

ХЖ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

ВИКТОР МИЗИАНО

Редакторы

ПОЛИНА ЖУРАКОВСКАЯ

ЕКАТЕРИНА ЛАЗАРЕВА

ЛЕОНИД НЕВЛЕР

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*)

АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ (*Москва*)

ДАВИД РИФФ (*Москва*)

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ (*Москва*)

ЕЛЕНА СОРОКИНА (*Нью-Йорк*)

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

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*)

ANATOLY OSMOLOVSKY (*Moscow*)

DAVID RIFF (*Moscow*)

VLADIMIR SALNIKOV (*Moscow*)

ELENA SOROKINA (*New York*)

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

ЗОНЫ АВТОНОМИИ – ЗОНЫ СОЛИДАРНОСТИ

та 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 "Культтовары", 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



ЕТЕННЫЕ

ИНЧЕ

В ОТВЕТЕ
ПКУС ЧТОБЫ

ЕИТЫ

ПРОИГРАЛ?

БОРИСЬ!

И
НИКОГДА
ПРЕВРАТИТСЯ В
СЕГОДНЯ

ЕСЛИ
СВОЕ ПОЛОЖЕНИЕ

ТЫМ
ОСОЗНАЛ

ОНИ ГОВОРЯТ...

ДМИТРИЙ ВИЛЕНСКИЙ

*Посвящается
Бертольду Брехту*

«Что делать?»
(Цапля,
Николай Олейников,
Дмитрий Виленский)
«Гнев человека-
бутерброда,
или Хвала Диалектики»
(текст Бертольда
Брехта)
Перформанс,
2005

Они говорят, что искусство –
это товар, делающий жизнь элит
еще более комфортной и увлекательной.
И что всем людям нужны небольшие провокации,
щекотание нервов и, конечно же,
иллюзии жизненной достоверности –
а также много произведений –
ведь сейчас появилось столько пустых белых стен и свободных денег –
в минималистском стиле, и в абстрактном стиле, и в поп-артистском стиле,
и даже соцреализм наверняка найдет себе место в какой-то важной гостинной.

Они говорят, что культура
должна сплотить нацию перед лицом
множества угроз.

Они говорят, что рынок –
это единственная форма
и, конечно же, самая естественная форма
организации общества
и что права собственника –
единственное святое, что у нас осталось
после стольких скоропостижных смертей:
Гуманизма, Автора, Коммунизма, Революции...
Все похоронены, а капитал продолжает жить,
и его законы универсальны для всего мира
и всех сфер деятельности человека.
И этот порядок вещей уже неизменен.

Еще они говорят о конце истории,
объективной невозможности справедливости,
о том, как прекрасно, что есть неравенство –
и господин всегда будет повелевать во благо тем,
кто от природы не способен ничего решить за себя.
И какой это тяжелый труд:
повелевать, представлять, управлять, манипулировать, принуждать...
И слава богу, что есть кто-то, кто готов это делать
за скромное вознаграждение.

Еще они прекрасно выучили, что
Medium is message,
и готовы повторять это не хуже попугаев,
хорошо усвоив,
что главному медиуму – власти
уже не надо производить какие-то смыслы.

Зачем вам вечное освобождение,
если уже есть движуха, маркетинг, брендинг новых стилей, новые галереи и бутики,
в стабильном обществе,
ведущим стабильные войны,
сохраняющим стабильный отрыв богатых от бедных,
формирующим стабильный запрос на прислугу,
стабильной конституции,
при стабильном прайсе -
о нет, sorry, все, конечно же, дешевле!

Они говорят, что в толчее у кормушек-распределителей заказов
культурного обустройства проектов власти
возникает новая форма общественного диалога

и что единственно возможная форма мысли – это
бесконечное пережевывание самых приземленных мнений,
сдобренных двусмысленными остротами ре-райтеров.
Да и есть ли сейчас ре-райтеры?
Ведь каждый успешный мыслитель
уже сам научился выполнять их работу,
даже не требуя повышения зарплаты.

Они говорят самоуверенно,
они говорят свысока,
они знают,
что пока у них есть время на разговоры.

Они говорят с экранов телевизоров,
с интеллектуальных подиумов,
в газетах и журналах,
в парламентах
и даже в транспорте и на улицах
начинаешь слышать нечто подобное.
Похоже, что их речь заразительна,
как вирус.

Их речь легка и понятна –
она легитимирована дорогими костюмами,
машинами класса люкс,
множеством охранников.
Неужели кто-то еще осмелится что-то сказать,
если он не смог стать частью их мира?

Они не требуют от людей стать больше –
они очень внимательны к людям
и готовы ради них говорить очень много –

только в последнее время их речь становится чуть истеричней,
в ней все чаще слышна неуверенность
(хотя вроде бы все внешне спокойно) –

удивительным образом
их беспокоит всего горстка людей,
имеющих наглость утверждать,
что они лгут.

Дмитрий Виленский
Родился в Ленинграде в 1964 году.
Художник, куратор и критик
современного искусства.
С 1997 года живет в Берлине
(Германия) и Санкт-Петербурге.

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ

«Открытие Дома
немецкого искусства»,
Мюнхен, 1937



Дивертисмент

В последние годы аналитики и продюсеры СМИ, в особенности важнейшего из них, телевидения, настойчиво утверждают, что просто информационный продукт, то есть новости, аудитории не интересен. Он их не притягивает, более того – отпугивает. Соответствует ли это истине, или такое утверждение является попыткой выдать

желаемое за действительное – другой вопрос. Однако невозможно спорить с фактом того, что основные телеканалы мира наполнены ток-шоу, посвященными вроде бы важным темам, но построенными по законам интерактивных телеигр.

На журналистском жаргоне этот жанр получил название *infotainment*, от *information* и *entertainment*.

Точно так же бессмысленно спорить и с тем, что любой плод любого человеческого труда, хоть совершенно вещественный, хоть полностью нематериальный, в конечном счете оказывается неким продуктом. А в современных условиях изготовления медийного продукта делать его кустарным образом, на коленке, – абсурдно. Он должен быть изготовлен максимально технологично, иначе окажется бесперспективным для потребления, неважно, идет ли речь о национальной идее, революции, землетрясении, убийстве, посадке кого-то в тюрьму либо о картофельных чипсах.

Бессмысленно было бы и утверждать, что любой развлекательный общедоступный продукт непременно плох. Достаточно вспомнить, что многие величайшие произведения искусства, например некоторые шедевры Георга Генделя, были созданы как сопровождение для фейерверков или театрализованных праздников на воде, то есть дивертисментов – от французского *divertir*: «отвлекать», «развлекать». Важно, впрочем, что первым значением глагола *divertir* было именно «отвлекать» и даже «подменять», «выдавать одно за другое». В культурный обиход это слово вошло значительно позже.

Термин *infotainment* вполне можно заменить термином *divertissement*: в инфотейнменте сущностное содержание информации подменяется игровыми манипуляциями и иллюзией причастности к важным событиям и размышлениям.



Марчелло Дудович
«День материнства»,
плакат

И, разумеется, речь идет не о чем ином, как о все том же требовании плебса «хлеба и зрелищ!» и о готовности власти это требование выполнить.

Как известно, по этому поводу много интересного давно сообщил Ги Дебор. Пожалуй, не менее пронизательно (во всяком случае, обостреннее) на эту тему рассуждал еще раньше Антонен Арто, особенно в книге «Гелиогабал, венценосный анархист». Этот удивительный и чудовищный персонаж развил индустрию развлечений, и так бывшую в Риме весьма отточен-

ной, до абсурдно-идеального уровня. Чем это для него закончилось — понятно. Столь же ясно, что такая модель проста и работает при любых условиях. И в Римской империи, и в Российской Федерации.

Не менее понятно, что изготовить зрелища проще, чем хлеб. Вернее, зрелищный, развлекательный продукт амортизируется быстрее, и можно немедленно переходить к изготовлению нового такого же продукта, таким образом все более и более экстенсивно расширяя иллюзорную сферу социального взаимодействия.

Фасция и веник

Распространение инфотейнмента в западных СМИ уже приобрело устрашающий размах. Но то, что можно как-то вытерпеть в более или менее стабильных демократических обществах, члены которых все же осознают свою гражданскую ответственность, пусть даже эфемерную, в нынешней России, все более принимающей очертания фашистского государства, оказывается куда более опасным.

Говоря о том, что Россия очень близка к фашизму, я, разумеется, имею в виду то, что было создано в Италии в 20-е годы прошлого столетия. То есть — взаимосвязь всех членов общества, имеющих право называться таковыми, их сплетенность в единую фасцию ради достижения некой очень важной цели. А в сердцевине этой фасции, сплетенной из множества прутьев и прутиков, находится мощный стержень, та самая «вертикаль власти».

От фашистской Италии путинская Россия, ясное дело, отличается очень сильно. Муссолини на самом деле удалось в большой степени соблазнить итальянцев идеей Великой

Италии и выстроить их в шеренги, сплоченные архаическим патриотизмом и верой в то, что если маршировать в шаг, то непременно придешь к вожденной цели. Про то, что фашистский режим был чудовищен, а его идеология нелепа, рассуждать не буду. Это, надеюсь, и так понятно. Как понятно и то, что муссолиниевский фашизм, что ни говори, был мощным политическим явлением. Когда смотришь кинохронику с Муссолини, вспоминаешь Гелиогабала, появления же Путина на ТВ к этому не подталкивают. Они наводят тоску. И это лучше, чем хуже.

То, что происходит у нас, пока еще помягче, чем творившееся в Италии при дуче. Но уже сейчас можно уверенно сказать, что конструируемое нынешними российскими властями мощным явлением никак не является и никогда таковым не станет.

Единой веры властям в России нет, что, пожалуй, замечательно. Зато есть полное безразличие к творящимся мерзостям, крайняя социальная безответственность и стремление развлекаться-во-что-бы-то-ни-стало, что безусловно плохо. Потому что нефтедоллары закончатся в обозримом будущем, политическая поляна усилиями Путина и его команды вытоптана догола, действия властей отличаются редкостью неосмысленностью и на удивление непредусмотрительной алчностью, и Россия, совершенно не исключено, может не то захлопнуться в коллапс, не то лопнуть как пузырь.

Но перед тем неизбежны судороги всевозможного мракобесия, шовинизма и ксенофобии, попытки выйти из катастрофического положения при помощи агрессивного смыка-

ния рядов и массивов охота за врагами народа. То есть – наступление фазы конвульсионного фашизма.

Вернусь к инфотейнменту. Самым ярким его первопроходцем у нас был, несомненно, Леонид Парфенов с его «Намедни» и другими проектами. При всей хлыщеватости и псевдоинтеллектуальной наглости Парфенов все же иногда вызывал симпатию. Хотя бы некоторой своей хрупкостью и инфантилизмом. Потом с телевидения он исчез, и дело, конечно, не только в его политической позиции – достаточно расплывчатой. Дело прежде всего в том, что он стал интонационно неуместен. Наступали новые времена, нужны были другие герои. Ныне главная звезда нашего инфотейнмента – Владимир Соловьев, срубающий колоссальные рейтинги, персонаж, абсолютно не вызывающий симпатии и совмещающий в своем имидже худшие черты отечественных братка, офицера спецслужб и бизнесмена.

Но спорить с фактом, что у него огромная популярность, нелепо. И этот факт свидетельствует о многом.

Глупость и глуповатость

А как насчет искусства в складывающихся обстоятельствах? Во-первых, искусство, особенно такое, что называется «современным» или «актуальным», это не телевидение. ТВ занимается производством продуктов, которые обязаны быть максимально массовыми. Для искусства, что бы ни говорили адепты его доступности и понятности, чрезмерная массовость губительна.

Во-вторых, оно совершенно не обязано быть подчеркнuto серьезным, политически ангажированным и дидактическим, сколько бы на эту тему ни рас-

суждали партизаны общественной ответственности искусства разного пошиба, которых роднит одно – они никак не могут выбраться из болота сочинения Чернышевского об отношениях искусства и действительности.

Нет, я полностью согласен с великолепным утверждением Пушкина о том, что истинная поэзия должна быть глуповата. И касается это любых видов искусства, от архитектуры до танцевальной музыки. При условии, что они являются искусством и не глупы, а именно глуповаты.

Впрочем, уклонюсь за неимением места от долгих рассуждений по поводу того, что такое искусство. Скажу только, что, по моему мнению, сплетение всех и вся вокруг единого стержня в искусстве столь же вредно, как в политике, и, конечно же, каждый имеет право искать дефиницию искусства где ему заблагорассудится. То же самое касается умения отличать вульгарную глупость от гениальной глуповатости – это дело индивидуальное. Так что все сказанное – это исключительно мое личное мнение, за которое ответственность несу только я.

Но, мне представляется, не только моим личным мнением будет следующее: искусство, по своей природе не будучи ни рациональным методом познания, ни религией, ни просто развлечением, ни просто производством каких-то предметов, тем не менее по-своему адекватно реагирует на социальную ситуацию.

И сейчас становится очевидным, что в искусстве, как и в СМИ, все сильнее оказывается развлекательная составляющая. Это в разных формах происходит повсеместно, и по аналогии с *infotainment* я предложил бы термин *artainment*.

Крупнейшие музеи мира, стремясь привлечь публику, превращают серьезные выставки в увлекательные зрелищные продукты, упакованные в множество других соблазняющих периферийных продуктов.

По закону обратной связи (спрос рождает предложение, и наоборот) художники также стараются сделать продукты своего творчества соблазнительными и развлекающими. Повторяю, я вовсе не ратую за то, чтобы искусство было ригористически серьезным – оно с таким же успехом вполне может быть ригористически дурашливым. Вопрос в том, как создается *artainment*, – умно, глупо или гениально глуповато?

И, как в случае с *infotainment*, *artainment* в разных общественных условиях приобретает разные черты и поневоле несет разную смысловую нагрузку.

Марево

Сейчас в России – краткосрочный период экономической стабильности и, соответственно, роста потребления. Этот период недолог по простой причине: вне зависимости от того, будут ли цены на энергоносители дальше расти, или западному сообществу этот рост удастся урезонить, для России результаты плачевны в любом случае. Если цены расти будут – того, кто этот процесс на шарапа поддерживает, неstarются окоротить. Если нет – денег в России станет меньше, а социальная инфраструктура и так, и так быстро деградирует, и потреблять, а соответственно, развлекаться станет труднее.

Но все же. Факт, что рынок современного искусства в последнее время расширяется. Открываются новые галереи, цены растут, в орбиту contemporary art оказываются вовле-

ченными все больше людей. Современное искусство начнет играть роль, которую ему ранее не давали, о которой можно было мечтать: оно перестало быть занятием для, возможно, неглупых, но неисправимо маргинальных персонажей, а стало компонентом вожделенного образа жизни.

О нем постоянно пишут уже не только издания типа «Афиши», предназначенные для аудитории, вряд ли способной себе позволить купить штанишки *Missoni* из последней коллекции, но обязанной хотя бы поглядеть на их полуглянцевое типографское изображение. Современное искусство стало непременным информационным (инфотейнментным!) поводом для настоящих *glossies* и для деловых органов печати. Про него даже по телевизору говорят довольно часто.

То есть это продукт, становящийся почти *sine qua non*, такой же *must*, как пристойный автомобиль и телефон с камерой и полифоническим звонком.

Здесь, однако, стоит не забывать, что умственное и имущественное расслоение общества в России совершенно не сравнимо с тем, что имеется на Западе, жестче (возможно, в силу культурных особенностей) ситуации в Индии либо в Китае и больше всего похоже даже не на латиноамериканскую модель, а на Нигерию или Чад.

Кем являются потребители современного искусства в России? Это люди среднего, а то и молодого возраста, которым удалось достичь преуспевания, уже научившиеся отличать кальян, произведенный в Тунисе, от вазы, выдутой в Мурано. Для них настало время интересоваться не тем, что было сделано когда-то и где-то, а продуктами, выпекаемыми ныне и здесь.

Но эти люди, сумевшие в

рискованных российских обстоятельствах нарастить культурную мускулатуру, обычно не хотят видеть что-то озадачивающее и требующее ответа на болезненный вопрос: «Откуда пришел? Во что веришь? Куда идешь?». И я их могу понять. Это очень неглупые люди, прекрасно осознающие свое нуворишество – то, что их деньги слишком новы и быстры для того, чтобы быть залогом спокойствия, а соответственно, быть продуктом, который можно обменять на нечто подталкивающее к озадачивающим размышлениям. У художников – то же самое. Художники всегда, за редкими случаями, стояли на подхвате, и винить их за это нельзя ни в коем случае. Можно только еще раз вспомнить об уме, глупости и глуповатости.

В условиях эфемерной стабильности сейчас удастся создавать более или менее действенные модели симбиоза, позволяющие жить и развиваться как потребителям продукта, так и их создателям. Из таких симбиотических проектов, скорее всего, наиболее успешный – это предложенная на первой Московской биеннале выставка художников, обозначивших себя как STARZ.

Другой, не менее интересный и способный оказаться потребляемым, – тот, что продвигает Александр Якут, микшируя явственно фашизоидное «евразийское» искусство с клубно-ресторанной культурой. Наконец, есть другой путь артейнмента – тот, который выбрала Айдан Салахова, работая с мягкими, совсем не склонными к шокирующим эффектам художниками и согласившись стать членом Общественной палаты РФ.

А этот орган, понятно, является дивертисментом, глупо придуманным для того,

чтобы создать марево ментального благополучия.

Конечно, можно искать другие норы в ворочающихся друг на друге пластах культуры. Например, попытаться свести понятие искусства и глуповатости к тотальной «джага-джага», к интеллектуально более привлекательным, чем «Дом-2», интерактивным шоу и к сравнительно разумнейшим, чем у Владимира Соловьева, мордобоям.

Ворочающиеся, как замороженные мамонты, пласты все равно придавят. А что делать? Дальше развивать систему артейнмента, удовлетворяющую покуда всех?

Не знаю. Я подозреваю, впрочем, что теперешний артейнмент – это марево вроде Общественной палаты. Муссолини, как мы помним, в эстетику лез не особенно – до поры, пока вверенные его руководству художники не начинали совсем куролесить и заниматься глуповатой поэзией. Нынешние российские владыки глупее Муссолини и, когда подопрет, непременно в эстетику полезут. Так что у наших артейнментеров есть предпосылки оказаться обвиненными в развращении нации дегенеративным искусством.

Как выстраивать оборону, пока до этого не дошло? Понятия не имею. Вернее, могу посоветовать задуматься о том, что искусство развлечением, безусловно, является. Абсолютно глуповатым.

Никита Алексеев
Родился в Москве в 1953 году. Художник, критик, журналист. Один из создателей и участник группы "Коллективные действия", основатель легендарной галереи "неофициального искусства" АПТ-АРТ. Живет в Москве.

БОРИС ГРОЙС



Вадим Захаров
«Фонтан. Aqua sacra»,
1992, смешанная
техника

Конститутивное для нашей культуры определение справедливости <...> было дано еще древними греками и прежде всего Аристотелем. Справедливо оплачивать равное равным, а неравное неравным. Исходя из этого определения, можно без особого труда сформулировать позиции левого и правого дискурса в их отношении к справедливости в капиталистическом обществе. Левый дискурс склоняется к тому, что все люди – а может быть, люди и живот-

ные или даже люди и вещи – равны. Соответственно, левая критика указывает, что капитализм устанавливает новые или сохраняет старые исторические неравенства там, где должно царить равенство, что капитализм обращается с равным как с неравным.

Правая критика упрекает капитализм, напротив, за то, что он обращается с неравным как с равным. Действительно, капитализм постоянно обвиняется в глобальной унификации, стандартизации и обезличивании – в том, что он игнорирует или вообще уничтожает все культурные различия, включая ценностные. Впрочем, эта правая критика капитализма во имя различия зачастую комбинируется с описанной выше левой критикой во имя равенства. В итоге мы имеем дело с огромным числом критических дискурсов, каждый из которых упрекает капитализм за недостаток справедливости – пусть зачастую по противоположным причинам. Поэтому, когда мы говорим на тему капитализма и справедливости, велик соблазн определить собственную позицию в рамках этого дискурсивного многообразия, найти свое место в поле критической теории. Но вместо этого я хотел бы сначала задаться вопросом, в каком отношении к капитализму стоит язык, с помощью которого мы тем или иным способом пытаемся определить равное и неравное. Возможно, ответ на этот вопрос поможет нам понять, почему мы все (позже я более точно определю, что это за “мы”), как правые, так и

левые, ощущаем несправедливость капитализма как такового. Я подчеркиваю: капитализма как такового – а не тех или иных его акций, манифестаций или последствий.

Для того чтобы судить о равном и неравном, капитализм (и это имеет решающее значение) не нуждается ни в каком дискурсе – ни в религиозном, ни в идеологическом, ни в философском, ни в моральном, ни в политическом. В условиях капитализма единственным критерием такого суждения, как известно, является экономический результат. Равное – это то, что дает равный экономический результат, неравное – то, что дает неравный экономический результат. Почему же это суждение кажется нам неприемлемым или неудовлетворительным – причем независимо от того, думаем ли мы, что оно делает из неравного равное или из равного неравное? На мой взгляд, по одной-единственной причине: потому что капитализм, формулируя свое суждение, не пользуется медиумом языка, которым пользуемся мы, дискутирующие, критикующие и теоретизирующие люди. Вместо языка капитализм использует другой медиум – а именно медиум денег. А этот медиум, во-первых, гетерогенен медиуму языка, а во-вторых, не равен ему. Следовательно, в основе нашего недовольства капитализмом как таковым лежит сознание глубокой, фундаментальной несправедливости в отношении между дискурсом и капиталом как двумя медиа, с помощью кото-

Вадим Захаров
«История русского искусства: от авангарда до московского концептуализма», инсталляция, 2003



рых мы можем установить различие между равным и неравным. И эта несправедливость состоит в следующем: суждения, выносимые посредством медиума денег, принимаются в расчет. А суждения, выносимые посредством дискурсивного, теоретического языка – какими бы они ни были в каждом конкретном случае, – в расчет не принимаются.

Именно поэтому мы можем поставить вопрос об отношении между справедливостью и капитализмом как таковым. Ведь несправедливость сама по себе исторически не нова: в прежние времена решения, распоряжения и повеления власть имущих тоже часто казались вопиюще несправедливыми. Однако все эти решения, распоряжения и повеления всегда формулировались посредством того же самого языка, посредством которого могла быть сформулирована и критика этих решений и распоряжений. Еще коммунистические или, скажем так, социалистические государства основывались на идеологическом дискурсе и на историческом нар-

ративе. Каждый, кто хотел что-либо в этих государствах предпринять, должен был постоянно идеологически себя оправдывать, постоянно доказывать, что его слова и дела не противоречат господствующей идеологии. Однако и власть тоже должна была постоянно себя идеологически оправдывать и доказывать, что она, например, идет в авангарде исторического прогресса. Экономические решения также должны были получить в этих государствах политическое, то есть в конечном счете идеологическое и языковое обоснование. Язык функционировал и как медиум государственного самоутверждения и репрессии, и как медиум оппозиции. В итоге все общественные конфликты эксплицитовались в языке. Власть и оппозиция действовали на одной территории – территории языковой, идеологической легитимации. <...> Тот факт, что они говорили на одном языке, давал возможность сравнивать и открывал перспективу высшей справедливости, столь важной для нашей культурной традиции.

Борьба традиционно велась против власти, базирующейся на дискурсе, который объявлялся истинным – будь этот дискурс религиозным или идеологическим. Это была борьба против дискурса власти с его претензией на абсолютную истинность за право демократической общественности в порядке свободной дискуссии ставить под вопрос этот дискурс и, следовательно, любое решение, любое суждение власти. В этой борьбе были достигнуты значительные успехи. Общество эмансипировалось от дискурса власти. Но одновременно оно эмансипировалось от дискурса вообще. Оно превратилось в постдискурсивное общество, в котором справедливость уже не реализуется через медиум языка. Капитализм и есть это постдискурсивное общество.

С приходом капитализма власть освобождается от всякой идеологии, от всякого языкового обоснования, а значит, от всякой необходимости оправдываться. <...> Власть покидает территорию языка <...>, приобретает мощный иммунитет ко всякого рода языковой критике, поскольку она меняет медиум своего самоопределения. Если власть добывается экономического успеха, это служит ей лучшим оправданием. Если власть терпит неудачу, это тоже не стоит обсуждения, ведь экономическая неудача означает самоубийство власти. В обоих случаях справедливость в условиях капитализма реализуется без всякой языковой интервенции. Только в этих новых условиях можно говорить о справедливости и капитализме как таковом – но уже нельзя говорить о том, справедливо ли поступает тот или иной владелец капитала. В современном, постдискурсивном обществе никто не обя-

зан давать объяснения, никто не нуждается в легитимации своих действий – если он действует внутри определенных законных рамок. Покупает ли он что-либо или продает, голосит ли за ту или иную партию – он делает это молча. Во всех этих случаях было бы недопустимой наглостью требовать объяснения. Достаточным оправданием акта покупки является сам факт наличия у нас соответствующей суммы. И наш голос на политических выборах эквивалентен минимальной заработной плате. Суверенитет, которым располагает индивид в капиталистическом обществе, является абсолютным, поскольку этот суверенитет молчалив. Даже монархи не располагали такой колоссальной степенью суверенитета: если они и не были обязаны давать объяснения своим подданным, они все же должны были оправдываться в своих действиях перед Богом.

Наиболее примечательным симптомом этой новой ситуации является постепенная деградация аффирмативного, легитимирующего дискурса. Нас по сей день восхищают сложные, хитроумные и одновременно могущественные теологические построения, в свое время легитимировавшие авторитет церкви. Марксистские или коммунистические теоретические тексты, цель которых – легитимировать авангардную роль коммунистической партии, также весьма разнообразны, часто интересны и написаны с подлинной страстью. Но тексты, которые пытаются легитимировать капитализм и, следовательно, доказать, что справедливость, устанавливаемая через рынок, тождественна справедливости, определяемой и легитимируемой через дискурс,

кажутся плоскими и безжизненными. И понятно почему. Эти тексты выполняют неактуальную, устаревшую задачу: они стремятся легитимировать то, что не нуждается в легитимации, так как обладает абсолютной степенью суверенности. Конечно, дискурс продолжает существовать и в условиях постдискурсивного общества развитого капитализма, но только как товар в ряду других товаров – по ту сторону своей традиционной легитимирующей функции. Не случайно язык заново обретает свою легитимирующую функцию только тогда, когда речь идет о преступлении, то есть о таком действии, которое выходит за рамки законной рыночной экономики. В голливудских фильмах последних лет (а голливудское кино лучше всего подходит для диагностических целей) особенно бросается в глаза, что самые глубококомысленные и красноречивые герои здесь – это мафиози, воры и особенно профессиональные убийцы. От них мы ожидаем услышать глубочайшую истину о смысле жизни. И наоборот, если в таком фильме вдруг появляется профессор философии, он обычно оказывается истеричным алкоголиком, который не в состоянии связать двух слов. В самом деле, после того как профессор философии получил свою зарплату, все, что он сказал или скажет, теряет всякую релевантность – потому что его слова уже оплачены. А профессиональному убийце платят не за слова, а за дела. Поэтому публике интересна его точка зрения. Но этот интерес длится лишь до тех пор, пока профессиональный убийца не включается в легальную рыночную экономику – например, в качестве специалиста по спецоперациям.

Тогда он также получает финансовое оправдание – и становится молчаливым.

Однако в постдискурсивном обществе нет необходимости не только в аффирмативном, но и в критическом дискурсе. Поскольку капиталистическая суверенность не имеет религиозной или идеологической легитимации и не нуждается в таковой, ее невозможно поколебать с помощью религиозной или идеологической критики. Религиозная критика имела основания в условиях средневековых режимов. Идеологическая критика имела основания при тоталитарных режимах. В обоих случаях интеллектуалы могли претендовать на то, чтобы высказываться от имени всеобщего. Это притязание было производным от притязания самЧй господствующей идеологии. Если религия или идеология претендовали на то, чтобы легитимировать общество в целом, то критическая делегитимация этого общества также имела всеобщее значение. Однако в условиях постдискурсивного общества нас больше интересует, каков годовой доход интеллектуала с его критическим дискурсом. Интеллектуал, писатель, художник воспринимаются сегодня как мелкие предприниматели. Критический дискурс, в случае, если они его практикуют, понимается как дополнительная реклама их продукции. Нас уже не занимает вопрос об истинности дискурса – нас интересует исключительно его финансирование и приносимая им прибыль. Если бы Золя опубликовал сегодня “J'accuse”, тут же возник бы вопрос, как эта публикация повлияет на тираж его следующей книги. Если этот тираж вырастет по сравнению с тиражом предыдущей книги, значит,



Золя с его критикой прав. Если тираж упадет, значит, он просчитался, потому что его критика не смогла привлечь более широкую аудиторию и, следовательно, оказалась нерелевантной. Это значит, что сегодня не дискурс легитимирует или делегитимирует капитализм, а капитализм легитимирует или делегитимирует любой дискурс – включая критический.

Кто-то возразит, что я занимаю элитарную позицию и апеллирую исключительно к образованному меньшинству, ведь центральной проблемой капитализма я называю проблему несправедливости в отношениях между капиталом и дискурсом, которая на первый взгляд кажется маргинальной по сравнению с такими насущными проблемами, как всемирная нищета, голод в странах третьего мира или неокOLONиальные войны, – проблемами, напрямую затрагивающими миллионы, если не миллиарды людей. Однако я полагаю, что центральной проблемой является все-таки проблема языка – и по одной про-

стой причине. Жалобы и протесты против конкретных проявлений вопиющей несправедливости в конечном счете также формулируются посредством языка. И они игнорируются по той же причине, по какой игнорируются жалобы образованного меньшинства. Неравные отношения между капиталом и дискурсом касаются всех, так как все мы действуем посредством этих двух медиа – более или менее искусно. Различие между философским трактатом и протестом голодающего, который сформулирован самыми простыми словами, не так уж велико, как это может показаться. В любом случае неэффективность обоих в условиях постдискурсивного общества имеет общую причину.

