие не только к работам Джозефа Кошута, но и к множеству его подражателей и последователей. Сразу слышен недовольный ропот: «Неоновые вывески, опять?». Но по мнению художника, неоновые вывески отсылают к истории забастовок в искусстве. Чуть дальше — фотографии, созданные нейронными сетями, демонстрируются с помощью диапроектора. Вы не ослышались. Диапроектор — одна из основных примет «поколения картинок», ныне архаичный способ «естественно» выставить фотографию. Но здесь представлен ее суррогат, бессмыслица, произведенная простыми процессорами, обученными на множестве изображений разных выставок.

Палиндром в какой-то момент становится анаграммой. То же самое происходит и с историей искусства, которую мы привычно понимаем как науку. Жилиев пользуется ключевыми моментами истории искусства, обращается к чистой плоскостности холста, к социальному аспекту искусства, говоря о забастовке, использует холст как минималистич-

ную единицу, вводит слово в экспозицию, неон и фотографию. Но это путешествие в прошлое не воспроизводит исторический прогресс в искусстве. Здесь стоит вспомнить еще одного исследователя времени. В романе Стругацких «Трудно быть богом» историк Антон — он же Дон Румата — отправляется на другую планету, где цивилизация застряла в феодальной эпохе, чтобы наблюдать и исследовать объективный исторический процесс. Но герой становится свидетелем не социального прогресса, а реакции. И, не выдержав, превращается в карающий меч. Буквальное течение истории вступает в противоречие с детерминистским восприятием, а теория — с реальностью.

С искусством периодически происходит нечто подобное. Теория Гринберга, концепции неоавангарда или же постмодернистского искусства — все эти идеи проповедовали поступательное, прогнозируемое и верифицируемое развитие искусства. И если они и не представляли собой научного знания, то сильно пытались на него походить — аргументацией, исследовательскими практиками и применением знаний (что можно заметить в работах минималистов, концептуали-

стов, в активистском искусстве и т.д.). И все эти теории говорили, что поступательное и закономерное развитие искусства будет обязательно производить если не «новое», то по крайней мере идейно правильное². Но что делать в ситуации, где причина и следствие поменялись местами? Что делать, когда ты дошел до середины фразы и тебя ждет только возвращение по палиндрому назад? Теория искусства сегодня переживает «одновременно как идефикс первичной сцены, так и саспенс терминальной стадии»³.

В своем небольшом эссе «Метафизика и ненаучная фантастика» Квентин Мейясу рассуждает о мирах, где невозможна никакая постоянная строго научная парадигма. По его словам, мы верим (о чем он говорит на примере научной фантастики), что основания науки вечны и неизменны: «воображает-ся некое вымышленное будущее науки, которая модифицирует — и часто преумножает — свои возможности познания и овладения реальностью. <...> Всякая научная фантастика имплицитно подтверждает аксиому: в прогнозируемом будущем по-прежнему будет существовать возможность подчинять мир научному познанию»⁴. Мейясу, ссылаясь





на Дэвида Юма, приводит в пример бильярд. Если мы привыкли, что шар движется по обычной траектории, то мы все равно можем представить, что через десяток или миллион одинаковых партий он вдруг начнет двигаться совершенно иначе, не подчиняясь нашим представлениям о физическом детерминизме. Если представить себе такую ситуацию, то сразу возникает необходимость «вненаучной фантастики», как и потребность в мирах, где законы могут резко измениться, где «экспериментальная наука невозможна де-юре, а не просто неизвестна де-факто»⁵. Тогда «вненаучная фантастика определяет особый режим воображаемого, в котором мыслятся миры, структурированные — или скорее деструктурированные — так, что экспериментальная наука не может ни разворачивать в них свои теории, ни конструировать свои объекты»⁶.

Современное искусство, множественное и не разделенное какой-то одной идеологией, постоянно делает подобные финты в духе юмовского бильярдного шара, меняет свои траектории. Так ТЕНЕТ Жилиева собрал информацию только до текущего мо-

мента, не предложив вариантов искусства будущего. Принципиально важно, что все представленное в экспозиции мы уже видели. Или, проще говоря, современное искусство является примером «вненаучной фантастики», примером «крушения самих физических законов»⁷.

