



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

ВИКТОР МИЗИАНО

Редакторы

ПОЛИНА ЖУРАКОВСКАЯ
ЕКАТЕРИНА ЛАЗАРЕВА
ЛЕОНИД НЕВЛЕР
НАСТЯ МИТЮШИНА

Комикс

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ

Исполнительный директор

КСЕНИЯ КИСТЯКОВСКАЯ

Ответственный секретарь

ЕКАТЕРИНА КВАШЕНКО

Главный художник

ИГОРЬ СЕВЕРЦЕВ

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

ДМИТРИЙ ВИЛЕНСКИЙ (*С.-Петербург*)
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН (*С.-Петербург*)
ДМИТРИЙ ГУТОВ (*Москва*)
ОЛЬГА КОПЕНКИНА (*Нью-Йорк*)
БОГДАН МАМОНОВ (*Москва*)
АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ (*Москва*)
ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ (*Москва*)
ОЛЕСЯ ТУРКИНА (*С.-Петербург*)

Верстка **ГАЛИНА МУХИНА**

Корректра **ГАЛИНА АВАНЕСОВА**

Адрес редакции:
125104, Москва,

Большой Палашевский пер., д. 9
тел.: (095) 923 4062 факс: (095) 299 9233

E-mail: martmag@online.ru

<http://xz.gif.ru>

<http://www.guelman.ru/xz/index.html>

ISBN 0896 - 4397 «Художественный журнал» зарегистрирован Комитетом по печати РФ

Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.

Учредители: редакция, ООО «Изд-во "ИМА-пресс"», НТПФ «Велта»

MOSCOW ART MAGAZINE

EDITORIAL BOARD

Editor in chief

VIKTOR MISIANO

Senior editors

EKATERINA LAZAREVA
LEONID NEVLER
NASTYA MITYUSHINA
POLINA ZHURAKOVSKAYA

Comics

GEORGY LITICHEVSKY

Business manager

KSENIA KISTIAKOVSKAYA

Editorial manager

EKATERINA KVASHENKO

Art director

IGOR SEVERTSEV

CONTRIBUTING EDITORS

DMITRY GOLYNKO-VOLFSON (*St.-Peterburg*)
DMITRY GUTOV (*Moscow*)
OLGA KOPIONKINA (*New York*)
BOGDAN MAMONOV (*Moscow*)
ANATOLY OSMOLOVSKY (*Moscow*)
VLADIMIR SALKNIKOV (*Moscow*)
OLESIA TURKINA (*St.-Peterburg*)
DMITRY VILENSKY (*St.-Peterburg*)

GALINA MUKHINA *lay-out*

GALINA AVANESOVA *proof reading*

Moscow Art Magazine office:

9, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104

tel.: (095) 923 4062 fax: (095) 299 9233

E-mail: martmag@online.ru

<http://xz.gif.ru>

<http://www.guelman.ru/xz/index.html>

В России и странах СНГ подписка на журнал осуществляется в отделениях связи через каталог
Агентства «Книга — Сервис» (117168, Москва, ул. Кржижановского, д.14, корп. 1, тел. 129 2909, факс 129 0154).

За рубежом журнал распространяется фирмой

«Наука—Экспорт»/«Nauka—Export» (117997, Москва, ул. Профсоюзная, д. 90, тел./факс: 334 7479, 334 7140).

Subscription from abroad: «Nauka—Export», 117997, Moscow, Profsojuznaya st., 90, tel/fax: 7-095-334 7479,

E-mail: nauka@naukae.msk.ru

В оформлении обложки использована работа **Миральды** «Кенотаф возлюбленных генерала», 1969–1975

ПИСАННЕ ПИСАН

ХЖорАЛОС



ЗОНЫ АВТОНОМИИ – ЗОНЫ СОЛИДАРНОСТИ

“Нынешняя ситуация вполне очевидна: власть, помимо собственно власти социально-политической, экспроприировала и всю власть экономическую... а также всю масс-медийную сферу и сферу открытого высказывания... Понятно, что в нашем случае речь может идти о сотрудничестве с малым бизнесом в реализации вполне умеренных социокультурных проектов. Как и с альтернативными власти политическими и общественными движениями. По сути, это совпадает с художественной стратегией небольших пространств” – так видит современную ситуацию в России и в ее искусстве многоопытный наблюдатель и добавляет: “Судя по всему, данный процесс вполне интернационален” (Д. А. Пригов. “Пространства (высказывания и выживания)”). И в самом деле, есть основания считать, что современный мир – это уже не диалектика центра и периферии, а общая “реальность схожих и нерасторжимо переплетенных проблем” (М. Скотини. “Картографии “Reality””).

А потому и признанные международные авторитеты начинают воспринимать “стратегии небольших пространств” с “безрассудным оптимизмом” и провозглашать “сдержанные воззвания” в пользу “коллективной солидарности” (Ч. Эше. “Сдержанные воззвания и безрассудный оптимизм”). А за ними уже менее “сдержанно” эти воззвания подхватывают другие, пока менее авторитетные, но более молодые голоса: “Упорствовать в коллективности, несмотря ни на что, с ювелирной тонкостью оттачивать формы коммуникативного опыта... – вот безусловный императив эпохи, которую уже хочется назвать “нашей” (О. Тимофеева. “От “неработающего сообщества” – к “рабочим группам”).

Эта новая коллективность может принимать разные формы. Так, это может быть и столь популярная ныне практика художественных или междисциплинарных творческих групп и сообществ, которые разветвленной и взаимопереплетенной сетью окутали современную глобальную сцену (“What, How, For Whom” – “Что делать?” “Солидарность: с кем, как, против кого?”). Сообщества эти могут быть и “технологическими” (Д. Булатов. “В направлении времени “Ч””, и “сетевыми” (О. Киреев. “Краткий глоссарий тактической медиа-критики”), и “видеокоммунами” (А. Джеуза. “Видеотворчество и художественное сообщество”), и более традиционными по языку, и менее организационно оформленными, но спаянными практикой перманентной дискуссии. Может этот новый опыт принимать и формы так называемых “резнакментов” – инициированных художниками исторических спектаклей, суть которых состоит во включении обычных людей – целых групп населения – в игру и, одновременно, в коллективный анализ разыгрываемых событий (О. Копенкина. “Сова Минервы, или Политический резнакмент в эпоху большого компромисса”).

Однако чем более искусство увлечено созданием “зон автономии и зон солидарности”, тем более провоцирует оно вопрос: является ли эта работа фактом искусства или же фактом социальной практики? Поэтому критики заговорили сегодня о “социальном повороте в современном искусстве”, имея в виду превалирование этических и социологических критериев над художественными как в оценке современного искусства, так и в его производстве (К. Бишоп. “Социальный поворот в современном искусстве”). И действительно, парадокс состоит в том, что ныне мы оказываемся подчас неспособными точно определить различие между практикой художников, обращенных к социальному активизму, от социальных и политических активистов, которые в своей практике часто используют формы художественной акции (А. Матвеева. “@™ARK, золотой фаллос и Организация освобождения Барби...”). Актуальным поэтому является напоминание: “...оценка произведения искусства может быть только эстетической” (Ф. Мофра. “Художественные группы против группировок власти”). Особенно же принципиальным это оказывается как раз в постсоветском “враждебном искусству обществе”, где “любой, даже самый безыскусный, неприглядный и агрессивный жест претендует на статус художественного события, а естественное человеческое возмущение против него путается с амбициозной художественной претензией”. Поэтому “общественная коммуникация превращается в перманентный бескомпромиссный конфликт” (А. Осмоловский. “Этический код автономии”). Таким образом, выстраивание “зон автономии” в социальном смысле неизбежно предполагает и отстаивание “автономии искусства” в его сугубо профессиональном и эстетическом смысле.

В результате “в нынешней” – как говорилось выше – “вполне очевидной ситуации” привилегированным местом отстаивания “автономии” оказывается музей, который некогда, в начале XX века, на заре художественного авангарда считался оплотом реакции. Теперь же “по контрасту с масс-медиа художественные музеи как места исторического сравнения прошлого и настоящего, исходной перспективы и современной ее реализации, обладают средствами и возможностями для того, чтобы быть также местом критического дискурса... Музей – это место, где мы можем обратиться к эгалитарным художественным проектам прошлого, чтобы иметь возможность сравнить с ними наше настоящее” (Б. Гройс. “Логика равноправия”).

Адрес редакции
125104, Москва,
Большой Палашевский пер., д. 9
тел.: (095) 923 4062
факс: (095) 299 9233
e-mail: martmag@online.ru

Moscow Art Magazine office
9, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: 7.095.923.4062
fax: 7.095.299.9233
e-mail: martmag@online.ru

<http://xz.gif.ru>

ХЖ

Журнал можно приобрести в Москве:
магазин "Новодел", Б. Палашевский пер., 9/1
магазин "Фаланстер", М. Гнездиковский пер., 12/27
магазин "Ad Marginem", 1-й Новокузнецкий пер., 5/7
магазин "Культиовары", Крымский вал, 10
(в помещении ЦДХ)
магазин "Графоман", Крутицкое подворье
Центр современного искусства М'АРС, Пушкирев пер., 5,
Галерея Герцева, Каретный ряд, 5/10
Магазин «Гилея», Нахимовский пр-т, 51/21
Магазин «ВХУТЕМАС», Зоологическая ул., 13
и в магазинах сети "О.Г.И."

в Санкт-Петербурге:
магазин "Борей", Литейный пр-т, 58
магазин "Летний сад",
Большой пр-т Петроградской стороны, 82
кафе "Zoom", Гороховая ул., 22

в Нижнем Новгороде:
кафе/магазин "Буфет. Еда и культура", Ошарская ул., 14



СОДЕРЖАНИЕ

6
БЕЗ РУБРИКИ
**СКРОМНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ
И БЕЗРАССУДНЫЙ ОПТИМИЗМ**
Чарльз Эше

9
ГИПОТЕЗЫ
**ПРОСТРАНСТВА (ВЫСКАЗЫВАНИЯ
И ВЫЖИВАНИЯ)**
Дмитрий А. Пригов

12
КОНЦЕПЦИИ
ЛОГИКА РАВНОПРАВИА
Борис Гройс

19
ТЕНДЕНЦИИ
**СОЦИАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ
В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ**
Клер Бишоп

26
СИТУАЦИИ
® **ARK, ЗОЛОТОЙ ФАЛЛОС
И ОРГАНИЗАЦИЯ ОСВОБОЖДЕНИЯ
БАРБИ: ИСКУССТВО БУФЕРНОЙ
ЗОНЫ**
Анна Матвеева

32
СИТУАЦИИ
**СОВА МИНЕРВЫ, ИЛИ
ПОЛИТИЧЕСКИЙ РЕЗНАКТМЕНТ
В ЭПОХУ БОЛЬШОГО
КОМПРОМИССА**
Ольга Копёнкина

37
КОНЦЕПЦИИ
ЭТИЧЕСКИЙ КОД АВТОНОМИИ
Анатолий Осмоловский

44
ТЕНДЕНЦИИ
**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГРУППЫ
ПРОТИВ ГРУППИРОВОК ВЛАСТИ.
РАЗМЫШЛЕНИЯ НА ТЕМУ**
Фредерик Мофра

49
ДИАЛОГИ
**СОЛИДАРНОСТЬ: С КЕМ, КАК,
ПРОТИВ КОГО?**
“What, How, for Whom” –
“Что делать?” (Дмитрий Виленский
и Давид Рифф)

54
ТЕНДЕНЦИИ
**КАРТОГРАФИИ “REALIDAD”:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ
В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ**
Марко Скоттини

60
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ИСКУССТВО – ВОЗМОЖНЫЙ
ПРОДУКТ ДРУЖБЫ**
Николай Олейников

63
РЕАКЦИИ
**ОТ “НЕРАБОТАЮЩЕГО
СООБЩЕСТВА” –
К “РАБОЧИМ ГРУППАМ”**
Оксана Тимофеева

67
ПОЗИЦИИ
ХУДОЖНИК-ПАРТИЗАН
Владимир Сальников

70
СИТУАЦИИ
В НАПРАВЛЕНИИ ВРЕМЕНИ “Ч”
Дмитрий Булатов

76
ГЛОССАРИЙ
**КРАТКИЙ ГЛОССАРИЙ ТАКТИЧЕСКОЙ
МЕДИА-КРИТИКИ**
Олег Киреев

83
ЭКСКУРСЫ
**ВИДЕОТВОРЧЕСТВО И
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СООБЩЕСТВО.
ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ
МЕЖДУ США И РОССИЕЙ**
Антонио Джеуза

90
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ИСПАНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX
ВЕКА: СВОБОДЫ И НЕСВОБОДЫ**
Дарья Пыркина

97
РЕКОНСТРУКЦИИ
**ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА –
34-я ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ**
Микеле Робекки

100
СОБЫТИЯ/ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ
**СРЕДСТВО БЕЗ ЦЕЛЕЙ,
ИЛИ КАК НЕЛЬЗЯ ВОЙТИ
ДВАЖДЫ В 90-е ГОДЫ**
Виктор Мизиано

109
СОБЫТИЯ/ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ
“ОПАСНОСТИ ПОДСТЕРЕГАЮТ”
Богдан Мамонов

111
СОБЫТИЯ/ПРАЖСКАЯ БИЕННАЛЕ
КАЖДОМУ – ПО БИЕННАЛЕ?..
Алена Бойко

115
СОБЫТИЯ/ПОЛИТИЧЕСКИЕ ВЫСТАВКИ
**К ВОПРОСУ О ПОЛИТИЧЕСКОЙ
ВЫСТАВКЕ**
Дмитрий Виленский

117
СОБЫТИЯ/ПОЛИТИЧЕСКИЕ ВЫСТАВКИ
**УТОПИЯ ВЛАСТИ НА ТЕРРИТОРИИ
ИСКУССТВА**
Кети Чухров

121
СОБЫТИЯ/ПОЛИТИЧЕСКИЕ ВЫСТАВКИ
**ОБ ИСКУССТВЕ, ПОЛИТИКЕ
И ОБЩЕСТВЕННОЙ СФЕРЕ
В ИСПАНСКОМ ГОСУДАРСТВЕ**
Дарья Пыркина

123
СОБЫТИЯ/ПОЛИТИЧЕСКИЕ ВЫСТАВКИ
**“К ВОПРОСУ О ТЕРРОРЕ –
ВЫСТАВКА РАФ”**
Сандра Фриммель

125
СОБЫТИЯ/ПОЛИТИЧЕСКИЕ ВЫСТАВКИ
“КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО”
Виктор Мазин

127
СОБЫТИЯ/ПОЛИТИЧЕСКИЕ ВЫСТАВКИ
**“ПОЛИТИКА ЗАБОТЫ.
СОСТРАДАНИЕ ДРУГИХ”**
Евгений Фикс

128
ВЫСТАВКИ
**ИНСЦЕНИРОВКА РЕАЛЬНОСТИ,
ИЛИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ОХОТА
ЗА СОКРОВИЩАМИ**
Сандра Фриммель

132
ВЫСТАВКИ
**ГРАЖДАНИН ГЮНТЕР БРЮС
ПОСТИГАЕТ СВОЕ ТЕЛО**
Александр Шумов

134
ВЫСТАВКИ
АНТИПИГМАЛИОН
Андрей Фоменко

136
ВЫСТАВКИ
ВИДЕО: СМЕШНОЕ ИСКУССТВО
Антонио Джеуза

138
ВЫСТАВКИ
**ФЕСТИВАЛЬ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА “ОТКАТ”**
Анна Харькина, Надя Шерье

140
ВЫСТАВКИ
“НОВОРУССКОЕ”
Юлия Гниренко

141
ВЫСТАВКИ
ОРФЕЙ КАК РЕДИ-МЭЙД
Вадим Захаров

142
ВЫСТАВКИ
“ВИЛЬЯМ БРУЙ В МОСКВЕ”
Григорий Забельшанский



СКРОМНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ И БЕЗРАССУДНЫЙ ОПТИМИЗМ

ЧАРЛЬЗ ЭШЕ

Сообщество "Радек"
"Демонстрация",
видео, 6 мин.,
2001

Если разум, воображая несуществующие вещи как наличествующие для себя, в то же время сознает, что они на самом деле не существуют, эта сила воображения должна считаться преимуществом, а не недостатком его природы; в особенности, если эта способность воображения зависит исключительно от самой себя – то есть является свободной.

**Спиноза. Этика,
Часть 2, Теорема 17**

Я хочу вообразить жизнь, в которой нет места системному, всеподчиняющему политическому страху. Я хочу представить себе совокупность культурных и социальных ценностей, отличных от тех, что вижу вокруг себя – отдающих предпочтение коллективным человеческим устремлениям, а не личному или национальному благополучию. Я хочу, чтобы политика была на стороне свободы, а не контроля, и я хочу быть с теми, кто пытается сделать это реальностью. Будучи вместе, можно добиться большего, чем в одиночку. Но вот досада, ныне, когда столь востребованы конструктивные устремления, я признаю: мои надежды на изменения лишены перспективы. Демократическая политика – та, что ныне господствует, представляет для этого меньше чем ничего. Революция оказалась трагически неадекватной. А либерализм – всего лишь иное название фатализма и компромисса.

Прежде чем я (или мы?) будем решать, как мне сопротивляться... и решать, с чего начать... думаю, лучше задасться вопросом: как мне мыслить? А что, если вернуться к ленинскому вопрошанию "Что делать?" – вернуться с прежним

воодушевлением, но в новом контексте, когда столь многое изменилось. Ведь то, что было в центре его проблематики – профсоюзы, классовая солидарность, конкретные политические условия, – мы уже не можем воспринимать как само собой разумеющееся. Проблема же заключается в том, что, как бы страстно мы того ни желали, политической силы или структуры, от которой можно ожидать вразумительной альтернативы, попросту не существует. И я не вижу ее в политике даже на горизонте.

По большому счету, все левые революционные программы, определявшие минувшее столетие, потерпели явное поражение. Они попросту не смогли реализовать новые социальные, культурные и художественные возможности, предпочтя оборонительные репрессии. Они не создали никаких жизнеспособных альтернатив, воспользовавшись коллапсом. В свою очередь апологеты капитализма неизменно настаивают: любые попытки коллективных усилий вновь устремиться к социальному равенству и освобождению есть не что иное, как плод больного воображения и прямая дорога в ГУЛАг и в полицейское государство, которое суть обратная сторона любой утопии. Их же мечты о счастливом будущем сводятся к личному финансовому преуспеванию и частному комфорту. Общество, культура, сообщество переданы ими во власть коммерческого императива. Когда же всеисильные экономические рычаги не срабатывают, их восполняют апелляция к Богу и к личному спасению. А раз коллективное начало полностью отрицается, то политика действительно приходит к своему концу.

Однако подобная перспектива игнорирует человеческий опыт и устремления. Многие из наших потребностей мы удовлетворяем в содружестве и солидарности с другими. Лишь через совместный культурный опыт мы способны познать себя, свою изменяющуюся идентичность. Здравый смысл сообщества не дан нам готовым и неизменным, он создается коллективными воображением и усилиями. Вот где и как искусство могло бы чудотворно менять мир. Именно так я и понимаю идеи Спинозы представлять "несуществующие вещи как наличествующие" в качестве формы намеренного самообмана, что неизменно определяет искусство как для его создателей, так и его зрителей. Однако встает вопрос, подсказанный нашим политическим отчаянием: сможем ли мы порывом свободного воображения артикулировать желания, что не имеют голоса при существующем капиталистическом строе? Мне хочется верить, что сможем. Для этого надобно присмотреться к новым моделям культурного и социального поведения, особенно к их бытованию в публичной сфере, одним из немногочисленных уцелевших элементов которой, возможно, является искусство и его институции.

"...То, что я называю "агонизм"... это другой тип проявления антагонизма, он касается не отношений между врагами, но отношений соперников, которых парадоксальным образом можно определить как "дружелюбные враги". Это субъекты, разделяющие общее символическое пространство (вот залог дружелюбия), но в то же время враги, потому что хотят организовать это общее символическое пространство различным образом.

**Шанталь Муфф.
"Демократический
парадокс"**

Мы можем вслед за Спинозой предаться воображению и представить себе, что сфера искусства как раз и есть место для осуществления “агонизма”, ведь оно суть символический язык и способно порождать модели и то, что я называю “скромные предложения” дружелюбной вражды в однополярном мире. Скромные предложения как раз и выражают себя не через “что это?”, а через “а что, если?”. Они по существу умозрительны – потому что воображают себе вещи не такими, какие они есть в действительности, оставаясь при этом в своем умозрении предельно конкретными и актуальными. При этом они избегают откровенных фантазий, как и герметичности приватного символизма, они имеют дело с реальным положением вещей для того, чтобы быть готовыми к его изменению. В различных смыслах, следуя разнообразным художественным установкам, скромные предложения исходят из того, что свободное воображение есть предпосылка произведения искусства. Они не отказываются от критики, но понимают ее как нечто априорное, из чего и должны рождаться перспективные проекты. Скромные предложения стремятся использовать существующие объекты, условия и ситуации и преобразуют их элементы в нужные им конфигурации. Именно эта забота о конкретной необходимости, а не отсутствие амбиций и ожиданий оправдывает “скромность” этих предложений. Так, скромные предложения задействуют возможности свободного и преобразующего воображения, что пришло в искусство в конце восемнадцатого столетия.

Все это по большей части и оправдывает современное многообразие форм художественного взаимодействия. Предлагать что-либо сегодня, при сложив-

шемся положении вещей, – значит быть, мягко говоря, слишком наивным. Но коллективное творчество все же открывает новые возможности, становясь методом исследования и анализа объективных условий, что позволяет выводить работу из необходимости, а не только из порыва воображения. Еще одним основанием коллективности в искусстве может являться и его отсутствие в других сферах современного общества. Искусство часто работает в противофазе, выражая стремления, с трудом артикулируемые в других сферах. И мы с полным основанием можем предположить, что коллективное творчество является закономерным художественным ответом крайнему социальному индивидуализму. Возможно, необходимый заряд безрассудного оптимизма станет первым шагом к идее творческой солидарности, выраженной не политической программой, а общей теоретической дискуссией внутри “агонизма” художественной сферы. И это не насильственная солидарность реального социализма или национализма, не туманные общие интересы территориальных сообществ. Нет, это свободный выбор объединения и коллективной коммуникации без нужды в каких-либо очевидных объективных результатах. Наконец, это просто мечта, которую такой тип коммуникации поможет осуществить.

И я заканчиваю третьей цитатой, которая в своей возвышенной простоте ввергает нас всех (и художников, и нехудожников) работе над такими разными и непохожими вариантами общего коллективного будущего.

“...Если бы люди вместо того, чтобы искать собственную идентичность в форме бессмысленной и не присущей им инди-

видуальности, смогли бы принять эту неприсущность как таковую, смогли бы усмотреть в своем бытии-таковыми не индивидуальную идентичность, но лишенную идентичности единичность, общую и абсолютно предъявленную, т.е. если бы люди могли не быть-таковыми, с той или иной биографической идентичностью, но быть просто таковыми, быть своей внешней единичностью, своим лицом, человечество впервые в своей истории приобщилось бы к сообществу без предпосылок, без субъектов, к коммуникации, уже не знающей некоммуникабельности.

Выявить в новом планетарном человечестве черты, которые бы гарантировали ему выживание, снять тонкую пленку, которая отделяет ложную медальную рекламу от безупречной внешней поверхности коммуникации лишь самой себя, – такова политическая задача нашего поколения.

Джорджо Агамбен.
“Трядущее сообщество”

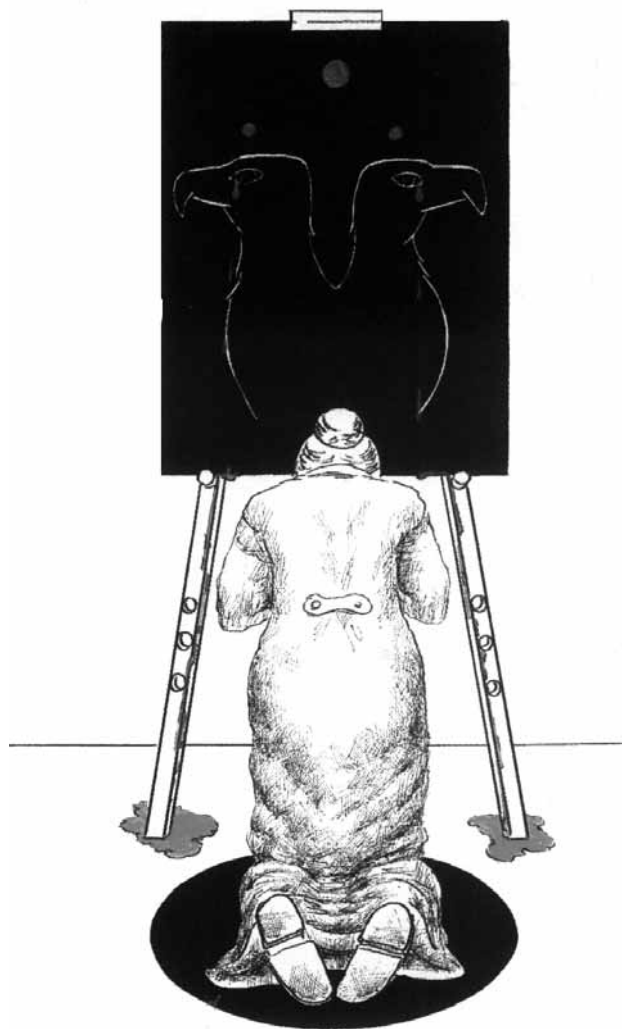
Если быть оптимистами, то это и есть та задача, которая должна стать определяющей для художественного сообщества.

Перевод с английского
Павла МИКИТЕНКО

Чарльз Эше
Один из ведущих современных кураторов. Директор Музея современного искусства в Айнд-хофене (Нидерланды). Главный редактор журнала “AFTERALL”. Куратор Биеннале современного искусства в Стамбуле 2005 года.
Живет в Айндхофене и Лондоне.

ПРОСТРАНСТВА (ВЫСКАЗЫВАНИЯ И ВЫЖИВАНИЯ)

ДМИТРИЙ А. ПРИГОВ



Дмитрий А. Пригов
«Черная доска»,
чернила и акрил,
бумага,
1990

Бывало. Эх, в старые трогательные времена идешь, бывало, по залам музея или выставки, останавливаешься перед небольшой картинкой, и вся твоя бедная, легко возбудимая душа прямо вздрагивает от сладостной боли. В скромной (по нынешним временам – почти никакой) работ-

ке могли разрешаться кардинальные проблемы, переворачивавшие не только души, но и порой (и весьма часто) принципы современного ей искусства. А сейчас кто обратит внимание на вещичку размером в какие-то 20 см x 30 см, если только она не помечена великим именем дремучего или же близкого прошлого?

Так было. Но с недавней (исторически недавней) поры размерами работ и инсталляций меньше внушительного зала уже и помыслить-то приличному человеку зорно. И главное, конечно же, не сам физический размер как таковой, а то, что в нем наиболее четко и откровенно явлена артикуляция и презентация основных фигурантов рынка и процесса современного искусства – фирм, банков, корпораций, государств. Привязанность к туристическому бизнесу и индустрии развлечений. И вообще – большие деньги, глобальные амбиции и претензии. Все это, диктовавшее до недавних дней основные артистические поведенческие стратегии, начинает являть признаки некоторого окостенения, проявляющиеся в откровенной установке на гламур, промышленный дизайн и бесхитростную коммерциализацию, когда властно-амбициозные мотивы начинают превалировать над творческо-экзистенциальными и культурокритическими. Именно грандиозность проектов, практически, нивелирует единичное высказывание, требуя гипертрофированных усилий, выплачивающих содержательную сторону

самого проекта и работ (независимо от того – социально-критический ли это, антропологический или чисто визуальный проект), оставляя в качестве помянутой содержательности только эту вот грандиозность, гиперусилие и пафос. Что, конечно, тоже немало. И тоже – понятное художественное высказывание. Но по причине своей ясности и изношенности отходящее уже в сферу почти поп-шоу, дизайна и прямого рынка. Все же другое, если и наличествует, при существующей культурной установке и доминирующей оптике просто, практически, не имеет возможности быть прочитанным. Собственно, в описанной ситуации нет ничего трагического – обычная драматургия исчерпанной актуальности стратегий на пространстве истории и культуры.

В пределах нынешней функционирующей системы визуального искусства (пока еще почти полностью доминирующей), ориентированной на такого рода высказывание, естественно, стратегия художников, следующих этим правилам, видится как выигрышная и единственно удачливая. Да так оно и есть. Таким оно во всем своем финансовом, выставочном и истеблишментном блеске и соблазнительности предстает перед лицом новых, начинающих. Ох, признаемся, порой и перед нашим неудачливым лицом все это тоже является в виде прельстительного и недостижимого фантома. Посему весьма полезно, с некой культурно-гигиенической точки зрения, было

бы объявить временный мораторий на все большие проекты, как, скажем, на установку скульптурных монументов того же Церетели.

Но ладно. Это так. Это ненужные и слабые эмоции. А в общем-то, очевидно, проблема в другом. Не в поношении. Как и всегда, оно малопродуктивно. Просто назрела проблема как-то стратифицировать визуальное искусство не по традиционным жанрам и медиа, а по неким иным признакам. Ясно дело, что Дэмиан Херст и, например, художники новой живописности занимаются разным делом, хотя и обозначены одним титулом: визуальное искусство. Как, скажем, в пределах музыкального искусства звезды шоу-бизнеса не пересекаются с теми же авторами новой импровизационной музыки. Разные деньги, разный менеджмент, разные площадки, разная публика. Цели и смысл разные. И оцениваются по разным музыкальным номинациям. Нет вообще лучших, есть лучшие в пределах своей номинации.

Задача прежде всего в осознании, артикуляции и даже идеологизации давно ощущаемой проблемы. Тематизации ее адептами, сторонниками этой линии разделения двух различных пространств высказывания. Пространства глобальных размеров, тотальных претензий и пространства жестов, так сказать, размера антропологического (имеется в виду пространство не столько физическое, сколько, скорее, культурное). Пространства, обладающего иной акустикой, связанного не с резкостью тотального жеста, но как бы “низкоэнергетичностью” всепроникновения. Понятно, что линия разделения гораздо прихотливее по причине весьма запутанного ныне культурно-поколенческого членения, разнообразия жанров и медиа, требующих весьма раз-

личных физических размеров и разного финансового обеспечения. Но мы скорее о принципе, который должен быть заявленным и, будучи заявленным, уже предстает неогнibaемым феноменом.

Именно в обсуждаемом нами “малом” пространстве способна отчетливо и внятно звучать нравственно-этическая проблематика. Оно как бы даже заставляет сделать этот нравственный выбор. В отличие от пространств больших социально-политических и рыночно-глобальных высказываний, скрепленных, увы, зачастую жесткой внешней конструкцией цинизма и расчета. Будем смотреть правде в глаза.

В наших пределах, где сращение власти капитала и попсферы наиболее откровенно, любой большой проект невольно выталкивает тебя в зону поп и коллаборационизма с властями. Следует тут заметить, что мы несколько не пытаемся отрицать как возможный данный тип культурного поведения. Он сам себе награда и судья. Но просто надо откровенно и со всей степенью культурной вменяемости осознать различие культурных ниш и способы обживания их.

Нынешняя ситуация вполне очевидна, когда власть, помимо собственно власти социально-политической, экспроприровала и всю власть экономическую (условно, конечно, определяя критериальный нижний финансовый уровень ее незаинтересованности), а также всю массмедийную сферу и сферу открытого высказывания (опять-таки условно предполагая, что уровень незаинтересованности властей начинается с высказывания, покрывающего не более тысячи человек, – то есть незамечаемое количество для электорального манипулирования). Понятно, что в нашем случае речь может идти о сотрудничестве с малым

бизнесом в реализации вполне умеренных социокультурных проектов. Как и с альтернативными властями политическими и общественными движениями. Но это, по сути, и совпадает с художественной стратегией, описываемой здесь как стратегия небольших пространств. Естественно, в наших пределах подобный выбор есть заодно и выбор социальный, выбор позиции относительно не только финансового, но и спросшегося с ним политического истеблишмента. Хотя, конечно, подобное свойственно любой географической точке и государственному образованию. Судя по всему, данный процесс вполне интернационален. Думается и хотелось бы в это верить.

Понятно, что некий холодно-объективистский тон описания и уважительные экивоки в сторону художников больших проектов не могут скрыть определенного авторского предпочтения. Даже больше – приписывания некоего знака стратегийного преимуществования в преодолении заставляющей культурной ситуации. И это правда. Без этого не стоило бы и весь сыр-бор городить. Трудно, конечно, сейчас точно конкретизировать способы откровенно явленного и манифестированного данного рода существования и самореализации подобного рода художников и сопутствующих им типов кураторов и экспозиционных пространств. (В свое время, например, Документа точно обозначила водораздел между художниками – производителями текстов и художниками, работающими стратегиями и жестами.) В нашем случае отчетливо видны творческо-эстетические и нравственно-этические параметры сознательного предпочтения и выбора. И, естественно, всякий новый тип художественного поведения рекрутиру-

ет для себя и соответствующих персонажей с определенной психосоматикой, которые в пределах других культурно-эстетических проектов не могут полностью реализоваться. В чем же может проглядывать разница? Понятно, что в пределах больших тотальных проектов реализуется тип художника резкого, экстравагантного, работающего зачастую с предельными проявлениями человеческой натуры, что легко и сразу схватываемо в пределах больших пространств и больших проектов, не дающих, да и не предполагающих даже возможности сосредоточиться и времени на осмысление. Очевидно, что ориентация на, так сказать, антропоморфный размер, в противу предыдущему предполагает продолжительную сосредоточенность и почти медитативную созерцательность как зрителя, так и самого автора. Соответственно, в содержательной и стратегическо-поведенческой частях этих проектов возникает ориентация (более адекватная этому типу проектов и авторского поведения) на нового “нормального человека”. То есть, понятно, что человек ужасен (или эйфоричен в, так сказать, “райско-экзотических” проектах), но он и нормален. И разница между двумя типами проектов и художнической манифестацией проходит не по принципу “новой искренности”, а по пространству высказывания, где могут совпасть как эти самые “ново-искренние” жесты, так и культуро-критические (как они, собственно, могут совпасть и в других пространствах, если ориентированы на них).

Заметим также и отличие принципов рабочего процесса наших названных художнических типов. То есть, работа художников больших проектов, собственно, и начинается, когда

объявляется сам проект. С ним, практически, и завершается в ожидании следующего (мы не поминаем рутинного и, возможно, непрерывного производства рыночной продукции). Прибавив к этому зачастую промышленное производство объектов, использование ассистентов, неимоверно взлетевшие цены – все это составляет подобного рода художников в ряд деятелей почти шоу-бизнеса. Как и помянутые, ни с чем не сообразные цены и доходы формируют и соответствующий образ жизни, приличествующий, опять-таки, тем же поп-звездам или бизнес-элите. Даже при реальном отсутствии подобных денег сей пример становится неким идеалом, по которому выстраивают свои творческие и жизненные стратегии. Заметим, кстати, что и в старые времена возникновения при художнике огромных мастерских и разраставшееся количество ассистентов свидетельствовали о той же коммерциализации и поставлении производства на поток. Это весьма отличается от типа художественного существования, ориентированного на прямой индивидуальный творческий процесс, который как бы и есть награда самое себе, когда проекты выстраиваются (конечно, в идеале) постфактум под определенную авторскую позицию. А не как это доминирует сейчас – произведения готовятся под проект. Зачастую одни и те же вещи кочуют с выставки на выставку, не очень-то обинуясь темой и названием. Ну, естественно, и для нового типа как бы тихого существования желателен необходимый и достаточный уровень цен и денег, обеспечивающий спокойное существование (отнодье не воспроизведение жизни гламурной элиты или разудалой богемы, как и образов проклятых художников с их бытом на уровне бомжей). Пред-

ставляется существенным отметить эту разницу в творческой экзистенции.

Понимаю, что теоретическая часть моего текста в части описания нового желаемого феномена весьма и весьма слаба. Все это, скорее, простая попытка выявить интенцию, вектор. Скорее, пожелания, предпочтения, окрашенные немалой долей эмоций. Да и определение: “пространство высказывания” (и “пространство выживания” в качестве его коррелята в сфере социокультурной) – как основной дифференцирующий и определяющий признак – весьма туманно и некритериально. Пока! Надеюсь, что только пока. Но, увы, сейчас, на скорую руку, ничего иного не могу придумать. Не приходит в голову. Однако в сумме всего перечисленного нечего все-таки, хочется надеяться, вырисовывается. Хотя, конечно, отлично понимаю, что всякого рода профетическая пафосность бывает иногда жестоко и даже курьезно обманута. Типа:

– Как хотелось бы сыграть на фортепьяно! –

– Так вот оно. Играй. –

– Да? А я его себе как-то по-другому представлял. –

Ну, это к слову. К пущей интеллектуальной честности и самокритике. А так-то, в своей основе и принципе, все есть, как мы и описываем.

Дмитрий А. Пригов
Один из крупнейших современных русских литераторов и художников. Автор многочисленных книг, участник многочисленных персональных и коллективных выставок. Неоднократно публиковался в "ХЖ".
Живет в Москве.



ЛОГИКА РАВНОПРАВИА

БОРИС ГРОЙС

Противостояние внешнему угнетению предполагает наличие внутренней автономной силы, которая этому угнетению может быть противопоставлена. В свою очередь воля к сопротивлению предполагает наличие собственных целей, идеалов, принципов и, наконец, территории, которую мы готовы и хотим защищать. Таким образом, возникает вопрос – имеет ли искусство автономные цели, идеалы или территорию, достойные защиты? Имеет ли оно автономную, внутреннюю силу сопротивления, которая может быть направлена против внешнего притеснения?

Всем известно, что автономия искусства давно уже была поставлена под вопрос и в последнее время отрицается многими теоретическими дискурсами. Если эта точка зрения верна, то искусство не может быть источником или ресурсом какого бы то ни было сопротивления. Скорее, искусство может лишь служить орудием в борьбе политических сил, которая ведется во имя различных идеалов и принципов. Или использоваться для дизайна и эстетизации освободительных политических движений – как ранее оно использовалось для дизайна и эстетизации господствующей власти. В этом случае искусство может только выступать дополнением (используя термин, введенный Деррида) к определенным политическим силам и может быть использовано для оформления или деконструкции их политических позиций и притязаний, но ни в коем случае не в роли активного сопротивления им. Ключевым, на мой взгляд, в этом контексте является следую-

щий вопрос: имеет ли искусство свою собственную энергию или только энергию дополнения? Мой ответ: да, искусство автономно, да, оно имеет независимую энергию сопротивления.

Разумеется, я не склонен считать, что существующие художественные институты, художественная система, художественные мир или рынок автономны или могли бы таковыми стать. Функционирование системы искусства основано на определенных суждениях об эстетической ценности, определенных критериях выбора, правилах признания и непризнания и т. д. Все эти ценностные суждения, критерии и правила, безусловно, не автономны, скорее они отражают доминирующие социальные конвенции и властные иерархии. Не существует чисто эстетических, имманентных искусству автономных ценностных суждений, способных определять и регулировать художественную систему в целом, а также гарантировать ее автономию. Это положение привело многих художников и теоретиков к заключению, что искусство как таковое не автономно, потому что автономия искусства обычно понималась как автономия суждений об эстетической ценности. Но я бы предложил другой вывод из этого положения: именно отсутствие имманентного автономного суждения об эстетической ценности и гарантирует автономию искусства. Автономия искусства не основана на автономной иерархии вкуса и эстетического суждения. Скорее это эффект отмены любой подобной иерархии и установление режима эстетиче-

ского равноправия для всех художественных произведений. Это означает, что искусство как таковое является социально кодифицированной манифестацией фундаментального равенства между всеми существующими визуальными формами и медиа. Только в условиях этого фундаментального эстетического равенства всех произведений искусства каждое ценностное суждение, каждое вытекающее из него признание или непризнание потенциально могут быть опознаны как результаты гетерономного вторжения политических или экономических сил в автономную сферу искусства. Поэтому признание эстетического равноправия открывает возможность сопротивления любой политической или экономической агрессии – сопротивления от имени автономии искусства. Итак, автономия искусства конституирована именно через равенство всех художественных форм и медиа – равенство, которое дает возможность интерпретировать и критиковать все иерархии как навязанные извне. Но, безусловно, когда я говорю “искусство”, я имею в виду искусство нашего времени, которое является результатом долгой битвы за признание, продолжавшейся на протяжении всего модернистского периода.

Искусство и политика сходятся в одном: это области, в которых происходит борьба за признание. Как говорит Александр Кожев в своих комментариях к Гегелю, борьба за признание идет дальше обычной борьбы за распределение материальных благ, которое в современности определяется в основном закона-

Алан Секула
“Рыбацкая история”,
(Глава 3),
фото,
1993

ми рынка. И ставкой здесь является не просто определенное желание, подлежащее удовлетворению. Вопрос здесь в том, какое желание будет социально легитимировано. В то время как на политической арене различные групповые интересы и в прошлом и в настоящем сражаются за собственное признание, художники классического авангарда боролись за любые возможные индивидуальные формы и процедуры, еще не ставшие легитимными. Другими словами, классический авангард ратовал за признание всех визуальных знаков, форм и медиа как легитимных объектов желания художника и, следовательно, достойных места в искусстве. Обе эти формы борьбы тесно связаны друг с другом и имеют своей целью создание общества, в котором все люди с их различными интересами, как и все художественные формы и процедуры, обретут наконец равные права.

В самом деле, уже классический авангард открыл бесконечное поле всех возможных изобразительных форм, имеющих равные основания для признания. Вслед друг за другом так называемое примитивное искусство, абстрактные формы и просто объекты повседневной жизни получили признание. Эта уравнивающая художественная практика постепенно становится все более выраженной в течение двадцатого столетия, в котором образы массовой медиальной культуры и китч наделяются статусом высокого искусства. Политика равных эстетических прав, эстетическое равенство между всеми визуальными формами и средствами, за установление которого боролось современное искусство, зачастую критикуются как выражение цинизма и, что довольно парадоксально, элитарности. Эта критика была направлена на современное искусство

и слева и справа – искусство критиковалось за отсутствие, с одной стороны, подлинной любви к вечной красоте, а с другой – подлинной политической ангажированности. Но в действительности политика равноправия на эстетическом уровне является необходимым предваряющим условием к любой политической ангажированности. В самом деле, современная освободительная политика – это политика признания, направленная против исключения политических, этнических и экономических меньшинств. Но эта борьба возможна, только если визуальные знаки и формы, в которых желания исключенных меньшинств манифестируют себя, не контролируются и не подавляются каким бы то ни было эстетическим вкусом, оперирующим во имя высших эстетических ценностей. Только исходя из равенства всех визуальных форм и медиа на эстетическом уровне, можно сопротивляться фактическому неравенству между изображениями как навязанному извне и отражающему социальное, политическое и экономическое неравенство.

Как уже отмечал Кожев, в тот момент, когда логика равноправия, лежащая в основании индивидуальной борьбы за признание, становится очевидной, создается впечатление, что эта борьба в какой-то степени теряет свою искренность и взрывоопасность. Вот почему еще до Второй мировой войны Кожев имел основания говорить о конце истории, имея в виду конец политической истории борьбы за признание. С тех пор дискурс конца истории заметно повлиял на художественную сцену. Многие постоянно ссылаются на конец истории, под которым понимается, что существующие на сегодняшний день художественные формы по большому счету предопределяют фор-

мальную сторону всех возможных произведений искусства. Исходя из этой предпосылки, борьба за признание и равенство в искусстве достигла своего логического завершения и стала, таким образом, несвоевременной и просто ненужной. И если, как это было показано, за любым из визуальных знаков признана равная эстетическая ценность, художник оказывается лишенным возможностей, посредством которых он мог бы нарушить табу, провоцировать, шокировать или расширить существующие границы искусства – как это имело место на протяжении всей истории модернизма. Теперь же, когда история подошла к концу, от любого из художников невозможно ожидать ничего большего, чем просто создания еще одного произведения искусства среди многих других. Является ли эта ситуация действительно таковой, что режим равноправия для всех изображений должен расцениваться не только как *telos* логики, которой следует развитие искусства в современную эпоху, но также как ее окончательное отрицание? Не случайно мы наблюдаем повторяющиеся волны ностальгии по временам, когда перед единичными произведениями искусства преклонялись как перед драгоценными и уникальными шедеврами. С другой стороны, многие протагонисты художественной сцены верят, что после конца истории искусства больше не существует разницы между хорошим и плохим произведением искусства. Теперь для определения качества единичного артефакта остается только один критерий – это художественный рынок. В противном случае художнику остается только использовать свои работы как инструмент политической борьбы. Но такая политическая ангажированность всегда может быть оценена как нечто чуждое искус-



ству, направленное на использование искусства для внешних ему политических интересов и целей. Или еще хуже: такой поворот к политике может предстать как промощин художественного произведения посредством приобретения им политической релевантности. И подобные подозрения в коммерческом использовании политики препятствуют даже наиболее амбициозным попыткам политизации искусства.

Но равноправие всех визуальных форм и средств на уровне эстетической ценности совсем не означает отмену различий между хорошим и плохим искусством. Напротив, хорошее искусство – это практика, направленная на достижение и подтверждение равноправия. А такое подтверждение действительно необходимо, потому что произведения, формально эстетически равные, могут быть совсем не равны, когда дело касается их производства и распространения. Можно сказать, что искусство сегодня существует в разрыве между формальным равенством всех его форм и их фактическим неравенством. Вот почему искусство может быть “хорошим”, даже если все произведения имеют одинаковые права. Хорошим

стоит называть то искусство, которое имеет в виду формальное равенство всех изображений в условиях их фактического неравенства. Этот отсылающий к формальному равенству жест всегда контекстуален и исторически обусловлен, но он имеет также и парадигматическое значение, являясь моделью для любого дальнейшего повторения себя, для любого дальнейшего воспроизводства эстетического равенства в различных исторических условиях. Вот почему социальная или политическая критика, исходящая от искусства, всегда имеет положительный аспект, отсылающий за конкретный исторический контекст этой критики. Критикуя социально, культурно, политически или экономически навязанную иерархию ценностей, искусство утверждает эстетическое равенство как гарантию своей подлинной автономии.

В наше время не существует более “вертикальной” бесконечности божественной истины или красоты, из которой исходит “хороший” художник, но есть “горизонтальная” бесконечность эстетически равных визуальных знаков – таких, как абстрактные композиции Кандинского, как

реди-мэйды Дюшана, как образы массовой культуры Уорхола. Источник взрывного воздействия, которое эти примеры оказывают на зрителя, лежит не в их эксклюзивности, но, напротив, в их способности функционировать как пример потенциально бесконечного многообразия образов. Следовательно, они не только представляют себя, но также указывают на неисчерпаемое множество форм, которым они предоставляют равные права. Именно отсылка к бесконечному множеству форм придает этим индивидуальным примерам их привлекательность и богатство значений. Без сомнения, каждую такую ссылку на бесконечность визуальных знаков необходимо тщательно изучить и оценить стратегически, насколько ее использование в определенном репрезентационном контексте представляется эффективным. Так знаки, внесенные некоторыми художниками в контекст интернациональной сцены, сигнализируют об их особенном этническом или культурном происхождении. С помощью этих знаков им удается релятивизировать эстетическую норму, навязанную господствующей сегодня интернациональной эстетикой масс-медиа, игнорирующей любую региональность. В то же время другие художники трансплантируют образы масс-медиа в контекст их собственной региональной культуры в стремлении избежать провинциальности и фольклорности их непосредственного окружения – во имя сохранения специфической, локальной идентичности региональная культурная политика зачастую исключает все, что имеет отношение к масс-медиа и может быть рассмотрено как слишком интернациональное, разрушающее чистоту локальной идентичности.

**Патрик
Файгенбаум,
Хуан Рока**
Из серии
“Барселона,
Vista del Besos”,
foto,
1999–2004



Обе эти стратегии возникли как противостоящие друг другу: одна акцентирует национальную культурную идентичность, в то время как другая, наоборот, нацелена на ее ослабление. Но это мнимый антагонизм: обе они реагируют на исключение из определенного культурного контекста. В первом случае исключение применяется к региональным образам, во втором — исключенными оказываются образы масс-медиа. Но и в том и в

другом случае рассматриваемые образы являются просто примерами, указывающими на потенциально бесконечное многообразие вещей, требующих художественной легитимации. Существует множество подобных примеров признания “низких” форм искусства музеями и художественными галереями и, наоборот, демонстрации “высокого” искусства на территории масс-медиа. Так, достоинства художественного профессионализма особенно ценятся там, где риди-мэйд стал обычным делом, и, наоборот, обесцениваются там, где ремесло еще слишком тесно связано с искусством. Эти примеры могут привести нас к ложному заключению, что современное искусство всегда действует *ex negativo*, так что у него вошло в привычку занимать критическую позицию вне зависимости от ситуации, просто чтобы быть критичным. Но это не так. Все эти примеры критической позиции в конечном счете отсылают к позитивному, утверждающему и освобождающему видению бесконечного числа форм, наделенных равными правами. В этом смысле становится очевидным, что антагонистические на первый взгляд художественные стратегии на деле зачастую преследуют одну и ту же цель.

Художественные музеи, и в особенности музеи современного искусства, имеют сегодня значение критических инстанций. Они играют роль архивов, хранящих документацию модернистской борьбы за эстетическое равенство, и тем самым делают все возможное, чтобы эта документация смогла послужить отправной точкой критического отношения к современной культуре. Еще недавно на музей смотрели со скепсисом и недоверием как сами художники, так и большая часть публики. Со всех сторон доносились требования

преодолеть, деконструировать или попросту элиминировать институциональные границы музея, чтобы дать современному искусству свободу выражать себя в “реальной жизни”. Со временем такие призывы и требования стали настолько распространенными, что превратились в характерную черту современного искусства. Эти требования упразднить музей выглядят как продолжение ранних авангардистских стратегий, которые давно уже были усвоены. Но внешность обманчива. Контекст, значение и функция призывов к упразднению музейной системы претерпели со времен авангарда фундаментальные изменения, даже если на первый взгляд манера и стиль этих призывов кажутся столь знакомыми. Господствующие в девятнадцатом и начале двадцатого века вкусы определялись и репрезентировались музеями. И в этих условиях любой протест против музея был одновременно протестом против господствующих норм художественного производства (и к тому же исходным импульсом для возникновения нового искусства). Но в наше время музей, несомненно, лишился нормативной роли. В нашу эпоху эстетические нормы определяются масс-медиа. Широкая публика черпает свои представления о современном искусстве из рекламы, МТВ, видео, видеоигр и голливудских блокбастеров. Это означает, что в контексте современных средств массовой информации призывы к деконструкции музея как институции приобретают совершенно другое значение, нежели подобные призывы, звучавшие в эпоху авангарда. Когда сегодня говорится о “реальной жизни”, то, по большому счету, имеется в виду глобальный медиа-рынок. В наши дни протест против музея больше не является частью борьбы с норма-

тивным вкусом во имя эстетического равноправия, а наоборот, направлен на стабилизацию и укоренение господствующих вкусов.

Не случайно художественные институции изображаются в масс-медиа как производящие тайную селекцию. Кажется, что работающие в них специалисты, бюрократы и немногие посвященные выносят предварительные суждения относительно того, что можно считать искусством вообще и “хорошим” искусством в частности. Этот процесс вынужден основываться на критериях, которые кажутся широкой публике непостижимыми, неясными и в конечном счете неадекватными. Ей вообще непонятно, зачем кому-то нужно, чтобы было определено, что является искусством, а что нет. Почему мы не можем просто выбрать для себя то, что мы хотим называть искусством, без обращения к посреднику, без навязчивого совета куратора или критика? Почему искусство не добивается признания на открытом рынке масс-медиа, как любой другой товар? С точки зрения масс-медиа, задачи, которые ставит перед собой музей, кажутся устаревшими, ненужными, надуманными и даже немного странными. Современное искусство само охотно следует за масс-медиа, добровольно оставляя музеи, в надежде завоевать медиальное пространство. Конечно, эту готовность искусства быть вовлеченным в масс-медиа, коммуникацию с массами и политику, другими словами, в жизнь за пределами границ музея, легко понять. Этот ход позволяет обращаться к значительно более широкой аудитории; это эффективный путь зарабатывания денег – вместо того, чтобы вымаливать их у государства или частного спонсора. Циркуляция в масс-медиа дает

художнику новое ощущение власти, социальной адекватности и публичного присутствия в своем времени. Таким образом, призыв к освобождению от музея означает *de facto* призыв к медиатизации и коммерциализации искусства.

В самом деле, современные масс-медиа превратились в машину для производства изображений, несравненно более всеобъемлющую и эффективную, нежели современная художественная система. Нас непрерывно снабжают образами войны, катастроф и террора на таком уровне производительности, с которым художник-кустарь не в состоянии конкурировать. Тем временем политика также перемещается в область производства имиджей. В наши дни каждый большой политик, рок-звезда, телевизионный шоумен или известный спортсмен производят тысячи имиджей, тысячи изображений – намного больше, чем любой из художников. На первый взгляд такое многообразие и масштаб масс-медийных имиджей может показаться необъятным, почти бесконечным. И если к образам этих медиа-героев добавить образы войны и политики, а также если к ним присоединить образы рекламы, коммерческого кинематографа и индустрии развлечений, то покажется, что художник – этот последний ремесленник современности – не имеет никаких шансов соперничать с медиа-машиной. Но в действительности многообразие образов, циркулирующих в медиа, в высшей степени ограничено. Действительно, для того, чтобы эффективно распространяться и эксплуатироваться в коммерческих средствах массовой информации, имиджи должны быть легко узнаваемы широкой аудиторией. Это делает масс-медиа чрезвычайно тавтологичными.

Разнообразие образов, циркулирующих в масс-медиа, таким образом, значительно уступает диапазону образов, хранящихся в музеях современного искусства или производимых художниками. Вот почему необходимо сохранить музеи и вообще художественные институции как места, где: 1) визуальный словарь современных масс-медиа может получить критическую оценку в сравнении с наследием предыдущих эпох и где 2) мы можем заново сформулировать художественные стратегии и проекты, направленные на достижение эстетического равноправия, которого очевидно лишены современные масс-медиа.

Прежде всего, глобальный медиа-рынок не имеет исторической памяти, которая давала бы ему возможность сравнивать прошлое с настоящим. Старые товары постоянно заменяются на медиа-рынке новой продукцией, что исключает любую возможность сравнения того, что предлагается нам сегодня, с тем, что было доступно еще вчера. Как результат медиа функционируют по законам моды. Но модность сама по себе отнюдь не самоочевидна и не бесспорна. Хотя ни для кого не секрет, что в эру масс-медиа наша жизнь в первую очередь определяется модой, нас легко смутит вопросом о том, что же сегодня в моде. И кто вообще в состоянии ответить на этот вопрос? Судить об этом на самом деле чрезвычайно сложно, особенно в нашу эпоху глобализации. Например, если появляется нечто, претендующее на звание модного в Берлине, всегда найдется кто-нибудь, кто объявит это давно вышедшим из моды в сравнении с тем, что происходит, скажем, в Токио или Лос-Анджелесе. Но кто может гарантировать, что эта берлинская мода не захватит позже Токио или Лос-Анджелес? Когда мы пытаемся

предсказать поведение рынка, мы *de facto* оказываемся заложниками специалистов по маркетингу и фэшн-гугу, претендующих на знание интернациональной моды. Но такое знание более не под силу индивидууму, с тех пор как рынок стал глобальным. Там, где медиа-рынок уже вступил в свои права, индивидуум не в состоянии избавиться от амбивалентного впечатления, что он непрерывно сталкивается с чем-то новым и в то же время постоянно наблюдает все то же самое. Привычные жалобы на отсутствие нового в искусстве имеют то же происхождение, что и противоположные жалобы на присущее искусству стремление к новизне ради новизны. Ведь до тех пор, пока говорящий не имеет никаких оснований для своего суждения, кроме медиа, он попросту лишен контекста сравнения, который бы позволил ему эффективно отличать новое от старого. Так получается, что одно и то же используется для притязания и на культурные различия, и на культурную идентичность, которыми нас неустанно пичкают медиа. Для того чтобы критически осмыслить подобные притязания, нам нужен контекст сравнения. Там, где сравнение невозможно, все притязания на различия и идентичность остаются пустым звуком.

Это также объясняет, почему критерии оценки и отбора в контексте художественного музея так часто кажутся отличными от критериев, господствующих в масс-медиа. Отличие от вкусов широкой публики не является результатом эксклюзивных или элитарных вкусов кураторов. Все дело в том, что музеи располагают возможностями для того, чтобы поставить под вопрос доминирующие вкусы и моды путем сравнения их с радикально эгалитарными проектами современного искусства. Это значит, что

музей наших дней представляет собой институцию, направленную не столько на собирание искусства предшествующих эпох, сколько на репродукцию, реактуализацию и репрезентацию равенства всех форм и медиа. Утверждение эстетического равенства является необходимой отправной точкой как для самокритики музея, так и для критики, направленной против эстетического неравенства, практикуемого современными масс-медиа. Тот факт, что принцип эстетического равенства репрезентировался и репрезентируется относительным меньшинством художников и теоретиков искусства, не означает, что этот принцип является антидемократическим, элитарным или циничным. И этот факт не ставит под сомнение универсальное значение этого принципа. Универсальные требования часто формулируются и поддерживаются небольшим меньшинством, в пику большинству склонным верить в обоснованность различных эстетических иерархий. Было бы катастрофической ошибкой, если бы музеи, приняв стратегию самоупражнения, решили предложить зрителю “то, что он действительно хочет увидеть”. Ведь в контексте масс-медиа искусство обречено на постоянное воспроизведение своих внешних отличительных черт в попытке быть опознанным обществом как искусство – и, как следствие, вновь и вновь утверждать доминирующие эстетические ценности. Получается, что именно масс-медиа пропагандируют искусство, часто иронически называемое “музейным”, другими словами, искусство, которое демонстративно стремится быть художественным, зрелищным и высококачественным – и которое поэтому не решится порвать с традиционными критериями оценки. Даже когда медиа пытаются представить обыденную,

повседневную жизнь посредством так называемых реалити-шоу, они всего лишь заимствуют прием реди-мэйда, принятый в музейной практике задолго до того, обнаруживая тем самым свою зависимость от музейной традиции.

По контрасту с масс-медиа художественные музеи как места исторического сравнения прошлого и настоящего, исходной перспективы и современной ее реализации, обладают средствами и возможностями для того, чтобы быть также местом критического дискурса. В современном культурном пространстве художественный музей является практически единственным местом, где мы можем отстраниться от современности и сравнить ее с другими историческими эпохами. В этих условиях музей является незаменимым пространством критического анализа и вызова транслируемому масс-медиа *zeitgeist*. Музей – это место, где мы можем обратиться к эгалитарным художественным проектам прошлого, чтобы иметь возможность сравнить с ними наше настоящее.

**Перевод с английского
Павла МИКИТЕНКО**

Борис Гройс
Философ, теоретик и критик
современного искусства. С 1981
года живет в Германии. Автор
фундаментальных исследова-
ний современной художествен-
ной культуры. Один из наиболее
авторитетных в Европе интер-
претаторов современной рус-
ской культуры.
В настоящее время живет в
Кельне.

СОЦИАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

КЛЕР БИШОП

Проект Наз Эрайда
“COURSE” в рамках
программы “ADA”
группы “Ода прожези”,
Стамбул,
20 сентября 2003



Признаем, что одна из наиболее значимых художественных тенденций последних 10 – 15 лет – это распространение и институционализация группового и социально ангажирован-

ного творчества. Подтверждение тому – исключительная популярность “художников взаимодействия”¹, например Риркрита Тираванийи, а также рост числа менее известных

художников, работа которых строится на непосредственном задействовании конкретных людей, групп и сообществ. Подобное искусство поддерживают всевозможные биеннале, а также многочисленные художественные ведомства, склонные теперь чураться установки традиционных скульптурных памятников, высмеянных как “heavy metal” или “какашка посреди площади”. Мивон Квон определяет цели этого искусства как “спецификацию сообщества”, Грант Кестер называет его “диалогическим искусством”, Карлос Базуальдо – “экспериментальным сообществом”. Общее во всех этих проектах – убеждение, что аутентичность укоренена в социальном, что внешняя, иная по отношению к доминирующей идеологии обнаруживает себя в социальных связях, которые лишь одни способны противостоять атомизирующему воздействию современного капитализма.

Так, не успев появиться, социально ангажированное искусство было уже обеспечено готовой этической и политической легитимацией. Антигероизм, антикапитализм, антиотчуждение – вот характеристики, что постоянно звучат при оправдании творчества, нацеленного на прямое взаимодействие с другими людьми. Для Николя Буррио “искусство есть место, создающее специфическое пространство общения”, т.к. “оно, в отличие от телевидения, не разрушает, а сплавливает отношения”. По мнению Гранта Кестера, предназначение искусства – противостоять миру, в котором “мы оказались сведены к атомизированному псевдосообществу потребителей, эмоциональный опыт которых задан обществом спектакля и репетиций”.