Существует справедливость рынка: эта справедливость манифестируется в медиуме денег, капитала. И любой дискурс, включая дискурс о справедливости, подчиняется решению рынка. Следовательно, в условиях капитализма капитал и дискурс не равны. Поэтому вопрос об отношении между

капитализмом и справедливостью – это прежде всего вопрос неравенства. Действительно, можно ли сказать, что капитал лучше языка, лучше дискурса – и поэтому должен занимать привилегированное положение? Мне кажется, сегодня большинство скажет, что капитал и впрямь лучше языка. У людей остались неприятные воспоминания о тех режимах, которые апеллировали к дискурсу, к дискурсивной истине. В итоге любое притязание на истинностный дискурс вызывает недоверие – и отвергается как потенциально тоталитарное. Освобождение от языка, суверенность молчания многими все еще осознается как победа. Сократ и Платон, которые мечтали о государстве, основанном на истине дискурса, в наши дни не имели бы ни малейшего шанса на успех. Однако если мы предпочитаем справедливость капитала справедливости дискурса или наоборот – это происходит по-прежнему внутри языка, и тем самым мы уклоняемся от подлинной проблемы. На вопрос о равенстве или неравенстве в отношениях между дискурсом и капиталом может ответить только та сила, которая оценивается нами как сила фактического положения вещей. Сегодня победа капитализма кажется нам окончательной. Как сказал Фредерик Джеймисон, нам легче представить себе конец света, чем конец капитализма. Но фактические основы и инфраструктуры рыночной экономики, как известно, легко могут пошатнуться.

Новый подъем милитаризма и возрождение имперских настроений – процессы, свидетелями которых мы сегодня являемся, – снова приводят язык к власти. Военные задачи и распоряжения формулируют

ются на том же языке, на котором говорим мы, и поэтому могут быть подвергнуты критике средствами этого языка. Недаром социалистическую или советскую экономику называли командной экономикой, то есть такой экономикой, руководящую роль в которой играет не медиум денег, а медиум языка. Следовательно, милитаризация означает возвращение к языку – и если милитаризация экономики когда-нибудь станет реальностью, это будет означать подчинение капитала языку, подчинение дискурсу. В этом случае дискурсивная критика получает новый шанс. Таким образом, в настоящий момент мы не можем сказать, является ли освобождение от языка во имя капитала и воцарение постдискурсивного общества окончательным или нет.

Но если мы живем в условиях неравенства капитала и дискурса, имеет смысл спросить, как эта фундаментальная несправедливость – если она существует – сказывается на нашем положении, на положении интеллектуалов, писателей и художников. Мне кажется, что Клемент Гринберг в свое время нашел для этого наилучшую формулировку. Согласно его теории, в условиях капитализма к ученым и технологам предъявляются все более высокие, а к художникам – все более низкие требования. Это занижение требований, которое, впрочем, имеет мало общего со снижением платы, принципиально для капитализма. По причинам структурного порядка от художников, писателей или интеллектуалов при капитализме требуется, чтобы они работали хуже, чем они могут работать. Им следует сознательно и последовательно редуцировать свою активность, свой талант,

свое вдохновение. И причина этого понятна: в условиях общего неравенства капитала и языка от каждого члена общества требуется, чтобы он производил как можно меньше языка – а если он его все-таки производит, то это должен быть язык низкого качества. Гринберг определял авангард как протест современных художников против этого систематического занижения требований, которое манифестирует их неравенство – по сравнению с более ранними эпохами, когда от художников требовалось больше. В свете этой идеи конститутивный для капитализма конфликт между художником и обществом предстает как реакция художника на заниженные требования к нему, которые воспринимаются им как неравенство <...> и против которых он восстает. Я хотел бы более тщательно проанализировать механизмы этого неравенства (чего сам Гринберг не делает – он ограничивается его общей констатацией, не объясняя, как оно функционирует).

Как известно, капитал оперирует посредством экспансии и циркуляции. А это означает, что капитал в первую очередь обращается к тем, кто еще не вступал с ним в контакт, то есть к новым слоям населения, которые необходимо превратить в потребителей. Они должны быть привлечены к приобретению уже имеющихся продуктов, поскольку это позволяет увеличивать прибыль от этих продуктов и избегать рыночного застоя. Динамика капитализма направлена в первую очередь на создание новых рынков – на поиск новых потребителей для одних и тех же товаров. Относительно недавно мы имели возможность наблюдать новый этап этого процесса, когда в Москве и Пекине откры-

лись филиалы McDonald's, а в кинотеатрах Восточной Европы впервые показали американские блокбастеры. Ничто так не чуждо капиталу, как принцип аккумуляции, как собирательство, как архив, который изымает ценности из обращения, останавливает их циркуляцию – и тем самым, с точки зрения капитала, обесценивает их. Напротив, любая дискурсивная или художественная продукция, претендующая на высокое качество, нуждается в архиве, ведь в отсутствие архива нет никакой возможности сравнить качество новой, сегодняшней культурной продукции со старой, вчерашней. Если нет архива, если все художественные товары в равной степени циркулируют – значит, нет и критерия для сравнения, а интеллектуал или художник попросту не знают, насколько хороша их продукция. И главное, они не знают, является ли то, что они делают, новым или нет – а ведь только в том случае, если мы чувствуем, что делаем что-то новое, мы инвестируем в свою работу достаточную энергию, чтобы доказать, что это новое сопоставимо со старым. В противном случае мы, как известно, работаем впустую.

Только архив, только аккумуляция существующих культурных ценностей открывает возможность для производства нового – и одновременно требует такого производства. Ведь только архив позволяет проводить сравнение между тем, что было произведено раньше, и тем, что было произведено позже, и тем самым дает возможность говорить, в чем состоит новизна нового. И в то же время он требует нового, потому что ему не нужны повторения и подражания. Работать для архива, для историче-

ской памяти означает необходимость постоянно производить новое. Следовательно, если потребитель, то есть в данном случае архив, остается тем же, искусство должно становиться новым. Если нет архива, то нет и требования нового – оно заменяется поиском все новых и новых потребителей для одного и того же искусства. Вместо требования нового искусства выдвигается требование нового рынка.

В наше время архив явно отсутствует. Лучшим примером служит институт музея, который долгое время был синонимом художественного архива. Но с некоторых пор значение постоянного музейного собрания стремится к нулю. Сегодня музей главным образом используется для проведения больших выставок, которые должны снова и снова привлекать публику. Если раньше постоянное собрание еще создавало достойный фон для таких выставок, то сегодня оно уступило эту свою последнюю социально релевантную роль зрелищной, специфически музейной архитектуре. Искусство <...> начинает циркулировать внутри музейной системы. При этом оно стремится постоянно апеллировать к новой или, что еще характернее, к молодой публике.

Этот призыв к привлечению нового, особенно молодого зрителя, который сегодня раздается на все голоса в музее, в театре, в опере и т. д., превратился в настоящее бедствие для современного искусства. На какую бы конференцию, на какой бы конгресс, на какой бы симпозиум, посвященный проблематике искусства и культуры, мы сегодня ни пришли, мы слышим одно и то же: нам следует всерьез задуматься о том, как привлечь людей в музей, в

театр, на концерт, как сделать наше искусство привлекательным для тех, кто никогда прежде не бывал в музее, в театре или на концерте. В основном эти слова произносятся мягким, но озабоченным тоном, выражающим глубокое желание говорящего быть демократичным, открытым и коммуникабельным – и заменить исключение другого его включением. Этим тоном с нами говорит сам капитал, поскольку в нем звучит искренняя забота о финансовом благополучии соответствующих культурных институтов, которое может быть обеспечено исключительно путем создания новых рынков и привлечения новых потребителей. Как мы должны относиться к этой заботе? Что нам ответить голосу капитала?

Конечно же, эта забота в каждом отдельном случае совершенно оправдана – и легко удовлетворима. Однако при всем понимании этой заботы не следует забывать, что конечным основанием для нее служит фундаментальная несправедливость, то есть неравенство между капиталом и дискурсом. Чтобы утверждать это, достаточно вернуться к эпохе раннего авангарда начала XX века. В те времена тоже велись горячие дискуссии о новом, но речь шла о новом в искусстве – а не о привлечении новой публики. Конечно, и тогда в качестве аргумента в пользу создания такого искусства служило утверждение, что новое поколение зрителей нуждается в новом искусстве. Но это поколение мыслилось как исторически новое. В контексте большого исторического нарратива, который репрезентировали музейные архивы, каждое поколение удостоверяло себя с помощью своего искусства: Ренессанс, барокко, романтизм

или импрессионизм. Художник той эпохи стремился стать героем этого большого нарратива, в котором излагалась история современного искусства. И он стремился занять место в музейном собрании, которое репрезентировало эту историю. Даже в том случае, когда художник-авангардист боролся против музея, его целью было занять место в нем. Сегодня такая борьба лишена смысла, ведь музей наших дней уже не является тем пространством, в котором произведение искусства способно доказать свою ценность. Любая история, включая историю искусства, давно объявлена фикцией – так какой же смысл становится героем фиктивной истории?

Сегодня новое поколение понимается не исторически, а чисто биологически. Поэтому уже не ставится вопрос о том, чтобы дать возможность исторически уникального выражения исторически уникальному поколению. Вместо этого новому поколению пытаются продать старые товары – но так, чтобы одновременно это “отвечало мироощущению молодых людей”. Культурная инновация осуществляется сегодня как приспособление культурной традиции к новым жизненным обстоятельствам, новым технологиям презентации и дистрибуции или новым стереотипам восприятия. Цель такого приспособления состоит в том, чтобы устранить исторические различия, которые возникли в результате технического и социального развития, и убедить современную молодежь в том, что герои прошлого, в сущности, ничем от нее не отличаются: они тоже рождались, любили, страдали, а потом умирали. Ромео и Джульетта живут в трущобах, Орфей поет под аккомпане-

мент своей гитары. Так удается привлечь молодое поколение – хочет оно этого или нет. Если оно не идет в театр, то оно, по крайней мере, идет в кино – в любом случае оно видит одно и то же. Конфликт поколений, долгое время служивший двигателем модернизма, в наше время остановлен. Новое поколение вступает в мир уже не как потенциально опасный дискурсивный конкурент, а как желанный потребитель.

Поскольку художественная система наших дней видит и свою задачу, и задачу художника прежде всего в том, чтобы донести художественную продукцию до человека, сам художник сегодня действует подобно капиталу. Как правильно сказал Бойс, пусть он при этом имел в виду нечто другое, искусство равно капиталу. Однако чтобы это объяснить, нужно сначала разрешить широко распространенное недоразумение. Часто говорят: искусство – такой же товар, как любой другой. Художественный рынок является частью единого рынка и функционирует по обычным законам товарной экономики. Произведения искусства циркулируют в нашей экономике, как и все остальные товары, – в контексте всеобщей товарной циркуляции. Отсюда возникает иллюзия, что, будучи производством, искусство противоположно капиталу. Но по меньшей мере со времен Дюшана мы знаем, что современный художник не производит, а отбирает, комбинирует, переносит и размещает на новом месте. Сегодня искусство оперирует реди-мэйдями – даже в тех случаях, когда эти реди-мэиды произведены им самим. А это значит, что искусство действует так же, как капитал. Ведь капитал оперирует как раз посредством отбора, перегруппировки,

нового упаковывания, детерриториализации, ретерриториализации и т. д. Капитал – величайший художник нашего времени. И если художник хочет быть столь же велик, он начинает подражать ему – его внимание смещается с самого продукта на способ его территориального и временного размещения. Теперь понятно, почему в отличие от авангарда начала XX века искусство наших дней не инсценирует революцию против классического наследия. Производители конкурируют между собой. Но художник наших дней – это не производитель, а апроприатор; его отношение к капиталу – это отношение мимесиса, он апроприрует так же, как апроприрует капитал. Современное искусство обращается с художественным наследием в целом, как Дюшан с писсуаром: оно помещает это наследие в другие условия, чтобы привлечь новую публику к старому продукту.

<...>

Перед современным автором, когда он, практикуя свое искусство, пытается представить себе потребителя, читателя или зрителя, для которого он работает, встает вполне определенный образ. Мне лично кажется, что этот образ напоминает “Черный квадрат” Малевича. Он полностью очищен от всяких культурных предпосылок, от всякого архива. Малевич говорил о своем “Черном квадрате” как о новорожденном младенце – причем рожденном из ничего. Так вот, “Черный квадрат” есть идеальный образ того молодого читателя или зрителя, для которого сегодня делается искусство. Этот идеальный молодой потребитель не располагает культурным архивом, дающим возможности для сравнения.

Его сознание – это квадрат, на котором можно разместить все, что предлагается капиталом. Этому потребителю любое искусство кажется новым и волнующим. Тем самым окончательно отменяется поиск нового в искусстве.

Те же, кто по той или иной причине все еще носят такой архив в своей голове и сохраняют способность к историческому сравнению, вызывают у современной художественной общности безграничное презрение. Их считают сухими, рассудочными книжниками и вообще врагами искусства. Своими ненужными и вредоносными историческими комментариями они разрушают непосредственное переживание искусства – экстатическое и невинное переживание черного на белом. Но главное, считается, что под предлогом поиска новых художественных форм они уклоняются от своей основной задачи – от привлечения новой публики к старому искусству. Эти мрачные типы не вызывают ничего, кроме отвращения, – как у потребителей, которым они портят все удовольствие, так и у художников, которые это удовольствие поставляют. Наши друзья, деятельность которых связана с художественной сценой, снова и снова с радостью сообщают нам, что на очередном художественном мероприятии собралась не эти брюзгливые завсегдатаи, а бодрая и веселая молодежь, которая потягивала пиво – и уже поэтому все хорошо схватывала и правильно понимала, пусть ей и нечего было об этом сказать. Поэтому если кто-то имеет несчастье принадлежать к этим самым брюзгливым завсегдатаям и к тому же не может избавиться от дурной привычки комментировать увиденное, ему должно стать стыдно. Ушли в

прошлое те времена, когда искусство создавалось в первую очередь для тех, кто это искусство лучше всего понимает, будучи носителем максимально полного архива, позволяющего проводить сравнение. Сегодня искусство не нуждается в герменевтике – ведь герменевтика, как известно, делает искусство более сложным, более недоступным, более требовательным, чем это нужно рынку.

Искусство сегодня нуждается исключительно в потребителях, герменевтические способности которых близки к нулю. “Черный квадрат” создавался как последняя, минимальная картина. Сегодня есть стремление к последнему, неизвестному потребителю, предъявляющему минимальные требования к искусству. В обоих случаях на карте стоит некое целое. Для Малевича его “Черный квадрат” символизировал все картины, поскольку все они обнаруживают минимальную структуру, выявленную в “Черном квадрате”. Неизвестный потребитель, чье восприятие не обременено никакими предварительными знаниями <...> и в расчете на которого создается сегодня искусство, также символизирует целостность потенциальной публики. И капитал, и искусство пребывают ныне в поисках этого неизвестного потребителя – этой смутной черной фигуры, парящей в белой пустоте. Но при этом современная художественная система настроена недружелюбно и несправедливо не только к человеку искусства, но и, в сущности, к любому реально существующему читателю и зрителю, каждый из которых является носителем того или иного личного архива – и все еще очень далек от идеала неизвестного потребителя, не располагающего никаким архивом.

После того как проведен анализ, который – по праву или нет – воспринимается как критический, перед автором всегда встает вопрос: так какова же альтернатива? Что вы можете предложить, чтобы изменить ситуацию? А если не можете, то не продиктована ли ваша критика обидой на дух времени? Между тем со времен Ницше считается, что руководство встать обидой нехорошо.

Но почему нехорошо? Как быть с этим моральным осуждением обиды, к которому прибегают всякий раз, как только речь заходит о критике в адрес современности?

Книга “Il faut d’offendre la sociOtO” Мишеля Фуко получила известность главным образом благодаря введенному ею понятию биополитики. Но мне кажется, что основной интерес этой книги заключается в реабилитации феномена обиды: пусть эта реабилитация и не формулируется <...> в таких же терминах, но фактически она там осуществляется. Фуко описывает подлинно политического субъекта как такого субъекта, который не забывает и не прощает унижение, обиду и несправедливость – даже оставаясь беспомощным и не имея надежды на возмездие. Более того, он измышляет обиду и несправедливость, чтобы конституировать себя как такового. Подлинно политический субъект не падает духом перед доказательством устарелости или исторической неадекватности своей политической позиции – даже если это означает, что она навсегда должна быть редуцирована к бессильному, злобному, полному обиды комментарию. Мы прекрасно знаем, что о неравенстве между капиталом и дискурсом стало известно уже довольно давно – уже во времена Флобера и Бод-

лера, которые не скупились на бессильно-злобные комментарии. С тех пор было предпринято многое, чтобы исправить эту несправедливость – включая коммунистические революции. Сегодня мы склонны считать, что эти революции потерпели поражение, а режимы, возникшие в их результате, рассматриваем в свою очередь как несправедливые. Пусть так. Но это вовсе не означает, что неравенство между капиталом и дискурсом вдруг стало от этого справедливым. Это означает, что политика сопротивления несправедливости должна продолжаться. Прежде всего это должно происходить путем сопротивления автора систематическому требованию снижения качества, предъявляемому современным обществом, – и тем самым путем продолжения традиции современного искусства, как она понималась Гринбергом. Исходя из этого, я думаю также, что нам следует продолжать традицию бессильно-злобного комментирования, традицию обиды, которая сегодня вытесняется во имя ложно понятой ницшеанской морали. Ведь такой брызжащий комментарий снова и снова приносит автору удовлетворение, в котором не следует себе попусту отказывать.

Перевод с немецкого АНДРЕЯ ФОМЕНКО

Борис Гройс
Философ, теоретик и критик
современного искусства. С 1981
г. живет в Германии. Автор
фундаментальных исследова-
ний современной художествен-
ной культуры. Один из наибо-
лее авторитетных в Европе
интерпретаторов современ-
ной русской культуры.
Живет в Кельне.

СУЩЕСТВОВАНИЕ НА ГРАНИЦЕ

ДМИТРИЙ А. ПРИГОВ



Дмитрий А. Пригов
*«Восхождение
буддистско-русского
духа», перформанс
Валенсия (Испания),
2001*

Мой внук рисует. Он страсть как любит рисовать. Большим пальцем правой руки, не оборачиваясь, он небрежно указывает за спину, где на стене висят мои рисунки.

– Ну, я рисую лучше, чем этот, – говорит он вальяжно. Под “этим” имеюсь в виду я.

– Но у него композиция, – пытается слабо возразить жена. Аргумент не действует.

– Нет, композиция у меня лучше, – понятно, что лучше.

– Но у него форма. –

– И форма у меня лучше, – безапелляционно заявляет он.

– У него, у него... – жена уж и не знает, какой выдвинуть

последний решительный и убедительный аргумент, – у него техника...

Тут глаза у внука наполняются слезами, он уходит в соседнюю комнату, и оттуда слышно:

– Ты меня оскорбила! – вот так.

Собственно, сделав определенные поправки на возраст, можно констатировать, что в данном эпизоде с удивительной точностью воспроизведен тип самосознания художника совсем еще недавних времен. Когда еще существовали гении. Тип и система взаимоотношения гения с гением. Удивительное и вдохновляющее было время. В

компании нельзя было быть не гением, так как середины не существовало. Быть не гением значило сразу же обратиться в говно. Единственным способом признания тебя в качестве достойного существовать в присутствии кого-либо было признание: старик, ты – гений!

И помню, как-то необыкновенно рано для подобных гениев и художников, совсем еще затемно поутру ко мне явился один из них. Был он удручен до чрезвычайности.

– Все, уезжаю из Москвы, к себе, – а был он родом из какого-то небольшого городка, достаточно удаленного от столицы.

– Что так? – подивился я, протирая глаза. Еще несколько часов назад на ночной попойке подобное не планировалось, даже в голову не могло прийти. Ведь тогда уехать из Москвы – все равно что пропасть в небытие.

– Да вот, этот, – он не называет имени, но, как и в случае с моим внуком, сразу ясно, кто имеется в виду, – сказал, что я не гений, а говно.

Ну, понятно, что при достаточно узком круге общения, серьезном давлении внешних социальных обстоятельств и при естественных культурных амбициях возникают подобного рода компенсаторные механизмы преизбыточного взаимного и поименования, и самопоименования.

При более-менее нормальном соотношении сфер социального и частного (нормального, так сказать, в медицинском смысле – практически здоров) деятель искусства находится на границе между ними, как между двумя мощными полюсами гравитации, испытывая давления обеих, работая с ними, испытывая искушение, преодолев границу, переместиться в зону какой-либо из них.

Ну, обсуждать качество и наполнение этих зон в данном случае не обязательно. Собственно, и так все известно. Одна есть зона власти, престижности, денег и комфорта. Другая – нравственности, частных отношений, свободы творчества, критического жеста, независимого социального поведения.

Собственно, обитание художника на границе, тематизируясь в текстах и социокультурных жестах, является медиацией. И в наше время это в большей степени становится никогда не проявлявшейся в такой откровенности и интенсивно-

сти медиацией, вернее, попыткой медиации между кардинально несовпадающими временами. Временем стремительного рыночного оборота денег и замедленностью частного творческого процесса. То есть скорость процессов в зоне власти (увы, в который раз придется повторять эту банальную истину, что ныне рынок и есть преимущественная зона власти) принципиально отличается от предыдущих времен, когда скорости в зоне власти и в частной зоне творчества были вполне соотносимы.

Интересно, что советский социокультурный проект как раз не предполагал подобного типа художественного существования на границе в качестве помянутого медиатора. Художник в пределах этого проекта предполагался как чистый транслятор неких высших идей с наименьшим возможным персональным шумом. Граница между зонами социального и частного предполагалась прозрачной, если вообще предполагалась.

В позднесоветский же период в андеграунде появился заново конституированный тип художника, живущего на границе. Однако, парадоксальным образом, скорости в зоне частного-творческой настолько превышали скорости в сфере социальной, что художники вынуждены были ассоциировать себя и соотноситься скорее с неким гипотетически-виртуально выстроенным мобильным западным социокультурным процессом.

Понятное дело, что граница между указанными зонами всегда достаточно подвижна, сдвигаясь в ту или иную сторону (кроме случаев, когда вообще, как в культурах тоталитарных и теократических, ей места принципиально не предполагено). Ныне по причине указанного

тотального несовпадения времени, скорости процессов, происходящих в обозначенных зонах, при несравнимых их объемах и силе гравитаций граница настолько сдвинулась в сторону власти, денег и мгновенной запечатленности в масс-медиа, что, пожалуй, уже нет смысла говорить не только о медиации между равноправными, вернее, взаимозависимыми сферами влияния, но вообще о значимости акта самой медиации в принципе. То есть все значимое, происходящее в сфере культуры, почти полностью подчинилось законам рынка – то есть тотального превосходства принципа морального устаревания относительно физического, что порождает доминирование моды, гламура и дизайна. В нашем случае не входит в задачу давать какие-либо нравственные и качественные оценки данному процессу и его результатам.

Проект существования на границе стремительно исчезает, если уже не миновал полностью. С ним исчез и гений. Имеется в виду не степень одаренности, но тип и образ социокультурного служения и межперсональных отношений в сфере искусства и культуры. Вполне вероятно, что многие знакомые нам черты художественных проявлений можно будет различить и в будущем, но уже в пределах другого проекта, поименование которого мы остережемся давать здесь и сейчас.

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.

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК: СЕКТАНТ ИЛИ ЛИЦЕДЕЙ?

ВИКТОР ТУПИЦЫН – АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ



Недавно мне удалось побывать на выставке “Дада”, организованной Национальной галереей в Вашингтоне совместно с Центром Помпиду в Париже. Хотя я люблю нелюбовь и, в частности, нелюбовь к искусству, главным впечатлением от выставленных работ была все же их театральность – в том смысле, что “возвышенный террор” изобразительности в отношении самой себя достиг в случае “Дада” предельной кондиции. Причем с привкусом китча и дешевой развлекательности, обусловленной, как мне кажется, местом рождения “Дада” – кабаре “Вольгер”. Другая проблема – это половинчатость отрицания, ставшего в случае дадаистов “частичным объектом” (*part-object*): невзлюбив искусство, они продолжали любить творчество. С точки зрения Степуна, с которым я (естественно!) не согласен, все наши творческие отправления и аспирации “суть отпадение от Бога”. Но если он все же прав, то нет, наверное, ничего более спектакулярного, чем это “отпадение”.

Критика спектакулярности заслуживает отдельного

обсуждения, особенно с учетом взаимодействия между современным искусством и *mass media*. Непонятно, какая из двух этих планет – “Солярис”, но связывающая их круговая порука (*экономимесис*) – именно та реальность, которая не позволяет иметь дело с чем-то одним в отрыве от всего остального.

Интервью с Андреем Монастырским – часть переписки, начавшейся в 1975 году после моего отъезда из СССР. Тогда мне казалось, что советский и американский режимы – всего лишь разные парадигмы театральности и что эмигрировать из Москвы в Нью-Йорк – примерно то же самое, что прервать просмотр спектакля во МХАТе и перейти в Театр на Малой Бронной. Спустя годы стало понятно, насколько инфантильной была эта ориентация на зрелищность, на восприятие мира исключительно как пищи для глаз.

Различие между спектакулярными режимами прошлого и настоящего в том, что сегодня (при помощи электронных *media*) мы уже беспрепятственно и, главное, инстантивно перемещаемся из одного

театра в другой – тем более, что ареной спектакуляризации является в первую очередь наше сознание. Фактически, оно выстраивает себя по образу и подобию театра. “Театр сознания” – эта фраза Стефана Малларме как нельзя лучше соответствует нынешнему положению вещей.

Независимо от рода наших занятий, мы всегда на сцене, и было бы наивно думать, будто эстетические практики являются исключением. То, что это не так, я осознал благодаря Андрею, о чем свидетельствует письмо, посланное ему 7 ноября 1979 года: “Андрюша! Я бесконечно тебе благодарен за акцентацию таких понятий, как “салонность” и “эстрадность” – тем более, что и сам грешу чрезмерной эстетизацией языка, превращая его в экспонат. Единственное возражение (с моей стороны) касается того, что концертность и экспонатность – режимы не только зрения, но и сознания... Гений, с точки зрения Бодлера, создатель стереотипов, а стереотипы суть идеальные предметы. Не означает ли это, что массовая культура, оперирующая стереотипами, – удел идеалистов? Но чтобы художественное новшество превратилось в стереотип, нужен мимесис. Это как в храме, где отбивают поклоны и непрерывно повторяют одни и те же молитвы. Получается, что идеальный мир состоит из клише, самое универсальное из которых – Бог. Твой вовеки и присно, В.Т”.

Виктор Тупицын: Позволь адресоваться к тебе словами из “Безумного волка” Заболоцкого. Итак, “какое у тебя занятие?”

Андрей Монастырский: Увы, большинство нормальных людей не склонно было бы рассматривать то, чем мы занимаемся (под “мы” я подразумеваю нашу группу), в рамках искусства. И совершенно справедливо. Мы сами только и делаем, что стараемся это доказать. То есть – почему, собственно, это искусство?! Быть может, это абсолютно иная ценность со своими формообразующими законами.

В. Тупицын: Какова структура ваших перформансов?

А. Монастырский: “Глобальная” структура подразделяется на три части: события, фактография и интерпретация. Причем принадлежностью “салона” оказываются две последние. Иногда только интерпретация, т.к. фактография может иметь место и в ежедневной газете под рубрикой “Происшествия” и т.п. Кстати – то, что мы делаем наши акции за городом, также имеет формообразующий смысл. “Путешествие” зрителей до места события вводится для того, чтобы редуцировать их коллективно-урбанистическую психологию, настрой, ибо эмоциональная преднастроенность – вещь крайне важная. Иначе – произвол и необязательность. Словом, это и есть “предварительное время” акции (путь).

В. Тупицын: Каковы отличительные признаки акций, о которых мы говорим, в свете ваших собственных теоретических построений?

А. Монастырский: В принципе, нашу деятельность



можно расценивать как литературу или, вернее, как поэзию – но с одной важной особенностью: одноразовость осуществления. Важный момент – это минимизация тех элементов акции, которые индуцируют принадлежность “салону”. Если же рассуждать на менее профаническом уровне, то наши действия есть не что иное, как эстетическая практика, принимающая для нас форму единственно возможного существования. Опасаясь недомолвок, поясню, что под “салонном” мы понимаем “выставочность” производимых объектов или акций. Это как раз то, чего мы стараемся избегать. Переходя к более конкретному ряду понятий, хотелось бы поговорить о так называемой “системе вовлечения”. В настоящее время у меня совершенно выкристаллизовался “предмет изображения” в демонстрационной структуре акций: это – системы вовлечения сознания в демонстрацию происходящего. Представь себе традиционную систему вовлечения, так сказать, “гантельную”: с одной стороны – “предмет”, с другой – зритель, абсолютно внешнеположенный предмету. Между ними как бы прямая связь – линия понимания. Так вот, мои интересы сосредоточены именно на этой линии, а не во внутритекстовой ситуации предмета. Для меня это даже не линия, а целое пространство понимания, в котором “полюса” иден-

тифицируются, образуя единый объект: *предмет—зритель*. При таком взгляде на систему вовлечения зрители уже не внешнеположены предмету, а являются его элементом, как и любые другие его составляющие или параметры. Другими словами, зритель – это *единица*, инструментарий (его сознание, разумеется). Он располагает в событии только определенной частью понимания – целиком же оно приходит только в интерпретации.

В. Тупицын: Но ведь если интерпретация – “принадлежность салона”, а ваша цель, как ты говоришь, минимизация подобной к нему принадлежности, то выходит, что вы минимизируете меру понимания, горизонт которого характеризуется именно своей открытостью свету интерпретации.

А. Монастырский: Ты прав, если иметь в виду профаническое понимание. Кроме того, все художественные атрибуты акций – всего лишь поверхность, своего рода технический аппарат для реализации определенной системы вовлечения. Если внимательно проанализировать какую-либо из акций, например, “Картины” (1979) или “Комедию” (1977), то станет ясно, что система вовлечения в них – вовсе не гантельная и смысл акций – именно в актуализации связи между объектом и сознанием зрителя (плюс – сознание участников).