Здесь можно сослаться на Канта и возразить, что мир, в котором невозможна наука, превратился бы в сон: «поскольку я никогда не имею дела с вещами в себе, а имею дело лишь с представлениями, которые повинуются лишь категориям (и, следовательно, порядку причинности) и представлениями, которые не повинуются ничему, кроме произвольной последовательности (грезам без понятия). Если бы природные объекты перестали бы подчиняться причинной связи, то все приобрело бы характер сна и мы никоим образом не могли быть уверенны, что действительно — а не во сне или воображении — видим нечто странное»⁸. Но такой вариант представляет, по Мейясу, лишь крайность «вненаучной фантастики», третий тип вненаучного мира. Кроме него, возможны и другие, например, вненаучные миры пер-

вого типа, «нерегулярность которых слишком мала, чтобы пошатнуть науку или сознание»⁹. Здесь наука существует лишь потому, что мы наблюдаем моменты, когда она является для нас верной. Например, можно представить, что алхимия когда-то была аксиоматический и отражала реальные физические законы, но теперь является лженаукой. В мире второго типа «нерегулярность ... достаточна для того, чтобы упразднить науку, но не сознание»¹⁰. Это мир происшествий и чудес, необъяснимых никакой наукой. Но это был бы все равно достаточно устойчивый мир, далекий от кантовского хаоса.

В XX веке произошло нечто, из-за чего искусство перестало подчиняться каким бы то ни было законам, если оно им когда-то и подчинялось. Так, Даглас Кримп говорит о новой вехе, связанной с возрастанием роли фотографии, а Питер Бюргер — о поражении исторического авангарда. Так или иначе, произошел некоторый коллапс, после которого привычный прогресс стал невозможен. В противовес эксплозивному насилию (прогрессу, завоеваниям, накоплению капитала), Бодриар предлагает концепцию импловзивного насилия. Оно уже «яв-

ляется не результатом расширения системы, но ее перенасыщения и сжатия, как это происходит в звездных системах, <...> результатом чрезмерного уплотнения социального, сверхрегулированной системы, чрезмерной перегруженности сети (знаниями, информацией, мощностью) и гипертрофированного контроля, блокирующего все интерстициальные нервные импульсы»¹¹. И когда на выставке мы видим, как вместо истории искусства нам предлагают мутировавшие экспонаты, забастовку без художников, палиндром или постмодернистского ии-фотографа, то понимаем, что речь идет как раз об имплозии, о ремодернистском хаосе повторений, карикатуре на прогресс.

Этот фантастический корабль ТЕНЕТ принес нам единственную весть: «Наконец, *medium is message*, означает не только конец месседжа, но и конец медиума. <...> Собственно, это то, что и означает имплозия. Взаимопоглощение полюсов, короткое замыкание между полюсами любой дифференциальной системы смысла, стирание четких границ и оппозиций, включая оппозицию и границу между медиумом и реальным, — следовательно, невозможность любого опосредство-



ванного выражения одного другим или диалектической зависимости от другого. <...> Следовательно, невозможность смысла в буквальном смысле как одностороннего вектора, идущего от одного полюса к другому. Необходимо до конца проанализировать эту критическую, но оригинальную ситуацию: это единственное, что остается нам. Бесполезно мечтать о революции через содержание, тщетно мечтать о революции через форму, потому что медиум и реальное составляют отныне единую туманность, истина которой не поддается расшифровке»¹². Теория искусства, мыслящая себя наукой, замкнутая только лишь на себе, оказалась явлением абсолютно энигматическим, повторяющим одни и те же тропы, одни и те же стратегии. Но данная выставка делает эту проблему повтора видимой, смещая его с художественной практики, когда вина за недостаток фантазии возлагается на художников, на исследователей искусства, все еще мечтающих о теории, способной «подчинять мир научному познанию»¹³. И Арсений Жиляев показывает не отдельные вещи, эти самые «биты» информации, но саму идею неудавшегося прогресса, где палиндром вечно описывает движения вперед и назад, где все схлопывается, а мы движемся в обратном направлении.