Проект Надин Решке
Киндлиман
“SO FAR SO GOOD –
SO WEIT SO GUT”
в рамках программы
группы “Ода прожези”,
29 июня 2004



Франсис Алюс
"Когда вера сдвигает
горы";
акция,
2002



Подобные умонастроения разделяют художники от Сантьяго до Стамбула, от Копенгагена до Чикаго: глобальный капитализм предопределяет процессы общественного распада, следовательно, наша цель – восстанавливать социальные связи. Достичь этого можно путем расширения предметного поля творчества и путем привлечения к совместной работе других людей (т.е. людей, не являющихся художниками или друзьями художников), предназначение которых быть посредниками, а в конечном счете – предметом творчества.

Принято считать, что этот “социальный поворот” стал набирать силу с 1990 года, когда, как отметил французский философ Жак Рансьер², конец коммунизма выявил

несостоятельность революционной идеи, сводившей ранее воедино политический и эстетический радикализм. До этого момента подобные работы появлялись лишь спорадически. Траектория становления подобной практики нисходит к середине 60-х, когда Хелио Ойтикака сотрудничал с танцорами самбы в фавелах Рио, а Палле Нильсен, к примеру, в одном из своих проектов 1968 года превратил выставочные пространства стокгольмского Музея современного искусства в детскую площадку. Произведения “социального поворота” периодически возникают и в 70-е и 80-е годы (Йозеф Бойс, Лиджия Кларк, Стефан Уиллатс, “*Group Material*” и другие). В 90-е направление продолжает развиваться, будучи предста-

вленным группами “*Superflex*”, “Ода проезди”, “*Wochenklausur*”, “*Temporary Services*”, “*Collectivo Cambalache*”, Диасом и Ридвегом, а также художниками Жан ван Хейзвек, Джереми Деллером, Алфредо Жаром и многими другими, кто склонен нивелировать в своей работе различие между внутри- и внегалерейным контекстами. Даже такие в высшей степени авторитетные и коммерчески успешные фигуры, как Франсис Алюс, Пьер Уиг, Мэтью Барни и Томас Хиршхорн, пытаясь расширить свою концептуальную или пластическую практику, обратились в последнее время к формам социального взаимодействия.

Наиболее убедительное теоретическое описание “социального поворота” предлагает

Грант Кестер. В его книге “Фрагменты бесед: коммуникация и сообщество в современном искусстве” (2004)³ утверждается, что к преимуществам диалогического типа художественной практики относится также и то, что критический анализ стереотипов она осуществляет в форме обмена мнениями и дискуссии, а не шока и деструкции. Автор приводит ряд красноречивых аргументов: коллаборативное, т.е. основанное на сотрудничестве, произведение, по большей части общедоступно, нежели эксклюзивно; диалог неизбежно рефлексивен, так как сам по себе не может конституировать произведение искусства; произведение, скорее, есть процесс, нежели физический объект. Подобно мантре эти соображения воспроизводятся и в менее значимых критических текстах, посвященных социально-коллаборативному искусству. И все же, имея дело с подобным дискурсом, я не могу избавиться от некоторого дискомфорта. Отчасти это связано с тем, что все эти положения слишком очевидным образом производны от того, что легло в основу моего образования и интеллектуального формирования: за всем этим стоят концепция децентрированной субъективности, политика идентичности, стирание границ между высокой и низкой культурой, левые идеи, рефлексивная эстетика, антирыночные установки и дюжина других политически корректных положений. В конечном счете тот тип социально ответственного искусства, на котором настаивает Кестер, есть не что иное, как совершенно предсказуемый свод идейно-художественных течений 90-х гг. (идентичность, понятие “Другого” и т.д.). Политическая

эффективность некоторых подобных произведений не подлежит сомнению, вопросы вызывает институционализация их поддержки (так, в Великобритании правительственные фонды все более превращают искусство в политический инструмент социальной интеграции). При этом сомнения, которые все более вызывает социально ангажированное искусство, приобретают любопытный оттенок: сила убеждения в этих произведениях столь велика, что, отказываясь признавать в них искусство, начинаешь чувствовать себя безответственным реакционером.

В чем здесь, собственно, дело? Одна из серьезнейших проблем, вызывающих дискуссию вокруг социально ангажированного искусства, – это его парадоксальное отношение к эстетическому. Я здесь не имею в виду, что произведения не удовлетворяют общепринятым требованиям привлекательного или прекрасного, хотя зачастую это имеет место. На самом деле я ссылаюсь здесь на присутствующую сторонникам социально ангажмента тенденцию рассматривать искусство как элитарное, привилегированное, эксклюзивное царство необузданного визуального соблазна, полностью подчиненного капиталу. А потому, чтобы вернуть ему критическую кредитоспособность, надобно подвергнуть его трансгрессии и сдобрить политикой, антропологией, социальной деятельностью, активизмом и множеством других дисциплин. Одновременно с этим те же лица утверждают, что искусство есть свободная, независимая зона. Искусство “должно настаивать на своей автономии, только так можно гарантировать появление нового”, – пишет голландская

художница Жан ван Хейзвек; “мир культуры – это *единственное пространство*, где я могу делать то, к чему призван, большего – мне не дано”, – говорит чилийский художник Алфредо Жар. На этой единственно свободной сцене художники могут осуществлять свои произведения и акции, не опасаясь давления институциональной бюрократии, отчетности и строгой специализации – этих детищ капиталистической инструментализации. Вывод из этого положения можно сделать следующий: искусство понимается одновременно как пространство, слишком далекое от реального мира, и вместе с тем единственное пространство, где еще возможны эксперименты. Социально-коллаборативные художники возмещают конец искусства и необходимость полностью затмить его жизнью, используя при этом категорию искусства как привилегированную основу для демонстрации этого затмения.

В своей последней книге, “Кризис эстетики” (2004), Жак Рансьер приводит способ преодоления этого парадокса. Сопrotивляясь превалирующей сегодня тенденции дискредитировать эстетическое, будь то в форме социологизации истории искусства или приверженности “антиэстетизму” (здесь он эксплицитно ссылается на книгу Хола Фостера 1983 года⁴), Рансьер утверждает, что “эстетическое” на самом деле и есть режим функционирования этих мыслителей. В действительности “эстетическое” по сути есть “совмещение” разных вещей, и, распутывая этот клубок, можно опрометчиво упустить смысл, т.к. ключ к “эстетическому” – в интерпретации Рансьера – это возможность воплощать противоречия. Серьезное затруд-



Джереми Деллер
“Битва при Огриве”,
 реактинг,
 2001
 Фото: Artangel

нение, в котором сейчас находится социально ангажированное искусство, проявляет противоречие, выраженное в отношениях между искусством XX века и социальными изменениями, т.е. в напряжении между верой в автономию искусства и, в то же время, в его растворение в провозглашаемом им обществе будущего. Рансьер отмечает: “С одной стороны, футуристическая и конструктивистская мечта о подавлении искусством самого себя во имя создания нового чувственного мира; с другой же, стремление оградить автономию искусства от любых форм эстетизации власти и бизнеса; сохранить его не только как чистое наслаждение “искусством ради искусства”, но, напротив, как носителя неразрешимых противоречий между эстетическими грезами и миром угнетения и насилия”.

Это противоречие, с моей точки зрения, укоренено в самой сути социально ангажированной практики – и именно

по этой причине так трудно писать об искусстве социальных коллабораций и взаимодействия, анализировать его и оценивать *как искусство*. Такое произведение всегда является искусством *и* чем-то еще. Я не ссылаюсь здесь на тенденцию судить подобную творческую деятельность по ее конкретным политическим результатам (создание новых общественных институтов, продвижение местных членов сообщества на руководящие посты и т.д.), тем более, что большинство критиков избегают этого соблазнительного маневра. Я имею в виду ситуацию, когда в центре обсуждения и оценки творческих процессов решающими оказываются преимущественно критерии этического характера. Кажется, что длительные, масштабные коллаборативные проекты все чаще судят по тому, насколько эффективно они воплощают идеи ответственности и защиты социальных прав. Ведь в результате они становятся

неприкосновенны для художественной критики. Отныне не может быть неадекватных, слабых или скучных произведений социально-коллаборативного искусства, т.к. предполагается, что их оценка должна отправляться от чего-то другого. Кто может бросить упрек добродетельному искусству, которое способствует упрочению социальных связей и содействует человеческим стремлениям к лучшей жизни?

Красноречивым примером влияния, которое оказал на художественную критику “социальный поворот”, могут служить тексты, написанные о коллективе художников “Ода прожези”. Деятельность трех участников этой группы протекает в трехкомнатной квартире стамбульского квартала Галата: здесь в сотрудничестве с местным сообществом они проводят семинары и выставочные проекты (“oda projesi”, собственно, и переводится как “комнатный проект”). В одной из своих статей куратор Мариа Линд сравнивает проекты “Ода прожези” с “Памятником Батаю” (2002) Томаса Хиршхорна, экспонировавшегося на Документе XI. При этом она отмечает, что достоинством “Ода прожези” является их большая интегрированность, т.к. все участники наделяются равным статусом: “Для Хиршхорна его проект был произведением искусства. У него существовал разработанный и частично уже осуществленный проект “Памятника Батаю”, для реализации которого ему требовалась помощь. Поэтому для работы в библиотеке или в теле студии, составлявших часть его инсталляции, были наняты молодые безработные эмигранты – жители близлежащего квартала. Роль этих людей носила исполнительский, а не творческий характер”⁵.



Джереми Деллер
“Битва при Огриве”,
 реактинг,
 2001
 Фото: Artangel

В результате Линд приходит к выводу, что работа Хиршхорна была оправданно раскритикована за «экспонирование» экзотических маргинализированных групп, что есть не что иное, как социальная порнография». В противоположность этому “Ода прожези” “работает с группами людей, которые являются их непосредственными соседями и которые поэтому оказывают большее влияние на проекты”. Подобные умозаключения Марии Линд, как и “критерий сосуществования”, введенный Николя Буррио в его “Эстетике взаимодействия” (“Позволяет ли мне это произведение вступить в диалог?”, “Мог бы я, и если да, то как, существовать в определяемом им пространстве?”), основаны на валоризации авторского отречения. Произведения “Ода прожези” лучше произведений Томаса Хиршхорна, т.к. являют собой пример хорошей модели коллаборативной практики. Визуальная и концептуальная

наполненность данного проекта замалчивается, уступая место суждениям о творческом процессе художников и об их намерениях.

К подобной позиции я отношусь настороженно – и не в последнюю очередь потому, что она, скорее, сводит искусство к поводу или контексту, нежели к тексту *per se*, предполагающему анализ, основанный на его собственных внутренних критериях. В связи с этим можно вспомнить ценное наблюдение Рансьера, что клевета на эстетическое (со стороны антиэстетических лобби и социальных историков искусства) не только отодвигает на второй план присущее эстетическому “совмещение” (независимости искусства от жизни с его одновременным замещением жизнью), но и еще одно совмещение – сведение художественных и политических практик в едином, неразграниченном этическом пространстве. Хотя убедительностью

своей аргументации Рансьер обязан преимущественно современным политикам (в особенности болтовне бушевской администрации о “безграничной справедливости”), он выделяет два способа проявления этического поворота в современном искусстве. “Мягкая” версия обнаруживает себя в “искусстве взаимодействия” и в этике консенсуса; “жесткая” версия синонимична представлениям о бесконечном зле и выражена в искусстве, посвященном неутолимой скорби по состоявшейся катастрофе (его главный пример здесь – Кристиан Болтански). Обе эти тенденции близки друг другу своим ретроспективным характером, ориентацией на утерянное социальное единство, которого на самом деле никогда не существовало. Так, сегодняшнее общество не является более или менее фрагментированным, чем оно было прежде; ослабление социальных связей – это лишь следствие жизни в мире без Бога или без других трансцендентных гарантов смысла. Нам надо осторожнее воспринимать апелляцию социально ангажированного искусства к этическому, т.к. она нацелена на намеренное замещение двух различных категорий – эстетического и политического. Когда искусство так сильно зависит от неэстетических факторов для собственной легитимации, возможно, и не следует удивляться этому замещению – в “критерии сосуществования” Буррио или в “этике места” Люси Липпард⁶.

В конечном счете Рансьер не дает в своем “Кризисе эстетики» ответа на вопрос: как возможен выход социально ангажированного искусства из этого ретроспективного тупика? Можно предположить, что все-таки существует несколько

социально ангажированных проектов, не стремящихся восполнить утраченные социальные узы и не зависящих от этического критерия. Речь идет не о проектах, которые подвергаются критике невозможность сообществ, обнаруживая их “несостоятельность” (так Ми-вон Квон описывает *“Critical Art Ensemble”* в конце своей книги “Одно место вслед за другим”, 2002⁷), но о тех, которые, напротив, представляют рефлексивное и взвешенное понимание отношений между эстетическим, этическим и политическим. Некоторые из этих проектов широко известны: “Памятник Батаю” (2002) Томаса Хиршхорна, также “Битва при Оргриве” (2001) Джереми Деллера, “Когда вера сдвигает горы” (2002) Франсиса Алюса, “Эксперимент Бадун: широкомасштабный, нефаталистский эксперимент на девиацию” (2001) Карстена Хёллера.

В проекте Хиршхорна участвовали в основном турецкие обитатели пригородов Касселя. Сам проект был подробно задокументирован, равно как и трудоемкий опыт посещения этой детально продуманной инсталляции, посвященной жизни Жоржа Батая. Подобно посетителям зоопарка и животным в клетках зрители и участники проекта испытывали чувство неловкости от непонимания того, как им следует взаимодействовать: каждая сторона не понимала, как эту ситуацию воспринимает другая.

Эпический проект Алюса “Когда вера сдвигает горы” (2002), напротив, осваивает формы поведения социальных масс. На песчаной дюне, нависавшей над бедняцкой окраиной перуанской столицы, пятьсот добровольцев, вооруженных лопатами, были проинструктированы следую-

щим образом: пятисотметровую песчаную дюну надо было сместить на десять сантиметров. В том, как под палящим солнцем было исполнено это бесцельное, героическое, сизифово задание, есть поистине нечто библейское. Может показаться, что в названии работы кроется намек на силу коллективного усилия: что, мол, если люди, полные веры в свои силы изменить мир, объединятся, тогда они, возможно, и смогут его изменить. Однако этот сколь поэтический, столь и бесполезный проект явно о другом. Алюс вовсе не претендует в этой акции на отстаивание чьих-то общественных прав. Объясняя свою работу, он цитирует своего куратора Куаутемока Медину: “Вера помогает смириться с настоящим с тем, чтобы посвятить себя абстракции посуленного будущего”. Данная работа одновременно является как реакцией на перуанский политический хаос, так и абсурдной “социальной аллегорией”, запечатленной и распространенной в формах открыток, видео, книг и, что, возможно, особенно важно, устного мифа.

В 2001 году британский художник Джереми Деллер при содействии нескольких исторических обществ инсценировал ключевые события шахтерской забастовки 1984 года – жестокого столкновения шахтеров с полицией в деревне Оргрив в Йоркшире⁸. Актерами в этой инсценировке были бывшие шахтеры и полицейские – реальные участники некогда свершившихся событий. Хотя и была в этой акции терапевтическая компонента (в инсценировке некоторые из полицейских и шахтеров сменили роли на противоположные), в ней

был также и фривольный аспект – ключевая батальная сцена была выдержана в стилистике более древних эпох, например времен английской гражданской войны. Подключение к инсценировке исторических обществ придало недавним политическим событиям исторический статус и в то же время привлекло внимание к этой эксцентричной форме досуга (исторические инсценировки – увлечение Джереми Деллера). Событие в целом можно было бы оценить как живописание современной истории, тогда как работу Франсиса Алюса можно рассматривать как политизированный ленд-арт: сам он называет это “земельное искусство для безземельных” (*“land art for landless”*). Подобно эпическому жесту Алюса акция Деллера одновременно распознавалась как политическая (сбор людей на очевидную демонстрацию), так и не распознавалась как таковая – инсценировка походила на деревенский праздник с местным духовым оркестром и детьми в маскарадных костюмах.

Наконец, в “Эксперименте Бадун” бельгийский художник Карстен Хёллер собрал группу из двухсот человек, которые в течение двадцати четырех часов просидели заперти в брюссельском выставочном павильоне Атомиум. Отказ Хёллера от документации проекта стал логическим продолжением его постоянного интереса к категории “сомнения”. Если отказаться от документации проекта, можно ли считать его реально состоявшимся? Не возникнет ли у его участников сомнение, что они приняли в нем участие? И не возникнет ли сомнение у публики Хёллера (т.е. тех, кто не был в Атомиуме) в том, что



“Атомium”, Брюссель
Здесь проводился
проект
Карстена Хёллера
“Эксперимент
Бадуэна”

все это действительно произошло? В самом деле, Хёллер весьма успешно спутал все критерии участия и неучастия, т.к. его произведение – это прежде всего случай проникновения бездействия: отказа от повседневной продуктивности.

Все приведенные выше примеры – это проекты, которые в своем воздействии не зависят от наличия знаний о творческом процессе художника. Чтобы вступить во взаимодействие с обществом, они не пытаются добиться собственной легитимации, представляясь “моделью” или “инструментом” социального взаимодействия. Эти проекты скорее вызовут в набожной душе беспокойство и тревогу, нежели станут упрашивать и настаивать. Что еще более важно, они существуют одновременно как коллаборативные практики для первичной аудитории и как в высшей степени выразительные жесты, обращенные ко вторичной аудитории, т.е. к тем людям, которые впоследствии столкнутся с произведением. Сотрудничество художников с предварительно организованными сообществами носит эксплуататорский характер,

поэтому это сотрудничество не может быть принято за модель общественного взаимодействия. Но произведения от этого не теряют, можно даже сказать, они становятся сильнее.

Конечно, социальный поворот в искусстве отражает возрастание интереса художников к этическим проблемам посредством практики непосредственного сотрудничества, но если результат вызывает всплеск закоряченного “этического” критицизма, нам следует по крайней мере ясно представлять себе, что этот критицизм конституирует. В настоящее время дискурсивный критерий социально ангажированного искусства – калька с простого уравнения, связывающего антикапитализм и христианскую мораль. В этой схеме победителем оказывается самопожертвование: художник должен отречься от своего авторского присутствия в пользу коллаборативного сообщества, позволив участникам говорить через себя. Это самопожертвование дополняет идея о жертвенности искусства как такового и о необходимости его полного растворения в социальной практике. Доведенное до предела, это положение является одним из логических противоречий. Как полагает Рансьер, лучшее искусство – это то, которое эффективно способствует утверждению парадокса о совмещении автономного и гетерономного существования: о сохранении искусства перед лицом вторжения инструментальной рациональности и при этом о появлении бесчисленных сообществ.

Перевод с английского
Полины ЖУРАКОВСКОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеются в виду художники, причастные к так называемой “эстетике взаимодействия” – явлению, сформулированному и проанализированному в текстах Николя Буррио. См.: Николя Буррио. “Эстетика взаимодействия” в: “Художественный журнал”, М., 2000, № 28/29, с. 33 – 38. Критику идей Буррио см. в других материалах этого номера: Фредерик Моффа “Художественные группы против группировок власти. Размышления на тему”, Марко Скоттини “Картографии “Realidad”. Художественные практики в Латинской Америке”.

² См.: Jacques Rancière. “Malaise dans l'esthétique”. – Paris: Galilée, 2004.

³ См.: Grant Kester. “Conversation Pieces: Communication and Community in Modern Art”. – University of California Press, Berkeley, CA, 2004.

⁴ См.: “The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture”, ed. Hal Foster. – Port Townsend: Bay Press, 1983.

⁵ Цитируется по рукописи, которая готовится к публикации как: Maria Lind, “Actualisation of Space: The Case of Oda Project”. – Situations, Bristol, 2005. См. также: www.republi-cart.net/disc/aap/

⁶ “Восемь пунктов этики места” приводятся в: Lippard, Lucy, R. “The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society”. – New York, NY: New Press, 1997.

⁷ См.: Miwon Kwon. “One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity”. – London and Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology, 2002.

⁸ О проекте Джереми Деллера см. также в тексте Ольги Конёнкиной “Сова Минервы, или Политический резнактмент в эпоху большого компромисса”, публикуемом в настоящем номере.

Клер Бишоп
Историк и критик современного искусства. Преподает в Королевском колледже в Лондоне.
Живет в Лондоне.



RTmark
www.rtmk.com

®™ARK, ЗОЛОТОЙ ФАЛЛОС И ОРГАНИЗАЦИЯ ОСВОБОЖДЕНИЯ БАРБИ: ИСКУССТВО БУФЕРНОЙ ЗОНЫ

АННА МАТВЕЕВА

Акция "The Yes Men"
на международной
конференции
"Текстильная
индустрия будущего"
в Тампере (Финляндия),
январь 2001



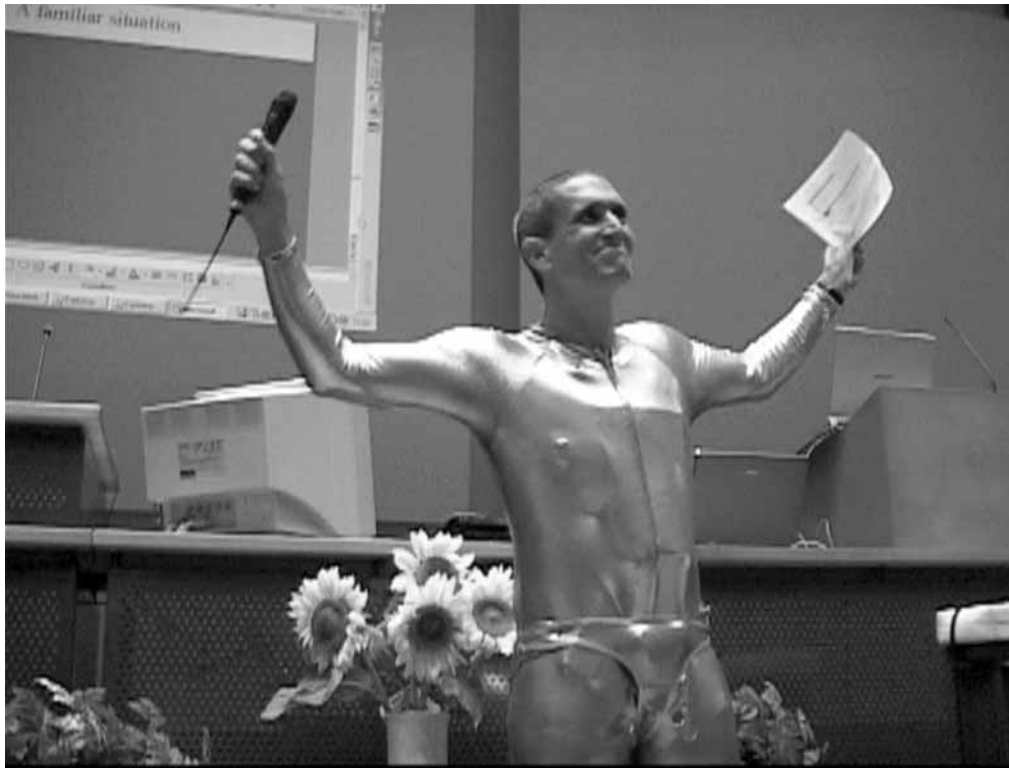
В 1999 году два полубезработных американских разгильдяя по имени Энди и Майк (фамилии скрывают) открыли в сети Интернет сайт gatt.org – ложный двойник сайта Всемирной торговой организации. Внешне gatt.org (он работает по сей день) выглядит вполне правдоподобно: эмблема ВТО, солидные заголовки, обращение генерального директора ВТО, сводки макроэкономических новостей, специфический официальный слог. Однако за

солидными заголовками скрывались странички с совершенно противоположным содержанием: с убийственной статистикой роста бедности и экономического неравенства в мире, с резкой критикой экономической и идеологической политики главных игроков глобального рынка, а также с обещаниями (от лица ВТО, конечно) реорганизации ВТО в TRO (Trade Regulation Organization, т.е. Организацию регулирования торговли), чья

деятельность будет основана на Декларации прав человека, и с просьбами к посетителям сайта присылать свои предложения по реструктуризации ВТО на реальный адрес штаб-квартиры ВТО в Женеве.

Как это ни смешно, но множество посетителей сайта действительно приняла gatt.org за официальный сайт ВТО; еще более занятно, что в числе "купившихся" оказались представители торговых и промышленных организаций. В почту

Плакаты ®™ARK



Акция "The Yes Men"
на международной
конференции
"Текстильная
индустрия будущего"
в Тампере (Финляндия),
январь 2001

gatt.org стали поступать предложения (обращенные, естественно, к ВТО) прислать своего представителя на те или иные торгово-экономические форумы или конференции. В 2000 году организаторы международной конференции по торговому законодательству в Зальцбурге прислали на gatt.org приглашение выступить на конференции, обращенное к реальному гендиректору ВТО Майку Муру. Майк и Энди (к тому моменту они уже называли себя *The Yes Men*) ответили незамедлительно: в их письме от имени Мура содержался вежливый отказ лично участвовать в конференции и предложение послать в Зальцбург в качестве представителя ВТО "д-ра Андреаса Бихльбауэра" (фамилия была выбрана наугад из венского телефонного справочника) с двумя якобы телохранителями.

The Yes Men с трудом наскребли денег на билеты в Вену (они были дешевле, чем напрямую в Зальцбург), позаимствовали у друзей деловые костюмы и 27 октября прибыли в зал заседаний. Патетическая речь "д-ра Бихльбауэра", озаглавленная "Ослабление регулирования торговли и концепции последовательного улучшения от 1970-х до наших дней", представляла собой вполне сюрреалистический текст и сводилась к призыву объявить испанскую сиесту и итальянский трехчасовой обеденный перерыв вне закона, как нарушения стандартов торговли; а также к требованию узаконить коррупционную практику купли-продажи голосов в голосованиях по ключевым экономическим вопросам, причем продавать голоса открыто на самых популярных интернет-аукционах. Когда ошеломлен-

ная аудитория потребовала объяснений, докладчик объявил, что он просто озвучил "линию партии" ВТО чуть более откровенно, чем это делает сама Всемирная торговая организация. В тот же день, чуть позже, Энди и Майк объявили, что на "д-ра Бихльбауэра" напал неизвестный террорист, запустивший ему в лицо тортом, что псевдодоктор получил от удара тортом тяжелую травму и, к вечеру, что от полученной травмы он скончался. Удивительно, но история не имела юридических последствий, а сайт gatt.org продолжали принимать за официальный сайт ВТО.

Второй инцидент не заставил себя ждать (это был самый яркий перформанс *The Yes Men*): в январе 2001 года организаторы международной конференции "Текстильная индустрия будущего" в Тампере пригласили выступить у них представителей ВТО опять-таки через сайт gatt.org. *The Yes Men* решили, что продемонстрировать собравшимся бесчеловечную сущность политики ВТО можно и без слов. В докладе, открывавшем конференцию производителей текстиля, Энди кратко изложил историю текстильной индустрии и, в частности, заявил, что Гражданская война в США (одним из камней преткновения которой, по его словам, был именно текстильный бизнес, точнее, хлопковые плантации Юга) была пустой тратой денег, ибо отмененное в результате ее рабство было попросту заменено более эффективной своей версией: низкооплачиваемым наемным трудом, успешно существующим по сей день. Единственным слабым местом такой организации труда, по его словам, является недостаточность



Акция "The Yes Men" на международной конференции "Текстильная индустрия будущего" в Тампере (Финляндия), январь 2001

контроля за трудом наемных рабочих: менеджер в Нью-Йорке не может 24 часа в сутки контролировать эффективность труда сборщиков хлопка на полях в Китае. Однако, заявил Энди, на этот счет разработано новое технологическое решение, – и с этими словами начал срывать с себя деловой костюм. Под костюмом оказалось позолоченное обтягивающее трико, представленное боссам текстильной индустрии как "костюм менеджера на отдыхе", снабженное золоченым же надувным фаллосом длиной в метр. Вот, – объяснил Энди, потрясая гигантским членом, – инструмент, с помощью которого менеджер дол-

жен круглосуточно контролировать рабочих. К удивлению хулиганов, аудитория ответила аплодисментами. Председатель конференции поблагодарил "представителя ВТО" за содержательное выступление и предложил занять место в президиуме конференции. После выступления, переодевшись, Майк и Энди пытались опросить участников конференции – некоторые из них были удивлены презентацией надувного фаллоса, но никого не шокировали слова о рабстве. По-настоящему обиженной признала себя лишь одна участница – ее возмутило то, что "из доклада следует, что только мужчины могут эффективно управлять текстильным бизнесом".

Я так подробно описываю акции *The Yes Men*, чтобы не осталось сомнений: по всем статьям эти действия вполне могут быть признаны художественными, причем могут быть точно атрибутированы и отнесены к тем или иным художественным направлениям. Однако при всем своем сходстве с художественными акциями деяния *The Yes Men* никогда не причислялись к искусству – точнее, сами их авторы никогда не претендовали на статус художников. Выполняя одну из наиболее важных задач искусства – критику языков современного общества, они никогда даже не пробовали заявить свои действия как художественные (что могло бы стать, например, оправданием их хулиганства в глазах закона) и вписаться в существующую систему репрезентации искусства. *The Yes Men* не выставляют, не сдают свою обширную документацию в художественные архивы, не представлены в музеях и собраниях и вообще существуют сами по себе, а

информация о них доступна преимущественно в Интернете. Справедливости ради надо заметить, что группа не вписана не только в систему художественной репрезентации, но и в другие активистские сообщества, политические или социальные. Единственная общность, с которой более или менее сотрудничают *The Yes Men*, – большой проект "®™ ARK", также существующий на стыке искусства, социального активизма и индивидуального анархического действия.

®™ ARK – это стихийно сложившийся фонд, занимающийся как раз менеджментом таких социально-критических проектов. Он собирает идеи, изыскивает финансирование и прочие средства к их осуществлению, объединяет единомышленников. ®™ ARK осведомлен о художественном смысле своих проектов (и само название ®™ ARK, читающееся как "art mark", то есть "знак искусства", свидетельствует об этом), но не заявляет свои акции как художественные. В числе деяний ®™ ARK, например, "Организация освобождения Барби": программа акций, критикующих потребительский прессинг при помощи одного из самых расхожих его символов, куклы Барби. Организация освобождения Барби, *Barbie Liberation Organization*, была основана еще в 1989 году. Одной из первых ее акций стала покупка восьми тысяч говорящих кукол Барби, которые потом были подвергнуты хирургической операции: вместо стандартных барби-фраз в их голосовые чипы были записаны неожиданные высказывания: "Математика – да, это сложно", "Мне отмишение!", "Мертвые не лгут!", "Будет ли у нас когда-нибудь достаточно одежды?" и т.п. После операции

на голосовых чипах куклы были запечатаны обратно в коробки и возвращены на полки магазинов. Целью акции, естественно, было расширение сознания детей – потребителей кукол: сталкиваясь с такой неожиданной-негаданной речью из уст грудастой пластиковой блондинки, ее маленькая хозяйка будет вынуждена придумывать игровые ситуации, в которые могла бы вписаться секс-бомба с нестандартной жизненной позицией. По словам активистов освобождения Барби, “от нашей программы выиграют все: продавцы получают прибыль, дважды продавая одну и ту же куклу, покупатель получит гораздо лучший продукт, а наше высказывание будет услышано”.

®™ARK не только координирует текущие проекты, но и поощряет уже свершившиеся подвиги: так, ®™ARK выплатила премию программисту Жаку Севрину, который в 1996 году самовольно внес изменения в программу компьютерной игры-стрелялки “*SimCopter*”, которую он разрабатывал: будучи гомосексуалистом, Севрин был недоволен тем, что на определенном уровне среди персонажей игры появлялись полуобнаженные красотки, и заменил их на полуобнаженных же красавцев, которых игрок к тому же мог виртуально обнять или поцеловать. Игра (со всеми диверсионными изменениями, внесенными Севрином) вышла в продажу тиражом около 50 000 копий; когда дело открылось, программист был уволен, а его работодатель – компьютерная компания “*Maxis*” – вынужден выпустить патч, восстанавливающий в игре гетеросексуализм. ®™ARK поддерживает выступления жителей мексиканского селения Попотла

(в том рыбацьем поселке на карибском берегу снимался “Титаник”, и съемочная группа перекрыла местным жителям доступ на побережье глухой стеной, а также безнадежно загрязнила прибрежные воды, фактически лишив местных рыбаков средств к существованию, – за это жители поселка “украсили” стену гирляндами из мусора и помоев), акцентируя визуальную сторону их протеста. Единственное, чего демонстративно не делает ®™ARK, – она не поддерживает никаких отношений с, казалось бы, наиболее близкой ей средой: художественным сообществом.

Акции ®™ARK и подобные им – а их множество – в очередной раз ставят вопрос о критериях идентификации и самоидентификации искусства. Несомненно, есть большой соблазн считать деяния *The Yes Men* и прочие акции под эгидой ®™ARK художественными – хотя бы потому, что ни под какую другую классификацию они не подпадают и к какой-либо другой области человеческой деятельности отнести их гораздо сложнее, чем к искусству. Причислить ли их к политическому активизму? – нет, ведь они не призывают к политическим действиям, не прокламируют ни одну из имеющихся политических позиций и не апеллируют к политически сознательным группам. К активизму социальному? – ближе, но используемые ими методы какие-то слишком отвязные и абсурдные, а высказывания слишком спорные, чтобы быть восприняты как действенные методы социального переустройства. К искусству эти акции, пожалуй, наиболее близки: они, как и положено политически сознательному искусству, осущест-

вляют критику общепринятой риторики, противопоставляют индивидуальную позицию стереотипным установлениям общества, подрывают устоявшуюся общественно-политическую логику, разрушают границы представлений общества о себе и своем порядке, причем делают это куда как артистично... смущает только одно – они сознательно отказываются считаться искусством и играть в обществе по применяемым к искусству правилам (в том числе представляться на выставках и хранить документацию в музеях, как положено перформансу). Авторы этих акций предпочитают не давать им вообще никакой четкой идентификации, растворять их в житейской ткани и считать “просто выходками”, пусть даже их выходки уложены в четкую, усердно распланированную программу. И все же для искусствоведа они – материал не менее, а может, и более благодарный, чем конвенциональное искусство.

Граница между искусством и неискусством действительно местами настолько тонка, что единственным критерием, позволяющим зачислить то или иное действие в разряд искусства, остается лишь желание художника/нехудожника или его куратора считать его таковым. Мне могут возразить, что художник производит свои действия с осознанной критической и эстетической позиции, в отличие от обывателя, который тоже может производить действия внешне “художественного” вида, но при этом не преследует художественных целей или не осознает свои цели как художественные. Но активистам флэшмоба – кто не помнит прокатившийся по миру полтора года назад бум флэшмобов? – тоже свойствен-

но четкое осознание критической и эстетической составляющих их действий. Тем не менее, флэшмоб – не искусство, хотя и предельно близок к нему; хотя, пожалуй, единственное отличие флэшмоба от хэппенинга в том, что флэшмобберы попросту отказываются считать себя художниками, а свои действия – искусством (как и давать им любую другую идентификацию).

В мае 2002 года несколько сотен людей – часть многотысячной толпы, днем и ночью заполняющей гамбургский железнодорожный вокзал, – неожиданно и одновременно стали производить странные действия: словно по команде все они, находясь в разных местах вокзала на разных платформах, приседали, потом поднимались на цыпочки, потом поднимали руки, потом застыли на месте, потом махали неизвестно откуда взявшимися платками... Этот безмолвный танец сотен людей, продолжавшийся около 20 минут, представлял собой акцию группы “*Ligna*” под названием “Радиобалет”: люди были слушателями коротковолнового “*FSK-Radio*”, и по радио же (у каждого был портативный приемник с наушниками) координировались их действия. Группе “*Ligna*” был интересен не только процесс, но и результат (он заключался в том, что безобидные, но непонятные действия участников так перепугали вокзальное начальство, что оно перенаправило все прибывающие поезда на запасную платформу), и ее члены не сомневались в художественном качестве своей затеи. До появления флэшмобов оставался еще год, а через год некоторые флэшмобы почти детально повторяли “Радиобалет” (может быть, за исключением того, что

“Радиобалет” был в несколько раз более длительным, чем обычный флэшмоб, имел более сложный сценарий и потому требовал координации по радио), но их авторам и участникам даже в голову не приходило считать свои выходы искусством или вообще чем-то еще, кроме собственно флэшмоба.

Реакция куратора-практика на такого рода акции неизбежно амбивалентна. С одной стороны, они невероятно притягательны для всех, кто имеет дело с искусством: притягательны не только как яркие произведения с огромным, взрывным критическим потенциалом, но и как исполнение мечты искусства о преодолении собственных границ и выходе в живую жизнь. С другой стороны, непременно встает вопрос о правомочности объявления искусством того, что само такому объявлению противится. Имеем ли мы право тащить в пространство искусства то, что сознательно помещает себя вне этого пространства? Аргументы как “за”, так и “против” более чем веские, их множество, они примерно равноубедительны. А это значит, что ответ “да” или “нет” невозможен – для адекватного ответа на этот вопрос необходимо пересмотреть границы и процедуры как кураторской практики, так и самого нашего понимания искусства.

Такой пересмотр может иметь неожиданно продуктивные последствия. Пограничные для искусства художественные практики (будем называть их художественными, раз уж зашла речь об их курировании) требуют столь же пограничных кураторских практик, результатом чего должны стать пограничные же выставочные проекты. Для них

необходимо разработать новые формы репрезентации, помещающие это искусство перед глазами зрителя, но в то же время вне пределов привычной художественной “площадки”. Для такой репрезентации необходимо решать множество вопросов, обычно не попадающих в поле зрения организаторов выставок, например, вопрос легальности этого искусства (почти все подобные акции так или иначе нарушают общественный порядок) и легальности его просмотра, то есть безопасности зрителя. Для нее необходимо расширить само понятие выставки или выработать другое, равноценное. Она, несомненно, будет включать в себя, помимо собственно выставочного материала, обширную репрезентацию социального, политического, идеологического, локального контекста, окружавшего материал. Она будет формировать некую буферную зону репрезентации искусства – как сами акции вроде тех, что делает *The Yes Men* или “*Ligna*”, формируют буферную зону между искусством и неискусством или, если хотите, между искусством и жизнью. Они одновременно маркируют эту сумеречную зону и выводят искусство за его собственные пределы. Вряд ли можно найти более достойную задачу для художника.

Анна Матвеева
Родилась в Ленинграде в 1975 году. Художественный критик, переводчик, куратор.
Живет в Санкт-Петербурге.



СОВА МИНЕРВЫ, ИЛИ ПОЛИТИЧЕСКИЙ РЕЭНАКТМЕНТ В ЭПОХУ БОЛЬШОГО КОМПРОМИССА

ОЛЬГА КОПЁНКИНА

Главный урок, который можно вынести из опыта прошлогодного раскручивания блокбастера Майкла Мура “Фаренгейт 11” и прочей политической документалистики, – это то, что практикуемые художниками и режиссерами формы открытого политического высказывания – какой бы популярностью ни пользовались эти авторы – не влияют на результаты выборов президента. Политический театр, если он сохраняет за аудиторией лишь роль пассивного зрителя, все-таки остается театром, сколь ни велика была бы в нем политическая компонента.

Подобный вывод можно пересмотреть, обратившись к иным, альтернативным формам художественного активизма, делающим ставку на аудиторию как массового участника спектакля, – к проектам, которые традиционно пользовались популярностью прежде всего в обществах и контекстах, пропитанных идеологией. Энтузиазм участвующих в таких проектах масс может быть объяснен желанием народа увидеть в себе “демократического суверена” (если воспользоваться терминологией критиков либерально-демократического национального государства) – властную силу, несущую в себе потенциал если не альтернативной, то хотя бы параллельно существующей политической власти.

Примерами заимствования подобных “популистских” практик являются инициированные художниками исторические спектакли (т.н. “реэнактменты”), которые в последнее время стали осуществляться параллельно сра-

зу в нескольких странах. Суть реэнактментов состоит во включении обычных людей – целых групп населения – в игру и, одновременно, в коллективный анализ разыгрываемых событий, с участием профессиональных актеров, а иногда и без них. Подобно тому как это происходит в независимом кино, в искусстве эти попытки связаны с определенным заказом на социальность, реалистичность и тотальность захвата физической и исторической территории.

Речь идет о реэнактментах, предпринятых такими художниками и независимыми режиссерами, как Питер Уоткинс (Англия), Джереми Деллер (Англия), Фредерик Мозер и Филипп Швингер (Швейцария), Катрин Салливан (США). Каждый из них обращается в своей работе к историческим событиям, которые переживались как травматические и сопровождалась всплеском общественного сознания и изменением политической ситуации. Эти массовые постановки не только реализуют “историческую необходимость” (своим обусловленным запозданием), но также ставят вопрос о легитимации эстетических практик как попыток интервенции в политическую жизнь сегодняшнего дня через восстановление событий прошлого. Редкость подобных перформансов и недостаток внимания к ним объясняются тем, что они, как правило, реализуются в формате фильма, что в принципе ограничивает их показ рамками узкопрофессиональных презентаций и выставок. И это вопреки тому, что задейство-

ванность в этих работах огромного числа людей, колоссальные усилия художников по их организации да и сама трудоемкость процесса подготовки к съемке фильма, безусловно, достойны большего внимания.

Как правило, подобные акции-реэнактменты сильно оторваны во времени от события-прообраза, что подтверждает известный тезис Лакана о задержке в интерпретации и осознании события, а также отсылает к гегелевскому положению о том, что “сова Минервы вылетает в сумерки”, т.е. философское сознание эпохи формируется на ее закате. Объектами инсценировки в таких проектах становятся события, которые – как уже говорилось выше – переживаются как травматические и, по самому определению травматического, не поддаются символизации. Поэтому единственный способ говорить о них и интерпретировать их – это повторение. По мысли Славоя Жижека, художественные акции интерпретации-повторения диктуются желанием исправить ошибку “неузнавания” этих событий в момент их реального осуществления. Но помимо философского смысла этих инсценировок, существует и другой: реэнактменты – это попытка современных художников легитимировать искусство как способ коллективного и индивидуального участия в истории.

Американский историк искусства Сьюзан Бак-Морс¹ интерпретирует один из первых грандиозных реэнактментов XX века – спектакль “Штурм Зимнего” в Петрограде в 1920 году, организо-

Катрин Салливан
“Плавучие льды Земли
Франца-Иосифа”,
видеопроекция
на пяти экранах.
Предоставлено
галереей
“Метро Пикчерз”

Катрин Салливан
"Плавучие льды Земли
Франца-Иосифа",
видеопроекция
на пяти экранах.
Предоставлено
галереей
"Метро Пикчерз"



ванный Советским правительством и оформленный левыми художниками и в котором приняло участие около 10 тысяч человек, – не только как “инсценировку революции, но инсценировку самой постановки революции, со всеми ее двусмысленными отношениями с властью, которые подразумевает подобный политический театр”. “Бесконтрольно вершащая историю масса” на самом деле была подчинена тотальному контролю – организационному комитету, художникам, чиновникам и т. д. Так, в описании “Штурма Зимнего” современники упоминают огромные прожекто-

ры, установленные на крышах домов, выхватывавшие из темноты наиболее “важные” эпизоды, командные сигналы, передаваемые по телефону, цифровые коды, обозначающие отдельные эпизоды, и т. д. – все атрибуты управления и контроля. В то же самое время свидетель событий, Виктор Шкловский, сравнил задействованные в инсценировке массы с “протоплазмой”, называя все происходящее “органическим” процессом, в котором сама история разворачивается как театральное действо.

От “Штурма Зимнего”, поставленного в жанре эпического

кинематографа, тогда еще бывшего только в проекте (“Октябрь” Эйзенштейна появился только в 1927 году), до голливудского кино кинематограф всегда был “движущимся” зеркалом, в котором аудитория узнавала самое себя. Исторические спектакли отражают желание масс производить и эксплуатировать символические и иконические смыслы исторических акций. “Такая репрезентация, – пишет Бак-Морс, – оказывается важной в трансформации случайной толпы (массы-в-себе) в самосознательную, целеустремленную массу (массу-для-себя), как минимум, с потенциалом проигрывания своей собственной судьбы. Однако же технологии, что держат это “зеркало” перед массами, могут также и “ослеплять” их, заслоняя своим собственным имиджем стоящую за этими спектаклями манипулирующую силу”². Медиа, и особенно кинематограф, и являются в первую очередь такой манипулирующей силой. В то время как благодаря карнавальности спектакля, разыгрываемого в реальном времени массами, возможности контроля за ним ограничены, кинематограф – с его монтажом и техническими средствами – предлагает формат, позволяющий контроль над действием, создавая временную дистанцию между участниками и зрителями.

Сегодня, используя формат фильма, работы независимых режиссеров и художников предлагают иной способ конструирования массового общества, отличающийся от произведений традиционного эпического кинематографа. Как практика современного искусства, эти работы антиспектаклярны; их цель – смещение фокуса с эмоций и зрелищных эффектов к анализу и интерпретациям, с акций – к диалогам, с фиксированного сценария – к импровизации. Массы в современных реэнактментах превращают-

ся из сознательной коллективной властной силы, бесконтрольно выплескивающейся из пространственных и временных границ, в социально активные группы, движимые индивидуальными размышлениями (внутри коллективного целого), интерпретациями и ролевыми играми.

Одной из самых сильных и серьезных попыток подобного художественного освоения коллективной истории стал фильм *“La Commune (de Paris, 1871)”* снятый в 1999 году Питером Уоткинсом. Этот представитель английского документального кино, известный своими длинными, зрелищными “докудрамами” (наполовину документальными, наполовину сыгранными фильмами), заставил 220 жителей Парижа и близлежащих провинций, у большинства из которых не было ранее актерского опыта, отыграть от начала до конца (т.е. от написания сценария до его реализации) события Парижской коммуны 1871 г. Результатом этого проекта явился 5-часовой фильм, показанный по каналу ARTE. Отказавшись от главных героев и выведя на первый план массы, Уоткинс, тем не менее, особое внимание в фильме отвел индивидуальным работам – актерским версиям событий и проявлениям их персональных позиций. Отвечая на вопрос: “Почему именно этот фильм и почему сейчас?”, Уоткинс говорил о “затребованности сегодня коллективной социальной утопии, в которых современный человек нуждается, как умирающие, обескровленные люди нуждаются в плазме”³. Фильм *“La Commune”*, по мысли его автора, – это возрождение политического кинематографа; это фильм о том, как идеи превращаются в акции. “Фильм этот – об идее коммуны, об идее неизменно живой, особенно если связывать с нею не неудавшееся политическое восстание парижан, но начало некой рефлексивной тра-

диции, исходную точку концепции солидарности и гражданской ответственности”⁴. Поэтому задачей было показать сам механизм этого развития, идентичный механизму создания фильма. Таким образом, через участие парижан в реализации общей задачи – создании фильма – Уоткинс осуществляет проект коммуникации и образования масс. “Процесс” – то, как определяет свой проект Уоткинс, – включал исследование всеми его участниками истории Франции, формирование их собственного взгляда на роль Парижской коммуны и осознание причин ее маргинализации французской образовательной системой и т.д. Проходя все эти этапы производства/процесса, актеры получали опыт участия в политических дискуссиях о современной политике – опыт солидарности.

Нечто подобное предпринял Джереми Деллер в своем проекте для 60-минутного телевизионного фильма “Битва при Оргриве” (2001)⁵, также показанного каналом ARTE. Однако Деллер решил восстановить сравнительно недавние события июня 1884 года – памятной для всей Англии конфронтации между полицией и шахтерами-забастовщиками провинции Оргрив, в отчаянии выступавшими против массового и разорительного для региона закрытия шахт. Столкновение полиции и шахтеров-забастовщиков – ставшее широко известным из-за драматичности последствий и его масштабной зрелищности – было повторено жителями Оргрива как историческая батальная сцена. Многие участники “спектакля”, будучи ветеранами или свидетелями настоящих событий, сыграли роли и забастовщиков, и полицейских, параллельно участвуя в сценах фильма и размышляя над действительными событиями, смешивая тем самым чистый жест интерпретации-повторения с его прочтением и рефлексией.

В “Проекте Капитуляция” (*Capitulation Project, 2003*) швейцарского дуэта Фредерика Мозера и Филиппа Швингера сюжет – один из самых кровавых эпизодов вьетнамской войны: бессмысленная и жестокая расправа американских солдат с жителями – в основном женщинами, стариками и детьми – деревни Май Лэй в мае 1968 года. Художники обращаются не непосредственно к самим событиям, а к их уже существующей интерпретации малоизвестным нью-йоркским коллективом *Performance Group*, использовавшим этот эпизод как тему своей экспериментальной постановки в 1972 году. Участники отыгрывали этот эпизод на сцене, параллельно вовлекая зрителей в происходящее, заставляя их принимать решения о развитии событий и последующих сценах. Если зрители отказывались выходить на сцену, спектакль прерывался, и перерывы длились иногда несколько часов.

В центре перформанса, поставленного Мозером и Швингером, также оказываются вечные вопросы коллективной вины и ответственности за военные преступления. Бойня в Май Лэй дает материал к размышлению о том, что превращает людей в убийц, и о том, каковы последствия подобных акций для выживших с обеих сторон (эти темы нам уже знакомы по фильмам “Цельнометаллический жилет” Кубрика, “Апокалипсис сегодня” Копполы, “Взвод” Стоуна и др.). На импровизированной сцене в центре зала, лишённого декораций, за исключением скамеек и деревянных мобильных конструкций, на которых расположились зрители (воспроизведение исторического перформанса 1972 года), актеры меняются ролями, играя нескольких главных персонажей: Гражданина – одновременно и вьетнамская жертва, и красный коммунар, Солдата – убийца-автомат, Репор-

тера – интерпретатор в драматическом конфликте, который повествует о текущих событиях в настоящей пьесе, Офицера, который объявляет солдатам о том, что они должны проделать то же самое с еще двумя деревнями... Актеры – исполнители главных ролей – члены голландского активистского экспериментального театра – разыгрывают различные сценарии, прерывая спектакль для его анализа и интерпретаций, приглашая зрителей принять участие в происходящем.

Наконец, еще один аспект массовых исторических постановок (и героических, и аналитических) – карнавал, театральность, пародия. Как замечает Сьюзан Бак-Морс: “Социальная пародия и высмеивание власти разрешены комедийной логикой карнавала, что ведет к потере антисоциальными эмоциями их подрывной силы”⁶. Таким образом, театральность становится средством интерпретации, т.к. она помогает исполнителям и перформансу не свалиться в яму политических догм и осуждений.

Этот аспект был исследован в фильме американской художницы Катрин Салливан “Плавучие льды Земли Франца-Иосифа”, впервые показанном на последней Биеннале американского искусства Уитни в 2004 году. Видео взяло за основу события захвата заложников 2002 года во время спектакля “Норд-Ост” московского театра на Дубровке. Катрин Салливан, изучавшая в свое время актерское мастерство, в своих предшествовавших работах исследовала конкретные модели поведения, заставляя актеров импровизировать и “играть” собственное прочтение заданных Салливан сцен – имитаций определенных ситуаций и эмоций, изучая, таким образом, социальный и индивидуальный эффекты, которые роли оставля-

ют в актерах. В работе “Плавучие льды Земли Франца-Иосифа” художница впервые обратилась к политическому материалу, увидев театральный формат и театральную драматургию в реальных событиях московской трагедии. В этой работе на пяти экранах показано, как актеры театра пантомимы, приглашенные Салливан, импровизируют отдельные сцены пьесы по роману Каверина; они преувеличенно жестикулируют, создавая гротескную имитацию изначально фальшивого действия оригинального спектакля – коммерческого популистского зрелища постсоветской России. Салливан, по сути, предлагает свою версию произошедшего, растягивая время мюзикла, делая его частью реальную драму, развернувшуюся с появлением террористов: так чеченские террористы и аудитория оказываются в одном ряду с персонажами “Норд-Оста”. Все действие, поставленное Салливан, представляет собой непрерывный поток фрагментов разорванных сцен, в которых актеры меняются ролями, изображая то мужчин, то женщин, то бандитов, то их жертв, выступая в исторических костюмах и в уличной одежде одновременно. В целом работа представляет собой дезориентирующее зрелище, что усиливается пятью экранами, на которых проецируются разные сцены фильма. Нарратив фрагментарен до степени неуловимости, и с помощью повторения сцен на разных экранах автор получает новые сюжетные и игровые комбинации и отношения.

Подобные коллективные акции обладают смыслом, лишь если призваны к жизни идеями, способными объединить людей и сплотить их общими интересами. Эта идеалистическая модель коллектива, которую можно свести к клише ком-

мунистической идеологии, в то же время суть модель солидарности, столь чуждая господствующим сегодня в отношении к истории – как прошлой, так и сегодняшней – принципам “нейтральности” и “объективности”. Актеры, прекращающие играть, для того чтобы поделиться своими размышлениями о происходящем или изменить сценарий, близки тем революционерам или тем интеллектуалам 60-х, для которых производство фильма было формой политического сопротивления. Тем не менее, современные художники, свободно апроприрующие модели солидарности и коллективов, должны осознавать ограниченность как пространства, в котором оперирует современное искусство, так и самого жанра, в котором в основном реализуются их проекты, – документального фильма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Susan Buck-Morss. “Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West”. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

² Buck-Morss S. Op. cit., p. 140.

³ См.: <http://www.mnsl.net/~pwatkins/commune.htm>

⁴ Там же.

⁵ О проекте Джереми Деллера см. также в тексте Клер Бишоп “Социальный поворот в современном искусстве”, публикуемом в настоящем номере.

⁶ Susan Buck-Morss. “Dreamworld and Catastrophe”, p. 176.



Ольга Копенкина
Родилась в Минске. Критик и куратор. Работала в Национальном художественном музее Республики Беларусь. С 1994 по 1998 год являлась куратором галереи “Шестая линия”. В настоящее время живет в Нью-Йорке.

ЭТИЧЕСКИЙ КОД АВТОНОМИИ

АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ

Анатолий
Осмоловский
“Без названия”
(из серии “Жуки”),
дерево, эмаль, 2004
Предоставлено
галереей Stella Art,
Москва



90-е: дружба – теория *ad hoc*

Проблемы, возникающие во взаимоотношениях между этикой и эстетикой, особенно обострились в 90-е годы. В ситуации тотального распада традиционного символического порядка, радикальной смены общественных и идеологических ориентиров, возникновения новых экономических отношений этические основания поведения и эстетические ценности смешались и перепутались. Искусство стало пониматься не как специфическая проектная практика по созданию новых форм и смыслов, а прежде всего как этическое усилие. Наиболее яркие авторы 90-х, вышедшие на московскую художественную сцену, демонстрировали разнообразные этические модели поведения (иногда до крайности скандальные). Концентрация на этической проблематике не могла не спровоцировать распространение крайней нетерпимости во взаимоотношениях друг с другом и с остатками советской и первыми элементами постсоветской системы искусства. Един-

ственным средством общественной коммуникации внутри художественного сообщества стала “дружба”. “Дружба оказывается последним прибежищем культуры в ситуации институционального, идеологического и морального вакуума”¹. Дружба была рудиментарной формой институционализации искусства, сохраняя одновременно общественную коммуникацию и индивидуальную бескомпромиссность участников. Как показал в своем тексте² В. Мизиано, наиболее убедительной художественной формой дружеской коммуникации стал конфиденциальный проект.

Распад привычного символического порядка начался не в 90-е. Уже эпоха постмодернизма поставила под сомнение ведущие художественные и философские системы. Кризис легитимности художественной теории авангарда (а также соцреализма) все эти годы преодолевался при помощи целой вереницы постоянно возникающих (и отбрасываемых) теорий *ad hoc*. Дружба, конфиденциальный проект были скорее последними *ad hoc*-теориями.

Вместе с тем дружба имеет мало общего с процедурами истины. Всем известно апокрифическое высказывание Аристотеля: “Платон мне друг, но истина дороже”. Являясь рудиментарной формой институционализации, дружба сохраняет и порождает рудиментарные формы истины, которые не могут выдержать серьезного столкновения с социальной реальностью. Дей-

ствительно, дружеское участие в соревновании с политическими и экономическими интересами часто проигрывает. Как только общество начинает заново устанавливать тот или иной символический порядок, дружба отходит на задний план, полностью перемещаясь в область интимного человеческого общения.

Новый этап развития российского искусства, начавшийся в 2004 году, вновь, но уже по-другому заострил этическую проблематику в ее взаимосвязи с эстетикой. Череду болезненных внутренних скандалов, в последнее время сотрясавших художественное сообщество Москвы, показала недостаточность дружеской коммуникации, эффективной еще пять лет тому назад. Возникновение институтов искусства порождает иные факторы общественной коммуникации в художественном сообществе: эстетические ценности и задачи, а также выражающие их теории искусства. Именно эти факторы, пока еще недостаточно выявленные и не отрефлексированные, разрушают хрупкое единство, установившееся в 90-е годы на почве дружбы. Этот процесс находится в самом начале, и сейчас трудно не только делать какие-то выводы, но даже определять основные, магистральные пути. Однако именно в начале этого процесса эстетической дифференциации уместно заново переформулировать взаимодействие между двумя основаниями социального действия: этикой и эстетикой.



**Анатолий
Осмоловский**
“Без названия”
(из серии “Жуки”),
дерево, эмаль, 2004
Предоставлено
галереей Stella Art,
Москва

Становление эстетики в религиозном ритуале. Первое разделение

Исторически этика и эстетика шли рука об руку. Как писал Вальтер Беньямин: “Первоначальный способ помещения произведения искусства в традиционный контекст нашел выражение в культе. Древнейшие произведения искусства возникли, как известно, чтобы служить ритуалу, сначала магическому, а затем религиозному”³. Если в первобытном мире и античности религия играла роль практически во всех политических, экономических и даже бытовых аспектах общественной повседневности – от массовой битвы до личного здоровья, то христианство локализовало свои усилия именно в этической области. С возникновением христианства религия полностью сконцентрировалась на этических проблемах, соответственно и искусство разделило с ней эту зону ответственности. Участие в религиозных ритуалах насильственным образом нагружало произведение искусства внешним относительно него этическим содержанием. Уже Джотто в своих дневниках высказывал недовольство, что он вынужден изображать героев христианской мифологии, вместо того чтобы заниматься чистыми художественными формами (возможно, он один из первых, кто откровенно заявлял, что ему более интересно изображать треугольники и квадраты, чем Христа и апостолов). Образ Христа, вне всякого сомнения, в первую очередь нес этический смысл, он же был главнейшим для большинства верующих. Этот образ бессознательно переносился на самого автора религиозного произведения искусства –

он должен был быть не только искусным художником, но и моральным эталоном. Уже на излете средневековой эпохи в Москве Стоглавый собор 1551 года постановил: “Подобает бо бытии живописцу смирену и кротку, благоговейну, ни празднословцу, ни смехотворцу, ни сварливу, ни завистливу, ни пияницу, ни убийцу...”⁴. Многие художники средневековья были не только авторами, но и служителями культа. Ироничной и богохульной метафорой данного положения стал знаменитый автопортрет Дюрера в образе Христа.

В эпоху Ренессанса начался процесс эмансипации искусства. Художники Ренессанса прежде всего приватизировали свою собственную частную жизнь – она стала их собственным делом и выбором. Произошло первое разделение. Автор стал частью светского общества.

Романтическая модель как инструмент отмежевания от христианской этики

Вменяемое церковью главенство этики над эстетикой в светском обществе создало целый ряд мифологичных ложных мотиваций художественной деятельности. “Гений и злодейство несовместны” – самый известный и реально самый влиятельный. Если эпоха Возрождения стала началом эмансипации искусства – первичного отделения от религиозного культа, то в XIX веке художники начали новый процесс эмансипации уже от светских этических мифов. Это было стремление к автономии искусства, т.е. требование оценивать художественные произведения в отрыве не только от тех или иных этических систем, но даже от поведения самого

автора. В качестве инструмента радикального отмежевания от любых форм этики художники и поэты романтизма сформировали специфическую девиантную модель поведения. Теперь художник ассоциировался не со святым, а с демоном – верховным демиургом своих произведений, ради создания которых способного на любые преступления (вплоть до убийства). “Проклятые поэты” Рембо, Верлен, Лотреамон эту модель реализовывали уже непосредственно в собственной жизни (как известно, с крайне печальным результатом для каждого). Это предельно радикальное движение (даже подвижничество) в конце концов к началу XX века добилось своей главной цели – искусство постепенно стали пытаться понимать из его внутренних законов, истории, традиции.

Наверное, самым последним феноменом романтической модели был сюрреализм. Сюрреалисты сделали из нее идеологию и на этой основе создали собственную квазипартию. Сложно однозначно утверждать, была ли данная операция первым прецедентом политизации или уже вторичной эстетизацией романтической модели (на новом уровне), но с этого момента специальное, нарочитое нарушение этики перестало быть насущной необходимостью художественного производства. Автономия искусства стала реальностью.