В. Тупицын: Ты как-то писал, что ироничность ваших акций не имеет ничего общего с “салонной” разновидностью юмора, бытующей в ряде практических достижений американского “эстрадного” концептуализма. Не исключено, что “салонным” является не сам американский концептуализм,

а наше восприятие этого феномена и то, как мы трактуем его “фактографию”, не зная контекста. Объясни, что ты имеешь в виду, когда говоришь о юморе и иронии.

А. Монастырский: Тут, мне кажется, любопытно подвергнуть анализу самих носителей пафоса или императива иронии. Вопрос в том, на чем, собственно, они основываются: на салонности ли мышления, на в детстве ли прочитанном Гёссе или (более серьезно) на метафизически прочувствованной иронии XIX века (Шлегель и Шлейермахер)? Западная публика в своей интеллигентской массе, прочитывающая между пивом и виски какие-нибудь дзэнские или суфийские тексты в рекламных обложках, уже изначально настроена на то, что так называемый научно-технический прогресс обеспечит им безболезненное умирание. В силу подобной безболезненности (и умирания, и существования) вся метафизика очень удобно выносятся за скобки, а то, что принимается “всерьез”, — регламентируется как *эстетическое*. Об этом изумительно едко писал еще Кьеркегор.

В. Тупицын: Боюсь, что в каком-то смысле все виды искусств — от предметной бутафории до перформанса — вышли из театра. Вышли и (на выходе) разошлись в разные стороны. А теперь возвращаются обратно, поэтому “эстрадность” и “салонность” — всего лишь симптомы их репатриации... Расскажи о каком-нибудь из последних проектов.

А. Монастырский: Совсем недавно я придумал одну вещь, которая собиралась быть предназначенна “В. Тупицыну”. Но, увы, это технически неосуществимо, т.е. невозможно послать тебе посылку с этой самой “вещью” — не пропустят.



В. Тупицын: Уместно спросить, что это за духовная практика, на которой ты постоянно делаешь “скрытый” акцент: дзэнская? даосская? суфийская? христианская? или еще какая-нибудь?

А. Монастырский: Я думаю, что экуменическая — в широком смысле; это молитва на языке символов, понятных для нас. Поэтика выполняет чисто провокативную функцию (провокация сакрального). Обратное — столь же актуально. Вот, например, твой “речной” концепт, где предлагается отыскать исток Яузы или Клязьмы, чтобы затем брести вниз по течению, пока волна не накроет тебя с головой. Чем это не стихотворение? Почему вообще не вводить в сферу поэзии вещи, события, отношения и проч.? Ведь есть бесчисленное множество поэтических форм, не обязательно связанных с лексикой. На самом деле — всё это зависит от нас, т.е. если мы будем настойчиво уверять всех, что фотографии человека и станет поэзией. И в этом есть обновляющая ностальгия, археологическая добросовестность, ибо весь концептуализм основан прежде всего на знании

и учитывании предыдущих культур.

Москва — Южный Иллинойс, 1979 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Интервью осуществлялось в 1978–1979 гг. по переписке. Первоначальное название — “Интервью с Андреем Монастырским”.

²Монастырский действительно рассказал об одном из проектов, описание которого можно найти в первом томе “Поездок за город”. М.: Ad Marginem, 1998.

³Это примечание, как и предыдущее, добавлено в 2005 году. В нем я хочу напомнить читателям и авторам этого сборника о том, что в 70-х и 80-х годах теоретиками московского концептуализма были Илья Кабаков и Андрей Монастырский. В особенности — этот последний, чьи тексты (как видно на примере данного интервью) всегда отличались высоким уровнем теоретической рефлексии. Многим из моих коллег (включая меня самого) до сих пор непонятно, на каком основании авторы тех или иных статей о московском концептуализме претендуют на роль его теоретиков. Насколько я знаю, Монастырский никогда не резервировал за ними этой позиции — тем более, что концептуализму вообще не нужны никакие теоретики, помимо самих художников, которые — как это было в случае Смитсона, Кошута или Аткинсона — прекрасно справлялись со своими обязанностями, писали превосходные тексты и знали, что им делать.

Андрей Монастырский
Художник, литератор и теоретик культуры и искусства. Одна из ключевых фигур т.н. «московского концептуализма». Основатель группы «Коллективные действия». Творчество А. Монастырского был посвящен специальный ? 42 “Художественного журнала” (2002). Живет в Москве.

Виктор Тупицын
Поэт, эссеист, критик и теоретик современного искусства. Автор книг — «Другое искусства» (1997), «Коммунальный (пост)модернизм» (1998). Живет в Нью-Йорке и Париже.



АГРЕССИВНО-ПАССИВНЫЙ ГЛАМУР

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Торжество хорошего среднего вкуса

Большое выставочное шоу, если оно претендует на публичный и медийный успех, сегодня неминуемо работает с эстетикой фешенебельного гламура, по сути, гарантом коммерческого и массового признания. Нюанс в том, что работа с эстетикой гламура, будучи даже критичной или нетерпимой по отношению к нему, непременно перерастает в работу в эстетике гламура, в апеллирование к наиболее модным сейчас эмблемам глобальной потребительской культуры. Вторжения на поле гламура приводят к превращению и традиционалистского, и заведомо новаторского произведения в престижный рыночный объект. Гламур сегодня – продукт глобализационных технологий, направленных на унификацию и усредненность любых поставляемых на художественный рынок символических ценностей. Экспансия гламура во многие сферы культурного производства зачастую “держит под колпаком” всех участников художественного процесса: и художника, и критика, и зрителя, и куратора, заставляя их подстраиваться к ценностным критериям, диктуемым новыми гламурными тенденциями.

Авторитарность гламура и его стремление безраздельно контролировать большинство зон культурной активности убедительно показаны в книге Джона Сибрука “Нобрау”. Триумфальное “нашествие” гламура продемонстрировано Сибруком на примере редакторской политики “Нью-Йоркера”,

отказывающейся от элитарных обзорных эссе ради злободневных репортажей об институте демократических звезд: киноактеров, моделей, спортсменов, юристов и хозяев шоу-бизнеса. Автор, сам сделавший громкую карьеру в “Нью-Йоркере”, проводит остроумное исследование резкого “падения вкусов”: высококолобий американский журналистский бомонд начинает поклоняться тому, что пользуется спросом у массовой аудитории, лоббируется медиа-магнатами и становится раскрученным брендом. Сибрук говорит о триумфе хорошего среднего вкуса, балансирующего между высоким, избирательным вкусом (хайбрау) и вкусом низким и непритязательным (лоубрау).

Введя в интеллектуальный обиход прижившееся слово “ноубрау”, Сибрук этим неологизмом удачно охарактеризовал вкусовые предпочтения современного культурного истеблишмента. Превыше всего он боготворит то, что уже всецело захвачено медиа, включено в рейтинги, топ-десятки и хиты продаж и одновременно узаконено мнением экспертной культурной элиты. Рыночная востребованность, медийная реклама и “путевка в жизнь”, выданная компетентным кругом знатоков, позволяет культурному феномену (вне зависимости от его подлинных эстетических качеств) стать предметом обожания влиятельных референтных групп. Динамика позднекапиталистического рынка требует, чтобы фавориты и кумиры сменяли друг друга в медийном пространстве с максимальной скоро-

стью. Нобрау в трактовке Сибрука есть попытка думающей среды зафиксировать изменчивые конъюнктуры и предложить подвижную шкалу ценностей, разделяемую различными социальными общностями.

В практическом ракурсе нобрау – это установка на циничный консенсус элитарного и массового ради быстрой карьерной и финансовой выгоды. В русском контексте типичным продуктом нобрау является апологетическое восхваление интеллектуальной средой ультралевых агиток Александра Проханова – от награждения его “Господина Гексогена” премией “Национальный бестселлер” до выхода его антипутинского “Политолога” в оформлении Георгия Острцова. Реакционный советский романист и одиозный колумнист “Завтра” в 90-е неоднократно обвинялся в дилетантстве и графоманском стиле, превращающих его политические фельетоны в образцы “дурновкусия”. Именно такое гипертрофированное понижение планки качества делает Проханова культовым персонажем 2000-х. Ведь в его транслирующих социальную паранойю текстах достигается оптимальная комбинация элитарного (политического протеста) и массового (безграмотного косноязычия). Оттого романы Проханова и становятся маркетингово прибыльными примерами нобрау (правда, Александр Иванов, публикуя Проханова в “Ad Marginem”, снабжает его книги грифом “Трэш”, дабы подчеркнуть ироничную дистанцию культурной

Ли Бовери

«Съемка VI/Вид
31/Март 1992»,
Цифровая печать, ,
92 x 152,40 см.
Предоставлено
автором и Галереей
Perry Rubenstein,
Нью-Йорк
Фото Фергус Пир



Карлос Гараикоа
*«Ты можешь
 построить свой
 собственный горлд на
 свой собственный
 страх и риск»,
 инсталляция,
 2001*
 Галерея Ломбара
 Фрид Файн Артс,
 Нью-Йорк

среды от ею же состряпанного коммерческого чудища).

Желчная аналитика Сибрука претендует охватить в основном метаморфозы вкуса в среде статусных нью-йоркских культурных арбитров. Сибрук уверен в американской культурной гегемонии; сдавание интеллектуальных позиций, пропагандируемое на Сороковых улицах, воспринимается им подобной спущенной сверху мировой «обязаловке». Отчасти с ним солидарен Борис Гройс: он предлагает емкий термин «поп-вкус», подразумевающий стандартизацию вкусового многообразия в глобальном сообществе. Главенствующей оценочной категорией теперь делается не онтологическая или экзистенциальная содержательность произведения, а его медийная популярность, частота попадания в рейтинги и значимые объемы про-

даж. Шаблонный голливудский блокбастер превозносится поп-вкусом, если он приносит миллионные кассовые сборы и одновременно проникает в интеллектуальный дискурс в качестве заслуживающего уважения примера респектабельной масскультуры.

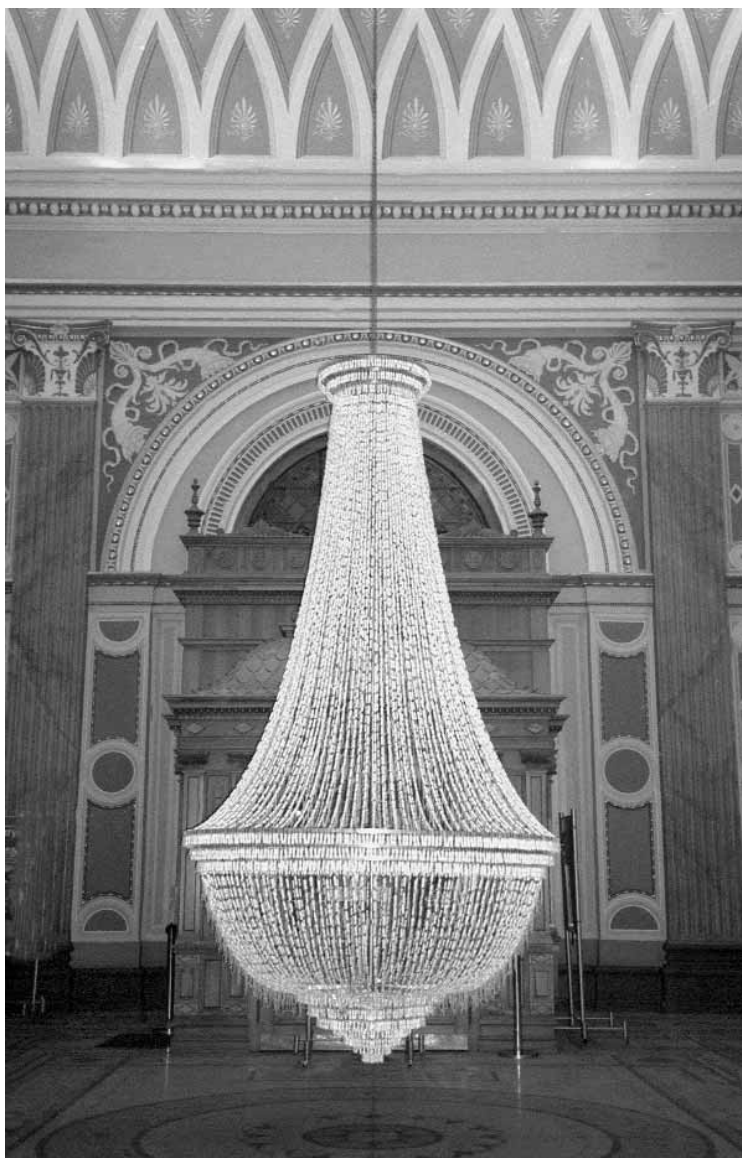
С одной стороны, насаждение усредненных оценочных трафаретов, диктуемых поп-вкусом, для глобального медиапространства может оказаться и вполне конструктивным фактором. Сегодня масштабные выставочные проекты кочуют вместе с сопровождающим их «символическим классом» художников и критиков по самым разнообразным номадическим траекториям, от Сингапура до Буэнос-Айреса, от Мельбурна до Кливленда. Рекордная скорость таких передвижений зачастую не учитывает

локальной специфики того или иного региона, где этот проект должен вступить в резонанс с местным ландшафтом. Далеко не секрет, что процессы глобализации старательно поддерживают экономическое и культурное неравенство различных регионов. Выработка общих критериев вкуса (даже при условии главенства поп-вкуса) позволяет частично исправить ситуацию информационного дисбаланса и установить диалог с Другим на основе общепонятного оценочного языка.

С другой стороны, превалирование заниженных клише, навязываемых усредненным поп-вкусом, приводит к тому негативному моменту, что Гройс называет «глобалистским конформизмом». Глобалистская культурная политика требует от интеллектуала отказаться от индивидуальных приоритетов или служения универсальным догмам и разделять публичные пристрастия, если они востребованы рынком и растиражированы медийными технологиями. Современный интеллектуал, идя на компромисс с диктатом рынка и утверждаемыми масс-медиа установками на понижение, вынужден восторгаться произведениями, где максимально сглажен конфликтный заряд, где наглядно торжествует золотая середина и культ умеренности. Где протестный потенциал уступает место карнавальному обыгрыванию революционных символов. Где все рискованные или чреватые непримиримой конфронтацией мотивы старательно сглажены. Где все должно просто незамысловато нравиться, не подталкивая к строгому и дисциплинированному самоанализу.

Гламур сегодня – это еще и мощнейший инструмент оболванивания, зомбирования и саботажа внятных сопротивлен-

Иоанна Васконселос
«A Noiva», 2001
 Нержавеющая сталь,
 тампоны ОВ,
 300 x 300 x 680 см.
 Коллекция Антонио
 Качола, Кампо Майор



ческих усилий. Пафос гламурного лоска начинает практиковаться художниками, чьи работы ранее служили эталонами контркультурного бунтарства, маргинального поведения или отчаянного протеста – от молодого британского искусства 90-х, Дэмиана Херста и братьев Чэпмен до Олега Кулика, “Синих носов” и АЕС+Ф, если обратиться к русской художественной сцене. Гламур в 2000-е уже не

игровая эстетическая провокация, вроде китча или кэмпя, а сверхуспешная глобальная стратегия со своими стратегиями и со своей артибутикой.

Стратегии гламура нацелены на приравнивание взвешенного, серьезного высказывания к поверхностному и красочному глобалистскому трэшу. Привилегированное положение таких стратегий приводит к тревожным трансформациям не толь-

ко в системе современного искусства, но и в социальной психологии, и в сексуальности, если вспомнить холодного, рафинированного метросексуала, изобретенного в книгах Марка Симпсона. Психотические эффекты, вызванные агрессивным натиском гламура, запечатлены в романе Брета Истона Эллиса “Гламорама” или в серии фотографий Люсинды Девлин, где абсолютно стерильные изображения электрических стульев в тюрьмах разных штатов разоблачают “непристойную изнанку” прилизанного и ханжеского глобалистского благоденствия.

Всемирный увеселительный аттракцион

Какова же артибутика гламура, проявляемая в масштабных экспозиционных проектах и нередко служащая залогом карьерного преуспевания в глобальной публичной сфере? Гламур привносит в художественную среду состояние безудержной эйфории и оглуленного оптимизма, точно подмеченного куратором Чарльзом Эше в программной статье из каталога кассельской выставки “Коллективное творчество”. Достаточно вспомнить бурлескные видеоролики группы “Синие носы” с кувырканьем вокруг обнаженной женщины или клоунадными мафиозными разборками, дабы понять, насколько показное шутовство и балагурство современного художника органично вплетено в структуры медиального успеха. Эпоха гламура подменяет самодостаточное, вдумчивое суждение ярким эффектным зрелищем. Художественный объект приравнивается к увеселительному аттракциону, предназначенному доставлять зрителю исключительно приятные минуты.



Субодх Гупта
«Карри»,
2005
Нержавеющая сталь,
245 x 65 x 300 см.
(каждая часть)
Предоставлено
автором и Галереей
Jack Shainman,
Нью-Йорк
Фото Ромили Эвели

Пожалуй, апофеоз гламурной зрелищности и ее развлекательной компоненты достигается в работах австрийской группы «Желатин». Фигурируя в основной программе Московской биеннале, эта группа в зале экс-музея Ленина возвела макет дощатого деревенского сортира (обклеенный фотографиями очередей к Мавзолею) в натуральную величину, с отводом и стоком на улицу, откуда свисали характерные желтые сосульки. На итальянской горе *Colletto Fava* этими же художниками был водружен шестидесятиметровый надувной кролик, служащий детской площадкой и смотрящийся апогеем досуговой функции гламурного искусства. Крупные показы такого искусства критик из «Нью-Йоркера» Питер Шельдаль окрестил «фестивализмом». Для фестивализма свойствен отбор исключительно монументальных крупногабаритных работ с четко заявленной амбициозностью художника, с паразитированием на авангардном импульсе и с неприкрытой тягой к рекламному глянцу.

В ревю по поводу открытия 51-й Венецианской биеннале обозреватель «Артнета» Уолтер Робинсон торжество фестивализма обнаруживает в проекте сокуратора биеннале Розы Мартинес «Всегда чуть дальше» в Арсенале. В инсталляции, кокет-

ливо озаглавленной «Надежда» и принадлежащей двум художникам, Дженифер Альора и Гульельмо Казадийя, на гигантском, слепленном из ила чучеле гишопотама восседает человек, перелистывающий газету и периодически дующий в свисток. Сетчатая конструкция, подвешенная к потолку, — инсталляция парижанки Жоаны Васконселос — образует объемный каркас, составленный из белых тампонов. Индус Субодх Гупта расположил на полках инвентарь железной посуды, изготовленной в Индии, но импортированной для обслуживания американской кухни, видимо, с учетом своей «гастрономической идентичности» озаглавив эту массивную работу «Карри».

Безусловно, эти по-своему провокативные и зажигательные работы можно было бы снабдить богатым репертуаром интерпретаций, призванных разобраться в их гендерной или этнокультурной проблематике. Но гламур в принципе обесмысливает любой интерпретационный посыл. Ведь главное в этих работах не их идейная или содержательная насыщенность, а их зримая предьявленность, их броское и мастерское исполнение. Причем гламур склонен перехватывать и присваивать даже исторически зарекомендовавшую

себя сопротивленческую патетику. В эстетике, соединяющей элементы комикса и политической сатиры, выполнены включенные в проект Мартинес шесть огромных плакатов группы «*Guerilla Girls*», известной еще с 1980-х годов своим противодействием мужскому шовинизму или коррумпированности музейной системы.

Фестивализм с его упоением бесконечной пестротой и праздничной приподнятостью едва ли допускает ответственный, аналитический подход. Попав в зону беспрестанного ликования, художник вынужден работать на опрошение, а затем и на профанацию своего высказывания. В Немецком павильоне на 51-й Венецианской биеннале молодой перформансист Тино Сегал устроил насмешливое представление, разыгрываемое служителями в белых рубашках и черных брюках, при виде посетителя начинавшими пританцовывать, подпевая: «О, как это современно, современно, современно!» (на роль служителей были приглашены профессиональные актеры). Колкий розыгрыш Сегала, да и перформанс англичанина Питера Леверсидра, раздававшего возле Сан-Марко бесплатное мороженое в стаканчиках со своими инициалами, сигнализируют о массовом спросе на предельно доступные и лишенные смысловой компрессии художественные выдумки.

Идеология гламура, по сути, идеология преуспевающего среднего класса, озабоченного комфортным жизненным дизайном и не желающего кардинальных социальных перемен. Оттого эта идеология, насаждая нормы беззаботного *fun'a*, игривого *cool'a* и уютной релаксации, отличается неистовой воинственностью. О реакционности глобалистской идеологии

Серхио Вега
«Глобальное
потепление» /
Телефон рая»,
1999-2005
Цветное фото,
27.9 x 35.5 см.
Предоставлено
автором



говорит Славой Жижек в статье “Непристойность прав человека: насилие как симптом”: по мнению словенского философа, она выказывает агрессивную пассивность, настаивая на сохранении сложившегося порядка вещей и на этической успокоенности. Риторика гламура, являясь возгонкой такой агрессивной пассивности, превозносит отказ от социальных преодолений, эстетических прорывов и этического вопрошания. Потому-то гламурное современное искусство ориентировано

на отстаивание институциональной и рыночной стабильности, на создание инертных и продажных (во всех смыслах) социокультурных моделей.

Сетевой фронт неповиновения

Чем ожесточенней в начале 2000-х делается напор гламура – в масштабах крупнейших биеннале или ярмарок, – тем активнее в художественных кругах осознается необходимость радикального отпора такой массовой атаке. В ответ на

внедрение гламура в высшие институциональные эшелоны следует (стихийная или организованная) консолидация левых, зачастую антиглобалистски настроенных художников в подобие географически разбросанного, но вполне ощутимого фронта. Возникают инициативные группы и объединения, склонные к тактике прямого боевого действия и пропагандистской работе в социальном пространстве, вроде петербургской “Что делать?”. Возрастает репутация альтернативных кафе, клубов и галерей типа берлинского “Бутлебе”, московской “Франции” или венского “Фьючер гарден”. Когда бывшие сквоты или фабрично-складские помещения обживаются денежными либеральными институциями, где бутик или ресторан подчас поважнее выставочной программы, появляются маневренные очаги сопротивления, сосредоточенные в независимых центрах и отстаивающие свою непричастность к глобальным трендам. Спонтанные кружки и содружества художников, сплоченные по принципу их готовности к политическому активизму и протестной борьбе, благодаря глобальной сети с многочисленными диссидентскими сайтами, блогами и чатами, преобразуются в развернутую фронду, выстраивающую собственные линии сопротивления капиталистическим механизмам эксплуатации и подчинения.

В уже цитированной статье Чарльз Эше, ссылаясь на проект “грядущего сообщества” Агамбена и на программу “радикальной демократии” Шанталь Муфф, указывает на появление новых неподконтрольных демократических общностей, базирующихся в разрывах и сбоях капиталистического порядка. Куда более подробно и



Марико Мори

«Wave UFO»,
1999-2002
Brainwave interface,
vision dome, projector,
computer system,
fiber glass, Technogel,
Acrylic, carbon fiber,
aluminum, magnesium,
4.93x11.34x5.28m
Фото Ричард Лифорд
Предоставлено
Deitch Projects,
Нью-Йорк

манифестарно такие искомые территории независимости предъявлены – не без утопической компоненты – в книге Антонио Негри и Майкла Хардта “Множества” (2004), являющейся концептуальным продолжением нашедшей “Империи” (2000). В этом катехизисе антиглобалистской политфилософии Империя преподнесена подобно новой, всемирной форме суверенности власти, сконцентрированной на тотальном контроле и биополитическом производстве. В “Множествах” (и в историософском аспекте, и в плане прогнозов книге куда более прикладной) авторы пытаются конкретизировать ту мощную движущую силу, что сегодня выступает основным антагонистом абсолютной власти Империи. В политфилософии Хардта и Негри понятие “множества” сингулярно и текуче. Нередко

под ним подразумевается то сплоченное проявление коллективной солидарности, что позволяет отвоевать у империи зоны свободы и неподчинения. Поэтому Негри и Хардт оговаривают, что “множество” не следует уподоблять правовому рабочему движению, партизанской герилье или повстанческому мятежу. Скорее в мифологополитической фигуре “множества” возможно увидеть нового коллективного субъекта истории, ведущего подпольную или открытую борьбу против имперских способов обезличивания и “промывки мозгов”.

Проблематика “множества” как влиятельного агента исторических трансформаций затрагивается сегодня во многих “продвинутых” проектах, остро и критично реагирующих на повальное увлечение гламурным кайфом. Все эти проекты неминуемо заняты историогра-

фическими разысканиями и одновременно обладают футурологической перспективой. Миланский куратор Марко Скоттини свой передвижной проект “Неповиновение”, показанный в Берлине, а затем переехавший в Мехико-Сити, оформил в виде визуального архива, скомпонованного из видеокассет, постеров, фотографий и сидиромов. Этот архив документирует историческое и национальное своеобразие форм политического активизма и акций гражданского неподчинения – от студенческих бунтов в Болонье в 1970-е годы до событий в Давосе и Сизтле, народных восстаний в Аргентине в результате экономического кризиса 2001 года и выступлений антиглобалистов на саммитах Большой Восьмерки. Сколь несхожи и сколь продуктивны различные ипостаси групповой солидарности, сумели проследить четыре хорватских куратора (Анна Девич, Наташа Илич, Сабина Саболович и Ивет Черлин), организаторы выставки “Коллективное творчество” в Касселе в мае 2005 года. Представив показательные примеры дружеского взаимодействия – от “Art&Language”, “Gilbert&George” до петербургской “Что делать?” или московской “Escape”, кураторы доказали, что именно групповая идентичность и коллективная субъективность помогают противостоять гламурным веяниям, доминирующим в глобальной империи. Заклочить ли с этими гламурными поветриями надежный компромисс или отважно пойти им вопреки и наперекор – сейчас, пожалуй, самый трудоемкий и ответственный этический выбор художника.

В книге “Кукла и карлик”, помимо жестких инвектив против современного христианства, подменяющего универ-

сальность фундаментализмом, Славой Жижек разбирает ленинскую тактику ожидания “определенного момента”. В ленинских экскурсах Жижека “определенный момент” означает молниеносный разрыв с логическими последовательностями, устанавливаемыми законом исторической необходимости. Ленинскую программу временного “выхода из истории” ради нанесения решающего удара и завязывания последнего, решительного боя, ведущего к устранению всеобщей несправедливости, Жижек связывает с точкой отсчета этического жеста. “Определенный момент”, будучи преодолением логики истории и зиянием в субъективности, оказывается фазой зарождения новой революционной этики, этики солидарности и коллективного преодоления. Здесь построения Жижека перекликаются со знаменитой “Этикой” Алена Бадью, где универсальная гуманистическая этика отвергается ради этики Правды, понимаемой Бадью подобно этике (всегда) исключенного Другого. Этическое самоопределение художника или художественного объединения зависит сегодня от того, насколько они отважатся поставить себя в критическую ситуацию “определенного момента”, то есть обрести себя в очистительном освобождении от гнета исторической детерминации и предопределения. Подобный этический поступок принуждает художника к безжалостной переоценке своих имиджевых стратегий и символического статуса, сталкивая его с тем, что Джорджо Агамбен в своем авторитетном исследовании постиндустриальной этики и биополитики “Homo sacer” называет “голой жизнью”, жизнью, полностью вычеркну-

той из всех регистров символического порядка.

Так, в Аргентине после экономического спада и коллапса 2001 года сразу множество художественных групп были поставлены перед лицом “определенного момента”, когда их жесты и высказывания прочитывались подобно яростным революционным волеизъявлениям и весомым политическим преобразованиям. “TPS” во время регулярно проводимых многотрудных, шумных уличных шествий раздает демонстрантам и митингующим плакаты и майки собственного изготовления; “GAC” заполняет город фиктивными дорожными знаками, указывающими направление к лагерям смерти и секретным тюремным застенкам; “Etcetera” разыгрывает в публичных местах подчас мистериальные или кошмарные представления, напоминающие о зверствах и бесчинствах режима, об арестах детей или тайных расстрелах узников (о предпосылках и последствиях такой аккумуляции протестной активности в Аргентине пишет Анна Лонгони в каталоге “Коллективное творчество”). Пронизанные исторической нетерпимостью и этикой коллективного несогласия, эти работы осмысливают ту историческую неопределенность и многозначность, что привносит подлинно революционное обновление. При этом они полностью порывают с довлеющими гламурными тенденциями, настаивая на своем праве отчаянно противоборствовать феноменам социальной несправедливости.

Откуда же черпать ресурсы революционного обновления, способные противостоять столь притягательному обаянию гламура? В пику агрессивной пассивности имперской идеологии Жижек предлагает культивиро-

вать жесты пассивной агрессивности. Вместо лобового столкновения с институтами гламура, ухитряющимися поглотить любой направленный против них критический выпад, пассивная агрессивность предлагает настойчивое и самодостаточное воплощение собственных проектов без оглядки на командные окрики господствующей моды. Сопротивление гламуру путем его брезгливого и всеобщего игнорирования может стать в начале 2000-х вполне релевантной художественной стратегией. Стратегией, противопоставляющей гламуру политически активную позицию, высокий уровень социальной рефлексии и четкое осознание своего этического назначения.