«Будни распознавателя образов» — это мир вненаучной фантастики, где мы еще осознаем, что искусство хоть и продолжает существовать, но уже утратило любую возможность быть адекватно описанным теорией. В этом мире все законы искусства действуют лишь на коротких дистанциях, а что было верно пятьдесят лет назад — уже не работает. В конце своего эссе Мейясу спрашивает читателя: «Может ли этот жанр выйти за пределы достойной, но все же узкой сферы юношеской или приключенческой литературы?»¹⁴. И дальше, отвечая на свой же вопрос, говорит, что нужно «взять традиционную научную фантастику, в качестве отправной точки, и начать ее разбирать, подтолкнув мир к вненаучному состоянию, а затем продолжить эту разработку, следуя в направлении все менее обитаемых миров и все менее возможного рассказа вплоть до той точки, когда на виду останутся одни отдельно взятые жизни, удерживаемые лишь силой собственного течения среди

сплошных пустот». И на выставке мы найдем эту «отдельно взятую жизнь», мечту молодого художника о забастовке, принципиально человеческую, уцелевшую во всем этом взрыве: «холодные волны социальных сетей, этот стиль под названием “современность”, колеблющийся тысячами коротких сообщений, навряд ли когда-нибудь потребует от пользователя выглянуть во двор. Наверное, единственное, что может потревожить наш покой, — это поломка»¹⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Согласно пресс-релизу выставки. Доступно по https://mmoma.ru/exhibitions/gogolevsky10/arsenij_zhilyaev_budni_raspoznavatelya_obrazov/.

² Шенталь А. Изысканный труп модернизма. Доступно по <https://syg.ma/@sygma/izyskanniy-trup-modernizma>.

³ Бодрийяр Ж. Обратный отсчет // Совершенное преступление. Заговор искусства. М.: Рипол Классик, Пальмира, 2019. С. 83.

⁴ Мейясу К. Метафизика и вненаучная фантастика. Пермь: HylePress, 2020. С. 9.

⁵ Там же. С. 10.

⁶ Там же. С. 10.

⁷ Там же. С. 22.

⁸ Там же. С. 37.

⁹ Там же. С. 43.

¹⁰ Там же. С. 46.

¹¹ Бодрийяр Ж. Эффект бобура: имплозия и апотропия // Симулякры и симуляция. М.: Поступ, 2015. С. 100.

¹² Бодрийяр Ж. Имплозия смысла в средствах массовой информации. С. 115.

¹³ Мейясу К. Метафизика и вненаучная фантастика. С. 72.

¹⁴ Там же. С. 9.