Возникновение авангарда. Новый эстетический закон

Итак, христианство выделило этику (вместе с эстетикой) в отдельную область. Ренессанс разделил эстетику и частную жизнь, романтизм отмежевался от этической



Анатолий Осмоловский
“Без названия”
 (из серии “Жуки”),
 дерево, эмаль, 2004
 Предоставлено
 галереей Stella Art,
 Москва

проблематики. Эстетика стала пониматься как самостоятельная практика. Уже в XIX веке стали появляться первые теории искусства, призванные оправдывать и осмысливать возникновение новых художественных форм. Принципиальный шаг, как известно, был сделан в начале XX века. Марсель Дюшан и Казимир Малевич задали новую парадигму искусства – автономно-го искусства авангарда.

В российском художественном контексте исторический авангард понимают довольно примитивно. Почему-то считается, что главная задача авангарда заключалась в тотальной эстетизации повседневности (или, наоборот, в тотальном обытовлении эстетики). Если художники все время должны пытаться делать “неискусство”, то художественные критики в свою очередь как представители художественной системы должны абсорбировать все возникающие новые “формы” и устанавливать их в социальности. Так, потенциально любой жест на территории искусства мог быть определен как художественный. Естественно, это несколько спортивное соревнование довольно быстро привело к печальному казусу: российская художественная жизнь стала представлять собой довольно жалкое зрелище, состоящее из череды публичных скандалов разной степени тяжести.

При всей недостаточной ясности, размытости и спорности теория авангарда – это довольно строгая художественная теория, имеющая несколько магистральных линий, а также ряд тупиковых (экспериментальных) ответвлений. Если не вдаваться в подробности, то главная зада-

ча авангардного проекта заключалась в стремлении к максимальной конкретизации художественного объекта. Картина “Черный квадрат” изображает именно черный квадрат и ничего больше. Малевич же сформулировал идею плоскостности картины, столь важную для К.Гринберга и американского абстрактного экспрессионизма (а также для всего авангардного проекта). Максимальная конкретизация художественных форм – это и есть их автономизация. Авангардный художественный жест – это прежде всего жест, освобожденный от каких-либо признаков содержания, ничего не символизирующий, формально не имеющий никаких законных прочтений. (Это не мешает, конечно, эмблематичные авангардистские произведения интерпретировать как метафору Кризиса цивилизации, символ Ничто, свидетельство онтологического Тупика, навешивать на них прочие, в равной степени необязательные и по-журналистски глупые “смыслы”).

Авангардный объект – это в самом прямом смысле объект материалистический. Указывающий сам на себя как на материальную вещь, лишенный каких-либо признаков иллюзионизма.

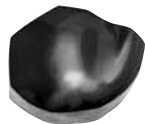
Было бы неверным трактовать автономию искусства как какую-то мистическую независимость искусства от социального контекста, политических убеждений и даже религиозных верований. И то, и другое, и третье оказывают значительное давление на любое автономное художественное высказывание. Однако, во-первых, анализ этого давления является составной частью автономии. И, во-вторых, когда мы имеем в виду автономию

искусства, мы утверждаем вектор, процесс, усилие, участвующие в конкурентной борьбе за адекватную интерпретацию. Помимо создания конкретных художественных объектов, автономия искусства обеспечивается художественными теориями, их интерпретирующими. Практика и теория следуют друг подле друга и, в известном смысле, невозможны по отдельности. Неудивительно, что Малевич сопровождал собственные работы чрезвычайно многословными текстами, выстраивающими исторические параллели и связи.

Достигнув своей автономии, искусство указало на свою естественную ограниченность. Многих художников данный факт вверг в состояние серьезной фрустрации. Вторая половина XX века вплоть до наших дней изобилует примерами (разной степени удачности и убедительности) преодоления этой ограниченности. Ни к чему значительному они пока не привели.

Романтическая модель, автономия искусства и массовая культура

Итак, автономия искусства – это не раз и навсегда достигнутое состояние, автономия искусства – это процесс, требующий своего постоянного возобновления. Именно этот факт в XX веке создал довольно сложную, двусмысленную ситуацию: с одной стороны, постоянное отстаивание автономии, как кажется на первый взгляд, требует постоянного же возобновления романтической модели, с другой – именно эта модель стала пожирать саму автономию искусства. В XX веке на арену истории выдвинулось массовое искусство. Эстетически не завер-



**Анатолий
Осмоловский**
“Без названия”
(из серии “Жуки”),
дерево, эмаль, 2004
Предоставлено
галереей Stella Art,
Москва

шенные артефакты массовой культуры, не обладающие своей имманентной историей, используют достигнутую искусством свободу от этики в качестве оправдания для своего утверждения в социальности. Именно в поп-культуре романтическая модель сейчас поставлена “на поток”. Рок-музыка демонстрирует нам целую вереницу демонических персонажей разной степени эстетической состоятельности, трэш-объекты повседневного применения – от подставки для ручек до настенного градусника – могут доходить до самых крайних степеней экстравагантности. Конечно, здесь нет ни подлинного понимания, ни явных эстетических задач, ни тем более хоть какого-нибудь элемента подвига. Массовая культура отражает массовый выбор и должна соответствовать основному правилу индустриального производства: быстрое создание, быстрое потребление и такое же быстрое забвение. Метафора дефекации в отношении к массовой культуре очень справедлива.

К этому феномену нельзя относиться исключительно негативно. Негативным он становится в тот момент, когда само современное искусство впадает в искус романтизма, наделяя массовую культуру мнимым историческим измерением и сообщая этическое оправдание. Другими словами, благотворный эффект массовой культуры возникает именно тогда, когда она берет на себя функцию возобновления романтической модели, освобождая искусство от этой политической функции.

Романтическая модель, пусть и в отраженной – негативной – форме, сохраняла связь с этической проблемати-

кой. Но кажущейся возможности возврата к романтизму на самом деле не существует. Именно массовая культура здесь стоит на пути. Поэтому любая попытка возобновления романтизма есть не что иное, как уход в массовую культуру.

Заблуждения 90-х: иллюзия тотальной свободы

Существует серьезное заблуждение (корни которого, естественно, в романтизме), будто автономия искусства создает идеальные условия для преступления: освобождение от этических императивов якобы “развязывает” автору руки, дает ему практически неограниченный ресурс для формотворчества. Жертвой этого заблуждения стали практически все наиболее заметные российские авторы 90-х (от акционистов до неоакадемиков). Эти художники вели себя так, как будто одновременно с автономизацией искусства (в те годы еще вполне мнимой для российской ситуации) происходит элиминация этики. Самым ярким примером реализации этого заблуждения была акция Авдея Тер-Оганьяна. Художник рубил освященные репродукции икон, полный искренней убежденности, что совершает эту акцию в насквозь просветленном, разумном и успокоенном обществе, где нет ни противоречий, ни преступлений, где нет необходимости в этике просто потому, что она вошла в плоть и кровь этого общества (или, по крайней мере, он считал, что декларируемая светскость новой России создала эффективные институты по разведению конфликтных общественных предпочтений).

Несколько иначе и более анекдотично подобные заблуждения как-то выразил дру-

гой художник из Трехпрудного переулка – Валерий Кошляков. В самом начале девяностых годов он с удивлением восклицал, зачем журналы и газеты печатают политические новости, ведь наступила свобода и можно теперь говорить об искусстве! Однако автономия искусства – это отнюдь не тотальная свобода художника от общества и его комплексов, автономия – это прежде всего подчинение художника эстетическому закону, освобожденному от каких-либо элементов внехудожественного содержания (этического, политического и проч.). Не общество должно предоставлять художнику полную “свободу” самовыражения, а сам художник должен избегать какой-либо связи с ним. “Грубость, жестокость, субъективное ядро зла априори отрицается искусством, неотъемлемым элементом которого является идеал *тщательно сформированного*, – именно в этом, а не в провозглашении моральных тезисов или в достижении морального воздействия и состоит участие искусства в морали...” (Т.Адорно. “Эстетическая теория”)⁵.

Вместе с тем акцию Авдея можно рассматривать и в ином ракурсе – политическом. Художник насильственным образом изымает из общества его сакральные символы и превращает их в чистую форму. Эта операция возможна только при определенной силе институтов современного искусства и является по сути политической. Или более точно: в той мере, в какой подобный жест *не удался* как художественный, он остается жестом политическим. Что важно еще раз отметить: подобные (а возможно, даже более оскорбительные для верующих) жесты



Анатолий Осмоловский
 “Без названия”
 (из серии “Жуки”),
 дерево, эмаль, 2004
 Предоставлено
 галереей Stella Art,
 Москва

чуть ли не норма для массовой культуры. Например, можно вспомнить порнографические сатанинские “шабаши” рок-группы “Коррозия металла” и подобные действа. Они не вызывают никакого возмущения именно потому, что система, их порождающая, обладает реальной политической силой. Если же художник не смог “превратить” сакральный символ в профанный (и наоборот) – это его творческая неудача. В оценке этой неудачи присутствует известная двусмысленность. С одной стороны, художник относится к сакральному символу как к чистой форме, с другой стороны, по факту он таковым не является. Неспособность трансформации этого символа списывается на неблагоприятную политическую ситуацию. Но коли художник занимается подобной рискованной практикой, не является ли его прямой профессиональной обязанностью учитывать параметры актуального политического климата в обществе и уметь использовать его в своих интересах? Помнится, еще Ленин предупреждал профессиональных революционеров, что авантюристические действия, построенные исключительно на утопических мечтах, оторванных от общественной конъюнктуры, ни к чему хорошему привести не могут.

Разделение и кристаллизация: формирование эстетического закона

Как это ни парадоксально, именно по достижении автономии искусства этика становится руководящим принципом функционирования самого искусства. В системе искусства (прежде всего западной) мы можем наблюдать достаточно щепетильное отноше-

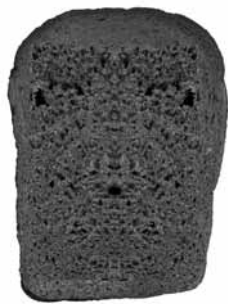
ние к авторским правам, принципам документации, хранению и репрезентации произведений и проч. Именно эстетическая автономия концентрирует внимание на вышеперечисленных функциональных моментах, заставляя художественную сферу быть точной и ответственной. Кристаллизация эстетики приводит к кристаллизации этики (эта мысль была высказана Андреем Монастырским в нашей совместной беседе по данному вопросу). Эстетика как бы изымает из повседневного оборота эстетические опосредования, одновременно формируя собственный закон и проясняя общественные этические обусловленности. Высшей формой этой кристаллизации становится художественная традиция – динамичная система художественных ценностей и задач. Еще остались в памяти времена, когда в западной культуре изображение человеческого тела было равносильно пошлости (а в советской – наоборот: любой абстрактный образ был ни много ни мало как антисоветской диверсией).

Иными словами, чем больше в произведении эстетики, внутренней обоснованности, тем больше этики в системе искусства. Эстетически завершенное произведение понастоящему автономно, его положение стабильно и не зависит от внешних факторов: политических, экономических, общественных. Верно и обратное, еще более парадоксальное утверждение: недостаточно сформированное (“плохое” в быденном языке) искусство в целях своего утверждения в социальности вынуждает автора идти на самые тяжкие нравственные преступления. Это утверждение может кому-то показаться

чересчур категоричным. И действительно, из него можно сделать опасные и далеко идущие ложные выводы, возвращающие искусство назад чуть ли не в средневековую эпоху. Необходимо со всей ясностью подчеркнуть, что в нем нет ни грана морализаторства. Не нравственное поведение приводит к созданию убедительных художественных артефактов (так думали в средние века), а, наоборот, погружение в эстетическую проблематику оттягивает внимание художника от социального функционирования (естественным образом чреватого теми или иными преступлениями). Следование эстетическому закону сообщает автору известную уверенность в собственной правоте, одновременно блокируя суетливые попытки куда-нибудь пристроиться. Именно здесь разгадка прямо-таки стоической позиции художника Монастырского, а не в якобы присущих ему исключительных нравственных качествах.

Современный кризис искусства: основные параметры

Мнение о том, что искусство пребывает в кризисе, стало банальностью. Но это правда. Важно констатировать, что в каждое время кризис не один и тот же. Современное состояние искусства характеризуется потерей былой автономии, полной деконструкцией каких-либо стабильных художественных теорий, функциональной рассогласованностью. Именно поэтому искусство 90-х годов заигрывало с массовой культурой, шоу-бизнесом и политикой. Романтическая модель вновь стала востребованной. Однако обращение к этой модели в



Анатолий Осмоловский
“Без названия”,
 эскизы новых работ,
 2005



Анатолий Осмоловский
“Без названия”,
 эскизы новых работ,
 2005

современных условиях имеет уже далеко не прогрессивное значение – скорее это вид выживания в насквозь враждебных условиях. За отказ от эстетического закона (и, соответственно, принуждения) искусство заплатило высокую цену: оно вынуждено соревноваться с массовой культурой в скорости производства и потребления. “Десублимация, непосредственное, сиюминутное получение удовольствия, которого ждут от искусства, – все это в чисто эстетическом плане находится на дохудожественном уровне, ниже искусства, а в реальном – не может гарантировать связанных с ним ожиданий” (Т. Адорно. “Эстетическая теория”).

Отсутствие собственного эстетического закона такое искусство компенсирует различными менеджерскими технологиями, неразрывно связанными с обманом и подлогом. Его существование обусловлено исключительно непрерывной и регулярной перформативностью – социальным функционированием. Одна-единственная остановка – и крах неизбежен. Известный афоризм “служенье муз не терпит суеты” в данном контексте обладает значительным критическим смыслом.

Соревнование с массовой культурой при одновременном сохранении исторической памяти невозможно. “Поскольку эстетическая вульгарность недиалектически подражает инвариантам социального унижения, она не имеет истории...” (Т. Адорно. “Эстетическая теория”). Так искусство отказывается от своей истории, превращаясь в вид специфического развлечения. Социальная мобильность, необходимая для перманентной актуализации, маргинали-

зирует искусство. Или, по-другому: в той мере, в какой искусство остается искусством, оно маргинализируется относительно тех форм художественных практик, которые перешли “рубикон” исторической обусловленности, выйдя на простор массового потребления.

Политизация искусства как следствие конкретизации художественного произведения

Возвращаясь к столь недавним 90-м: помимо смычки искусства с шоу-бизнесом и массовой культурой, был еще один, противоположный вектор – политизация искусства (популярный и поныне). Этот вектор в той же мере противоположен автономизации искусства, как и заигрывание с массовой культурой, но имеет абсолютно иную социологию. Если связь с массовой культурой в политическом аспекте утверждает господствующий символический порядок, то политизация искусства есть радикальный (но одновременно и бесплодный) протест против него. Так, ситуационисты, являвшиеся одними из первых и наиболее последовательных художественных активистов, заявляли: “Мы художники постольку, поскольку мы уже не художники, – мы пришли, чтобы воплотить искусство в жизнь”⁶. Конкретизация авангардистского артефакта имеет своим логическим развитием конкретизацию (а значит, и политизацию) всех элементов повседневности. В этой логике парадоксальным образом вновь становится важным все то, что отвергалось автономизацией искусства: политические, социальные ориентации, этические императивы, поведенческие модели и проч., но пони-

маемые уже не как естественные следствия (или причины) обыденной жизни, а как конкретизированные художественные жесты (или объекты). Художественный закон авангардистского проекта пытается распространиться на всю жизнь. Это не подкрепленное политическими институтами расширение неминуемо приводит художников к серьезному социальному противоречию. Политический процесс, представляющий собой в предельно сконцентрированной форме клубок неразрешимых противоречий и конфликтов, обладает несравненно большими ресурсами – в него вовлечена практически вся масса людей. Художник, выступая в качестве политического активиста, ничтожен в сравнении с реальными политическими процессами. Его ничтожность быстро становится видимой. Так искусство обрекается на бесплодные, не приносящие реального политического эффекта усилия. Осознание собственной ничтожности, смягченное иллюзорной убежденностью в собственной исторической правоте, в конце концов приводит подобное искусство к неминуемому краху.

Детерриториализация искусства и ее последствия

Невозможность тотальной артификации и эстетизации повседневности ведет к компромиссным формам художественного воздействия: к радикальной художественной трансгрессии или к “детерриториализации” искусства. Процесс детерриториализации не может отменить разделительную черту между искусством и жизнью, в логике авангардистского проекта он уже представляет собой компромисс,

скрытую капитуляцию перед господствующим символическим порядком.

Стремление к максимальной артифицированности, не подкрепленное политическими ресурсами, оборачивается созданием невыносимых условий общественной коммуникации. Во враждебном искусству обществе распространение эстетического закона на повседневность невозможно. Так создается чреватая потенциальной репрессией ситуация: когда любой, даже самый безыскусный, неприглядный и агрессивный жест претендует на статус художественного события, а естественное человеческое возмущение против него путается с амбициозной художественной претензией, — общественная коммуникация превращается в перманентный бескомпромиссный конфликт. Это наглядно можно было наблюдать в России 90-х. В таких условиях эстетика всегда выполняет двойную негативную роль: она оправдывает любое преступление и дискредитирует любой протест против него. Неудивительно, что многих активных деятелей 90-х упрекали в фашизоидности. Выполняя столь неприглядную функцию, эстетика начинает тяготить. Как закономерный результат следует “естественный” отказ от нее. Что мы и можем наблюдать на примере Бренера, сознательно “покончившего” со своим искусством и объявившего “войну” всем его формам.

Перспективы

Возможно ли в таком случае сегодня продолжение и развитие авангардистского проекта? И если возможно, то в каких формах? Очевидно, что социологические условия для него неблагоприятны. Но есть ли в

нем содержательный смысл? Сошлюсь еще раз на Адорно: “Если искусство ограничит свою автономию, то отдаст себя в полное распоряжение существующему обществу; если же оно неуклонно будет держаться избранных им позиций, то с не меньшим успехом сможет интегрироваться в общество в качестве вполне безобидной и безвредной сферы наравне с другими областями деятельности. В этой апории проявляется тотальность общества, поглощающего все, что происходит и возникает”. Иными словами, Адорно ставит крест если не на самом авангардистском проекте, то уж точно на его взрывном общественно-политическом воздействии. Действительно, времена, когда искусство могло шокировать своей чистой инновативностью, не прибегая при этом к дешевым трюкам, заимствованным из Музея восковых фигур мадам Тюссо, давно прошли. Но это политическая проблема, искусство здесь бессильно. Попытки форсировать методологию шокинга и провокации возвращают искусство назад, в романтическую стадию, и являются очевидным регрессом. В своем глубинном смысле это возвращение вообще невозможно, так как на пути стоит массовая культура, паразитирующая на романтизме.

Политическая нейтрализация авангардистского проекта проведена успешно. Но так ли уж безобидна и безвредна для капитализма художественная деятельность? Представляя собой идеал “тщательно сформированного”, искусство критикует капитализм самым фактом своего существования. Конкретизированный художественный образ одновременно

с этим критикует и, сам себя показывая, собственную относительность и ограниченность. Тот факт, что эта критика не имеет масс-медиаальных ресурсов, как это было в начале XX века, возможно, аргумент в пользу, а не против подобной критики. Она действует непосредственно, телесно и малоинтересна для нейтрализующей инстанции, коей являются средства массовой информации. Таким образом, изобразительное искусство (и прежде всего авангардный художественный объект) освобождается от своего коммуникативного использования, становится чистым молчащим *материальным предметом*, говоря словами Бенямина: “тормозом в локомотиве Истории”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Виктор Мизиано. «Институционализация дружбы: проект “Transnacionala”», в: «Другой и разные», НЛО, М., 2005, с. 96.

² Там же.

³ См.: Вальтер Бенямин. “Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости”, в: “Озарение”, М., “Мартикс”, 2000, с. 129.

⁴ Цит. по: В. Г. Брюсова. “Русская живопись XVII века”, М., “Искусство”, 1982, с. 9.

⁵ Здесь и далее Теодор Адорно цитируется по: “Эстетическая теория”, М., “Республика”, 2001.

⁶ Цит. по: Ситуационисты. “Анкета”, в: “Радек”, М., 1998, с. 30.

Анатолий Осмоловский
Родился в Москве в 1969 году.
Один из ведущих актуальных
русских художников. Основатель
целого ряда творческих
групп и институциональных
инициатив.
Живет в Москве.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГРУППЫ ПРОТИВ ГРУППИРОВОК ВЛАСТИ. РАЗМЫШЛЕНИЯ НА ТЕМУ

ФРЕДЕРИК МОФРА

Инеес Дужак
“Без названия”, 2002
Выставка
“Die Regierung
(The Government)”.
Предоставлено Музеем
современного
искусства Барселоны



Период прямого противостояния художественных групп политической и культурной власти имеет свои определенные исторические границы. И хотя период этот называли впоследствии радикальным переворотом современности или же периодом исторического авангарда, но опыт его далеко не всегда был непосредственно востребован. Так, уже в 1916-м дадаисты противопоставили итальянскому футуризму иную программу действий – на агрессивность футуристических лозунгов и на насилие первой мировой войны они ответили

напоминанием о преходящести любой ангажированности и культом абсурда.

Конечно, авангардистский период далек от однозначности. Сверхангажированность, с одной стороны, насмешка, с другой, – к этому можно свести основное противоречие между первыми манифестами футуризма и теми, что несколько позднее создавались в Цюрихе. Однако же границы между этими позициями очень прочные, и каждая из них есть отражение двух наиболее устойчивых реакций представителей одного поколения на политиче-

скую проблематику своего времени. При этом если некоторые из художников смогли остаться неизменно и последовательно ангажированными, то другие оказались способными менять позицию. Например, Тристан Тцара 1930-х годов мало чем напоминал Тристана Тцара эпохи Кабаре Вольтер. В свою очередь в рамках сюрреализма “недостаток” или “излишек” ангажированности определенными политическими идеями мог быть причиной разрыва художника (собственного или вмененного) с группой, возглавляемой Андре Бретоном.

Йозеф Бойс
“Экономические
ценности”,
инсталляция,
1980

Стало быть, не следует обобщать авангардистский художественный опыт, а следует принять, что он просто был. Одним же из ключей к его пониманию является, без сомнения, его первоначальная историчность, его слепое восхищение новыми технологиями, какие бы страдания ни вызвало их появление, а также проявившаяся несколько позднее и с некоторым опозданием реакция – противостояние историческому фашизму. В этом контексте трудно не упомянуть и преуменьшить значимость идей Вальтера Бенямина – этого полуочарованного и полунастороженного наблюдателя авангардистских движений (и сюрреализма в частности). После прихода к власти нацизма он стал проповедовать идею “политизации искусства”, противопоставляя ее произведенной нацистскими идеологами “эстетизации политики”, последствия и основы которой он определил одним из первых. Драма Бенямина, разделенная им тогда со многими мыслителями, в том, что в противостоянии нацизму он был вынужден солидаризироваться с самыми ортодоксальными формами коммунизма. Хотя и очевидно, что Бенямин не был в курсе всего размаха сталинских репрессий, но интеллектуальная смятенность явно ощущается в том, как излагается им авторское кредо в последних строках “Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости” – искусство против нацизма за коммунизм. И это писал Бенямин, столь неустанно противостоявший всем формам догматизма, в том числе у своих коллег по Франкфуртской школе!

А как сегодня – семьдесят лет спустя – мы относимся к этой проблеме – взаимодействию искусства и политики? Послед-

ние тридцать лет предложили нам много вариантов ответа на этот вопрос. Если Международный ситуационизм был последней авангардной всемирно самопровозглашенной группировкой, то исчерпанность его теорий сегодня очевидна столь же всемирно. Ведь Ги Дебора постоянно цитируют ныне самые популистские шоумены средств массовой информации и индустрии развлечений. Значит ли это, что любое высказывание получает статус культурного, достаточно ему продекларировать свою антиспектаклярную принадлежность? Предполагает ли то, что раз мы, в той или иной мере, обречены на сотрудничество со спектаклем, то все эстетические высказывания в равной мере правомерны?

Кризисность момента переживается тем острее, что мы живем в эпоху “после” (после современности, после ее отрицания, после разрушения мировой природной среды, неоглобализации, возникновения техно-терроризма, хирургических войн, нового авторитаризма) и когда всеобщей является констатация, что авангарду не удалось изменить мир. Не сказывается ли здесь инерция представления, что в области эстетики – “все есть политика”? Не есть ли это форма поддержания веры в то, что произведение искусства может представлять собой политическую деятельность? Полемике с этой *doxa* посвятил многие свои последние работы французский философ немецкого происхождения Райнер Рохлицц. По его мнению, произведение искусства не может отождествляться с политической акцией. Первое осуществляется преимущественно в творческой среде и поэтому не может оказывать прямого влияния на политику (если только его целью не является посредни-

чество между политической идеологией и массовым сознанием, как, например, у фотомонтажей Джона Хартфилда), тогда как место осуществления второго – публичная сфера¹. Это теоретическое различие, восходящее к Франкфуртской школе², представляется ныне крайне уместным, когда на многочисленных биеннале вместо произведений искусства воцараются сверхзрелищные подобиya агитпропаганды³ или же когда произведения, цель которых – восстанавливать утраченные современным миром социальные связи, восхваляются лишь за свою способность провоцировать некое человеческое “взаимодействие”⁴.

На самом же деле оценка произведения искусства может быть только эстетической. Самое красноречивое тому подтверждение, без сомнения, – произведения Йозефа Бойса. Ведь творческий масштаб этого художника измеряется отнюдь не тем, что его вулканический интеллектуализм помог целому поколению немцев пережить искупительный комплекс, а поколению их отцов – избавиться от нацистской идеологии. Бойс был художником первого ранга по совсем другой причине: потому что свою ангажированность он претворил в высказывания огромной художественной силы. Поэтому же художник может сохранять свое величие, даже если его ангажированность вызывает отторжение. Так, в 1970-х в Париже университетский профессор Анри Годар спровоцировал оживленные дискуссии, выступив за общественное признание Луи-Фердинанда Селина великим писателем, вопреки антисемитской смрадности его многочисленных текстов и его достойное осуждения сотрудничество с пронацистским режимом Виши.



И напротив, не меньшим заблуждением может быть отказ от любой ангажированности на том основании, что политическая ангажированность художников и интеллектуалов дискредитирована драматическими коллизиями XX века. Сторонники этой позиции, в частности в сфере визуальных искусств, часто провозглашают себя убежденными постмодернистами. Но обратим внимание, что эта позиция чаще всего оборачивается цинизмом или, что еще хуже, аполитичность начинает санкционировать групповые властные притязания и интриги. Недавний пример тому – организация и проведение Первой Московской биеннале⁵.

Однако, способны ли сегодня художники посвящать свою практику критике политических фактов, сохраняя при этом достойную – эстетическую и этическую – позицию? Ответ на

этот вопрос нам подсказывает выставочный проект *“Die Regierung (The Government)”*, который Рут Новак и Рогер Бургель осуществляют сейчас в разных вариантах в музеях Барселоны, Люнебурга, Майами, Роттердама и Вены⁶. Смысл выставки кураторы объясняют так: “Оправдано ли сегодня воспринимать правящую власть, исходя лишь из ее деяний, игнорируя личности тех, кто их совершает? Оправдано ли сегодня игнорировать Милошевичей, Берлускони, Путиных, Бушей, Шусселей и им подобных, потакая своей очарованности политической абстракцией? Эти вопросы не должны оставлять зрителя на экспозиции”. Замечателен же этот проект тем, что в своей работе кураторы исходили не из узкотематической близости произведений заявленной программе выставки, а из их внутренних художественных достоинств. Знаменательно поэтому, что в

контексте выставки, ставящей проблему “хорошего и плохого правительства”, как ее определил Амброджо Лоренцетти в 1337 году, оказываются произведения, напрямую не касающиеся политики (например, фотографии Франчески Вудман). *“Die Regierung”*, настаивая как на необходимости политической активности в мире, где новые автократии выдают себя за развитые демократии, так и на неизменной автономии художественных исканий, стала для современной художественной сцены глотком свежего воздуха. Ведь если последовательная аполитичность искусства порочна, то это не значит, что все произведения обязаны быть “политическими”.

Разумеется, встает сегодня и проблема групповой активности. Иногда этот тип работы проявляется косвенным образом. Так, крайне своеобразен тип коллективности который



Группа "Archivo Tucuman Arde"
акция
Выставка
"Die Regierung
(The Government)".
Предоставлено
Музеем современного
искусства Барселоны

предлагает художник из города Нанта Патрик Бернье. Начав как нет-художник, Бернье сильно продвинулся в разработке темы "приюта", "сожительства". Отправляясь от опыта размещения художественного проекта на интернетном сайте, он пришел к практике реального проживания на квартирах своих близких и совсем ему незнакомых людей, компенсируя свое пребывание личными услугами (мытьем посуды, уборкой, починкой компьютера). Постепенно граница между реальностью и виртуальностью стала размываться: получая приглашения на выставку, Бернье привлекал к участию своих квартиродателей. При этом художник принципиально отказывается от документации хода своего проекта и его экспозиционной репрезентации. Информация о проекте доступна по рассказам, которые художник доверил актеру Карлосу Куэдраго, который облакает их в форму традиционной африканской сказки.

На новом этапе своего проекта Бернье вступил в диалог с политической практикой: идея "приюта" была им перенесена в реальность. Художник посвятил себя Обществу помощи рабочим-эмигрантам, подобному тем, что уже существуют во Франции, и чья миссия — содействовать людям, лишенным вида на жительство и рискующим быть выдворенными за границы Евросоюза, становящегося все более репрессивным по отношению к выходцам из Африки и Восточной Европы. Так, недавно Патрик Бернье предполагал включать в контекст своего проекта в Лондоне "проводника", тайного переводчика-перевозчика, помогающего эмигрантам проникать на территорию Евросоюза. Однако въезд ему в Соединенное Королевство был запрещен...

Все более актуальным сегодня становится проявление солидарности против техноавторитарности власти. В прошлом году американские власти арестовали Стивена Куртца, члену-учредителя группы *Critical Art Ensemble*, и по-прежнему подозревают его в "биотерроризме" (коллектив совместно с учеными изучал негативные стороны генетики). По запросу тайных служб Соединенных Штатов были подвергнуты допросу многочисленные деятели художественного сообщества — галеристы и кураторы, имевшие международный опыт сотрудничества с *Critical Art Ensemble*. При поддержке многочисленных художников — Карла Андре, Джереми Деллера, Марты Рослер — и Studio Acconci⁷ был организован комитет поддержки. Этот порыв имеет шанс стать всемирным, ибо в Нью-Йорке, как и в Москве и на всей планете, художники, кураторы и критики остаются на передовой — как агенты сопротивления и как потенциальные

жертвы цензуры или губительных для свободы мер. Положение вещей, не требуя от художника прямой ангажированности, призывает международное сообщество к новой ответственности.

Перевод с французского
Варвары ЕРМАКОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Особенно следует обратить внимание на окончание его книги "L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique", Paris, Gallimard, 1998; а также: *Art et politique*, in: "Feu la critique", Bruxelles, La Lettre volée, coll. "Essais", 2002.

² Во Франции Рохити был самым близким Юргену Хабермасу мыслителем и неизменно остается под очень сильным влиянием философии Т.В. Адорно и В. Беньямина.

³ По этому вопросу см. сноску № 6 в моем тексте, посвященном Сантьяго Сьерра, в: "Exposé de la situation: motif mural", L'Art même n°21, Bruxelles, 4e trimestre 2003 (www.cjvb.be/lart-meme/no021/pages/page2.htm)

⁴ Автор полемизирует здесь с идеями Николя Буррио. См.: Николя Буррио. "Эстетика взаимодействия" в: "Художественный журнал", М., 2000, №28/29, с. 33–38. Критику идей Буррио см. также в других материалах этого номера: Клер Бишоп "Социальный поворот в современном искусстве"; Марко Скоттини "Картография "Realidad". Художественные практики в Латинской Америке".

⁵ См.: David Riff. "Where is the Hope in this Dialectic? In: <http://www.cbode-lat.org/index.php?option=content&task=view&id=180&Itemid=86> et

⁶ Подробный анализ проекта "Die Regierung (The Government)" присутствует также и в тексте Кети Чухров "Утопия власти на территории искусства", опубликованном в настоящем номере.

⁷ См.: www.critical-art.net



Фредерик Моффа
Родился в 1974 г. в Клиши-ла-Гарен (пригород Парижа). Художественный критик. Сотрудничает с "L'Art même" (Брюссель), "Neue Review" (Берлин) и "Parachute" (Монреаль). Живет в Париже.

СОЛИДАРНОСТЬ: С КЕМ, КАК, ПРОТИВ КОГО?

“WHAT, HOW, FOR WHOM”¹ – “ЧТО ДЕЛАТЬ?”
(ДМИТРИЙ ВИЛЕНСКИЙ И ДАВИД РИФФ)

Материал
проиллюстрирован
видами экспозиции
выставки
“Коллективное
творчество”,
Фридрицианум,
Кассель, 2005
Кураторы – группа
“What, How, For Whom”

Группа “Etcetera”
“Gente Armada”
 (“Вооруженные люди”),
инсталляция, 2001
Фото: Нильс Клингер



“What, How, For Whom” – кураторский коллектив, в состав которого входят Ивет Курлин, Анна Девик, Сабир Саболович, а также дизайнер и публицист Дежан Крсиц. Коллектив организует различные художественные, выставочные и публицистические проекты. Кроме того, под его руководством находится Новая галерея в Загребе, столице Хорватии.

Дмитрий Виленский (р. 1964) – художник, куратор и теоретик современного искусства. Инициатор Рабочей группы “Что делать?” и редактор одноименной газеты. Живет в С.-Петербурге и Берлине.

Давид Рифф (р. 1975) – критик современного искусства. Редактор газеты “Что делать?” и интернет-издания www.chto-delat.org. Живет в Берлине и Москве.

Дмитрий Виленский и Давид Рифф: Готовясь к нашему диалогу, мы нашли фрагмент текста из интервью Сюзан Бак-Морс с Грантом Кестером. Бак-Морс утверждает: “Адорно говорил о *соматической солидарности* (от греч. *sōma* – тело) с жертвами социального насилия, которую мы испытываем, даже если это насилие считается приемлемым в нашей культуре. В связи с этим я хочу сказать, что эстетическое – это воплощенная форма критического сознания и что политикам следует доверять этому чувственному знанию. Речь идет скорее не о симпатии, а об эмпатии, о сопереживании, которое способно породить чувство солидарности с теми, кто не является частью нашей группы, кто не разделяет нашей коллективной идентичности”.

Мы бы хотели предложить эту цитату как отправную точку в нашей дискуссии о том, что же такое солидарность. Прежде всего, мы надеемся, что она

поможет нам связать социально-политическое понимание солидарности с искусством и культурной ситуацией в целом.

В политической сфере существуют различные способы “демонстрации” солидарности: “Носите эту ленту, чтобы показать вашу солидарность с больными СПИДом”, или передайте какие-то деньги в помощь жертвам репрессий, или сходите на демонстрацию, или сделайте что-либо еще. Сегодня работникам культуры приходится все чаще подписывать различные ходатайства в поддержку жертв разного рода репрессий со стороны государства, фундаменталистских групп или разведывательных служб. Это происходит в США (достаточно вспомнить случай с Critical Art Ensemble²), в России (письма в поддержку разгромленной выставки “Осторожно, религия!”) и т.д. *Но действительно ли это – единственный способ проявления солидарности?* Призыв к солидарности чаще всего оказывается воззванием из маргинальной позиции. Естественно, что за поддержкой обращаются те, чье положение уязвимо и вопрос выживания зависит от их способности к мобилизации более широкой, внешней по отношению к локальной ситуации среды (посредством субсидирования, сотрудничества, подписания писем в защиту и т.д.). В этом смысле *выступление* с призывом к солидарности оказывается поддержанным из сочувствия к тем людям, которые просто симпатичны и могут работать вместе. Однако подобная демонстрация солидарности зачастую терпит крах, как только возни-

кают ситуации, когда требуется не просто нормально работать вместе, а вместе подвергаться риску в противостоянии системе. Едва ли можно припомнить какие-либо недавние релевантные акции протеста работников культуры, которые были бы артикулированно направлены против системы в целом. Забастовка “intermittents du spectacle”³ была направлена на сохранение прежних социальных привилегий. Члены этой организации не выдвигали политических требований, направленных против фестивалей, над которыми они работали. Вряд ли мы сможем припомнить хоть какие-то эффективные коллективные бойкоты биеннале, выставочных проектов или институциональных мероприятий – при том, что многие их участники уже давно не разделяют их задач, раздражены методами их реализации и отстранены от любых механизмов принятия решений, влияющих на их смысл. Кажется, что ни у кого нет возможности выразить свой протест в нашем мире жестокой конкуренции; тем более когда все построено так, что кажется совершенно бессмысленно восставать против “какой-то очередной выставки”, и, даже если она угрожает твоему личному выживанию в культурном пространстве, трудно убедить своих коллег, что эта ситуация может коснуться также и их.

Все это подтверждает предположение, что политика связана не с симпатиями, а основывается на эмпатическом опыте, который приводит к “экзистенциальным” корням любой подлинной политизации. Критик Дидрих Дидерихсен говорит о проявлении подобной солидарности в тот момент, когда кто-то *неожиданно* заявляет: “я больше не могу так жить”, подразумевая, что “я не могу жить, зная, что дру-

гие так живут”, или “никто не должен так жить, независимо от того, принадлежит ли он/она к нашей группе или нет”⁴.

Вопрос солидарности – это вопрос количества людей, чувствующих и действующих совместно в каждой конкретной ситуации.

“WHW”: Нам кажется, цитата Сюзан Бак-Морс слишком сужает понятие солидарности, ограничивая ее предметную сферу “жертвами социально организованного насилия”. В прошлом десятилетии много писалось о понятиях “виктимизации” и “самоидентификации со страдающим Другим” (в особенности это касается С. Жижека и Р. Салецл), которые не могут стать основой для подлинной политической солидарности. Под ней следует понимать не чистую эмпатию по отношению к страдающему Другому (с коей начинаются различные гуманитарные акции с военным вмешательством или без), но как солидарность в общей борьбе. Субкомманданте Маркос говорил: мы не ожидаем, что ты приедешь в Чиापас и будешь сражаться здесь вместе с нами, но мы ожидаем от тебя, что ты будешь делать то, что можешь, где бы ты ни был. Единственно подлинная коммуникация не может опираться ни на пол, ни на возраст, ни на расу, ни на религию, ни на национальность, ни на этногрупповую принадлежность, ни на язык... она может опираться лишь на “солидарность в общей борьбе”, которая возникает, как только я обнаружу, что давящий меня гнет также является гнетом и препятствием для Другого. Собственно, этот процесс так образно и описал Дидрих Дидерихсен.

Современным значением слова “солидарность” мы обязаны французским коммунистам. После Французской революции под “братством” из лозунга “Свобода, Равенство, Братство” подразумевали солидарность, которая предполагала, во-первых, максимум ответственности и заботы об обществе в целом и, во-вторых, понимание общества как единого целого для всех граждан. В течение XVIII и XIX столетий эту идею развивали в разных направлениях, и не только социалисты, но и фигуры вроде Б. Дизраэли и Т. Карлайла. Их труды – пример того, как подобные идеи могут быть трансформированы в консервативном или даже фашистском ключе. Это происходит, если ответственность гражданина вдруг превращается в ответственность патриархального политического субъекта (т.е. конкретной фигуры – Монарха, Лидера...) за благоденствие всех граждан государства-нации. Проблема, связанная с исходной революционной идеей о взаимной солидарности политических субъектов-граждан, в нынешнюю эпоху глобализации сводится к вопросу об исключенном Другом: кого следует считать гражданином, кто рассматривается в качестве политического субъекта? Различные националистские и правоцентристские организации полностью принимают идею о “национальной солидарности”, которая подразумевает, что государство и “мы” как единая общность-народ должны заботиться о благополучии *своих* сограждан. Для этого нужно прекратит иммиграцию, закрыть границы, запретить всем этим грязным, шумным, безграмотным приезжим отбирать у нас работу и нарушать наш стиль жизни.



Группа
"Superflex"
"Superdanish",
2005
Фото: Нилс Клиггер

В "Империи" А. Негри и М. Хардт провозгласили мировое гражданство новой целью интернациональной политики⁵. События после 11 сентября демонстрируют, насколько это сейчас необходимо. Но в то же время они указывают на невозможность своевременного и непосредственного достижения этой цели в капиталистических условиях, т.к. мировое гражданство предполагает отмену государственных границ. Мировое гражданство как своеобразная версия "еврейского вопроса" наших дней (К. Маркса⁶, не А. Гитлера) – это необходимая цель, ради которой стоит бороться и прилагать усилия, но достичь которой можно лишь путем ликвидации капиталистических отношений.

Также не следует забывать, что США и Империя – это не одно и то же. Проблема современных общественных, народных, демократических, левых движений заключается как раз в том, что враг (капитал в образе многонациональных корпораций, международных торговых соглашений и т.д.) сплочен

и внутренне консолидирован, а у нас царит дезорганизация. Солидарности, не сводимой к примитивным благотворительным акциям в поддержку "страдающего Другого", нельзя достичь без некоей идеологии и по меньшей мере сплоченной, сетевой и неиерархической организации.

Лишь после событий 11 сентября становится ясно, как сильно нам не хватает в мире единой, пусть даже неформальной, организации, такой, как "Движение неприсоединившихся стран"⁷. Неформальной, т.к. у "Движения" не было твердой организационной структуры, иерархии и военной базы для воплощения собственной воли; но, с другой стороны, "формальной" в буквальном смысле, т.к. единственное, что оно представляло, – это многосторонние международные отношения в чистом виде. "Движение неприсоединения" породило и выразило самосознание и солидарность постколониальных стран "третьего мира".

Сегодня многие, недовольные культурой (так называемые "радикальные политические мыслители"), как только кто-то упоминает о культуре, называют это тут же "культурализацией политики" и тем самым как бы бросают чудовищный упрек. Нам такое понимание кажется слишком упрощенным: как будто культура и политика – две совершенно разные области. Если З. Фрейд и К. Маркс нас чему и научили, то это как раз идее отсутствия строгих разграничений между этими сферами деятельности. Однако кто же должен производить якобы правильные политические действия? По мнению радикального, политически ориентированного, разочаровавшегося в культуре пессимиста, это не могут быть политические партии (они все суть "одно и то же"), это не могут быть различные гражданские движения (они слишком узки в своих особых требованиях), антиглобалисты ("они дезорганизованы, поглощены отправлением пустых обрядов, они

гонятся за модой”). И, уж конечно, никто не верит ни в какие революционные партии (“исторический опыт показал, что они в конечном счете приводят в ГУЛаг”)... Возможно, если мы настроены на непосредственные политические действия в существующих условиях – то мы обречены на провал, на поражение. Возможно, единственный путь, который позволит достичь какого-то адекватного и верного результата, – это обходной, окольный путь, который нам позволит, поняв всю сложность ситуации, обрести возможность политического действия. И это может происходить в культуре.

Д. Р.: Здесь мне хотелось бы попробовать привести один пример, который, как мне кажется, может нам помочь понять идею “уклоненной солидарности”, о которой вы упомянули. В последнее время существующая в Берлине антифашистская марксистская группа “Критика и практика” регулярно выходит на антифашистские демонстрации под израильским флагом. Идея заключается не только в том, чтобы показать свою солидарность с израильскими левыми и чтобы выступить с критикой скрытого антисемитизма современного европейского общества в целом и европейских левых в частности. В этом *проявлении* есть также важное эстетическое измерение: израильский флаг функционирует в качестве превращенного символа и в этом смысле может быть сопоставлен с “арафатками”, которые до сих пор пользуются особой популярностью среди европейских левых. Но, в отличие от “арафаток”, являющихся элементами моды и используемых с целью

выразить чьи-то повстанческие установки, израильский флаг почти болезненно нефункционален и немоден. Ты не можешь носить этот флаг: он символизирует страну, с которой не могут идентифицировать себя и сами израильские левые. Таким образом, “шоу солидарности”, разыгрываемые группой “Критика и практика”, на самом деле разоблачают “выставление солидарности напоказ”, на которое нацелено ношение “арафаток”. Оно открывает несуществующее пространство, которое одновременно “нигде” и “здесь-и-сейчас”, в котором возможность солидарности оказывается под сомнением, т.е. противоположностью оптимистичной, внешне закодированной солидарности.

Д.В.: Мне кажется, что этот пример позволяет нам вернуться к обсуждению той роли, которую культура и искусство могут играть в общественной жизни, тем более что члены группы “Критика и практика” в большинстве своем так или иначе связаны с искусством и подобная композиция политических групп становится сегодня нормой. Уже упоминаемый нами Дидрих Дидерихсен как-то заметил, что единственно возможная последовательная политическая левая позиция, которая у нас есть сейчас, – это позиция художника. Похоже, что мы обречены идти этим “окольным” путем, который я бы определил как поиски возможностей ре-политизации искусства и всего культурного производства. Тогда выходит, что в наше время реакции культура – это последняя территория, где у нас еще остается надежда, что этот процесс инициирует уже более широкие

процессы “солидарности в общей борьбе”.

Д.Р.: Действительно, могут ли “модусы солидарности”, выраженные в культурном пространстве, повлиять на возвращение реальной политики в русло противостояния и борьбы? Солидарность, о которой идет речь, предполагает наличие сложной структуры жизненного опыта, включая сюда и механизмы его перевода на новый уровень, что позволяет по-иному взглянуть на социальную форму в духе брехтовского “эффекта отчуждения”, “остранения” В. Шкловского или “переворота” Ги Дебора. В какой степени эти “формалистские” художественные приемы политизации эстетики из времен классического авангарда релевантны сегодняшнему дню? Как изменились они в диалоге с реальной текущей политической практикой?

“WHW”: Наши беседы в Касселе, особенно дискуссия между “Что делать?” и Etcetera⁸, продемонстрировали, насколько разные у нас социально-политические условия и как, в зависимости от этих различий, могут изменяться значения действий и художественных произведений. В то время как в Аргентине и Бразилии установилась практика организации публичных акций, напоминающих одновременно и политические демонстрации, и художественные хеппенинги, мы должны признать, что у нас это практически не практикуется. Более того, мы задались вопросом, нужно ли нам это, ведь (по меньшей мере на нашем опыте) подобные акции устраиваются сторонниками правого крыла и в их же целях используются. Латиноамериканская практика Escraches⁹



“Taller popular de serigrafia”
 “1 мая 2005 года.
 Флаг”, 2005,
 “Воззвания”,
 2003-2005,
 и другие работы.
 Фото: Нильс Клинггер

также заставила нас задуматься о специфике нашей ситуации. В Хорватии людей, которые совершали военные преступления, не считают даже преступниками, но до сих пор почитают за героев. Типичный лозунг правых в отношении осужденных за военные преступления гласит: “Герой не преступник!” Так что какой вообще смысл обращаться к таким людям?

Опыт постъюгославских войн доказал, что информация, чистое “знание” – это еще не все. В отличие от западных людей, убежденных в значимости “свободных, независимых медиа”, жителям стран на территории бывшей Югославии хорошо известно о преступлениях, которые совершались “во имя нас”, но никаких ответных акций не провоцировали. Гражданские, антивоенные и т.п. организации были полностью маргинальны. В подобной ситуации центральный вопрос – это разоблачение национально-этнических идентификаций. По нашему мнению, “возвращение истинной политики” может возни-

кнуть, только лишь если найдутся люди, готовые пожертвовать своей “национально-этнической уникальностью”, стать “ублюдками”, “торговцами Национальным Достоянием”. Они станут “новым глобальным пролетариатом”, способным на солидарность вопреки границам этничности, национальности, государства или расы...

И, возможно, как раз эти люди обладают потенциалом обращения “информации” в “знания”, а “знаний” – в “солидарное действие”. Но как и при каких условиях это становится возможным – вот главная загадка, и, возможно, разрешить ее нам поможет искусство.

**Перевод с английского
 Полины ЖУРАКОВСКОЙ**

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ “Что, как и для кого?” (англ.)

² *Critical Art Ensemble* – коллектив из пяти художников различных направлений, занимающийся исследованием пересечений между

искусством, технологией, радикальной политикой и критической теорией.

³ *Intermittents du spectacle* – организация театральных работников, включающая в себя работников сцены, статистов, осветителей, звуковиков и т.д. Члены организации традиционно пользовались правом на особые рабочие контракты, учитывающие временный характер их работы. В 2003 году правительство лишило их этого права, и последующая серия забастовок поставила под угрозу проведение театрального фестиваля в Арле и Каннского кинофестиваля. Их опыт широко обсуждался – см., в частности, статью Брайана Холмса *“Reverse Imagineering: towards the new urban struggles”*.

⁴ Дидрих Дидерихсен / *Diedrich Diederichsen: Total vergessen: Die Solidarität*, доклад на конференции “Как выйти из-под наблюдения?”, Hebel Teater, Berlin, 2004. Опубликован на *caïme Ex-argentina*.

⁵ См.: Майкл Хардт, Антонио Негри. *“Империя”*. М.: Праксис, 2004.

⁶ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. *К еврейскому вопросу*. Соч., 2-е изд., т. 1.

⁷ *Nonaligned Movement (NAM)* – движение, объединяющее страны, которые провозгласили основой своего внешнеполитического курса неучастие в военно-политических блоках и группировках.

⁸ *Etcetera* – название коллектива аргентинских художников, ставших известными за счет серии публичных акций, осуществленных ими во время волнений в Аргентине 2001–2002 годов.

⁹ *Escraches* (выявление, предание гласности, разоблачение) – аргентинская форма политической практики, в которой активную, иницирующую роль играли художники. Как правило, осуществлялась в форме демонстрации, во время которой дома военных, совершивших преступления перед народом (и получивших впоследствии амнистию), маркировались красными надписями на стене или тротуаре: “Здесь живет убийца”.



**JUICIO Y
CASTIGO**



КАРТОГРАФИИ “REALIDAD”: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ

МАРКО СКОТИНИ

*Камень жадно собирает
семена и капли,
ласточек костяк летучий
и скелеты волчи;
он не даст певучих звуков,
пламени, кристаллов,
он дает одни арены, серые
арены.*

Гарсия Лорка

“Костяк ласточки”

“Латинская Америка – регион открытых месторождений. На протяжении всей ее истории эти ресурсы неизменно расхищались европейским, а потом североамериканским капиталом”.

Книга Эдуардо Галеано “Открытые месторождения Латинской Америки” вышла в свет в 1971 году. Полная разоблачительного пафоса против западного пиратства и грабежа с 1521 по 1970 год – от Эрнана Кортеса до Роберта Макнамары, она мгновенно обрела популярность. Три года спустя радикальный и социально ангажированный шведский художник Ойвинд Фальстрём (родившийся в Бразилии и работавший в Нью-Йорке) создал своего рода наглядную иллюстрацию к сочинению Галеано – карту Латинской Америки, “карту жестокости”. В промежутке между этими двумя событиями случилось еще одно – военный переворот 11 сентября 1973 года в Сантьяго, свергший власть демократического правительства Сальвадора Альенде, утопивший страну в крови и сделавший неоспоримым факт – Латинская Америка полностью отдана под власть криминального расхищения.

“Костяк ласточки” (“*Skeleton Larks*”) – таково название работы Фальстрёма – представляет собой пазл Латинской Америки, состоящий из восьми раскрашенных магнитных пластин, очертания которых строго соответствуют национальным границам, однако обобщены до уподобления бескровным органам, конвульсирующим частям разделанных, израненных тел, – чудовищный образ, близкий по стилистике комиксам и газетной графике. Восемь полихромных форм (их прототипом были географические карты) – магниты, которые можно перемещать и располагать в различном порядке на абстрактном неопределенном фоне, словно следуя правилам игры. Популярны бренды совмещаются со статистическими данными, экономическими сводками и поэтическими текстами в жестокую и издевательскую модель мировой геополитики: картографическая модель разрозненных кусков, стремящихся представлять мировое политическое разделение времен холодной войны.

Название “Костяк ласточки”, позаимствованное из стихотворения Гарсия Лорки, – это аллюзия как на театр насилия и террора, так и на дисбаланс в развитии между мировым капитализмом и отсталостью Южной Америки, являющейся его существенной и определяющей составляющей. Каждая из восьми частей иллюстрирует многочисленные примеры: бедность, эксплуатацию природных ресурсов, кофе как монокультуру,

эпическую историю колонизации и тд.

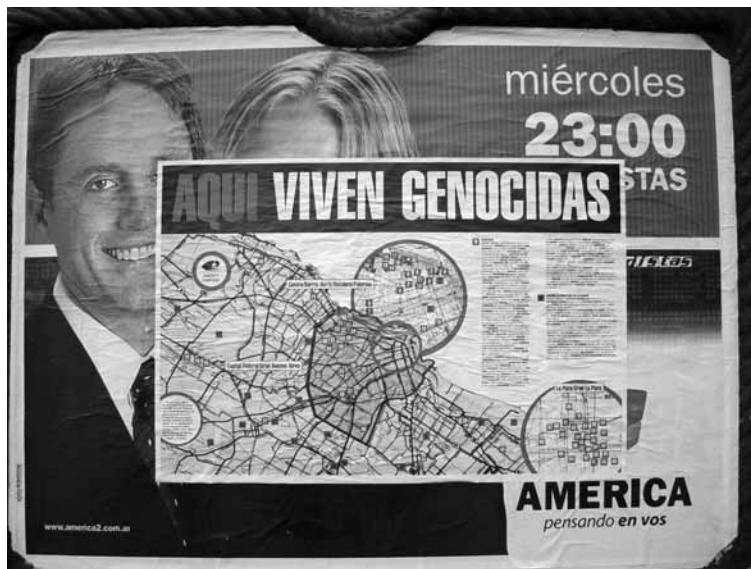
“Костяк ласточки” – произведение, заложившее традицию разоблачительной критики мировой экономики (от Мирового банка до “Дженерал моторс”), художественная практика здесь впервые бросила вызов географии власти. Задача, ставшая ныне перед художниками, – это, воспользуемся словами Бертольда Брехта, показать, что в “демократических странах оказывается скрытой насильственная природа экономики, тогда как в авторитарных странах скрыта экономическая природа насилия”. Сегодня Латинская Америка является районом экономической отсталости, макрорегионом третьего мира, за которым Запад осторожно наблюдает с расстояния, способный лишь на проявления международной солидарности и в лучшем случае протестуя против его закабаления.

Центр, периферия и районы сопротивления

Сандро Меццадра писал: “Сегодня проявления международной солидарности уже неуместны: ведь европейский или американский активист может понять активиста из Буэнос-Айреса – основа их деятельности общая, проблемы тоже. Это не отрицает наличия в каждой отдельной ситуации различий, часто весьма существенных. Но основа здесь общая, так же, как и социальные практики, порождающие созвучные эффекты. Эффекты эти значимее, чем

**“Grupo de Arte Callejero”
 (“Группа уличного искусства”)**

“Здесь живут виновные в геноциде”, акция Буэнос-Айрес, 2001



различия, к которым они напрямую отсылают”. Другими словами, нет более оснований считать, что внутри империи есть зоны более развитые, а есть более отсталые; империя – это реальность схожих и нерасторжимо переплетенных проблем.

А потому столь принятое до недавних пор противопоставление центра и периферии представляется отныне совершенно бессмысленным: глобальный характер современного мира суть общее пространство политизации. Эту изменившуюся перспективу целесообразно учесть, рассматривая процессы в Латинской Америке. Вместо того чтобы восстанавливать разграничительную, но при этом ограниченную форму картографии современных художественных практик, распределяя их по замкнутым на себя зонам, оправданным представляется выдвинуть несколько критических гипотез и интерпретаций всего феномена современного капитализма и сопротивления ему.

Принято считать, что Латинская Америка явила собой тупик неолиберальной экспансии и что невыполненные обещания

рыночной экономики оставили здесь пробел, по сей день требующий заполнения. Однако если, с одной стороны, Латинская Америка может действительно считаться воплощением экономического банкротства, нескончаемого институционального кризиса и государственных переворотов, то, с другой стороны, сейчас она являет собой подлинную лабораторию поиска новых форм социальности, форм немонетаристского обмена, стихийного сопротивления и народной демократии. Латинская Америка сегодня испытывает на себе новые процессы демократизации не только благодаря недавнему изгнанию авторитаризма во многих ее регионах, но также благодаря новым историческим возможностям, открывшимся после кризиса неолиберализма.

Однако можем ли мы говорить о “третьей волне” демократизации, как утверждает Леонардо Авритцер? И насколько художественные практики причастны к этому все более набирающему силу взысканию демократии? Узнает ли себя актуальная художественная практика в

новых социальных явлениях, столь ярко заявивших о себе на сцене нынешней латиноамериканской демократизации – сапатисты в Чьяпасе, движение “*Sem Terra*” (“Без земли”) в Бразилии, аргентинские пикетерос? Какова роль в социальном контексте публичных художественных институций, которые, настаивая на своей автономии, уходят от традиционного типа административно управляемой инфраструктуры и отказываются ассоциировать себя с культурной властью? Какова роль искусства в общественном контексте? Или роль художника в нынешних лишенных стабильности и предсказуемости условиях? И, в первую очередь, где находятся и как определяются зоны сопротивления? Можно ли определить их сферами неповиновения, которые, как предлагает Джон Холстон, отнюдь не должны непременно принимать формы революционного восстания, а могут быть рассредоточенными ситуациями альтернативного опыта? Или же речь идет о зонах антагонистического субъективизма? Или же, как настаивает Паоло Вирно, зоны сопротивления в эпоху постфордизма находятся не столько там, где протест проявляется наглядно и трансгрессивно, а там, где современная множественность реализует свое гражданское неповиновение в формах исхода.

Приведем, однако, некоторые примеры. 24 марта 2001 года группа художников, образованная в 1997 году и теперь известная как “*Grupo de Arte Callejero*” (“Группа уличного искусства”), развесила в Буэнос-Айресе на каждой улице карту города. Красные квадраты на ней обозначали дома, где живут виновники геноцида и насилий периода военной диктатуры и которым благодаря специальным законам новой власти уда-



лось избежать наказания. На карте, получившей название *"Aquí Viven Genocidas"* ("Здесь живут виновные в геноциде"), были также отмечены места, где содержались в свое время так называемые *desaparecidos*, "пропавшие без вести". Кроме того, художники установили в городском пространстве вдоль оживленных городских магистралей на первый взгляд обычные дорожные знаки, однако их символика отличалась от обычной. Эта "символика протеста" впервые заявила о себе в день двадцатилетия военного переворота 1976 года и регулировала движение и направление маршей и демонстраций перед домами бывших палачей, этих регулярных в конце 1990-х акций протеста, а точнее, как их было принято называть, *escraches* ("акций разоблачения"). *Escraches* – это была особая форма коллективной акции, которая благодаря использованию звука, стенных надписей, фотографий, плакатов отождествляла социальный активизм с художественной деятельностью. Это тождество очевидно не только в творческих проектах *"Grupo de Arte Callejero"* или *"Elcetera"* (еще одного крайне характерного коллектива), но

и в том, как строилась внутренняя творческая жизнь этих групп, и в том, как они выстраивают свое внешнее взаимодействие. Так, они часто сотрудничают с политическими коллективами и независимыми ассоциациями, например такими, как *"H.I.J.O.S"* ("За правду и справедливость против забвения и лжи"). И все же: в чем суть творческой стратегии этих групп? Имеем ли мы здесь дело со стратегией сопротивления или исхода? Зачем они выходят на улицу – движет ими протест или они вызывают к исторической памяти? Адекватное понимание работы этих художников должно учесть, что она не сводится лишь к критике власти за сокрытие истины, но, преступая через авторитет государства, эти творческие группы берут на себя миссию глашатаев справедливости. К провозглашенному властью официальному описанию событий недавней истории группа предлагает свою версию исторической памяти.

В ином направлении – в большей мере социально-экономическом – развивается деятельность колумбийской группы *"Colectivo Cambalache"* ("Коллектив менял"). Так художники

попытались внедриться в практику безденежного бартерного обмена, процветающего в криминализированных, "неблагополучных" районах современных мегаполисов. В центре Боготы в районе *El Cartucho* художники организовали *"Museo de la Calle"* ("Музей улицы"), превратив его в род сервисной службы для местных жителей. Книги и другие носители просветительской информации свободно менялись здесь на любые, чаще всего краденые, вещи, что приносили с собой посетители "музея", этой инициированной художниками зоны сопротивления.

Работающий на северо-западе Аргентины коллектив популярной коммуникации *"Wayruru"* с 1994 года создает видео и другие информационные материалы, посвященные общественным движениям, крестьянским бунтам, проблематике прав человека, и распространяет их в пригородах и трущобах. Видео *"Wayruru"* документируют текущие коллизии современной Аргентины – от борьбы пикетеров до политических кампаний лидеров типа Карлоса "Перро" Сантьяна, преподнося это как материал легендарного прошлого.