ПРИМЕЧАНИЯ

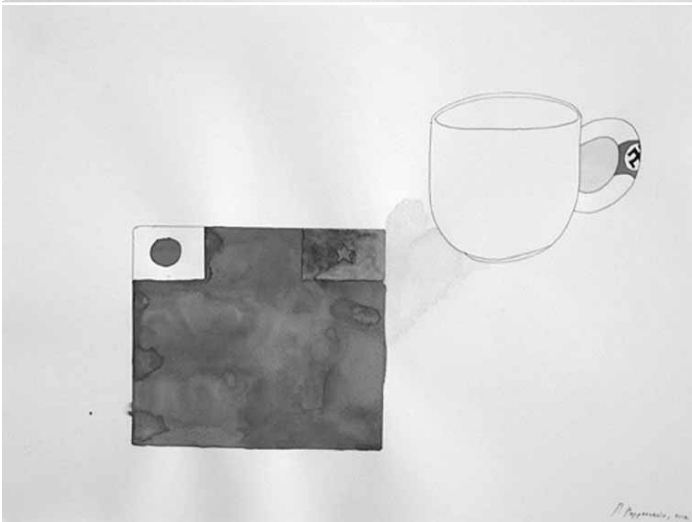
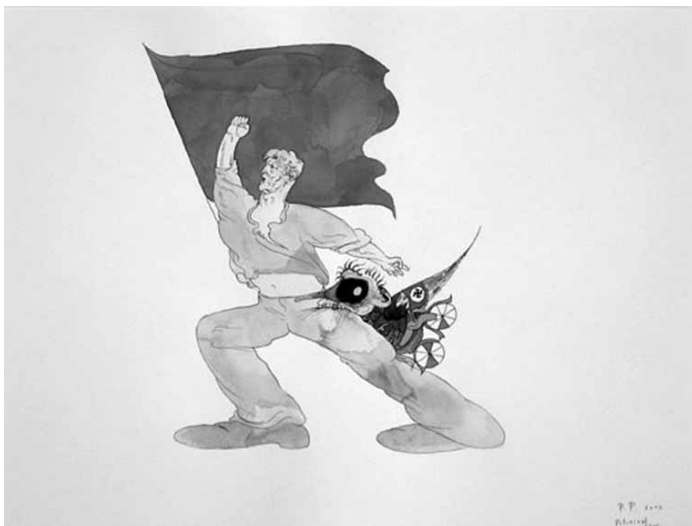
¹См. Б. Гройс. “Комментарии к искусству”, М., “ХЖ”, 2003, с. 225 – 240.

²См. русскую версию этого текста в “ХЖ” ? 58/59, с. 7 – 8.

³См. рецензию Виктора Мазина на выставку “Коллективное творчество” в “ХЖ” ? 58/59, с. 125 – 126.

⁴О практике аргентинских активистских художников см. также текст Марко Скоттини в “ХЖ” ? 58/59, с. 55 – 59.

Дмитрий Гольнко-Вольфсон
Родился в 1969 году в Ленинграде. Эссеист, поэт и историк культуры. Научный сотрудник Российского Института истории искусств. Автор исследований по истории философии и искусства новейших технологий, а также нескольких поэтических сборников. Член редакционного совета “ХЖ”. Живет в С.-Петербурге.



МАССОВАЯ КУЛЬТУРА – ТОТАЛЬНА

ДМИТРИЙ ГУТОВ И ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН

Настоящим материалом редакции "ХЖ" и член ее Редакционного совета художник Дмитрий Гутов продолжают начатый им на страницах журнала специальный проект – авторские диалоги с видными фигурами российской художественной жизни. На этот раз на темы рынка, денег, гламура и массовой культуры, капитализма и сопротивления ему Дмитрий Гутов беседует с художником, теоретиком и писателем Павлом Пепперштейном.

Дмитрий Гутов: Паша, тема нашей сегодняшней встречи – искусство в ситуации давно ожидаемой и наконец состоявшейся встречи с деньгами, гламуром и массовой культурой.

Павел Пепперштейн: Массовая культура – это, так сказать, недобровольно данный объект медитации. Только теперь как-то уже теряет смысл называть ее массовой.

Д.Г.: А как мы ее назовем?

П.П.: Скорее, имеет смысл называть ее тотальной культурой. Потому что все-таки слово "массовая" предполагает, что есть и не массовая культура. Есть элитарная некая культура, и она своим существованием задает границы массовой культуры.

Д.Г.: Я помню время, когда ты верил в возможность существования немассового искусства.

П.П.: Да. Тогда продолжал существовать не совсем еще разгерметизированный круг московского концептуализма, называемый НОМА, и внутри

этого круга мы образовали еще один, герметичный, круг – Медицинскую Герменевтику. Однако за истекший период все это полностью изменилось.

Д.Г.: В чем суть происшедшего?

П.П.: Нам было ясно, что массовая культура станет тотальной. И она, действительно, таковой стала. Нельзя уже говорить ни о какой элитарности. На смену ей пришла сеть субкультур, которые, собственно, и представляют собой массовую культуру.

Д.Г.: То есть между человеком, пришедшим на художественную выставку, и тем, кто проводит время в стриптиз-баре, ты разницы большой не видишь?

П.П.: Если кто-то слушает Веберна – это вовсе не значит, что он как-то выпадает из массовой культуры и принципиально отличается от человека, который слушает группу "Виагра", например.

Д.Г.: Это печально.

П.П.: Просто это разные субкультурные позиции.

Д.Г.: Совсем невесело.

П.П.: Приходя на ярмарки современного искусства или подобного рода события, даже если там какие-нибудь работы мощно продались, не возникает ощущения, что это что-то вообще значимое. В этом смысле, этот сегмент рынка является очень архаическим.

Д.Г.: Ты имеешь в виду то, что производится штучный товар для повышено платежеспособных?

П.П.: Да. Это не очень перспективно, когда состоятельные люди являются *target-group*.

Современный капитализм, в принципе, пренебрегает интересами богатых людей. Он, прежде всего, лишает их свободы. Лишает их возможности, имея деньги, грубо говоря, выебнуться.

Д.Г.: Да, на графа Монте-Кристо они не похожи.

П.П.: Мы видим невероятный контраст, наблюдая мир богатых, с тем, который знаем по романтической литературе. Какой-нибудь аристократ или разбогатевший купец понимал богатство как возможность создания индивидуального мира. Мира своего, собственного желания.

Д.Г.: А сегодня?

П.П.: Богатый человек обездолен. Никаких таких возможностей у него больше нет. Он больше ни в малейшей степени не является либертенном, в садовском смысле. У него нет свободы. Деньги ни в коей мере не освобождают его от роли винтика в какой-то социальной машине.

Д.Г.: И размер этих денег не имеет значения.

П.П.: Абсолютно. Никакая сумма не позволяет вырваться.

Д.Г.: И о чем это говорит?

П.П.: Эта утрата богатыми... Или вот так надо начать фразу: успех современного искусства – российского или американского – на российском рынке, тот факт, что богатые люди стали покупать это, – свидетельствует, на самом деле, об очень прискорбных обстоятельствах. Прежде всего – об утрате всей этой прослойкой богатых свободы, которая в течение всех 90-х годов у них все-таки сохранялась.

Павел Пепперштейн
«Политические
галлюцинации»,
рисунки, 2004
Предоставлено
Галереей Камм, Берлин



Павел Пепперштейн
*«Политические
галлюцинации»,
рисунки, 2004
Предоставлено
Галереей Камм, Берлин*

Д.Г.: Их самобытный вкус нивелируется на глазах.

П.П.: Это также свидетельствует от том, что наша страна стала колонией. В последнем я совершенно не сомневаюсь, и радости и счастья это у меня не вызывает. Выражаясь грубым, примитивным языком, она стала колонией международного капитализма. Вот. Последним препятствием к тому, чтобы она стала колонией международного капитализма, был капитализм национальный.

Д.Г.: В 90-е он цвел махровым цветом.

П.П.: Все такие одиозные персонажи, как Березовский, Гусинский, Ходорковский, и там целая прослойка менее заметных были последним оплотом российской независимости. Существования России как некоего эксклюзивного, отдельного мира. Его криминальность, дикость, вот это архаическое ощущение свободы: «Теперь у нас есть деньги, и я могу вот это, а я хочу вот это, и я это вот могу» — это абсолютно устаревшая парадигма с точки зрения международного капитализма, где никакой Билл Гейтс и никто другой ничего абсолютно не может и не может мочь.

Д.Г.: И какова тут роль искусства?

П.П.: Это форма неких кандалов, вериг, вообще всех этих символов рабства, типа там кольца в носу или на шее, которым окольцовывается теперь местный капитализм.

Д.Г.: Вижу, что ты высокого мнения о покупателях.

П.П.: Естественно, никто из этих людей это искусство не любит. К русской эстетической, медитативной, созерцательной традиции это не имеет никакого отношения. К ней не испытывают абсолютно никакого почтения, обращаются иногда с ней преднамеренно грубо, оскорбительно или просто цинично. Это часть программы современного искусства.

Д.Г.: И довольно эффективная.

П.П.: То, что наконец-то местные богатые приняли эту игру, свидетельствует об их капитуляции. Их отказ повесить у себя Айвазовского или что-нибудь там такое, а вместо этого желательно повесить — абсолютно все равно там — Уорхола, или Кулика, или еще кого-нибудь, меня, например, — это просто признание поражения. Поражения и рабства.

Д.Г.: В самых гуманных формах.

П.П.: Была замечательная сцена, когда происходило открытие выставки Кабакова в Эрмитаже в Петербурге. Одно из мероприятий — был корабль, который катался по Неве, возил большое количество людей, которые прибыли на открытие. И я там оказался, и очень сильно охуел, потому что там не было ни самого Кабакова, ни художников, кроме, по-моему, Монро. И вот я наблюдал, собственно, взаимное обнюхивание этой прослойки местных капиталистов,

буржуев и прослойки западных директоров музеев там, кураторов, которые вместе с удовольствием потребляли алкоголь и, скажем так, братались.

Д.Г.: Это и была функция всей этой выставки Кабакова?

П.П.: Это могла быть выставка еще кого-нибудь. Да, вот в тот момент она использовалась как некий вот именно западный такой ритуал. Освященная уже именно международным капитализмом форма взаимного обнюхивания и заключения своих каких-то соглашений и контрактов.

Д.Г.: Предметом которых являемся все мы.

П.П.: Рынок не был бы таким пугающим, если бы он не был способен поглотить абсолютно все. Это время удовлетворения абсолютно всех желаний. Если человек начинает делать очень какие-нибудь сложные произведения, интеллектуальные, используя разветвленный, цитатный язык, как, например, в работах Юры Лейдермана...

Д.Г.: ...и мы имеем дело с рафинированным произведением искусства...

П.П.: ...то рафинированность этого произведения во многом уже ограничена тем, что заранее понятно, что есть потребители и этого типа искусства.

Д.Г.: Таким образом, возникает противоречие.

П.П.: Про Лейдермана я могу сказать с уверенностью. Это очень крупный художник. Без всякого сомнения. И, я думаю, что вот тот трагизм, та печаль, которая в его работах сквозит, она, отчасти, его личная, извечная, но, с другой стороны, она все-таки от предзаданности его аудитории. Поэтому тайна этих работ (она, конечно, сохраняется) нахо-

дится под ударом. Под ударом того, что все равно рынок, как огромный спрут, видит эти работы. Их не удастся сделать невидимыми для него. И он немедленно высовывает свои щупальца, хватая их и точно относит туда, где они должны быть. Вот эта вот невозможность вырваться за пределы этого спрута – она делает эти вещи такими парадоксальными, трагическими.

Д.Г.: Здесь, на примере Юры, я бы вернулся к твоему наблюдению, что все есть лишь субкультуры внутри некой рыночной тотальности, и заметил, что позиции художников все же достаточно отличаются.

П.П.: Все вышесказанное, безусловно, не означает, что Лейдерман и АЕС – это одно и то же. Это совсем не одно и то же. Это совсем разные типы художников. Ну, прежде всего, не все художники и не во все времена соответствовали тому, что можно назвать “духом времени”.

Д.Г.: И как можно описать субкультуру этого соответствия?

П.П.: Это другая возможная стратегия, которая кажется мне более смелой. Это стратегия, можно сказать, рыцаря, который сразу идет туда, где сидит центральная голова дракона. То есть прямо вот в берлогу. И вместо того, чтобы отвратить рожу от “Макдональдса” или там Голливуда, именно наоборот хочет повернуть рожу туда, чтобы внимательнейшим образом смотреть, медитировать на самые центральные точки этой надвигающейся культуры и побеждающей.

Д.Г.: Интересно найти ту грань, где медитация переходит в описанную тобой капитуляцию.

П.П.: Как в любом духовном подвиге, здесь есть масса духовных опасностей. И совершенно вот непонятно, как в этом смысле многие фигуры можно оценить. Наибольший интерес в этом смысле представляет собой фигура опять же Уорхола. Как его переваривать: в качестве такого рыцаря или, можно сказать, христианского подвижника, который внедрил в самую сердцевину сатаны и как-то его изучал? Или, наоборот, как такого монаха, который провалился, ссучился и стал адептом и агентом этого всего?

Д.Г.: Действительно, мужики сомневаются.

П.П.: Европейский, культивируемый образ Уорхола по модели Бойса – это первая версия: он невероятно мучился и страдал от исследуемых сомнений. Однако внутренняя американская версия, которая большее имеет значение для России, говорит, что ничего подобного. Наоборот, это был адепт этой религии, ее святой, погибший ради ее победы и торжества.

Д.Г.: А если эту метафору спроецировать на наших исследователей Голливуда изнутри?

П.П.: Я думаю, что ни они сами себя, ни кто другой их такими рыцарями не считает. Они демонстрируют другую фигуру. Это фигура монахорасстриги, который участвует в том, что громит монастырь, но при этом он уже в коммунистической кепке. Со всей страстью, с которой он перед этим бился где-нибудь там перед иконой, теперь он так же биться будет в райкоме каком-нибудь. Всю свою религиозную, по сути, экзальтацию он вложил в победившую религиозную формулировку.

Д.Г.: Под разграблением монастыря ты имеешь в виду

отношение к разграблению культуры?

П.П.: И не только модернизма. И к наследию Ренессанса, и всего, чего хочешь. Вообще к наследию всей культуры.

Д.Г.: И преклонение перед мощью новой тотальной культуры.

П.П.: Это такой тип религиозного отношения, которое предполагает, что Бог всегда побеждает, а, соответственно, то, что побеждает, оно и является репрезентацией Бога.

Д.Г.: И перспективы того, что побеждает, самые радужные. Достаточно взглянуть на распространение биеннального движения...

П.П.: Это как система вампиризма. С одной стороны, вампир тебя укусил, и ты жертва его. Как будто. Но ты же не умер. Наоборот, он тебе вроде бы продлил жизнь на несколько сотен лет. И ты уже в XXI век попал со своими зубами. Ты должен распространять заразу, кусать и дальше, и дальше.

Д.Г.: Это не только в искусстве происходит.

П.П.: Вся эта ситуация является результатом некоторых более глобальных процессов, которые имеют место быть. Переходя уже к языку лозунгов, можно утверждать, что капитализм представляет собой смертельную опасность для всего вообще живущего на земле.

Д.Г.: Грандиозный проект.

П.П.: Капитализм есть проект абсолютно человеческого мира. И как таковой он развивается, он выстраивает свою телеологию. Это мир людей, которые хотят остаться наедине с порождениями своих рук и своих мозгов. Никакого ни зайчика, ни кустика, никаких сантиментов там остаться не должно.

Д.Г.: Что, ты думаешь, можно спасти?

П.П.: Чтобы не ходить слишком далеко. Мы вот живем в городе. Возьмем ситуацию Москвы. Я вот могу сказать, что воспринимаю то, что происходит в Москве, как личную трагедию. И деятельность нашей группы, и деятельность Московской концептуальной школы была всегда как-то связана с конкретными объектами именно в Москве. Речь не идет просто там о каких-то идеях или конструкциях, а о конкретных местах, постройках. Выясняется, что в Москве абсолютно отсутствует паттерн сохранения себя. Сохранения этого места, сохранения этого духа, который содержится в реальных домах каких-то старых. Все это уничтожается капитализмом с размахом, который в общем-то не снился никаким бомбардировщикам и не снился даже советским могучим проектам перестройки города.

Д.Г.: А искусство?

П.П.: Оно заявляет, что хочет играть общественную роль. Какую-то активную, это одна из претензий современного искусства. Вот конкретное поле применения энергии для подобных поползновений. Однако никто из художников, насколько я знаю, не выступил за сохранение Москвы.

Другая линия – это интроспективная линия, которая тоже полностью подавлена: достаточно древняя функция художника как исследователя – исследователя, может быть, психологических миров или, может, как Леонардо, тайн природы, материального мира. Просто роль независимого исследователя ситуации. И по этому поводу мне вспоминаются слова Славоя Жижека. Он писал, что первое, что делает

крупная компания из первого мира, поглощая более мелкую компанию из третьего мира, – она закрывает исследовательский отдел. И это то, что действительно сделано: исследовательские отделы закрыты, причем все.

Д.Г.: Это мы видим и на судьбе “Медгерменевтики”.

П.П.: Наша группа – а она и мыслила себя как один из таких исследовательских отделов – тоже подверглась закрытию абсолютно извне. Прекратила существование при полном желании всех ее членов что-то делать.

Д.Г.: Как это произошло?

П.П.: “Медгерменевтика” всегда была очень связана с моей квартирой номер 72 на “Речном вокзале”. Этой квартире мы же в свое время присвоили статус шефа “МГ”. Для нас было очень важно, что нами руководит не человек, не кто-то из нас и даже не кто-то извне, а некое место. И чем больше мы общались с этим местом, тем более неожиданные, непредсказуемые, порою совершенно потрясающие свойства мы обнаруживали в обычной квартире многоквартирного дома.

Д.Г.: Я помню это место с запахом венецианской лагуны.

П.П.: Да-да-да, точно. Я думаю, что активная деятельность “Медгерменевтики” окончилась в 2002 году, когда вокруг моего дома началось строительство новых домов. Вся экспозиция вот этого шефа “МГ” была изменена. Были разрушены аллеи (там довольно сложная была такая пространственная конфигурация) и плотно вокруг были выстроены такие дома-комплексы “Янтарь”, лужковский тип, которые полностью перекрыли вид из всех окон.

Д.Г.: Вроде случайность.

П.П.: Событие не относится к разряду макропроцессов, но, тем не менее, на уровне микроуровня имеет свои символические последствия. Вот это строительство прекратило деятельность такого художественного образования, как “Медгерменевтика”. То есть, говоря военным языком, заблокировали. То есть полностью заблокировали.

Д.Г.: Мне нравится твоя отчасти апокалипсическая версия реальности.

П.П.: И эта версия, несомненно, будет претворена в жизнь, как говорится, если этот капитализм каким-то образом не изменится, не трансформируется. С ним надо, конечно же, бороться всеми доступными средствами.

Ноябрь 2005

Дмитрий Гутов
Родился в Москве в 1960 году.
Художник. Член Редакционного совета “ХЖ”.
Живет в Москве.

Павел Пепперштейн (Пивоваров)
Родился в 1966 году в Москве.
Художник, литератор, теоретик современного искусства. В 1987 г. совместно с Ю. Лейдерманом и С. Ануфриевым основал группу “Инспекция “Медицинская герменевтика”. Автор книг: “На шести книгах”. Ку нстхалле, Дюссельдорф, 1990; “Великое поражение и Великий отдых”. М., Obscure viri, 1993; “Идиотехника и рекреация”. М., Obscure viri, 1994; “Голос из китайского ресторана”. Pastor Zond Edition, Koehn, 1996.
Живет в Москве.

Леонид Соков
«Дефицитные продукты»
(Серия объектов
из инсталляции
для столовой завода
«Динамо»), 1978.
Дерево, масло
Авторский повтор
2005
Выставка
«Поп-арт в России»
Фото:



Искусство – это не вещь

В последнее время в отечественном арт-сообществе все чаще звучат радостные заявления об оживлении художественного рынка современного искусства. Коммерческий успех «Арт-Москвы»-2005 превысил все прежние достижения. Многие отмечают рост качества художественного производства, да и в количественном отношении «искусства» становится все больше. Появляются новые галереи. Все это становится гарантом того, что, наконец, российское искусство оказалось способным преодолеть разрыв между идеями, трендами и запросами рынка.

Однако возникает такое ощущение, что в отечественном арт-

сообществе стремление к освоению рынка идет лишь по направлению усовершенствования технологий художественного производства. Разрабатывается некий усредненный образ конвертируемого «коммерческого» интерфейса художественной работы, без понимания того, что интерфейс без художественного «меседжа» – это всего лишь интерьерный дизайн. Отчасти это вызвано тем, что если раньше «прикол» в кустарной упаковке сбыть было трудно, то теперь прикол, снабженный новыми технологиями и отполированный под вновь возникшие местные гламурные «спейсы», «идет» гораздо лучше.

Тенденцию, проявившуюся в последнее время, можно охарактери-

зовать как стационарную галерейную визуальность, которая наращивает параметры качества, но, тем не менее, с робостью отстраняется от целого ряда социальных, политических и эстетических проблем.

Сложно спорить с тем, что институты и частные средства способствуют повышению качества создаваемых произведений. Более того, коммерческая успешность часто декларируется как главный признак конвертируемости искусства. Эти предпосылки способствуют тому, что финансовая составляющая эстетизируется и порой становится неотъемлемой частью «ауры» произведения. Все эти признаки мирового художественного процесса как бы застали рос-



Леонид Соков
Конфета
 «Косопатый мишка»
 Из серии
 «Дефицитные продукты»
 Дерево, масло
 Авторский повтор
 2005
 Выставка
 «Поп-арт в России»
 Фото:

сийское искусство врасплох и способствовали фетишизации как денег в искусстве, так и конечного художественного продукта.

И, тем не менее, следует помнить, что капитал вполне способен обслуживать не только шоу-бизнес, но и “высокое” искусство. Его ценность и институциональную поддержку упустить капитал не может. А что действительно остается вне его – капитала – вмешательства, так это мозг, мысль и человек, ее производящий (как во время восприятия, так и в процессе креации). Иначе говоря, нет вещи без человека и его инструментов мышления, какими бы отчужденными ни были их взаимоотноше-

ния. И если на рынке художественное произведение-вещь работает в качестве культурно-денежного эквивалента, то в процессе замысливания или восприятия мы сталкиваемся не с вещью тождественной своей культурно-исторической и товарной ценности, а с событием делания, понимания или непонимания, т.е. с весьма виртуализованными проективными или реактивными процессами, которые всегда уже *до* или *после* “вещи” (не тождественны ее границам).

Тему тождества объекта с методологией его производства, как известно, исследовал американский минимализм, пытаясь избавиться произведение от любых видов референций, сведя художественный “объект” к формальным параметрам и тавтологичным наборам серий и повторений. Желая создать территорию, где не надо заниматься ничем онтологическим или социально-критическим, минимализм действительно ограничил автономную территорию для исключительно эстетических штудий. Однако, несмотря на попытку оторваться даже от концептуализации, минимализм, тем не менее, не смог ее избежать. Почему? Потому что, как только работа с чистой имманентностью материи или формы декларируется как некий выбор, она тут же сталкивается с миром человека – *существом анти-имманентного*, который может попасть на территорию чистой эстетической имманентности только через акт интеллектуальной или чувственной трансгрессии (что сейчас модно определять как “изменение сознания”). Иначе говоря, имманенция в отношении материи и формы тоже трансгрессивна и не позволяет ограничить произведение внутри его субстанциональной предметности, как бы эта предметность ни была сакрализована денежным эквивалентом (мерой этой невоз-

можности отождествления вещи со стоимостью является человек).

Место денег

Сегодня отечественный, а за ним и западный рынки открыли новые возможности для российского искусства. Архивные объекты 70-х, 80-х и начала 90-х увидели свет на ретроспективных выставках в Третьяковской галерее (“Сообщники”, “Русский поп-арт”, выставка русского искусства в Музее Гуттенхайма). Тот архив, те предметы искусства, создание которых было обусловлено полным отсутствием денег; выставочных пространств, самой возможности публичной репрезентации и продажи, не только предстали перед зрителями, но были вписаны в историю и, несмотря на то что все еще являются музейными экспонатами, претендуют на реальную стоимость. Однако фактом остается то, что концептуальная и политическая ценность большинства работ этих лет не очень высока и с точки зрения вещного, материального исполнения часто состоит из отбросов (трэша).

Очень интересный симптом искусства этого периода (да и вообще отношение к искусству) продемонстрировал вернисаж “Русский поп-арт”, расположенный рядом с поп-экспонатами Энди Уорхола. За некоторыми исключениями представленные на выставке российские работы показывают, насколько велика разница между поп-артом Уорхола и пониманием поп-объекта в России. У Уорхола поп-эффект является следствием художественного обобщения. Первичен генерализующий художественный акт, соотносящий способности и средства художника с современностью и с миром в целом. Иначе говоря, у Уорхола, какими бы штампованными ни выглядели его работы,

всегда присутствует дистанцированный взгляд на существование как таковое. Работы Уорхола почти всегда затрагивают вопрос о бытии и смерти, о человеке и нечеловеческом. В большинстве работ российской части поп-искусства присутствует лишь субкультурная ирония над “советской” средой обитания. Поп-объект здесь понимается не как вывод мировоззрения, а как попытка вытеснения травмы советского быта и выражение невозможности полноценного (причем и в финансовом отношении) художественного производства через гипертрофирование ее бытовых реалий.

Издевка над вещью – это общее место для советского сознания, тем более, что вещей, вызывающих подобную реакцию, было множество. Однако, отрефлексировать это пространство как онтологическую и политическую неизбежность удалось лишь единицам (Кабакову, Рогинскому). Критика же самой возможности экспонирования была проделана уже в среде московского концептуализма.

Сегодня, когда это искусство, порожденное из невозможности быть искусством, признано и вписано в историю, появилась иллюзия того, что, стоит усовершенствовать технологии по производству этого “карнавала”, и его можно будет легко продавать. Ведь это и есть русское искусство; другого – не было. Поэтому все, что было сделано из мусора с интонацией иронии над серьезностью искусства, получившую упаковку, будет соответствовать среде обитания новых покупателей, – а теперь и самих художников, вписанных в новую русскую моду на современное искусство.

Однако проблема не только в использовании трэша при создании произведения. Многие западные художники, от Дюшана и Бойса до Армана и Херста, пользовались подручными материалами.

Проблема в том, что сама интенция не превосходит (как это свойственно концептуальным работам, в которых продуктом является интеллектуальный остаток после их экспонирования) репрезентации трэшности самого *бытия*.

В чем она состоит? В первую очередь, в том, что искусство не наделяется никакими параметрами, кроме демонстрации некоторых общих мест, присущих повседневности. А поскольку сейчас искусство вынуждено соревноваться с масс-медиа, т.е. использовать все объекты быстрого пользования, то и искусство вынуждено стать предметом потребления, т.е. трэшем. И никакие инстанции – этическая, политическая, эстетическая или тем более теологическая – не в состоянии участвовать в генерализации художественной мысли. Иначе говоря, в том, чтобы в объекте наличествовала идея в гегелевском понимании этого концепта – когда идея не обязательно конкретный авторский замысел или соответствие формы содержанию, а некая онтологическая составляющая, которая превзойдет архивную ценность материального объекта.

Если же художественный объект проблематизируется только через мимесис массового сознания, мы получаем китч-объект. Это – при том, что масс-медийный или рекламный объект китчем уже не является; он обходит китч, потому что не имеет права подражать прошлому, прошлым брендам, но постоянно осуществляет их инновацию. Искусство же использует уже выброшенный масс-медийный или шоу-продукт – отброс и делает его своим содержанием. Можно возразить, что у Уорхола происходит то же самое. Однако это не так. Здесь можно согласиться с Борисом Гройсом и утверждать, что Уорхол сам создает симулякры массового продукта, опережая рекламные и пиар-технологии.

Если предположить, что для приобретения нового гламурного товарного вида продукт не нуждается в изменении интенции производства, тогда все необходимое для его репрезентации в новых галерейных или музейных пространствах ограничивается вложением денег. Таким образом, установка, согласно которой качественное современное искусство стоит дорого, понята самым прямым образом. Из этой установки следует, что инвестиции и себестоимость художественного проекта или конкретного объекта первичны и при их наличии российское искусство способно на равных конкурировать на мировой арт-сцене. Искусство при этом подмечается всего лишь статусом стоимости, которая, собственно, и заполняет промежуток между когда-то вынужденной для российских художников “помойкой” и недавно возникшей роскошью.

Быть или не быть для господ

Симптоматично, что на этой развилке – “деньги или искусство” – смыкаются бывшие акционисты-интеллектуалы и художники, уже в 90-х пытающиеся торговать визуальной продукцией. Причины такой смычки известны уже из эстетических работ Теодора Адорно и Клемента Гринберга. Одна из них вытекает из исторической перспективы развития капиталистического общества, в которой художник стоит в авангарде историко-политических процессов наряду с тем классом, который по исторической же логике оказывается у власти. Как пишет Гринберг: “ни одна культура не может существовать без социальных доходов”. Значит, именно правящий класс должен подтвердить ценность художественных завоеваний того или иного периода и декларировать экономическую и политическую целесообразность искусства. Однако, как показывает Адорно,

Леонид Соков
«Красная рыба»
Из серии
«Дефицитные продукты»
Дерево, масло
Авторский повтор
2005
Выставка
«Поп-арт в России»
Фото:



эта логика инновативного исторического процесса, основанная на самореволюционизировании Субъекта (а значит, и общества), ломается на музыке нововенцев (Шенберга, Берга, Веберна). Авангард предвосхищает исторический процесс, но его революционность в отношении общества превосходит не только готовность к ней социума и правящего класса, но и антропологические данные человека как вида. Кроме того, авангард ставит искусство перед опасностью исчерпания художественной новизны, так как погоня за приемом истощает саму возможность создавать произведение. Оно (произведение), по логике негативной диалектики, должно прийти до тотального превышения – т.е. ничто. А общество и его самоохранные стратегии не могут отражать и соответствовать “ничто”. Тем более сложно это “ничто” оплачивать. Таким образом, авангард впервые ставит

вопрос об избыточности перманентной революции, о ее несовместимости с жизнью общества, даже если оно стремится к эстетическим приоритетам.

У Адорно этот раскол между обществом и развитием искусства приводит к культуриндустрии, с одной стороны, и к полной изоляции художественных шпудий – с другой. У Гринберга это противостояние происходит между китчем и авангардом. А для понимания авангарда требуется не просто вложение денег в само искусство, но в возможность его понимания (т.е. в образование), чего правящий класс в отношении авангардных проектов позволить себе никак не может, ибо это нецелесообразно для успешного выживания большинства.