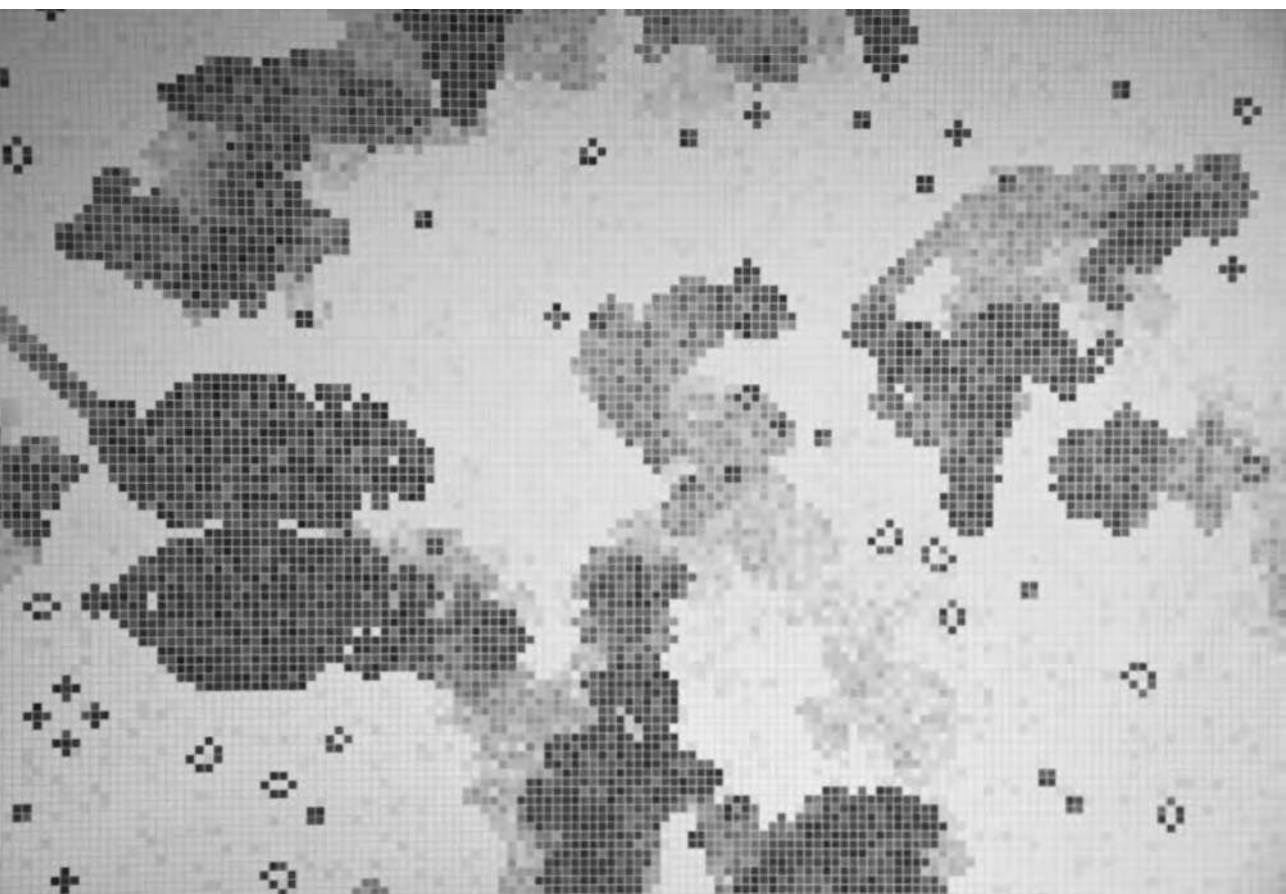
¹⁵ Жиляев А. Моя бабушка делала «Рекорды», рекорды делали меня // Художественный журнал №79–80 (2010). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/17/article/232>.

Иван Стрельцов

Родился в 1988 году во Владивостоке.

Редактор и художественный критик, сооснователь вебзина о современном искусстве SPECTATE (www.spectate.ru).

Живет в Москве.



Максим Тыминько «Как долго можно смотреть на 250.000 квадратных ячеек, меняющих свой цвет?», 2021. Фото Александр Попенко. Предоставлено автором текста.

Ольга Давыдик

Политика-как-вещь vs политика-как-структура

**«Каждый день. Искусство.
Солидарность. Сопротивление»
Киев, Мистецький Арсенал
25.3.2021–6.6.2021**

— Кто у вас главный?
— Это структура человеческого мышления
**«Страховщик» (реж. Габе Ибаньес),
2014.**

Весной 2021 года в Киеве в Мистецьком Арсенале прошла выставка «Каждый день. Искусство. Солидарность. Сопротивление», в которой приняли участие 90 художников из Беларуси, Украины, России, Германии. Организаторами выставки выступили 6 кураторов — Алексей Борисёнок, Андрей Дурейко, Марина Напрушкина, Антонина Стебур, Максим Тыминько, Сергей Шабохин¹. Одна из важных концепций выставки — апелляция к метафоре сетей и тех социальных атрибутов, которые сопровождают их формирование: солидарность, горизонтальность, нивелирование жестких репрессивных иерархий, наличие узловых структур и пересечений, а также изменчивость и непредсказуемость.