Молодые никарагуанцы Родриго Пачелес и Эрнесто Сальмерон пересматривают в своих работах идеологическое и политическое прошлое движения сандинистов, программно отходя от версии официальной историографии. В то же время колумбиец Раймонд Чавес работает в тесном сотрудничестве с периферией и локальными сообществами, апроприруя и деконструируя индустриальные средства производства информации и культивируя народные. Распространяемые им в местах циркулирования людей – на площадях, на автобусных остановках и

т.п. — издания, имея вид обычной печатной массовой продукции, посвящены, однако, жизни и проблемам простых людей, рассказанным ими самими. Аргентинская группа *"Ala Plastica"* в течение нескольких лет была вовлечена в интерактивный городской проект с широкими массами, а мексиканская группа архитекторов *"Tercerunquinto"*, не запрашивая на это санкции властей, соорудила в трущобах Монтеррея бетонные платформы, создавая таким образом зоны народного досуга.

Перед нами все новые и новые примеры аналогии художественной практики и деятельности общественных движений. Однако имеем ли мы здесь дело с процессами, идущими в обход институциональной власти? Или, говоря точнее, не имеем ли мы в этом случае дело с созидательными практиками, которые, по определению Тони Негри, избегают прямого противостояния власти и создают параллельные миры? Несомненно, стратегия на создание зон автономии от государственного господства возникала в поисках путей социального обновления. Уже упомянутый Леонардо Авритцер, описывая различие между представительской, т.е. элитарной демократией и процессом демократизации, происходящим ныне в некоторых латиноамериканских странах, обращал внимание, что институционализация отнюдь не является противоположностью живой вовлеченности людей в социальную практику и что последняя с приходом институционализации отнюдь не сходит непременно на нет.

Виртуозность и прямое действие

Публичная сфера сегодня превращена в политический инструмент. Она стала как для

рожденных выступлениями в Сिएтле политических движений, так и для наиболее актуального художественного активизма общим пространством осуществления проектов, идей и идеологических символов. В публичных пространствах южноамериканских мегаполисов искусство и радикальная политическая деятельность предстают отнюдь не разделенными и не связанными между собой сферами. Напротив, они пребывают между собой во взаимодействии и солидарности. Как заметила Ханна Арендт, "искусство, не создающее произведений, уподобляется политике"; можно только добавить, что любая акция, осуществляясь, реализует интерактивное и ситуациональное понимание политики и отрицает представительское. Паоло Вирно определил "виртуозность" как совокупность качеств, характеризующих индивида, создающего перформансы, т.е. автора уникальных актов, у которых нет конечного продукта, но которые предполагают публику. Как категория "виртуозность" вбирает в себя художественный, языковой и рабочий опыт, становясь, таким образом, ключевым понятием постфордистского лексикона.

В сущности, новый тип производства, заданный постфордизмом, предполагает и признает нематериальный аспект в трудовом процессе. Если в фордистскую эпоху интеллект выводился за пределы производства, то ныне, в эпоху постфордистскую, "трудовая и нетрудовая деятельность обладает равным уровнем продуктивности, основываясь на обычных человеческих "способностях" — языке, памяти, социальности, этических и эстетических склонностях, склонности к абстрактному мышлению и обучаемости". Дело, следовательно, не в преобразова-

ниях, что происходят внутри эстетической сферы, но в способе понимания эстетики или в той роли, которая ей приписывается среди человеческих сфер деятельности.

Заявляющая ныне о себе новая социальная фигура — как в художественной, так и в социальной практике — в полной мере задействует перформативную уникальность акции, она реализуется в режиме "здесь и сейчас", неустанно переформулируя идентичность. Художники и активисты, точнее, художники и политические группы плодотворно сотрудничают, в равной мере практикуя акционистские формы.

30 июня 2000 года в городе Гватемале художник Анибал Лопез (долгие годы его псевдоним был *A-1 53167*) на площади официальных парадов и в ночь накануне его проведения разгрузил грузовик с углем. Очевиден был и символический смысл угля-мотива: гватемальцами он однозначно считывался как аллюзия на стертые правительственной армией с лица земли поселения и на уничтожение их жителей, чьи тела сжигались, дабы не оставлять следов. Этот же художник в апреле 2003 года перекрыв авениду дела Реформа, выгрузив на нее тонну книг, а 20 июня он размотал сто метров черной полиэтиленовой ленты в знак протеста против выдвижения политической кандидатуры кровавого диктатора Эфрейна Риоса Монтя.

Деятельность Регины Галиндо также связана с фактами недавней истории Гватемалы. В 2003 году, назвав свою работу "Кто может стереть следы", она продельвала путь до Конституционного суда в Национальном дворце Гватемалы, обмакивая ступни в человеческую кровь. Тереза Марголес в работе "Мойка" (2003) налила в ведерки



детей, что подрабатывают на перекрестках в Мехико мытьем автомобильных стекол, воду из морга, оставшуюся после обмывания трупов людей, умерших насильственной смертью.

Повторение оживляет прошедшие события: повторение чего-либо не означает механического восстановления истощенного прошлого, но, наоборот, говорит о его неизбывной потенциальности. Соответственно, не репрезентация, но акт повторения является основной стратегией латиноамериканских художников. Каждая работа, рожденная на актуальной латиноамериканской сцене, несет в себе черты ее реальности, ее контекста (при этом не в формах условного символа, а в формах физической данности), пойманного памятью свежего отпечатка реальности. Флаги Розенберга Сандовала сделаны из картонных коробок, в которых бездомные спали на улицах,

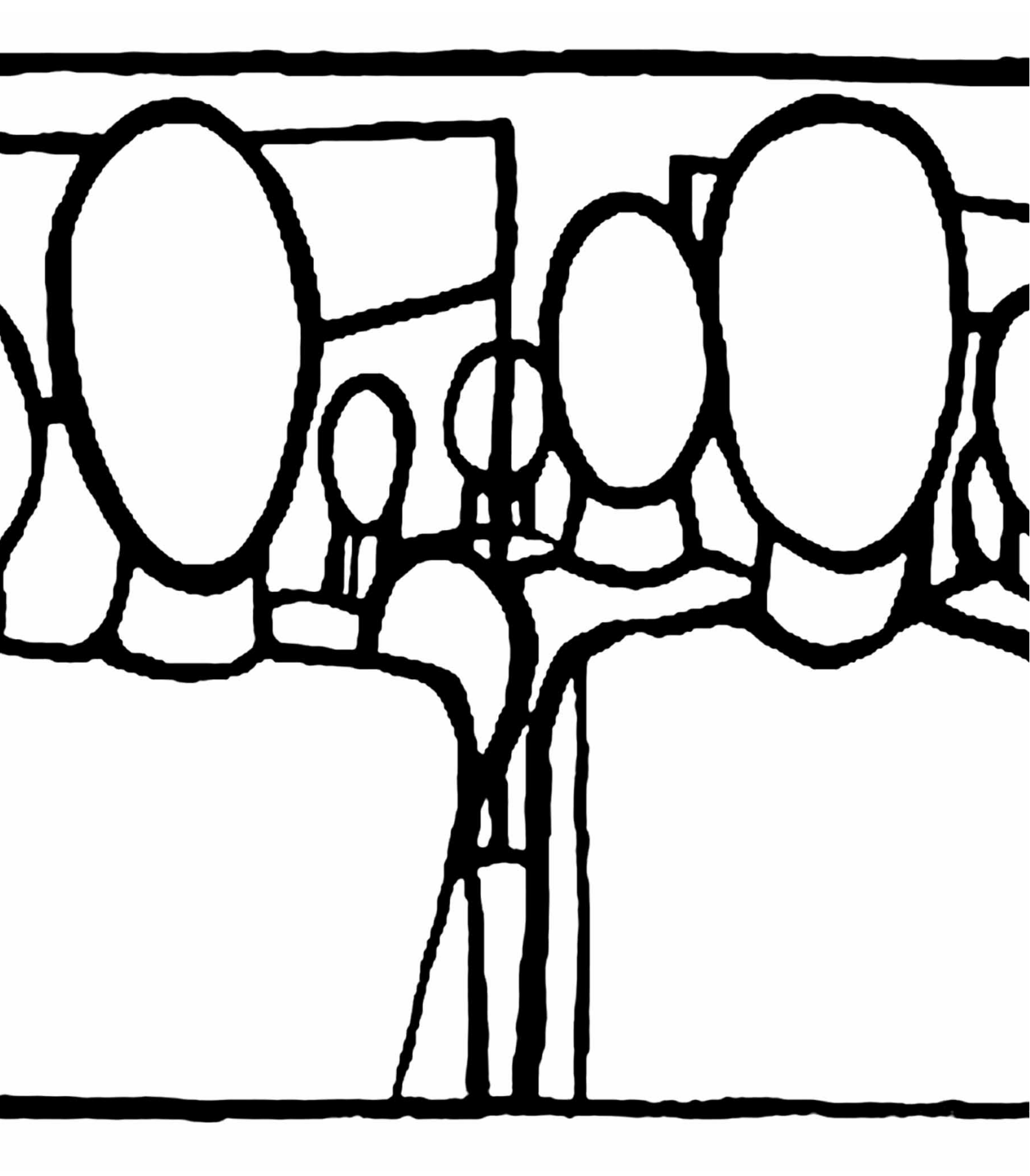
а его рисунки на стенах сделаны грязью их тел. Тереза Марголес неизменно использует воду из морга, а персонажи акций Сантьяго Сьерра неизменно безработные или поденщики, встреченные на улице, там же, где Александра да Куна находит неизменный мотив своего творчества – жилища, созданные бездомными.

Общим для всех сторонников прямого действия, а среди них аргентинские *"Grupo de Arte Callejero"* и *"Etcetera"*, является следование курсу постоянной вовлеченности – "мобильности", как они говорят, что поддерживает динамику политики общественных преобразований. Также общим для всех новых художественных движений является и то, что на этих страницах определялось как стратегия "исхода" или постоянной неудачи. Культивируемая ими акционистская практика избегает производить продукт, как и избегает

уподобления продукту – продукт перформанса определяется самой акцией и ее повторением. В этом смысле каждая из этих работ в сущности "публична" и по природе своей "политична". Каждая акция требует внимания публики, формируемой из случайных зрителей, уличных прохожих. Это всегда коллективная работа, провоцирующая горизонтальное социальное взаимодействие. Так общественные пространства становятся лабораторией новых форм социального производства и воспроизводства, из которых рождаются новые связи между общественным и политическим. Пренебрегая визуальным продуктом и отдавая предпочтение акции, художник инициирует публичные форумы, активистские и информационные кампании, символы и технологии протеста. Художники исходят в своей работе из многомерности реального жизненного опыта и отвергают любую форму утопии, оправдывающую какую-либо изобразительную практику.

Перевод с английского
 Анастасии МИТЮШИНОЙ

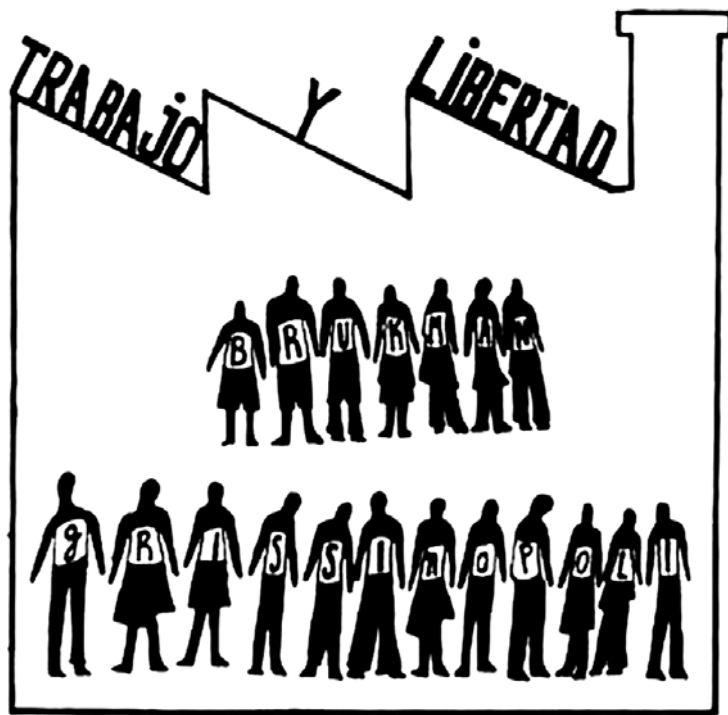
Марко Скоттини
 Родился в 1964 г. в Кортоне (близ Флоренции). Куратор и критик. Директор факультета изобразительного искусства Новой академии искусств в Милане. Автор целого ряда текстов и выставочных проектов, посвященных взаимоотношениям искусства и политики. Живет в Милане.



ИСКУССТВО – ВОЗМОЖНЫЙ ПРОДУКТ ДРУЖБЫ

НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ

Материал
проиллюстрирован
плакатами
"Taller popular
de serigrafia"
Буэнос-Айрес,
2002–2005



Мы уверены, что индивидуалистские идеологии и практики есть долгий коллективный процесс, в результате которого возникают несчастливые индивидуумы и коллективные бедствия.

**Grupo de Arte Callejero,
Буэнос-Айрес**

Как всегда декларировали General Idea, работа в группе "освобождает нас от тирании индивидуального гения".

A.A. Bronson

*На медведя я, друзья,
выйду без испуга,
Если с другом буду я,
а медведь без друга.*

Из детской песни

Вопрос, волнующий художника, о том, что полезно, а что неприемлемо для искусства, не случаен. Чем чаще в художественных кругах поднимается проблема качества искусства, тем серьезнее обсуждаются условия создания произведения. Какие отношения должны быть выработаны этой средой для того, чтобы искусство приобрело наконец несомненные качественные установки? Должны ли художники быть сепарированы и автономны по отношению друг к другу, чтобы сохранять независимость и чистоту суждений относительно общих процессов и конкретных произведений, или стоит объединяться в

рамках некоей конфессиональной конвенции благопожелания?

Я склонен думать, что в позитивных отношениях больше толку. Поэтому я буду говорить (на основе личного опыта) о том, какое сообщество в сфере искусства (сфере, которую обыватель до сих пор считает пространством индивидуалистов, не готовых делить ни материальные, ни символические блага) кажется мне если не идеальным, то наиболее продуктивным. А именно о сообществе, сформированном не только вокруг общей идейной платформы или схожих эстетических воззрений, но на основе дружеских отношений. Слово "продуктивное" используется мной не в фордистском, конечно, смысле, потому что было бы странным в дружбе пытаться обнаружить логику трейд/маркет. Как сказал об этом мой друг Алексей Пензин: *...такое сообщество а-капиталистично в том плане, что оно не предлагает себя как товар. Можно сказать, что мы обладаем друг для друга не меновой, а потребительской стоимостью, можно сказать, что мы друг друга в каком-то смысле потребляем... в хорошем смысле... А что имеется в виду, когда речь идет о "продукте" дружбы? Скорее всего – слабоуловимый для наблюдателя экстатический субститут, который, тем не менее, субъективно самоочевиден каждому, кто дружил. Продукт же искусства – это, разумеется, произведение, обладающее формой и содержанием. Правомочно ли*



говорить о таком *продукте* в контексте разговора о дружбе *производителей*? Да! Потому что я имею в виду “производителей”, которые всеми силами пытаются избежать влипания в капиталистические ролевые игры. Это условие необходимо, хотя и остается как бы за скобками.

Итак, хорошо ли наличие эфемерного, невидимого, а значит, не важного для посторонних субститута дружбы в творческом коллективе? Плодотворно ли это для искусства, позитивно ли сказывается на творческом процессе и результате?

Если мы позаимствуем матрицу у Бадью, который говорит в категориях государство/политика, и вложим туда наш предмет – творческий коллектив, сообщество, то создание этого коллектива уже станет событием. Десять человек, шумно спорящих за одним столом, – событие, десять человек, собирающих грибы, – событие, те же десять человек, вкладывающих свои знания, навыки, опыт, страсть в создание произ-

ведения искусства, разделяющих знания-опыт-страсть, – неужели не событие?!

Дружеские отношения всегда предполагают деление, как действие математическое или ритуальное, прагматическое или символическое. Разделить с друзьями то, что у тебя есть, означает, что в ответ от друзей ты получишь то, чем не обладаешь сам. Так разделенные знания становятся умноженными. Парадокс. В то же время, когда ты делишься с друзьями трудностями, то, получая поддержку, понимаешь, что разделенная тяжесть становится легче.

Говорят, правда, что в дружеских отношениях есть опасная ловушка комплиментарности, которая уводит от объективной оценки происходящего... Чушь! Меньше всего группа, сформированная на основе Дружбы, может попасться в эту ловушку. Это скорее к тем, чьи отношения необязательны и строятся на внешних оценках (к примеру, рыночной актуальности произведения). К тем, кто открывает для себя мир коммерческой галереи, морально устаревшей модели творческих/производственных/коммерческих отношений. Несложно вообразить диалог, очень похожий на правду:

– *Как вам понравилась моя последняя работа, Анна?*

– *О! Это отличная работа, Стив! Безупречная!*

Стив узнает о настоящей оценке своей работы Анной только тогда, когда Анна не пригласит для участия в следующей выставке Стива с его новой работой.

Общее место. Сегодня – головокружительный коммерческий успех, завтра – одна ошибка – и все, до свидания: ни друзей, ни галеристов.

А вот, в противовес, пример действительно комплиментар-

ных взаимоотношений – Кукушка и Петух. Условия их отношений – суть условия отношений тусовки. Комплимент – единица обмена – пустое обещание невозможно. Такие отношения равны: приятны, утомительны, бессмысленны и безболезненны. Дружба бывает безболезненной?! Боюсь, что нет.

Что действительно может быть опасно для сообщества друзей, так это не комплиментарность, а необузданная романтичность. Да, группе друзей, опьяненных красивой идеей, порой бывает легко потерять контекстуальный, институционализирующий вектор объективации. Это правда. Но это не имеет ровно ничего общего с комплиментарностью, в которой нас обвиняют.

В конце концов, когда мы вместе, у нас есть шанс делать в искусстве такие вещи, которые можно сделать только вместе, вместе с друзьями. А сделанное друзьями искусство звучит принципиально иначе. Возможно оттого, что и в дружбе и в творчестве есть тождество – экстатическая высокая “точка кипения”, непрагматический градус, которым измеряется качество произведения и степень дружбы. И качество дружбы, пройдя возгонку, имеет серьезный шанс стать качеством искусства.

Николай Олейников
Родился в 1976 г. в Горьком. Художник. Выступает как организатор локальных процессов в области современной культуры. Участник Рабочей группы “Что делать?”. Автор и ведущий теле- и радиопрограмм о проблемах современной культуры и искусства. Живет в Нижнем Новгороде.

ОТ “НЕРАБОТАЮЩЕГО СООБЩЕСТВА” – К “РАБОЧИМ ГРУППАМ”

ОКСАНА ТИМОФЕЕВА

Максим Каракулов
(Сообщество “Радек”)
“Без названия”,
эскиз к проекту,
2004



Недостаточно, и с каждым днем мы понимаем это все лучше, стигматизировать заблуждения, ложь и преступления “реальных социалистов” как “национал-социалистов”. Моральное и политическое проклятие – то, которое прежде всего репрезентирует уверенное и требовательное осознание “прав человека”, всегда рискует маскировать под своей неоспоримой легитимностью эту другую легитимность, которая была и остается легитимностью нередуцируемого требования: чтобы мы могли говорить “мы”, чтобы мы могли говорить нам мы (говорить это самим себе и говорить это друг другу), начиная с того момента, когда ни царь, ни Бог нам этого не говорят.

**Жан-Люк Нанси.
“Бытие единичное
множественное”**

Феномен “тусовки” как локальной формы существования художественного и интеллектуального сообщества при всей уникальности представляется чрезвычайно органичным в контексте своей эпохи, если под “эпохой” понимать специфическую диспозицию смысла или смыслов, разделяя которые некто А и некто Б оказываются современниками. В действительности каждая такая “эпоха” порождает собственную модель коммуникации, собственную модель социализации творческого труда, всякий раз исходя из неудачи, дискредитирующей прошлый опыт.

Неудача как судьба: эйфория совместного существования ограничена во времени, ограничена моментом, после которого результат общения начинает восприниматься негативным образом. Ввиду этого разочарования, предъявляющего коммуникации все новые требования, складывается особая история, в ходе кото-

рой идея сообщества подвергается тотальной проблематизации, денатурализации, виртуализации и прочим серьезным интеллектуальным процедурам. В итоге “сообщество” в понимании 80-х – 90-х годов прошлого века оказывается совершенно противоположным, скажем, “сообществу” в понимании 30-х.

Тогда, на волне формирования фашистских режимов, это слово имело первостепенный смысл для самых разных типов дискурса. Свобода, суверенность могут быть лишь актом некоего совместного бытия – на фоне активной критики метафизики субъекта и укорененной в ней идеологии буржуазного индивидуализма это требование сообщества было принципиальным. Консерваторы вроде Эрнста Юнгера ностальгировали об утраченном органическом единстве, Жорж Батай, Роже Кайуа и другие радикальные мыслители культивировали идеи “тайного общества”, “священного заговора”, “братств” и “орденов”, Ханна Арендт настаивала на “политическом сообществе”, марксисты – на “партийности” и т.д.

В дальнейшем интенсивная переработка тоталитарного ужаса нормализующим либеральным сознанием вскрыла ряд опасностей, заложенных в любом коммунистическом ожидании, утопическом по своей природе, тем самым довольно ловко и “красиво” отказав в легитимности слишком амбициозным коллективным проектам, далеко не последний из которых называется “коммунизм”.

Последствием пережитой травмы стала устойчивая фобия любых форм активной консолидации как заведомо беременных

“тоталитаризмом” или “фашизмом”. Даже дружба, при всей ее очевидной благонамеренности, оказалась под подозрением. Действительно, для дружбы, этого неприкрытого и произвольного предпочтения одних другим, нет убедительных рациональных оснований. Какая логика работает внутри сообщества друзей? Если логика взаимного признания, то ведь это – вполне гегелевская логика абсолютного господства и его бесконечной экспансии. С точки зрения внешнего наблюдателя, между друзьями и заговорщиками нет жесткого различия – что их объединяет, что они задумали?

Угроза неравномерного перераспределения власти исходит из очагов коллективного усилия, в которых, сознательно или нет, допускается бблшая концентрация этой власти, чем отмерено на долю регулярного индивида. “Тусовка” как особый тип сообщества отличается от всех прочих тем, что развивает особую чувствительность по отношению к такой угрозе.

Благодаря фундаментальной исследовательской работе, в свое время предпринятой Виктором Мизиано, это слово стало термином, то есть серьезно закрепилось в нашем словаре и обрело длительную перспективу возможной и необходимой проблематизации в различных контекстах (в том числе и в философском). Это значит, что легитимность его употребления в нашем анализе не подлежит сомнению. У терминов – долгая жизнь, в отличие от явлений реальности, которые за ними стоят. Можно с большой долей уверенности предположить, что термин “тусовка” переживает саму тусовку как социальный феномен, здесь и сейчас являющийся объектом критики.

Будучи неким сообществом, она, тем не менее, не является ни коллективом, ни группой, ни

содружеством, ни каким другим плотным социальным телом. Пожалуй, ее наиболее адекватным теоретическим коррелятом можно назвать “неработающее сообщество” (Жан-Люк Нанси) – бытие-вместе помимо какой-либо внешней идентичности, будь то нация, семья, народ, партия или что-то еще. Неработающее потому, что не производит никакой работы, подчиняющей его репрезентации этой идентичности, интенсивность которой способствовала бы концентрации бреда, достаточной, чтобы проложить прямой путь “фашизму”.

Тусовка возникает как реакция (в том числе и “аллергическая”) на коллективизм. Это среда дисперсная, атомизированная, почти прозрачная: образующиеся внутри нее сгущения сразу становятся заметны и привлекают повышенное внимание. Высокая социальная плотность и малая транспарентность группы на фоне относительно разряженного сообщества – тусовки – выглядят как раковая опухоль: она имеет тенденцию распространяться, расти, захватывать пространство, заражать собой. Формирование некоторых групп, творческих коллективов не противоречит описанной логике только в том случае, если они загодя признают свой ситуативный характер, а также свою обреченность (так, в знаменитой акции группы “Радек” механическое склеивание скотчем манифестируется как единственная возможная связь между людьми).

Поэтому, к примеру, дружба, в ее манифестарной форме, органически неприемлема для тусовки. Дружба бесконечно скомпрометирована – иррациональностью своих оснований, излишней лояльностью к себе и другому, обоюдодриятной ложью, с тревогой ожидаемым предательством. Тусовка же – сообщество одиночек, “тех, кто лишен сообщества”

(Батай), тех, чей уровень саморефлексии настолько высок, что позволяет не впадать в иллюзию и не попадаться в ловушки эйфорического прекраснотушия дружбы.

Это “невпадение” в иллюзию представляет собой совершенно особое состояние сознания, при котором предполагается, что всякий маленький другой чреват большим Другим (некоей инстанцией господства) и потому не вызывает доверия. Другой человек – потенциальный узурпатор, самозванец, возможно, претендующий на твою долю общего символического ресурса. Назовем такое состояние “параноидальной демократией”, как если бы речь шла о “республике”, главным и даже единственным конституирующим принципом которой был бы панический страх регрессии к состоянию “империи” – страх вплоть до внутренних репрессивных мер.

Персонажи тусовки проявляют известную настороженность по отношению друг к другу: вместо механизма взаимного признания, характерного для сообщества друзей, здесь действует своего рода механизм взаимного непризнания, то есть провокации. Общение – это опыт в смысле испытания, которому всякий раз подвергают другого, в условиях странной презумпции злонамеренности, в духе утопии де Сада – человек, дескать, “по природе” зол. Отсюда видимая агрессия и внутренняя напряженность среды, выражающаяся в подчеркнутом недоверии к какому-либо прекраснотушию, в высказываниях в жанре инвективы, в этике скандала, не исключая прямое физическое насилие.

Художественный жест в данном пространстве есть вызов (враждебному миру), совершаемый одиночкой, но только в той мере, в какой мир понимается всецело как социальный – то есть это перформативный жест, условием возможности которого является определенное сообщество. Дина-

мика и само существование тусовки, ее жизнь определяются конкретными взаимодействиями этих жестов взаимной провокации, непризнания, оспаривания, постановки под вопрос. Тем самым сообщество приводит в действие отлаженный механизм внешнего цензурирования, призывая “субъектов” к ответу за свои высказывания и предъявляя им высокие интеллектуальные требования.

Пребывание в постоянном напряжении удерживает от социальной инерции и впадения в разного рода нерефлексивную групповщину с ее тенденциями к нарциссизму и лести. В устойчивых сильных объединениях (вроде группы друзей) прощаются, а иногда и поощряются некоторые “слишком человеческие” проявления, которые наедине с самим собой – на той депрессивной высоте кристальной ясности сознания, куда забрасывает нас одиночество, – являются совершенно недопустимыми. В этом отношении регулятивный идеал тусовки – предельная честность.

Но что такое предельная честность, если не полное отсутствие коммуникации? Ведь уже, с самого начала, слово изреченное – есть “ложь”? Следовать путем крайнего пуризма, “в истине”, может только одинокий. Императив честности обрекает его на пребывание в абсолютном меньшинстве, против всего мира. Тусовка стремится быть таким сообществом, от которого каждый внутренне свободен, внутри которого каждый одинок и по-своему прав, – она стремится быть сообществом без коммуникации, парадоксальным сообществом изолированных друг от друга индивидов.

Что отличает ее от “неработающего сообщества” в классическом понимании Нанси, так это своего рода воинствующий анархический индивидуализм. Тусовочное пространство обустроено

таким образом, что момент индивидуальности признается ключевым и первичным по отношению к каким-либо локальным и сугубо тактическим взаимодействиям.

Если сингулярности, составляющие “неработающее сообщество”, существуют только совместно (и вовсе не являются первичными по отношению к этому “совместно”), в своей выставленности напоказ друг перед другом выражая общее для всех событие, то здесь мы имеем дело с индивидуальностями, которые избегают соприкасания и которые, в этом смысле, еще не есть: чтобы что-то произошло, недостаточно простого падения атомов в пустоте – “нужен клинамен” (Нанси).

Аксиома, за которую держится тусовка: вначале есть индивиды с их собственным индивидуальным интересом. С их собственным талантом. С их собственным творческим решением. В общем, с их аутентичной и сверхценной собственностью. И эти индивиды вступают в отношения, но таким образом, что сами (самость как собственное, или собственность), по возможности, не соприкасаются – соприкасаются только интересы (еще одно из определений отчуждения).

То есть тусовка – это культурный срез капитализма в нашем локальном исполнении. И в этом ее болезненное противоречие: пытаясь избежать отношений господства-подчинения, усматривая их источник в другом, она отказывается от коммуникации (в пользу, например, конкуренции), но продолжает находить опору и утешение в Другом (Капитал).

Власть гонят в дверь – она просачивается сквозь стены недоверия. Капитализация отношений внутри художественного сообщества всякий раз застает врасплох негативно настроенное сознание, возвращая его к архаическим формам господства. Шаг за шагом,

бунт против всего застывает в произвольной иерархии, в основе которой лежит иррациональная абсолютизация рыночных отношений.

В результате эстетический критерий оценки начинает доминировать над этическим и политическим, поскольку ни этосу, ни полису не устоять перед таким брутально заявленным абсолютом. Отрыв эстетического от этико-политического компенсируется его привязкой к капиталу как внешнему гаранту “истины”, что здесь ошибочно принимается за автономию, а на деле просто способствует процессам разложения внутри сообщества.

Однако было бы неверным полагать, что данное положение может быть позитивно разрешено при помощи масштабной институционализации, а также насильственного привлечения готовых суррогатов “этики” и “политики”. Невозможно, например, от имени какой-либо инстанции (этического, политического или сугубо административного характера) запретить или “отменить” циничное использование “черных PR-технологий” (провокаций) внутри сообщества – нужно создавать условия, при которых они будут просто неуместными. Всякая опора на внешнего Другого, будь то “Рынок”, “Государство”, “Бог”, “Россия”, “Европа” или что-то еще, приведет к тому же результату: на самом деле Другого просто не существует.

Ответ на исторический вызов ситуации, когда на наших глазах терпит поражение очередной проект сообщества, может быть более оптимистичным, чем это сейчас “принято”. Необходимо лишь одно допущение: не всякая коммуникация автоматически является отношением господства и подчинения. Сам факт существования и успешного функционирования такого сложного организма, как, например, тусовка, свидетель-

ствует о том, что многообразие форм реализации идеи сообщества далеко не исчерпано.

Не случайно в последнее время новое звучание получает слово “коммунизм”, как оказалось, не до конца утопленное в слезах истории времен холодной войны. На фоне окончательного исчерпания ресурсов индивидуалистического проекта настоятельность, с которой это слово утверждает свое право на существование, уже не перекрывается ничем. “На стороне коммунизма” (“слева”) важно высвободиться из параноидальной структуры “автономного индивида” с его остервенелой борьбой за власть, славу и деньги в пустом разреженном пространстве с голосами и призраками собственных неузнанных подобию.

Очевидности здравого смысла как тип высказывания, полностью детерминирующий извне индивидуалистический проект, структурно близки психотическому бреду: в пустоте своего отчаяния, не имея другого как цели и условия коммуникации, “единственный” цепляется за несобственную речь большого Другого, у которой нет субъекта, и начинает воспроизводить ее вплоть до полной идентификации и даже агрессивного навязывания ее другим, в пределе – “фашистского” типа. Отдельные фигуры этой речи – будь то “рынок”, “собственность”, “способность”, “кулачное право”, “власть”, “кровь” или, например, “почва” – натурализуются, признаются в качестве последнего основания.

Только творческая коллективность способна предъявить достаточный терапевтический ресурс без претензий на внешнюю нормализацию – ведь это прежде всего работа с опытом другого. Именно с нее начинается политика (не путать с медийной репрезентацией, которую ситуационистская критика, как известно, описывает в терминах тотального

отчуждения!) – политика отношения, полис в его, скажем так, античном смысле – только без рабства.

Здесь и сейчас этому способствует, в частности, активная самоорганизация сообщества путем создания микрогрупп, внутри которых – в силу ограниченного количества участников – возможна непосредственная коммуникация на основе солидарности и взаимного контроля, то есть, по сути, осуществление “прямой демократии”. В данных условиях Другой оказывается невостребованным – “этический (и в каком-то смысле политический) горизонт” определяется нами самими, в процессе непрерывной революционизации сознания.

Модели, по которым строятся отношения в группах, могут быть совершенно разными. Однако принципиальный момент заключается в том, что такого рода группы способны поддерживать между собой открытый диалог, уходя от простых бинарных оппозиций признания-непризнания, господства-подчинения и прочего наследия из “старого мира”. Сама возможность такого диалога с перспективой множества совместных проектов уже, кажется, вдыхает в сообщество новую жизнь.

Об этом можно судить, в частности, по градусу ожесточенности затяжных дискуссий вокруг таких коллективных проектов, как “Институт Лифшица” или Рабочая группа “Что делать?”, – новых зон коллективного творчества, одна за другой мобилизовавших художественное пространство, эксклюзивное право владения которым до сих пор было признано за тусовкой. Если в девяностых годах появление таких групп могло восприниматься как вызов, то теперь это – призыв. Благодаря опыту тусовки рефлексия и самокритика сообщества достигли наконец уровня, который позволяет вновь, после долгого периода “войны

всех против всех” (Руссо), вернуться к попыткам объединения – вплоть до переписывания “общественного договора”, – уже далеко от наивности.

Упорствовать в коллективности, несмотря ни на что, с ювелирной тонкостью оттачивать формы коммуникативного опыта, условием возможности которого является то, что недавняя постановка вопроса с позиций тотального подозрения оказывается “снятой” негативностью тусовки, – вот безусловный императив эпохи, которую уже хочется назвать “нашей”.

Если согласиться с Нанси, что вопрос о сообществе – это вопрос онтологический, то есть что вопрос о сообществе есть вопрос о бытии, мы вынуждены будем признать, что находимся в самом начале (и это, в принципе, нормальная ситуация мысли), что мы пока даже не научились “говорить *мы*”. Начало это таково, что его еще следует достигнуть – возможно, “сообщества” никогда по настоящему не существовало, возможно, оно нам только предстоит, и его предчувствие, такое смутное сегодня, есть предчувствие коммунизма.

Оксана Тимофеева
Родилась в Томской области в 1978 году. Закончила аспирантуру Института философии РАН (сектор аналитической антропологии) в 2004 году. Философ, критик. Печатается в журналах “Синий диван”, “Критическая масса”, “НЛО”, “НЗ”, “Искусство кино” и др. Участник Рабочей группы “Что делать?”. Живет в Москве.

ХУДОЖНИК-ПАРТИЗАН

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ

Владимир Сальников
“Партизаны”,
серия “XX век
в фотографиях”,
2005



Долой ваше искусство!

Владимир Маяковский

Современный русский художник – идеологически обыкновенный либерал, чья голова набита риторикой в лучшем случае в духе эпохи Клинтона. Он плохо представляет себе, где он живет, среди кого живет и кого репрезентирует.

Современный русский художник оказался между двумя мирами. Один мир представлен современной русской жизнью, другой – отечественными и зарубежными институциями современного искусства. Последние не были созда-

ны по его инициативе, и в их строительстве русские не принимали участия. В качестве руководящих они были спущены сверху – от глобалистских властвующих структур. И теперь время от времени эти учреждения используют русских в качестве добровольных своих агентов.

По этой причине русский контемпорариартист оказался чужим в русском мире. Показательный пример – выставка “Осторожно, религия!” С первого взгляда – это столкновение прогрессивной творческой интеллигенции с реакционными клерикалами. На деле же это конфликт

между художниками-компрадорами и населением, сопротивляющимся культуре колонизаторов. Культура оппонентов contemporary art – консервативна, но это культура сопротивления империализму США и ЕС. Следовательно, она прогрессивней культуры русских либералов.

Можно предположить, что в глобализованной России, стране зависимой, монокультурной, сырьевой, жизнь агента глобальной гегемонии видится относительно комфортной. Наверное, в РФ, стране неотягощенной традициями капитализма, современное искусство даже имеет какие-то перспективы, в том числе карьерные. Но эти перспективы не могут радовать художника-оппозиционера.

Контекст искусства у нас таков. Современное русское государство основано на парламентаризме. Россия – типичная, даже стандартная, скопированная с институций нескольких “развитых” капиталистических стран республика. Это буржуазная, т.е. парламентская, демократия – как сказал бы Мао Цзедун, демократия старого типа. Напомним, что к буржуазным демократиям нового типа Ленин и Мао относили те буржуазно-демократические режимы, ведущей силой которых был рабочий класс и его партии. В отличие от западных буржуазий русское третье сословие не прошло характерного для Запада долгого пути формирования. Русский средний класс лишен реальных буржуазных традиций, привязанности к почве –

“человеческого лица” – культурной, гуманитарной отесанности западного буржуа. Идеалом нового класса богатых, для которых “Россия не родная страна, а всего лишь территория свободной охоты”, как выразился плутократ Ходорковский, является жизнь апарта, за границей, на заработанные в России капиталы. Лозунг русского капиталиста: “Отбить бабки – и на Лазурный берег!”

Печально, но описанную реальность современный русский художник – волонтер западной системы современного искусства, созданной когда-то в качестве культурного оружия против России, – отказывается понимать. Он чувствует себя агентом “просвещенного Запада”, институций, выступающих от лица международного современного искусства, а на самом деле являющихся проводником господства единственной державы-гегемона – США. Он презирает свой народ, не принявший современного искусства, чья культура основана на советской традиции. Но даже для буржуазии (в том числе компрадорской) и для интеллигенции contemporary art – явление чуждое. Одновременно несколько последних выставочных проектов – “Москва – Берлин”, Первая московская биеннале, “Москва – Варшава”, “За красным горизонтом” – показали, что с некоторого времени можно говорить о современном искусстве как об официальном искусстве для представительства за рубежом.

В этой ситуации для художника, настроенного антикапиталистически, наиболее плодотворная позиция – неприятие обеих официальных культур: провинциальной, для вну-

тренного потребления, и космополитической, атрибута парламентаризма, – и работа против них.

Истинно демократической альтернативой обоим вариантам буржуазного искусства должно стать искусство новодемократическое. Общие принципы его описаны Михаилом Лифшицем: “Ленин указывал на три принципа подлинно свободного творчества. Во-первых, оно создается людьми, которых привлекают к их деятельности не корысть и карьера, а идея социализма и сочувствия трудящимся. Во-вторых, оно служит не “верхним десяти тысячам”, а миллионам и десяткам миллионов людей, которые образуют цвет страны, ее силу, ее будущность. В-третьих, оно оплодотворяет последнее слово революционной мысли человечества, выражающей опыт прошлого, живой работой и опытом социалистического пролетариата. Чтобы выйти из плена буржуазной анархии, искусство и литература должны проникнуться сознанием своей ответственности перед обществом, стать партийными”¹.

Впрочем, в Российской Федерации, как и вне ее, нет ни серьезной революционной партии, ни развитой революционной теории, хотя существует общенародное неприятие культуры мирового гегемона США и широкая оппозиция его глобальной власти. И если, по словам Карла Шмитта, в XX столетии между собой сражались не государства, но партии, чьими бойцами были в том числе и художники, то теперь воюющие партии довольно трудно различить. Настоящих противников, это отстаивающие свой суверенитет нации и тирания Нового Мирового Порядка и Единой

Европы, от людей скрывают, подменяя их фантазмами вроде миролюбивого мирового сообщества и злокозненного международного терроризма, злодейских стран-жуликов и “последней европейской диктатуры”.

Но, как говорил тот же Шмитт, политическое начинается с различия врагов и друзей. И художник, который не хочет служить “верхним десяти тысячам” и глобальному гегемону, вынужден выбирать – действительных врагов и друзей.

Реально же, ввиду тотального господства в современной России двух капиталистических культур, двух капиталистических искусств, малочисленные художники-оппозиционеры вряд ли готовы к прежней открытой войне культур и оттого сомнительно, что их действия будут носить регулярный характер. Скорее всего, это будут нерегулярные партизанские вылазки. В ленинском понимании партизана-революционера (“Партизанская война”, 1906) партизан есть подлинно нерегулярное явление и тем самым радикальное отрицание наличного капиталистического порядка и истинное воплощение вражды. Возможно, только художник-партизан способен в эпоху тотальной “интернациональной” культуры, за которой скрывается американский культурный, политический и экономический гегемонизм, бороться с ней².

Что может предложить защищающий свою землю художник-партизан? Опору на собственные ценности. В России она существует в виде русско-советской культуры. Она никуда не исчезала и является базовой для народа. Но его ответ на вызов врага – не про-

сто защита собственных ценностей от уничтожения. Это и борьба против нивелированного международного искусства. Художник-партизан сознательно борется против вражеской системы, разрушает это орудие порабощения, даже когда он вынужден действовать в ее рамках. А главное – “*лишь бы искусство служило целям партии*”. Слово “партия” в этой цитате из статьи Лифшица “Партийность и реализм” следует поставить в кавычки³.

Художник-партизан должен помнить, что он одинокий воин и работает ради освобождения своей страны в качестве культурного революционера, т.е. предваряя политическое и экономическое освобождение⁴.

Вторая война, которую ведет художник-партизан, это война интернациональная – в поддержку других борющихся за свой суверенитет народов, за глобальную антикапиталистическую революцию. Именно такая комбинированная война, теллурическая и революционная, привела СССР к победе над нацистской Европой в 1945 году.

Задача, действительно, состоит не в том, как часто у нас думают, чтобы выбрать какую-то “авангардистскую” практику (кто нас, собственно, заставляет это делать? Россия является такой глухой провинцией современного искусства, что легко может позволить отказаться от имитации одного и, уверяю, этого никто не заметит), а в том, чтобы вообще отказаться их применять⁵.

Сегодня авангард – не более чем наваждение. Нигде в мире давно уже никакого авангарда и в помине нет. Напротив, лет сорок-пятьдесят в contemporary art ничего не происходит –

царят абсолютный консерватизм и лень, но все, как попугай, только об авангарде говорят и пытаются так или иначе имитировать и комбинировать давно устоявшиеся “авангардистские” приемы, делая вид, что они – последняя новость. Например, сейчас, когда в интернациональном contemporary art дан приказ заниматься живописью, масса художников бросились выполнять это указание, в то время как профессиональные навыки в этой области на Западе невосвратимо утеряны в ходе борьбы с реализмом как основой советского искусства. Результаты ужасающие.

Это не значит, что следует отправить в помойку весь XX век, в том числе авангард. Художнику-партизану позволено все, в том числе он имеет право использовать богатый арсенал средств современного искусства по своему усмотрению.

В новом, неавангардистском, искусстве останется все то, что принесли современные медиа и искусство авангарда. Единственно, работая, не следует пытаться авангардничать. В этом смысле самая правильная ориентация – это социалистический модернизм и неоклассика 20 – 30-х, 50 – 60-х, в какой-то степени даже советский нонконформизм – “другое искусство”, но не как образцы, а их самостоятельность, независимость, совмещение национализма с интернационализмом, умение быть современным.

Москва, 4 мая 2005

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Михаил Лифшиц, “Партийность и реализм”, Собр. соч. в 3 томах, т. 3, с. 289, 290 (М., “Искус-

ство”, 1988), а также Полн. собр. соч. В.И. Ленина, 5-е изд., том 12, с. 99 – 105.

² Надо сказать, что, рассуждая о важности политической ангажированности, Шмитт пишет даже о необходимости крайней, “абсолютной вражды” (или, как говорили во время Великой Отечественной войны, священной ненависти к врагу), свойственной, по его мнению, Ленину и делавшей ленинскую борьбу невероятно успешной. “Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудному пути, крепко взявшись за руки. Мы окружены со всех сторон врагами, и нам приходится почти всегда идти под их огнем” (“Что делать?”). См. также: В. И. Ленин. “Партизанская война”, 1906.

³ Лифшиц доказывает, что реализм – необходимая составная партийности: “Ведь художнику, работающему в реалистической манере, нужно еще считаться с требованиями реальности изображения и выбора форм, прекрасных или характерных, а художник, отвергающий реализм, немедленно зашифрует самую отвлеченную политическую формулу в свои условные знаки”. “Служить партии Ленина можно только в соответствии с ее мифосозерцанием. Она не нуждается в слугах, безразличных к ее идейной природе. Цель оправдывает только те средства, которые ей соответствуют. Вот почему требование реализма в искусстве – не догматическая узость, а естественный вывод из мировоззрения ленинской партии”. – Там же, с. 291.

⁴ Сошлюсь здесь на известные сочинения – “Поремные тетради” Антонио Грамши и “Красную книжечку” Мао Цзедуня.

⁵ Провинциальность современного русского искусства была констатирована британским наблюдателем Джоном Робертсом, см. его текст “Крах модернизации: глобализация и культура” в: “ХХ” № 56, с. 13.

Владимир Сальников
Родился в 1948 г. в Чите. Художник и критик современного искусства, член Редакционного совета “ХХ”.
Живет в Москве.



В НАПРАВЛЕНИИ ВРЕМЕНИ “Ч”

ДМИТРИЙ БУЛАТОВ

1. Лебединое озеро

В современной физике давно существует описание так называемых агрегатных состояний вещества. Согласно этому описанию, вещество может находиться в одном из четырех физических состояний: твердом, жидком, газообразном и плазменном. Переход вещества из одного состояния в другое носит скачкообразный, можно сказать, революционный характер – практически все наблюдаемые параметры при подобном переходе в принципиально новое качество терпят разрывы разного рода. Такие изменения сопровождаются разрушением всей прежней структуры и образованием новых структур, причем в определенный момент времени оба эти структурных типа сосуществуют одновременно, будучи несовместимыми друг с другом. Весьма примечательно, что новообразованные зоны в прежней структуре существуют автономно, хотя и имеют с ней общие границы.

Описанный пример дает почву для предположений, что в социальной сфере дело обстоит сходным образом. Во всяком случае, ряд представителей современной социологии склонен рассматривать происходящие социально-исторические изменения именно в качестве последовательной смены различных фаз. Не бог весть какая метафора, однако я не вижу причин ею не воспользоваться в приложении к процессам, происходящим на территории совре-

менного искусства. Почему бы нет?

Действительно, на протяжении последних десяти лет в искусстве сложилась довольно специфическая ситуация, которую с полным правом можно сравнить с примером *системного фазового перехода* (именно так описанный выше процесс называется в физике). Наряду с совокупностью направлений, претендующих на “основные” места в художественной системе (то, что по обыкновению называют мейнстримом), возник и за прошедшее время оформился в автономные зоны целый “пакет” локальных образований, внутренние характеристики которых качественно отличаются от общего “агрегатного” состояния системной среды. Очевидно, что охарактеризовать эти микросообщества в различиях можно, только дав определение единообразию самой системной среды.

Любое рассуждение о мейнстриме в искусстве, тем более полагающем себя современным, – дело неблагодарное. И не только потому, что границы трудноуловимы, а автор субъективен. Выносить суждения об искусстве, находясь в системе искусства, мягко скажем, затруднительно по другой причине. Я имею в виду известный геделевский “провал”, согласно которому, чтобы доказать правильность утверждения внутри какой-либо системы, мы должны подняться на следующий уровень этой системы, условно говоря, “выйти

из нее”, и только тогда сможем решить задачу. Поэтому на доводы рассчитывать не будем и в качестве оговорки примем, что все нижеприведенные замечания могут неизбежно представлять некоторые упрощения.

Итак, мейнстримом в искусстве, в соответствии с моими убеждениями, можно назвать такую *особую версию реальности, которая позволяет продавать товары, и художественное произведение, встраиваемое автором в систему искусства, вне зависимости от своей эффективности должно поддерживать эту версию, иначе система его не воспримет*. Поясню сразу, что это определение является общим и рамочным и, как любое ему подобное, данное в первом приближении, нуждается в ряде дополнительных, вложенных условий. Также добавлю, что здесь речь не идет о романтическом восприятии искусства, предполагающем где-то наличие заповедных и недоступных для торговых операций мест, обладающих в свою очередь “высокими” истинами. То, что любое произведение искусства может быть поставлено в *экономический оборот, т.е. послужить стереотипом*, сомнений не вызывает, другое дело – какими стратегиями обеспечивается эта “постановка”, насколько они, эти стратегии, гибки и сильны в семантическом полиморфизме, насколько они подразумевают собой интерпретационность и контекстуальность

Кен Ринальдо
“Расширенная рыба
реальность”,
интерактивная
инсталляция,
2004

постановочного жеста. В этом смысле мейнстрим я бы сравнил с типовыми языками программирования, которые, являясь принципиально “бесконтекстными”, представляют собой жесткий набор команд системы, вызывающих дальнейшее преобразование “торговых” данных. Таким образом, эти “жесткие” языки *подтверждают версию современности*, актуальности художественных направлений как “основных” и воссоздают эту версию, определяя ее последующее существование.

Однако нас в данном случае интересует не столько мейнстрим и то, как он воспроизводит окружающее (и в первую очередь самого себя), а появление локальных зон, неких альтернатив этой системе. А возникновение этих зон обуславливается изменением лояльности, точнее, отклонением ее вектора: как только в силу тех или иных причин лояльность внутри малого сообщества становится сильнее лояльности к системе в целом, малые общины получают преимущество перед системой, образуя ту или иную альтернативу. Каждой такой альтернативе соответствует свой набор характеристик, который определяет ее положение в общем “бульоне” системы и лояльность по отношению к которому обеспечивает его, микросообщества, существование. Несмотря на все многообразие и различие этих характеристик, я полагаю, что главная из них, обладающая структурообразующим принципом, остается неизменной: *любая альтернатива и порожаемое этой альтернативой искусство не столько подтверждает сов-*

ременность, сколько оговаривает ее границы. В зависимости от того, каким образом художественные сообщества отвечают этому принципу, такие художественные практики (включая риторику и стратегии) и призываются ими к жизни.

2. Левый марш впрыска

Среди множества локальных сообществ, чья художественная деятельность, являясь “контекстной”, очерчивает границы направлений мейнстрима, довольно четко выделяется тип “левоориентированных” групп. Действительно, лояльность к своему набору ценностей в этих коллективах порой намного превосходит лояльность к системе в целом, что и позволяет им образовывать автономии. В цели и задачи этих заметок не входит подробная детализация тенденций левого движения, поскольку диапазон современных левых практик чрезвычайно широк. Мне кажется, здесь будет достаточно сформулировать ключевое положение, становой тезис, вокруг которого солидаризуются подобные сообщества. В своей статье “Бодрийар тобой недоволен”¹ то небольшое, что качественно объединяет левых между собой, я обозначил следующим образом: “Любое обобщение, любая нейтральность и безличность – есть насилие”. Понятно, что одним из первых в этом ряду стоит насилие политической власти. Но оно далеко не единственное. Подобных “безличных обобщений” в современном обществе – с избытком... Поэтому нет необходимости сводить деятельность левоориентированных художников исклю-

чительно к противостоянию политической власти. Тем, которые занимали бы внимание этих авторов, более чем достаточно: тут и онтология власти, половое неравенство и помощь бедным, свобода выражения и отказ от насилия, мир вместо войны и т.д.

Характеризуя психологию левого художника (равно как и движения, с которым он себя ассоциирует), отметим одну существенную особенность: по своему психологическому складу левый представляет проигравшего и глубоко неуверенного в себе персонажа. Это проявляется в его тотальной зависимости от системы: все, что бы ни делал и вокруг чего бы ни организовывался левый художник, направлено *исключительно против* системы. Но даже в своих наиболее радикальных проектах левые только подтверждают собственную позицию “проигравшего”, так как практически никогда не вступают в конфликт с принятой в системе этикой. Всеми силами они лишь подчеркивают необходимость и обязанность общества заботиться об индивидууме, таким образом очерчивая обязанности индивидуума перед обществом. Это логически следует из стратегий левого художника: он, как правило, выбирает общепринятый моральный принцип, выдает его за собственный, а затем обвиняет господствующее общество в нарушении этого принципа. Поэтому риторика левого – это всегда риторика обиженного. И вот, на какую бы выставку мы ни зашли, подобно слайдам в заевшем проекторе там уныло крутятся “социально-корректные” темы феминизма и бездомных,

Группа "Guerrilla Girls"
 "Анатомически
 правильный Оскар",
 билборд,
 2002
 Предоставлено:
 Guerrilla Girls, Inc.



гомосексуализма и этнических меньшинств, "зеленых" и инвалидов и т.д. (перечень тем см. выше).

Механизм, за счет которого обеспечивается солидаризация левоориентированных групп на территории современного искусства, тактически прост: *перенос акцента с репрезентаций как таковых на "творческое" использование эффектов этих "репрезентаций" в обозначенных этими микросообществами целях*. Произведение в этом случае исчезает; в качестве его эссенции отныне выступают коммуникативные акты, руководства и побуждения к действию. Именно здесь со всей очевидностью проявляется самый важный "пунктик" левого художника – его неуемная жажда власти. Именно эта черта играет жизненную роль в его психологической

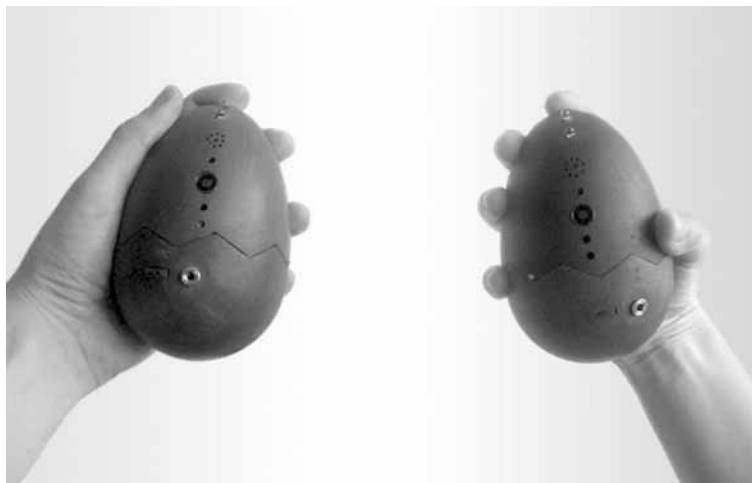
сущности, и только в группе или коммуне, организованных по принципу *"автономного объединения против"*, левый художник чувствует себя сильным.

Очень часто в своих манифестациях левые художники утверждают, что их активность вызвана состраданием или моральными принципами. Однако это не так, ибо враждебность к обществу – слишком явная эмоциональная черта левых автономий. Как раз здесь выясняется, что активность левых групп обуславливается не проблемами системы или недостатками общества, с которыми они "борются", а потребностью этих микросообществ удовлетворить свое желание власти. Ведь не секрет, что большинство претензий на освобождение (освобождение общества, культуры,

искусства и пр.) формулируется в терминах власти. И вот – ключевое положение этой главы: любая реконфигурация мейнстрима в искусстве (а точнее, видимость реконфигурации) происходит именно за счет деятельности левоориентированных коллективов и групп, так как, *будучи не в силах внести качественные изменения в систему искусства, они успешно пополняют ее расширением диапазона системно востребованных тем*. Таким образом, левые автономии эффективно формируют новые рынки "социального стереотипа", который впоследствии и поддерживает эту версию в качестве рыночной².

3. Валькирии на протезах

В социосфере решение одних проблем, как правило, влечет за собой возникнове-



ние других, и так до тех пор, пока не будет разрешен круг взаимосвязанных проблем, по сути, проявляющий в ходе такого разрешения взаимосвязанные аспекты социальной жизни. Представители левых автономий все время пытаются рассуждать строго, не покидая координат социальной системы и оставаясь в рамках единой реальности. Однако наблюдения и интуиция подсказывают, что это невозможно, все равно приходится переходить из одной реальности в другие и периодически менять логику рассуждений. Такие переходы с одного уровня на другой можно проиллюстрировать метафорой “рыболова”: если вы открыли банку с червяками, то единственный способ снова их запечатать – это воспользоваться банкой большего размера.

По сравнению с жесткими “бесконтекстными” языками мейнстрима логос левых автономий является хоть и “контекстным” (семиотическая гибкость, интерпретационность и контекстуальность), но исключительно “мягким”, полным внутренних толкований. Он подобен

произведению абстрактной живописи, поскольку в нем действительно можно открыть “знаковые” элементы, но само их открытие и прочтение происходит “субъективно”³. Итак, ту часть локальных сообществ, чья художественная деятельность очерчивает границы мейнстрима с интерсубъективной, другими словами, системной стороны, я определяю в качестве “техноориентированных” групп. Этот интерсубъективный по отношению к системе уровень можно выразить следующим положением: *любая система (социальная, художественная и т.д.) руководствуется не идеологией, а технической потребностью*. Соответственно, любой системно действующий конгломерат – языковая или социальная система, система искусства – не предназначен и не может быть предназначен для того, чтобы удовлетворять человеческие потребности. Вместо этого система меняет человеческое поведение, чтобы приспособить людей к требованиям самой системы. Подтверждения тому можно найти на каждом шагу, и это

не имеет никакого отношения к социальной или политической идеологии.

Так мы выходим на понятие степени личной свободы, которая определяется скорее технологической и экономической структурой системы, нежели ее социальными законами или, скажем, в политике – формой правительства. Если выше я определил психологический тип левых автономий как “обиженных”, то психологический тип техногрупп – “стойки”. В первую очередь, это значит – вести себя так, словно бы искусство не знает ни соперников, ни, что самое главное, собственной смерти. Да, техноавтономии свободны от психологической привязанности к системе, но это свобода приговоренного, так как интерсубъективный уровень рассмотрения существования систем однозначно предполагает, что преобразование любой технологической системы таким образом, чтобы предотвратить прогрессирующее сужение нашей свободы, – безнадежно. На уровне функционирования языка это предельно четко выражается в бартовской сентенции: “Язык – это настоящий фашист, ибо суть фашизма заключается не в том, чтобы запрещать, а в том, чтобы понуждать говорить нечто”.

Основной закон технологии, неоднократно озвученный в философии и социологии XX века, гласит, что *каждый новый шаг прогресса, рассматриваемый отдельно, кажется желательным, в то время как технологический процесс в целом – непрерывно сужает общую сферу свободы*. На осознании этого беспощадного, просто железного положения и основывается, в част-

Оливер Ресслер
 “Политика против
 логики правил”,
 билборд, 2005
 Предоставлено
 Oliver Ressler.



ности, солидаризация технологических сообществ. Их тактика сводится к обнаружению предпосылок возникновения новой технологической среды⁴, созданию ее онтологии и описанию средовой этики и эстетики. Замечу попутно, что хотя обнаружение нового явления и невозможно без выявления предпосылок, тем не менее, из предпосылок новое явление не обнаруживается. Речь идет о том, что новое медийное явление *конструируется* художником принципиально как новообразование, то есть предполагается, что появляется новая реальность со своей логикой и закономерностями, своим аверсом кратковременной пользы и реверсом долгосрочных проблем. Тестирование этих полезных аверсов и фатальных реверсов в отношении системы (то, что я называю “средовой этикой”), работа по смещению этих акцентов – и есть стратегическая задача подобных автономных технологических групп.

Отношения технологических сообществ с мейнстримом тождественны приведенному выше закону технологии.

Мейнстрим не воспринимает новомедийные произведения искусства потому, что сама система технологически не настроена на их воспроизведение. Поэтому вряд ли будет результативной попытка вызвать изменения в мейнстриме за счет изменения технологической среды производства в надежде, что мейнстрим благосклонно отзовется об этих переменах. Однако по мере накопления массы изменений на уровне медиаобразности и предоставления возможности смыслу этих символов выполнить свою разрушительную работу мейнстрим неизбежно претерпевает кратковременную системную катастрофу. Подобные системные катастрофы уже неоднократно происходили в истории новейшего искусства, достаточно вспомнить такие средовые явления, как фотография, видео, компьютеринг, Net-системы. Однажды произведя революцию на уровне медиаобразности, они сами стали неотъемлемой частью мейнстрима, без которой нынешнее состояние современного искусства уже непредставимо.

Автор выражает благодарность Гаю Бен-Ари (“Symbiotica”, Австралия) и Кристе Зомерер (IAMAS, Япония), любезно предоставившим право на публикацию изображений в России, а также Калининградскому филиалу ГЦИ за информационную поддержку.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дмитрий Булатов. “Бодрийар тобой недоволен”, “ХЖ”, № 57, 2005, с. 47–53.

² Наиболее очевидный пример подобной стратегии был недавно нам явлен торговой корпорацией Guelman и К° в проекте “Россия-2”. Это удивительным образом предвосхитило расширение несколькими месяцами спустя “диапазона” правительственной партии “Единая Россия” за счет создания как бы “левого” и как бы “правого” крыла из членов той же партии.

³ Поэтому, кстати, вполне предсказуемым (оттого и менее интересным) выглядит ныне обращение некоторых деятелей левого движения к абстракционизму.

⁴ Вообще говоря, развитие понятия “нового” – от обнаружения новой среды, созданной технологически (как в случае, скажем, с импрессионизмом), к конструированию новой технологической среды – я склонен рассматривать в общем русле все возрастающих технократических требований системы.

Дмитрий Булатов
 Художник, куратор КФ ГЦИ.
 Организатор серии издательских и выставочных проектов.
 Читал курсы лекций по вопросам современного искусства в университетах России, Канады, Нидерландов, Мексики и Гонконга. Работы были представлены в более ста международных выставочных и фестивальных программах.
 Живет в Калининграде.