Как Адорно, так и Гринберг отмечают необратимость позиции, в которую попали инновативные авангардные стратегии по отношению к массе и к человече-

ству в целом. Возник огромный зазор между ожиданиями общества и интенцией к автономности художественных поисков. Но самое главное, денежные средства и “новое” пересекаются теперь на территории удовлетворения массового спроса – рекламы, кино, шоу-бизнеса, но все реже на территории автономного экспериментирования с формой. Искусству приходится репродуцировать именно масс-медийные симулякры, если оно хочет оставаться оплачиваемым и заказываемым. Вполне естественно, что в этих условиях у художника, противоборствующего масс-медиа, возникает фантазм, что, стоит поднапрячься, объяснить правящему классу, насколько искусство важнее шоу-бизнеса, и все может опять встать на свои места: “правящие” осознают исторические приоритеты экспериментального искусства и начнут за него платить. Но ведь и те художники, которые

уже с начала 90-х работают с китч-материалом, апеллируют к “правящему классу” на том же основании — им нужно предложить “господам” в качестве товара художественный трэш, т.е. что-то, что в принципе ничего не стоит (так же, как и “ничто” авангарда). В этой смычке и возникают такие идеи, как “быть для господ” (А. Осмоловский), которые в принципе могут неожиданно оказаться адекватными как для приверженцев автономизации эстетической территории, так и для проекта откровенного энтертейнмента.

Что такое — делать искусство для правящего класса сейчас (если понимать эту задачу как завоевание потерянной территории)? Это значит — продавать его ему. Иначе как через престиж стоимости, даже основываясь на интеллектуальных амбициях, заинтересовать сферу “господ” невозможно. Тогда получается, что лозунг “производить для богатых” в обоих случаях (автономного и масс-медийного проекта) *предшествоует* цели производить художественные объекты на более генеральных основаниях. Ведь современность произведения обусловлена тем, купят его или нет, а значит, именно в этом его историческая (наследующая авангарду) функция.

Вопрос в том, возможно ли сейчас стезей “авангарда” (понимаемого в качестве инновативной работы с формой) завоевать внимание капитала? Вероятно, нет, если не переинтерпретировать самым радикальным образом задачи авангарда. А именно: *отождествить вещную репрезентацию и вещественную ценность с глобальным метаполитическим и метаэстетическим замыслом авангарда*. Такой путь предлагается рядом художников, например Анатолием Осмоловским.

Подобное отождествление вещи с идеями авангарда, безусловно, может ставиться как эстетиче-

ская проблема, но оно, как нельзя кстати, подходит и под вновь возникшие требования ново-российского капитала — чтобы авангардность стала стилем вещи и коррелировала, например, с авангардностью фэшена и минималистическим дизайном.

Итак, для того, чтобы развитие современного искусства было воспринято правящим классом как явление, которое следует финансировать, оно должно приобрести вещественную ценность, стать товаром (*commodity*). Воспитание “господ” может оказаться не вполне безопасным предприятием, в первую очередь для художника.

Дело в том, что авангард уже давно размежевался с художественным проектом правящего класса. Поэтому сейчас “воспитывать” этот класс можно было бы не через объяснение эстетической ценности произведения-вещи, а через обнаружение тех политических и этических установок, которые этот класс привели к его правящему статусу, — через выяснение того, является ли искусство в том статусе, в котором оно наследует авангарду, онтологической и антропологической нуждой представителей данного класса. Иначе говоря, следовало бы вернуться к тому пункту, в котором интересы “господ” и авангардного искусства когда-то разошлись. Ибо объект современного искусства, согласно Адорно и Гринбергу, должен быть выбран правящим обществом этически, а не просто как имущественная новинка. В противном случае придется мириться с тем, что идейная, интеллектуальная и концептуальная составляющие художественных ноу-хау будут оставаться за рамками современных репрезентационных пространств. А правящему классу в большинстве случаев придется отождествлять вещное воплощение современного российского искусства с “помойкой” в духе “Бойцовского клуба” или репертуара фестиваля

“Киношок” и считать, что это и есть реализм в искусстве: ведь российская реальность именно такова — помойка, произвольно замаскированная кусками глянца.

Капитуляция перед нуждами капитала с целью возможного его воспитания всего лишь поддерживает тенденции самоукрепления капитала за счет интеллектуальных ноу-хау. Этот процесс прекрасно описан в книге Паоло Вирно “Грамматика множеств”. Речь в ней идет о такой генерализации интеллекта, которая в отличие от техники обобщения, свойственного философии, искусству и культуре, сливается с Трудом и становится перманентной прибавочной стоимостью, обслуживающей нужды капитала. Таким образом, ресурс творчества вынужденно обслуживает капитал; творчество и интеллект сервильны в отношении капитала, так как они поддерживаются оплатой именно в качестве художественно-интеллектуального товара. Согласно Вирно, задача в том, чтобы отделить сферу интеллекта от труда и, напротив, объединить то, что уже давно не функционирует вместе — интеллект/творческую инициативу и политическое действие. Вопрос лишь в том, что, если творческой инициативе будет отказано в саморепрезентации через центральные аппараты власти и денег, она может вообще исчезнуть (что, впрочем, постепенно происходит на наших глазах).

Вирно намекает на опцию ускользания (*flee*) или отступления (*defection*) всех, т.е. множеств, предпочитая этот способ действия модели резистанса (гражданского неповиновения). Только через тотальное антигосударственное “дезертирство” возможно претендовать на автономность мысли и креации. Ведь цель состоит в том, чтобы лишить капиталистическое производство и государственное администрирование основного

Леонид Соков
 «Водка "Столичная"»
 Из серии
 «Дефицитные
 продукты»
 Дерево, масло
 Авторский повтор
 2005
 Выставка
 «Поп-арт в России»
 Фото:



ресурса – способности генерального суждения и интеллектуальной креации.

Вот почему модель “быть для господ” при всей ее заманчивости не деконструирует этические и политические установки правящего класса, но просто соответствует новой моде размещения денег.

Эта модель работала бы только в том случае, если бы сам “господин” признал сингулярную художественную ценность объекта искусства (как, например, в случае заказчиков и спонсоров Вагнера) и понимал бы логику работы художника до или во время создания работы (как это было свойственно буржуазной эпохе), а не просто пользовался меновой функцией готового продукта.

Современный “господин” (в отличие от адорновского) сам является “художником” в отношении действительности; он ее производит основным инструментом творчества – деньгами. Поэтому все стационарные объекты, которые он может приобрести, являются для него не эффектами художественного производства, а декорацией досуга, причем досуга класса “Б”. Значит, из подобной предопределенности художник может вырваться, лишь воздействуя на саму систему предоставления “интеллектуального” развлечения правящему классу. А именно сделав произведение более подвижным и изменчивым, чем сама “материя” капитала – деньги.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹У Бориса Гройса есть понятие “уника-та”, или, иначе, “радикально понятой конечности”, которая хорошо поясняет возможности понимания конечности художественного произведения. Уникат – это не то, что в качестве оформленной субстанции остается от действий художника, а граница, которая сознательно мотивируется самим художником в отношении конкретного художественного события, будь то “уникал” Дюшана или скульптура Поликлета. То есть уникат, или, иначе, произведение, – это особые условия производства, которые фиксируются на определенном носителе. То есть художественный объект, имея субстантивную сущность, имеет и функции пере-дачи, broadcasting’a, он медиен. Его материальность не противоречит тому, что он может быть носителем. Значит, кроме того, что произведение может иметь вещественную составляющую, оно является еще и месседжем.

²Анатолий Осмоловский настаивает на том, что в “Черном квадрате” статус вещиности преобладает над концептом и идеей. Совершенно очевидно, что авангард открыл функцию и ценность конкретного, не-символического понимания мира. Но сама геометрическая фигура – идеальна и ее конкретизация на материальном носителе не лишает ее идеальности. (Возьмем само название – супрематизм, т.е. “превышенчество”.) Поэтому “Черный квадрат” – это, конечно, не символ “ничто”, это просто ничего из того,

что есть мир. Именно поэтому это “икона”.

³Кстати, в семиотике Ч.С.Пирса, да и во всех остальных семиотиках, диаграммы и геометрические и абстрактные фигуры представляют собой иконические знаки. Иконический знак не проводит различия между собой и своим объектом. Это знак, который не просто обозначает свой объект, он есть свой объект. Действительно, черный квадрат есть черный квадрат. Но тогда и изображение Богоматери или Христа не есть символ или образ. Христос Пантократор есть Христос Пантократор. Тавтология здесь сама собой разумеется. Однако на этом основании преждевременно делать вывод о субстанциональности самодостаточности произведения. На первый взгляд икона есть свой объект, но, с другой стороны, она является таковой для некой цели – а именно для скорости переноса. Согласно Пирсу иконический знак должен вывить скрытую и неожиданную истину. Для этого он не должен содержать никаких референций, анализирующих сам образ. Однако парадокс в том, что такой знак есть сам себе одна большая референция: квадрат есть квадрат, Бог есть Бог и т.д. Этот знак и есть сам перенос. Но что он несет? Икона – это гибрид или фузия виртуального (идеального) и материального. Как мы знаем из Хайдеггера и Витгенштейна, вещи в ее единстве не существует. Она разбита на пространственные и временные секции в восприятии. Однако именно иконический знак предлагает парадоксальную возможность избавиться от всех этих обусловленностей. Что надо сделать с вещью, чтобы она стала свободно перемещаемой? Ее надо отождествить с ее же содержимым, чтобы ее медийный и субстанциональный статусы совпали. Но тогда главным будет сам факт перемещения (содержимого – Бога, образа, геометрической фигуры и т.д.), а не являемая материальность иконы в качестве искусно обработанного куска дерева.

Кети Чухров
 Родилась в 1970 году. Философ, критик культуры и искусства. Редактор журнала “Номер” и издательства “Логос-Альтера”. Живет в Москве.

“АВАНГАРД И КИТЧ”: ПРЕДИСЛОВИЕ К ПУБЛИКАЦИИ

АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ



Статья Клемента Гринберга “Авангард и китч” – одна из фундаментальных теоретических работ XX века. По степени влиятельности и популярности она может сравниться разве что с работой Вальтера Бенямина “Произведение

искусства в эпоху его технической воспроизводимости”, многие положения которой неявно Гринбергом оспариваются. Актуальность подобного мышления, построенного из четких бинарных оппозиций, повышается в периоды остро-

го противостояния, когда скрытые конфликты выходят наружу, требуя своего разрешения. Соответственно, любой кризис, в том числе и художественный, может быть преодолен именно путем прояснения фундаментальных оснований этого противостояния. Известная схематичность компенсируется ясностью выбора позиции, упрощение дает действию решительность.

В российском художественном контексте статья Гринберга сведена к нехитрому противопоставлению авангарда и китча. Наши российские арт-журналисты поминают эту оппозицию чуть ли не в каждой статье (в основном с юмористической интонацией), при этом, кажется, никто не потратил и минуты для того, чтобы разобраться в сути статьи Гринберга.

Само это противопоставление тесно связано с целой системой взглядов, часть из которых прописана и в данной статье. Общая ее характеристика: трезвый взгляд, освобожденный от иллюзий и экзальтированного романтизма. Примыкая в конце тридцатых годов (статья была написана в 1939 году) к американским троцкистам, Гринберг не проявляет ни малейшего желания приписывать авангарду несуществующие заслуги, требовать от него невыполнимых функций. Авангард, по Гринбергу, с одной стороны, является логическим развитием классического искусства, с другой, как и любое искусство,



он тесно связан “золотой пуповиной” с господствующим классом.

В российском художественном контексте в 90-е годы авангард, наоборот, понимался как радикальный исторический разрыв, беспрецедентный по своей значимости и последствиям, а его задачи виделись в ракурсе политической борьбы и экзистенциальных экспериментов (в данном случае не очень важно, с каким идеологическим окрасом). Разные по своим воззрениям люди (кроме меня, можно назвать еще Александра Бренера, Вадима Руднева, Олега Киреева, да и главного редактора этого журнала) понимали авангард как этическое усилие, направленное прежде всего на изменение поведенческой модели (здесь могут быть, конечно, разные формулировки). В свойственной ему афористической манере наиболее кратко это понимание выразил Бренер: “Авангардисты делали этиче-

скую революцию, а модернисты – эстетическую продукцию”. “Эстетическая продукция” – это, конечно, определение отъявленного конформизма и оппортунизма, тогда как “этическая революция” – знак подлинного фундаментального вызова обществу. При этом совершенно игнорировалось, что и от “этической революции” могут оставаться артефакты, а “эстетическая продукция” на самом деле есть не что иное, как самоценное и не менее (а по Гринбергу – более) значимое высказывание. Подобные взгляды способствовали развитию кризиса в российском современном искусстве. Отрицание каких-либо эстетических ценностей очень быстро было восполнено идеологией масс-медийного успеха, а ценности пресловутой “этической революции” стали неотличимы от обычного бытового хулиганства. Развитие подобных воззрений приводит в настоящий момент к двум логически производным позициям:

1. Раз никаких эстетических ценностей не существует, а есть только борьба PR-стратегий, то необходимо обслуживать масс-медиа – поставлять им “информационные поводы” (под этим термином понимаются публичные скандалы разной степени тяжести). Некоторая ориентация на скандал сохраняет имидж революционности подобной деятельности. Но высшим проявлением этой позиции является обыкновенный сервильизм, с мазохистским удовольствием делающий вид, что он манипулирует имиджами масс-медиа.

2. Другой вывод: если даже “этическая революция” чревата возникновением тех или иных артефактов, кои могут

быть использованы как фетишистские объекты в системе арт-рынка, то необходимо полностью отказаться от художественной деятельности, заменив ее чистым политическим активизмом. В своем пределе эта позиция не только отрицает какую-либо эстетическую проблематику, но и вообще искусство как специфическую область деятельности. Оба этих вектора, как это ни парадоксально, в измененной форме содержат в себе и китч, и авангард. Это квазикитч (поп-артистские методы) и псевдоавангард (политический арт-активизм).

В итоге мы получаем крайне печальную картину: современные художники вынуждены либо подчиниться пошлости масс-медиа, либо вовсе отказаться от собственной практики (безусловно, существует целая вереница промежуточных вариантов, но они менее интересны из-за своей непоследовательности и компромиссности). Художественный процесс превращается в сомнительный коктейль из образов медиа-звезд и коллекции неприязнительных документов, повествующих о “подвигах” неподкупных “героев сопротивления”.

Гринберг с самого начала снимал всю эту фатальную для искусства дилемму. Авангард – не какая-то особая политическая практика – это путь развития искусства, возможно, для капиталистического общества единственный. Его политическое значение в общем и целом не больше, чем у классического искусства, хотя ряд специфических акцентов отличает авангард. Если политическое значение классического искусства состоит в бескомпромиссной демонстрации идеала, встреча с которым

делает обыденную жизнь невыносимой, побуждая таким образом субъекта к активному протесту, то авангард занимает в этом вопросе несколько иную позицию. Изменение позиции прежде всего связано с возникновением китча. Китч вобрал в себя все развлекательные (и отчасти даже познавательные) элементы классического искусства. Арсенал художников XX века значительно сократился. Однако это сокращение имело и свою позитивную сторону. Художники стали более осмысленно работать с принципиальными художественными проблемами, и политическое значение искусства стало пониматься в ракурсе его автономии – процесса последовательного освобождения от всего внешнего и лишнего в художественной практике.

Эта редукционистская направленность достаточно быстро зашла в тупик. Уже к искусству минимализма Гринберг относился с некоторым скепсисом. Он видел, что аскетичность форм минимализма показывает тупик таким образом понятой автономии. В восьмидесятые годы появилось большое количество художников, которые, не зная того, повторяли друг друга, – так сказывалась сознательно утверждаемая бедность средств.

Как известно, ответом на этот тупик стал поп-арт. При чем поп-арт в качестве риторического аргумента взял важнейшую для Гринберга идею плоскостности изображения. Центральной идеей гринберговской концепции искусства была идея плоскостности картины. Сама эта идея впервые была сформулирована Малевичем, но Малевич, на мой взгляд, крайне невнятно ее эксплицировал (что вполне

простительно для того времени). Гринберг же, взяв эту идею в качестве базовой, показал историю развития искусства XIX – XX веков как стремление к выявлению плоскостности картины.

Уже у Эдуарда Мане в его картине “Олимпия” Гринберг отмечал выявления плоскостности.

Американские абстрактные экспрессионисты представлялись Гринбергом как высшая точка развития этой идеи. В дальнейшем эта идея нашла свое выражение в буквалистской постживописи Франка Стеллы (раннего периода). Поп-арт, как это ни парадоксально взял идею плоскостности в качестве защиты против критики (высокие модернисты упрекали поп-арт в конформизме и сдаче “позиций” перед обществом потребления). Поп-артисты задали сакраментальный вопрос: пролетит ли космический корабль сквозь картину Джексона Поллока? И отвечали: а вот сквозь “Мишень” Джаспера Джонса точно не пролетит, так как мишень сама по себе плоская. Поэтому поп-арт – это ни в коем случае не возвращение к реализму, поп-арт изображает образы масс-медиа, прямо взятые из газет и журналов.

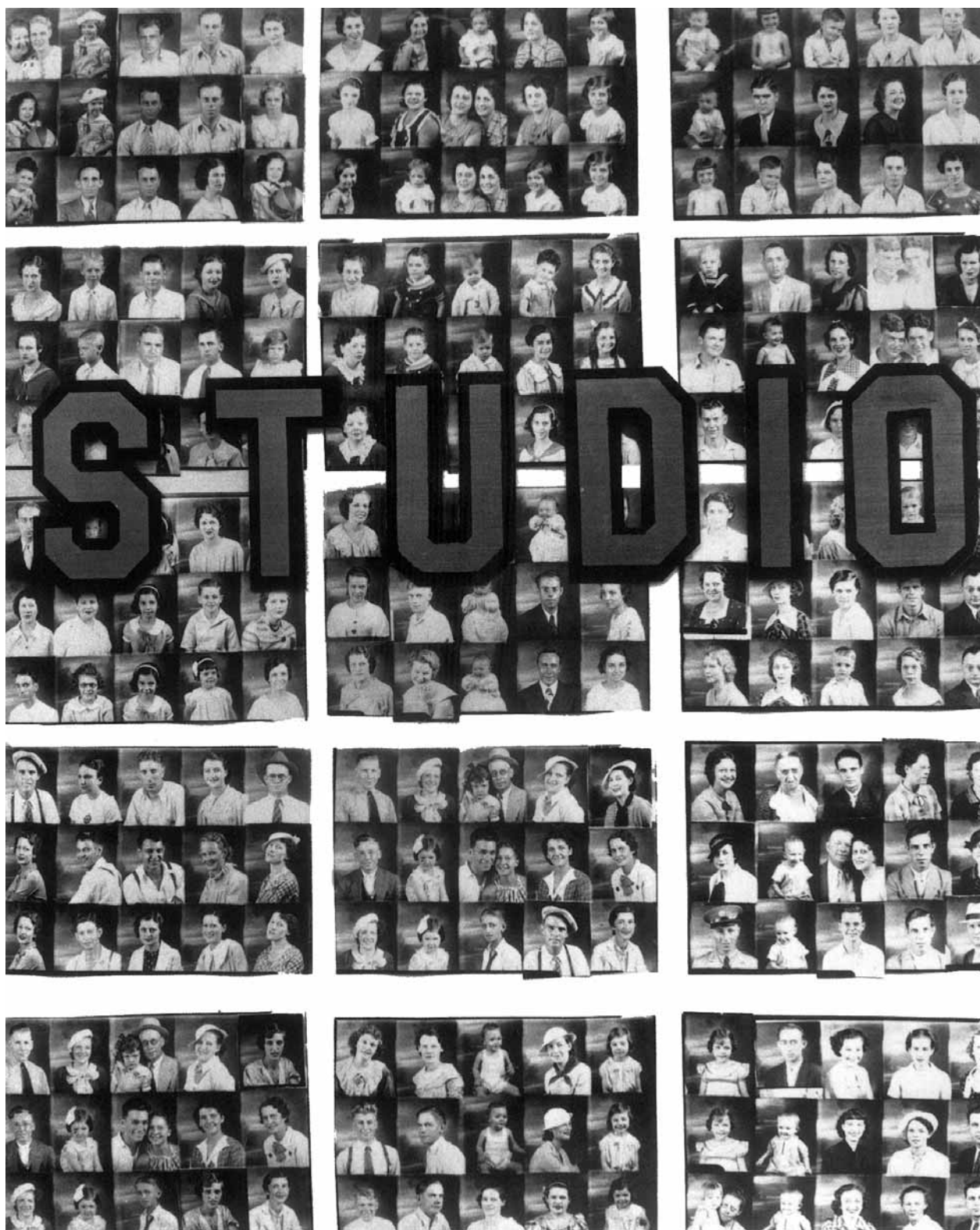
Все эти исторические споры сейчас могут показаться какой-то странной эксцентричной причудой: так далеки они от нашего времени. Их краткое изложение дано мной не только для некоего воссоздания контекста статьи Гринберга, но и для того, чтобы показать чисто эстетические дискуссии, опирающиеся на определенную систему художественных ценностей.

Если же оценивать актуальность идеи плоскостности из нашего времени, то, на мой взгляд, она может быть понята

в более широкой интерпретации как идея предметности (материальности) любого произведения изобразительного искусства. Ведь плоскостность визуального образа прежде всего манифестирует его материальность. В этой манифестации и заключен политический смысл искусства авангарда. Авангард не дает зрителю никакого “окна” в иной мир, оставляя его перед “лицом” реальности художественного творчества. Многих данная констатация свергла в состояние фрустрации (даже самых активных деятелей американского абстрактного экспрессионизма).

Авангард критиковал китч за взятый у классического искусства иллюзионизм (некоторыми эта критика китча поверхностно понималась как критика самого классического искусства). Авангард считал, что иллюзионизм примиряет человека с окружающей действительностью. Советская критика (например, Лифшиц), наоборот, считала, что именно авангард является отдушиной для дезориентированного человека эпохи позднего капитализма. У этой дискуссии нет окончательного решения. Однако, если бы современный художественный процесс хотел адекватно осознавать себя, системе мышления Гринберга необходимо знать и делать из нее творческие выводы.

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.



АВАНГАРД И КИТЧ

КЛЕМЕНТ ГРИНБЕРГ

Клемент Гринберг (1909 – 2000) – один крупнейших критиков и теоретиков американского неоавангарда 30 – 60-х годов. Созданная им эстетическая концепция служила легитимацией практики художников геометрической абстракции (Джозеф Альбертс и др.). Текст “Авангард и китч” принадлежит к классике художественной критики миновавшего века и был впервые опубликован в левом троцкистском журнале “Partisan Review”, где в тот момент – в конце 30-х гг. велись напряженные дискуссии о политической роли литературы и искусства. В настоящем тексте Гринберг дал классические формулировки связей и взаимоотношений авангардной культуры с капиталом и авторитарными режимами. Перевод сделан по первой версии текста 1939 г.; позднее, в 1972 году, Гринберг сделал новую редакцию, сильно скорректировав, в частности, характеристики творчества Ильи Репина.

Одна и та же цивилизация способна одновременно порождать столь разные вещи, как поэмы Т.С. Элиота и шлягеры *Tin Pan Alley*, живопись Брака – и обложки журнала “Saturday Evening Post”. Все четыре образчика относятся к культуре и, очевидно, являются частями одной и той же культуры и продуктами одного и того же общества. На этом, однако, связь между этими явлениями, по-видимому, заканчивается. Насколько же широким должно быть видение культуры,

чтобы удерживать в поле зрения поэмы Элиота и поэмы Эдди Геста, а также устанавливать между ними полные новых смыслов отношения?! Не указывает ли эта несоразмерность различных явлений в рамках одной культурной традиции, всегда считавшаяся и продолжающая считаться самоочевидной, на то, что эта несоразмерность в природе вещей? Или же это нечто совершенно новое и присущее нашему времени?

Ответа на этот вопрос мы не найдем, оставаясь лишь в сфере чисто эстетических исследований. Необходимым мне представляется пристальное и нетривиальное изучение взаимоотношений эстетического опыта конкретного, а не абстрактного индивидуума с тем социальным и историческим контекстом, в котором опыт этот, собственно, формируется. В результате мы можем получить ответ не только на вопрос, сформулированный выше, но и на другие, и возможно более важные, вопросы.

I

Общество, лишаясь в процессе развития способности оправдывать неизменность своих конкретных форм, разрушает также и устоявшиеся представления, что делают возможным взаимопонимание писателей и художников с их аудиторией. Исходить из общих предпосылок становится все труднее. Все обусловленные религией, властью, традицией, стилем истины оказываются

поставленными под сомнение, а писатель или художник не может более предвидеть реакцию публики на использованные им в произведении символы и отсылки. В прошлом такое положение дел обычно находило разрешение в застывшем александрийском стиле, в академизме, в которых во избежание полемики подлинно важные проблемы оставались обойденными, а творчество сводилось к виртуозному исполнению формальных частностей, в то время как нечто более значимое решалось, опираясь на прецеденты, заданные мастерами прошлого. Одни и те же темы механически варьировались в сотнях различных произведений, ничего нового не порождая: Стаций, китайская поэзия, римская скульптура, академическая живопись, викторианская архитектура.

Одним из достоинств нашего упаднического общества является то, что мы (или некоторые из нас) не желаем связывать современную нам культуру с подобными аналогиями. Стремясь выйти за пределы александризма, часть западного буржуазного общества породила нечто доселе неслыханное – авангардную культуру. Это стало возможным благодаря более широкому пониманию истории – или, скажем точнее, новому критическому пониманию общества, историческому критицизму. Этот критицизм не противопоставлял нашему современному обществу вневременные утопии, но подверг трезвому историческому причинно-

Уолкер Эванс
«Витрина
фотоателье»,
фотография, 1936



следственному анализу лежащие в основе любого общества предпосылки, оправдания и функции. Так, стало очевидным, что наш современный буржуазный общественный строй – не извечное, “естественное” условие жизни, а всего лишь последний в череде сменявших друг друга социальных порядков. Возникшие благодаря этим открытиям перспективы, став частью передового сознания интеллигентов 50 – 60-х годов XIX столетия, вскоре были усвоены – хоть и по большей части бессознательно – художниками и поэтами. Поэтому не случайно, что рождение авангарда хронологически – и географически – совпало в Европе с первым прорывом революционной научной мысли.

Первые представители богемы – а она суть и есть будущий авангард – не замедлили продемонстрировать отсутствие интереса к политике. Тем не менее, если бы в окружавшей их атмосфере не витали революционные идеи, они бы никогда не смогли выделить

понятие “буржуазного” с тем, чтобы определить, кем они *не* являются. Без моральной помощи, оказанной им революционными политическими воззрениями, у них не хватило бы смелости столь агрессивно заявить о себе, бросая вызов господствующим общественным нормам. Для этого действительно требовалась смелость, поскольку эмиграция авангардистов из буржуазного общества в богему означала также эмиграцию с капиталистических рынков, на которые были выброшены художники и писатели, лишившиеся покровительства аристократии. (Очевидно, такое положение обрекало художников и писателей на голодное прозябание на чердаках, хотя, как будет показано ниже, авангард оставался привязанным к буржуазному обществу потому, что нуждался в его деньгах.)

И все же реальность такова, что, как только авангарду удалось “отстраниться” от общества, он тут же повернулся вспять, отрекшись от политики – и революционной, и

буржуазной. Революция же осталась внутри общества, будучи частью хаоса идеологической борьбы, которую искусство и поэзия сочли неуместной, едва она начинала затрагивать “благородные” аксиоматические верования, лежавшие доселе в основе культуры. Отсюда следует, что подлинная и важнейшая функция авангарда заключалась не в “экспериментировании”, а в поиске пути, следуя которому можно было обеспечивать *развитие* культуры в условиях идеологического смятения и насилия. Полностью удаляясь от публики, поэт-авангардист или художник-авангардист стремился высоко поднять уровень своего искусства, одновременно сужая и вознося его до воплощения абсолюта, в котором все относительности и противоречия либо нашли бы свое разрешение, либо утратили смысл. Так рождается “искусство для искусства” и “чистая поэзия”, в то время как предмет или содержание становятся чем-то, чего следует сторониться, как чумы.

Эти поиски абсолюта привели авангард к “абстрактному”, или “беспредметному”, искусству и подобной ему поэзии. По сути, поэт-авангардист или художник-авангардист пытается подражать Богу, создавая нечто, подпадающее обоснованию исключительно в его собственных категориях – подобно тому, как природа находит обоснование в самой себе, подобно тому, как эстетически обоснован пейзаж – реальный, а не его изображение; как нечто *данное*, нерукотворное, независимое от смыслов, подобий или оригиналов. Содержание должно быть растворено в форме настолько полно,

чтобы работу художника или литератора нельзя было свести, в целом или по частям, к чему-то, что не было бы самой сущностью произведения искусства.

Но абсолют абсолютен, в то время как художник или поэт, будучи тем, кто он есть, почитает одни относительные ценности более других таких же. И те ценности, во имя которых он взывает к абсолюту, – ценности относительные, эстетические. Так художник или литератор оказывается подражателем – но не Бога, а – в данном случае понятие “подражание” используется в его аристотелевском смысле – правил и процессов искусства и литературы. Таков генезис “абстрактного”. Переноса свое внимание с предметов обыденного опыта, поэт или художник обращает его на средства своего ремесла. Если неизобразительное или абстрактное претендует на эстетическую обоснованность, оно должно быть не произвольным и случайным, а проистекать из подчиненности некоему неоспоримому ограничению или первоисточнику. Как только реальность обыденного, внешнего опыта отвергнута, такое ограничение может быть найдено только в самих процессах или правилах, посредством которых искусство и литература ранее реальности подражали. Именно эти процессы и правила становятся предметом искусства и литературы. Если, вслед за Аристотелем и другими мыслителями, сказать, что все искусство и вся литература – это подражание, то в итоге мы получаем подражание подражанию. Или, говоря словами Йетса:

*И нет поющей школы,
есть изучение
Памятников, исполненных
самостоятельного
величия.*

Пикассо, Брак, Мондриан, Кандинский, Бранкузи, даже Клее, Матисс и Сезанн черпают свое вдохновение главным образом из своих собственных средств. Импульс их искусства, по-видимому, заключается преимущественно в его поглощенности чистыми изобретательством и организацией пространств, поверхностей, форм, цветов и т. д., доходящими до исключения всего, что необходимым образом не заложено в этих факторах. Поэзия Рембо, Малларме, Валери, Элюара, Паунда, Харта Крейна, Стивенса и даже Рильке и Йетса рождается, по-видимому, скорее из попытки создать поэзию из уже сложившихся “моментов” поэтического претворения, чем из самого опыта поэтического претворения. Разумеется, это не может исключить открытости их творчества и другим задачам, ведь поэзии приходится иметь дело со словами, а слова должны служить коммуникации. И далеко не все поэты оказывались столько же радикальными, как, к примеру, Малларме и Валери, не говоря уже о тех поэтах, которые пытались строить стихосложение на одном лишь чистом звучании слов. И все же, если давать современной поэзии наипростейшее определение, то ее своеобразие сведется к тому, что она будет описана как более “чистая” и “абстрактная”. Что же касается других сфер литературы, то предлагаемое здесь определение эстетики авангарда – не прокрустово ложе. Но все же, помимо того, что большинство лучших

современных нам романистов прошли школу авангарда, существенно, что самая амбициозная книга Жида – это роман о написании романа, а “Улисс” и “Поминки по Финнегану” Джойса являются, как говорит один французский критик, прежде всего сведением опыта к выражению ради выражения, причем выражения, имеющего большее значение, чем то, что оно выражает.