Один из ключевых терминов созданного кураторами для выставки глоссария — «(Не)возможность языка»: происходящие в Беларуси и мире процессы, формируемая новая политическая реальность и общественные среды требуют нового языка описания, который обнаруживает в себе поэтику регистрируемых изменений, эмансипаторный потенциал, возможность высвободиться из-под гнета иерархий и репрессивных структур, как единственно возможных соединений агентов, а также обнаружить стыки и смычки после-

дующих трансформаций как социально-политических, инфраструктурных, так и пространственно-временных.

Трудно избежать соблазна сузить исследовательский фокус экспозиции до границ протестов в Беларуси в 2020–2021 годах, они являются узловым моментом, хотя концептуально выставка отсылает зрителя к гораздо более широкому контексту, где мы сталкиваемся с важными и сложными вопросами: как возможна солидарность, как в дальнейшем мы будем понимать политическое, как будут строиться структуры политического участия?

Одним из объектов экспозиции, работающим с категорией политического, является работа Марины Напрушкиной «Платформа», чье значение в публичном пространстве способно изменяться, исходя из контекста. В терминологии Марка Оже² существует категория неместа — нейтрального, отчужденного пространства, объекта, с которым субъекты не устанавливают связи, не наделяют их характеристиками освоенного места, они остаются просто ориентирами, пустыми «этикетками» города. «Платформа» является метафорой такого чужого для всех объекта среды, имитирующего собственную коммуникативность. С одной стороны, платформа, трибуна, в сущности не нужна властной вертикали: пропаганда, идеология скорее выступают элементами принуждения, избыточными инструментами для власти, ловушкой или уловкой глобализации. Субъекты общества также не взаимодействуют с ней, не ассоциируют с местом диало-

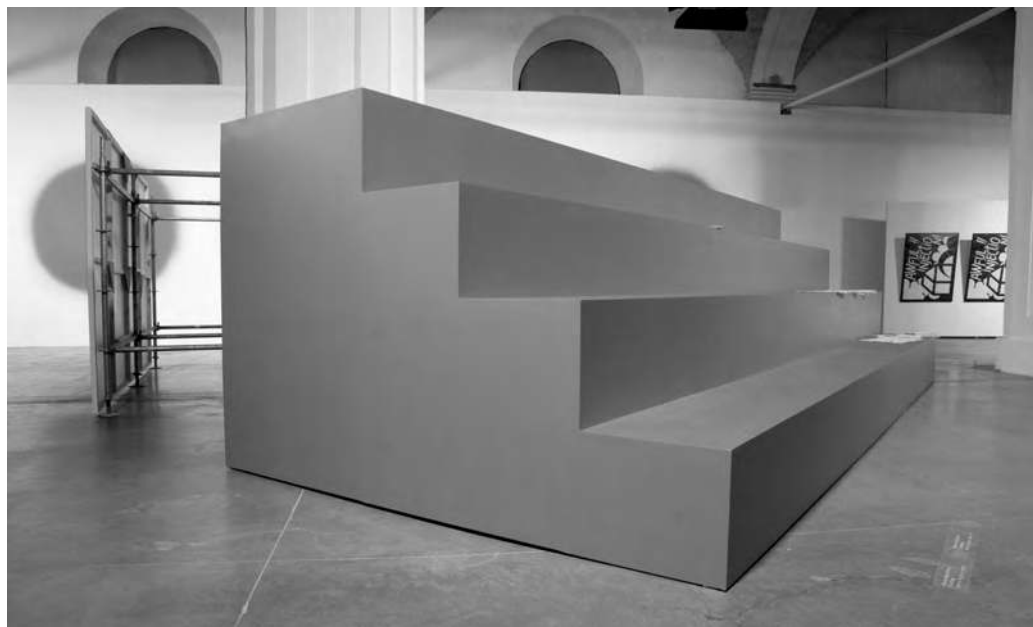
га, реализации прав и свобод. С другой стороны, это выхваченное световым пятном пространство существует, с ним можно взаимодействовать, его можно вернуть в публичное поле, реализовать его коммуникативную функцию. «Платформа» как вычищенный, стерильный объект в любой момент может обрести статус разомкнутого пространства благодаря свободному взаимодействию субъектов.