КРАТКИЙ ГЛОССАРИЙ ТАКТИЧЕСКОЙ МЕДИА-КРИТИКИ

ОЛЕГ КИРЕЕВ

Материал
проиллюстрирован
примерами
деятельности
тактических
медиа-активистов



Нам очень нужны словари. Наверное, самый удачный на сегодня из коллективных проектов Сети (после Живого Журнала) – это Wikipedia (<http://www.wikipedia.org>), свободная энциклопедия, редактируемая пользователями. Она уже составила конкуренцию коммерческой “Британнике”. Наблюдается тенденция к составлению словарей для отдельных областей знания: “Словарь тактической реальности” Конрада Беккера, Disinfopedia (<http://www.disinfopedia.org>) – словарь критического изучения рекламы и политтехнологий, словарь “Ars chimae-ra” Дмитрия Булатова... Это значит, мы живем в то время, когда требуется заново определять старые понятия и создавать новые. Мы становимся своего рода энциклопедистами. По исторической логике, такая работа должна предшествовать революции.

Поэтому не лишено смысла создать небольшой словарь тактической медиа-критики. Как когда-то критические интеллектуалы старшего поколения учили слова “дискурс” и “симулякр”, так же скоро подрастающие тинейджеры Информационной эры встанут перед необходимостью узнать, что есть их “databody”, кто из них “techno-libertarians”, а кто просто “technofiles” или “cyberfre-

aks”. Начнем же, учитывая, что, во-первых, ввиду исторических обстоятельств, основной массив этого языка создан на английском и, во-вторых, что “бродяги и артисты” цифрового измерения вольно относятся к понятиям, часто предпочитая не академическую точность, но артистическую многомерность.

ARTISTIC SOFTWARE (искусство программного обеспечения) возникло из побуждения, лежащего в основании любого искусства: “свободная, коммерчески немотивированная игра или экспериментирование с языками программирования есть творческий акт”. В мировом арт-контексте искусство программного обеспечения было признано достаточно недавно: соответствующая номинация в конкурсе крупнейшего фестиваля новых медиа Transmediale появилась в 2001 году, а в 2002 году в Москве был проведен первый фестиваль артистического программного обеспечения “Read_me 1.2” (кураторы А.Шульгин, О.Горюнова и С.Тетерин). Куратор Transmediale Андреас Брекманн определяет его как искусство, чьим “главным художественным материалом является программный код”¹, и разграничивает три его разновидности:

– **Critical Software** (термин впервые введен критиком Мэтью Фуллером) – ПО, предназначенное проблематизировать “общепринятое понимание того, что такое ПО”²; работающее с пользовательским ПО и вносящее в него преднамеренные помехи, изменения, открывающие в новом свете данный soft-продукт, – так, в моей любимой работе этого жанра автор Jodi деконструировал компьютерную игру в гонки, просто-напросто удалив из нее параметр гравитации, так что вскоре после старта машина взлетает и начинает свой путь в некоем непрописанном программном “пространстве”;

– **Speculative Software** – ПО, предназначенное исследовать возможности софтвера как такового, потенциальные возможности программного кода и одновременно осуществлять рефлекссию относительно того, что собственно есть программирование – задача, более всех других художественная по своему подходу; не стоит, однако, удивляться, что большая часть артистической продукции в этой области родилась из профессиональных приколов программистов и хакеров;

– **Social Software** – такое искусство ПО, которое сознательно вовлекает эффекты, касающиеся социального функционирования ПО, проливает свет на роль ПО в обществе. Существует формула: “art meets activism”, что отражает союз активизма с современным искусством. Критик Мэтью Фуллер тщательно проанализировал и показал то, как, например, в способах функционирования MS Word заложено стремление



скрыть аспекты своего функционирования и элементы структуры, на которых она основывается; так вот, social software – это когда все происходит наоборот; грубо говоря, social software позволяет выявлять тот факт, что “любая технология могла бы быть иной”.

COGNITARIAT – термин, введенный итальянским философом и одним из первых практиков тактических медиа Франко Берарди Бифо. Первое толкование его напрашивается, как обозначение класса, экономическая деятельность которого основывается на знании и “нематериальном производстве” (ср. также immaterial labor, the Wired generation). Очевидны также марксистские импликации этого термина, подразумевающие историческое родство с пролетариатом как классом, находящимся в критической – для своей эпохи – точке развития производительных сил. Ну и, само собой, далеко идущие выводы о революционности этого класса...

Однако в скором времени значение термина “cognitariat” было принципиально уточнено. Франко Берарди Бифо всегда был не только марксистом, но и специалистом по психологии, другом и сотрудником знаменитого фран-



цузского психоаналитика Феликса Гваттари. Видимо, из их совместной работы он вынес более психологическое понимание cognitariat’a: *“Я предпочитаю говорить о когнитивном пролетариате – пролетариате знания, – подчеркивая совершенно материальный (физический, психологический, неврологический) род болезней, испытываемых людьми, включенными в сетевую экономику”*³. Под “болезнями” cognitariat’a подразумеваются различные расстройства, вызванные необходимостью инвестировать в свой труд столько внимания и нейропсихических энергий, сколько требуют бесконечно растущие сетевые скорости. Для исследования этих процессов уже предложены термины, такие, как “экономика внимания”, “медиа-вирусы”, сюда же следует отнести разговоры о “мемах”.

COMMONS (староангл. “общинные владения”) – природные и общественные богатства, которые достаются нам при рождении и бесплатно. Предполагается, что государству доверено управлять ресурсами и не отдавать их в частные руки, где они могут быть израсходованы в интересах частной и краткосрочной выгоды. Под “commons” обыкновенно подразумеваются земля, недра, природа, научные исследования, образование, язык, культура, которые при глобализации подвергаются угрозе ввиду всеобщей приватизации. В контексте споров об информационном обществе растущее значение приобретает выражение “DIGITAL COMMONS”, обозначающее: программное обеспечение, подлежащее свободному распространению, коммуникационные каналы, качественную связь и общественное пространство в сети. Основатель “Фонда электронного фронта” ([http://](http://www.eff.org)

www.eff.org) Дж.П.Барлоу утверждает, что специфика информационной экономики такова, что в ней, чтобы быть производительным, вообще все должно стать “commons”, т.е. должно совершенно исчезнуть понятие частной собственности. Для того чтобы электронная сфера действительно стала таковой, требуется, чтобы каждый имел возможность беспрепятственно и бесплатно (или по символической цене) получать доступ к информации, обмениваться, брать и получать информацию. На русский “commons” удобнее всего перевести как “общественное достояние”.

DIGITAL DIVIDE (“цифровой барьер”) – термин появился как обозначение раскола в семье, когда муж слишком много времени проводил за компьютером в ущерб всему остальному и жена не могла с этим смириться. Сейчас эта забавная этимология давно забыта, и “digital divide” является термином социально-политического характера, обозначающим ситуацию в мире, когда, например, в Финляндии доступ к Интернету имеет более 50% населения, а в Индии – 0,05%. Согласно общепринятым воззрениям на информационное общество, его специфика такова, что свободный обмен информацией способствует преодолению нищеты и неравенства, однако у тех, кто отключен от такого обмена, перспективы катастрофически ухудшаются⁴. Отсюда происходит представление о целенаправленной “политике исключения”, которую ведут те или иные страны и общества – взамен прежней политики репрессий.

DOTCOMMANIA на страницах русской ИТ-прессы получила название “период доткомов”. Термин означает вполне конкретный период времени –



мифический конец 90-х, невероятные финансовые инвестиции в Интернет, когда операторы электронной коммерции подчинялись, по словам одной из газетных передовиц того времени, экономическому закону “шампанского, икры и кадиллака”. Таким же знаменательным был и крах доткомов – “электронное Колорадо” закончилось солнечной весной 2000 года, ознаменованной обвальным падением индекса NASDAQ и, соответственно, катастрофическим банкротством десятков и сотен компаний, в основном порожденных экономикой Силиконовой долины.

“Период доткомов” вызвал к жизни эйфорию не только коммерческих операторов, но и культурных деятелей, многим из которых представилось, что теперь их независимость навсегда обеспечена одним лишь присутствием в Интернете и минимальной активностью, основанной на накопленном до конца 90-х капитале знания. Франко Берарди Бифо замечает, что эти мечтатели “идеализировали рынок” и подменили представления о рынке утопией естественной среды обитания, которой теперь должен был стать Интернет. К счастью, оказалась в наличии также и критическая позиция по этому вопросу, представленная фронтом амстердамских ИТ-тео-

ретиков во главе с бессменным саркастичным Гертом Ловинком, своевременно снабдившая растерянную общественность инструментарием терминов для трезвого взгляда на “новую экономику”. Буквально во время краха доткомов медиа-центр De Balie проводил конференцию “Tulipomania. Критика «новой экономики»” (www.balie.nl/tulipomania), в изданном впоследствии каталоге которой можно обнаружить такие артефакты, как “электронное кладбище” (надгробные е-памятники скончавшихся коммерческих операторов), или поэму Тома Сквилла “Howl.com” (отсылка к классической поэме битников “Howl” Аллена Гинсберга): *“Я видел лучшие умы моей профессии, разрушенные венчурным капиталом, сожженные, параноидальные, волочащиеся по улицам Капуччино в Пало-Альто за дозой фондовых котировок...”*

“Крах доткомов” чуть ли не впервые наглядно показал неустойчивость глобализующегося финансового рынка и современную реальность “кризисов капиталистического перепроизводства”.

EMPIRE (Империя) – наряду с *multitudes* одно из наиболее употребляемых слов в критической теории, в связи с чем тяготеет к постепенному превращению в своего рода buzzword. Появилось впервые в 2000 году как название книги Тони Негри и Майкла Хардта – ключевого философского труда антиглобалистов (в то время как “No Logo” Наоми Кляйн рассматривается скорее как экономико-социальный манифест). Означает: мир современного глобального капитализма, после распада Советского Союза превратившегося в безальтернативный, универсальный, единственно возможный, сплош-

ной. Неясно, где в нем центр и где периферия и кто управляет, поскольку в эпоху “рейганомики” и “тэтчеризма” (середина 80-х) правительствами ведущих стран были упразднены налоги на аккумуляцию крупного капитала, в результате чего ведущую роль в мировой экономике приобрели корпорации – непрозрачные, преодолевающие границы, не подотчетные никаким политическим институтам игроки рынка. Могущество Империи основывается на покорении ею “нематериальной силы” – экономики знания, эксплуатирующей работников “нематериального труда” (см. *immaterial labor*, *Cognitariat*). По сравнению с ними униженные и оскорбленные потоки иммигрантов, равно как и бесчеловечно подавляемые рынки третьего мира, – не более чем фундамент, лежащий в основании Империи. Современные “е-скаписты” и “агенты культурной контрразведки” разрабатывают тактические приемы сопротивления Империи, хотя надеются, что в ее “материи” можно будет обнаружить скрытые проходы. *“В центре, сверху и снизу сплошного воображаемого пространства – телематический “Мане-Текел-Фарес”, различимый слепым пятном глаза”,* – пишет в “Словаре тактической реальности” Конрад Беккер.

INFORMATION AGE (вариант: Digital Age) – заранее понятный, очевидный, даже какой-то шаблонный... но по-прежнему необходимый термин: Цифровая, или Информационная, эра. Обозначает наше время, в котором основные процессы экономики, политики, обмена знаниями, коммуникации и взаимодействия происходят в области цифровых медиа; имеет происхождение из классической одноименной монографии Мануэля Кастельса (1996/97). *“Когда*



информационный сектор экономики становится все более доминирующим либо над ее индустриальным, либо экологическим сектором, тогда эта экономика становится информационной (из: FAQ “Public Domain 2.0”, De Waag, Amsterdam, 1998).

IMMATERIAL LABOR (нематериальный труд). Под “нематериальными трудящимися” имеются в виду “производители идей” – от изобретателей и ученых до веб-дизайнеров и рекламщиков, не забывая также менеджеров. С разговорами о новой, менее конфликтной и обеспечивающей большее благосостояние экономике в середине 90-х начались разговоры об изменении условий их труда. Осторожный



Мануэль Кастеллс в “Информационной эре”⁵ только наметил контуры новой социальной группы – квалифицированных специалистов со скользящим или свободным графиком работы (“flextimers”). В “период доткомов” оптимистические рыночные аналитики создавали ожидания, что “нематериальные трудящиеся” станут теперь практически самостоятельными в выборе объема и графика работы. Что – ввиду скорого и предсказанного разочарования – не могло не породить со стороны критических медиа-мыслителей таких оборотов, как “html-slaves” и “pixel-pushers”.

Вспоминается также фраза словенского философа Бориса Будена на одной международной конференции: “All we, immaterial workers...”

INFOBODY, DATABODY (инфотело). Если вы займетесь “ego-surfing”⁶ом, то есть запустите web-search на свое имя, вы, вероятно, обнаружите сколько-то своих упоминаний, среди которых могут быть вам еще неизвестные. Таким же образом можно получить информацию о других людях. Эти данные о человеке и составляют его “инфотело”. Художники группы LAN, озабоченные проблемой сетевого наблюдения, предложили “фальсифицировать” собственное инфотело, чтобы избежать наблюдения: они разработали artistic software под названием TraceNoizer, запускающее поиск на ваше имя, обнаруживающее информацию и генерирующее из нее страницы-клоны, чтобы загрузить их на бесплатный сервер (narod.ru, geocities.com...). Клонов будет становиться все больше, их адреса будут индексироваться поисковыми системами, и *“таким образом databody будет постоянно фальсифицироваться тематически упорядоченной*

информацией и дезинформацией”. Подзаголовок проекта: “desinformation on demand” (“Дезинформация по требованию”). Лично для меня сомнительно, что стоит выделки та овчинка, которая помогает увеличивать в сети количество дезинформации, коей там и так достаточно (хотя бы и по требованию), но вы можете проверить, как это работает, на <http://www.tracenoizer.org>.

LOCATIVE MEDIA (локативные медиа) – новый тренд в области тактических медиа, получивший известность в 2004 году: артистические и информационные проекты, работающие с функциями локализации абонента с помощью технологий Wi-Fi, GPRS и других опций, встроенных в мобильные телефоны “нового поколения”. Дело в том, что “локализация абонента” – одна из функций, потенциально наиболее опасных с точки зрения защиты приватности человека, и в то время, когда коммерческие компании вводят их в оборот в качестве тестовых сервисов “для родителей”, “для престарелых”, – военно-промышленный комплекс разрабатывает для них гораздо менее безобидные приложения. “Осваивая» Wi-Fi и GPRS, художники предугадывают нежелательное развитие, диагностируют опасности, указывают возможные улучшения. Работа с девайсами нового поколения позволяет убедиться в крайней зловредности корпораций и разведок в своей замечательной книге “Тигабайты власти” Бёрд Киви показывает, как еще на стадии разработки потенциально удобные сервисы, девайсы и технологии оказываются многократно “скомпрометированы” для того, чтобы оставить в них возможности для наблюдения и прослушивания.

Кроме того, работа с сервиса-



ми “локализации” позволяет художникам открыть их чисто художественные приложения: в ходе совместных “локативных” акций они создают интерактивные карты местности, исследуют город. Так возникли термины “мобильная картография”, “DIY-урбанизм”, “анархитекторы”, ну и, естественно, “новое поколение психогеографии” – в развитие революционной практики французских ситуационистов.

OPEN SOURCE POLITICS (политика открытого кода) – принцип “распределенной” разработки, использующийся в технологии, искусстве, политике общественных организаций и сетей, а прежде всего – в создании свободного программного обеспечения. В 1992 году молодой финский программист Линус Торвалдс написал ядро новой операционной системы и выложил коды в сеть для доработки совместно с международным сообществом программистов и хакеров. Так появилась ОС Linux, которая дала начало движению “за открытые коды”, т.е. за свободный обмен информацией и совместное творчество. Оно представляет собой нечто полностью противоположное традиционной коммерческой модели Microsoft, закрывающей программные коды и облагаю-

щей любое программное решение, вплоть до алгоритмов, запретами на использование без патента.

TACTICAL MEDIA (тактические медиа) – низкобюджетные, низкотехнологичные средства информации и коммуникации, создаваемые для проведения кампаний, формирования сетей или акций в киберпространстве, возможно художественных: пиратских радио, интернет-радио, интернет-кампаний, видео-активизма, пиратских ТВ (кабельных и сетевых), прочего технологичного самиздата. Достаточным условием участия может быть просто компьютер с модемом. Оборудование итальянских тактических ТВ по стоимости не превышает 1000 евро. В этой связи родились такие перлы “слогономики”, как “How low can you go?”.

Термин был впервые введен в 1996 году, в манифесте “The ABC of tactical media” (<http://www.waag.org/tmn/frabc.html>), написанном Дэвидом Гарсиа и Гертом Ловинком в преддверии второго фестиваля тактических медиа “next5minutes” (Амстердам, медиа-центры De Waag и De Balie). Текст определял тактические медиа как “медиа кризиса, критики и оппозиции”. Определение “тактический” подчеркивает мобильность, которая дает превосходство над такими “стратегическими” игроками, как большой бизнес и государство (отсюда же название фестиваля – next5minutes).

Но на последнем n5m (Амстердам, 2003) возник спор по поводу уместности дальнейшего использования термина “тактические медиа” – во-первых, потому, что он начал превращаться в лейбл, во-вторых, потому, что социально-артистическое использование средств коммуникации перестало быть ноу-хау

интеллектуальных левых и было взято на вооружение правыми (в США – христианами-консерваторами, в Восточной Европе – неонацистами). Некоторые новички – гости фестиваля ошибочно использовали термин, а один, к возмущению организаторов, даже оговорился “tactile media”. В редакторском листе рассылки прозвучали предложения перегруппироваться под каким-нибудь новым лейблом; затем последовали предложения перегруппироваться под лейблом “tactile media”.

TECHNO-MODERNISTS/ TECHNO-LIBERTARIANS – технологические фрики, волонтеры терминала, люди, активно заинтересованные в собственном медиа-присутствии, вовлеченные в социальное конструирование и артистическое со-творчество, столь широкие возможности для которого открывают современные цифровые технологии, тем более если они находятся в открытом доступе, в общественной, публичной сфере. Именно поэтому, говоря об ИТ, техно-либертари и техно-модернисты указывают на их “освобождающий потенциал” – “liberatory potential”.

В силу того что в предыдущие годы большинство разработок,





связанных с развитием социальных технологий, происходило в пределах современного искусства как своего рода экспериментальной площадки активизма, в последнее время эти пределы стали казаться тесными, современное искусство – практикой слишком ироничной и дистанцированной, и Герт Ловинк и Флориан Шнайдер на е-страницах журнала makeworlds (<http://www.makeworlds.org>) подняли вопрос о преодолении границ “арт-гетто”.

ЦИФРОВЫЕ ПРАВА ЧЕЛОВЕКА. В силу того что борьба за свободное некоммерческое развитие ИТ ведется без правил (соответствующие нормы до последнего времени не были прописаны ни в каких государственных законах), перед активистами встал вопрос о выработке некоего свода общих, фундаментальных норм отношений в киберпространстве. В 1997 году на кассельском художественном фестивале Documenta группой амстердамских активистов медиа-центра De Waag впервые

была представлена Хартия коммуникационных прав человека (The People's Communication Charter – <http://www.waag.org/pcc>). В ней формулировались требования, касающиеся сохранения общественного публичного пространства как общественного достояния, Commons и защиты ее от покушений со стороны коммерческих и полицейских интересов. Согласно определению “Словаря тактической реальности” Конрада Беккера, *“цифровые права человека – это расширение и применение универсальных прав человека к потребностям общества, основанного на информации... Базисные цифровые права человека включают право доступа к электронной сети, право свободно общаться и выражать мнения в сети и право на неприкосновенность частной сферы”*. С 1997 года свод коммуникационных прав человека был серьезно доработан, и работа по их защите последовательно ведется общественной инициативой CRIS – Communication Rights in the Information Society (<http://www.crisinfo.org>, <http://www.idash.org>) в сотрудничестве с ЮНЕСКО, различными НГО и другими структурами международного значения.

Однако ввиду растущего пренебрежения к цифровым правам человека со стороны корпоративного сектора, а также усиления государственных надзора и дезинформации на волне “анти-террористических кампаний” после взрывов 11 сентября 2001 года, встает вопрос о выработке информационных прав человека в новом виде – прав на качественную, заслуживающую доверия информацию, которую

он вправе получать и требовать от соответствующих государственных и частных служб.

Эти правила должны быть выработаны, и они должны стать базисом для дальнейшего развития. Защита “исключенного” большинства, его прав и возможностей всегда была центральной задачей тактических активистов, техно-либертариюв, агентов дигитальной демократизации, адвокатов цифровых прав человека. Сами же они традиционно вдохновлялись тем, что Хаким Бей называет “творческим нигилизмом”. Также credo соответствующих культурных работников формулирует Герт Ловинк – в словах, которые я под конец все же позволю себе процитировать полностью на языке оригинала: *“Show us your joyful pessimism, supreme neglect, your spiritual wisdom, over all this hollow data trash!”*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Andreas Broeckmann: Notes on the politics of software culture // n5m4 reader – Amsterdam, De Balie, Sept. 2003, p. 112 – 113.

² Matthew Fuller: Behind the Blip. Software as Culture. – Read me 1.2 (каталог фестиваля), Москва, Макрос-центр, 2001.

³ Франко Берарди Бифо: Что такое когнитариат? – http://www.getto.ru/anarh/d_12.html

⁴ П.Химанен, М.Кастельс: Информационное общество и государство благосостояния. Финская модель. – М., 2002, с.15.

⁵ Manuel Castels: The Information Age. In 3 volumes. – Oxford: Blackwell Publishers, 1996 – 1998.



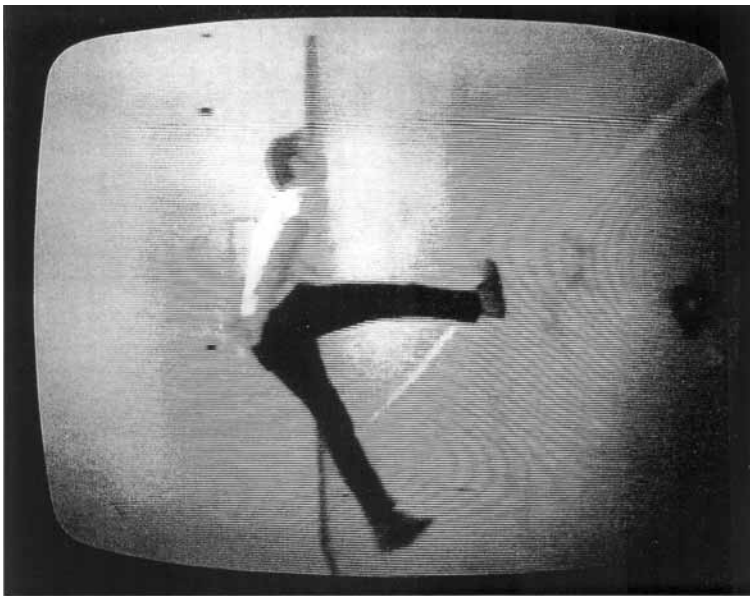
Олег Кирсев
Родился в Москве в 1975 году.
Медиа-критик, политический активист, редактор проекта *“getto.ru”*. Автор *“Поваренной книги медиа-активиста”* (М., Ультра.Культура., в печати). Живет в Москве.

ВИДЕОТВОРЧЕСТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СООБЩЕСТВО. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ МЕЖДУ США И РОССИЕЙ

АНТОНИО ДЖЕУЗА

Брюс Науман

“Медленная прогулка по наклонной плоскости (Прогулка Бекетта)”, видео, 1968



Когда в середине 1960-х годов в Соединенных Штатах появились первые портативные видеокамеры, художники сразу же распознали их революционный потенциал. Эта технология незамедлительно превратилась в новое художественное средство. Признавая условность любых обобщений, как и то, что происхождение видео, имея столь разные истоки, “может быть любым, но только не благородным”¹, позволим себе все же выделить в нем две основные линии. К первой из них относятся работы, в которых камера направлена на самого художника, ко второй, – когда, напротив, камера обозревает мир вокруг него/нее. В первом случае видео привлекает художников тем, что оказывается адекватным средством в работе с проблематикой

само-психоанализа. Видео, предоставляя возможность сразу же просмотреть отснятый материал, оказывается эффективным в произведениях, задействующих человеческое тело или тематизирующих его. Другими словами – словами Розалинд Краусс, видеомонитор становится зеркалом для художника: “В противоположность другим визуальным искусствам, видео в состоянии фактически одновременно фиксировать и показывать – осуществляя мгновенную обратную связь. Тело, таким образом, оказывается между двумя машинами, одна из которых открывает, а другая – закрывает скобки. Первая из них – это камера, вторая – монитор, который проецирует образ перформера с той же синхронностью, что и зеркало”². Это направле-

ние, в рамках которого работали Вито Аккончи, Брюс Науман и Линда Бенглис, можно определить как “нарциссическое видео”, так как (если верить Краусс) причастность к эстетике нарциссизма – фактически “единственное условие всего этого жанра”³.

В свою очередь критическое восприятие социального, экономического и политического контекста было характерно для большинства продукции, что составляла вторую линию и которую можно было бы назвать “общественное видео”. Для адекватного понимания этих работ необходимо учесть ту исключительную роль, которую, начиная с 1960-х годов, стало играть в современном обществе телевидение. Окончательно статус “культурного феномена исключительной мощи” телевидение получило – как отмечает Кэти Рэй Хофман⁴ – после показа на телеэкране убийства президента Кеннеди в 1963 году.

С момента первого появления в американском доме телевидение стало самым сильным средством массовых коммуникаций. Как замечательно указал Холи Фрамптон, рождение видеоарта произошло из “юпитерской задней части” – между прочим, он специально не говорит “затылок” – “задней части Другой Вещи, называемой телевидением”⁵. При этом влияние телевидения не сводится лишь к техническому аспекту: видео появляется в тот момент, когда художники осознали, что телевидение “стало вездесущим и

Группа "Ant Farm"
(Чип Лорд, Дуг
Мичелз, Куртис Шриер
Анкл Бадди)
"Media Burn",
видео,
1975



невидимым институтом-гегемоном"⁶.

Это осознание исходящей от телевидения угрозы появилось в художественном сообществе в самом конце 1950-х годов – начале 1960-х, после "Де-коллажей" Вольфа Фостеля и первых инсталляций Нам Джун Пайка, в которых активно использовались телевизоры. Несомненно, что художников прельщали возможности телевидения как художественного средства, что остроумно подытожил Дэвид Антин: "В принципе, телевидение представляется комбинацией репродукционных возможностей фотоаппарата, способности кино запечатлеть движение и способности моментальной трансляции

телефона". Но очевидно и то, что художникам оказалось нелегко смириться с мыслью, что телевидение контролируется большим капиталом и что это позволяет бизнесу влиять на аудиторию.

Учтем при этом, что появление видео совпало с эпохой социальных волнений 1968 года. Воодушевленные перспективой радикальных преобразований, художники-активисты начали формировать коммуны: "Коллективизм был стилем жизни эпохи, когда всеобщей идеологией было – разделять все: условия жизни, работу, информацию"⁷.

И еще, "в 1970-х критический настрой против мейнстрима коммерческих медиа и консер-

вативных социальных ценностей был настолько распространен, что даже художники, не имевшие отношения к коммуналным формам политического движения, создавали антителевизионные пропагандистские видео"⁸. Более того, доступность портативных видеокамер позволила художникам начать создавать свое собственное телевидение, производить собственные оппозиционные информативные блоки в форме, названной "кассеты с улицы". В результате видео, получив доступ на телевидение, преимущественно кабельное, стало восприниматься художниками могущественным средством и в борьбе за социальные преобразования. И действительно, арт-программы начались в Бостоне, на WGBH-TV, а также в Сан-Франциско на KQED-TV и в Нью-Йорке на WNET-TV. Как подчеркивает Барбара Лондон, развитие кабельного и спутникового телевидения привело художников к мысли, что мир стал глобальной деревней⁹ и что грядет эпоха информационной революции. Вдохновленные сочинениями Маршалла Мак-Люэна и Бакминстера Фуллера, художники-активисты начали составлять утопическую программу реформы информационной структуры в Америке. Почти каждый делал тогда или был вовлечен в процесс производства документальных видеофильмов.

Одним из наиболее эмблематических и популярных лозунгов стал "VT is not TV" ("Видеокассеты – это не телевидение"), в котором провозглашалась некоммерческая сущность видео, его активизм и неконформизм в противоположность развлекательному характеру обычного телевидения. Видеофильмы стали ответом всевластию телевидения, которое представало негативным, искажающим

Группа "Videofreex"

Фото из первого
номера журнала
"Radical Software",
1970



протесты и игнорирующим голоса меньшинств. Большинство видеоработ показывало студенческие манифестации, протесты против войны и ущемления гражданских прав чернокожих и латиноамериканцев, азиатов и американских аборигенов, выступления в защиту прав гомосексуалистов и женского освободительного движения¹⁰. Другими словами, "средство стало сообщением".

Видеокоммуны появлялись в Соединенных Штатах повсеместно, но "эпицентром андеграундного видео шестидесятых"¹¹ был, безусловно, Нью-Йорк. Здесь было легче найти муниципальную поддержку: в 1970-е Государственный совет по искусству Нью-Йорка инициировал новую форму грантового поощрения видеоарта. В числе коллективов, которые начали свою деятельность в конце 1960-х – начале 1970-х, должны быть упомянуты *Videofreex*, *People's Video Theater*, *Global Village*, *Raindance Corporation*, *the Teepee Videospace Troupe*, *The Electronic Kitchen Ant Farm*, *Promedia*, *Land Truth Circus* и *TVTV*.

В России видеооборудование стало возможным купить в магазинах только в середине 1980-х годов, т.е. когда рухнула система государственной монополии на технические средства воспроизведения. Тем не менее, производство и распространение видео внутри художественного сообщества столкнулось с достаточно высокими ценами на видеомагнитофоны и камеры, вдвое превышающими годовую зарплату. И все же на этом самом раннем этапе истории российского видеоискусства, сильно отличаясь от американских видеосообществ по структуре, программным интенциям



и заявлениям, формируется пять “видеосообществ” – Параллельное кино в основном в Москве и Ленинграде, “Коллективные действия” в Москве, Пиратское телевидение в Ленинграде, Институт “Прометей” в Казани и ТВ-галерея в Москве.

Параллельное кино

Надо признать, что “видеосообщество” – не совсем точное название для Параллельного кино, более подходящим было бы здесь “киносообщество”. Как бы там ни было, история свидетельствует, что большинство первых работ, созданных при помощи видео, принадлежит области альтернативного кино, которое в эти годы появилось под именем “Параллельного кино” (называющегося в Москве “Сине-Фантом”, а в Ленинграде – “Некрореализм”). Среди его наиболее активных членов должны быть названы основатели Сине-Фантома Игорь и Глеб Алейниковы, а также Петр Поспелов, Борис Юхананов, Евгений Юфит, Евгений Кондратьев (Дебил), Сергей Бутаев

Африка. “Особняк”, трехчасовая кассета, снятая с помощью камеры VHS Борисом Юханановым в 1986 году, – самый первый видеофильм, созданный в рамках этого “движения”.

И еще – идея сообщества проявила себя здесь в самом неявном виде, поскольку художники, а лучше сказать – режиссеры, создававшие альтернативное кино, работали в изоляции друг от друга, пока в ноябре 1987 года их всех не собрал первый фестиваль Сине-Фантома.

Большое значение для самоопределения видео сыграли тексты Бориса Юхананова, посвященные структуре, функции и потенциальным возможностям видеокамеры в отличие от кинокамеры. Важными были также и дискуссии по поводу видео как формы, отличной от кинематографа, которые состоялись на семинарах, проходивших на фестивалях Сине-Фантома. Этот теоретический массив позволяет легитимировать Параллельное кино как видеосообщество – или, по крайней мере, сообщество, осведомленное о важности видео как средства художествен-

ного творчества, хотя и включенного в кинематографический дискурс¹².

Конечно, эти работы в отличие от американского раннего видео не рождались в битвах за социальные перемены, но обладали тем не менее подрывным смыслом. Это проявилось в том, что эти произведения явно отличались от официального мейнстрима, выйдя на поверхность и став доступными для аудитории более широкой, нежели – как это было в самом начале – круг друзей, собирающийся в квартире автора.

“Коллективные действия”

Одновременно с созданием альтернативного кино первые видеокамеры использовались также с целью документации жизни художественных сообществ Москвы и Ленинграда. Во всем объеме сохранившейся на кассетах документации перформанс может быть выделен как субжанр. В качестве художественного сообщества работали несколько важных представителей так называемого московского концептуализма, группа “Коллективные действия”.

Благодаря активному участию в работе группы Сабины Хэнстен видео стало основным средством документации их работ. Кассеты записывались с 1989 по 1992 год, фиксируя перформансы группы, – потом они будут собраны в “видеотеку”, изданную в 1994 году. Конечно, было бы упрощением считать это видео только архивным материалом. Напротив, в высказываниях лидера группы Андрея Монастырского эти кассеты фигурируют в качестве “медитативных фильмов”¹³.

Тщательно выстроенная структура многих работ “КД” доказывает, что видеокамера здесь выходит за рамки пассивного записывающего уст-

ройства. Два примера будут достаточными, чтобы иллюстрировать скрупулезность композиционного построения: “Метеоритная музыка” – фонарь на батарейках, периодически включающийся и выключающийся на клавиатуре пианино, и “В. Захарову (У озера)” – машины, разгоняющиеся вдоль автострасы, снимаемые на камеру сверху. Название последней работы рассчитано на иную функцию, чем та, что видео исполняло в этом сообществе, то есть роль эффективного средства для прославления своих членов и людей, с ним связанных: “Кабакову (Кассель)”, “И. Макаревичу”, “Е. Елагиной”, “П. Пепперштейну (Поляроид)”, “С. Ануфриеву (Линк)”, “Н. Паниткову”, “Ю. Лейдерману”, “С. Ромашко”.

Пиратское телевидение

Среди всех российских видеоколлективов начальной поры созданное в Ленинграде Пиратское телевидение из-за своих прямых связей с реальным телевидением оказалось ближе к деятельности видеосообществ в Соединенных Штатах. Ключевыми фигурами в этой группе являлись Юрис Лесник, Тимур Новиков, Влад Мамышев-Монро, а из Москвы – Сергей Шутов и Кирилл Преображенский. С 1989 по 1992 год они сняли впечатляющую по размерам серию телепрограмм, в которых был апроприирован, переигран и сатиризован формат официального телевидения – например, новостные передачи, ток-шоу, юмористические и мелодраматические сериалы.

Любопытно, что написанное Давидом Антином о деятельности художников, объединенных целью “изменить” телевидение в 1970-х годах в США, целиком и полностью характеризует ленинградский вариант: “Предме-

том неустанных атак стало при-
сущее телевидению фундамен-
тальное лицемерие и манер-
ность. Но совершают они эти
атаки с двух совершенно проти-
воположных фронтов, либо
пародируя систему телевидения
и создавая изумительные теле-
оазисы, либо показывая, как с
практически нулевыми ресурса-
ми можно создавать те значи-
тельные вещи, которые телеви-
дение должно было бы делать,
но не делает и никогда не будет
делать”.

Так или иначе, здесь есть
существенное отличие. Атаки
Пиратского телевидения исхо-
дят извне системы, тогда как в
США – изнутри, так как там
художники получили доступ к
кабельному телевидению. Пи-
ратское телевидение произо-
шло из андеграунда и осталось в
нем. Оно даже не показывалось в
течение долгого времени в гале-
реях. Как пишет Анатолий Про-
хоров, “атмосфера преднаме-
ренного непрофессионализма,
скетчей, возбуждающих полной
фальсификацией начала 1990-х
годов, бросающийся в глаза
гомосексуальный глянец всех
серий – все это, будучи смешано
с тонко выбранными апроприа-
циями реального телевидения,
создало такой необычный жанр,
который я бы определил как
“телесумасшедший дом”, в кото-
ром издевались не только над
формами, но также и над самой
сущностью телевидения”¹⁴.

Повторимся, коллектив, на-
зывающийся Пиратским теле-
видением, в отличие от боль-
шинства американских пред-
шественников не был мотиви-
рован какой-либо социальной
ангажированностью. Тем не
менее, их творчество, без вся-
кого сомнения, выделяется и
по объему (три года деятельно-
сти, километры снятого
материала), и по инновативно-
сти подхода на фоне панора-

мы современного российского
искусства.

“Прометей”

За пределами двух столиц
фундаментальным для истории
русского видео явлением
была группа “Прометей”, осно-
ванная в Казани, возглавляемая
Булатом Галеевым. Свою дея-
тельность, вдохновившись вос-
ходящей еще к Скрябину и Кан-
динскому идеей *Gesamtkunst-*
werk’а, коллектив начал в 1962
году. Как сформулировано в их
манифесте, члены этой группы
были заинтересованы в разви-
тии того, что они называли
“настоящей эксперименталь-
ной эстетикой”, связанной с
“научным прогнозированием в
области эстетики и психоло-
гии”, “развитии необходимого
технического оборудования” и
“художественного эксперимен-
тирования на основе этой тех-
ники”. Очевидно, что с видео
они начали работать только во
второй половине 1980-х годов,
когда оборудование появилось в
продаже.

Их самый ранний “видеоэк-
сперимент” под названием “Кос-
мическая соната” был сделан в
1986 году. Это была вариация в
формате видео серии фильмов
(которые они создавали с 1964
года, начиная с “Прометей”),
получившей название “Светому-
зыка на киноэкране”: запись
лазерной проекции, регулирую-
щейся с помощью музыки. В
течение двух лет (1990 – 1991)
этот коллектив создал около
двенадцати видеоинсталляций.
Важность этого явления в том,
что художники “Прометей”
были первыми в России, кото-
рые стали работать с видеоин-
сталляциями, которые сфокуси-
ровали внимание на “видеоарте”
как независимом жанре. телеви-
зоры были использованы в
самой неконвенциональной и
оригинальной манере: “видео-



Группа "Прометей"
Видеоинсталляция
"Ave Maria"
Институт
"Прометей",
1990

дита" плакало в коляске ("Электронный мальчик на мокрых пеленках", 1990), поющая арию "женская видеоголова", являющаяся завершением вечернего платья (видео "Ave Maria", 1990), четыре "видеособаки", громко лая, охраняющих кучку денежных купюр ("Вперед к победе капитализма", 1991). Симптома-

тично, что все это случилось гораздо раньше, чем первые видеовыставки, организованные в столице и Ленинграде. Тот факт, что они не имели доступа в галереи современного искусства, которые также появились в начале 1990-х, свидетельствует о полной разобщенности среди видеосообществ в России, – кар-

тине, абсолютно противоположной той, что сложилась в Соединенных Штатах, где видео циркулировало быстро и экстенсивно по всей стране¹⁵.

ТВ-галерея

Среди галерей современного искусства, которые выставляли видео, ТВ-галерея в Москве может считаться видеосообществом или же телеканалом с собственной программой и специфической целевой аудиторией: московским художественным сообществом. С 1991 года ТВ-галерея становится альтернативным каналом, который "официальное" телевидение не могло создать. Можно сказать, что люди, работающие в галерее, были коллективом, не отличающимся от их американских предшественников, каждый со своим собственным специфическим полем действий. Руководимая Ниной Зарецкой, команда энергично работала для того, чтобы организовать события, связанные с видео во всем их многообразии – от технической организации до сочинения пресс-релиза, от монтажа выставки до ее рекламы.

Может показаться странным, но это не было бы неправильным сравнением, если сопоставить деятельность ТВ-галереи с теми первыми годами кабельного телевидения в США, о которых говорилось выше, когда художники получили доступ к работе с высокотехничным оборудованием и получили преимущества команды профессионалов, создающей собственные художественные программы. Работа Гии Ригавы "Не верьте им. Они все врут" (1993) была снята в настоящей телестудии на государственном Первом канале в Останкино, где Нина Зарецкая много работала до того. Любопытно, что, когда мы принимаем в расчет само место,



Группа "Прометей"
Видеоинсталляция
"Вперед к победе капитализма"
Институт
"Прометей",
1991

где была создана эта работа, повторяемый месседж художника “Не верьте им. Они все врут” начинает восприниматься гораздо более остро. Он превращается в атаку доминирующей роли телевидения в современной массовой культуре и поэтому обеспечивает политические коннотации, которые неизбежно появляются на первом уровне прочтения – ведь видео было показано как “ТВ-галерея: Официальное заявление” на выставке в ЦДХ, организованной галереей Гельмана, “VII съезду народных депутатов посвящается” в 1993 году. В самом деле, в жанре “кассет с улицы” этот угол зрения придает работам *агрессивный* антителизионный смысл. Так же важно подчеркнуть, что с возникновением ТВ-галереи мы вступаем в сферу институционализации видеоарта, то есть принятия этой формы искусства в выставочное пространство современного искусства.

Подытоживая, можно сказать, что описанные выше сообщества демонстрируют некоторые особенности, свойственные российскому видео, которые отличают его от американского прецедента. Прежде всего, в произведениях российского видео первых лет его существования роль видеоактивистов была маргинальной, если вообще не отсутствовала. Работы не циркулировали – особенно в самом начале – из города в город. “Восхитительная изоляция” Института “Прометей” – самый показательный тому пример. К этому отсутствию хождения кассет между разными авторами и городами нужно добавить не-существование журналов, специализирующихся на видео, как, например, *Radical Software*, основанный в 1970

году в США, и даже статей в существующих изданиях.

В общем и целом, хотя и объединенные в сообщества, пионеры видеоарта в России не разделяли утопических воззрений своих американских коллег относительно информационной революции; вышеупомянутое отсутствие доступа к средствам массовой информации вкупе с невозможностью получить государственную (или какую-то иную) поддержку – тому основные причины. Поэтому видео так и осталось прерогативой художественного мира, подтверждая вопиющую истинность следующего замечания Леса Левайна: “Телевидение – это средство массовой информации. Видеоарт же обращается только к тем, кто интересуется искусством, в большой степени таким же образом, как и специальные телепередачи – к тем, кто увлекается строительством лодок, коллекционированием марок, групповой терапией и так далее”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ “Introduction: Complexities of an Art Form” in Doug Hall, Sally Jo Fifer (eds.), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Aperture/Bay Area Video Coalition: New York, 1990.

² Rosalind Krauss, *Video: “The Aesthetics of Narcissism”*, October, 1976.

³ Там же.

⁴ Kathy Rae Huffman, “Video Art: What TV Got To Do With It” in Hall and Fifer.

⁵ Hollis Frampton in David Antin, “Video: The Distinctive Features of the Medium” in John G. Hanhardt (ed.), *Video Culture: A Critical Investigation*, Visual Studies Workshop Press: Rochester, NY, 1986.

⁶ John G. Hanhardt, “Dé-collage/Collage: Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video Art” in Hall and Fifer.

⁷ Marita Sturken, “Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations in the Making of History” in Hall and Fifer.

⁸ Laura Cottingham, “New Wine into Old Bottles: Some Comments on the Early Years of Art Video” in Virginia Museum of

Fine Arts, Outer and Inner Space. Pipiloti Rist, Shirin Neshat, Jane and Louise Wilson, and the History of Video Art, Virginia Museum of Fine Arts: Richmond, Virginia (USA), 2002.

⁹ Barbara London, “Independent Video: The First Fifteen Years”, Artforum, September 1980.

¹⁰ Согласно Лауре Коттингэм, видео – первое художественное средство, которое “подняло женщину на начальный уровень”. Аргументы о сексуальном оскорблении, насилии, расстройствах пищевого поведения, несчастливых замужествах и законах о разводе, об ограничениях женской автономии в трудовой занятости и сексуальности, об отсутствии представительства женщин в правительстве стало содержанием тех видеоработ. См.: Cottingham.

¹¹ Deirdre Boyle, “A Brief History of American Documentary Video” in Hall and Fifer.

¹² Эссе, написанные Юханановым, и дискуссии фестиваля Сине-Фантом публиковались с 1987 года в журналах “Сине-Фантом” (Москва) и “Митин журнал” (Ленинград).

¹³ Sabine Haensgen, “Video, Archive, Storage: Moscow Performance Art in the Age of Digital Repetition”, Bremen, March 2000. <http://www.artmargins.com/content/interview/haensgen.html>.

¹⁴ Anatoly Prokhorov. “Half A Kingdom For A Strange Horse!”. Статья из каталога выставки “Ostranenie 93”, Bauhaus, Dessau, 1993. <http://www.sero.org/handsake/E/ostranenie/EEVideo/Russland.html>. Перевод с английского.

¹⁵ Инсталляции группы “Прометей” и документация по ним были, напротив, очень широко показаны за границей (Гронинген, Голландия, 1990; Монреаль, 1991; Прага, 1991; Утрехт, Голландия, 1991).

Антонио Джеуза
Родился в Галатине (Италия) в 1971 году. Медиа-критик, куратор. Закончил университет в Бари по специальности филология, а также Лондонский университет по специальности медиа-искусства. Автор многочисленных публикаций по российскому видеоарту.
В настоящее время живет в Москве.



misvert le desea

*i Felices
Pascuas!*

ИСПАНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: СВОБОДЫ И НЕСВОБОДЫ

ДАРЬЯ ПЫРКИНА

Миральда
“Кенотаф
возлюбленных
генерала”,
1969–1975



Эпоха франкизма: тоталитаризм и коллективное противостояние

Существует расхожее представление, будто бы франкизм по отношению к искусству вел себя так же, как и “ортодоксальные” тоталитарные режимы. Однако это не совсем справедливо. Только лишь в первой половине 1940-х годов франкизм был заинтересован в создании официального имперского стиля. После поражения мирового фашизма Испания оказалась в положении экономического и политического кризиса, в

связи с чем возникла необходимость выстраивания новой идеологии и заигрывания с миром западноевропейской демократии. Ни одно из направлений в искусстве не было объявлено “неудобным”, “дегенеративным”; “революция на холсте” не была расценена как опасность – напротив, из нее было решено извлечь максимум пользы для создания имиджа. Даже знаменитый испанский информализм, полотна Антони Тапеса, Антонио Сауры, скульптурные работы Эдуардо Чильиды и Хорхе де Отейсы оказались

поставлены на службу интересам правительства.

Все это создавало парадоксальную внутреннюю ситуацию. Государство принимало двуликий образ: радикальным реформатором оно казалось извне, будучи при этом консерватором внутри страны. Враги режима в своей повседневной жизни и в публичной деятельности для внешнего мира казались его соратниками. Вся внутренняя политика франкизма осуществлялась в условиях своего рода латентной гражданской войны и необходимости идти на уступ-



Хуан Рабаскал
*"Предвыборная
 выставка",
 аудиоинсталляция,
 1977*

ки. Постепенно все большее число художников бойкотирует национальные и международные выставки, организованные на средства правительства, а в качестве альтернативы получают дальнейшее развитие и воплощение сформированные еще в конце 1940-х годов сюрреалистические практики коллективной художественной деятельности.

Первоначально поводом для объединения служили не столько идеи коллективного высказывания, сколько близость политических и общественных интересов, некоей морально-этической платформы, понимания ответственности художника, назначения искусства и целей его деятельности. Эти ранние и просуществовавшие всего несколько

лет группировки были связаны все с тем же абстрактным искусством – в варианте информализма, романтической и экспрессивной абстракции ("Эль Пасо"), или же в форме так называемой "нормативной живописи"¹ ("Экипо'57", группа "Парпальо" и др.) – геометризованной, аналитической абстракции, выступавшей в оппозиции по отношению к информализму.

В 1960-е годы происходит активная критика абстрактного искусства как официального, одобренного властью; на первый план выходит вернувшаяся в живопись, графику и скульптуру фигуративность, принимавшая формы от цитат экспрессионизма до самых разнообразных типов реализма. Движение "Эстампа Популар", основанное художником Хосе Ортегой, по-прежнему базируется на идее совместной "художественной политики" и важной роли искусства в переустройстве общества (многие из участников "Эстампа Популар" были членами запрещенной Коммунистической партии Испании). Однако уже во второй половине 1960-х и в 1970-х годах художники отказываются от индивидуального авторства и персонального высказывания, делая ставку на коллективное творчество – в первую очередь это касается объединений, связанных с испанским поп-артом ("Экипо Кроника", "Экипо Реалидад" и т.п.). Важно отметить специфическую особенность рефлексий испанского варианта этого течения – их ориентированность на местный политический контекст, использование поп-артистских стратегий применительно к реалиям позднефранкистской системы.

Одним из ключевых событий периода заката франкизма

и важным опытом коллективной самоорганизации художников стали "Памплонские встречи" 1972 года. Инициаторы – художник Хосе Луис Алесанко и композитор Луис де Пабло – приглашали к участию всех, кто так или иначе двигался в направлении развития новых, альтернативных художественных подходов. По масштабам событие сравнимо, пожалуй, с самой Документой; к участию, помимо испанцев, было приглашено множество "звезд" актуальной международной сцены той эпохи – Вито Аккончи, Он Кавара, Йозеф Кошут, Кристиан Болтански, Джон Кейдж и др. Более того, "Памплонские встречи" были задуманы как биеннале – однако после гибели в результате теракта в следующем году одного из членов семьи меценатов Уарте, осуществлявшей финансирование проекта, они лишились своего бюджета и так и остались лишь эпизодом в истории испанского искусства.

Акции и манифестации "Памплонских встреч" включали в себя довольно существенный политический компонент – в 1972 году было практически невозможно не политизировать подобного рода высказывание. Во многом они ориентировались на ту дискурсивную основу, которая формировалась после майских событий 1968 года. В плане организации ставка в первую очередь делалась на кооперацию художников, на личные контакты как между участниками, так и с публикой.

Разумеется, не обошлось без конфликтов, и не только с властью, подвергшей цензуре ряд акций и "круглых столов". Наиболее радикальные круги отказались принимать участие в этом "карнавале", устроен-



Антони Мунтадас
*"Телевидение",
 инсталляция,
 слайд-шоу,
 1980*

ном на деньги "буржуазии" (семья Уарте – крупные предприниматели, очевидно не представлявшие никакой "антифранкистской силы" и воспринимавшиеся как представители экономической, капиталистической основы тоталитаризма). "Старая гвардия" коммунистов сочла событие реакционным еще и потому, что представительство живописцев и скульпторов, состоявших в ее рядах, было на нем минимальным. Более того, событие оказалось омрачено организованными ЭТА терактами – очевидно, что даже в этом, казалось бы, "альтернативном" и неинституциональном художественном проекте было усмотрено присутствие некоего компромисса с ненавистной властью.

"Коллективные действия" испанского концептуализма 1970-х (к нему с различной долей условности можно отнести "Групп де Требалль", "ADAG", "Тинт-1" и "Тинт-2" в Каталонии, "ZAJ", "Фамилья Лавапес" и "Ателье Бонанова" в Мадриде и пр.) очевидно обладали программной политической направленностью, превращаясь в активные и массовые проявления социального и культурного протеста. Важную роль играют контринформативные практики, раз-

виваемые, помимо концептуалистов, видеокolleктивизмами "Видео-Ноу"/"Сервеи де видео комунитари" и др. В период заката франкизма противостояние с обеих сторон достигло пика – режим пытался бороться за свое существование путем репрессий, а социальные слои, готовые выйти на улицы для открытой борьбы, все расширялись. Художники, отказываясь от традиционных выразительных средств, ставя под сомнение не только индивидуальное авторство, но и легитимность существования самого "объекта искусства" – не в последнюю очередь в системе функционирования тоталитарного государства, – обращаются к перформансу, масштабным акциям и манифестациям, симпозиумам, различным медийным и текстуальным практикам, симулированию газетных публикаций, печатанию листовок, ксерокопий, брошюр, созданию сетей мейл-арта и визуальной поэзии; осваивают новые форматы компьютерного искусства – прежде всего, объединение "Новые художественные подходы" на базе Вычислительного центра мадридского университета Комплутенсе, предлагавшее зрителю коллективные интердисциплинарные произведения, в которых сообщения по теории информации сочетались с поисками в области лингвистики, фотографии, кинематографа, звука, перформанса и т.п.

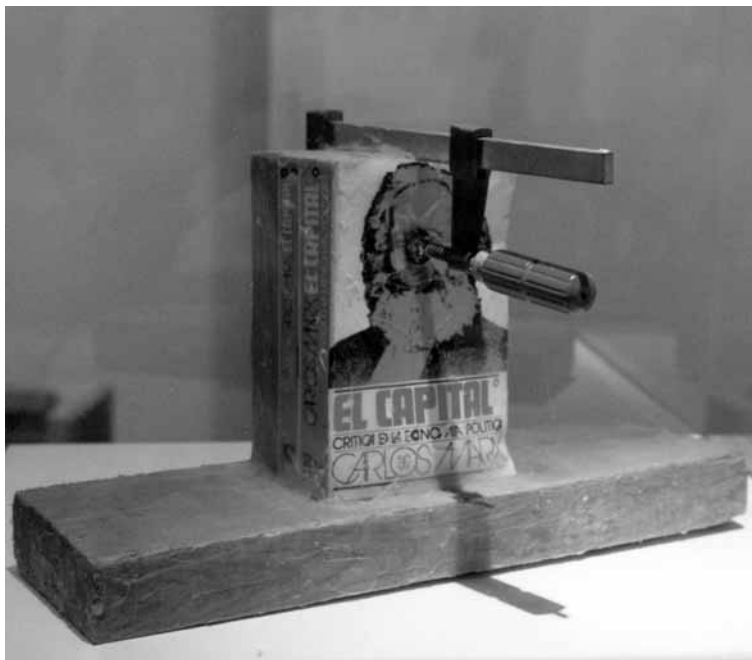
Король умер! Да здравствует король?

Смерть Франко в ноябре 1975 года повлекла за собой формирование еще более парадоксальной ситуации на испанской сцене. Долгожданное завершение политической

и физической агонии диктатора, окончание режима и начало демократических преобразований – знаменитой Ла Транзиссьон, первые выборы, принятие конституции и пр. вызвали своего рода эйфорическое настроения на художественной сцене. Символическое погребение всех атрибутов франкизма представляет в серии работ "Кенотафы" художник Миральда; выборы 1977 года, сопровождавшиеся неким общественным экстазом сродни сексуальному, запечатлел в видеоинсталляции Жуан Рабаскаль.

Однако после смерти главы государства в кризисе оказываются и правый, и левый лагеря. Естественно, правые политические течения сетовали на то, что "при Франко жилось лучше". При этом левые осознали также, что "против Франко жилось лучше". Произошло своего рода изменение правил игры: антифранкизм, под знаком которого осуществлялось большинство политических и художественных манифестаций, утратил смысл существования. Очевидно, что такое неосознанное, "пассивное", "неотрефлексированное" завершение режима стало своего рода "национальной травмой"² и создало ситуацию нерешительности, колебаний, острой необходимости выстраивания нового дискурса, смены концепций отрицания на утверждение, база и программа которых не были созданы в предшествующую эпоху.

В итоге в испанском сообществе был принят "по умолчанию" некий "пакт забвения"³, наложено табу на всякого рода рефлексии, касающиеся предыдущего периода. Хотя происходящие процессы и позиционировались как осоз-



нанные реформы, в коллективном бессознательном неприятные воспоминания о длительном тоталитарном периоде вытесняются, подавляются стремлениями к новой национальной идентичности.

Художественный контекст Испании конца 1970-х – начала 1980-х связан в первую очередь с таким феноменом, как “ла мовида” (от глагола “mover” – двигать, перемещать, приводить в движение, побуждать, мобилизовывать), затронувшим музыку, поэзию, кино, телевидение, визуальные искусства и т.д. и первоначально претендовавшим на роль некоей протестной (суб)культуры. В уставшей от франкистских репрессий, цензуры, от идеологического давления консерватизма Опус-Деи, от необходимости следовать нормам “высокой морали” Испании расцвели самые разнообразные инициативы: от феминизма и своего рода запоздалой сексу-

альной революции, гей- и лесби-культуры до рок- и панк-музыки и т.п. Журналы, комиксы, диски, концерты, бары, клубы, дискотеки, – постепенно “ла мовида” превратилась в индустрию развлечений, в коммерческий продукт. Собственно говоря, она и подменила собой подлинную политическую трансформацию, выстраивание новой концептуальной платформы.

Период 1980-х принято называть “эпохой энтузиазма”, господства декларативных тенденций в художественной политике, когда искусство превращалось в массовый феномен и становилось частью дискурса власти. В очередной раз искусство – прежде всего живопись “новой мадридской фигуративности”, испанского варианта трансавангарда (чуть позднее к ней присоединяется скульптура), – оказывается на службе интересов правительства, политизируется а

posteriori и служит официальным высказыванием, манифестацией новой “демократической” власти. Так или иначе, кульминацией настроений “энтузиазма” становится 1992 год, празднование 500-летия окончания Реконкисты и открытия Америки, проведение Олимпийских игр в Барселоне, Всемирной выставки в Севилье и избрание Мадрида Культурной столицей Европы. И именно в этот период начинают активно проявляться складывавшиеся в предшествующее десятилетие инициативы противостояния этой монополизации культуры властью, превращения ее в спектакль, в некий придаток “третьего сектора” постфордистской экономики.

Актуальные протестные движения

Оппозиционные стратегии “демократической эпохи” вновь зачастую принимают форму коллективной художественной деятельности. Агустин Парехо Скул уже в самом начале 1980-х предлагает альтернативу “элитарной”, изолированной в пространстве музеев и галерей живописи, выходя на улицы с листовками, трафаретом и баллончиком с краской, таким образом объединяя “художественное” пространство и сферу реальной социальной деятельности; устраивает акции с политическим подтекстом. Хуан Делькампо разрушает романтический и индивидуалистский образ “художника-гения” и “национального героя”; дуэт “CVA” (“Centro de Vigilancia Artística” – “Центр художественного надзора”) десакрализует художественный объект и пытается стереть границы его институциональной репрезентации.

“Экипо Кроника”
“Посвящение Пикассо”,
 акрил, багет, дерево,
 латекс,
 1966 – 1975
 Собрание
 Валенсийского
 института
 современного
 искусства,
 Валенсия



Коллективные и анонимные стратегии получают все большее воплощение в 1990-е. “Preiswert Arbeitskollegen” (Общество Неотчуждаемого Труда) со своими трафаретными граффити, ксерокопиями, книжными изданиями, футболками вторгаются в коммуникативное пространство, осуществляют “интервенции” на страницах журналов, рекламных щитов и брошюр, производят своего рода “подрывную деятельность” на территории гипермаркетов и даже оккупируют в качестве символической территории своего искусства денежные знаки, которые затем возвращаются в оборот. “Preiswert” превращается в некую антикоммерческую марку, претендует на разрушение границ между искусством и реальностью, принимает на себя роль эдакого Робин Гуда, возвращающего общественное пространство его законному владельцу.

Летом 1999 года “Preiswert” объявляет о своем ско-

ром исчезновении, намеченном на 1 января 2000 года. Своего рода эстафету принимает “Лютер Блиссетт”, международная группировка, “пробравшаяся” на испанскую территорию несколькими годами ранее через сети мейл-арта. На 1 же января 2000-го намечается крупная “художественная забастовка” против спекуляризации искусства, которая растянется на целых два года и в которой примет участие множество занимающих “контрсистемные” позиции коллективов: “Лютер Блиссетт”, “Ассоциация художников против искусства”, “Industrias Mikuro” и др.

Важно отметить, что инициативы типа “Preiswert” и “Лютер Блиссетт” – это уже не те “традиционные” “революционные” художественные объединения, имеющие более или менее фиксированный состав, своего рода “штаб-квартиру”, “печатный орган” и пр. Речь идет об иных фор-

мах мышления и взаимодействия, своего рода социальных художественных движениях, в которых каждый участник может выступать с “сольными” проектами, децентрализованных, гибких по составу и выстраивающих между собой коммуникацию по принципу сети.

Именно сетевые сообщества получают в настоящее время наибольшее воплощение. Их не обязательно следует понимать как виртуальные, хотя освоение медиапространства и медиаактивизм играют здесь очень важную роль. Индимедия, “e-barcelona”, “e-valencia”, “Technologies To The People”, “aleph”, “sindominio” и другие инициативы охватывают все большее число участников, проекты и акции включаются в некое общее смысловое поле и становятся частью глобальной (или альтерглобальной) программы. Большое значение вновь придается контринформативной деятельности, распространению “другой правды” о системе, отличной от той, что преподносится средствами массовой информации. В этом смысле, помимо Интернета, активно осваивается также пространство независимых теле- и радиостанций.

Объединения “D.A.E.”, “Consonni”, “Erreakzioa/Reacción”, “Zemos 98”, “Lisergia”; видеоколлективы “Telepiés”, “Telek”; социальные проекты “Cuestiones de antagonismo”, “Global Project”, “Red dos Orillas”, “Andalucía acoge”, “Indymedia Estrecho”, “Redlavapiés”; движения “Peatón Bonzo”, “Yomango”, “Copyleft”; феминистские группы “Precarias a la deriva”, “Asamblea de Mujeres de Granada”, “Hetaira”, “Medeak”; проекты и ассоци-



Коллектив
"Zemos 98"
Проект
"Antiglobalizate",
2002–2003

ации, исследующие проблемы урбанизма, "Rizoma", "Arquitectura y Compromiso Social"; экологисты "Consume hasta morir", "Burla Negra", "Nunca Mais", "Ecologistas en Acción"; альтернативные издательства "Traficantes de sueños", "La Fiambrera Obrera", "Virus" – актуальная "подрывная", контр-системная деятельность разрабатывает множество конфликтных точек – от постколониализма, миграции и free software до теорий queer. При всем многообразии различные коллективы не стремятся к построению единой и компромиссной платформы, но делают ставку на разработку объединяющих моментов.