Само по себе то, что авангардистская культура – это имитация имитации, не вызывает ни одобрения, ни осуждения. Действительно, эта культура несет в себе некоторые элементы того самого alexandrizма, которые она стремится преодолеть. Процитированные выше строчки Йетса относятся к Византии, которая очень близка Александрии; в известном смысле эта имитация имитирования представляет собой alexandrizм самого высшего сорта. Есть, однако, одно важнейшее отличие: авангард движется, в то время как alexandrizм остается на месте. Именно это и оправдывает авангардистские методы и делает их необходимыми. Необходимость же предопределена тем, что иного способа создания подлинно высоких искусства и литературы сегодня не существует. Противостоять этой необходимости, разбрасываясь терминами вроде “формализм”, “пуризм”, “башня из слоновой кости” и т. д. либо глупо, либо нечестно. Впрочем, это означает, что авангард стал тем, чем является в силу некой социальной выгоды. Истина прямо противоположна.

Замкнутость авангардного искусства на самом себе, тот факт, что его лучшие художники – художники для художников, а лучшие поэты – поэты



для поэтов, факт этот оттолкнул от него многих из тех, кто ранее был способен восторгаться и ценить новаторские искусство и литературу, но теперь не желает или не способен пройти посвящение в секреты художественного ремесла. Массы всегда оставались более или менее безразличны к культуре, пребывающей в состоянии незавершенного становления. Однако сегодня такую культуру покидают и те, кому она, в сущности, принадлежит – ее покидает наш правящий класс. А именно этому типу культуры и принадлежит авангард. При этом ни одна культура не может развиваться без социальной основы, без источника стабильных доходов. Авангарду же этот источник доходов обеспечивала элита того самого общества, от которого авангард, по его собственному утверждению, отстранился, но к которому он всегда оставался привязан золотой пуповиной. Это действительно парадокс. Но теперь и элита стремительно сужается. Поскольку же аван-

гард и есть единственная имеющаяся у нас в наличии живая культура, то в ближайшем будущем удел культуры в нашем обществе – выживание.

Нас не должны ввести в заблуждение поверхностные явления и локальные успехи. Выставки Пикассо по-прежнему собирают толпы, а Т. С. Элиота преподают в университетах; торговцы модернистским искусством все еще не уходят из бизнеса, а издатели все еще публикуют «сложных» поэтов. Но сам авангард, почуввав опасность, с каждым днем выглядит все более робким. С академизмом и коммерциализацией мы сталкиваемся даже там, где менее всего ожидаем. Означать это может только одно: авангард лишается уверенности в публике, от которой зависит, – в богатых и образованных.

Не в природе ли авангарда, что ответственность за грозящую ему опасность несет он один? Или сама эта ответственность и есть источник опасности? Не присутствуют ли здесь и иные, возможно, более важные факторы?

II

Там, где есть авангард, обычно мы находим и арьергард. В самом деле, одновременно с появлением авангарда на индустриальном Западе возник и второй культурный феномен, тот самый, которому немцы дали замечательное название «*китч*»: рассчитанные на массы коммерческие искусство и литература, с присущими им колористикой, журнальными обложками, иллюстрациями, рекламой, чтивом, комиксами, поп-музыкой, танцами под звукозапись, голливудскими фильмами и т.д. и т.п. По некоторым причинам это гигантское явление всегда считалось чем-то вполне очевидным. Настало время всмотреться в его причины и следствия.

Китч – продукт индустриальной революции, урбанизировавшей массы Западной Европы и Америки и создавшей то, что называют всеобщей грамотностью.

До этого единственный рынок формальной, не сводящейся к народной, культуры составляли те, кто, помимо умения читать и писать, располагал досугом и комфортом, которые всегда предопределяют причастность к культуре. Это-то как раз до некоторых пор и понимали под грамотностью. Но с приходом всеобщей грамотности способность читать и писать стала привычкой менее существенным, чем-то вроде умения водить автомобиль, и перестала служить качеством, отличающим культурные склонности индивидуума, поскольку более не являлась исключительным следствием рафинированного вкуса.

Крестьяне, переселившиеся в большие города и ставшие

пролетариями или мелкой буржуазией, во имя повышения собственной эффективности научились читать и писать, но не обрели досуга и комфорта, необходимых для наслаждения традиционной городской культурой. Теряя, тем не менее, вкус к народной культуре, почвой которой была сельская местность и сельская жизнь, и в то же самое время сталкиваясь с новым социальным переживанием – скукой, новые городские массы стали оказывать давление на общество, требуя, чтобы их обеспечили пригодной для потребления культурой. Для того чтобы удовлетворить спрос нового рынка, был изобретен новый товар – эрзац-культура, китч, предназначенный для тех, кто, оставаясь безразличным и бесчувственным к ценностям подлинной культуры, все же испытывал духовный голод, томился по тому отвлечению, какое могла дать только культура определенного рода.

Задействуя в качестве сырья обесцененные и академизированные симулякры подлинной культуры, китч – весь в культивировании этой бесчувственности. Она – источник прибылей китча. Китч механистичен и действует по формулам. Китч – это подменный опыт и поддельные чувства. Китч в своих изменениях следует стилю, но при этом всегда остается равным себе. Китч – воплощение всей той фальши, что есть в современной жизни. Китч как будто не требует от своих потребителей ничего, кроме денег; он не требует от своих потребителей даже времени.

Предпосылкой существования китча, условием, без которого китч не был бы возможен, является наличная доступность полностью зрелой культурной традиции, открытия-

ми, обретениями и самосознанием которой китч пользуется в собственных целях. Китч заимствует из этой культурной традиции приемы, уловки, хитрости, основные правила, темы, преобразует все это в некую систему и отбрасывает остальное. Можно сказать, что китч берет свою кровь из этого резервуара накопленного опыта. Действительно, именно это имеют в виду, когда говорят о том, что массовое искусство и массовая литература сегодняшнего дня когда-то в прошлом были дерзновенными, эзотерическими искусством и литературой. Разумеется, это не так. Имеется в виду, что по прошествии достаточно долгого времени новое подвергается разграблению: из него выдергивают новые “вывихи”, которые затем разбавляют и подают в качестве китча. Самоочевидно, китч насквозь академичен; и, наоборот, все академичное является китчем. Ибо то, что называют академичным, как таковое более не имеет независимого существования, превратившись в крахмальную манишку для китча. Индустриальные методы производства вытесняют ремесла.

Поскольку китч можно производить механически, он превратился в неотъемлемую часть нашей производственной системы, чего с подлинной культурой, за редкими исключениями, произойти не может. Китч капитализирует огромные вложения, которые должны принести соразмерные прибыли; он также вынужден расширяться, чтобы поддерживать свои рынки. Хотя китч, в сущности, сам себе продавец, тем не менее, для него создан огромный аппарат сбыта, существование которого давит на каждого члена общества. Ловушки расставле-

ны даже в тех уголках, которые, так сказать, представляются заповедниками подлинной культуры. Сегодня в стране вроде нашей недостаточно иметь предрасположенность к настоящей культуре; необходимо питать к ней подлинную страсть, способную придать силы в противостоянии подделкам, окружающим нас и давящим на нас с момента, как в нежном возрасте мы взяли в руки иллюстрированные книжки. Китч вводит в заблуждение. У него много разных уровней, и некоторые из этих уровней достаточно высоки для того, чтобы быть опасными для наивного искателя истинного света. Журнал вроде “*New Yorker*”^a – а он в основе своей суть высококлассный китч из области торговли предметами роскоши – претворяет и разбавляет огромное количество авангардного материала. При этом не следует думать, будто любой образчик китча напроць лишен какой-либо ценности. Время от времени китч производит нечто достойное, нечто, обладающее подлинным ароматом народности; и эти случайные и разрозненные образцы вводят маловзыскательных в заблуждение.

Огромные прибыли, что пожинаяются китчем, есть для авангарда источник соблазна, противостоять которому не всем удастся. Под давлением китча честолюбивые писатели и художники вносят коррективы в свою работу, подчас полностью подчиняясь китчу. Отсюда и озадачивающие пограничные случаи вроде книг популярного романиста Сименона во Франции и Стейнбека в Америке. Конечный результат всего этого для истинной культуры всегда ущербен.

Китч не ограничивается породившими его городами, он выплескивается в сельскую местность, сметая народную культуру. Не обнаруживает китч и уважения к географическим и национально-культурным границам. Будучи еще одним примером массового продукта западного индустриального производства, китч триумфальным маршем шествует по миру, стирая различия туземных культур во всех колониальных империях. Так, китч ныне становится универсальной культурой, первой в истории универсальной культурой. Сегодня уроженцы Китая, как и южноамериканские индейцы, индусы или полинезийцы, стали предпочитать предметам собственного национального искусства обложки журналов, календари с девушками и эстампы. Как объяснить эту заразность китча, его неодолимую притягательность? Естественно, произведенный машинами китч дешевле сделанных вручную туземных изделий и его успеху способствует престиж Запада; но почему китч как предмет экспорта гораздо выгоднее Рембрандта? В конце концов, и то и другое можно воспроизводить одинаково дешево.

В своей последней статье о советском кинематографе, опубликованной в *"Partisan Review"*, Дуайт Макдоналд указывает на то, что за последние десять лет китч превратился в Советской России в господствующую культуру. Вину за это Макдоналд возлагает на политический режим, который он осуждает не только за то, что китч стал его официальной культурой, но и за то, что китч фактически стал культурой господствующей, наиболее популярной. Макдоналд приводит цитату из книги

Курта Лондона "Семь советских искусств": "Возможно, отношение масс к стилям старого и нового искусства, в сущности, по-прежнему зависит от характера получаемого ими в своих странах образования". Макдоналд продолжает эту мысль: "Почему, в конце концов, невежественные крестьяне должны отдавать предпочтение Репину (ведущему представителю академического китча в русской живописи), а не Пикассо, чья абстрактная техника имеет, по меньшей мере, такую же тесную связь с их собственным народным искусством? Нет, если массы заполняют Третьяковку (московский музей современного русского искусства – искусства китча), то, главным образом, потому, что их сформировали, запрограммировали таким образом, что они шарахаются от "формализма" и восхищаются "социалистическим реализмом".

Прежде всего, это не вопрос выбора между просто старым и просто новым, как, по-видимому, полагает Лондон, но выбора между плохим, обновленным старым и подлинно новым. Альтернативой Пикассо выступает не Микеланджело, а китч. Во-вторых, и в отсталой России, и на передовом Западе массы отдают предпочтение китчу не просто потому, что их к тому склоняет политическая власть. Там, где государственные системы образования обращаются и к искусству, людей призывают уважать старых мастеров, а не китч; однако люди продолжают вешать на стены репродукции полотен не Рембрандта и Микеланджело, а Максфилда Пэрриша или нечто подобное. Более того, как указывает сам Макдоналд, примерно в 1925 году, когда

советский режим поощрял авангардный кинематограф, российские массы продолжали отдавать предпочтение голливудским фильмам. Нет, политика властей не объясняет могущество китча.

Все художественные, как и иные, ценности суть ценности человеческие, относительные. И все же на протяжении веков среди просвещенной части человечества существовало, по-видимому, согласие относительно того, что есть искусство хорошее и что есть искусство плохое. Вкусы менялись, но эти изменения вполне обозримы; современные ценители искусства готовы согласиться с японцами XVIII века, что Хокусай – один из величайших художников того времени; мы даже согласны с древними египтянами в том, что искусство эпохи Третьей и Четвертой династий достойно того, чтобы потомки избрали его образцом для подражания. Возможно, мы Рафаэлю предпочитаем Джотто, но все-таки мы не отрицаем, что Рафаэль был одним из лучших живописцев своего времени. Испокон веку сложились представления, зиждущиеся на достаточно устойчивом различии между ценностями чисто художественными и ценностями, пребывающими за пределами искусства. Китч же, производимый рационализированной, научно-индустриальной технологией, это различие практически стирает.

Посмотрим, например, что происходит, когда невежественный русский крестьянин вроде упомянутого Макдоналдом, стоя перед двумя полотнами, одно из которых написано Пикассо, а другое – Репиным, сталкивается с гипотетической свободой выбора. На первом полот-

не этот крестьянин видит, скажем, игру линий, красок и пространств – игру, которая изображает женщину. Если принять предположение Макдоналда, в правильности которого я склонен усомниться, то метод абстрактного искусства должен напоминать крестьянину оставшиеся в деревне иконы и он должен испытать притяжение к знакомому. Мы даже можем предположить, что крестьянин смутно догадывается о тех исключительных художественных достоинствах, что раскрывает в Пикассо просвещенный зритель. Затем крестьянин поворачивается к Репину и видит батальную сцену. Метод этого художника знаком ему в меньшей степени, но это и не столь принципиально. Ибо он внезапно открывает для себя в полотне Репина то, что кажется ему намного более важным, чем ценности, которые он привык находить в иконописи; и сама неизвестность обнаруженного оказывается одним из источников этих ценностей – живой узнаваемости, чудесности и постигаемости. В картине Репина крестьянин узнает и видит предметную среду так, как он узнает и видит ее за пределами живописного изображения. Разрыв между искусством и жизнью исчезает, как исчезает и необходимость принимать условность и уверять себя, что икона изображает Христа в силу того, что именно таково было ее намерение, даже если иконописное изображение вообще не слишком напоминает мне человека. То, что Репин способен создавать столь реалистичное изображение, что идентификации самоочевидны, мгновенны и не требуют от зрителя каких-либо уси-

лий, воспринимается как чудо. Крестьянину также нравится обнаруживаемое им в картине богатство самоочевидных смыслов: ведь “она повествует”. По сравнению с картинами Репина картины Пикассо так скупы и скудны. Более того, Репин возвышает реальность и делает ее драматичной: закат, разрывы снарядов, бегущие и падающие люди. О Пикассо или иконах нет больше и речи. Репин – это то, что хочет крестьянин, он уже не хочет ничего, кроме Репина. Впрочем, к счастью для Репина, русский крестьянин защищен от продуктов американского капитализма – в противном случае он не устоял бы перед созданной Норманом Рокуэллом обложкой “*Saturday Evening Post*”.

В конечном счете можно сказать, что культурный, развитый зритель обнаруживает в произведениях Пикассо те же самые ценности, какие крестьянин обнаруживает в картинах Репина, поскольку то, чем крестьянин наслаждается в живописи Репина, – в известном смысле тоже искусство, только чуть более низкого уровня. Смотреть на картины крестьянина побуждают те же инстинкты, что побуждают смотреть живопись и культурного зрителя. Но конечные ценности, которые обнаруживает в картинах Пикассо развитый в культурном отношении зритель, обретаются во втором отдалении, в результате размышления над впечатлениями, непосредственно остающимися от художественных форм. Только тогда он приобщается к узнаваемому, чудесному и вызывающему соперничество. Эти свойства не явлены в живописи Пикассо непосредственно или наглядно, но зритель, достаточно чув-

ствительный к чисто художественным ценностям, должен спроецировать эти свойства на произведения Пикассо. Свойства эти относятся к “рефлексивному” эффекту. У Репина же “рефлексивный” эффект уже включен в произведения и пригоден для лишенного рефлексии удовольствия зрителя. Там, где Пикассо живописует *причины*, Репин живописует *следствие*. Репин переваривает искусство за зрителя и избавляет его от усилия, обеспечивает ему короткий путь к удовольствию, избегая того, что по необходимости трудно в подлинном искусстве. Репин (или китч) – синтетическое искусство.

То же самое можно сказать и относительно китчевой литературы: она предоставляет бесчувственным людям поддельные переживания с гораздо большей непосредственностью, чем на это способна серьезная литература. И Эдди Гест и “Индийская любовная лирика” оказываются поэтичнее Т. С. Элиота и Шекспира.

III

Если авангард подражает *процессам* искусства, то китч, как мы теперь видим, подражает *воздействию* искусства. Обозначенность этой антитезы более чем отчетлива; она фиксирует и определяет тот огромный разрыв, что разделяет два этих синхронных культурных явления – авангард и китч. Разрыв этот слишком велик, чтобы его можно было ступевать многочисленными градациями адаптированного к массам “модернизма” и “модернового” китча. В свою очередь, разрыв этот соответствует социальному разрыву, всегда существовавшему в



Джон Вашон
«Газетный стенд»,
фотография, 1938

формальной культуре, как и в других сферах жизни цивилизованного общества. Две крайности этого разрыва то сближаются, то расходятся, и происходит это в жесткой зависимости от усиления или ослабления стабильности в конкретном обществе. На одной стороне постоянно находится меньшинство властвующих (и потому культурных), на другой – огромная масса эксплуатируемых и бедных (следовательно, невежественных). Формальная культура всегда принадлежала первым, тогда как вторые должны были довольствоваться народной или рудиментарной культурой – или китчем.

В стабильном обществе, функционирующем достаточно слаженно для того, чтобы сдерживать разрешение классовых противоречий, эта культурная дихотомия несколько

размыта. Аксиомы немногих разделяют многие. Многие бессознательно веруют в то, во что немногие верят трезво. В эти исторические периоды массы могут испытывать восторг перед культурой, восхищаться ею, независимо от того, насколько высок духовный уровень их господ. По меньшей мере, это утверждение касается изобразительного искусства, которое доступно всем.

В средние века художник проявлял показной пиетет к базовым общим основаниям опыта. До известной степени это оставалось неизменным до XVII века. Предметом для подражания являлась универсально значимая умопостигаемая реальность, на устройство которой художник посягать не смел. Сюжет произведения задавался его заказчиками, а не выдумывался, исходя из

отвлеченных соображений, как это происходит сейчас, в буржуазном обществе. Именно потому, что содержательный план творчества художника был предопределен априори, он посвящал себя выразительным средствам. Художнику не надо было быть философом или визионером, ему достаточно было быть ремесленником. Пока существовало общее согласие относительно предмета искусства, художник был избавлен от необходимости проявлять оригинальность и изобретательность в тематике своих произведений и мог сконцентрироваться на решении формальных проблем. Выразительные средства стали для художника в личном и в профессиональном отношении содержанием его искусства, что сближает его с художником-абстракционистом, с той, впрочем, разницей, что средневековый художник должен был избегать публичного предъявления своих узкопрофессиональных забот, подчиняя личное и профессиональное завершеному, официально признанному. Если художник, будучи рядовым членом христианской общины, испытывал какие-то личные эмоции к изображаемому им объекту, то это лишь способствовало обогащению общественного смысла его работы. Только с приходом Возрождения право художника на отход от канона получило признание, однако его применение не могло выходить за пределы чего-то простого и всеми узнаваемого. Лишь начиная с Рембрандта возникла фигура художника-«одиночки» – одиночки в искусстве.

Однако даже в эпоху Возрождения и после, по мере того как западное искусство

продвигалось по пути своего технологического усовершенствования, художественные достижения здесь связывались с удачами в реалистичной имитации, поскольку никакого иного объективного критерия здесь не существовало. Таким образом, массы по-прежнему могли находить в искусстве господ объекты восхищения и удивления, что разделяла с ними птица, пытавшаяся клевать плоды, изображенные на картине Зевксиса.

Упреки, что искусство, отходя от достоверного и всеобщего узнаваемого воссоздания реальности, становится родом деликатеса, это – банальность. Однако негодование, которое подобное искусство может вызвать у простого человека, не заглушает в нем благоговейного страха, который он питает к тем, кто этому искусству покровительствует. Лишь когда поддерживаемый ими социальный порядок перестает удовлетворять простого человека, тогда он находит в себе силы критиковать культуру правящего класса. Тогда-то плебей обретает решимость впервые открыто выразить свое мнение. Каждый человек, от олдермена из Таммани до австрийского маляра, обнаруживает, что у него есть право на собственное суждение. Это неприятие авангарда мы чаще всего находим там, где неудовлетворенность обществом принимает реакционные формы – пассаизма и пуританства, последний из примеров которых – фашизм. В этих случаях, когда говорят о культуре, поминают факелы и револьверы. Тогда же призывы к благочестию и чистоте крови, устоявшимся добродетелям и пути истинному приводят к ниспровержению статуй.

IV

Вернемся же ненадолго к нашему русскому крестьянину. Предположим, что после того, как он Репина предпочел Пикассо, на сцену выходит государственная система образования, которая внушает крестьянину, что он не прав, что ему следовало бы выбрать Пикассо, и дает тому объяснение. Сделать это советскому государству вполне по силам. Однако реальность в России, да и в других местах такова, что крестьянин вскоре осознает, что необходимость ежедневного каторжного труда и суровые, лишенные комфорта условия его жизни не оставляют ему досуга, сил и комфорта, необходимых для того, чтобы воспитать в себе навыки наслаждаться Пикассо. В конце концов, подобные навыки предполагают высокий уровень образованности. Высокая культура – одно из наиболее неестественных порождений человека, и крестьянин не обнаруживает в себе никакого “естественного” настоятельного влечения, которое, вопреки всем трудностям, притягивало бы его к Пикассо. В итоге крестьянин вернется к китчу, так как им он может наслаждаться, не прикладывая к тому никаких усилий. Государство тут совершенно беспомощно и останется беспомощным до тех пор, пока в сфере общественного производства не победят окончательно социалистические отношения. Справедливо это, разумеется, для капиталистических стран – все разговоры об искусстве для масс суть чистая демагогия.

Там, где сегодня политическими режимами вменяется официальная культурная политика, это делается из демагогических соображений. Если в

Германии, Италии и России китч является официальной культурной тенденцией, то это происходит не потому, что правительства этих стран находятся под контролем филистеров, но потому, что в этих странах культура масс – это китч. Поощрение китча – всего лишь еще один из необременительных способов, которыми тоталитарные режимы стремятся снискать расположение своих подданных. Поскольку режимы эти не могут повысить культурный уровень масс – даже если бы и захотели, – иначе как капитулировав перед международным социализмом, они вынуждены уступать массам, низводя культуру до их уровня. Именно по этой причине авангард и оказался объявленным вне закона, а не потому, что, будучи примером более высокой культуры, он внутренне более критичен. (Так, вопрос, может ли авангард процветать при тоталитарном режиме, оказывается неуместным.) В сущности, с точки зрения фашистов и сталинистов, главная беда авангардного искусства и литературы состоит не в их чрезмерной критичности, а в том, что они слишком “невинны”, что через них слишком трудно закачивать эффективную пропаганду, что китч более пригоден для этой цели. Китч поддерживает более тесный контакт диктатора с “душой” народа. Если бы официальная культура превосходила общий массовый уровень, возникла бы опасность изоляции режима.

Тем не менее, если вообразить, что массы предъявляют запрос на авангардное искусство и литературу, то Гитлер, Муссолини и Сталин без долгих колебаний попытаются подобный запрос удовлетворить. Гитлер по личным и

идеологическим причинам является злейшим врагом авангарда, но это не помешало Гёббельсу в 1932 – 1933 годах энергично обхаживать художников и писателей-авангардистов. Когда Готтфрид Бенн, поэт-экспрессионист, примкнул к нацистам, те громогласно его приветствовали, хотя в тот же самый момент Гитлер поносил экспрессионизм как “культурбольшевизм”. В тот момент нацисты осознали, что престиж, которым пользуется авангард у образованной немецкой публики, может быть им выгоден, а практические соображения (нацисты – искусные политики) всегда брали верх над личными предпочтениями Гитлера. Позднее нацисты предпочли в вопросах культуры прислушаться к запросам масс, чем к запросам тех, кто их финансировал; ибо последние, когда возникал вопрос о сохранении власти, проявляли такую же готовность пожертвовать культурой, с какой жертвовали они своими моральными принципами, тогда как массы, именно потому, что были лишены власти, следовало улаживать всеми прочими подручными способами. Необходимо было масштабнее, чем это принято демократиями, продвинуть иллюзию реальной власти масс. Литературу и искусство, которые нравятся массам и которые им понятны, следовало объявить единственно подлинными литературой и искусством, а все прочее следовало уничтожить. При таких обстоятельствах люди вроде Готтфрида Бенна, как бы страстно они ни поддерживали Гитлера, становятся обузой и нам ничего не известно о том, как им живется в нацистской Германии.

Итак, признаем, что хотя личное филистерство Гитлера

и Сталина не случайная компонента в исполняемой ими роли, но это – всего лишь вспомогательный фактор в определении культурной политики их режимов. Личное филистерство Гитлера и Сталина всего лишь добавляет жестокости и мрака к политике, которую они и без того вынуждены были бы проводить, будучи принужденными к тому своим собственным политическим курсом – будь они даже лично приверженцами авангардной культуры. На то, на что заставляет Сталина идти изоляция русской революции, Гитлера вынуждает пойти замораживание противоречий капитализма. Что касается Муссолини, то его случай – ярчайший пример *disponibilit *, т.е. готового ко всему реалиста. На протяжении многих лет он благоволил футуристам, строил железнодорожные вокзалы и государственное жилье в модернистском стиле. В пригородах Рима все еще можно увидеть более, чем где бы то ни было, жилых зданий, выстроенных в модернистском стиле. Возможно, фашизм хотел показать свою современность, чтобы скрыть свою реакционность, а может быть, он хотел соответствовать вкусам богатой элиты, которую он обслуживал. Однако как бы там ни было, но, по видимому с опозданием, Муссолини понял, что целесообразнее ему потакать культурным вкусам итальянских масс, чем вкусам их господ. Массы необходимо снабжать объектами восхищения и удивления; господа могут и обойтись без таких объектов. Итак, мы видим Муссолини, провозглашающего “новый имперский стиль”. Маринетти, Де Кирико и прочие выброшены во тьму внешнюю, а новый железнодо-

рожный вокзал в Риме будет построен уже не в модернистском стиле. То, что Муссолини пришел к этому с таким запозданием, снова показывает сравнительную нерешительность, с которой итальянский фашизм осуществляет свою собственную политику.

Приходящий в упадок капитализм обнаруживает, что все качественное и еще способное производить почти неотвратимо превращается в угрозу его существованию. Прорывы в культуре, не менее чем прорывы в науке и промышленности, подтачивают то самое общество, под эгидой которого они стали возможны. В данном случае, как и в любом другом вопросе современности, возникает необходимость цитировать Маркса дословно. Сегодня мы уже не ждем новой культуры от социализма – она неизбежно появится, как только возникнет социализм. Сегодня мы ожидаем от социализма *просто* того, что он сохранит ту живую культуру, какая у нас сейчас есть.

Перевод с английского
АЛЕКСАНДРА КАЛИНИНА

Впервые опубликовано осенью 1939 г. *Partisan Review*, VI, no. 5 (p. 34 – 49).

ЛЮБИМЫЙ ВРАГ О СТАТЬЕ КЛЕМЕНТА ГРИНБЕРГА “АВАНГАРД И КИТЧ”

ДАВИД РИФФ

«Клемент Гринберг
перед мастерской
Джексона Поллока»
Фото Ханса Намута
1951



1. “Авангард и китч” Клемента Гринберга, бесспорно, занимает ключевое место в дискурсивной истории современного искусства, причем настолько ключевое, что текст этот кажется уже банальностью. В англо-американском мире “Авангард и китч”, как правило, это один из первых критических манифестов, с которым сталкивается любой студент, изучающий историю искусств, и который с жаром примется опровергать любой неопит. К 1970-м годам Клемент Гринберг – Клем, как фамильярно называли его иные ньюйоркцы, – превратился в воплощение одиозного критика *per se*, виртуозного, раздражительного, бездушно-

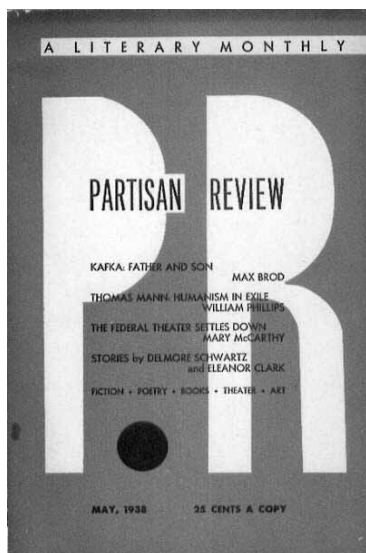
го сектанта, стряпающего свою поверхностную псевдо-философию – неокантианскую в случае Гринберга – с едва ли не пуританской одержимостью. Цель: установить диктатуру вкуса, диктатуру, которая претендует на “беспристрастность”, однако на деле является в высшей степени продажной (то есть выгодной), опровергая свои же собственные, все более и более высокопарные декларации независимости.

На протяжении десятилетий Клемент Гринберг фигурировал в качестве *любимого врага*. Как выразился критик Брайан Холмс, “университетским карьерам, построенным на опровержении Гринберга, на деконструкции целостно-

сти белого мужского кантианского субъекта и на критике закрытости художественной структуры, по-видимому, несть числа”. На более тривиальном уровне, то, что известно, как “избиение Клема”, на протяжении десятилетий являлось чуть ли не общей забавой, ритуалом инициации, средством самоутвердиться, выступив против снобистской и бесплодной элитарности современного искусства, а то и просто способом позлословить и поиздеваться над легкой мишенью. Тем более неожиданным поэтому выглядит утверждение значимости Гринберга, особенно если это утверждение исходит от Анатолия Осмоловского, одного из ведущих левых художников России; Осмоловский подает Гринберга в положительном свете, ставя его где-то между Беньямином и Адорно, причем не как врага, а как друга.