Сама экспозиция выстроена по принципу открытой незавершенной структуры, вхождение в которую и определение ее статуса зависят от наблюдателя. Открытость и незавершенность являются принципиальными характеристиками созданной средствами искусства среды, которая исключает диктат линейного входа-выхода, одного видения, одной интерпретации, одного метанарратива, предъявляя таким образом возможность, во-первых, зрителям и участникам осуществлять де/реконструкцию и говорить из разных дискурсов и точек пересечения, во-вторых, взаимодействовать с пространством и смыслами, приводить в движение созданные структуры, быть живой частью, принадлежать совершающемуся повествованию.

Возвращение агентности наблюдателю, его вовлечение в событие выставочного простран-

ства достигается еще и с помощью экспонирования уличного «протестного искусства», работ, возникших спонтанно, которые отражают отношение людей к происходящим событиям. Помещение объектов, созданных за пределами профессионального художественного сообщества, размывает пространство экспертных групп, создает более широкий контекст высказываний, задает координаты, при которых язык и инструментарий искусства циркулируют в широком публичном, полилогичном пространстве, становятся способом коммуникации, обмена, сопротивления, солидарности для большого количества акторов.

Такая разомкнутость или расщепленность целого, замкнутого, самодостаточного, интервенция нас самих, любого иного агента в экспозицию приводит к его гибридизации, где наше восприятие — это точка трансформации, нового перевода из одной системы языка в другую, новый принцип связи акторов, а не организованная, заранее выстроенная модель. Любая универсальность обречена на провал, т.к. представляет собой диктат фиксированного набора идентичностей, четких заданных границ, координат и схем действия, профессионализации подходов, которые со временем де-



Марина Напрушкина «Платформа», 2007 (2021). Фото Александр Попенко. Предоставлено автором текста.



Надя Саяпина «Кукольный домик», 2020–2021. Фото Александр Попенко. Предоставлено автором текста.

градируют и распадаются. Универсализация в конечном итоге превращается в негативность, в которой работают машины исключения: нация, сыграв роль ключа к освобождению от гнета империи, сама становится капсулой автоколониализации, политика, получив статус профессиональной деятельности, превращается в производство идеологии, трибуна, приспособленная для одной фигуры – в мавзолей языка.

Группы, свободные агенты формируют запрос на выстраивание горизонтальной солидарности и нестабильных сетей, мобильных и эффективных механизмов решения задач. Формируемые и распадающиеся ассоциации соотносятся с пониманием политики-как-структуры: они действуют свободно, локально, откликаясь на этические призывы, создают хрупкие связи, в противовес государственной тотальности, которая овеществляет политическое, присваивает его и подчиняет интересам замкнутой профессиональной группы, заключает его в тиски протокола. Государство как кристаллизованная тотальность с конечным

набором значений не способно признать свою уязвимость и перестроить свои институты или распределить функции из центра. Напротив, государственная машинерия осуществляет миграцию из поля социального гаранта в агрессора и агрегатора при первой же угрозе, действует традиционными методами в изменившихся условиях.

Бруно Латур пишет о необходимости отказа от тотальностей, от общества и перехода к ассоциациям, в которых только и возможна политика. «Разве не очевидно, что только пучок слабых связей, сконструированных, искусственных, для чего-то предназначенных, ответственных и удивительных — единственный способ увидеть какую-то борьбу?»³. И далее: «... действие возможно только на той территории, которая была открыта, сделана плоской, сокращена в размере до места, где циркулируют внутри маленьких каналов форматы, структуры, глобализация и тотальности и где для любого применения нужна опора на массы скрытых потенциальностей»⁴. «Плоская» территория политического, открытое простран-



Вид экспозиции выставки «Каждый день. Искусство. Солидарность. Соппротивление». Мистецький Арсенал, Киев, 2021. Фото Александр Попенко. Предоставлено автором текста.