Во многом современные протесты носят принципиально миноритарный характер, без претензий на всеобщность конкретного конфликта и стратегии противостояния. Эти движения разрабатывают концепции новой политической и социальной субъективности, выстраивают некие горизонтальные модели взаимодействия, формы автономной, свободной и своего рода закамуфлированной артистической кооперации, в которых каждая из

инициатив встраивается в некий общий контекст конструирования альтернативной среды. Деятельность развивается по принципу территоризации конфликтов, разработки очень конкретных проблемных тем, которые служат проявлениями многих существующих антагонизмов. При этом подчеркивается открытый, незамкнутый, внеинституциональный и внеиерархический характер этой художественно-активистской деятельности, возможность смыкания разных зон и вбирания отдельных индивидуальных инициатив.

На смену институциям как посредникам между художником и зрителем приходят новые медиа, механизмы и технологии. Собственным коммуникация, это своего рода художественное производство без конечного продукта, по определению Паоло Вирно⁴, становится центральным элементом. Нынешние течения, отказываясь от сотрудничества с утратившими свою социальную функцию институциями, в некотором смысле лишаются таким образом своей легитимации как художественные. Да и само искусство как некая специфическая "профессиональная" (и при этом элитарная) деятельность, неизменно на протяжении веков вписанная в систему гегемонии и занимающая в ней видное место, существенно переосмысливается. Оппозиционное искусство принимает теперь форму и содержание социальных практик; в очередной раз трансформируется парадигма взаимодействия с социумом. Если в 1970-е годы радикализация искусства проявлялась в его языке, в форме и смысловой нагрузке высказыва-

ния, не покидавшего символического пространства артистического, то теперь объединения и отдельные авторы напрямую апроприируют стратегии и тактики социального активизма, синхронизируясь с ним. Сфера искусства превращается в напряженное пространство реального осуществления альтернативного доминирующему на сегодняшний день дискурсу, переставая быть символическим или симуляционистским полем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин введен в употребление после выставки группы "Парналь" "Испанское нормативное искусство", прошедшей в Валенсии в 1960 г.

² О психологической национальной травме, которую повлекла за собой смерть генералиссимуса, писал Мануэль Баскес Монтальбан в своей имевшей большое влияние работе "Сентиментальная хроника Ла Транзисьон" (см.: Manuel Vázquez Montalbán. *Crónica sentimental de la Transición*. Madrid, 1986. P. 151).

³ См.: Teresa M. Vilarós. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española* (1973 – 1993). México, D.F. – Madrid, 1998.

⁴ Paolo Virno. *A grammar of the multitude: for an analysis of contemporary forms of life*. London, 2003.

Дарья Пыркина
Родилась в 1980 г. в Москве.
Куратор, критик и историк
современного искусства. Зани-
мается изучением современного
испанского искусства. В настоя-
щее время проходит стажиров-
ку в Музее современного искус-
ства в Барселоне.

ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА – 34-я ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ

МИКЕЛЕ РОБЕККИ

Уго Мулас
“Венецианская
биеннале. 1968 год”.
Фото, 1968



Весна, 1968. Студенческое движение протеста, зародившееся в Париже и распространившееся по миру, в Италии началось в северной индустриальной столице страны, в Милане. В начале июня параллельно с событиями “кровавой недели” в Рио-де-Жанейро студенты оккупировали палаццо Триеннале, крупнейший музей современного искусства и архитектуры города. Полиция вмешалась немедленно и решительно, что обернулось массовыми беспорядками, которые – как это было типично для тех дней – привели к новым жестоким столкновениям. Этот витавший в воздухе дух беспорядка охватил и художников.

Художественный мир был и остается поныне структурой герметичной, способной автономно воспроизводиться в полной независимости от окружающей его реальности. Однако бывали в

истории периоды, к примеру время двух мировых войн, когда социальное и политическое напряжение достигало столь критического уровня, что художники оказывались вынужденными занять общественную позицию. И время 1968 года, которое ныне – спустя 30 лет – мы можем определить в большей степени как время социальных, чем политических перемен, было, конечно же, одним из таких периодов. Оккупация палаццо Триеннале в Милане была лишь провозвестником событий, разразившихся два месяца спустя.

Атмосфера политической напряженности от Милана распространялась на юго-восток, приближаясь к месту одного из самых популярных и исторически важных событий в итальянском и международном художественном мире – 34-й Венецианской биеннале, открытие кото-

рой было намечено на 22 июня 1968 года. “Венецианская биеннале, – гласили плакаты студентов, – инструмент буржуазии. Воспроизводя идеологию власти, она утверждает политику расизма и культурной отсталости. *“Biennale dei padroni, bruceremo i tuoi padiglioni!”* (Буржуйская биеннале, “красного петуха” – твоим павильонам!).

В те годы Венецианская биеннале переживала не лучшие времена. Ее работу продолжал определять устав, действовавший с ее основания – 1895 года, лишенный к этому моменту уже малейшей адекватности. Неудивительно, что проведение нескольких предыдущих биеннале сопровождалось публичным отказом художников от участия в выставке. Объектом яростной критики стала и такая структура, как Бюро продаж (*Ufficio vendite*). Возглавляемая итальянским дилером Этторе Джан Феррари, она уже двадцать лет занималась продажей представленных на выставке произведений. Дилеры и галеристы выступали против 15-процентного налога, взимаемого Бюро с каждой проданной работы. Возражения исходили и от тех, кто выступал за принципиальное разделение между общественными и частными сферами, а также от тех, кто отстаивал свободное творчество, не скованное логикой рынка.

С организационной точки зрения биеннале продолжала зависеть от таких фигур, как Умбро Аполлоньо, куратора в ASAC (Историческом архиве современного искусства), который вместе с Роберто Лонги сыграл важную роль в восстановлении биеннале

после фашистского периода и Второй мировой войны. Более прогрессивные позиции занимал в тот момент Гвидо Балло, ведущий профессор престижной академии Брера в Милане и участник культурного сопротивления 40-х годов, чрезвычайно тягостного периода в итальянской и мировой истории. Именно Аполлонио и Балло были приглашены в 1968 году организовывать выставку “Направления актуальных поисков: от неформальной живописи к новым структурам” (*Linee della ricerca contemporanea: dall'informale alle nuove strutture*), которая вместе с ретроспективной футуризма должна была стать главным событием предстоящей биеннале.

Однако за месяц до открытия биеннале венецианская площадь Сан-Марко стала ареной ожесточенных столкновений между полицией и студентами, что побудило мэра Венеции, Джованни Фаваретто Фиска, открыть биеннале вернисажем “не для всех”. В итоге открытие 34-й Венецианской биеннале, оправдав худшие ожидания, обернулось хаосом. На вернисаже наряду с местными политиками преобладали полицейские и прорвавшиеся студенты, а большинство художников и критиков так и не появилось. Некоторые художники, особенно из молодых, в знак солидарности с протестующими показывали свои работы тыльной стороной, в то время как другие вообще отказались от экспонирования. Несколько площадок биеннале так и остались закрытыми. Награждение Бриджит Райли, Хорста Янсена, Джанни Коломбо, Николаса Шеффера прошло в атмосфере замешательства и безразличия.

Пино Паскали, восходящая звезда итальянского искусства, трагически погибший в автокатастрофе несколько месяцев спустя, объяснил свою политическую

позицию в тексте “Как я понимаю протест”. Паскали числился тогда молодым радикалом, программным антагонистом, особенно из-за его причастности к “бедному искусству” (*arte povera*), течению, провозглашенному лишь за год до этого в тексте-манифесте Джермано Челанты “Заметки о герилье”. Паскали несомненно чувствовал если не идеологическую, то по крайней мере поколенческую связь с бунтующей молодежью и ее протестом, но он старался осмыслить его в художественном контексте.

Знаменательно, что высказанная тогда Паскали позиция стала в последнее время предметом исследований и обсуждений: ведь она исчерпывающе выявляет характерный факт: как только социальные и идеологические противоречия попадают в художественный контекст, возникают трудности перевода. Исходные смыслы теряются, превращаясь, в сущности, в проблемы формальные и лингвистические.

Несомненно, многие участники движения протеста наивно верили тогда в возможность социальных преобразований в художественной системе. Однако политически проблема была ложной: реакционеры, против которых боролись протестующие, были ровно по ту же сторону баррикад, что и они сами. Позиция влиятельных итальянских критиков того времени, таких, как Рафаэле де Града, не слишком отличалась от той, что провозглашалась в “Записках об искусстве” Мао Дзедуня. Как значилось в этом тексте – своего рода “учебном пособии” Миланского университета ранних 70-х, искусство должно было в первую очередь просвещать народные массы, а потому непрекаемым условием произведения была его общедоступность. Живые лошади Яниса Кунеллиса или разбитые зеркала Микеланджело Пистолетто едва

ли могли соответствовать этому критерию.

Характерно, что Джермано Челант и Альберто Боатто заняли промежуточную позицию: отказавшись от бойкота, они организовали в театре Ла Фениче “анти-биеннале”, выставив там новое поколение художников, еще не включенных в критическую и галерейную репрезентацию. Поэтому говорить о слаженном движении протеста было тогда еще рано – в те дни итальянская художественная сцена оставалась раздробленной. А потому социальная направленность произведений Пьеро Джиларди, работавшего в пролетарском Турине, не нашла какой-либо поддержки в столице, где работали тогда Марио Скифано, Паскали и Кунеллис. Столичные художники, не без влияния живших тогда в Риме мэтров – Роберта Раушенберга и Ричарда Серра, придерживались в большей мере поп-артистского дискурса. Единственным художником, у которого была романтическая и демократическая идея современного искусства, созданного людьми и для людей, был Йозеф Бойс. Но на тот момент Бойс оставался еще в Италии фигурой малооцененной и частично неизвестной: его успех придет только несколько лет спустя.

Таким образом, во всех смыслах это был внутренний конфликт. В художественном мире более воинственные и пагубные позиции характерны именно для 70-х, несмотря на то что с появлением терроризма и серии мрачных политических происшествий утопический и горячий энтузиазм 60-х уже трансформировался в нечто совершенно другое.

И все-таки споры о Венецианской биеннале не были по своей природе исключительно политическими. *Flash Art*, чье мнение в то время было в итальянском худо-



жественном мире бесспорно значимым и ангажированным, опубликовал редакторскую статью, которая называлась “Смерть в Венеции”. С присущими ему подстрекательскими интонациями журнал заявлял, что Венецианская биеннале мертва не столько из-за политических столкновений, полиции и протестующих, но потому, что “культурно бесполезна”, так как определяется лишь логикой туристической индустрии и чисто дипломатическими критериями о “всемирной представительности”.

И все-таки Венецианская биеннале 1968 года, безо всякого сомнения, по крайней мере с

культурной точки зрения, ознаменовала собой начало перемен. Так, через два года итальянское участие было сокращено до 7 художников, следуя критериям отбора, действующим для других стран. 26 июля 1973 года итальянский парламент утвердил закон № 438, который изменял статус управляющего органа биеннале *Ente Autonomo della Biennale*; присуждение наград было временно приостановлено до 1980 года. Этторе Джан Феррари ушел в отставку, таким образом, Бюро продаж пришел конец; и после короткого, но значительного перерыва с 1972 по 1976 год Биеннале начала цикл так назы-

ваемых тематических выставок. Среди них – биеннале, посвященная франкистскому режиму в Испании (одним из ее соорганизаторов был художник Эдуардо Арройо); поразительно сильной была биеннале “Диссидентство” (1976), спровоцировавшая советские власти требовать от итальянского правительства отставки президента биеннале Карло Рипа ди Меана; а также “От природы к искусству. От искусства к природе” (1978). Эти биеннале считались “странными”, но по существу они были стилистически и типологически ближе к сегодняшним “кураторским” биеннале.

Сегодня, 37 лет спустя после биеннале 1968 года, представление, что распространение и восприятие современного искусства можно преобразовать революционным путем, остается утопией. Если у этой идеи и был результат, то главным, кто остался в выигрыше, была сама биеннале. Она появилась помятая и покалеченная, она нашла силы усовершенствоваться и начать новую жизнь, подтвердив в следующем десятилетии свою роль великой выставки.

Перевод с английского
Анастасии МИТЮШИНОЙ

ПРИМЕЧАНИЕ

* На русском языке текст Дж. Челанты “Заметки о герилье” был опубликован в “Художественном журнале”, 1993, № 2, с. 14–17.

Микеле Робекки
Родился в Милане в 1970 году.
Критик, редактор “Contemporary Magazine”.
Живет в Лондоне.



СРЕДСТВО БЕЗ ЦЕЛЕЙ, ИЛИ КАК НЕЛЬЗЯ ВОЙТИ ДВАЖДЫ В 90-е ГОДЫ

51-я МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА “ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ”, ВЕНЕЦИЯ, 12.06.05–06.11.05

ВИКТОР МИЗИАНО

Выстраивая рецензионный блок настоящего номера “ХЖ”, я рассчитывал для объективности картины вставить текст кого-либо из зарубежных аналитиков. Однако, как я убедился, запросив известных мне интернациональных коллег, все они воздержались от письменных комментариев. Состоявшееся событие не дало оснований для серьезных аналитических размышлений. “Проходная биеннале”, писать о ней – лишь прибавлять ей значимости и смысла...

Впрочем, сама эта ситуация – Венецианская биеннале, о которой нечего сказать, – может быть расценена не просто как чья-то персональная кураторская неудача, но и как симптом. Ведь если сохранять верность социологическому детерминизму, масштабное событие, играющее важную роль в системе культурного производства, не может не провоцировать аналитическое усилие. Сама интенсивность сходящихся к этому событию желаний и энергий должна перекрыть авторское начало куратора и неизбежно обеспечить событию смысловую наполненность. А раз этого не происходит, то, следовательно, система искусства меняет конфигурацию.

В самом деле, за миновавшее десятилетие институциональное поле современного искусства стало несравненно более насыщенным, сложным и многообразным, оно децентрализует, рассредоточивает, диверсифицирует художественные энергии и желания. И дело здесь не только в том, что у Касселя и Венеции появилось много (грозеско много!) дублеров, но и в том, что появились другие модальности продуцирования

и репрезентации искусства, которые не в меньшей степени притягивают желания и энергии. К примеру, несравненно более значимыми сегодня оказываются немасштабные, но ответственно и актуально сформулированные выставочные проекты, которые продуцируют ключевые для ситуации дискуссии, а затем показываются в разных местах. Так, для понимания сути современной художественной дискуссии трудно переоценить выставку “Правительство” (хотя, как это ни парадоксально, но именно кураторы этого небольшого проекта, Рогер Бургель и Рут Новак, взяли ответственность за будущую Документу-12)¹.

Подобные изменения в институциональном поле современного искусства обозначились уже в самом начале 90-х, поставив задачу адаптации большого выставочного проекта к новым условиям. Первым в Венеции сделал шаг в этом направлении Акилле Бонито Олива, представив в 1993 году биеннале как пространство масштабного междисциплинарного синтеза. Через два года, в столетний юбилей венецианского форума, Жан Клэр осуществил жест радикальной капитуляции – биеннале как институция утратила способность быть платформой воплощения современности. Он отказался от культового павильона молодых художников, Аперто, и сделал главным событием историко-художественную выставку, причем не в Арсенале, а в музейных залах Палаццо Грасси. Эпическое усилие было сделано Харальдом Зеemanом: оправдать большую выставку он попытался тем, что сделал ее именно... большой,

беспрецедентной по количеству и географическому охвату произведений и художников. Наконец, два года тому назад Франческо Бонами осуществил новый шаг в истории биеннале – он пригласил к сотрудничеству группу кураторов, каждый из которых получил полную автономию в создании собственного проекта. Биеннале возвращала себе статус мегавыставки в той мере, в какой предстала платформой пересечений различных индивидуальных проектных усилий, которые в своей совокупности являли экспозиционную метафору глобального мира. Говоря иначе, начиная с 90-х – с начала эпохи глобализации – каждый из кураторов биеннале исходил из необходимости оправдывать своим проектом саму форму большой выставки.

Наиболее репрезентативный проект (или фрагмент проекта) главный куратор биеннале обычно разворачивает в павильоне Италия. На этот раз, так как кураторов было двое, этот павильон был отдан Марии Корраль – отдан, видимо, по старшинству. Ведь Мария Корраль – легендарная фигура в истории современной испанской сцены: в первое пост-франкистское десятилетие она сыграла исключительную роль в интернационализации локальной художественной ситуации.

Ее проект назывался “Опыт искусства” – и был, по сути (как она сама признается во вступительном тексте), подведением итогов ее долгой работы, т.е. это была выставка о ее собственном опыте в

Пипилотти Рист
“Homo sapiens
sapiens”,
видеоинсталляция,
2005



"Guerilla Girls",
фрагмент
инсталляции,
2005

искусстве. Если приглашение в Венецию было признанием ее многолетних заслуг, то она приглашала на выставку художников, с которыми прошла этот многолетний путь, т.е. в знак благодарности. Поэтому и оказались здесь живой классик Антони Тапиес,

уже скончавшийся классик Хуан Муньос, а также Пережауме, Хуан Эрнандес Пижуан – испанские художники, чье искусство она пропагандировала на мировой сцене, а также Барбара Крюгер и Дженни Хольцер, Томас Руфф и Томас Шютте, Брюс Науман и

Мирослав Балка и др., с творчеством которых она в свое время знакомила испанскую сцену.

Концептуально проект решался с почти дидактической очевидностью: опыт искусства – это опыт освоения пространства (Майдер Лопес закрашивает в разные цвета поверхности сложного по конфигурации лестничного пролета и наносит на них точные размеры); но также и опыт перцепции (Тасита Дин в своей небольшой по размеру проекции показывает многочасовую непрерывную съемку фрагмента фасада Дворца Республики в Восточном Берлине); и, разумеется, опыт диалога с образами искусства прошлого (снятые на природе видео Пережауме есть парафразы пейзажей Курбе); и в то же время это опыт иллюзии (Леонардо Эрлих в одном из потаенных уголков павильона симитировал оконный просм, из которого раскрывается вид на окна дома напротив, в которых разворачивается провоцирующая зрительский вуайеризм частная жизнь); что отнюдь не отрицает и опыта документирования реальности (Шеен Шцен-Жен представлен был фильмом о мире умирающих ремесленных мастерских в модернизирующемся Китае); и, разумеется, опыт эротической, как и аналитической, открытости зрелищу (Франческо Веццолли выставил видеоработу, решенную как снятый с размахом рекламный ролик в действительности не существующего фильма "Калигула", в котором снялись реальные культовые фигуры – Гор Видал, Мила Йовович, Адриана Асти), и т.д. и т.п.

Можно добавить, что произведения были отобраны со вкусом, экспозиция была выстроена разумно, твердой рукой профессионала, список выставок которого перевалил за сотню. Вот, пожалуй, и все, что можно сказать о самом репрезентативном проекте на 51-й Венецианской биеннале.

Разумеется, понятно разочарование аналитиков: из этой доб-

ротной, но концептуально заурядной выставки трудно вывести симптоматику актуальных процессов. И все же обращает на себя внимание, что казенный консерватизм “Опыта искусства” оказался поддержан целым рядом ведущих национальных павильонов, например Английским и Американским, где персональные выставки Эда Рашэ и Гилберта & Джорджа настолько напоминали галерейную презентацию, что глаз невольно искал красные кружочки у этикеток.

...

При входе в Арсенал, который был доверен более молодой и открытой к актуальности Розе Мартинес, обращал на себя внимание плакат – “Первая феминистическая биеннале”. Тема же выставки – “Всегда чуть дальше” (*Always a Little Further*) – раскрывалась в коротком (нарочито коротком) вступлении в каталоге. Этим девизом куратор обязан знаменитому венецианскому комиксмену Хулио Пратту, создателю легендарного персонажа Корто Мальтезе – неутомимого путешественника, авантюриста и пройдохи. Вся эта комбинация – апелляция к масс-культурному персонажу, к авантюристическому преступлению запретов, к перманентному движению вперед – и есть первое, что разочаровывает в этом проекте. Апология преодоления пределов, убыстренной темпоральности, релятивизации морали – все это теперь уже школьные положения идеологии глобализации, уместные в начале 90-х, но выглядящие архаикой в середине уже следующего десятилетия.

Даже в Москве – в этом медвежьем уголке мировой художественной сцены – уже не первый год обсуждают критику спектаклярности, возвращение к автономии искусства, реабилитируют художественный активизм – темы, которые с еще большей академической обстоятельностью прорабатываются американской и европейской художественной теори-

ей². Сама реальность сегодня находится в вопиющем противоречии с экспансивным оптимизмом пятнадцатилетней давности: уже давно мы живем не в эпоху крушения запретов, а установления новых – причем не только тех, которые нам навязывают, но и тех, которые мы, повинаясь нравственному императиву, сами себе устанавливаем³. Характерно, что в дни открытия биеннале в Италии состоялся референдум, навязанный консервативными католиками, цель которых была пересмотреть условия пренатальной диагностики, запретив вмешательство в жизнь плода, – проблематика, кстати, крайне волновавшая ангажированных феминисток. Весь город был увешан агитационными плакатами, а на следующий день после открытия биеннале консерваторы референдум выиграли – так на один запрет стало больше...

Возвращение к автономии искусства, если позволить себе предельно упростить симптоматику этой дискуссии, есть реакция на присущее нашим дням замедленное переживание времени, что сменило лихорадочную ритмику 90-х. Современное произведение отныне не устремлено “всегда чуть дальше”, а напротив, “всегда чуть глубже” – оно замыкается в своей внутренней структуре, выстраивая там иной режим темпоральности. Достаточно полистать каталоги франкфуртской выставки “Адорно” или люблянской *“Form Specific”*, чтобы понять, какие пространственно-временные координаты задаются сегодня наиболее чуткими художниками.

Слоган “Всегда чуть глубже” созвучен и тем художникам, которые обращаются сегодня к экзистенциальной и антропологической проблематике в поисках нового видения человека, его дробящихся и ускользающих от любых определений сущностей. Кстати, впервые эта проблематика как определяющая в наступающую эпоху была представлена здесь же, в Венеции, в 2001 году в грандиозном проекте Харальда Зеemана

“Плато человечества”. Теперь же единственным, кто напоминал об этом столь принципиальном направлении работы, был Адриан Пачи, чье замечательное видео, кажется, попало в Арсенал случайно, да и экспонировалось так, чтобы не очень бросаться в глаза. В остальном же ставка здесь сделана на работы зрелищные и простые, действующие безобидным шокоэффеком и быстро потребляемые. Отсюда и герои этой выставки – по большей части персонажи минувшего десятилетия: *“Guerilla Girls”*, Джон Бок, Марио Мори, Олег Кулик, вплоть до героя лондонской клубной культуры прошлого десятилетия Ли Боуери. Этот дух “веселенького апокалипсиса” (как некогда говаривал Карл Краус) поторопился поддержать Пилар Альбаррасин, Стефан Дин, Валеска Соарес, Олафур Елиассен и многие другие, в том числе, разумеется, и “Синие носы”.

Удивительно, как художники, чье искусство, как кажется, совершенно не узнает себя в слогане “Всегда чуть дальше” и в царившем в Арсенале оживленном духе (Жиль Липовецкий называл его юмористическим⁴), как они, тем не менее, оказывались им поглощенными. Как банализировалась работа Ким Соя, из восточной медитации превращаясь в аттракцион, или акции Регины Галиндо, из драматического протеста превращаясь в легковесную провокацию. Удивительна и процедура, проделанная с Руной Ислам, художницей сложных повествовательных конструкций, погруженной в напряженное исследование лабиринта социальной памяти. Для того чтобы вписать свое творчество в общую струю, у нее была выбрана чисто внешне самая гламурная работа – женщина в белых одеждах в белой комнате в замедленном ритме бьет белый фарфор. Более того, эта деликатная вещь, вырванная из столь необходимого ей интимного контекста, была повешена при входе в пролете главного нефа прямо на пути зрителя. В результате работа приобрела столь



Руна Ислам

“Будь первым, кто увидит то, что ты видишь, как ты видишь это”, видео, 2004

призывно гламурный вид, что казалось: Маурицио Каттелан вновь повторил в этих же залах свою старую работу – выставил вместо авторского произведения рекламу парфюмерной фирмы.

...

Закономерно, что юмористическому духу адекватен программный антиинтеллектуализм. Куче вступление и набор картинок с насмеш подобранными комментариями – вот что мы находим в каталоге, заглянув туда в желании понять, какие идеи вложил куратор в этот проект. По контрасту насколько же содержательнее, масштабнее выглядит проект Франческо Бонами, слишком поспешно разруганный поверхностными журналистами, – сколько важных текстов было скрыто под обложкой его катало-

га, сколько сильных позиций было предъявлено в Арсенале, сколько симптоматических произведений увидели мы благодаря этой выставке!

Впрочем, Роза Мартинес попыталась подготовить себе тылы: свой проект она посвятила памяти Харальда Зеемана. Этим она хотела обозначить свою преемственность: возвести себя не к традиции дискурсивного, концептуального кураторства, а кураторства, делающего ставку на самодостаточность экспозиционного зрелища. Однако ведь и зрелище в Арсенале было крайне уязвимо. Так, необъяснимым остается главное, радикальное решение куратора – резко сократить количество художников. Ничем, кроме неоправданного раздувания масштабов некоторых инсталляций и столь же неоправданных пустот в экспозиции, это не было компен-

сировано – ни развернутостью показа художника, ни комплексностью предъявления его творческого контекста, ни снайперской точностью в выборе работ и исключительной продуманностью условий их экспонирования. Вслед за Зееманом, который придал своему венецианскому проекту междисциплинарный характер, пригласив туда кино- и театральные режиссеров, Роза Мартинес также привлекла к своему проекту архитектора Рема Колхаса и драматурга Беккета. Что стояло за этим решением? что внесли они в ее проект? почему понадобились ей именно они? – все это осталось без объяснения...

Отсутствие концептуальной программности компенсировалось в проектах Зеемана исключительной сложностью их драматургии: экспозиционная ткань его выставок строилась на разнонаправленных пересечениях смыслов – идеи тотального произведения искусства, *Gesamtkunstwerk*’а, авангардистской утопии художественного преобразования мира он клал в основу всех своих выставок. Но какие, собственно, идеи положены в основу “Всегда чуть дальше”? Проект апеллирует к феминистическому дискурсу – одному из самых авторитетных в западной мысли и культуре. Но можно ли считать, что феминистические идеи глубоко раскрыты смысловыми пересечениями сладких кадров женской фигуры, сжимающей в танце ускользающие мужские фигуры (Валеска Соарес), с видом зашивания девственной плевы (Р. Х. Галиндо) и бильярдных шаров, загоняемых в вагину (“Синие носы”)?

Разумеется, никаких идей за этим проектом не стоит, никаких ценностей он не отстаивает. Единственное, что призвало к жизни этот “веселенький апокалипсис”, так это упорное желание воспроизвести полную куража и вызова атмосферу ушедших девяностых. И чем неумолимее эта эпоха уходит в прошлое, тем больше сил у ее адептов – мы это



Пережауме
"Густав Курбе",
 DVD-проекция, 2000

знаем и по московской сцене – уходит на то, чтобы симулировать присущее тем временам возбуждение, натушно играя в "женщин на грани нервного срыва".

...

Однако нельзя войти дважды в 90-е годы. В частности, нельзя в "нулевые" делать выставки, как в 90-е.

Разумеется, надо признать: это миновавшее десятилетие собственно и стало эпохой кураторов, когда эта деятельность окончательно приобрела общественное признание и профессиональный статус. И это тоже результат глобализационных процессов – стремительного расширения художественной географии, роста количества художников и устремившихся им вслед институций. Время это произвело два основных типа

куратора, которые итальянский художник Ремо Сальвадори определил как селектора (т.е. того, кто выбирает) и собственно куратора (т.е. того, кто проявляет заботу). Если второй отнесся к выставке как к собственному произведению – авторскому проекту – и стал пробовать разные формы "взаимодействия" с художниками и публикой, то первый в полной мере попытался сделать фактом своего опыта стремительно расширившийся и казавшийся безбрежным круг современных художников. К настоящему моменту практики "взаимодействия" оказались подвергнутыми самой серьезной критике⁵. Актуальные кураторские проекты не могут просто ограничиваться созданием ситуаций группового сотрудничества, междисциплинарного диалога и *work in progress*. Ныне необходимо, если воспользоваться названием одно-

го из материалов настоящего номера, предъявить "с кем? как? против кого?"⁶ будет делаться этот проект.

В то же самое время стабилизовавшаяся и все более институционально схваченная мировая сцена уже не нуждается просто в "селекторах" – поставщиках новых художников или новых комбинаций различных имен и произведений. Более того, апология дифференций уже не является идеологией времени – ныне мы являемся свидетелями противостояния различных проектов универсального. Неуместно поэтому повторять выставки типа *"Orientations"* Рене Блока или *"Плато человечества"* Зеемана, в которых смыслы осуществлялись из самого факта экспонирования вместе многочисленных представителей полярных локальностей. Принципиальным сегодня становится предъявление позиции, например той, что предъявил Чарльз Эше в начале этого номера⁷, или той, что разрабатывают сейчас кураторы будущей Документы⁸.

Лозунг "Всегда чуть дальше" как раз и свидетельствует об отказе признавать необходимость какой-либо позиции – ведь что такое позиция, как не препятствие, через которое надо перешагивать в непрерывном движении вперед! Нежелание занимать позицию как раз и обустроивает на своей выставке Роза Мартинес, показывая: самое разное может ужиться под сенью юмористического духа. Однако если на принципиальных выставках 90-х встреча дифференций была обустроена как столкновение, контраст и диссонанс, то ныне в Арсенале, как признается Роза Мартинес во вступительном тексте, должно торжествовать добрососедство, что есть для нее синоним демократии. На самом же деле, как мы знаем благодаря Антонио Грамши и что не дают нам забыть Эрнесто Лакло и Шанталь Муфф, демократия – это как раз не мирное сосуществование оппозиций, а их антагонизм⁹. Это авторитарные режимы пытаются отме-



Франческо Веццولي
 “120 сидений Содомы”,
 инсталляция, 2004

нить антагонизмы, это выдохшиеся демократии пытаются их скрыть, выдав реальность за торжество добрососедства.

Прямым тому доказательством является то, каким образом достигается на выставке снятие антагонизмов. Все собранные в Арсенале работы отвечают или кажется, что отвечают, трем основным все объединяющим критериям – все они так или иначе отвечают поэтикам гламура, фейка и трэша. Причем большая их часть – всем трем одновременно в разных пропорциях, так как, будучи предъявленными в чистом виде, они могли бы вступить если и не в антагонизм, то в контрапункт.

Так, видео Олега Кулика “Гобитест” своим описательным странноведением могло бы быть адресовано каналу *“Discovery”*, не будь ему присуще намеренное занижение профессионального качества съемки, т.е. трэш. Это, видимо, нужно было автору для подтверждения аутентичности предъявленного им высказывания, чему еще одним подтверждением может быть сумбурность и косноязычность звучащих с экрана признаний художника о познании им в пустыне Гоби Бога и Абсолюта. Однако очевидно, что работа эта есть лишь новый тактический шаг в рамках провозглашенной автором стратегии STARZ. Речь здесь идет об очередном и более гламурном переиздании столь близкой ему толстовской идеи опрощения. Ни самому Толстому, ни ранее самому Кулику за откровениями не надо было ездить так далеко (“всегда чуть дальше”), достаточно было чуть отъехать “в глубь России”. Однако пустыня Гоби – это эффектный мотив для авторского мифа, для его дальнейшей медиальной дистрибуции. Фильм, таким образом, призван быть частью все той же, восходящей еще к девяностым, стратегии художника, построенной на примате медиального и персонажного бытования авторства. Наконец, трэш, имитирующий аутентичность,

Франческо Веццолли
 Рекламный ролик
 римейка Гора Видала
 "Калигула", 2005



обратная сторона которой – гламур, это и есть не что иное, как фейк.

...

Объективность требует признать, что снятие антагонизмов, создание атмосферы бесконфликтного сосуществования художников и произведений – этот упрек мы можем переадресовать и второй составляющей биеннале – проекту Марии Корраль, также своего рода типичному образцу выставки куратора-селектора. "Опыт искусства" примирял всех, находя каждому свое место в общем феномене искусства, свою узкую специализацию и аспект исследования.

Более того, присутствие поэтик трэша, гламура и фейка встречалось во многих национальных павильонах. Откровенным архитектурным аттракционом была инсталляция Ханса Шабуса в

Австрийском павильоне, своего рода "целибатную" машину выстроил в Бельгийском павильоне Оноре Д'О, видеофеерию развернула на сводах в церкви Сан-Стае швейцарка Пипилотти Рист и т.д. Характерно, что все эти художники – герои 90-х, и приходят они в середине нового десятилетия к аналогичному с Розой Мартинес творческому резюме, констатируя исчерпанность поколения – его идеологии и творческих установок.

Но есть одно принципиальное отличие: если Арсенал пытался выдать свое содержимое за нечто другое, то все эти художники отдавали себе полный отчет, что они делают. Нужно иметь в виду спартанскую бедность предшествующих работ Оноре Д'О, чтобы оценить жест самоотрицания и самоиронии, присущий его инсталляции, выдержанной в гламурном хайтек-дизайне. Непонятна будет в полной мере архитектурная инсталляция Шабуса, обыгрываю-

щая историю самого Австрийского павильона, без учета того, что рефлексия на павильон – это как раз многолетняя традиция Австрийского павильона, лепту в которую внес в свое время также и архитектор Ханс Холляйн, отец Макса Холляйна, куратора проекта Шабуса. Наконец, феерия китча, полная изощренных аллюзий на европейский салон двух миновавших столетий у Пипилотти Рист, – это не может не быть еще одним радикальным жестом художницы – той, которая некогда в своей знаменитой работе, движимая стихийным протестом, била стекла дорогих автомобилей на улицах буржуазного Цюриха, а теперь констатирует, что искусство – это лишь *entertainment* и что, не видя альтернатив, она лучше конформистски останется в нем, чем покинет его, но уж, оставшись, хочет быть в нем первой. И, надо признать, это ей удалось...

В этом контексте Российский

павильон отличался крайней бескомпромиссностью: он отказался прятать фигу в кармане. Наивный в своей прямолинейной ставке на аттракцион, он, в отличие от Розы Мартинес, и не претендовал на то, что он есть нечто иное, чем есть, и, разумеется, в нем невозможно было усмотреть ни малейшей самоиронии, рефлексии или горечи. То, что искусство есть не более чем *entertainment*, что гламур, трэш и фейк – это и есть наиболее адекватная визуализация современности, воспринимается у нас и властью, и стоящим за ней “моральным большинством” с безальтернативным должествованием. Чем больше Россия хочет походить на Запад, тем более она выглядит простодушной провинцией. Россия всегда болеет европейскими болезнями, но только в катастрофической и какой-то срамной форме...

Итак, дидактичный консерватизм и “веселенький апокалипсис”, предъявление искусства как чистого приема или как чистого аттракциона – вот две взаимодополняющие составляющие 51-й Венецианской биеннале. И если нужно определить, чем обогатили своим проектом две испанские кураторши историю венецианских форумов, то можно сказать, что они создали биеннале в чистом виде, т.е. ее пустую имитацию. В отличие от большинства предыдущих, в их проекте не присутствовало ни малейшей саморефлексии, им и в голову не приходило, что их выставки должны предложить новое оправдание самой идеи большой выставки. Зачем ее оправдывать, если они и так приглашены ее делать? Иначе это может быть названо торжеством “средств без цели” – словами приговора, вынесенного Джорджо Агамбеном современному обществу. Альтернативу этому он, как известно, усмотрел в “голой жизни”.

Эта альтернатива – телеви-

зионное зрелище, приторно-гламурное и скабрёзно-трэшевое, в его контрапункте с распадом и смертью, – тематизирована была в трехчастной инсталляции Франческо Веццолли “Трилогия смерти” (Фондационе Чини). Негативная апология “средств без цели” – опустошенность современного художественного дискурса – предстала в сатирическом видеофарсе Антуана Прума (Люксембургский павильон). “Толая жизнь” – это предмет экзистенциального взыскания многоставной инсталляции эстонца Марка Райдпере. Список тех, кто не поторопился протиснуться на корпоративную вечеринку Розы Мартинес, можно продолжить. Его можно продолжить и за пределами ансамбля Венецианской биеннале – одно из удивительных свойств современного мира в том, что в настоящее время в нем очень много интересных и независимых художников (как, впрочем, и кураторов, и критиков).

Вывод, который можно сделать из пребывания в Венеции в июне 2005 года, – это то, что эпоха пестрого богатства дифференций окончательно завершилась: мир неумолимо по всей своей длине и ширине делится на два фронта. Биеннале вновь – как, впрочем, и многие другие недавние события и факты – вводит в оборот такие понятия, как официальное искусство и конформизм, а также сопротивление и исход; вновь наполняются первичным смыслом такие понятия, как прогрессивное и реакционное. Потому что стало совершенно очевидно: в современном мире есть силы, чья работа направлена на то, чтобы мир стал коррумпированнее, несвободнее и пошлее, но также и те, которые противостоят этой перспективе...

Москва, июль 2005

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О проекте “Правительство” (*“Die Regierung”/“The Government”*) см. в настоящем номере: Кети Чухров “Утопия власти на территории искусства”, а также: Фредерик Моффа “Художественные группы против группировок власти. Размышления на тему”.

² Отзвуки этих дискуссий присутствуют и в материалах этого номера, см.: Клер Бишоп “Социальный поворот в современном искусстве”; Фредерик Моффа “Художественные группы против группировок власти. Размышления на тему”; Марко Скоттини “Картографии *“Realidad”*. Художественные практики в Латинской Америке” и др.

³ Диагностике последнего десятилетия как эпохи запретов посвящена последняя книга Ренаты Салецл: *R. Salecl “On Anxiety”*, Routledge, London and New York, 2004.

⁴ См.: Жиль Липовецкий “Эра пустоты”, СПб., 2001.

⁵ См. в настоящем номере критику идей “эстетики взаимодействия” в уже упомянутых материалах Клер Бишоп, Фредерика Моффа и Марко Скоттини.

⁶ См. в настоящем номере диалог членов групп “Что делать?” и “WNW”.

⁷ См. в настоящем номере: Чарльз Эше “Скромные предложения и безрассудный оптимизм”.

⁸ См. уже упоминавшийся в сноске № 1 материал Кети Чухров.

⁹ См.: Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, London: Verso, 1985.

Виктор Мизиано
Родился в Москве в 1957 г. Критик, куратор. Главный редактор “ХЖ”.
Живет в Москве.

“ОПАСНОСТИ ПОДСТЕРЕГАЮТ”

БОГДАН МАМОНОВ



Программа ESCAPE
(Лиза Морозова,
Антон Литвин,
Богдан Мамонов,
Валерий Айзенберг)
*"Слишком долго,
чтобы убежать",
инсталляция, 2005*

Идти по дороге было очень опасно.
Амос Тутуола

Откликнувшись на предложение редакции высказать свои впечатления от Венецианской биеннале, я испытал определенную раздвоенность. С одной стороны, соучастие не позволяет увидеть картину цельно, слишком много личного; с другой стороны, именно личное присутствие вызывает к ответственному взгляду, позволяющему понять, что же происходило в садах Джардини и окрестностях летом 2005 года.

Предмет меняется в зависимости от ракурса нашего зрения. Россия

подтвердила, что является частью интернационального мейнстрима. Конечно, можно возразить, что это произошло не вчера. Но, на мой взгляд, есть одна деталь, которая утвердила окончательность этого процесса. Что ни говори, а все предыдущие годы в павильоне Щусева выставлялись “звезды”, начиная от Кабакова и кончая дуэтом Виноградов/Дубосарский.

Нынешним летом впервые в новейшей истории России залы павильона были отданы провинциалам — нижегородской группе “Провмыза” (не забудем также, что и куратор — Люба Сапрыкина — отнюдь не персонаж московской сцены).

Не собираюсь обсуждать достоинства и недостатки их инсталляции, равно как и кураторский выбор, но факт участия в биеннале региональных художников сам по себе примечателен. Это лишний раз доказывает, что окончательно преодолена граница не только между Западом и Москвой (которая вообще-то уже не очень Россия), но и между Москвой и всей остальной Россией.

Однако возникает вопрос: в какой мере это должно нас радовать? Да, с одной стороны, всем изрядно приелись попытки обрести собственную идентичность, которые, как правило, кончались элементарной демонстрацией этнических штампов (атавизмы этого процесса наблюдались в Венеции и на этот раз). Но если мы, наконец, видим себя равными на интернациональной художественной сцене, не пора ли всерьез критически рассмотреть поле, посреди которого мы очутились?

Если взглянуть, даже поверхностным взглядом, на Венецианскую биеннале, то ситуация выглядит достаточно удручающе. Конечно, не следует забывать и о том, что биеннале всегда подвергалась и будет подвергаться критике, можно даже сказать, что это одна из важнейших ее функций.

Складывается впечатление, что искусство все больше становится сферой обслуживания каких-то иных процессов. В этом нет, конечно, ничего нового, еще Моранди сказал, что “нет великого искусства, есть великие социальные заказы”. Но если взять навскидку любое крупное направление XX века, будь то авангард 20-х, абстрактный экспрессионизм или даже московский романтический концептуализм, мы увидим, что все они были отражением действительно мощных социальных, политических и экономических процессов — “великих социальных заказов”. Обращаясь ко дню сегодняшнему, мы убеждаемся, что искусство и сейчас выполняет заказ, но какой?

По сути, большое искусство превращается на наших глазах в сферу туристического бизнеса, что особенно заметно, конечно, в Венеции. Оно как бы регулирует потоки арт-туристов, которые перемещаются из Италии в Стамбул, из Стамбула в Сан-Паулу, из Сан-Паулу в Сидней и т. д. В этом контексте вряд ли нас может особенно радовать появление биеннале в Москве, ведь это значит вовсе не то, что Россия стала частью цивилизованного мира, а лишь то, что Москва превратилась в еще один пункт на карте арт-туризма.

Можно, конечно считать, что искусство в этом не виновато, но очевидно, что процесс здесь встречный. Система отбирает определенное искусство, но и художники, чувствуя, чего от них ждут, начинают подстраивать свои работы под конкретный заказ.

Таким образом, мы получаем искусство аттракциона, позволяющее легко и быстро считывать его на ходу, ведь у туриста времени всегда мало. Забавно, что в Венеции во многие павильоны, в частности во Французский, выстраивались очереди, живо напоминающие толпы, стоящие перед саркофагом вождя всех времен



Группа “Провмыза”
(Галина Мызникова
и Сергей Проворов)
“Волшебный ветер”,
инсталляция, 2005

и народов. (Кстати, нередко приходилось слышать, что большие выставки современного искусства напоминают Диснейленд. Думаю, что в этот ряд по праву можно поставить и Мавзолей.) Так вот, интересно то, что зрители тратят гораздо больше времени и усилий, чтобы войти в павильон, нежели на восприятие самого искусства. Разумеется, аттракционность такого рода искусства не исключает, а зачастую и наоборот, включает некое политическое послание, но не следует забывать, что критика как норматив современной капиталистической системы культуры вменяется в качестве обязательной составляющей. Но даже если принять это, то все-таки остается уверенность, что критический заряд покидает искусство, и это не странно. Художники не могут не осознавать, что любой их жест становится товаром. Так появляется фейк – искусство, которое, по верному замечанию Виктора Мизизиано, занято обслуживанием определенных дискурсов, но не порождает новые.

Помню, после выставки русского искусства в Баден-Бадене я уже поднимал тему превращения художественной деятельности (тогда, правда, речь шла только о России) в производство аттракционов. Юрий Никич возражил мне в том духе: а что в этом плохого?

Действительно, само по себе это возможно. Не зря же раздаются голоса, при всей спорности такого взгляда, что и “Коллективные действия” уже, по сути, были аттракционом, не говоря уж о тотальной инсталляции Кабакова. Однако важно все-таки понимать, чему служит современное искусство аттракционов, понимать, в частности, что сегодня именно оно наиболее полно включено в систему потребительского общества.

Характерна в этом смысле трансформация немецкого павильона от Ханса Хааке с его знаменитой инсталляцией “Германия” начала 90-х к проекту Тино Сигала в 2005-м (последнего московская публика помнит по Московской биеннале). В павильоне посетителей встречал не один, как в Москве, а целая армия смотрителей, пританцо-

вывающих и поющих что-то вроде: “О, это так современно...”

И это воистину современно.

В этой ситуации неизбежен вопрос: возможно ли сопротивление? Правда, само по себе это слово перестало что-либо обозначать, так же как когда-то утратили значение слова: авангард, радикализм, революция...

О сопротивлении говорят, как правило, те, кто ничему не сопротивляется. Большинство сегодняшних “левых” успешно встроены в современные капиталистические структуры и говорят о сопротивлении за кофе, после дня, проведенного в своем офисе или рекламном агентстве. Но, как учит нас глава Института Лифшица Дмитрий Гутов, искусство – искусством, а кто чем в свободное время занимается – этого не стоит касаться. Что же, поверим, но если сопротивление в самом деле невозможно на уровне систем, то кто заставляет нас верить, что оно недоступно каждому лично?

И тогда встает вопрос: кому или чему мы сопротивляемся? Ответов, которые дает сегодня так называемая левая позиция, много.

Все это так и... не совсем. Обозначая объект сопротивления в этих терминах, мы неизбежно вязнем в бесплодных попытках определить границы врага. Он остается на уровне абстрактного тела, а отсюда и наше сопротивление теряет конкретность.

Но есть одно место, где мы можем подлинно и осязаемо увидеть противника. Это мы сами. Ведь власть, тщеславие, похоть и жадность суть производные нас самих. Я понимаю, что призыв “начать с себя” столь же стар, сколь и безнадежен, и все же убежден, что это единственный путь для художника и человека вообще. Впрочем, рискну предположить, что, начав сопротивление внутри себя самого, человек и становится художником, независимо от того, создает ли он артефакты или нет. Более того, в этом случае он сам становится искусством.

В постмодернизме многих раздражает уничтожение вертикальности мира, снятие иерархий. Как результат – исчезновение внятных критериев. Все это слишком известно.

Но человеку с этим сложно смириться, без иерархии нам никак не обойтись, потому что развитие иерархично, мысль иерархична, жизнь иерархична. Отсюда происходит возникновение новых вертикалей, ложных иерархий и ложной морали, прекрасным примером чего служит *“political correctness”*.

Если вернуться непосредственно к миру художественному, то он, как известно, также выстроен по принципу вертикали.

Некими вершинами пирамиды здесь являются Венецианская биеннале, “Документа” и другие подобные форумы. Однако пора осознать, что в современных условиях – это очередной пример ложной иерархии. Как бы критично мы ни относились к постмодернистской парадигме, глобализированному миру, информационной прозрачности и другим пугалам современности, надо признать, что они открывают перед художником совершенно новые возможности.

В мире больше нет центра, а это означает, что центром культурного процесса может быть любое место и любая личность, в меру, разумеется, своего таланта и энергии.

Но такая позиция художника требует своего рода подвига, аскезы и умения отказываться. Когда я написал это, то немедленно подумал, что это утопия.

Но, может быть, кто-то сумеет?



Богдан Мамонов
Родился в 1964 г. в Москве.
Художник, критик и куратор
современного искусства.
Живет в Москве.

КАЖДОМУ – ПО БИЕННАЛЕ?..

МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА “ВТОРОЙ ВЗГЛЯД” (A SECOND SIGHT – SHIFTS AND TRANSFORMATIONS OF IDENTITY). КУРАТОРЫ В. КЛАУС, М. КНИЖАК, Т. ВЛЧЕК. НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ, ВЕЛЕТРЖНИ-ПАЛАЦ, КИНСКИХ-ПАЛАЦ И МОНАСТЫРЬ СВ. АНЕЖКИ, ПРАГА, ЧЕХИЯ. 14.06.05 – 11.09.05

ПРАЖСКАЯ БИЕННАЛЕ-2. “МЕЖДУ НОВОЙ ЖИВОПИСЬЮ И ПОЛИТИЧЕСКОЙ АКЦИЕЙ (EXPANDED PAINTING AND ACTION DIRECTA)”. КУРАТОРЫ ДЖ. ПОЛИТИ И Е. КОНТОВА. КАРЛИН-ХОЛЛ, ПРАГА, ЧЕХИЯ. 26.05.05 – 15.09.05

АЛЕНА БОЙКО



Хе Сен
“Курящая девушка”,
2004

Еще зимой, в период подготовки к Пражской биеннале, многие художники вдруг с изумлением обнаружили, что за названием “Пражская биеннале-2” скрывается именно то, что написано, – не одна, а две независимые международные выставки, курируемые ранее коллегами и организаторами предыдущей Биеннале-1, а ныне оппозиционными кураторами Джанкарло Полити и Миланом Книжаком. Почти каждый из художников волновался и мучался вопросом: “Какая же биеннале “главная”?..” Для одних было важно быть заявленными на официальном уровне, и они с удовлетворением приняли приглашение Книжака, у других факт, что

революционная Биеннале Полити пройдет без их участия, вызывал некоторое смущение и разочарование. А кое-кто, как, например, большая часть российских художников, участвующих в Биеннале Книжака, уже непосредственно в Праге узнали о существовании параллельного проекта и просто не знали, как к этому относиться.

В начале июня повсюду появились розово-желтые наклейки, призывающие бойкотировать Милана Книжака, директора Пражской национальной галереи. Акция напомнила о похожем, в сущности, протесте против Московской биеннале – участни-

ки проекта “Hope-Stop” демонстрировали свое неприятие официального проекта, расклеивая стикеры даже на экспонатах. Инициаторами пражского протеста стал Джанкарло Полити, итальянский издатель международного журнала “Flash Art”, и Елена Контова, чешский искусствовед и куратор того же издания. Полити известен как независимый куратор, на протяжении более 30 лет проводящий идею интерпретации современного искусства через взаимодействие и столкновение различных культур.

Полити обвинил Книжака в “приватизации Национальной галереи”, которую тот, по его мнению, использует как “собственный офис”, в том, что он давно перестал быть художником, несмотря на его былую принадлежность к “Флюксу”, и при его вовлеченности в консервативные официозные структуры не может быть куратором.

Трения между ними начались уже во время работы над совместным проектом первой биеннале “Периферии становятся центром”. Полити упрекал Книжака в недобросовестном отношении к работе и в коммерциализации биеннале. Тогда Книжак неохотно отказался от своего предыдущего заявления о том, что молодым художникам не место в Национальной галерее, что повлекло за собой бурю протестов и резко негативное отношение со стороны всего культурно-художественного сообщества.

Этот конфликт привел к разрыву между кураторами и реализации двух отдельных проектов, фактически с одним и тем же названием “Prague Biennale 2”. Сейчас оно



Изабель Криг
“Незавершенное”,
фрагмент
инсталляции,
2003

является предметом судебных разбирательств, так как Полити категорично заявил, что именно его проект должен проходить под этим названием. В свою очередь мероприятие Книжака унаследовало аббревиатуру предыдущей биеннале “IBCA” (*International Biennale of Contemporary Art*).

Но, несмотря на все скандалы и недоразумения, обе выставки открылись и вызывают неизбежный интерес и прения со стороны как критиков, так и зрителей. В обеих биеннале приняли участие известные художники и кураторы. Тем не менее, это не смогло обеспечить ясного высказывания ни с чьей стороны. И в обоих случаях возникает ощущение некоего столпотворения: огромное количество самых разных работ сгружено в одном пространстве без особых

идей, а порой даже без попытки их имитации.

Как и в прошлом году, Пражская биеннале проходит параллельно с Венецианской биеннале и является своеобразным продолжением кураторских концепций, реализованных в рамках последней. По своеобразной “ретроспективности” обе Пражские биеннале могут быть сравнимы с венецианским проектом. Так, например, несмотря на главное направление Биеннале Полити, которое было определено им как “новая живопись”, большую часть экспозиции занимает *Cinetic Art* – кинетическое искусство, созданное в 60-х. Ретроспектива могла бы быть уместной при ясном продолжении этой темы, но в данном случае выглядит вырванной из контекста и воспринимается как отдельный проект музейного уровня.

“Мятежный” проект “Между новой живописью и политической акцией” Джанкарло Полити проходит в Карлин-холле. Местом для экспозиции не случайно выбран заброшенный завод: Полити противопоставляет нарочитую брутальность постиндустриального пространства официальной атмосфере Национальной галереи, где разместился проект Милана Книжака. Но по непонятным причинам – то ли из-за сжатых сроков при подготовке проекта, то ли из-за традиционного подхода большей части кураторов – мощный потенциал этого огромного конструктивистского пространства не использован полностью. А некоторые кураторские экспозиции, как, например, главная – “*Expanded Painting*”, выглядят просто нелепо: достаточно классическая, а порой вполне тривиальная живопись абсолютно не работает, размещенная на длинных двусторонних стендах; между ними, придавленный огромным (черным) пространством бывшей фабрики, растерянно озираясь, бродит редкий посетитель.

Несмотря на достаточное разнообразие и многочисленность

кураторских проектов Биеннале Полити, они могут быть разделены на два главных направления/темы: **“новая живопись”** (сюда же относится главный проект “*Expanded Painting*”, курируемый Джанкарло Полити и Еленой Контовой), **“Новая немецкая живопись: лейпцигская и дрезденская школы”** (куратор Джон Шмидт); **“Normal Group”** (куратор Люка Беатриче); **“Новые перспективы в китайской живописи”** (куратор Примо Марелла); **“Кинетическое искусство”**, заявленное как **“Первый настоящий европейский авангард после Второй мировой войны”** (куратор Джетулио Алвиани); **“Чешская и словацкая новая сцена”** (кураторы Иржи Давид и Юрай Чарны); **“Определение повседневности”** (кураторы Вит Гавранек, Карел Цизарж и Ян Манчушка), **“Польский обзор”** (кураторы Ганна Вроблевска и Анна Ягелло) и другие) и **“искусство на грани политики”** (художественный жест как политическая провокация) – яркий, обширный и противоречивый проект Марко Скоттини.

Главный проект “*Expanded Painting*” экспонирует работы более ста художников, среди которых наряду с классиками (Маурицио Каттелан, Дэмиан Херст и т.п.) представлены молодые многообещающие авторы, как, например, Давид Тер-Оганьян, – к слову, единственный русский художник, приглашенный участвовать в обеих биеннале. Разнообразие школ, стилей, направлений и техник призвано продемонстрировать, каким образом живопись в современном искусстве соотносится с прочими медиа. Но в одной экспозиции собраны работы настолько разного уровня, что порой возникает ощущение хаотичности и невнятности кураторского высказывания. Как и на Венецианской биеннале, встречается довольно много качественных старых проектов, созданных известными авторами, но уже неоднократно показанных в рамках различных международных выставок.

Давид Черный
 “Акула”,
 2005



Но в данном случае это несколько противоречит декларируемой ориентации на “новую живопись”.

Одной из наиболее выразительных и законченных экспозиций в рамках этого направления можно считать проект “Чешская и словацкая новая сцена”: изящное сравнение художественной продукции двух стран с общей историей и культурой, но живущих в постоянном противодействии. В этой же экспозиции выставлены наиболее любимые публикой объекты: фигура Саддама Хусейна, помещенная в аквариум Давидом Черным, свинья Яна Кадлеца, собирающаяся прыгать с 3-метрового помоста, до оторопи натуралистичный муляж спящего бомжа, укромно расположенный у стены Кристофом Кинтерой.

Вторая тема, заявленная в рамках Биеннале Полити, носит название “Accion Directa” (“Искусство как политическая акция”): “Латиноамериканская социальная сцена”, куратор Марко Скотини. Ее цель – проследить активность художников латиноамериканских стран в политической сфере. Географическая экзотичность и цветовая насыщенность проекта приобретают иной смысл и усиливаются, благодаря использованию документального

видеоряда: многочисленные ролики запечатлели всевозможные акции, направленные против цензуры, бюрократии, засилья военных и индустриализации.

Одной из наиболее впечатляющих работ является документальный 40-минутный видеофильм Регины Галиндо из Гватемалы, получившей Золотого Льва на Венецианской биеннале-2005 в номинации “молодой художник”. По духу и настроению проект “Accion Directa” напоминает китайский павильон на Венецианской биеннале (“Девственный сад: явление”, куратор Чао-Гуо Кьянг). Разница в том, что в последнем сама художественная организация выставочного пространства была доведена до абсолюта, вызывая ощущение страха, тотального контроля и прессинга. Видеоработы, показанные в рамках этого проекта, были не так важны, они скорее дополняли собой эту идеальную модель тоталитарного общества и государства. В проекте Марко Скотини, как в талантливом музыкальном произведении, где молчание – тоже музыка, каждый жест имеет свой глубокий смысл.

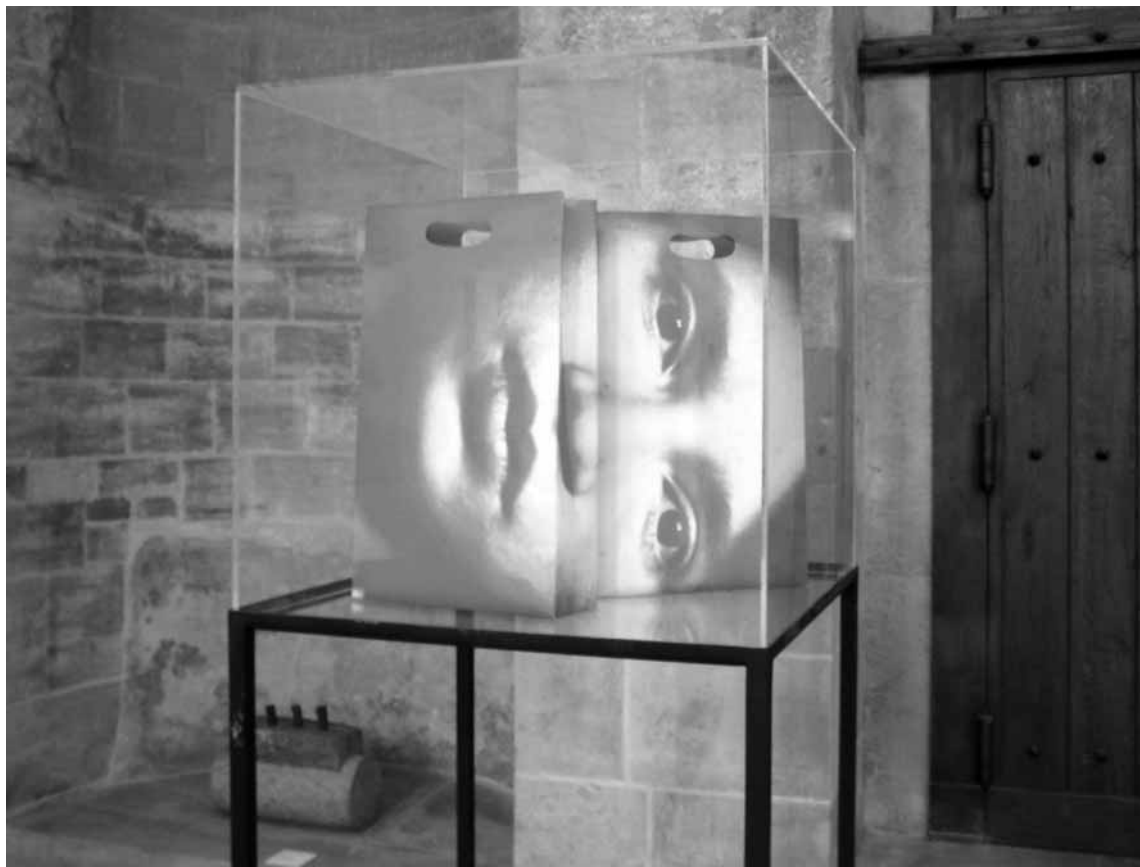
“Официальная” Пражская международная биеннале Милана Книжака проходит на трех выставоч-

ных площадках под названием “A Second Sight” (“Второй взгляд: Изменения и преобразования идентичности”). Название может быть интерпретировано по-разному: с одной стороны, *второй*, как подчеркивание преемственности идей Первой Пражской биеннале, противопоставление тому, что делает Полити. С другой – *второй* как *иной*, подразумевается неоригинальная попытка, пригласив 400 художников и 30 кураторов из 20 стран, проследить, как стираются национальные, религиозные, социальные и другие границы в условиях всеобщей глобализации.