Эту декларацию дружеских чувств по отношению к Гринбергу (любимому врагу) можно прочитать как политический жест в духе почти дерридианского гостеприимства. Разбор раннего текста Гринберга – это не просто признание его основополагающего характера на пути к столь необходимой эстетической ясности, каковая приходит с объявлением автономии искусства ото всех контекстов, грозящих полностью его растворить, но нечто, что способно раскрыть политиче-

Обложка
«Partisan Review»,
май 1938 г.



скую природу художественной практики (*произведение искусства* как процесс, а не как артефакт), заявившей о себе с наступлением высокого модернизма. “Авангард и китч” интересен не столько тем, что оправдывает существование системы “белых кубов” и “автономных зон”, составляю-

щих сегодня современное искусство; не исчерпывается это эссе и тем, что обеспечивает фундамент для возвращения к абстракции (даже если для некоторых, включая Осмоловского, это и безусловно обоснованный шаг). Главное значение “Авангарда и китча” в том, что это текст, который нужно читать политически. *Политическое* прочтение “Авангарда и китча” имеет смысл, поскольку раскрывает важный способ увязывания эстетического и политического таким образом, какого не найти в других текстах Гринберга; связь, часто упускаемую из виду в диалектике между “автономией” и “ангажированностью”. На мой взгляд, интереснее исследовать эту связь, а не сосредоточиваться исключительно на эстетических предположениях, стоящих за “Авангардом и китчем”, которые, без сомнения, сформировали поколения художников как в Америке, так и за рубе-

жом, или же просто говорить о политическом контексте, в котором эссе Гринберга было написано.

2.

Хотя политическая природа “Авангарда и китча” не может быть сведена к его политическому контексту, контекст этот, тем не менее, важен. Написанное накануне Второй мировой войны для троцкистского на тот момент журнала “Партизан Ревю” (со временем отошедшего от марксистских позиций, хотя и продолжавшего ассоциироваться с американскими левыми либералами вплоть до своего закрытия в 2003 году), это эссе пытается разрешить дилемму, с которой американские интеллектуалы столкнулись перед вступлением Соединенных Штатов в войну и когда сталинский Советский Союз уже перестал быть ориентиром и источником надежды. Пролить свет на эту дилемму способен чисто политический манифест, написанный Гринбергом и редактором “Партизан Ревю” Дуайтом Макдоналдом в 1941 году. Этот текст, озаглавленный “Десять положений о войне”, отстаивает “третью” позицию, популярную среди американских троцкистов до Пёрл-Харбора. В этом манифесте, вызвавшем жаркие споры, Гринберг и Макдоналд формально выступили против участия Соединенных Штатов в империалистической войне, озвучив мнение, что только подлинная рабочая демократия может привести к победе, тогда как присоединение к союзникам неизбежно приведет к установлению фашизма внутри страны. Как ни странно, эта позиция – проникнутая одновременно антикапи-

Л.Д.Троцкий читает
американскую газету
«Socialist Appeal»,
1938





Двайт Макдональд
в кругу друзей
Фото, 1940

тализмом и антисталинизмом – находит свое отражение в исходной посылке “Авангарда и китча”.

Далее, текст Гринберга можно – и нужно – прочитать также и как ответ на манифест Бретона, Риверы и Троцкого “К свободному революционному искусству” (1938). В этом манифесте – приписываемом по большей части Троцкому – предпринимается резкая критика сталинской культурной политики; авторы призывают к “неотчуждаемому” праву на свободу искусства, однако указывают, что это не означает “оправдания политического безразличия” или “воскрешения так называемого ‘чистого’ искусства, каковое обычно служит в высшей степени нечистым целям реакции”. Это важно, поскольку объясняет некоторые особенности текста Гринберга, например, резкую критику сталинской культуры в собирательной фигуре “Репина”, подоплеку которой мы обсудим чуть ниже.

Вместе с тем Гринберг решительным образом отходит от установки троцкистской левой оппозиции. Вместо того чтобы настаивать на сво-

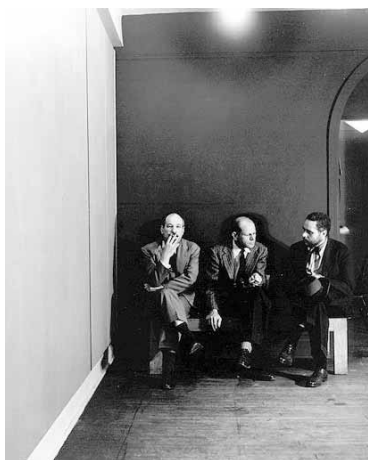
боде и политической ангажированности, он призывает к чему-то очень близкому к идее абсолютной автономии авангарда. Уместно напомнить, что всего три года назад, когда Вальтер Беньямин писал свою статью “Автор как рабочий” (1935), еще казалось, что художники могут солидаризироваться с Советским Союзом как с революционной силой, даже если левая оппозиция была там фактически ассимилирована и/или уничтожена. Ассоциируя себя, при всех оговорках, с борьбой против фашизма, художники могли овладеть наиболее (технически и формально) передовыми способами культурного производства, которые предлагал развитый индустриальный капитализм, революционизировать их и поставить на службу продолжающейся классовой борьбе, которая теперь велась против самой реакционной на тот момент силы, а именно фашизма. Однако после того, как стало известно о сталинских чистках и о пакте Молотова–Риббентропа, эта позиция оказалась все более и более уязвимой, приведя к смене парадигмы, чьи последствия ощущаются еще и сегодня.

В этом контексте значимость “Авангарда и китча” Гринберга в том, что он не отворачивается от прогрессизма, который обычно ассоциируется с авангардом (что сделал Беньямин в своих тезисах “О понятии истории”), но пытается отделить ценные аспекты авангардного искусства от его скомпрометированных элементов. Согласно Гринбергу, художникам необходимо сконцентрировать внимание на имманентном потенциале своих произведений, дабы сохранить

искусство и культуру для грядущего социалистического общества. Искусство не должно оставаться “нейтральным” в классовой борьбе, но оно должно быть автономным, противясь скатыванию в политическое болото. Необходимо, чтобы авангард продолжал развиваться, но на своих собственных условиях, руководствуясь собственной политикой, каковая, в свою очередь, диктуется проблемами эстетической формы, а не содержанием или идеологическим направлением. Массовая культура больше уже не кажется живым воплощением новой эпохи, идущей на смену классическим идеалам красоты, коррумпированным буржуазией (Маринетти: “складной верх гоночного авто прекраснее Ники Самофракийской”), не фигурирует она и как потенциальный союзник, сила, которой должен овладеть художник-рабочий (Третьяков, Брехт и, с известными оговорками, Беньямин), чтобы привить пролетариату политическую сознательность. Вместо этого массовая культура получает имя того, что фатальным образом отделено от авангардного искусства: имя *китча*. Гринберг выражает политическую приверженность авангарду и высокой культуре, опознавая китч (то есть массовую культуру) как *врага*.

3.

В этой точке заканчивается *политический контекст* и начинается *политическая природа* “Авангарда и китча”. Вместе с Карлом Шмиттом, еще одним “любимым врагом”, мы могли бы сказать, что политическое текста Гринберга конституируется вокруг *антагонизма* между “авангар-



дом” и “китчем”. Враг – это не только капитал, нацизм или сталинизм, но и китч, ставший универсальным феноменом. “Заразность” китча означает, что он может распространяться беспредельно, пока не натолкнется на одухотворенное сопротивление тех, чьему существованию его нашествие реально угрожает. Поскольку китч обкрадывает подлинную культуру вплоть до ее полного истощения, авангард должен научиться каким-то образом защищаться – либо с помощью тотализующего жеста негации (что невозможно), либо через негативную эстетику отказа (становясь непрозрачным и непрямым – в смысле, предложенном позднее Адорно в его “Эстетической теории”). В то же время враг всегда еще и потенциально внутри (Гринберг: “Огромные прибыли, что пожинаяются китчем, являются источником соблазна для самого авангарда”), поэтому он требует неунышной бдительности и саморефлексии, в противном случае художники падут жертвой его “заразности”.

Цель художника – сосредоточить все свои творческие способности на создании самого искусства и привести

его сущность к логическому завершению, продемонстрировав при этом максимум духа виртуозности. Этот “дух” виртуозности нельзя сводить к апологии тотальной абстракции, устранению из произведения любых нарративов и сосредоточенности на процессе работы с поверхностью картины, хотя обычно Гринберга именно так и понимают. Наоборот, Джексон Поллок служит примером одухотворенной сознательности, “галлюцинаторной буквальности”, “контриллюзии одного лишь света”: виртуозности столь блистательной, что она ускользает от любой метафоры. Именно эту виртуозность можно связать с политическим, но опять-таки, по Гринбергу, у нее есть некий материальный конечный продукт. Согласно Ханне Арендт, виртуозность традиционно является характерной чертой политика, чьи эфемерные пируэты создают своего рода “галлюцинацию”. Для итальянского философа-марксиста Паоло Вирно эта характерная черта принадлежит сегодня нематериальному труду в постиндустриальном мире, производящему прибавочную стоимость, хотя та по-прежнему эфемерна. Но художник-абстракционист, создавая материальные произведения искусства, делает эту (политическую) галлюцинацию труда “буквальной” или “реальной”.

Вместе с тем, оставляя в стороне эту странную версию виртуозного (политического) материализма, вражда с китчем имеет также и ряд важных побочных эффектов. Она требует, чтобы художник делал то, что он делает, настолько сознательно, насколько это возможно, в то время как опознание врага есть функция крити-

ка. С одной стороны, это внешний враг, фатальным образом отделенный от его (критика) друзей-художников. С другой стороны, критику необходимо определить внутреннюю опасность, удалить потенциальных предателей, полагаясь при этом на свой вкус и свои критерии. Таким образом, политика – делать или не делать, показывать или не показывать, покупать или не покупать – находится в руках самого мира искусства, где борьба за эстетические критерии ведется независимо от политических споров большого мира. Мир искусства становится *politea*, художник – его стражем, а критик – философом-царем.

Присутствие внешнего врага (и потенциальная возможность внутреннего заражения) оправдывает очищение либо замыкание мира искусства и автономизацию его внутренней политики. Переходя от Шмитта и Платона к Марксу, это тотчас же оказывается чем-то в высшей степени проблематичным: внутренняя политика обитателей мира искусства делает их независимыми от более широких политических констелляций, воспрещая ангажированность или, что еще хуже, используя язык ангажированности как риторику для установления внутривидового гегемонии над средствами художественного производства, каковые, в конце концов, по-прежнему (всегда) принадлежат капиталу (и тем самым *производительны* для него), а не *полису* мира искусства (чьи произведения или бесценны, или ничего не стоят). Иными словами, как только искусство обретает свою собственную политическую автономию, дискурс начинает играть роль,



знакомую нам сегодня: он функционирует одновременно и как квазиполитический язык, риторика господства, рыночный инструмент, и как нечто, что устанавливает реальную имманентную связь, равно как и связь с более широкой борьбой во внехудожественном мире. Всякий раз, когда художники, критики, кураторы отсылают к политике (и особенно к политике определенного рода), об этом антагонизме нельзя забывать: внутренняя политика мира искусства есть нечто весьма отличное от политики большого мира. Возможно, в силу того, что врагом был (и по-прежнему остается) китч. И этот враг всегда внутри, особенно когда мы начинаем бороться с ним при помощи политических деклараций.

4.

Врага внутри можно обнаружить и у самого Гринберга. Поставив диагноз китчу как вводящей в заблуждение заразе, распространяющейся по всей планете, текст Гринберга совершает неожиданный поворот и переносит войну с китчем за границу, пускаясь в критику сталинистского искусства. Гринберг оспаривает идею, озвученную кинокри-

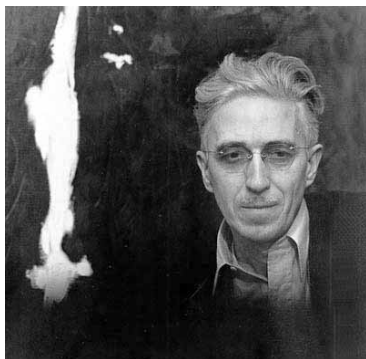
тиком Дуайтом Макдоналдом, а именно что массы предпочитают Репина Пикассо потому, что их так «сформировали». Нет, утверждает Гринберг, «политика властей не объясняет потенциального могущества китча».

Дабы подкрепить этот тезис, Гринберг опирается на Макдоналда, заимствуя у того ссылку на Репина, хотя ясно, что картин Репина на самом деле Гринберг не видел. Виртуозное повествование Гринберга моделирует гипотетическую встречу между «невежественным русским крестьянином» и фигуративно-нарративным полотном Репина, изображающим батальную сцену. Единственная проблема в том, что Репин не писал батальных сцен. Как замечает Светлана Бойм: «Вероятно, Гринберг путает Репина с другим художником или повторяет чьи-то чужие клише и критические эффекты. Очевидно, <...> некритический выбор китчевого произведения искусства может превратить в китч и саму критику». Иными словами, Гринберг сам заражен болезнетворным китчем, который он столь некритически разбирает.

Этот диагноз – не просто очередное «избиение Клема»,

если принять во внимание, из какой перспективы пишет близкая школе Московского концептуализма Бойм: «Репин» Гринберга, как произведение антисталинского китча, – это образ врага времен холодной войны. С середины 1950-х и до конца 1960-х большинство подпольных художников в России занимались опровержением канона «академического китча», ориентируясь на Пикассо, абстрактный экспрессионизм и сюрреализм, в то время как на Западе (где эстетические установки уже менялись) их произведения в общем и целом по-прежнему воспринимались как «*Ostkunst*». В конце 1960-х – начале 1970-х и позднее, отношение к «Репину» заметно поменялось: это изменение во многом связано с появлением школы Московского концептуализма, которая переосмыслила академизм советского искусства и его авангардные корни, актуализировав и то и другое через «подражание [их] подражаниям». Увиденное сквозь «репинские» очки, это движение часто описывали как аналогичное поп-арту, в котором китч присвоен в качестве кэмп; однако вряд ли эта аналогия справедлива: напротив, западный «Репин» превратился в своего рода *любимого врага*, порождающего свои собственные одухотворенные контрмеры.

Но есть и другой способ подойти к вопиюще искаженной подаче «Репина» в эссе Гринберга, каковое в остальном является довольно строгим. Репин мог не рисовать батальных сцен (врагов на войне), но он нарисовал нечто куда более политическое в шмиттовском смысле: «Запорожцев, пишущих пись-



мо турецкому султану” (1878–1891), где посреди вооруженных непокорных казаков, готовых выступить в очередной поход, чтобы защитить свою независимость (автономию), сидит писарь. Если казаки украшены яркими регалиями войны и отпускают крепкие шутки, над которыми сами же и хохочут во все горло, то писарь, одетый в строгое черное платье, едва заметно ухмыляется; стараясь уловить дух своих (невежественных) “командиров”, он по существу “подражает” их мечтаниям, не впадая в них полностью; превратившись в канал для их веселья, он остается отдельным и сосредоточенным. В едва заметной улыбке писаря можно увидеть выражение неуловимой иронии над гиперболическими эпитетами, которыми его “работодатели” награждают врага. Потому что в конечном счете писарь знает: именно он, а не они, с их “добродетелями стражей”, создает реальный политический текст, определяет врага. Грамотность писаря делает его разом никем и всеми: он виртуоз мимесиса и в то же время он совершенно пуст. Его грамотность наделяет его привилегией актуального текстуального истолкования политического (объявление войны), в то время как материальные

предпосылки одного остаются у самих казаков.

Но что происходит в современности, в эпоху капитализма, породившего художественную критику? Имеет ли смысл видеть в художественном критике “писаря”, чья дискурсивная грамотность дает ему сомнительную привилегию играть роль виртуоза-подражателя, окруженного “дикими” (беспобудно пьяными) художниками, которые не ведают, что творят? Вряд ли, хотя такое видение, вероятно, является частью позднейшего представления Гринберга о самом себе: интеллектуал-виртуоз, который одержал верх над “благородными дикарями”, предоставив голос их страстям. Однако такой образ, без сомнения, является фантазией нотариуса, даже если он и соответствовал истине (можно вспомнить, что свою громкую карьеру Гринберг начинал, работая таможенным клерком). Художественная критика возникает лишь с распространением всеобщей грамотности, которую Гринберг описывает как отправную точку для китча.

Согласно Гринбергу, “урбанизация” масс, постепенно движущихся к “всеобщей грамотности”, создает необходимость в более или менее организованных развлечениях, соответствующую потребности капитала в досуге грамотного человека. Фактически, “урбанизацию масс” и “всеобщую грамотность” можно связать с понятием “всеобщего интеллекта” из “Фрагмента о машинах” Маркса в его *“Grundrisse der politischen Ökonomie”* (1858), тексте, который Паоло Вирно понимает и широко обсуждает как предчувствие современного, становящегося все более постиндустриаль-

ным капитализма: “Развитие основного капитала показывает, до какой степени всеобщее социальное знание стало *прямой производительной силой* и до какой степени, поэтому, условия развития общественной жизни подпали под контроль всеобщего интеллекта и были преобразованы в соответствии с ним; до какой степени общественные производительные силы были произведены, не только в форме знания, но и как непосредственные органы общественной практики, развития реальной жизни”.

Сопоставив Марксово понятие *всеобщего интеллекта* со всеобщей грамотностью Гринберга, можно было бы сказать, что Гринберг рассматривает “массы” как пассивную субстанцию, которую кормят с ложечки культурными отбросами, в то время как Маркс рассматривает “всеобщее социальное знание” как *прямую производительную силу*. Хотя Гринберг понимает потенциальное могущество “огромных прибылей китча” и хотя он признает, что авангард “привязан” к капиталу “золотой пуповиной”, он не видит *производительный потенциал*, который предоставляет “всеобщая грамотность”, как только “непосредственные органы общественной практики” сформируют все аспекты реальности. По мере того как грамотность целиком растворяется в труде, “китч” (то есть массовая культура) перестает быть просто инструментом умиротворения, компенсации или пропаганды, но становится частью всеобщего интеллекта, *прямой производительной силой*, воспроизводимой в процессе самого производства.

Возможно, это объясняет, пусть и в самых общих чертах,

почему Гринберг – бывший нотариус – невольно использует в качестве инструмента “китчевый” прием. Подвигнутый на виртуозность своей враждебностью к китчу, он отвечает оперативно, некритически присваивая чужие критические эффекты. Но именно это присвоение содержит некую более глубокую истину в том, что касается вектора “Авангарда и китча”. По мере возникновения культуры способность присваивать и манипулировать чужим материалом стала фактически характерной чертой всего культурного производства, неважно, претендовавшего ли на “чистоту” (материализуя свою эфемерную политику, см. выше), или претендовавшего на “овладение” массовой культурой для своих собственных, революционных целей. Возможно, именно поэтому Гринберг, по ходу обоснования политической враждебности авангарда к массовой культуре, и сам создает нечто китчевое. Авангард и китч суть часть одной и той же диалектики производства. Но являются ли конструкции вроде текста Гринберга – чье обращение с “Репиным” делает его странным образом предвосхищающим постмодернизм – единственно возможным итоговым синтезом?

P.S.

Текущее положение дел, похоже, подтверждает тезис Гринберга; но до сего дня все дискуссии об эстетике и политике, автономии и ангажированности не предложили никакого реального решения. Даже лежащая в сердцевине “Авангарда и китча” апория – а именно, что “подражание подражанию” и “подражание эффекту” являются лишь тези-

сом и антитезисом *одной и той же* виртуозности, а отнюдь не отделены фатальным образом, – не предлагает никакого реального выхода. Критически настроенные люди в разных уголках мира согласны в том, что современное искусство производит горы китча, призванные к жизни убеждениями или деньгами и простирающиеся от декоративных салонов постмодернизма до гламурного искусства переживаний. Согласны они и в том, что воздух вокруг заряжен огромным политическим потенциалом, что революция, онтологический поворот или “грядущее сообщество” уже предугадываются здесь и сейчас. Текущие дискуссии о “политическом” в искусстве пытаются выработать инструментарий для контркультурной индустрии: исход, целевая революция, коллективная автономия – любые средства овладеть виртуозностью, от которой, кажется, никуда не деться, и поставить ее на службу некой устремленной ко всеобщности, освободительной практике. Однако большинство этих дискуссий – даже самых утопических – признают, что искусство, будучи частью культуры индустрии, всегда находится в “ножницах”. “Ничто фатальным образом не отделено от чего-либо другого”, как выразилась сокуратор “Utopia Station” Молли Несбит на “крутом столе”, организованном в Берлине в прошлом году; утверждение, звучащее куда менее триумфально и куда более натужно, чем оно звучало на протяжении 1990-х.

Возможно, ситуация изменится только тогда, когда внехудожественная реальность превзойдет наши смут-

ные ожидания и грубо разбудит нас, разметаив все наши внутренние и коллективные антагонизмы. Это пробуждение несомненно наступит. Вопрос в том, сумеем ли принять его вызов. Бесспорно, для этого потребуются гораздо больше работы, чем любой текст, будь он сколь угодно ключевым. Разумеется, мы можем начать работать прямо сейчас, отдавая отчет в шаткости наших условий, приветствуя нашу неоднозначную историю и переделывая вопрос “Что делать?” из риторического приема, предваряющего программу, в действительное выражение нашей растерянности. И тем не менее, капитал будет продолжать свое тотализующее движение, присваивая имманентный политический потенциал любого труда (включая сюда и труд искусства) как плененную виртуозность. И, возможно, негативность этих “ножниц” – а не некая иллюзорная автономия – лежит в сердце того молчания высокого модернизма, которое Адорно заключил в свою знаменитую максиму о том, что “художественное выражение есть антитезис тому, чтобы “выражать что-то””. Возможно, этот результат негативной, модернистской диалектики есть просто предчувствие грядущих вопросов.

Авторизованный перевод с английского Александра Скидана

Давид Рифф
Родился в Лондоне в 1975 году.
Критик современного искусства. Член Рабочей группы “Что делать?”.
Живет в Берлине и Москве.



ФАНТОМНАЯ БОЛЬ. ИСКУССТВО И ДЕМОКРАТИЯ

Андреа Фрэзер
«Официальное
добро пожаловать»,
перформанс,
Нью-Йорк,
Фонд МІСА,
2001
Кунстферайн
в Гамбурге,
2003

АЛЕКСАНДР СОКОЛОВ

Конец музея просвещения

В статье “Культурная логика позднекапиталистического музея” Розалинд Краусс рассматривает 1990 год как момент смены парадигмы, лежащей в основе музея современного искусства. Автор говорит об отказе от “диахронного музея” в пользу “синхронного музея” и “интенсивности переживания”. Диахронный энциклопедический музей – это музей, выстраивающий экспозицию в исторической перспективе смены стилей и направлений. Подобная структура экспозиции суть порождение эпохи Просвещения и становления национального государства, выстраивающего новую национальную идентичность методами просвещения и образования. В эту эпоху происходит конструирование национальной истории, с генезисом и телеологией, увенчиваемой идеей индустриального прогресса.

Начало поворота к синхронному музею, рассматривающему художественное явление в контексте других явлений, существующих параллельно и одновременно, Краусс связывает с появлением минимализма, когда серийно произведенные одинаковые геометрические формы отсылают только к самим себе в контексте серии точно таких же объектов.

В свою очередь минимализм возвращает нас к началу 70-х, в поле реакций его современников – от симпатий, подчеркивающих “неиерархическую структуру минимализма, основанную на демократическом видении мира”, до радикальной критики “связи минимализма с

капиталистической системой и военным доминированием США”. С точки зрения Краусс, утрата оригинала и санкционированная художником репродукция произведений (коллекционеры, приобретая у художников чертежи и сертификаты, могли сами производить работы) укореняют минимализм в логике массовой продукции и провоцируют капитализацию и связанную с ней индустриализацию музеев. В контексте пересмотра минимализма его неофициальный спикер Дональд Джадд, параллельно практиковавший левый активизм, понимается как новый тип авангардного художника, “уверенного в непреодолимом бессилии искусства, однако не согласного со своей пассивной ролью”.

То, что сегодня описанная Краусс логика позднекапиталистического музея легла в основу европейских музейных институций, подтверждает диалог двух директоров немецких музеев – Ойгена Блюме (Берлинский музей современного искусства Хамбургер Банхоф) и Луциуса Гризебаха (Новый музей современного искусства в Нюрнберге). Обсуждая изменение статуса музейных институций в Европе, “утрату ими автономии и авторитета”, оба музейных эксперта констатируют: “В современных экономических условиях – а в Германии сейчас пять миллионов безработных! – государство более не в состоянии поддерживать богатый музейный ландшафт. Государство ищет выход в приватизации музеев”. В свою очередь, отсутствие бюджета на новые приобретения заставляет музеи

попадать в зависимость от частных коллекционеров, готовых на разных условиях предоставлять свои собрания для экспонирования. Та же Краусс, отслеживая аналогичные тенденции в США, пишет: “Представление о музее как об управляющем общественным наследием сменялось представлением о музее как о предприятии, продающем некую продукцию и имеющем тенденцию к экономической экспансии”. В свою очередь Блюме и Гризебах дополняют эту картину наблюдениями за немецкой ситуацией: “Традиционное представление о музее как о государственном или городском образовательном учреждении, предоставляющем общественности доступ к современному искусству, зачастую сложному для восприятия, сменялось представлением о музее как об учреждении индустрии досуга, включенного в систему конкуренции спроса и предложения”.

В контексте индустрии досуга в качестве художника может выступать предприятие-субподрядчик. При этом такое предприятие не зависит от личности конкретного художника, как это происходит в индустрии моды, дизайна, архитектуры, рекламных агентствах, etc, где компания может носить имя отца-основателя – Дисней, Коко Шанель, Версаче – или любое другое – ресторан “Шляпин”, кафе “Эйнштейн”. Размышляя в соответствии с логикой коммерции, директора музеев определяют выставку как “неудачную, если она приносит мало прибыли”. “При этом, – подчеркивают они, – выставка может



Андреа Фрззер
Фрагмент
документации акции
«Без названия»,
2003

быть замечательной в духовном смысле и именно поэтому не притягивать массового зрителя». Но в таком случае она «плоха в смысле коммерческого предложения». «С искусством – продолжают директора, – все устроено иначе: искусство плохое, если оно популярно, и хорошее – если это хорошее искусство. Качество (искусства) определяется по другим критериям. Здесь популяризация продукта очень быстро ведет к потере качества». Далее в терминах деловой этики: «И когда общественности предъявляют поверхностное искусство в качестве хорошего – это обман, даже если предприятие экономически успешно». «В конце концов, остается оценивать искусство как искусство, и никак по-другому», – приходят к выводу руководители институций.

Gregor Schneider
«Венецианский куб»
2005



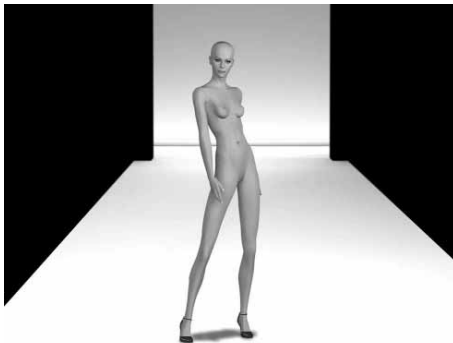
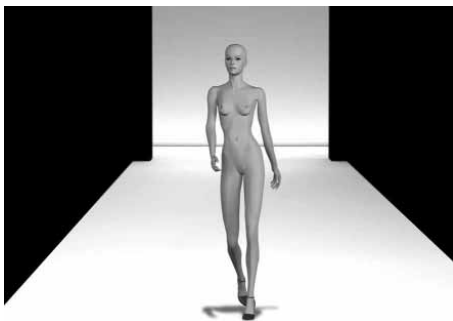
Призрак Гринберга

Декларируя элитарно-экспертную автономию вкуса как критерий оценки искусства и определяя новую музейную атмосферу как «странное компенсаторное, декоративное веселье», господа директора невольно отсылают к Клементу Гринбергу, его статье «Авангард и китч» (1939), где речь идет об идее компенсаторной инструментализации искусства тоталитарной властью. «...Нацисты, – писал американский критик, – предпочли в вопросах культуры прислушаться к запросам масс, чем к запросам тех, кто их финансировал; ибо последние, когда возникал вопрос о сохранении власти, проявляли такую же готовность пожертвовать культурой, с какой жертвовали они своими моральными принципами, тогда как массы, именно потому, что были лишены власти, следовало ублажать всеми прочими подручными способами».

Гринберг – аристократ духа, он не жертвует божественным искусством ради земной власти. Как в свое время Гитлер в поиске универсальной фигуры врага воплотил в образе еврея и коммунизма, и капитализма, так Гринберг в фигуре китча соединил внешнего (тоталитарное искусство) и внутреннего политического врага (массовую культуру). Так же, как евреи не тождественны ни капитализму, ни коммунизму, так и китч не является тем, за что его выдает автор «Авангарда и китча». Китч изначально (в середине XIX века) обозначал предметы не всего массового производства, но только той его части, где индустриальными способами имитировались формы доиндустриального ручного производства и связанные с ними доиндустриальные мифологии. Аналогом китча в архитектуре был так

называемый «архитектурный стиль». На рубеже XIX–XX веков этот стиль получил широкое распространение, т.к. многие архитекторы пытались насильственно совместить новые индустриальные методы с доиндустриальной эстетикой и философией. В соответствии с таким пониманием академизм, к которому отсылает «тоталитарное искусство», китчем не является. Он гораздо лучше решает задачи, поставленные Пикассо, который пытался в аналитическом кубизме добиться автономии произведения посредством соединения в нем всех точек зрения на объект. Академизм изображает человека, животный мир и природу как машины с универсальным механическим каркасом, в котором соединяются все возможные ракурсы и точки зрения на объект. Противопоставление в «Авангарде и китче» Пикассо Репину абсолютно спекулятивно: синтез всех точек зрения в аналитическом кубизме оказался утопическим прожектерством в отличие от реального синтеза в академической конструкции человека, которую действительно, а не интенционально, можно считать эмансипированной от конкретного объекта реальности.