ство взаимодействия вне иерархических структур, выстраивание сетей взаимодействия — это горизонт утопического будущего, в котором мы нуждаемся. Задача заключается в том, чтобы выявить принцип связи, конфигурацию сети, чтобы акторы имели возможность действовать свободно, стать точкой отсчета.

Таким образом, политика разомкнутая, политика-как-структура — это действие, циркуляция, реконфигурация, тип связей между разрозненными, свободными акторами. Это такой принцип архитектуры, который включает в себя различные системы и агенты: человеческие, природные, технические. Не существует одной замкнутой области, над которой возможно было бы пригвоздить ярлык «Здесь свершается политическое», т.к. это сам принцип организации любых ассоциаций, в которые включаются самостоятельно любые агенты, образуя хрупкие, нестабильные, «мерцающие» группы. В работе Максима Тыминько «Как долго ты можешь смотреть на 250.000 квадратных клеток, меняющих свой цвет?» вос-

производится принцип образования неустойчивых, непредсказуемых ассоциаций из светящихся точек, которые «включаются» и «выключаются» в зависимости от состояния своих «соседей»⁵. Таким образом, образуется бесконечное количество последовательностей и связей, причудливо соединяющихся в кластеры по принципу живых организмов, способных принимать любые формы и существовать в сети взаимодействия с такими же, равными себе, свободными клетками. Это прекрасная метафора того, как субъекты способны образовывать цепи и связи солидарности благодаря производимому жесту другого, его готовности к солидаризации и разделенному социальному доверию.

Кейс белорусских протестов является одним из примеров того, как участники формируют потребность и аккумулируют ресурс к горизонтальной сетевой самоорганизации. Взаимодействие людей через социальные сети, принципиальная децентрация, отсутствие лидеров у возникших инициатив и различных ин-

струментов взаимопомощи стало прототипом того, как могут быть сформированы и действовать инфраструктуры заботы, сети солидарности, способные перестроить всю архитектуру монолитной, как кажется, вертикали власти. Так, в работе Надежды Саяпиной «Кукольный домик», которая описывает ее личный опыт и опыт ее сокамерниц пребывания в СИЗО на Окрестина и в Жодино, отображается этот процесс выстраивания хрупкой архитектуры заботы внутри обесчеловеченного изолированного пространства тюрьмы. В условиях тоталитарной вертикали институты и публичные пространства отчуждены как от самой власти, которая нуждается в них лишь как в ширме, подчиняясь требованию глобализации, так и от субъектов, которые не в состоянии заполнить эти пространства своими смыслами и связями. В тюрьме узники все: и надзиратели, и заключенные. Она сама по себе является свершающейся негативной заботой власти, в терминах Мишеля Фуко, представляя собой институт принуждения к исправлению, ресоциализации, контролю и подчинению. Но в тот