Вообще, трудно сказать что-то новое по поводу актуальной, но уже несколько приевшейся темы определения идентичности. По большому счету этот *второй* проект очень напоминает Первую Пражскую биеннале, которая представляла собой хаотическое нагромождение художественной продукции со всего мира. Но в предыдущем случае само название предполагало возможность более четко очерченного индивидуалистического высказывания со стороны кураторов, что привело к большему, нежели сейчас, количеству выразительных экспозиций. Теперешний проект не производит впечатления законченного, объединенного общей идеей проекта, а подавляет своим гигантизмом, за которым редко-редко увидишь отдельные интересные кураторские работы. Иллюстрацией того, как на биеннале все решалось в сторону упрощения до буквальности, может быть пример с размещением над изящной надписью пылью “Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма”, сделанной Анатолем Осмоловским, трех работ Константина Батынкова с весьма реалистичным, летящим над городом привидением.

Пока Джанкарло Полити и Милан Книжак делили территорию, художник Богумил Кмоничек, чье имя фактически никому не известно, объявил свою собственную биеннале, площадкой для которой стала его квартира в Высочанах. Пытаясь обогнать “соперников”, он

Глория А. Агуайо
*"Костюмы временного
 использования",
 2001*



разослал приглашения на открытие 25 мая (Биеннале Полити открывалась 26 мая, Книжкака – 14 июня). Найти выставку среди серых блочных домов на окраине Праги было бы достаточно сложно, если бы не огромный плакат “KOVERCE BRÁZDA. Почетный спонсор Пражской биеннале”. Пришедших встречала девушка, лежащая на красном плюшевом ковре. Надпись на плакате гласила: “Фирма KOVERCE BRÁZDA (*Ковры*), которая появилась в 1993 г., приветствует вас на Пражской биеннале”. Большинство представленных работ принадлежали самому Кмоничку и были выдержаны в том же шутивом духе.

Данный проект является иронической иллюстрацией дебатов, ведущихся по поводу обеих биен-

нале, примером того, как легко ситуация может быть доведена до абсурда – как с невероятно большими затратами человеческих и материальных ресурсов, так и с минимальными. Кроме того, ситуация с пражскими биеннале в очередной раз заставляет задуматься об актуальности и целесообразности проведения таких гигантских проектов. Биеннале отличается от обычной арт-ярмарки наличием объединяющей кураторской идеи, интеллектуального усилия, которое становится тем менее вразумительным, чем больше человек высказывается “на заданную тему”. И сейчас в Праге наряду с обсуждениями, чья же биеннале “лучше”, Полити или Книжкака, все чаще можно услышать скептические высказывания по поводу биеннале

и крупных международных проектов вообще. Возможно, этот справедливый скепсис в конце концов приведет к отказу от практики организации биеннале в пользу лаконичных, концентрированных и качественных проектов.



Алена Бойко
 Родилась в 1976 г. в Салигорске (Беларусь). С 2001 г. сотрудничает как куратор с группой “КОМИ-КОН”. С 2004 г. – русский редактор международного журнала о современном искусстве UMELEC (Прага, Чехия). Куратор, арт-журналист. Живет и работает в Праге, Минске, Берлине.

К ВОПРОСУ О ПОЛИТИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКЕ

ДМИТРИЙ ВИЛЕНСКИЙ



Оливер Реслер
“Так выглядит
демократия”,
2002

Из названий современных выставок: Who if not we?; Kollektive Kreativitaet; First What We take is Museum; How do we want to be governed?; There must be an alternative; Space of Conflicts; The Invisible Insurrection of a Million Minds – 20 proposals for imagining the future; Regarding Terror: The RAF Exhibition; Taking the Matter into Common Hands; Disobedience; Ex-Argentina /die Wege von Arbeit zum Tun; An Ideal Society Creates Itself; Documenta X; Documenta XI; Communism etc.

“Призрак бродит по Европе” – призрак политической выставки. Он воплощается как в пространстве международно признанных институций, так и во множестве новых, мало кому известных мест, существующих в разных контекстах, без существенной общественной поддержки, за счет энтузиазма своих участников.

Для кого-то это очередная мода, кто-то говорит о зарождении нового авангарда, но у большинства, вовлеченного в привычные формы выставочной практики, эта тенденция вызывает агрессивное раздражение.

Особенно в России, где до сих пор мы практически не сталкивались с феноменом политической выставки. Политическое измерение культуры у

нас воспринимается или как обслуживание власти, или как оформление лица корпораций, или как политехнологическая игра – “художественный” проект перед очередными выборами.

Современная культура, говоря о политике, имеет в виду прежде всего философское значение этого слова, тот смысл, которым его наделяет, к примеру, Алан Бадью, а не широко распространенное представление о политике как об идеологическом обосновании и администрировании власти. Сущность политики “есть вопрос коллективной эмансипации”¹, и в этом контексте политическое действие начинается с воссоздания публичного пространства, в котором оно способно получить развитие. Подобное понимание политики связано с развитием демократических процессов – но здесь речь идет не о парламентско-партийной ширме под названием “демократия”, которая прикрывает собой власть капитала над обществом. Речь идет о переосмыслении демократии как политической системы, построенной не на принудительном единении меньшинства с большинством, а на проблематизации и выявлении собственных антагонизмов, постоянно ставящей под сомнение весь существующий порядок вещей и саму природу власти.

Со времен авангарда искусство позиционировалось в обществе как политический проект. Сегодня, когда политика в ее идеальном понимании уже практически исчезла, ее возможность сохраняется в публичном пространстве мысли, культуры, образования. В этих областях труда, которые идут в авангарде “нематериального производства”², происходит критическое обнажение антагонизмов – всего того, что вытеснено или нейтрализовано в нормативном языке власти, постоянное отстаивание интересов всех исключенных из публичной жизни. Таким образом, задача про-

грессивной мысли и культуры – это сохранение для общества публичного пространства, открытого для всех, кто готов активно включиться в его (вос)создание. Пространства, которое может стать основой для иных принципов общественного устройства, вне господства частной собственности.

Так что же значит политическая выставка сегодня?

Накопленный опыт целого ряда политических выставочных проектов последних пяти лет, некоторые названия которых вынесены в эпиграф к этому тексту, делает возможной попытку их обобщающего анализа. Мне бы хотелось в форме тезисов попытаться рассмотреть их характерные особенности.

Итак:

01. Политическая Выставка (ПВ) производит новые модели коммуникации и позиционирует себя как публичное пространство.

02. ПВ демонстрирует активистский подход к искусству и тем самым продолжает философскую линию, отсылающую к наиболее знаменитому, 11-му тезису Маркса о Фейербахе: “Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его”. Таким образом, ПВ не может быть простым зеркальным отражением существующей реальности. Эстетизация социальной проблематики – главная опасность ПВ. Она должна демонстрировать возможности для эстетических и социальных изменений – показывать разницу между тем, каким мир является, и тем, каким бы он мог стать.

03. ПВ стремится обращаться к иной социально-классовой аудитории, чем это принято. Она мобилизует зрителя обрести себя как политического субъекта. Актуализируя политический потенциал “возможного зрителя”, она обращается ко всем с требованием стать соавтором, критиком, участником дискуссии и



Архив группы “Радек”
Секция
“Неповиновение/
Восток”,
вид экспозиции
в арт-пространстве
Бетаниен

призывает к солидарности в общем действии.

04. ПВ ищет иные пространства для своей репрезентации. Сейчас наиболее перспективной тактикой является не внедрение в уже существующие структуры, а изобретение новых публичных пространств – не энтризм, а исход. Тактическая эффективность подобных стратегий определяется локальной ситуацией, но подлинный смысл обеих тактик объединен стремлением к созданию/изобретению/воображению новых мест, в которых возможно политическое действие.

05. ПВ создается в процессе междисциплинарного взаимодействия. Этот процесс базируется не на уже известном знании, ограниченном традицией уже существующих дисциплин (например, социологии, экономики, философии, градостроительства и т.д.). Искусство становится инициатором и катализатором взаимного диалога этих дисциплин, ставя перед ними новые задачи. Так происходит размывание любых догм знания, отказ от узкоцеховых подходов и возникает творческий процесс “узнавания”. Именно в этом смысле мы говорим о производстве эмансипирующего контрзнания и эстетического опыта, которое является главным результатом ПВ.

06. ПВ претендует на культурную гегемонию. Но это стремление к гегемонии не имеет никакого отношения к старым моделям партийной диктатуры в культурной политике. Речь идет не о диктатуре одного политического дискурса или же единого эстетического стиля – речь идет о стратегиях выстраивания гегемонии субъективностей, критически-непримиримых по отношению к любым формам суверенной власти.

07. Формально-эстетическая практика ПВ создает иной временной модус своего существования в диалоге со зрителем-участником. Являясь непосредственным воплощением публичного пространства, она за счет создания социальной архитектуры размывает границу между жизнью и искусством. Она задействует эстетику фильма, подчиняется логике участия³, становится

открытым мультимедийным архивом, библиотекой и существует на чужой территории в режиме sit-in⁴.

08. ПВ размывает традиционную автономию отдельных работ, помещая их в публичное пространство выставки. Тем самым она работает как резонатор дифференцированного политического контекста единичных произведений.

09. ПВ актуализирует идею Советов. Речь идет о создании “Временных Художественных Советов” (ВХС), вовлеченных с самого начала в осуществление выставки и отменяющих такие репрессивные понятия, как куратор и институция. Именно ВХС являются протомоделью общества, способного независимо формулировать и воплощать свои цели, беря на себя функции альтернативной власти, открытой системой для взаимодействия с обществом.

10. Процесс создания ПВ всегда самокритичен по отношению к своим возможностям и легитимности.

Конечно же, эти тезисы носят некий идеальный характер, но их положения в целом являются экстраполяцией возможностей уже существующего выставочного праксиса. Именно этот новый опыт позволяет нам говорить о реальности, а не утопии ре-политизации искусства. В подтверждение этого мне хочется обратить внимание на очень важное замечание Паоло Вирно:

“Я считаю, что сегодня говорить об утопии – это значит игнорировать те возможности, которые мы уже держим в руках. Многое оказалось в пределах досягаемости, оно уже есть у нас перед глазами, здесь и сейчас. Вглядевшись глубже, мы видим, что все элементы этой утопии уже присутствуют в нашем настоящем, но при этом как бы скрыты подо льдом. Действовать в полноте своего времени, где это явлено, но при этом одни силы преобладают над другими, действительно трудно. Все достижимо, хотя и не может быть гарантировано. Своими решениями, политическим действием и инициативами вы совершаете акт исхода и оказываетесь в другом пространстве.

Мы живем в хрупком времени, в котором, как никогда прежде, мы сталкиваемся с абсолютной реальностью и осязаемостью идеала”⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. статью Алана Бадью “Тайная катастрофа. Конец государственной истины” – по-русски опубликовано на сайте <http://sociologos.narod.ru/>

² “Нематериальное производство” – центральный термин теории современных форм жизни, который является главной характеристикой современного труда. Этот термин широко разработан и используется в трудах Тони Негри, Паоло Вирно, Маурицио Лазаретто и др. современных философов.

³ Не путать логику участия, основанную на дискурсивно-политическом вовлечении публики в создание и работу выставки, с интерактивностью – столь модной в современной выставочной индустрии. Последняя создает перед зрителем лишь иллюзию бесконечных возможностей вмешательства в процесс, которые на самом деле есть не что иное, как целенаправленное развитие потребительского отношения к продукту. Интерактивность всегда оказывается под жесткой системой контроля, основанной на технической изофренности технологий, как правило, явно или скрыто рекламирующих фирмы спонсоров.

⁴ Sit-in – традиционная политическая форма протеста, заключающаяся в захвате пространств власти: лекционных залов, институций культуры и т.д. для критического анализа их работы и проведения дискуссий.

⁵ Цитата из беседы Паоло Вирно и Марко Скоттини, опубликованной в каталоге выставки “Disobedience” (Kunstraum Bethanien, январь 2005).

Дмитрий Виленский
Родился в Ленинграде в 1964 году.
Художник, куратор и критик
современного искусства.
С 1997 года живет в Берлине и
Санкт-Петербурге.

УТОПИЯ ВЛАСТИ НА ТЕРРИТОРИИ ИСКУССТВА

ВЫСТУПЛЕНИЕ КУРАТОРОВ ДОКУМЕНТЫ-12 (КАССЕЛЬ) РОГЕРА БУРГЕЛЯ, РУТ НОВАК И ГЕОРГА ШОЛЬХАММЕРА В ИНСТИТУТЕ ФИЛОСОФИИ РАН, МОСКВА, 02.06.05

КЕТИ ЧУХРОВ

Алиса Крайшер,
Андреас Зикман
"Счастливые,
ничем не занятые"
Круглый стол
после банкета,
2004



Современное искусство часто обвиняют в том, что оно пытается забыть о человеческом. Искусство в свою очередь настаивает на универсализации завоеванной им автономности, противопоставляя имманентность материи и формы нуждам человеческого, обыденного сознания. Однако любая имманентность на каком-то этапе своей реализации экспонируется, а значит, сталкивается с миром человека – существа антиимманентного, который может попасть на территорию чистой эстетической имманентности только через акт трансгрессии (что сейчас модно определять как "изменение сознания"). В каком-то смысле конечность художественного объекта и его границы взламываются не только в связи с переносом произведения за рамки галереи или музея, но и при встрече с сознанием и восприятием человека.

Этот момент учитывали адепты авангарда, проектируя универсальное пространство, преобразующее всю территорию жизни так, что новая форма была всего лишь следствием этого преобразовательного проекта. Политичность проекта авангарда бесспорна. Однако очевидно и то, что проект универсалистских ценностей ставит под вопрос ценности автономии подобного проекта. Можно ли считать автономным искусство, если оно приравнивается к событию универсальной важности; можно ли считать автономным новый универсум или произведение, которое должно не просто доказать свою эстетическую ценность, а воздействовать на сознание всего человечества?

Теодор Адорно, например, описывал опыт додекафонического письма нововенцев как автономный вовсе не потому, что в нем ставились задачи переосмысления и эстетического



Минце Туммешайт
“Ярмарка Европа”,
2004

развития композиторских приемов, но именно потому, что этот опыт оказался закрыт и невостребован широкой аудиторией. Он мало что изменил в сознании или бессознательном буржуазного общества. Иначе говоря, автономность искусства в политическом смысле – это, с одной стороны, условия для развития художественных ценностей в обществе, которое этими ценностями уже давно не живет, а с другой (и об этом не следует забывать) – это частичная уступка посткапиталистического общества художнику с расчетом на то, что все радикальные трансгуманистические и политические эксперименты будут происходить на специально отведенной для этого территории. Таким образом, автономность искусства – эта кентаврическое образование, которое наращивает свои ценности и завоевания, но вместе с этим вынуждено идти на компромисс на экономическом и социально-политическом уровнях.

По сути, ставя вопрос об автономности, мы вынуждены ставить вопрос о независимости территории, на которой находятся художественные институции, интересы покупательской аудитории, эстети-

ческие приоритеты художника и критические критерии записи художественных событий в архив. Безусловно, искусство нуждается в автономности как специфическая территория производства или сеть институций, но в режиме интенции, инвенции и концепции (от *conception* – зачинать) оно пытается выйти за границы своей автономности, оно как бы пользуется знакомостью всего мира (хотя приоритеты художественных технологий и формальные требования держат искусство в тисках цеховой ответственности). В этих условиях искусство расширяет свою территорию и является скорее поиском *траектории*, нежели территории. В принципе, на Западе вполне достигнута определенная степень автономии, распространяющейся на “спейсы”, обслуживающие искусство. И в данный момент там кризисным и конъюнктурным считается именно тот вид автономности, к которому российское художественное сообщество только начало стремиться.

Этот аспект прекрасно продемонстрировало состоявшееся 2 июня сего года выступление в Институте философии куратора предстоящей Документы-12 Рогера Бургеля, а

именно то, что границы стационарной визуальности давно отработаны и не являются продуктивными как в политическом, так и в эстетическом смысле. Отдельная художественная работа, ее экспозиционные границы, какой бы шедевральной она ни была, вряд ли способны на изменение сознания в масштабах Универсального. Для этого нужны условия – социальные, политические, – иначе говоря, общество, для которого искусство может быть окружающей средой. Не секрет, что мы не живем в таком обществе. Поэтому правомочна одна из тем будущей Документы: “Является ли современность нашей античностью”, т.е., перефразируя, может ли “прекрасное”, “искусство” быть естественной окружающей средой человека и общества в целом.

Этот вопрос уже предполагает не только радикальное расширение представлений об экспозиции с точки зрения новых пространств, но ставит под вопрос сам акт экспозиции как вида демонстрации искусства¹. Таким образом, разговор об универсализации переходит из зоны эстетических штудий или био-политики в *every-day life space*, в пространство жизни, где столкновение с искусством (*с сохранением всех его автономных завоеваний*) должно стать не просто эстетическим переживанием, а онтологическим приключением. Здесь, с одной стороны, важно правильно и без передергиваний проанализировать негативные и позитивные контексты автономии искусства. Например, не строить критическую позицию в отношении автономии на обвинении в герметичном эстетизме, чреватом эстетизацией политики (т.е. в правом уклоне). С другой же стороны, надо избежать и апологии исключительно художественных параметров, элитаризма в отношении общества – установки, благодаря которой современное искусство все более отделяется от человека и человеческого. Позитивная критика автономии предполагает, что территория автономности должна не просто предоставить искусству полноценный рыночный статус и вод

эстетических канонов, но и оправдать свою функцию ответственностью за некоррумпированность художественного жеста: а именно за то, что художник даже в случае использования других территорий производит художественный смысл сам, каждый раз заново определяя границы собственных усилий².

Иначе говоря, речь о территории, где порой отчужденные эстетические параметры доказывают свою ценность уже в человеческом измерении. С таким пониманием автономности можно вполне утверждать, что картина, скульптура, икона, объект – являясь самодостаточными произведениями – имеют как субстанциальную сущность, так и функции передачи, бродкастинга, они медийны. Их материальность не противоречит тому, что они могут быть носителями. Значит, кроме того, что произведение может иметь вещественную составляющую, оно является еще и месседжем. Просто месседж не следует путать с содержанием, образом и т.д., а понять его как границу художественной мысли, но не как границу галерейного товара, автономность которого лимитируется галерейным помещением и ее вернисажами.

Проект предстоящей Документы предполагает, что вопрос эстетической автономии достаточно проработан институтами, обслуживающими современный художественный процесс. А вот парадоксальное сведение эстетической автономности с социальным пространством жизни, жест обращения к Другому и Другим отработаны гораздо меньше. Поэтому и возникает тема “образования” (education) для аудитории, проект появления в их сознании не просто информации об искусстве, а онтологически маркированного переживания. Становится актуальной тема “периферии”, которая тоже должна быть включена в эволюцию эстетики. Ибо периферия, конечно же, выключена из рынка, но она по определению не может быть выключена из универсалистского фантазма. Более того, без консолидации с периферией нет никакого универсума, так как

периферия по объему превосходит пункты правления и власти.

В проекте “Правительство” – *“Die Regierung (The Government)”*³, курированием которого Р. Бургель занимался до начала работы над проектом Документы, имеет место весьма рискованная, но продуктивная апелляция к децентрализации самого понятия власти. Изначально этот проект возник в качестве оппозиционного в ответ на правые отклонения в австрийском правительстве в 1999 году. Однако интересно, что для этих целей куратор избрал вовсе не схему резистантности, – имея в виду, что она, миметируя реальную политическую проблему, не способна отразить действительные противоречия между сетью институций и человеком, – а схему правительственности и власти в интерпретации Фуко. Согласно Фуко, власть распадается на локальные очаги, которые способны модифицировать силовые очаги. Власть не налична, но функционирует в качестве “матрицы трансформаций”. Поэтому нет единого главенствующего дискурса власти, отменяющего некий другой угнетенный дискурс: область дискурса множественна и может быть задействована в разных стратегиях. “Необходимо допустить сложную и подвижную игру, в которой дискурс может быть не просто орудием и эффектом власти, но также препятствием, помехой, точкой сопротивления и исходным пунктом противоположной стратегии”⁴.

В отличие от российской правленческой системы, где власть выстраивается вертикально и стремится осуществить собственную тотализующую репрезентацию на всех уровнях, здесь декларируется способность микросообществ и институтов самим заявить право на власть и осуществлять коррекцию социально-политической, гео- или биополитической проблемы с помощью собственных креативных ресурсов, т.е. с помощью искусства. Как утверждает Бургель, власть не исчерпывается единственным центральным аппаратом правления. Она не нисходит сверху и не антропоморфна. Этих аппаратов правления может

быть много, и они способны самоформироваться и расформировываться по необходимости, как, например, кураторский проект, вторгающийся в некий региональный ландшафт и осуществляющий перестроение социальной или демографической травмы. Таким образом, оказывается, что искусство становится тем микрорегулятором, который способен навязывать возможности изменения сознания и общественной ситуации не сверху (как это осуществляют масс-медиа и политехнологии), а снизу. Если такая установка не утопия и обладает хотя бы переменной эффективностью, выводы могут быть следующими: 1) искусство, имея автономные приоритеты, может быть использовано как средство, а не оставаться собственной целью на собственной же территории; 2) центр власти (или, по Лакану, “место Субъекта”) не очевиден, он подвижен, способен перемещаться к периферии и мультиплицируется в связи с определенными задачами.

Согласно Георгу Шольхаммеру, сокуратору Р. Бургеля, можно не только подчиняться запущенным сверху ресурсам или уже существующим каналам влияния, но самим создавать их. Вполне естественно, что после пятилетнего выстраивания в нашей стране центрированной вертикали правления подобные утверждения вызывают недоверие и вопросы, в первую очередь касающиеся финансирования. Можно создавать институты, организации, но для этого нужны деньги. Право на креативность, даже если апроприировать ее у центра и власти, стоит очень дорого. И здесь мы уже выходим за рамки рынка, приближаясь к вопросу о политике – о том, какова политика выдачи или, наоборот, придерживания ресурсов. Ведь институты не зарабатывают денег, они их привлекают или получают. Вопрос в том, можно ли считать частично реализованным фукианско-делезианский проект 68-го, призывающий к мультипликации и детерриториализации ресурсов власти? Имеет ли место эта мультипликация ресурсов правления уже сейчас? Или, называя себя и свою вновь созданную институцию

“властью”, “правительством”, мы либо имитируем возможность креативной свободы власти, либо полученный нами ресурс, используемый по нашему усмотрению, находится под контролем тех или иных источников, осуществляющих выдачу данных ресурсов? Кроме того, возникает еще одна опасность в связи с обнажением границ между репрезентативной ценностью искусства и его задействованием в процессе социальной регуляции: не будет ли художник в таком случае поставлен креаторами ресурса (в данном случае кураторской группой, ибо не художник будет владеть траекторией управления) в ситуацию, когда он вынужден лишь иллюстрировать социальную проблему, избегая все искусы радикализации?

Нельзя ли предположить, что власть на современном витке ее развития не заинтересована в том, чтобы быть узнаваемой, чтобы иметь репрезентируемое “лицо”; возможно, она более эффективна, именно когда ресурсы управления рассредоточены? Тогда она должна включить в свой аппарат и революцию, но в мультиплицированном виде, — это будет уже целая серия микрореволюций, создающих оборот между центром и периферией, смещающих их политический статус. Было бы странно предположить, что, обладая целым набором ресурсов управления, можно отказаться от возможностей ввода универсалистских ценностей снизу, а не только репрессивным путем сверху (кстати, известно, что разведывательные функции в современной международной политике могут осуществлять вовсе не специальные органы, а гражданские и культурные фонды). Тогда вполне естественно, что политические силы нуждаются в искусстве как модераторе общественного сознания снизу; искусство же, в свою очередь, не может оставаться в стороне от эффективных методов изменения действительности, которыми владеет правительство, ибо они по определению современны. Поэтому факт именованного кураторского проекта “правительством” — это попытка с помощью художе-

ственных средств охватить символически недоступную территорию, которая претендует на управление современностью.

Сразу бросается в глаза, что позиции кураторской группы будущей Документы полемичны в отношении тезисов Бориса Гройса, утверждающего, что “мы живем в обществе, в котором любой политик генерирует больше образности, чем художник”, что “в нашей медиальной системе художник не является главным производителем визуального”⁵, иначе говоря, он вынужден быть потребителем. Полемичность эта заключается в том, что в проектах Бургеля художник, куратор, художественная институция вполне способны генерировать “действие”, которое преобразует предыдущее “действие”, т.е. они способны действовать в рамках общественного преобразования “здесь и сейчас” (подобно правительству, а может, и на равных с ним правах)⁶. То есть художник или куратор полагают источником своих креативных ресурсов свой, как бы независимый канал “власти”. Но разве в таком случае художественный проект не пытается быть похожим если не на власть, то хотя бы на способность правительства к *актуальному* действию? Разве художественный проект не *потребляет* в этом случае ресурс апроприации власти, пусть и созданный на своей художественной территории? Кроме того, даже если предположить способность вновь созданного локального очага управления вписаться в общую структуру власти, все-таки есть локусы власти, которые этот вновь созданный очаг не может охватить — это пенитенциарная система, система образования, армия и геополитические проекты, которые управляются через парламентские, законодательные и исполнительные органы государства.

Даже если это так, то вопрос в том, есть ли у визуального искусства другой путь (кроме политического) оставаться современным — путь, позволяющий ему не ограничиваться условиями стационарной репрезентации. Ибо совершенно очевидно, что мы оказались в ситуации, когда неимоверно возросли ставки

“движения”, возможности фузий и расщеплений, ставки попыток изменить или хотя бы расширить картину мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Например, на Арт-Базеле в Майами проект “Правительство” был выставлен в экспозиционных боксах и рассредоточен по всей ярмарке, чередуясь с боксами коммерческих галерей.

² Чтобы не вышло так, как это произошло после приезда в Россию Джона Кейджа, — что его произведения (да и весь музыкальный авангард, тогда еще не известный широкой аудитории) и музыка Сергея Курёхина воспринимались как явления одного порядка.

³ Анализ проекта “Die Regierung (The Government)” присутствует также и в тексте Фредерика Мофра “Художественные группы против группировок власти. Размышления на тему”, опубликованном в настоящем номере.

⁴ См.: М.Рыклин. “Сексуальность и власть: антирепрессивная гипотеза Мишеля Фуко”//Логос № 5, 1994, с. 196 – 205.

⁵ Слова, сказанные на лекции Гройса “Искусство, дизайн, политика”, — была прочитана в ЦДХ в мае 2004 г. в рамках Арт-Москвы.

⁶ Например, в случае возникновения “правых” тенденций устроить выставку о генезисе такой возможности в коллективном сознании того или иного голландского или австрийского общества или обнажить травму для жителей Барселоны, показав зазор между старой городской инфраструктурой и новой архитектурой.

Кети Чухров
Родилась в 1970 году. Философ, докторант Института философии РАН. Редактор журнала “Номер” и издательства “Логос-Альтера”.
Живет в Москве.

ОБ ИСКУССТВЕ, ПОЛИТИКЕ И ОБЩЕСТВЕННОЙ СФЕРЕ В ИСПАНСКОМ ГОСУДАРСТВЕ

“НЕСОГЛАСИЯ”. МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА БАРСЕЛОНЫ, 03.03.05–29.05.05; ЦЕНТР ХОСЕ ГЕРРЕРО, ГРАНАДА, 09.03.05–01.05.05; АРТЕЛЕКУ, САН-СЕБАСТЬЯН, 04.04.05 – 21.04. 2005. СООРГАНИЗАТОРЫ ПРОЕКТА: АРТЕЛЕКУ (ДОНОСТИЯ – САН-СЕБАСТЬЯН), МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА БАРСЕЛОНЫ, МЕЖДУНАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ АНДАЛУЗИИ (СЕВИЛЬЯ), ЦЕНТР ХОСЕ ГЕРРЕРО (ГРАНАДА)

ДАРЬЯ ПЫРКИНА

Фина Миральес
Из серии
"Смертоубийства",
коллаж, 1977



В “программном манифесте” – концепции проекта – организаторы обозначают его “цели и задачи” следующим образом: «“Несогласия” возникли из желания построить

историографическую контрмодель, которая бы выходила за пределы академического дискурса, способствуя заложению основы для возможной реконструкции критиче-

ски направленной общественной культурной среды». Художники, объединения и даже целые направления в искусстве, ранее занимавшие некое маргинальное по отно-

шению к мейнстримной и получающей государственную поддержку культуре положение, оказываются теперь в центре внимания. Однако проект не ограничивается лишь выставкой “маргиналов”, захватывая и вполне признанные и широко известные явления и феномены – среди них такие, в частности, как каталонский концептуализм. Основной акцент делается на противопоставлении тех или иных практик магистральной линии художественного процесса.

Важно отметить, что это далеко не первая такая “ревизия” антагонистичного искусства, проводимая барселонским музеем. В 1996 году здесь прошла ретроспектива ситуационистов, в 2001-м – выставка “Антагонизмы”, посвященная истории арт-активизма за последние полвека, в 2004-м Барселона включилась в орбиту проекта “The Government”. “Несогласия” в этом смысле – продолжение уже начатой линии, анализ альтернативных практик применительно к специфической национальной сцене. Препарируя контекст последних 30 лет – с момента окончания франкистской диктатуры и начала сложного и многогранного процесса перехода к демократии, становления гражданского общества, европейской интеграции и пр., организаторы “Несогласий” осуществляют попытку перестраивания или даже пере-выстраивания общепризнанного “метанарратива” о недавно осуществленном художественном проекте “обновленной” Испании, переписывания официальной историографии. При этом история антисистемных художественных действий хронологически остается открытой – последний раздел, посвященный сегодняшнему арт-активизму, лишь документирует отдельные акции, манифестации и деятельность сообществ, не претендуя на их законченное концептуализированное построение.

Помимо собственно художественных произведений, относящихся к самым разным видам пла-

стических и процессуальных искусств, “Несогласия” включают в себя исторические документы, записи теле- и радиопередач, документальное кино, обложки пластинок, плакаты, комиксы, артефакты социально-политических движений и акций, интервью, дебаты, публикации, материалы альтернативных виртуальных сетей и многое другое. Равноправие архивных документов и “традиционных” художественных объектов становится важным акцентом в построении исторической перспективы альтернативной среды.

Окончательно сходит на нет “кураторский диктат”; в сущности, “Несогласия” – это не единое и согласованное позиционирование многочисленной кураторской группы, а множество позиций, обремененных в разнообразную форму, перекрещивающихся и соприкасающихся между собой концепций и взглядов, своего рода многоголосное, дисперсивное высказывание. К разработке различных направлений “Несогласий” было привлечено более 50 исследователей и ряд институций самого разного формата и масштаба. В некотором смысле такая децентрализация и разноплановость отражают некую тенденцию “кризиса институциональности”; продолжают рефлексию по поводу границ музея и его политики, социального и культурного значения в глобальном и локальном сообществе (заметим, что проблематика локального и глобального важна как для испанского государства в целом, в смысле его встраивания в международный контекст после десятилетий франкистской диктатуры, так и на уровне взаимоотношений автономных испанских областей между собой и с “центром”, – и здесь показательно, что “Несогласия” распространяются на территории Каталонии, Страны Басков и Андалузии); затрагивают конфликты идеи и репрезентации, частно-субъективного и всеобщего, индивидуального и коллективного; рассматривают категории высокой и низкой культуры, массового и уни-

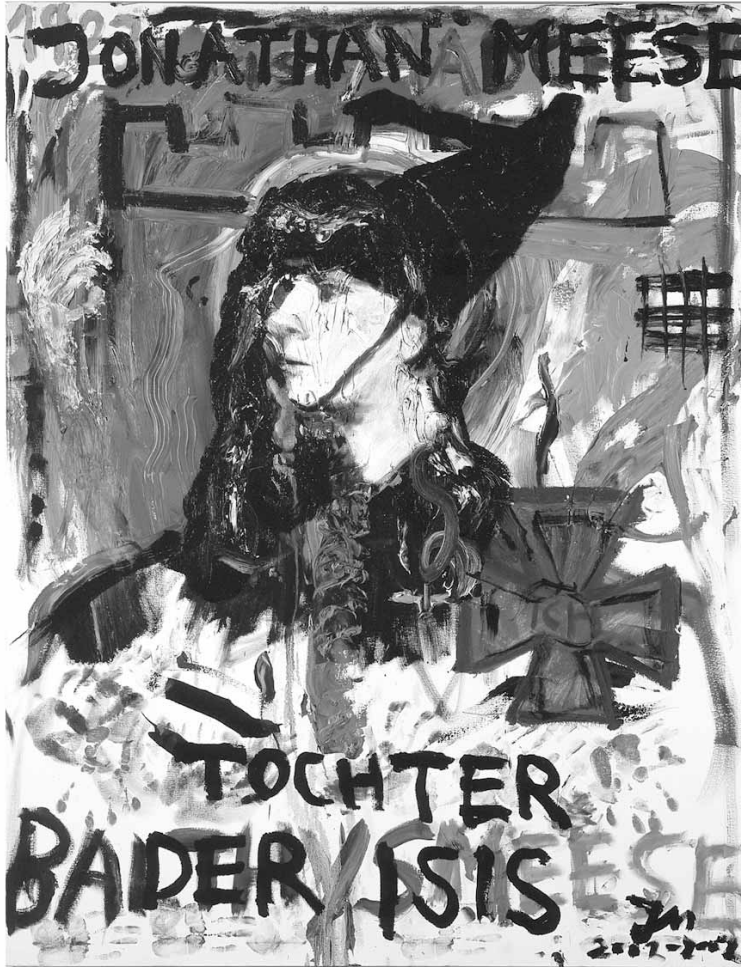
кального и многие другие смысловые пласты.

“Несогласия” становятся своего рода проявлением современных контринформативных практик, призванных донести до зрителя “другую” правду, не нашедшую себе места в контексте “официального”, “гегемонизирующего” дискурса. В этой ретроспекции производится попытка артикулирования возможных вариантов развития “альтернативного” художественного пространства на фоне сегодняшних социальных и политических дискуссий и радикального переформулирования идей и тактик левого крыла.

ПРИМЕЧАНИЕ

**Проект “The Government”, курируемый Розером Мартином Бургелем в сотрудничестве с Рут Новак, побывал в 2003–2005 гг. в Лüneбурге, Барселоне, Майами, Вене и Роттердаме. В его основу положена рефлексия на тему универсальности и аномалий в категории современности, проблемы урбанизма, индустриализации, секуляризации, постфордизма (этой “заставленной работать субъективности”) и мира неолиберальной политики, транснационализма в противовес радикальному регионализму. В каждом конкретном случае проект выступал под собственным названием и во многом ориентировался на местную, локальную проблематику; состав участников также несколько варьировался в зависимости от места действия.*

Дарья Пыркина
Родилась в 1980 г. в Москве.
Куратор, критик и историк современного искусства. Занимается изучением современного испанского искусства. В настоящее время проходит стажировку в Музее современного искусства в Барселоне.

“К ВОПРОСУ О ТЕРРОРЕ – ВЫСТАВКА РАФ”**Кунстверке (KW Institute for Contemporary Art) и церковь
St. Johannes-Evangelist, Берлин, 30.01.05–16.05.05****САНДРА ФРИММЕЛЬ****Йонатан Меезе**
*“Conan der Meese”,
2001/2002*

RAF – Rote Armee Fraktion; РАФ – Фракция Красной Армии. Деятельность этой террористической леворадикальной группы, подобно фашистскому прошлому, стала для немецкого общества глубокой, до сих пор не осознанной травмой. Сформировавшаяся в конце 60-х в недрах студенческого движения АПО, РАФ покинула его ряды в 1970 году. Вплоть до 1998 года сменилось три “поколения” РАФовцев. Акции первого революционно-социалистического

“поколения” РАФ (ключевые фигуры – Андреас Баадер, Гудрун Энслин, Хольгер Майнс и Ульрике Майнхоф) были направлены против капиталистической системы в целом. И в частности – против Федеративной Республики Германии, против государства, которое отрицало и отказывалось переосмысливать свое фашистское прошлое и в котором тогдашние убийцы все еще находились – по названию знаменитого фильма 1946 года Вольфганга

Штаудте с Хильдегард Кнеф – “среди нас”. Целью первых акций РАФ как раз и было повернуть общество к осмыслению этой темной главы в немецкой истории, однако вели они к террору: это были пожары в универмагах, налеты на банки, похищения и убийства людей. Теперь же нечто подобное происходит в немецком обществе и с эпохой РАФ: подобно фашистскому прошлому, оно подвергается вытеснению.

Однако время вернуться памятью к этой эпохе, по всей видимости, пришло. В конце января в Кунстверке открылась выставка “К вопросу о терроре – выставка РАФ”. Но, как оказалось, кураторы Клаус Бизенбах, бывший художественный руководитель KW, Хеллен Блуменштейн и Феликс Энслин – сын террористки Гудрун Энслин, одного из активных членов группы Баадер – Майнхоф (второе название РАФ), – не ставили себе задачу подвергнуть пересмотру историческое значение РАФ. Впрочем, это ведь не историческая, а художественная выставка. Они сделали ставку на медийный образ РАФ: на восприятие РАФ в телевизионных новостях, в газетных и журнальных статьях, на трансформацию и переосмысление этого образа в произведениях искусства в течение последних четырех десятилетий.

Оперативные репортажи, созданные с помощью новейших фото- и видеотехнологий, стали основным средством коммуникации террористов с государством. Широко известны фотографии похищенного в 1976 году Ханса-Мартина Шлейера. Каждый день террористы присылали разным представителям СМИ видеозапись или фотографию заложника со свежим номером ежедневной бульварной газеты “Bildzeitung” в руках – вплоть до дня его убийства. Так уже с первого момента своего появления и общедоступности новые технологии стали предметом “злоупотребления” – они стали не только орудием в руках

Дара Бирнбаум
“Заложник”, 1994
Вид инсталляции
в галерее
“Paula Cooper Gallery”,
Нью-Йорк, 1994



художников, но и оружием в руках террористов.

Поэтому в основу концепции выставки была положена не хроника исторических событий, а хроника статей самых популярных немецких журналов и газет – “Stern”, “Spiegel”, “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, “Süddeutsche Zeitung”, а также вышеупомянутой “Bildzeitung” – и телевизионных передач как первого и второго канала ARD и ZDF, так и восточнонемецкого канала Aktuelle Kamera (Актуальная Камера). Огромное количество печатного материала в подвальном этаже Кунстверке реконструирует господствующее в обществе и по сей день восприятие террористов: образы РАФ в СМИ за 29 выбранных дней.

Отметим вскользь, что экспозиция в целом проигрывает в сравнении с агрессивными медийными образами: в центре большого зала стоит бело-серебряный бокс, в котором представлена работа Ханса-Петера Фельдмана “Мертвые” (1998), оставляющая, пожалуй, самое глубокое впечатление из всего, что представлено на выставке (работа эта, кстати, знакома российскому зрителю по выставке “Москва – Берлин”). На простые бумажные листы формата А3 в технике ксерокопии нанесены фотографии жертв террора РАФ с 1967 по 1993 год. Указаны всего лишь имя и дата смерти. Художественный жест не пафосный, но яркий. “Мертвые” стали жертвами утопии свободного общества, обернувшегося леворадикальным терроризмом. Но мертвые остаются после любого боя – не важно, за что и на чьей территории велась битва.

Четыре основных этажа Кунстверке были отведены под произведения почти пятидесяти художников, преимущественно немцев – таких, как Катарина Зивердинг, Йонатан Меезе, Дара Бирнбаум, Зигмар Польке, Ивонна Райнер, Лютц Даммбек, и других.

Все произведения этих художников – серьезные и экспериментальные, реалистические, абстрактные и иронические – ссылаются на медийные образы, заимствованные из газет или у телевидения, образы, зафиксированные хроникой 29-ти дней. Кураторов интересовало, как эти авторы разных поколений совершенно по-разному обращаются к медийному образу РАФ, к цифровому мифу террористов: произведения раскрывают, как СМИ создают реальность и воздействуют на наше восприятие.

Франц Акерманн, например, по эскизам террористов построил гибрид машины и вертолета, “Геликоптер № 21 (машина для бегства и освобождения)” (2003). Этот механизм, выставленный во дворе Кунстверке, изобличает бессмысленность попытки упомянутых бегства и освобождения.

Представлены также знаменитые работы Йозефа Бойса “Дюрер, я провожу персональную экскурсию для Баадера и Майнхоф по Документе-5” (1972) и “Атлас на досках 470–479” Герхарда Рихтера (1989). Особенно привлекает внимание видео Йохана Гримонпреза “dial H-I-S-T-O-R-Y” (1997): художник смонтировал телевизионные передачи различных утонов самолетов так, чтобы было совершенно невозможно определить время и место происходящего, в результате зритель полностью теряется в потоке мнимодостовой информации.

Далеко не все представленные на выставке работы, анализируя медийный образ террора, следовали принятой сегодня в Германии политкорректности. Однако политкорректность не является художественным императивом, напротив, искусство имеет право на противоречивость, на многозначность, на интерпретацию, обостряющую конфликт. Тем не менее, от выставки остается легкий привкус мифологизирования и героизирования личностей террористов – они представляются некими голливудскими звездами, как в работе Ханса Нихуса “Голливудский бульвар” (2001), сделавшего саркастическое посвящение: он присвоил звезду на знаменитой Аллее славы в Голливуде имени террориста Хольгера Мейнса. И действительно,

в левых кругах до сих пор сохраняется уважение к РАФ – террор игнорируется или оправдывается изначально высокими целями. Это легкое ощущение политического дискомфорта возвращает нас к предыстории выставки.

В 2003 году казалось, что выставка не состоится. После того как Клаусу Бизенбаху и его выставочному проекту под рабочим названием “Миф РАФ” уже была обещана поддержка Культурного фонда столицы (Hauptstadtkulturfond), началась бурная общественная дискуссия. Со всех сторон – в частности, со стороны родственников жертв РАФ – проект обвиняли в мифологизировании террористической группы и в прославлении ее насильственных акций, – несмотря на то, что тогда еще концепция выставки находилась в процессе разработки. Однако кураторы настаивали на том, что в задачи выставки не входит исследование историко-политического контекста деятельности РАФ, и провели беспрецедентную акцию. Чтобы собрать финансовые средства для реализации выставочного проекта, многочисленные художники, не имеющие к выставке никакого отношения (среди них – Марина Абрамович, Динос и Джейк Чепмены, Томас Деманд, Андреас Гурски и Лоренс Вайнер), предоставили свои работы для аукциона в Интернете.

В целом проект можно обвинить только в том, что он сразу сделал второй шаг, познакомив зрителей с художественной трактовкой темы еще до того, как зритель (а точнее – немецкое общество) осознал эту главу немецкой истории. Мифологизированию РАФ необходимо сопротивляться, – это так. Именно поэтому и нужна была данная выставка.

Сандра Фриммель
Родилась в 1977 году в Гессене (Германия). Искусствовед. Специалист по саморепрезентации России на Венецианской биеннале, победитель премии General Sattelite-2003 «Залучшее исследование». Живет в Берлине.

“КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО” (KOLLEKTIVE KREATIVITAET)

Kunsthalle Fridericianum, Кассель, 01.05.05 – 17.07.05

ВИКТОР МАЗИН

Группа “Бижари”

“Обратись к другому”,
2003

Фото: Нильс Клингер



1 мая 2005 года в музее “Фридеричианум” открылась выставка “Коллективное творчество”, на которой можно было увидеть работы художественных объединений из разных стран мира. Задача экспозиции – представить социальные модели, организованные по своим правилам. Дата открытия, разумеется, выбрана не случайно. Во-первых, почти все участники “Коллективного творчества” политически ангажированы. Во-вторых, ангажемент этот – левый.

На выставке подчеркивается раскрепощающий потенциал коллективного труда. Совместное творчество оказывается не только формой сопротивления господствующей в искусстве капиталистической специализации и рынку, порождающему синдром навязчивой репрезентации. Со-творчество – это еще и конст-рук-

тивная критика социальных, в том числе и художественных, институтов. Под сомнением оказывается “неопровержимая” аксиоматика капиталистической идеологии, пропитавшая художественную жизнь, – индивидуализм, карьера, успех, слава, деньги, конкурентоспособность. Альтернативные формы социальности – вот что попало в центр внимания “Коллективного творчества”. Деятельность группы рассматривается не как инструмент достижения успеха, не как способ порождения прибавочной стоимости, но как условие возможного получения прибавочного наслаждения.

Вся выставка, разумеется, – коллективный продукт. Она сделана группой кураторов из Загреба WHW (“Что? Как? Кому?”) в составе Ивет Чурлин, Анны Девич, Наташи Илич, Сабины

Саболович в сотрудничестве с легендарным Рене Блоком. Выставка типична для хорватской четверки. Любой их проект – платформа для обсуждения социальных вопросов в свете эстетических, экономических и политических теорий.

Один из центральных экспонатов выставки – фреска датской группы “Суперфлекс”, посвященная участию Дании в войне с Ираком. Датская фреска – копия фрески калифорнийской “Иракская свобода”, только американские освободители заменены датским контингентом – одним сторожевым кораблем, одной подлодкой и десятком солдат. Виньетка на фреске воспроизводит слова премьер-министра Дании: однажды люди обернутся назад и поймут, что наше решение было правильным. Медиаально-гламурное прославление войны удваивает

послание, раздвигает его и ставит под вопрос “незыблемость” “свободы” и “демократии”.

В отличие от этой фрески, большинство работ на выставке отмечено, во-первых, подчеркнутым отсутствием респектабельности и лоска. Даже работы Гилберта и Джорджа антигламурны. Типичной работой “Коллективного творчества” можно считать видеодокументацию знаменитой акции Йозефа Бойса, убирающего мусор вместе с корейским и африканским студентами с площади Карла Маркса 1 мая 1972 года. Во-вторых, большинство работ производит ощущение *work-in-progress*. Незавершенность понятна, исходя из положения: коллектив – не застывшая социальная форма, а стремление к ней.

На общем фоне незавершенности, документальности, социального критического запала особенно бросаются в глаза залы, оформленные IRWIN’ом и NSK. Их отличает алтарно-патетический характер инсталляций и дискурсивная балансировка между ультраправым и ультралевым. Неудивительно, что одной из ключевых фигур у словенцев стал политически модернистский Малевич. Неудивительно и то, что первомайская выставка широко представлена русскими коллективами. От, *казалось бы*, далеких от политизированного дискурса “Коллективных действий”, “Программы ESCAPE” и Музея сновидений Фрейда до *очевидно* политически ангажированных “Радека”, “Что делать?”, Бохорова-Гутова-Осмоловского. Впрочем, если акции и документация “Коллективных действий” могут указывать на желание занять метапозицию в отношении идеологии, то *ретроспективно* и в контексте *первомайской* выставки деятельность группы оказывается связанной с левыми программами неподчинения. На Музее сновидений Фрейда с его психоаналитическим проектом самопо-

знания в ходе виртуального представления на выставке был также поставлен акцент как на зоне автономизации (в том смысле, который этому термину придавал Касториadis).

В отличие от “КД” и МСФ, группы “Радек”, “Что делать?” и Бохоров-Гутов-Осмоловский сознательно связывают свою художественную практику с политикой и левым дискурсом. “Радек” при этом – коллективный проект, нацеленный не столько на внешнюю – предполагаемую политическим активизмом – работу, сколько на определение внутренней идентичности. Возможно, эта программа и представляет собой художественную составляющую коллектива. Коллективная идентичность “Радека” формулируется за счет разграничения внешнего и внутреннего дискурсивного пространства. “Радек” подчеркивает, что принципиальным моментом в таком разграничении оказывается мечта, вырабатываемая в группе, в противоположность мечте, навязываемой неолиберальным порядком. Коллективу “Что делать?”, в отличие от “Радека”, еще сложнее балансировать в междискурсивной зоне. Особенно, если учесть, что в состав группы входят не только художники. Особенно, если считать, что основным продуктом творческой деятельности – вполне по-ленински – является даже не кассельская инсталляция с двойным экраном, на котором представлены стремления артикулировать собственную деятельность, перформативно указывающие на эстетизацию политического дискурса, а *postproduction*, массмедиаально-пропагандистский продукт – *gazeta*. Если деятельность выйдет за рамки самозарегенцированной артикуляции группы, “Что делать?” может превратиться в одну из форм политического дискурса, моментально стирающегося в политическом пространстве, которое

организовано своими дискурсивными агентами и своими правилами игры. Ангажированность политикой и левым дискурсом отдельных групп ставит вопрос о том, не является ли сам левый дискурс в такой ситуации политическим средством капитализации? Не может ли левый дискурс быть использован в качестве одной из возможных арт-рыночных стратегий?

“Программа ESCAPE” исходит не из балансировки на грани эстетического и политического, балансировки опасной, по меньшей мере, тем, что деятельность может оказаться несчитываемой ни в художественном, ни в политическом регистре. ESCAPE представляет, с одной стороны, невозможность экскейпизма, а с другой – не пересекает пределов художественной активности. В работе коллектива под вопросом оказывается сама коллективная идентичность. Под вопрос попадает пространство понимания. Фундаментальный раскол между порядком изображения и словом – вот что видимо и слышимо.

Виктор Мазин
Теоретик, художественный критик и куратор. Специалист в области теоретического психоанализа. Регулярно публикуется в “ХЖ”.
Живет в С.-Петербурге.

“ПОЛИТИКА ЗАБОТЫ. СОСТРАДАНИЕ ДРУГИХ” (“AT THE MERCY OF OTHERS: THE POLITICS OF CARE”)

Выставка Программы независимых исследований Музея американского искусства Уитни, Галерея Городского нью-йоркского университета, Нью-Йорк. 18.05.05 – 25.06.05

ЕВГЕНИЙ ФИКС

Алиа
 Хасан - Хан
 “Подарок”, 2002



В этом году темой выпускной выставки кураторского курса Музея Уитни стал феномен “заботы”, что получило отражение в ее названии: “Политика заботы. Сострадание Других”. Кураторы, Саша Арчибалд, Сара Лукофски, Сира Паскуал Маркина и Елена Сорокина, пригласили на экспозицию проекты, анализирующие социальные механизмы заботы. Так, в большинстве произведений акт заботы был представлен как социально-политический продукт, зависящий от экономических и политических предпосылок, а также расовых и гендерных особенностей.

Работы на выставке артикулируют как индивидуальный аспект заботы (одного человека по отношению к другому), так и имперсональный, опосредованный институциями. Однако даже забота матери о ребенке не может быть рассмотрена вне социального контекста, на что указывает работа Адриана Пайпера “Ур-матер № 5”, где сопоставляются два изображения “мадонны с младенцем” – из “первого” и “третьего” мира: фотографии здоровых и счастливых белых матери и ребенка и изможденной африканской мадонны с младенцем.

Мультимедийная инсталляция группы “Данзине” из города Порт-

ленда, штат Орегон, документирует десять лет их активистской деятельности, заключающейся в предоставлении информации работникам секс-индустрии о получении медицинской помощи, налогах и так далее. Авторы выступают за локальную, точечную заботу, заботу в масштабах отдельного человека или сообщества, против осуществляемой институциями заботы “глобальной”, имперсональной, опосредованной.

В проекте Елены Ковылиной “Ред Шелтер” сопоставляются образы современной российской благотворительности с архивными фотографиями благотворительности дореволюционного времени. Проект отражает сегодняшнее постутопическое отношение к заботе в современной России – исчезновение понятия “социальная защищенность” и возвращение дореволюционных понятий “благотворительность” и “милосердие”.

Артикуляция заботы невозможна без указания на нечто ей противоположное, а именно на жестокость, как справедливо заметила в своей статье в каталоге выставки одна из кураторов, Сира Паскуал Маркина. В инсталляции “Подарок” Алиа Хасан-Хан воссоздала пакеты гуманитарной помощи, которые сбрасывались с американских самолетов в Афганистане в 2001 году и которые по форме и цвету были практически неотличимы от так называемых “пучковых бомб”, сбрасываемых с тех же самолетов приблизительно в тот же период.

В свою очередь, проект Алфредо Жара повествует о циничном безразличии средств массовой

информации к трагедии в Руанде в 1994 году. Здесь забота присутствует как фигура умолчания. Художник представляет подлинные обложки номеров журнала *Newsweek* за 1994 год, пестрящие новостными заголовками – от суда над О.Й. Симпсон до предсказаний полетов на Марс. Однако о трагедии в Руанде, происшедшей в том же 1994 году, в них нет ни слова. В результате под каждым номером журнала Альфредо Жар разместил информацию о руандских событиях, происшедших накануне выпуска номера. Как показывает художник, *Newsweek* не замечал трагедии.

Выставка “Политика заботы. Сострадание “Других” показывает, что “личное есть политическое”, и даже более того, что поистине уже не осталось ничего, находящегося вне политики. Даже такая, казалось бы, нейтральная тема, как забота, становится лакмусовой бумажкой для выявления политической ориентации субъекта (например, художника или куратора). В то же время программный для кураторов этой выставки отказ от сентиментальности и морализации при рассмотрении темы заботы и трактовка этой темы как “политической” избавляет “заботу” от неолиберальной коннотации, что само по себе имеет определенную идеологическую ценность.

Евгений Фикс
 Родился в Москве в 1972 г.
 Художник и критик. Живет в Нью-Йорке.

ИНСЦЕНИРОВКА РЕАЛЬНОСТИ, ИЛИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ОХОТА ЗА СОКРОВИЩАМИ

ЖАНЕТТ КАРДИФФ, ДЖОРДЖ БЮР МИЛЛЕР: “GHOST MACHINE” – ВИДЕОПРОГУЛКА, 04.05.05 – 12.05.05, ТЕАТР HAU, БЕРЛИН; ГРУППА “RIMINI PROTOKOLL”: “CALL CUTTA” – МОБИЛЬНО-ТЕЛЕФОННЫЙ ТЕАТР, 02.04.05 – 26.06.05, В РАЙОНЕ КРОЙЦБЕРГ, БЕРЛИН; “X WOHNUNGEN SUBURBS 2005”, 05.05.05 – 08.05.05, В РАЙОНАХ МЕРКИШЕС ФИРТЕЛЬ И ШЕНЕБЕРГ, БЕРЛИН

Жанетт Кардифф, Джордж Бюр Миллер
“Ghost Machine”, документация видеопрогулки, 2005



HAU – Hebbel am Ufer – союз трех берлинских театров, которые объединились в 2003 году под этим довольно забавным названием, которое по-немецки означает “бей”. Художественный руководитель *HAU* Маттиас Лилиенталь, по его собственным словам, не любит искусство и предпочитает идти на конфронтацию с реальностью. Исходя из этого, он попытался значительно расширить границы того, что обычно происходит на театральной сцене: он то приглашает зрителей переночевать в театре, то превращает частные квартиры в площадки для перформансов. В 2004 году известный немецкий журнал “*Theater heute*” (“Театр сегодня”) присудил *HAU* звание театра года. Однако “чистым театром” его давно уже назвать нельзя – это инсценировка реальности, это перформансы, наконец, это упорная попытка определить роль зрителя в современном искусстве.

Жанетт Кардифф, Джордж Бюр Миллер: Ghost Machine – видеопрогулка

Канадская художница Жанетт Кардифф (р. 1957) известна своими так называемыми “*walking pieces*”. Это аудиовизуальные прогулки по определенному пространству, в рамках которых Кардифф записанным на CD голосом ведет участников – они либо слушают CD, либо смотрят на экран маленькой видеокамеры. Таким образом, художница создает в представлении участника пространство-фикцию, которое накладывается на окружающее его реальное пространство. Художница манипулирует реальностью. И граница между прошлым и настоящим, между воспоминанием и действительностью смещается, почти смысается.

Своим подходом Кардифф принадлежит традиции “*Expanded Cinema*” (расширенное кино) 60-х годов. В то время художники концентрировали свои усилия на расширении границ плоского экрана в сторону трех-



мерного пространства – для того, чтобы достичь другого уровня повествования, включающего в себя активное восприятие и участие зрителя. В 70-х годах этим экспериментам способствовали быстро развивающаяся техника видео и возникновение цифровых технологий – в 80-х и 90-х. С этого момента художники начали окружать зрителей множеством экранов и приглашать их к сотворчеству. Точно определенные отношения между зрителем и плоским экраном уступили место многослойным взаимодействиям пространства, времени, аудиовизуального восприятия, а также реального и фиктивного миров.

После того как художественная пара Кардифф/Бюр Миллер получила специальную премию жюри на Венецианской биеннале в 2001 году за свою инсталляцию "The Paradise Institute", они придумали для HAU видеопрогулку – "Ghost Machine" – по зданию театра HAU1. Участнику, в том числе и мне, вручалась маленькая видеокамера с наушниками, и следующие сорок минут голос самой художницы водил его по зданию, приказывая, куда ему идти. На экране зритель видит реальное пространство театра, но действия и персонажи на экране и вокруг него слегка разнятся, хотя иногда и совпадают таинственным образом. Кардифф рассказывает историю и показывает девушку, которая заставляет зрителя следовать за ней по коридорам. Девушка прячется в зале. Голос рассказывает про мужчину,

которого она предала полиции, и зритель видит его арест на экране. В это время мужчина орет на зрителя или на призрак своей бывшей любовницы в голове зрителя. Эта "история" – всего лишь средство, помогающее зрителю продвигаться по зданию. Рамки маленького экрана не являются границами пространства, созданного художницей для зрителя. Я как бы попала в голову рассказчицы, которая мне позволяет видеть то, что хранит ее память. Таким образом, все пространственные и временные границы размываются и персонажи на экране становятся частью моей реальности – на сорок минут я как бы превращаюсь в тело, в которое вселилось привидение, и оказываюсь погруженной в его болезненные и фрагментарные воспоминания.

Благодаря великолепной звуковой иллюзии создается сугубо интимная атмосфера, которую можно сравнить с прогулкой в коконе. Главное здесь – испытание, игра с ролью зрителя/участника и с его восприятием. Кардифф основывает свою работу на идее, что любые события прошлого оставляют следы в пространстве – напомним, что атомы, по Чижевскому, помнят о происшедшем с ними. Участники же, зрителей художница при помощи технического средства – камеры – превращает в медиумов, которые видят одновременно и прошлое, и настоящее.

Жанетт Кардифф, Джордж Бюр Миллер
"Ghast Machine", документация видеопрогулки, 2005



Группа "Rimini Protokoll": "Call Cutta" – Mobile Phone Theatre

Группа *"Rimini Protokoll"* – это Хельгард Хаут, Штефан Кеги и Даниель Вецель, которые с 2000 года работают вместе под этим лейблом. Все трое учились в 90-х годах в Институте практического театроведения в Университете города Гисен, который уже несколько десятилетий является своего рода фабрикой кадров в области современного немецкого перформанса. Для *"Rimini Protokoll"* (название – скорее всего каламбур) мир существует, чтобы им манипулировать. Основной их вопрос: что реально существует, а что является инсценировкой? Хрупкая грань между реальностью и искусством в их работах разрушается, восприятие окружающего мира становится намного более чувствительным и острым, даже мелкие детали попадают под подозрение.

"Call Cutta" – это театральный перформанс вне рамок привычного: с одним перформансистом и одним участником. Перформансист находится в индийском городе Калькутта, а участник – в Берлине. Они связаны по мобильному телефону, берлинский участник двигается по определенной части района Кройцберг по указаниям из Индии. Принцип сильно напоминает видеопрогулку Кардифф, но в этот раз все происходит в реальном времени. Нет никакого доказательства того, что второй перформансист дей-

ствительно сидит в одном из многочисленных индийских переговорных телефонных центров. Только местами плохая телефонная связь намекает на это. К тому же в довольно короткий срок (вообще вся процедура длится 90 минут) штурману приходится создать интимную атмосферу.

Со мной разговаривает очень симпатичная по голосу девушка Шуктара. Она водит меня по совершенно незнакомой мне части Кройцберга с социальными постройками 60-х и 70-х годов. Я хожу заключенной в воздушном пузыре (опять приходит в голову прогулка Кардифф), и я воспринимаю город совершенно по-новому. Жители этого района к искусству имеют мало отношения, они смотрят на меня удивленными глазами, как будто я сошла с ума, потому что я двигаюсь по указаниям из Индии. Вокруг меня катается мальчик на велосипеде, радостно выкрикивая фразу, которая служит участникам этой аудиопрогулки паролем: *"Ich bin dabei!"* ("Я принимаю участие!"). Он услышал ее от странных людей, которые все время что-то ищут, разговаривают непонятно с кем и каждые десять минут стоят у него во дворе и громко кричат эту фразу. Ведь голос по телефону это, мягко говоря, просил. Испытание потрясающее, голос раздается громко и долго. Я, то есть берлинский участник, превращаюсь в глаза индийского перформансиста и в итоге в самого перформансиста.

Шуктара ведет меня дальше и рассказывает о своем "дедушке", который, как она говорит, в первой половине XX века был лидером движения "Свободная Индия", по всему району спрятаны его фотографии. Но, как и во время видеопрогулки Кардифф, повествование отступает на второй план. Особенно будоражащими оказываются те моменты, когда она меня заставляет совершать довольно необычные действия, например махать водителю поезда метро рукой. Тот мне улыбается и сигнализирует. Я в эйфории.

Кажется, что все жители этого района стали участниками моей театральной прогулки, весь город превратился в огромную сцену и целый спектакль поставлен только для меня. Я больше не в состоянии отличать реальность от инсценировки, мой взгляд на мир полностью меняется. Как человек из другой страны, не знающий мой город и ведущий меня по списку, вообще в состоянии до такой степени влиять на мое восприятие?

Для перформансиста, который работает в телефонном центре, имеет мало значения, ведет ли он меня по компьютерной программе или по городу Берлину. Так выражается экономический аспект проекта *"Call Cutta"*. В Индии такие центры являются весьма успешными, там продают компьютеры и страховки, разговаривают с клиентами в Европе и в Америке, но их служащие зарабатывают немного. Получает ли мой собеседник – Шуктара – такое же удовольствие от этого перформанса, как и я, можно только догадываться. Это ее работа. Но за 90 минут, прожитые с ней в симбиозе, моя собеседница существенно изменила мое мировосприятие.



Проект
“X Wohnungen
Suburbs
2005”
Фото-
докумен-
тация
прогулки,
2005

“X Wohnungen Suburbs 2005” – район Шенеберг

Проект “X Wohnungen Suburbs 2005” – это прогулка вдвоем по частным квартирам определенного района. На выбор предлагается либо один маршрут по центральному району Шенеберг, либо два маршрута по периферийному району Меркишес Фиртель на севере Берлина. В квартирах происходят художественные акции на стыке театра, изобразительного искусства и перформанса, в некоторых случаях даже при участии местных жителей. В условленном месте нам дают буклетик с указаниями, а мы, полные ожиданий, отправляемся гулять.

По указаниям буклета – а не голоса, как в предыдущих проектах, – мы гуляем по самой неприятной и странной части Шенеберга, звоним в двери совершенно незнакомых нам людей, заходим в квартиры, абсолютно не зная, кто и что нас там ждет. Третья квартира: мы звоним “X Wohnungen”, в апартаментах которого нам обещан проект “Never Ever Land” режиссера Ангела Рихтера и художника Юнатана Меезе, известного своими огромными полотнами или инсталляциями на мифологические, в том числе и фашистские, темы. Нам открывает симпатичная девушка в белом халате. Кажется, она рада нас видеть. Мы знакомимся с ней, она представляет нас своей матери, которая сидит в инвалидном кресле и кивает нам головой. Девушка показывает нам ванную комнату, потом кухню, где сидят люди. На нас смотрят злобно: можно подумать, что нас сюда не приглашали. Отчего мы себя чувствуем крайне неловко. Квартира вся плюшевая. “Вот диван, если вам после хочется лечь и немного отдохнуть”. После чего? Девушка улыбается и провожает нас в следующую комнату. “Стойте здесь”. На полу два крестика, и мы становимся на них. Перед нами большая кровать, в которой лежит обнаженный мальчик, по одеялу разбросаны ярко-оранжевые чипсы и белая спаржа. Девушка снимает трусики, но не халат, занимается мальчиком... Нам неловко, и мы испытываем сильное напряжение, не понимая, чего от нас ждут. Нас снимают видеокамерой, а мальчик в кровати смотрит на нас по телевизору. Отчего наше напряжение превращается в чистую панику. Разве это не мы зрители, а они? Кто на кого смотрит? Какую роль мы во всем этом играем? Кто чего от кого ждет? В

этой пиковой ситуации мать девушки из-за спины фотографирует нас. Сама же девушка вдруг встает и с серьезным лицом объявляет: “Сейчас это невозможно. Он на заседании”. Неловкость этого эпизода усиливается, и мы – все еще в панике – мчимся к двери, не зная, что и думать.

По дороге в следующую квартиру мы начинаем подозревать обычных прохожих в том, что они – часть инсценировки, причем эффект сценичности намного сильнее, чем в случае с прогулкой “Call Cutta”. В дальнейшем мы оказываемся в танцевальном перформансе хореографа Мерг Стюарт, которая сталкивает нас с ситуацией вечеринки, на которую мы припозднились, пришли только в четыре утра, и где единственно трезвые – мы. Испытание сильное. В другой квартире – художников Франца Хефнера и Харри Сакса – местные жители (или актеры-перформансисты?) знакомят со своими методиками выращивания помидоров, грибов, зелени прямо в коридоре и в гостиной. Кроме квартирных занятий огородничеством, они еще занимаются птицеводством и животноводством – держат на балконе кур, кроликов и даже козу. Она дает молоко, которое мы отказываемся попробовать.

Главные задачи этого проекта: покинув закрытое и защищенное пространство театра или музея, восстановить связь между художественными процессами и городским пространством, полностью растворить границы между зрителем и художником-актером. Впечатление от этой работы намного сильнее, чем от проектов Кардифф и “Rimini Protokoll”, а момент повествования окончательно исчезает. Восприятие городского ландшафта за три часа прогулки существенно меняется и запутывается, отдельные детали становятся частями огромной инсталляции, частное и общественное пространство сливаются в одно.

По примеру вышеупомянутого “Expanded Cinema” 60-х годов хочется обозначить проекты Кардифф, “Rimini Protokoll” и “X Wohnungen Suburbs 2005” как “Expanded Theatre” – расширенный театр. Роль зрителя ставится под вопрос, даже больше – зритель становится активным участником или даже самим перформансистом – в глазах других. Пространство театра значительно расширяется и в итоге включает в себя как весь город, так и внутренний мир участника. В этом случае совершенно справедливо можно говорить о мире – внутреннем и внешнем, – как о театральной сцене. На самом деле, уже с 60-х годов зритель выступает в качестве активного участника в создании художественного произведения. А в рамках описанных трех прогулок мы сталкиваемся с самой мощной силой искусства – со способностью полностью вывести зрителя из равновесия. Все три проекта показывают, что ждет искусство, если оно откажется от метасистемы, в которой об искусстве только говорят, ради непосредственного испытания – реального переживания и действительного опыта.

Сандра Фриммель

ГРАЖДАНИН ГЮНТЕР БРЮС ПОСТИГАЕТ СВОЕ ТЕЛО

ГЮНТЕР БРЮС. РЕТРОСПЕКТИВА В ЧЕСТЬ 65-ЛЕТИЯ ХУДОЖНИКА. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ Г. ЦУГ СОВМЕСТНО С МУЗЕЕМ “АЛЬБЕРТИНА” (ВЕНА). ЦУГ, ШВЕЙЦАРИЯ.

22.08.04 – 21.11.04



Главный музей чистенького и уютного городка, столицы самого маленького кантона Швейцарии, где, казалось бы, только и делают, что ходят из одного кафе в другое, оценивая достоинства кайзер шмарля или захер торте, а потом танцуют вальс, предложил свои гостям посмотреть довольно неожиданную ретроспективу основателя телесного искусства, боди-арта, и одного из активистов движения, вошедшего в историю как “венский акционизм”, – Гюнтера Брюса. Особенно это было удивительно для приезжавших отдохнуть и посмотреть на свои банковские счета в страну, считающуюся оплотом благополучия и процветания.

Вообще связь с австрийским искусством здесь традиционна.

В Вене, расположенной на другом краю альпийских хребтов, появлялись и развивались довольно причудливые варианты искусства: то барокко – особенное, тучное, то декаданс-сецессион случился. Художники рисовали пестрые, с бьющими через край эмоциями картины – Климт, Шиле,

Кокошка – или разрабатывали до мелких подробностей свои мрачные видения, как Альфред Кубин.

Австро-венгерские Габсбурги изначально являются швейцарской семьей, и в братстве свободных горских кантонов католический Цуг всегда выступал в роли “мальчика для битья”. Но одно дело, когда демонстрируют угловатые скульптуры Фрица Вотрубы из аппетитного белосахарного каррарского мрамора. И совсем иное, когда почтенному вспоминают эксгибиционизм холерического персонажа-членовредителя, насылавшего хулу на клерикалов и актуальных представителей власти. Упоенно занимавшегося мастурбацией под национальный гимн, но получившего на склоне лет австрийскую государственную премию.

Организованная совместно с венской “Альбертиной”, выставка представила довольно разнообразный материал, заставивший заинтересованного посетителя вникать в суть отображенного и поражаться. Например, огромному количеству текстов параноидального свойства в кустарно изготовленных книгах, журналах, листовках; шизофренической поздней живописи и графике, совершенно явно освобождавшим автора от индивидуальной сложности, переадресовывая их стороне воспринимающей.

Совершенно иные по характеру – ранние работы Брюса, случайно уцелевшие, где он решал чисто пластические задачи. В них больше монументальности, диалога/конфликта энергичных линий и лепящихся штрихованных форм – самостоятельных, норовистых, разлетающихся в разные стороны. Ежиться и содрогаться заставляли наглядные инструкции по извлечению боли из самых сокровенных частей тела. Наиболее интересными на выставке оказались акции и перформансы, которые были представлены в виде довольно развернутой документации и видеороликов.

Старания мэтра сегодня оценены по достоинству. Его продуктивное прошлое и настоящее описано, систематизировано, интерпретировано, разложено по полочкам. Богохульство названо “романтикой”, а акция “Австрийское правительство в изгнании” рассматривается как хорошая терапия для государства. Последний перформанс Брюса “Проба разрыва”, который любят цитировать, относится к 1970 году и был показан в Мюнхене. Чистый мазохизм с апелляциями к проблемам социума. Перформанс “Светлое чудо” приходится на 1968-й. В ходе него художник испражнялся, мочился на глазах у восторженной публики, по-новому открывавшей для себя этот мир. Худож-

ник-харизматик тогда всего лишь продолжал изучение собственного тела – вместилища души, самым радикальным образом решая проблему застенчивости. В финале он порезал бритвой свою бледную холеную австрийскую кожу на глазах у оцепеневших потребителей прекрасного. При обращении интимного акта в наглядную акцию появляется нечто действительно художественное. Со взаимным обменом энергией между публикой и исполнителем, шоковой терапией, влекущей за собой катарсис. Тем более, если такое искусство еще и откомментировано хорошо.

“Удушение” – термин типично медицинский. Однако речь идет об одноименной акции Брюса в Райфмусее Аахена 1968 года. В ней человек перед камерой демонстрировал удовольствие, получаемое от занятий суицидальной практикой. Чего не понять нормальному обывателю регламентированного, религиозно-репрессивного общества.

Вошедший во все святцы современного искусства венский акционизм – явление послевоенное. Его закат относят к 1968 году, моменту эмиграции Нитча, годом позже за ним следует Брюс, уже побывавший полгода в заключении за оскорбление национальных символов. Он исчезает потому, что Шварцкоглер выпадает из окна четвертого этажа собственной квартиры. После чего Отто Мюль провозгласил официальный конец акционизма, основав свою акционистско-аналитическую коммуну для жизни и экспериментов. Мюль и сейчас сидит в тюрьме.

Зарождение венского акционизма относят к моменту формулировки Германом Нитчем авторской концепции “Оргия. Мистерия. Театр”, появившейся уже в 1957 году, почти сразу после ухода из страны советских войск. На первой персональной выставке 1961 года Герман Нитч демонстрирует “живопись действия”. Гюнтер Брюс к тому моменту в живописи уже почти разочаровался, о чем и рассказал товарищам. Брюс вообще имел особенность постоянно в чем-то разочаровываться: он недоучился в одном месте, потом бросил учебу в другом, мучился длительными депрессиями после кратких эйфоричных подъемов. Но он хотел чего-то достичь, чтобы его воспринимали всерьез. Способный и впечатлительный юноша после ряда экспериментов пришел к индивидуальной манере живописи с размашистой раскраской и штриховкой поверхности, без центра и композиции. На палитре у него остаются лишь черный и белый цвета. В какой-то момент художник ощутил исчерпанность темы и ему захотелось бежать прочь от поверхности, оторвать живопись от плоскости картины. Он представлял, что все может быть аналогом холста, включая собственное тело, которое стало в конце концов объектом, с помощью которого возможно достичь предельных границ.

В 1960-м Брюс познакомился с Отто Мюлем, в 1961-м – с Нитчем, это выдернуло его из самоизоляции. Исследование жеста, ритма, движения вполне естественным образом переходит в

проблему собственно телесного. Развиваясь и совершенствуясь, Брюс эстетизирует жест как акт искусства. Тело становится основой, на которую ложится красочный материал, из которого извлекаются выразительные качества, например красиво стекающие струйки крови.

Если Мюль использовал ассистенток (в том числе, для публичного коитуса), а Нитч разделял туши животных, внутренности каковых вываливались на ассистентов вместе с щедро расплесканной кровью, то Брюс использовал только собственное тело, порой прибегая к помощи лишь самых близких людей. Первый его самостоятельный перформанс 1964 года был посвящен жене и проходил в ателье Мюля. Художник тогда в первый раз осуществил лихую самопокраску в белый цвет на белом фоне окружающего пространства. Потом появляется рассекающая вертикальная линия, затем он начинает резать себя, достигая достойной художественной выразительности. Причем без нарочитой ложной декоративности для “бедных”, как у Юккера, изображавшего нечто подобное несколько позднее. Брюса интересует нечто психофизическое, за чем следует уже эстетика – саморазрисовка как развитие живописи.

Группу значительно украсило появление в 1963-м Рудольфа Шварцкоглера, считавшегося эстетом, который приходит в сильное волнение от эротических кошмаров. Кульминацией стала общая поездка в Лондон (1966 год) на симпозиум “Разрушение в искусстве”, где тотальный успех был сопряжен с финансовыми проблемами: на обратном пути теоретика и симпатизанта группы Питера Вайбеля вышвырнули из поезда за то, что тот ехал без билета. Брюс в семидесятые вернулся на родину, снова занявшись живописью, ставшей более графичной и нарративной (“Я завершил, что закончилось”). Его интересует разница между живым и неживым, он пытается изображениями провоцировать ощущения у зрителя, вызвать сопереживание. Он наблюдает, описывает, анализирует свои “прогулки в зеркале”.

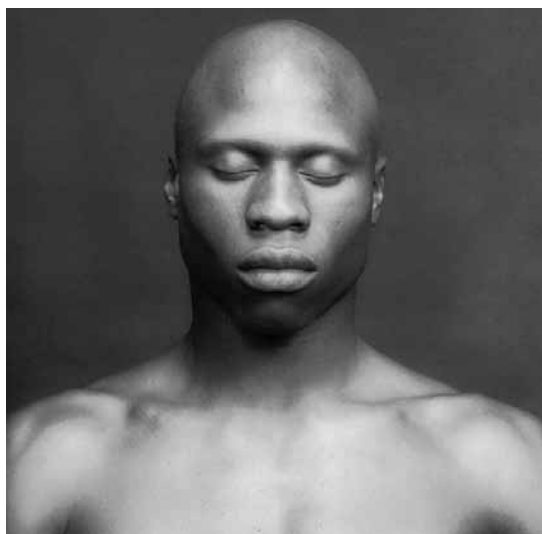
В 1988 году в престижнейшем выставочном зале “Фридрицианум” в Касселе состоялась выставка “От живописи жеста – к акционизму, Вена 1960 – 1965”. Ее открывал австрийский канцлер. Правительственные бюрократы уже перестали удивляться эстетизации художниками собственного тела. Артистическое движение превратилось в бренд, под которым удобно стало осваивать бюджеты. А фраза “Государство хватает и твой член” из самодельного акционистского журнала оказалась пророческой. Движение стало важным составляющим элементом мифологии “золотого мрака”.

Александр Шумов

АНТИПИГМАЛИОН

“РОБЕРТ МЭППЛТОРП И ГРАВЮРА СЕВЕРНОГО МАНЬЕРИЗМА”. ЭРМИТАЖ,

С.-ПЕТЕРБУРГ. 08.12.04 – 24.01.05



В соответствии с кураторской “концепцией”, сформулированной в названии выставки, фотографии Роберта Мэпплторпа “срифмованы” с образцами маньеристической гравюры. И тут и там — обнаженная натура, и тут и там — ахроматическая графическая гамма. При желании сходство найти можно — но довольно незначительное и поверхностное. В глаза бросаются именно различия. Например (раз уж нас подталкивают к сравнению), Мэпплторп, в отличие от своих “предшественников”, избегает сложных ракурсов и вообще — сложности и многообразия. Обычно он выбирает одну фигуру, одну часть тела, один предмет, одну форму и показывает их фронтально, наподобие скульптурного рельефа.

Мне скажут, что дело не в сходствах и различиях самих по себе, что речь идет о попытке установить “культурную преемственность”, “непрерывность традиций” и т.д. и т.п. И все же основная цель этого сопоставления — чисто прикладная. Оно призвано обеспечить выставке твердое культурное алиби: для того чтобы показать современное искусство, да еще фотографии, да еще Мэпплторпа, в музее классического искусства, нужно как-то увязать его с классической традицией, подвести под него какой-нибудь солидный культурный бэкграунд. Эрмитаж и раньше придерживался такой стратегии. Например, когда показывались видеоработы Билла Виола и Ширин Нешат, в роли поручителей выступали соответственно Понтормо (впрочем, работа Виола сама к нему апеллировала) и

персидская миниатюра. А еще раньше, на выставке Уорхола, обошлось без дополнений, но зато говорилось про первобытное искусство, Пазарыкские курганы (см. по соседству), про курение марихуаны под тотемными столбами и т.д. Кстати, не вижу в этом ничего плохого — почему бы и нет? Иногда такие аналогии попадают в самую точку — тем вернее, чем дальше друг от друга ассоциируемые предметы. К тому же опасения, что в противном случае кто-то чего-то не поймет — оправданы (я убедился в этом, заглянув в книгу отзывов). Что же касается Мэпплторпа, то проведенная организаторами выставки параллель с классическим искусством хотя и не точна, но напрашивается сама собой. Вот только в чем ее смысл, если отвлечься от навязчивого стремления все на свете “окультурить”, все новое свести к старому и хорошо знакомому, а каждую собаку снабдить хорошей родословной?

Один американский критик, Стивен Кох, в статье под названием “Трех, грация и Роберт Мэпплторп” разделяет весь корпус фотографий Мэпплторпа на две сферы, которые он называет “утопиями”. Это, с одной стороны, “утопия индивидуальности”, а с другой — “утопия анонимности”. К первой относятся портреты звезд искусства, поп-музыки, шоу-бизнеса, политики, ко второй — изображения тел, часто фрагментированные, лишенные лица, личности, манифестирующие растворение в универсальной плотской стихии. Ключевым термином в этом истолковании мне представляется именно слово “утопия”. Однако особенность всякой утопии заключается в ее тотальности, в том, что она примиряет противоположности в высшей гармонии. Мне кажется, что-то подобное имеет место и у Мэпплторпа. Его утопия — эстетическая, и заключается она в претворении жизни в искусство.

Разумеется, такое утверждение должно выглядеть чересчур расплывчато: то же самое можно сказать о любом искусстве. Однако в случае Мэпплторпа есть свои особенности, которые и определяют суть его утопии. Первая коренится в специфике его медиа — фотографии, которая обладает качеством документальной достоверности. Это значит, что фотограф, в отличие от живописца, показывает не процесс претворения жизни в искусство, а фиксирует его результат. Иначе говоря, он как бы обнаруживает искомое тождество в “самой жизни”, в предмете съемки. Конечно, у него есть свои хитрости и уловки, однако, как я уже заметил, фотографии Мэпплторпа отличаются простотой и лаконизмом, в них нет откровенной “лирики” (то есть необычных ракурсов, эффектов освещения, деформи-

рующих объект съемки и выдвигающих на первый план “манеру”). В их основе обычно лежит жест показа, предъявления, демонстрации. Это предполагает изъятие предмета из повседневного контекста, выделение, психологическим эквивалентом которого является пристальное внимание, сосредоточенное разглядывание отдельной формы как чего-то самоценного и автономного.

Другая особенность заключается в основном предмете интереса Мэпплторпа – человеческом теле. Я оставляю за скобками ту сферу, которую Кох обозначает как “утопия индивидуальности”, – но не потому, что она не вписывается в данную модель: ведь лицо “звезды” есть яркий пример превращения живого человека в эстетический фетиш. Однако именно изображение человеческого тела (и лица как части этого тела) составляет, на мой взгляд, наиболее интересную и важную сторону этой утопии. Человеческий организм в целом и по частям рассматривается Мэпплторпом как скульптура, как законченная пластическая форма. В современном искусстве гораздо более распространен другой подход к телесности – как к чему-то незавершенному и становящемуся, преодолевающему границы отдельной формы, отдельного органа. Яркий пример – расплывающиеся тела на картинах Фрэнсиса Бэкона, которые Жиль Делез рассматривает как манифестацию “тела-без-органов”. Сюда же можно отнести популярную тему вивисекции, фрагментации, разложения (примеров – множество: от Бодлера до Синди Шерман).

Мэпплторп тоже фрагментирует, но с противоположной целью – для него фрагмент обладает пластической завершенностью и самоценностью. Работы Мэпплторпа – это своего рода фотографические слепки: фотография выполняет здесь функцию даже не живописи, а скульптуры. Мэпплторп – это Пигмалион наоборот, который хотел бы превратить живую Галатею в мраморную статую. Недаром он так часто покрывает тела своих натурщиков и натурщиц краской или графитом, сообщая их поверхности некую однородность неорганической материи, подчеркивающую рельеф и игру светотени. Смысл этой утопии в том, чтобы остановить разрушительную работу времени и сделать тело нетленным.

Конечно, у Мэпплторпа есть и противоположные примеры – фотографии статуй, которые как бы занимают свое место среди живых моделей и тем самым осуществляют переход в обратном направлении. Но это показывает, что Мэпплторпа интересует именно превращение одного в другое – тела в скульптуру, и это превращение ощущается им как некий обратимый акт, а не как данность. Становясь скульптурой, плоть не перестает быть плотью. Это сообщает фотографиям Мэпплторпа внутреннее напряжение, двусмысленность, сложность при внешней простоте. Именно ра-

ди достижения этого внутреннего напряжения Мэпплторп обращается к порнографии. Это своего рода притяжение противоположностей и одновременно – трудное испытание, через которое нужно пройти для воплощения эстетического идеала: трансформировать вожделение, жар плоти в ясность силуэта, четкость пластики, чистоту поверхностей, репрезентировать нерепрезентируемое. Одним словом, эротика Мэпплторпа имеет чисто художественную мотивировку – персональная obsессия преобразуется в художественный прием. Фотографии Мэпплторпа откровенно постановочны: модель позирует, то есть застывает перед объективом, демонстрируя ту или иную пластическую фигуру. Тело интересуется Мэпплторпа с точки зрения возможных фигур, которые оно в себе содержит. И для их выявления нужна остановка, фиксация. Фотография у Мэпплторпа вовсе не ловит преходящее мгновение – она фиксирует неподвижность, точку абсолютного покоя и полноты равного себе бытия. Обратите внимание, что и на ранних фотографиях Мэпплторпа на тему садо-мазохизма его интересуют не раны, не терзания плоти, а затянутые в кожу тела – рана, разрыв поверхности может лишь подчеркнуть и оттенить форму и фактуру этой поверхности. Такая порнография не имеет ничего общего, например, с батаевской.

Для меня своеобразным ключом к Мэпплторпу служит одна фотография из числа показанных на выставке. Это портрет любимого чернокожего натурщика Мэпплторпа, Кена Муди, с закрытыми глазами. На первый взгляд может показаться, что мотив закрытых глаз отсылает к популярной в европейской культуре теме сна, грез, погружения в себя, отрешения от внешнего мира и т.д. Это тема декаданса – ей посвящены некоторые работы Одилона Редона. Наверное, мы будем недалеко от истины, назвав работы Мэпплторпа современным вариантом декаданса, но все-таки Кен Муди закрывает глаза совсем по другой причине. Мифология сна здесь роли не играет. Просто Мэпплторпу нужно подчеркнуть скульптурность головы натурщика, ему мешают глаза, мешает взгляд, который образует разрыв, зияние в этой непрерывности. С той же целью с головы модели удалены все волосы, включая брови, и свет плавно моделирует рельеф надбровных дуг, сомкнутых век, скул, губ, нигде не прерываясь, без малейшего диссонанса. Человеческое лицо последовательно превращается в прекрасный слепок, в эстетический объект, в идеальный архетип, пребывающий где-то вне времени и пространства. Это превращение гипнотизирует, но не потому ли, что мы понимаем: под этой статуарностью скрывается живой человек, а под выпуклой поверхностью век таится взгляд живых глаз?



Андрей Фоменко

ВИДЕО: СМЕШНОЕ ИСКУССТВО

**“КОМЕДИЯ” (КУРАТОР: ЕКАТЕРИНА ДЁГОТЬ), ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДОМ ХУДОЖНИКА, МОСКВА.
24.05.05 – 29.05.05**

Юлиан Розефельдт
*“Пораженный мужчина”.
Часть вторая
трилогии
“Неудачи”,
двухканаль-
ная видеоин-
сталляция,
2004*



Как утверждается в самом названии статьи “Видео: смешное искусство” из каталога выставки, “Комедия” – это широкая панорама, целью которой является иллюстрация “смешной” природы этого вида искусства. В этой комедии, элегантно руководимой Екатериной Деготь, главный персонаж проявляет себя как *дурак*.

Встречающая у входа зрителей проекция известной работы Петера Фишли и Дэвида Вайса “Ход вещей” (1987) уже показывалась в этом же выставочном пространстве в декабре 1999 года на выставке “Безумный Двойник. Выставка смешного искусства” – еще одной попытке демонстрировать смешную сторону современного искусства. Очень уместно и остроумно сложносоставное домино швейцарского дуэта делит зал с коротким сюрреалистическим фильмом Фернана Леже и Дадли Мерфи “Механический балет” (1924), который, как своеобразная техническая инверсия языка кино, представлен здесь в другом жанре той же природы – телеверсии на маленьком экране. Конечно, ничего лучше нельзя было найти, поскольку это произведение исполняет по крайней мере три функции.

Прежде всего делается акцент на признании видео как формы искусства. Заявленная проблематика не кажется незначительной, особенно в том контексте, в котором существует данная выставка, – на художественной ярмарке, где видео как жанр все еще практически не востребовано. Наверное, этот факт может объяснить история видеокискусства. Видеоарт в России, объединяющий как отечественные работы, так и произведения, импортированные из-за границы, все еще относи-

тельно молод. “Великий изначальный бульон шестидесятых”¹, как Билл Виола назвал интенсивную деятельность первых художников и кураторов, работавших с новыми средствами – видео – в США, в России имел место на двадцать пять лет позже. А феномен художественных галерей возник еще позже². Предшественником видеоарта выступает история киноискусства, и заслуга Леже, а в широком смысле – сюрреализма в том, что он внес жанр кино на территорию традиционного изобразительного искусства.

Во-вторых, *Механический балет* структурирован согласно тем нескольким принципам, которые определяют характер видеоарта: отсутствие сценария, незначительность диалогов, отказ от профессиональных актеров, возвращение к сценкам и образам, взятым из повседневной жизни, и, что самое важное, экспериментальность.

В третьих, серия фрагментов, хаотических и временами абстрактных образов, задает темп всему ходу выставки.

Говоря о кино, важно подчеркнуть, что буквально – в смысле технического исполнения – три произведения на выставке (“Ход вещей” Фишли и Вайса, “Механический балет” Леже и Мерфи и “Пораженный мужчина” Юлиана Розефельдта) кинематографичны по природе, так как они сняты на 35-мм пленку. В согласии с общепринятой практикой, выставка не подтверждает исторического суждения о том, что видео является “приемным сыном”³ кино, в соответствии с сегодняшним молчаливым согласием о том, что видео – это просто движущиеся образы в выставочном зале современного искусства⁴. Любопытно – или нужно сказать “смешно”? – что рос-

сийских работ, выполненных технически как “чистое” видео, на выставке нет: все они были сняты на цифровую камеру и затем прошли процесс цифровой обработки.

Зал за залом, как раскрывается комедия, дурак исполняет привычные трюки членовредительства, причиненных самому себе трудностей и неудобств, чтобы заставить зрителей смеяться. В кинематографе зритель обычно ждет этого от Бастера Китона или Чарли Чаплина (и его альтер эго Шарло). Этот дурак катается на байдарке по автотрассе, пока его нижняя часть не покрывается ссадинами (Роман Сигнер. “На байдарке по долине Рейна. 19 мая 2000 года”, 2000), бесконечно падает на улице (Фрэнсис Алис. “Последний клоун”, 2001) и валится с лестницы (Питер Лэнд. “Step Ladder Blues”, 1995, – между прочим, опять цитируя предшествующую выставку “Безумный Двойник”). Дурак надевает тринадцать свитеров, один поверх другого (Эрвин Вурм. “13 пуловеров”, 1991), разбивает свою мебель и вносит беспокойство в размеренную жизнь своего двойника (Юлиан Розефельдт. “Пораженный мужчина”. Часть вторая трилогии “Неудачи”, 2004).

В этой комедии два акта, и каждый сыгран разными участниками: первый – иностранцами, второй – российскими. В последовательности актов – отчетливое изменение скорости: захватывающее ускорение в большинстве западных произведений уступает место более медленному шагу в российских работах. В то время как байдарка Сигнера мчится по гравию, девушка Чернышевой мягко скользит по льду. Как указывает Екатерина Деготь во вступительном эссе каталога, ускоренное движение было хорошо опробованным приемом в киноэпохе в первые годы кинематографа. В качестве парадокса, замедленное действие может быть воспринято как путь в обход смеха. И в результате – когда движение замедляется, комический эффект уступает место “серьезному”: мелодраме, трагедии. Шарм мелодрамы и разрушенной формы движения очевиден в работе Викентия Нилина “Случай в Москве и другие фотокомиксы” (1993 – 2005), в которой художник использует бинарную структуру (переключающую от “фото1” к “фото2”), чтобы артикулировать свою раздробленную нарративность.

В семи коротких визуальных эссе Ольги Чернышевой (“Самостоятельные занятия”, 2004) используется более текущий нарратив (и более медленный шаг). В целом они представляют романтические – в литературном смысле слова – фиксации интимной жизни посторонних. Следуя своему персональному, широко известному стилю, Чернышева создает “видеоживопись”, как называет это Деготь, запечатлевающую сцены из повседневной жизни, сцены-пьесы, или лучше – комедии о реальных людях.

Самое театральное из русских видео – конечно, произведение Виктора Алимпиева “Is It Yours?” (2005), несмотря на то что оно включает в себя невольные отсылки к немому кино с появлением названия работы, которое воспринимается как титры. Однако, внимание! – это не конвенциональный театр, но насмешка над ним! Это по существу театр марионеток, с кукловодом, дергающим за ниточки героев своей мизансцены. Эта работа с очевидностью доказывает, что Алимпиев – один из немногих русских видеохудожников сегодня, если не единственный, у кого есть собственный почерк в искусстве. “Is It Yours?” показывает нам обоснованность в самом деле эксцентричного пророчества Джейн Ливингстон, сделанного в то время, когда видеоарт в США только начинался: “В будущем большинство из нас, просмотревших видео внимательно, будет в состоянии узнавать руку художника, дер-

жавшую камеру”⁵. Это, конечно, справедливо в отношении Алимпиева.

В списке коротких “комедий”, представленных группой “Синий суп”, Деготь выделяет “Центр” (1998) как иллюстрацию момента, когда в 1990-е годы двигающийся образ становится нормой в визуальной культуре и теряет свой смешной характер. Другими словами, поворотный момент, когда комедия становится драмой. Эта идея поворота к проблеме восприятия движущегося образа существовала в видеоарте с самого начала. В сущности, “Центр” “Синего супа” имеет общий принцип с видео Вито Аккончи 1970 года “Центры”, в котором художник снимает самого себя, указующего на центр телеэкрана. В обоих случаях понятие центра становится дестабилизирующим элементом, элементом вызова и изменения.

“Eroica” (2005) Дмитрия Путова выделяется как самая лирическая “комедия” на выставке. У нее также – самая традиционная форма повествования, структура которой имеет начало и конец. Парк, в одиночестве играющий мальчик, падающий снег и музыка Бетховена – все эти компоненты ясно показывают, почему эта работа является лирической поэмой. Путов рассказывает невыразимо трогательную изящную пятиминутную историю, которая рождает более грустное, точнее, более лирическое настроение в противоположность той жизненной достоянности, которую вызвали работы в начале экспозиции.

Подытоживая, скажем, что самое смешное рассуждение, рожденное выставкой, – о том, что комедию лучше иллюстрировать драмой. В конце концов, разве чеховская “Чайка” не является “комедией в четырех актах”?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Bill Viola. “History, 10 Years, and the Dreamtime” in: *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973 – 1994*. Thames and Hudson: London, 1995, p. 128.

² В России самые первые эксперименты с видеокамерами и примитивное монтажное оборудование появились во второй половине 1980-х; первые выставки, на которых показывались видеоработы, – только с начала 1990-х гг.

³ Laura Cottingham. “New Wine into Old Bottles: Some Comments on the Early Years of Art Video” in: *Outer and Inner Space: Pipilotti Rist, Shirin Nesbat, Jane & Louise Wilson and the History of Video Art*, John B. Ravenal (curator), Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 2002, p. 4.

⁴ Относительно разницы между кино и видео показательным является следующее рассуждение Билла Виола: “Наблюдая за техническим развитием видео и кино, мы немедленно отмечаем глубокое различие. Как кино произошло от фотографии (фильм – это последовательность нескольких фотографий), видео вышло из аудиотехнологий. Видеокамера ближе к микрофону по своей природе, чем к кинокамере. Видеоизображение записывается на магнитную ленту через магнитофон. Тогда очевидно, что видео ближе к звуку или к музыке, чем к кино или к фотографии. [...]” Bill Viola. “The Porcupine and the Car” in: Viola, 1995, p. 62.

⁵ Martha Rosler. “Video: Shedding the Utopian Moment” in: *Illuminating Video*, Doug Hall and Sally Jo Fifer (eds.), New York: Aperture/BAVC, 1990, p. 43.



Антонио Джеуза

ФЕСТИВАЛЬ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА “ОТКАТ”. **Оргкомитет: Владимир Захаров, Мария Гурьева,** **Надежда Шереметова, Елена Зырянова, Михаил** **Железников, Георгий Людевиг. Квартира напротив** **Никольского собора, С.-Петербург, 30.04.05**



30 апреля в восьмикомнатной квартире с видом на Никольский собор прошел фестиваль современного искусства “Откат”. Название отсылает назад – к квартирным выставкам советского времени. Инициатива исходила от группы единомышленников – творческих и опытных, из числа кураторов, арт-критиков, фотографов, режиссеров, живущих в Питере. Женская половина (так уж получилось) и до того имела непосредственное отношение к организации культурных событий, являясь сотрудниками Государственного центра фотографии. Для полноценного воплощения фестивальной идеи создали оргкомитет. В процессе подготовки не обращались к видным культурным деятелям города за советом, делали все сами: успех или провал – зависело только от собственных амбиций.

В фестивальную программу включили все мыслимые виды искусства, но отбор будущих участников проводился строго и коллективно. Последнее слово все же оставалось за куратором направления, следящего, помимо всего прочего, за пропорцией “звезд” и молодых художников. Последние на фестивале явно перевешивали, чего с самого начала и добивались. Трудно сказать, по причине ли коллективного приня-

тия решения, но в число участников питерского фестиваля так и не попали набирающие обороты московские арт-группы. Может быть, Питер не всегда понимает некоторые московские проекты? Но это немного другой разговор.

К “Откату” сразу подошли серьезно, хотя и начали не с того конца. Идея родилась от странного и непривычного для арт-среды места – пустой коммунальной квартиры – места совершенно не приспособленного для созерцания искусства. Затем в “современное искусство” записали все, что попало под руку, и в каждом из разделов (“инсталляции”, “видео”, “фотографии”, “еще бог знает что”) показали по десятку, а то и больше, участников. Но самые примечательные проекты (в основном инсталляции и объекты) были сделаны специально к “Откату”. И вне сомнений, объектом, который держал весь фестиваль, был проект московского художника Максима Русакова под названием “Часть данной работы была отдана нужным людям за право участия в фестивале “Откат”. Пустая рама со стеклом и вырезанным под “отданную” работу паспарту подвешена к потолку. Место ей нашлось только в ванной, что как нельзя лучше добавило еще одну коннотацию.

Нравится – не нравится участник и его работа – решали зрители. Сравнивать было довольно трудно. В первых, потому, что постоянно что-то происходило в разных концах квартиры – музыка, стихи, дефиле (модели едва протискивались сквозь толпу в коридоре), большая видеопрограмма, перформансы, инсталляции, граффити, фестиваль фотографов “Живого журнала” “Current_photo”. Смотрев одно, зритель мог упустить другое. Во-вторых, большой лабиринт комнат все-таки оказался мал для того, чтобы комфортно разместить всех зрителей. Но никто не жаловался: всем хотелось тесного общения с братьями по разуму, и этого было с лихвой. С двух дня до десяти вечера толпа не рассасывалась, хотя ни прохладительных напитков, ни кресел не было.

Секрет успеха во многом кроется в демократизме подхода. Количество участников максимально возможное, они же, их друзья и незнакомые ценители самого искусства – зрители. Одних только ЖЖ-фотографов в программе “Current_photo” было 50 человек. Все присутствующие заинтересованы в происходящем. Все нужны. Инициатива приветствуется.

Таким образом, “Откат” внезапно взял и вывернул плодородный слой, из которого время от времени вырастают новые художники. На открытия галерейных выставок всегда ходят примерно одни и те же люди. Их не так уж и много. Но, когда два года назад на видеофестиваль “Electric Visions” в Дом кино пришла толпа народа, заполнившая весь кинозал, стало ясно, что каким-то незаметным, но уже неизбежным образом у современного искусства появилась своя аудитория. Когда успели вырасти все эти мальчики и девочки и свить свои дреды, непонятно. И последний “Ski” опять собрал полный зал на голландскую видеопрограмму “Imrakt”.

Однако не каждая выставка современного искусства будет пользоваться популярностью у этих зрителей. Арт-места и события на подсознательном уровне классифицируются как свои и чужие. И дело здесь не в жанрах и видах искусства. “Откат” продемонстрировал, что молодые дизайнеры интересны видеохудожникам, которые интересны диджеям, которые интересны фотографам, которые интересны танцорам, и просто внимательным зрителям. Многие объединяются для того, чтобы поработать вместе над проектом. “Молодые” (и это лишь до некоторой степени возрастная принадлежность) интересны друг другу. Делать искусство, то или иное, – это своего рода клубное занятие для продвинутой молодежи. Есть те, кто увлекается экстремальными видами спорта. Есть байкеры и толкинисты. А есть те, кто болеет актуальным искусством. Все это современная школа социализации. “Россия 3, 4, 5...”

Теперь о впечатлении и оценках. Отдельно хотелось бы отметить видеопрограмму, собранную куратором Михаилом Железниковым. По своей насыщенности она вполне могла бы существовать и самостоятельно, в виде нескольких программ, за пределами фестиваля. В разных комнатах параллельно крутили анимацию, диафильмы из графики, новомодный диджитал-арт, видео от молодых и корифеев и даже документальные авторские фильмы.

На “Откате” появились новые имена. Наталья Антипова представила несколько анимационных фильмов: “Крыса, Пес и Чумовоз”, “Учитель-убийца”, “Борьба Бобра с Козлом”, “Люляки” и “Вспыльчивый человек”. Приятным сюрпризом было появление Катерины Манюкян с часовой программой видеоработ, в которых не чувствуется влияния ни московских, ни питерских видеохудожников – нечто самостоятельное, законченное и сделанное без больших финансовых затрат. В одном из лучших видео чья-то рука медленно закрашивает волосы фотомодели из журнала черной краской, затем покрывает лицо клеем, наклеивает фольгу и начинает делать прорезы для глаз. Поверх фольги приклеивает на то, где когда-то было лицо, еще две пары глаз. Женщина становится чудовищем – или индийским богом. Картина зловещая и медитативная одновременно.

Неожиданный фильм “Коломяжская утопия” снята Инна Позина. Жанр его также выпадает и из видеоарта, и из кино, и из vj-инга. Убогие Коломязи днем и таинственные – ночью. В темноте Позина проецировала на деревянный дом разные изображения, ритмично сменявшие друг друга. Сам куратор программы, Железников, смонтировал из любительского видеоматериала “экологичный” фильм “Клин” – о жестокости и о том, какие же красивые птицы и какие же уроды люди. Вся история рассказана средствами монтажа – четко и лаконично.

Отдельными темами для серьезных семинаров вполне могли стать программы спецпоказов: “Порталы”, подготовленные ГЦСИ; “Intermedia”, сборник работ видеохудожников из Венгерской Академии художеств; фильмы Высшей школы искусств города Брауншвейг (Германия) и подборка тотально шизофренических работ Владимира Кобзина. Кобзин снимал их в конце восьмидесятых – девяностых на ЦНФ. Этот режиссер известен за границей, но забыт на родине, как забыты некрореализм и курёхинская поп-механика. Отечественным искусствоведам еще предстоит вспомнить и описать это золотое время постсоветской свободы. Копнуть пласт плодородной почвы тех лет.

До начала фестиваля все хотели поучаствовать в нем: “потому что интересно, что же в результате получится”. Теперь, по прошествии, он стал предметом бурных кулуарных обсуждений. Быть или не быть “Откату” в следующем году? А если быть, то нужно ли сохранять очарование квартирника или пора выходить на более серьезный уровень и менять формат? Трудно сейчас говорить о его будущем, но нельзя не заметить потенциал. “Откат”, что ново для фестиваля искусств, организовали как модное нынче “закрытое” культурное мероприятие – гости могли попасть, только заранее зарегистрировавшись по e-mail, перед фестивалем разместили точечные анонсы в правильной прессе, разнообразный состав “современных искусств” на любой вкус привлекал свою касту зрителей. “Откат” оказался фестивалем для своих, где “своим” мог стать каждый. Каждый, кто хотя бы раз слышал звучное сочетание слов – “современное искусство”.

■ Анна Харькина, Надя Шерье

“Новорусское”. Уральский музей молодежи (Екатеринбург). Организатор: ГЦСИ (Калининградский и Екатеринбургский филиалы при партнерстве Московского), 19.05.05 – 06.06.05

Дмитрий Цветков
"Россия, подъем!", 2004



Как ни странно, но, казалось бы, уже отработанные и ставшие по меньшей мере немодными темы “новое”, “русское” и “новорусское” снова востребованы сейчас. Правда, уже в иной, чем малиново-идиотской, окраске. Конечно, редкий российский автор не работал с этими брендовыми понятиями, никуда не деться от поисков национальной идентичности и ощущения

созвучности времени у отдельных персон в такой большой стране. Достаточно посмотреть на работы, представленные на выставке “Новорусское”, – тандема Владимира Дубосарского и Александра Виноградова, Олега Кулика, Дмитрия Гутова, Сергея Шеховцова, Дмитрия Цветкова, Кирилла Челушкина, “Синих носов”. Звездный набор имен, обусловленный кураторской политикой проекта – показать самое новое и самое русское, тех, кто представляют Россию, диктуют моду, являются самыми новорусскими художниками. Безо всяких отсылок к малиновому цвету и золотым цепям “правильных пацанов”. Здесь другой акцент, постгеографический и социальный. Серьезный.

Связан он с тем, что за последние пять лет произошла смена художнических парадигм в современном русском искусстве. Если исходить из коммерческого развития, то все более-менее благополучно. Идет активное формирование российского арт-рынка, налицо “бум галерей” и активные продажи отдельных авторов. Но настораживают некоторые изменения внутри художественного процесса, неприметные еще невнимательному глазу. Эффект усталости. Вялые ироничные высказывания в сторону радикализма. Предельный, на самой грани, сарказм. Муссирование старых тем и идей. И – экзистенциальные в сторону новой тенденции, “диктата власти”, когда невидимое давление “свыше” на кураторские проекты принуждает авторов существовать “с оглядкой” на общественное мнение и решения обремененных властью единиц. Ощущается некое замирание, поворачивание из процесса развития в сторону замкнутого движения по кругу. Такое своеобразное проживание по модели “дня сурка”.

Что же тогда “новое” в русском современном искусстве? Как, по какому признаку идентифицировать “русское” в условиях вышеозвученных общественных и культурологических изменений?

Выставочный проект “Новорусское” так и появился – как попытка обозначить функциональные изменения понятий “русского” и “нового” в современных условиях.

“Новое”, как некая сублимированная величина в рамках мировой культуры, давно уже превратилось, в условиях коллапсического развития русского искусства, в повторение. То есть “как бы” ничего нового не происходит, темпо-

рально-критериальные характеристики “вроде бы” не меняются. Наблюдается некое заведенное движение по замкнутому кругу. Кажется, все сложнее современному российскому художнику увидеть еще никем не отрефлексированную новую тему, найти новый дискурс, выдвинуть новый месседж. Надежда на обновление заставляет подчас обращаться к уже отработанному языку и пространству; накладывать его на современную ситуацию и с жадностью ждать, что результат (то есть произведение) не совпадет с оригиналом (то есть с жизнью). Новое в современном русском искусстве – пока что все же фата-моргана.

В первую очередь потому, что новое оборачивается реализацией старых персональных утопий, работой с набором условных понятий, давно обдуманных и просчитанных. Мираж, выстроенный либо за счет передовых технологий, продуцирующих новую визуальность, другую, непривычную, картину, либо за счет перефразированного старого концепта.

Во вторую – потому, что “новое” разрабатывается состоявшимися художниками около сорокалетнего возраста, за их артовской потенцией устойчиво закреплено понятие “нового” в русском. Тогда возникает естественный вопрос: а где же молодые художники и их идеи?

Что касается “русского” – на русском художнике для мирового истеблишмента все еще почему-то лежит отпечаток легкого пожизненного инфантилизма в отношении ко всему новому. Возможно, вследствие давно им самим привитого и весьма развитого комплекса юродивого у западной публики. Такого агрессивно-брутального, левацки-радикального, отчаянного маргинала. Эти стилевые и коммерческие перспективы активно импортировались и сейчас смотрятся уже нормой национальной идентичности русского современного искусства. Но этот спектр художественных “симулякров национального”, от Иванушки-дурачка до малинового пиджака новорусского героя, уже не удовлетворяет художников. Русское сейчас пытается вылиться другим “боком”, через все новые появляющиеся русские модные бренды – солдата-бригадовца, суперчеловека, обрутанного олигарха и т.д. И поэтому выставка получилась саркастической по отношению и к русскому маргиналу, и к русскому капиталу. Визуально – убедительная, коммерчески – перспективная, национально – востребованная.

Что делать, современному отечественному художнику, переросшему вчерашнего, им же созданного и активно экспортируемого, ни о чем не задумывавшегося придурка-революционера-маргинала, приходится теперь видеть себя экспертом новорусского социального проекта “дня сурка”, в котором художнику реально остается мало места. Он всего лишь элемент гигантского пазла – обезличенно-го коллективного бессознательного.

Юлия Гниренко



ОРФЕЙ КАК РЕДИ-МЭЙД

Андрей Монастырский. “Земляные работы”. Москва, Stella Art Gallery, 17.05.05 – 17.07.05

Андрей Монастырский
“Земляные работы”,
фото из
одноименной
инсталляции, 2005



Выставка Андрея Монастырского “Земляные работы” в галерее “Стэлла” – первая развернутая выставка ведущего русского концептуалиста в Москве. К удивлению, естественно, примешиваются чувства и радости, и стыда. Не прошло и тридцати лет. О стыде говорить не хочется, поэтому поделюсь радостью от увиденного.

Экспозиция Андрея Монастырского с трудом поддается описанию, но я все же попробую это сделать, чтобы двинуться дальше. Куда – посмотрим. Пока не знаю. Первое, что видишь в длинном зале галереи, – четыре черных щита (два прямоугольных и два квадратных), по углам которых намотаны на гвоздях белые веревки. Один из таких щитов я уже видел 20 лет тому назад. В середине зала на подиуме также знакомый объект “Музыка согласия”, кажется, 1986 года, но сделанный заново: из него звучит классическая музыка и на нем, как и на щитах, гвозди с намотанными веревками. Внутри спрятан радиоприемник, настроенный на станцию “Орфей” (это уже авторское объяснение). Все то же самое было и двадцать лет тому назад. Напротив объекта можно увидеть видео в видео и услышать, естественно, двойную фонограмму: первая – звук показываемой документации акции “Археология света”, проведенной в 1995 году в Риме и просцируемой на экран зала в Помпи-

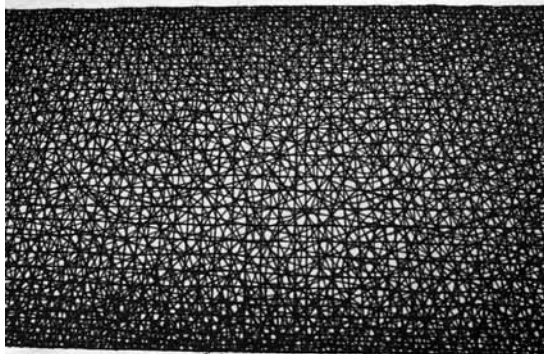
ду, в Париже; другой звук, вернее, шум – оттого, что этот экран медленно заклеивается черной лентой участниками “Коллективных действий”. В конце этого долгого действия по углам экрана вбиваются те же гвозди, на которые – естественно – наматывается белая веревка. Три звука – классическая музыка, фонограмма акции внутри видео и звук акции первого плана видео – создают в центре зала музыкальный шум. Собственно, к этому “музыкальному” произведению, создаваемому перед зрителями и слушателями, и сделаны четыре черных щита – четыре партитуры. И последний элемент выставки, которому обязано и ее название, – серия черно-белых фотографий в черных рамках. На фотографиях можно видеть строительные работы, объединенные по теме “Земляные работы”. Вот, собственно, и все описание выставки. Теперь, конечно, хотелось бы что-нибудь понять, даже если допустить, что автор в этом не особенно заинтересован.

Первое, на что обращаешь внимание, это строгий, я бы даже сказал, суровый стиль экспозиции. Никакой развлекаловки, никаких аттракционов. Сразу можно спокойно вздохнуть. Холодность работ не отталкивает. Общая атмосфера – напряжение. Центр заполнен шумом, из которого иногда вычленишь гармонию аккордов станции “Орфей”, помещенную будто в Аид, в черную коробку. Герой, певец – как джинн в бутылке, как “живой реди-мэйд”. Ощущение странное, ведь это не запись, живое исполнение, но время работает в режиме “loop”, собственно, как и вся выставка. Здесь все – повторы стилистические, концептуальные, временные, они образуют замкнутые круги в движении.

Вся выставка напоминает мне китайские шары в шаре – один в другом, которые можно двигать в разные стороны и с удивлением задавать себе вопрос: “Кто это сделал?”. На выставке Андрея Монастырского задаешь себе тот же вопрос. Авторская отстраненность здесь на все сто процентов, кажется, автор, как часовщик, зашел (собственно, так и было) на пять минут, завел механизм одним движением и ушел. Мы с вами попадаем в отлаженный кем-то годами механизм, который, как ни удивительно, начинает постепенно отсчитывать ваше личное время. Сферы в вашей голове сдвигаются со своих мест и начинают подстраиваться под механизм инсталляции, создавая некое состояние выпадения из самого себя. Думаю (может, я ошибаюсь, автор меня, точно, поправит), на это и направлено все в экспозиции: все атрибуты являются партитурой для зрителя, и музыка, и шум предназначены только для него лично. Это концерт для тех, кто “уже не понимает”, но еще производит “земляные работы” в глубине своего сознания.

Вадим Захаров

“Вильям Бруй в Москве”. Бизнес-центр “Немецкая слобода”. Организаторы: галереи “Элевен” и “Ателье-2”, Москва. 14.04.05 – 16.04.05



С 14 по 16 апреля в бизнес-центре “Немецкая слобода” прошла выставка живописи Вильяма Бруя и музыкальный перформанс Германа Виноградова. Выставка была организована галереями “Элевен” и “Ателье-2”. Открывали выставку давние друзья художника: ЭЛимонов, АБрусилковский, Е.Рейн.

Если Гарик Виноградов широко известен московской публике, то Вильям Бруй – новое для нее имя, поскольку в Москве этот питерский художник никогда не выставлялся. Впрочем, и в родном городе о нем помнят разве что художники и искусствоведы старшего поколения, между тем в Европе и Америке имя художника хорошо известно, а работы его находятся в различных, в том числе и широко известных коллекциях, среди которых МОМА, Центр Помпиду, Эрмитаж.

Бруй начинал в шестидесятые, если быть совсем точным, его первая квартирная выставка состоялась в 1959 году. К этому же времени относится и личное знакомство молодого художника с еще работавшими в то время представителями художественного авангарда 20–30-х годов: Чашником, Глебовой, Стерлиговым, Магарил. Многие для понимания российского “беспредметничества” дали, по признанию художника, беседы и знакомство с коллекциями ленинградского искусствоведа, соавтора Н.Н. Пунина по знаменитому курсу “Истории западноевропейской живописи” В.Я. Бродского. Художники и искусствоведы, вынужденные, в силу известных обстоятельств, “наступить на горло собственной песне”, охотно и вполне бескорыстно передавали свои знания и опыт тем, кто проявлял желание у них учиться. Это передаваемое из рук в руки “тайнознание” подавленного русского авангарда легло в основу ленинградской школы абстрактного искусства середины прошлого века. К сожалению, эта страница истории советской живописи недостаточно изучена: многие художники эмигрировали, работы других попросту утеряны.

С начала шестидесятых годов Бруй обращается к живописной и графической абстракции, которой остается неизменно верен по сию пору. При этом живописный и графический стиль художника претерпевает ряд изменений, позволяющих выделять в его творчестве ряд строго

определенных периодов, которые сам он называет именами своих живописных и графических серий.

Еще в шестидесятые годы в содружестве с писателем Григорием Копелеяном, ныне живущим в Нью-Йорке, Бруй создает книгу “Ex adverso”, где абстрактные офорты и манифестирующие свою “непредназначенность для чтения” тексты образуют синтетическое целое. С этих пор практически все работы Вильяма Бруя связаны с разного рода эзотерическими текстами.

Краткое пребывание в Иерусалиме во многом определило характер дальнейшей работы художника. Там возникает замысел серий “Тампли” (Храмы) и “Unified Field”, работа над которыми продолжалась в Париже и Нью-Йорке. Картины из этих серий были приобретены Музеем Гутенхайма и Центром Помпиду.

Оказавшись в Париже, а затем в Нью-Йорке, Бруй получил возможность развить и дополнить опыт общения с представителями русского авангарда: его друзьями становятся Татьяна Яковлева и Виктор Либсман.

В 1989 году по заказу мэрии Парижа Вильям исполняет фреску на стене одного из школьных зданий XV округа. Параллельно художник работает над новой серией картин, получившей название “Этрусы”.

Московская выставка познакомила зрителей с последней серией картин Вильяма Бруя, посвященной библейскому стиху “Где ты, человек?” (“Бытие”, 3,9). Экспонированы двадцать два больших (220 х 150 см), не натянутых на подрамники полотна и графика, а также фотографии. Когда смотришь на эти полотна, возникает ощущение, что художник отошел от абстракции и перешел к некоему постабстрактному искусству. Недаром видевший картины этой серии в Нью-Йорке Вагич Бахчинян сравнивал их с росписями пещеры Ласко.

В одной из книг Элиаса Конетти есть притча о том, что Господь творил жизнь методом проб и ошибок, отвергнутые “пробные варианты” обиделись на творца, подняли бунт и зажили собственной жизнью. Именно такое впечатление производят последние картины В.Бруя: светящиеся изнутри цветные пятна (акрил) пронизаны жизнеподобной вибрацией и кажутся не написанными взмахами кисти, а свободно висящими с холста. Огненно-музыкальный перформанс Виноградова оказался созвучен живописи Вильяма Бруя.



Григорий Забелъшанский

Уважаемый читатель!

Мы благодарим Вас за то, что Вы в первом полугодии 2005 года подписывались на наше издание **“Художественный журнал”** по каталогу “Пресса России” на почте. В настоящее время мы хотим предложить Вам оформить заказ на редакционную подписку, которую будет обслуживать наш постоянный и надежный партнер ООО “Агентство “Книга–Сервис”. Вы будете получать журнал бандеролью по адресу, указанному Вами в графе: адрес плательщика.

Для продления подписки на 2-е полугодие 2005 г. (№№ 3-4) Вам необходимо:

Для индивидуальных подписчиков: оплатить прилагаемую квитанцию **до 20 декабря 2005 года** в любом отделении Сбербанка. **Не забудьте указать свой точный почтовый адрес с индексом!** Комиссия за перевод денег взимается не с подписчика, а с Агентства “Книга–Сервис”. Банк не имеет права взимать с Вас сумму большую, чем указано в графе “Сумма”. Обо всех случаях отказа в приеме платежа или неправомерного взимания комиссии просим незамедлительно сообщать в Агентство с указанием отделения и филиала Сбербанка. Копию квитанции, которую Вы получите в Сбербанке на руки, просим направить по адресу: ООО “Агентство “Книга–Сервис”, улица Кржижановского, дом 14, корпус 1, Москва, 117168, или по факсу **129-01-54, 719-08-22**.

Для предприятий и организаций: оплатить прилагаемый счет **до 20 декабря 2005 года**. Вы также можете оформить подписку on-line на любой срок через интернет-сайт Агентства: **www.akc.ru** на страничке “Подписка on-line”. Здесь же Вы сможете выписать счет с факсимильными подписями и печатью или, при необходимости, заказать оригинал счета.

Для бюджетных организаций и для всех, кому нужен оригинал счета для оплаты подписки!

Вы можете сообщить об этом: **по факсу 129-01-54, 719-08-22**
по электронной почте public@akc.ru
или простым письмом по почте.

По всем интересующим вопросам Вы можете обращаться в Контрольно-справочную службу Агентства по телефонам: (095) 129-29-09, 124-94-49; факсу (095) 129-01-54; E-mail **public@akc.ru** или по адресу: улица Кржижановского, дом 14, корпус 1, Москва, 117168.

Надеемся, что Вы оформите подписку на второе полугодие 2005 г. по предложенному варианту.

Извещение	ООО “Агентство “Книга–Сервис” ИНН 7727065081 р/сч 40702810738280101506 в Донском ОСБ 7813/1586 Сбербанка России г. Москва к/сч 30101810400000000225 в ОПЕРУ Московского ГТУ Банка России, БИК 044525225	
	(ф.и.о., плательщика)	
	(адрес плательщика)	
	Назначение платежа	Сумма
	Подписка на ХЖ С45498	349-40
	С условиями приема банком суммы, указанной в платежном документе, ознакомлен и согласен " " " 2005 г. (подпись плательщика)	
	Кассир	
Квитанция	ООО “Агентство “Книга–Сервис” ИНН 7727065081 р/сч 40702810738280101506 в Донском ОСБ 7813/1586 Сбербанка России г. Москва к/сч 30101810400000000225 в ОПЕРУ Московского ГТУ Банка России, БИК 044525225	
	(ф.и.о., плательщика)	
	(адрес плательщика)	
	Назначение платежа	Сумма
	Подписка на ХЖ С45498	349-40
	С условиями приема банком суммы, указанной в платежном документе, ознакомлен и согласен " " " 2005 г. (подпись плательщика)	
	Кассир	

Поставщик: **ООО Агентство "Книга-Сервис"**
Адрес: Москва, ул. Кржижановского 14, корпус 1
Телефон: **129-72-12**
Расчетный счет № **40702810738280101506**
Донское ОСБ № 7813/01586 г. Москва
Сбербанк России г. Москва
к.с. **30101810400000000225**
БИК **044525225**, ИНН **7727065081**, КПП **772701001**

СЧЁТ № 2005/2

Платательщик: _____

Адрес: _____

№ п/п	Предмет счета	Единица измерения	Кол-во	Цена (руб.)	Сумма (руб.)
	Подписка на ХЖ С45498			349-40	349-40
	Итого к оплате:				349-40
	В том числе НДС 18%				53-30

Руководитель предприятия


Э.Гамс

Главный бухгалтер


Н.Андреева



ВНИМАНИЕ !

Использование в счете факсимильного воспроизведения подписи с помощью средств механического или иного копирования электронно-цифровой подписи либо иного аналога собственноручной подписи допускается п. 2 ст. 160 ГК РФ.

В случае необходимости предоставления подписчику счета с подлинными подписями должностных лиц и печатями ООО "Агентство "Книга-Сервис", последнее обязуется направить их подписчику.

Заказ Вы можете сделать по телефонам: (095) 129-2909, 124-9449, либо на сайте <http://www.akc.ru> при оформлении подписки на страничке "Подписка on-line".

Вы должны сделать заказ и выписать на него счет с факсимильными подписями и печатью. В момент выписки этого счета в нашей информационной системе в Москве автоматически генерируется оригинал счета с тем же номером и датой, он оформляется подлинными подписями и печатью и отправляется Вам по почте.

Настоящие правила подписки являются публичной офертой (предложением заключить договор подписки) (ст. 437 ГК РФ). Подписчик, в случае акцепта (согласия) этого предложения, становится, как и ООО "Агентство "Книга-Сервис", стороной в договорном обязательстве (глава 28 ГК РФ). Стороны признают юридическую силу за факсимильными вариантами воспроизведения подписи с помощью средств механического или иного копирования электронно-цифровой подписи либо иного аналога собственноручной подписи.

**В графе платежного поручения назначение платежа указать: ХЖ С45498
и свой точный почтовый адрес с индексом.**