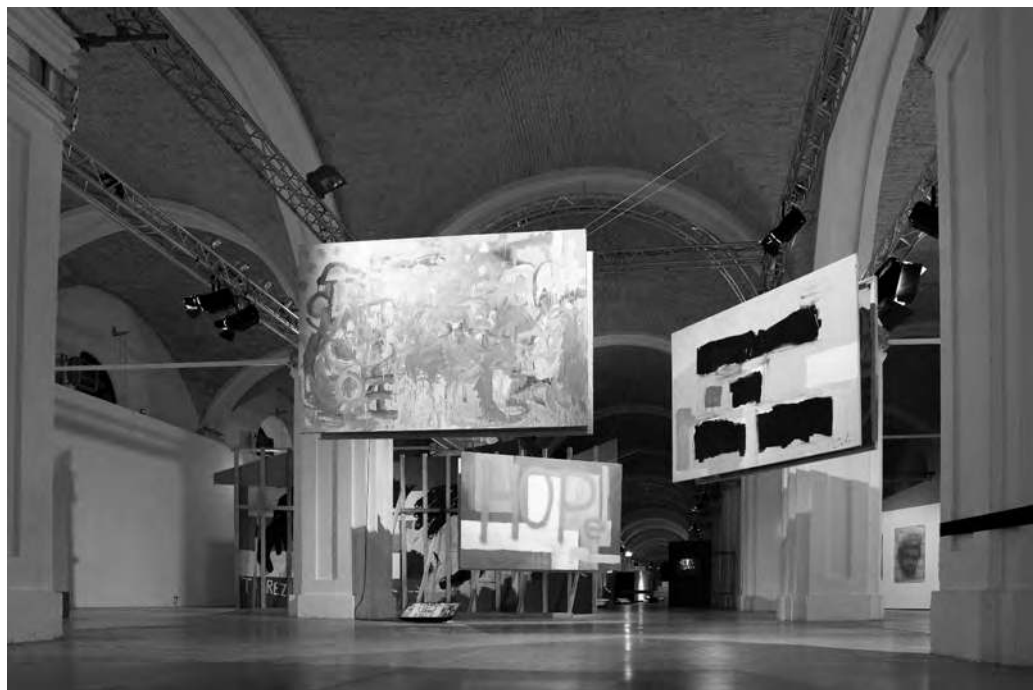
момент, когда узники пытаются связаться друг с другом, исходя из принципа позитивной заботы, они преобразуют это пространство, приращивая его к своей цепочке, делая его частью возникшей ассоциации, меняя его внутреннюю динамику и предназначение. Таким образом, забота, любовь становятся политическими принципами, «тихими» тактиками сопротивления, которые участвуют в разрушении логики узурпации.

Коллективы нуждаются в пересборке, реконфигурации как архитектуры взаимодействия, так и языка описания того, как они образуются, действуют и сообщаются; необходим поиск новой оптики и языка описания происходящих трансформаций. Частью этого поиска является процесс размыкания замкнутых пространств: политических, социальных, экономических, художественных, гармоничных, универсальных, иных других.

Политика-как-вещь является замкнутой, кристаллизованной, овеществленной областью профессионального интереса с отработанной машинерией власти. Для актора, на-



Вид экспозиции выставки «Каждый день. Искусство. Солидарность. Сопротивление». Мистецький Арсенал, Киев, 2021. Фото Александр Попенко. Предоставлено автором текста.



Вид экспозиции выставки «Каждый день. Искусство. Солидарность. Сопротивление». Мистецький Арсенал, Киев, 2021. Фото Александр Попенко. Предоставлено автором текста.

блюдающего извне, за пределами отстроенных процессов, этот часовой механизм представляется запутанным, отстраненным, уделом политических элит, где «обывателю», «обычному человеку» находится место в качестве предметной среды: он обладает определенным набором идентичностей, количественными и качественными характеристиками. Он учитывается, делегирует, но не совершает, не действует, не коммуницирует, т.к. не обладает специфическим набором компетенций.

Когда идет речь о возвращении агентности, фактически — об апроприации объектов, пространств, инструментов, идентичностей, связей, то имеется в виду, что агентностью обладают все объекты сред. Когда зритель осуществляет движение внутри экспозиционного пространства, в это движение включаются все экспонаты, выстраивая каждый раз новую архитектуру повествования. Только в таком понимании возможна горизонтальность, солидарность, новая коммуникация, разомкнутость, когда происходит включение всех агентов

в структурные связи, фактически — экологизация политического, задание координат политики-как-структуры.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Доступно по <https://artarsenal.in.ua/en/vystavka/every-day-art-solidarity-resistance/>.

² Оже М. Не-места: введение в антропологию гипермодерна, М.: ЛитРес, 2017.

³ Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Издательский дом ВШЭ, 2014.

⁴ Там же.

⁵ Из кураторских текстов выставочного буклета «Каждый день. Сопротивление. Искусство. Солидарность».

Ольга Давыдик

Родилась в Минске в 1984 году.

Философ, магистр философии (ЕГУ, Вильнюс), исследовательница. Живет в Минске.