В этом смысле Гринберг – политически ангажированный буржуазный идеолог, воплотивший для художников 60-х фигуру элитистского врага, который, с одной стороны, противопоставил искусство обществу, с другой стороны, институционализировал искусство как инструмент международных политико-идеологических разборок. В этом смысле Джадд как художник выступал против политической инструментализации музея, а как левый активист преодолевал предписанную



идеологическую роль художника на службе буржуазии.

Итак, желаемое осуществилось: искусство и его институции в панэкономической перспективе неоллиберального общества больше не обслуживают национальную политику, а художники освободились от институций доминирующего класса в пользу вкусов широкого населения. Относительно изменения роли институций Изабель Граф выразилась следующим образом: "Когда музеи более не имеют монополии на определение ценности и их место занимают непрозрачные глобальные трансакции на первичном и вторичном рынках, фетишизирование аппарата искусства выглядит скорее ностальгическим".

В чем же тогда проблема? Откуда депрессивные разговоры о "ностальгии", "меланхолии" и "трагедии современного художника"? Возможно, они свя-

заны с утратой музея, бывшего излюбленным объектом так называемой институциональной критики и, в частности, такого направления начала 90-х, как "Жажда музея". Ведущая художница этого направления Андреа Фрээр полагает, что "критика институций имеет структуру меланхолии": "Как все общественные поля, поле искусства (...) интернализировано. Мы сами являемся институцией 'искусство': объект нашей критики, наших атак всегда находится внутри нас". Здесь художница обращается к теории Фрейда о меланхолии как интернализации утраченного сексуального объекта: "...Меланхолическая идентификация (с утраченным объектом) допускает потерю объекта во внешнем мире как раз потому, что обеспечивает сохранение объекта как часть эго и тем самым предотвращает потерю как полную потерю". Интерна-

лизация конфликта "институция/художник" аналогична представлениям сетевой теории о разгрузке социальной системы посредством *outsourcing'a*: перенесением инстанции конфликта "приказ/повиновение" из системы в сознание личности, которая посредством "технологий самости" воспринимает внешние требования как "образ самой себя" и превращается в агента системы.

Трансцендентная логика: прекрасное / безобразное

Судя по последней, 2005 года, Венецианской биеннале, основные жалобы связаны с тем, что власть не удовлетворилась панэкономическими требованиями исключительно коммерческой оценки мегавыставки, что свидетельствует о наличии — помимо экономической — политической субстанции.

Итальянский министр культуры Рокко Бутильоне заявил на открытии биеннале: "Идея искусства как провокации и отрицания — старая идея, регрессивная сублимация. Это идея, которая связана с невозвратимым периодом сексуальной революции, которая в свою очередь связана с коммунистической революцией, и обе проиграла. Сегодня искусство должно быть отмечено возвращением к Прекрасному, к новому открытию внутреннего мира человека и его тайне".

Одновременно бывший председатель биеннале, а ныне директор Музея Пикассо в Париже, Жан Клар, заклеил безобразное в статье "Эстетика экскрементов", в то время как художник Мимран вывесил в Венеции на мосту Академии растяжку со своим тонким умо-заключением: "Искусство не должно быть уродливым, чтобы выглядеть умным". Вмешательство власти, которая снова жела-



Кирстен Гайслер
"Virtual Beauties",
 цифровая графика
 2004



ет контролировать коммуникацию “художник/зритель” на основании очередных некоммерческих, автономных принципов вроде трансцендентного вкуса Гринберга, вызывает недоумение. В свою очередь, куратор биеннале Роза Мартинес описывает свое отношение с Венецианской биеннале в терминах “временного брака”, выводя в качестве эмблематических фигур современного искусства таких персонажей, как Александр Македонский и Колумб. Вот такая неолиберальная штука!

Важным знаком политического вмешательства в биеннале стало отклонение цензурой двух проектов, уже вошедших в каталог. Как пишет Армине Хазе, “...несмотря на попытки спасти положение, кураторы Мария де Корраль и Роза Мартинес вынуждены были прогнуться под ватумом Рима”. В этой фразе прочитывается обманутое ожидание того, что институция — если не в борьбе за утрачиваемую автономию, то хотя бы из коммерческих соображений — примет в лице кураторов сторону художников. Ничуть не бывало: институция вновь успешно проявляет себя как властный инструмент политического контроля вопреки коммерческой логике развлекательного предпринятия.

Проект же *“Cube Venice 2005”*, который по соображениям цензуры был исключен из биеннале, представлял собой провокацию в фарватере группы АЕС — возве-

дение на площади Св. Марка куба Каабы высотой 16 м. Запрет на реализацию был аргументирован нежеланием оскорблять последователей ислама. Духовные лидеры ислама, напротив, выступили с заявлением, что возведение Каабы никак не может оскорбить мусульман. Скорее здесь можно усмотреть проявление заботы о корпоративных чувствах католиков.

Другой исключенный из биеннале проект — *“Guantanamo Initiative”* — это легальный демарш художников против США, которые нарушают статью о целевом использовании арендуемого у Кубы побережья Гуантанамо (4000 долларов в год за аренду 117,6 кв. км). Таким образом, “безобразия” этих проектов — в их антиэстетичности, в их демонстрации политического, а не эстетического.

Отвержение “безобразного” как установки на “провокацию и отрицание” есть отвержение того конфликта, который, являясь имманентной составляющей демократии, воплощен в парламентской борьбе партий. В этом смысле отрицание “безобразного” эквивалентно диффамации демократии, ее трансценденции неолиберальной экономической логики. Такое понимание подтверждается увязыванием “безобразного” с революцией как с инструментом противостояния антидемократической узурпации власти (в частности, контролю сексуальности). В этом ключе

демократия как имманентная критика общества также приобретает “структуру меланхолии” и “ностальгии”.

Призыв итальянского министра к возвращению “прекрасного”, “внутреннего мира человека и его тайны” и отказу от “регрессивной сублимации” в контексте современной сетевой теории, которая рассматривает внутренний мир человека в терминах “колонизации сознания” социальным, можно понимать единственным образом: психика должна быть поставлена на службу исполнения социальных задач, а искусство, демократия, революция — это фантомные боли, имеющие меланхолическую структуру, внутри фиктивной автономии сознания.

Впрочем, эти рассуждения не касаются российского искусства, так как Россия, миновав стадию национального государства, перешла от Российской империи к Советской и потом к глобальной корпоратократии, поэтому здесь нет места ностальгии ни по демократии, ни по энциклопедическому музею, ни по автономии искусства.

Александр Соколов
 Родился в 1958 году. Художник и куратор.
 Живет и работает в Москве и Берлине.

ВИРТУОЗНОСТЬ И РУКОТВОРНОСТЬ: ТРУДОИНТЕНСИВНЫЙ ПОДХОД В ИСКУССТВЕ

ЕЛЕНА СОРОКИНА

Лиза Лу
«Кухня», смешанная
техника
1991-1994



Сдвиг с виртуальности к рукотворности в художественном мейнстриме последних лет можно проиллюстрировать несколькими тенденциями: и так называемым возвращением живописи с ее традиционными материальными добродетелями, и бумом рисунка, и новым витком инсталляционного искусства, смешивающего элементы дизайна, скульптуры и архитектуры. На недавних крупных выставках современного искусства в Нью-Йорке – последней Биеннале Уитни в 2004 году, на выставках *“Open House”* в Бруклинском музее и *“Greater New York”* в филиале Музея современного искусства *“PS1”* – можно было заметить настойчивое присутствие особого вида технически витиеватых и чрезвычайно трудоемких работ, состоящих из огромного количества мельчайших деталей.

Например, на крупноформатной фотографии цветущего дерева Джима Ходжеса были аккуратно вырезаны листья, которые свисали на бумажных стеблях, придавая фотографии третье скульптурное измерение и буквально ошеломляя зрителя такими изысканными формальными кунштюками. Кирстен Харсенфилд, представляемая модной галереей *“Bellwether”*, мастерит из разных сортов бумаги увеличенные копии драгоценных камней, подвешивая их гирлянды к потолку. Художник из Лос-Анджелеса, Лишиа Доле-Ресио, столь же мастерски обращается с бумагой, конструируя из тысяч разноцветных бумажных овалов настенные скульптуры. Данное формотворчество простирается от сюрреалистически-органической абстракции до декоративной психodelики. Так, Лиза Лу

доходит до крайне spectacularных инвестиций труда – на выставке в галерее Джеффри Дейча она показала копию своей собственной кухни в оригинальном размере, выполненную в технике вышивки бисером, изготовление которой заняло четыре года.

Устоявшихся интерпретаций подобных работ еще не существует, и комментируются они по-разному: для некоторых критиков их витиеватость отражает принцип сетевых структур, пронизывающих современный мир, потерянности субъекта и отсутствие единой точки зрения (1). Многослойность виртуального пространства вдохновляет художников конструировать иные измерения и альтернативные гибридные миры из подручных материалов. Другие обращают внимание на трансформацию этих обыденных материалов в “магически прекрасные объекты” (2) и ставят акцент на поэтике повседневности. Третьи учитывают временную составляющую трудоемких произведений, протяженность и замедленность художественного процесса, призванного противостоять безумному ускорению современной жизни. Одна из кураторов последней Уитни-биеннале, Шамим Момин, выстраивает свое эссе в терминах мифотворчества, она находит интересным указать на “создание мифических миров”, где “магия встречается с наукой” (3). По сути регрессивная идея частного мифотворчества включает в себя и несколько клише: по мне-



Лиза Лу
«Кухня», смешанная
техника
1991-1994

нию куратора, художник Джим Ходжес вызывает в своих работах “универсальное чувство преходящего” а также “мимо-летность и постоянство жизни”, причем делает это с виртуозной техникой.

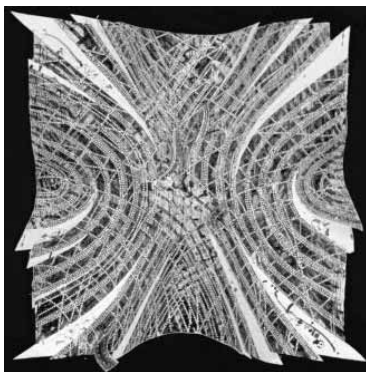
Витиеватая красота

Помимо “виртуозности”, к которой мы обратимся ниже, ключевым понятием в интерпретациях является “красота”, которую критики обнаруживают в скользящих смысловых связях, неопределенных ассоциациях и чувстве ритуала. Необходимо отметить, что дискурс красоты переживает в Америке настоящий ренессанс: за последние годы было издано несколько книг, пытающихся возродить понятие и опыт красоты для современного искусства. Среди них публикации одного из крупнейших американских критиков 80-х Артура Данто (4), чрезвычайно влиятельного критика журнала “Нью-Йоркер” Питера Шейлдала (5) и других. Как справедливо заметил искусствовед и философ Александр Альберро, большинство авторов, увлеченных промоушеном красоты, пытаются ввести в область “высокого искусства” давно оттуда изгнан-

ные понятия орнаментального, чувственного, приятного (6). Теми же понятиями оперируют и комментаторы “трудоёмкого искусства”: в работах Там Ван Трана, художника вьетнамского происхождения, проживающего в Лос-Анджелесе, описывается “богатая палитра ювелирных цветов” (7), исследуются связи между естественным и искусственным, а также между модернистским абстрактным прошлым и дигитальным настоящим. Для своей работы “Манифест жуков” Там Ван Тран скалывал тысячами скрепок предварительно перфорированные бумажные полосы, создавая волнообразную конструкцию, нечто среднее между графикой, рельефом и настенной скульптурой. Определяя красоту как некую структуру ощущений, связанных с чувством трансцендентального, гармонией, а также модернистским центральным позиционированием субъекта, большинство критиков отделяют ее от исторического контекста. Модернистская автономность произведения искусства ставится во главу угла, а политическое измерение постмодернизма, который так сильно расширил область искусства, полностью отрицается. Помимо ностальгического характера этих попыток реинкарнировать красоту, они обнаруживают ревизионистские тенденции, а также консервативную, если не реакционную симптоматику.

Альберро указывает на очевидный факт, что произведение отвлеченного “прекрасного” в смысле гармонично-уравновешенного и визуально приятного в наше время не только возможно, но и достаточно просто, если учесть распространение дигитальных технологий, самплинга, пластической хирургии и генетической инженерии, а уровень “технического воспро-

изводства” достиг высот, которые и не снились Вальтеру Беньямину (8). Исключить из художественного процесса любые “несовершенства” – результат неконтролируемых случайностей, ошибок, удач и неудач – тоже не представляет большого труда. С этой точки зрения, столь явно акцентируя “рукотворность”, трудоёмкое искусство пытается отойти от проблематичного внешнего вида рекламной красоты, пытаясь предложить “близкую к жизни” художественную альтернативу. Тем не менее условия восприятия, которые подразумевает это искусство, никак не изменяются – от зрителя ожидается внеязыковая интуитивная реакция на “прекрасное”. Не случайно подобные произведения редко серьезно концептуализируются, а выставляются в обзорных выставках, представляющих определенную сцену, покое или искусство молодых художников последних лет. (При упомянутые выше выставки подходят под одну или несколько данных категорий.) Такие принципы презентации благоприятствуют и по большому счету воспроизводят рыночную или ярмарочную модель экспозиционирования искусства, а именно искусства свободного от контекста, где каждое произведение представляет самое себя и не более. Зритель должен погрузиться в самозабвенное созерцательное состояние и абстрагироваться от окружающего контекста, чтобы понять истинный смысл и увидеть *красоту*. Подобная презентация опирается, конечно же, на модернистскую веру в автономность произведения искусства, которому присущи неотъемлемые качества священного объекта. Поэтому рынок искусства можно считать экстремальным примером товарного фетишизма,



поскольку, как ни один другой, он основан на вере в то, что ценность объекта является его внутренним качеством (9). Мобилизация устоявшейся теории прекрасного, конечно же, связана с рыночной экономикой искусства – Альберро формулирует это следующим образом: “*Beautiful art sells*”.

Обсессивное трудолюбие

Трансцендентальное и чувственное измерения вышеописанных произведений, их декоративный уклон и “красота” сочетаются с еще одним важным элементом, а именно с невротическим трудолюбием их авторов, которое явно выставляется напоказ. Увлеченные эффектом рукотворности, художники пускают в ход сотни бумажных салфеток (Джим Ходжес), птичьих перьев (Кати Гриннан) или гирлянды шелковых цветов. Акцент ставится именно на затраты ручного труда: вырезание мельчайших деталей, их виртуозное склеивание, спаивание или сшивание. Определение труда, однако, претерпело в западных странах с начала 90-х совершенно драматические изменения, которые прежде всего связаны с неравной глобализацией и понятием *outsourcing* (10). Перевод целых производственных отраслей из западных стран в страны третьего мира с низкой заработной

платой обесценил ручной труд, трудоинтенсивные производства (такие, как текстильная промышленность) практически полностью были перенесены в Китай. Общий объем торговли между США и Китаем вырос с 5 миллиардов долларов в 1980 году до 231 миллиарда в 2004 году, в данный момент Китай находится на втором месте по объему экспорта товаров в США. Основным китайским экспортом являлись трудоемкие дешевые товары – текстиль, игры и игрушки, а с 2000 года начался очередной виток *outsourcing* – все больше фирм стали переносить в третьи страны отрасли сервисной экономики: телемаркетинг, исследовательскую деятельность, компьютерное программирование (11). Это развитие привело к ряду серьезных технологических и социальных изменений, а также поставило под вопрос само понятие труда в его локальном и глобальном смысле.

На проблемы ручного труда и мигрирующего материального производства обращали внимание многие художники, и *труд* послужил темой для нескольких интересных выставок. Например, выставка “Работа”, состоявшаяся в Галерее дворца Таксис в Австрии, пыталась проанализировать “непредсказуемое и расширяющееся” понятие современного “глобального” труда, его структур и условий, а также его современных форм, пронизанных образами *outsourcing* и заморских фабрик по эксплуатации трудящихся (12). Диагностируя определенный аспект состояния западных обществ, художники напрямую обращались к проблематичным зонам современного труда. Михаэль Блум, например, попытался найти и посетить фабрику в Индонезии, на которой были изготовлены его кроссовки,

Крисина Прантауер документировала акции сопротивления эффектам неравной глобализации, а Маргарита Клинтберг фотографировала рабочих-мигрантов из Таиланда.

Если для большинства художников этой выставки работа является темой, которую они претворяют в определенный эстетический продукт, то на выставке, созданной Элен Молесворт, труд служит ключевым понятием для переосмысления целого периода в искусстве (13). Дав своей выставке название “Трудовая этика”, Молесворт предложила иную концептуализацию американских послевоенных авангардов и так называемого “процессуального искусства” 60 – 70-х годов. Пытаясь переосмыслить некоторые аспекты творчества Энди Уорхола, Франка Стеллы, Ричарда Серры, куратор интерпретирует известные положения об “исчезновении объекта” и “смерти автора”, исходя из понятия “труда художника”. Послевоенная трансформация США из индустриального в постиндустриальное общество и возрастающее влияние сферы услуг в экономике сопровождались не менее радикальными, чем сегодня, изменениями статуса труда. Производство материальных продуктов вытеснялось в экономике США менеджерской деятельностью. В ответ на эти изменения художники исследовали собственный труд, примеряя новые идентичности и изображая себя рабочим или менеджером вместо “автора” и “гения”. Проявляя “классовую солидарность”, а также реагируя на возрастающую профессионализацию искусства, некоторые художники откровенно имитировали образ рабочего. Джексон Поллок, например, документировал свой рабочий процесс, будучи



исключительно в джинсах и рабочей блузе, подчеркивая при этом физические усилия дриппинга. Ричард Серра также охотно подчеркивал близость своей деятельности с трудом, а своего имиджа с рабочим классом — одним из основных мифов XX века. Диагностируя зарождающийся переход от производства к потреблению на заре американского потребительского общества, Энди Уорхол менял свой имидж, иногда показывая себя “рабочим от искусства”, а иногда бизнесменом и менеджером, директором “Фабрики”. Таким образом, ведущие художники настаивали на взаимосвязи между искусством и социально-экономическими условиями его производства, также демонстрируя свою способность их рефлексировать и репрезентировать. Критическая доминанта была при этом очень важной

составляющей: переосмысление статуса произведения искусства сопровождалось исчезновением арт-объекта, введением категории участия зрителя и явным уклоном к дематериализации искусства (14). Очень многие склонялись к процессуальным и перформативным практикам, как Вито Аккончи и Брюс Науман, которые отказывались создавать объект потребления, дорогой продукт, с целью критики товарного статуса произведения искусства. В *Trademarks* Аккончи и перформансах Наумана процесс произведения искусства гораздо важнее финального продукта, а дематериализация искусства функционирует как стратегическая субверсия его коммерциализации и коммодификации арт-объекта.

Рукотворное и трудоемкое искусство нашего времени явно намекает на свою причастность к представлению о “трудящемся художнике”, прообразом которого в современном мире является китайский рабочий: Китай окончательно превратился в империю рабочего класса. Что же означает имитация ремесленного труда и ее перемещение в сферу искусства в современных условиях? Парадокс очевиден: не имея четкой артикуляции происходящих процессов и оставаясь на материально-декоративном уровне, “трудоемкое искусство” соскальзывает в другое определение — домашнего рукоделия, времяпрепровождения и трудотерапии, дающей выход собственному обсессивному началу. Формальные кунштюки не выходят в большинстве своем за рамки “ретинального искусства”, как его определял Дюшан, и не в состоянии подняться на рефлексивный или субверсивный уровень. По сравнению с художественными практиками 60 – 70-х, акцентирующими

“труд”, но отказывающимися создавать “товар”, трудоемкое искусство создает идеальный товар для коллекционера — эстетически привлекательный объект, вовлеченный в дискурс красоты для расположения на стене или в пространстве. Если дематериализованное искусство 60 – 70-х настаивало на соучастии зрителя или эмансипации его взгляда, развивая проблематику оптического и смыслового видения мира, рукотворные “чудеса” моментально превращают зрителя в клиента. Рассмотреть в завораживающем формотворчестве что-то определенное или что-то определенное понять решительно невозможно. Скользя взглядом от одной мельчайшей детали к другой, можно лишь погрузиться в замороженное созерцание, похожее по эффекту на гипнотическое поле рекламы.

Несмотря на то что дематериализация искусства 60 – 70-х кажется ныне абсолютной утопией, через нее удалось достичь серьезного сдвига парадигм. Как отметила Мивон Куон, в наше время нельзя считать, что дематериализация равняется антикоммодификации (15). Идеи и акции не могут автоматически избежать коммодификации, просто являясь таковыми, они элементарно инкорпорируются в сервисные, информационные или ориентированные на приобретение “опыта” отрасли экономики. Однако большинству “нематериальных практик” 60 – 70-х удалось по крайней мере усложнить конвенциональные методы купли-продажи искусства. Они смогли предложить альтернативные способы обмена, которые пародировали доминирующую систему, ориентированную исключительно на прибыль, и противостояли ей.

Вступая в противоречие с традиционными рыночными отношениями купли-продажи, такие художники, как Вали Экспорт, Йоко Оно, Феликс Гонсалес-Торрес, экспериментировали с логикой безденежного обмена, облеченной в формы так называемой *экономики дара*. В известном перформансе Йоко Оно публика приглашалась отрезать ножницами части ее платья и сохранять их в качестве сувенира или подарка; Феликс Гонсалес-Торрес известен своими “дистрибутивными скульптурами”, состоящими из плакатов или гор из леденцов в серебряных обертках, которые предназначались для свободной раздачи публике. Анализируя эти и подобные художественные стратегии, Мивон Куон опирается на знаменитое исследование Марселя Мосса 1924 года “О даре”, в котором он описывает динамику власти, скрытую в любом акте подношения подарка (16). Любой дар завязывает специфические отношения, основанные на обязательстве ответного дара; дарящий автоматически ставит себя в доминирующую позицию, которую одаренный принимает, по крайней мере на время. Вышеупомянутые произведения функционировали как подарки, обращаясь к зрителю с предложениями, запросами, вызовами, артикулируя динамику власти, но и возлагая на зрителя обязательство ответной реакции.

Гипнотическая виртуозность

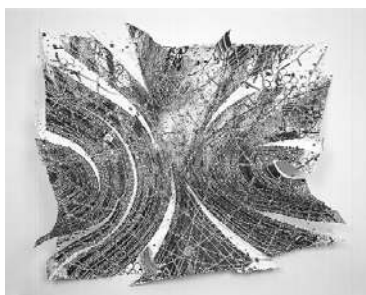
В отличие от них трудоемкое искусство основывается на демонстрации затрат труда и ремесленной виртуозности, которые, как было отмечено выше, полностью ассимилируются рынком. По большому счету, эти произведения создают видимость ангажированности,

используя мимесис труда или весьма поверхностные ссылки на труд, но не осознавая его чрезвычайно сложных современных коннотаций. Они, например, вынуждены противостоять факту, что в самой Америке низкооплачиваемый ручной труд далеко не исчез, а стал частью так называемой “неравной глобализации” (17). Если в 60 – 70-е годы благосостояние американского общества повышалось, создавая прочную экономическую основу для существования среднего класса, сейчас происходит его стремительная пауперизация: социальное расслоение в США приближается к уровню третьего мира. Миграция рабочей силы растворяет социальное понятие труда, труда как социальной активности. Как отмечает Саския Сассен, это радикально изменяет производственные отношения в западных странах: на место урегулированных долгосрочных контрактов приходят низкооплачиваемые нестабильные отношения, неполный рабочий день в сфере услуг, телемаркетинг, работа на дому (18).

Современное понятие труда включает в себя множество иных аспектов, наиболее значительными из которых для художественного дискурса являются этические. Следуя так называемому “*ethical turn*” в философии 90-х, искусство стало интересоваться проблематикой отношений к Другому, аутентичности и ответственности, являющихся ключевыми понятиями в исследованиях таких философов, как Эмманюэль Левинас или Алан Бадью. Этические принципы (или отсутствие таковых) в современном неолиберальном режиме подробно проанализировал Амартия Сен, получивший за свое исследование Нобелевскую премию в области экономики. Сен утверждает, что

ранние экономические теории непременно соизмерялись с их морально-этическим функционированием, например, Адам Смит был профессором философии и морали (19). Предмет экономики в течение долгого времени рассматривался как академическое ответвление этики, что постепенно изменялось и сошло на нет в современном экономическом режиме. Как было показано Сеном, современные дескриптивные и предиктивные экономические модели сознательно исключают информацию этического характера, как, например, отношения с другими или выбор других людей, и базируются на понятии абсолютно самодостаточного индивида, ориентированного исключительно на максимизацию прибыли. Оспаривая верность этих предпосылок, он показывает, как этически релевантная информация может быть включена как в “высокую” экономическую теорию, так и в практическую экономику. Опираясь на его выводы, можно считать современные феномены (*outsourcing*) новым витком неолиберальной внеэтической логики: переноса центры производства в так называемые свободные зоны, компании полностью снимают с себя ответственность за какие бы то ни было долгосрочные эффекты – и перед населением своей “родной” западной страны, рабочая сила которой оказывается неподходяще дорогой, и перед населением свободной зоны (феномен, известный как Бангалор).

Обращаясь к проблематике труда или апеллируя к труду в произведениях искусства, невозможно не учитывать (и не считать) его современные коннотации. Ниже хотелось бы привести несколько примеров более адекватной артикуляции



этой темы, которые опираются на совершенно иное понятие виртуозности. Ремесленная виртуозность, такая, какой она предлагается трудоемким искусством, подчеркивает чисто формальные аспекты рукотворности и ошеломляющее количество сведенных воедино материальных деталей. Совершенно иное понятие виртуозности предлагает философ Паоло Вирно. Определяя ее как «деятельность без конечного продукта», Вирно связывает виртуозность с понятием *акции* (20), именно виртуозность является в его концепции отличительной чертой акции. «Прежде чем ее поглотило капиталистическое производство, виртуозность была архитравом этики и политики», утверждает Вирно. Несмотря на то что в современных условиях виртуозность апроприруется неолиберальным режимом, она возможна в форме «несервильной виртуозности», то есть не обслуживающей корпоративные или институциональные интересы и напрямую связанной с интеллектом.

Эти понятия, на наш взгляд, могут быть применены к деятельности некоторых современных художников, которые определяют свой труд как *акцию* в ее политическом и социальном смысле. Многие из таких групп были представлены на шумевшей выставке «Интервенционисты» в Музее современного искусства в

Массачусетсе в 2004 году или вскоре будут участвовать в выставке «Генеральный штаб» в Музее современного искусства в Балтиморе. Стратегии этих активистских групп, конечно же, не ограничиваются переосмыслением отношений между художником и зрителем, они пытаются работать с совершенно иным понятием искусства, чем «обсессивные художники», описанные выше. Более или менее радикальные социальные акции интервенционистов основаны на понятии «полезного», «утилитарного» искусства, которое стремится реально действовать в конкретных локальных условиях, добиваясь, например, «долговременного улучшения совместного сосуществования» жителей определенного города или района. К ним относится и известная австрийская группа «Вохенклаузур», которой удалось обойти европейское законодательство об иммиграции в одной из своих акций. «Вохенклаузур» заказала нескольким иммигрантам производство «социальных скульптур», что позволило им легально находиться в Австрии, получив статус художника. Понимание труда художника как акции полностью соответствует определению Вирно, ибо «привычные границы, которые разделяли Интеллект, Труд и Аксию, более не существуют, и мы повсюду наблюдаем знаки их пересечений и взаимопроникновения» (21). Акция же в его трактовке обязана вступать в противоречие, противостоять и прерывать привычные, автоматические процессы, давно примирившиеся с устоявшимися реалиями.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Эта интерпретация была взята мной из пресс-релиза выставки «Intrिकासу», ICA. Пенсильвания, 2003.

²Shamim M. Momin, Whitney Biennial Exhibition 2004, каталог, с. 45.

³Shamim M. Momin, *ibid.*

⁴Arthur Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Illinois: Carus Publishing Company, 2003.

⁵Peter Schjeldahl, *Uncontrollable Beauty: Toward a New Aesthetics*, ed. Bill Beckley and David Shapiro (New York: Allworth Press, 1998).

⁶Alexander Alberro, *Beauty knows no pain*, *Art Journal* 2. (September 2004): 37–43.

⁷Eleanor Heartney, *Tam Van Tran at Coban and Leslie*, *Art in America*, February 2004.

⁸Alexander Alberro, *ibid.*

⁹Этим наблюдением я обязана тексту Бориса Гройса «Curator as Iconoclast».

¹⁰Согласно справочникам, *outsourcing* – «заключение субдоговора на выполнение работ с внешними фирмами, особенно иностранными или теми, которые не имеют профсоюза» (прим. ред.).

¹¹China-US. Trade Issues. CRS Issue Brief for Congress, Congressional Research Center.

¹²Silvia Eiblmayr. *Arbeit*. Catalog, Galerie im Taxispalais, 2005.

¹³Helen Molesworth. *Work Ethic*. The Baltimore Museum of Art, Catalog of the exhibition, 2003, с. 25.

¹⁴Miwon Kwon. *Exchange Rate*, in *Work Ethic*. The Baltimore Museum of Art, Catalog of the exhibition, 2003, с. 83.

¹⁵Miwon Kwon, *ibid.*, с. 87.

¹⁶Miwon Kwon, *ibid.*, с. 88.

¹⁷Sassen. *The global city: strategic site/new frontier*, published online.

¹⁸Saskia Sassen, *ibid.*

¹⁹Amartya Sen, *On Ethics and Economics*, Oxford, England: Basil Blackwell, 1982, с. 2.

²⁰Paolo Virno. *Virtuosity and Revolution*. In *Radical Thought in Italy: a potential politics*, 22.

²¹Paolo Virno, *ibid.*, с. 23.

Елена Сорокина
Художественный критик,
куратор. Родилась в Ростове-
на-Дону. Получила степень
магистра истории искусств на
философском факультете Бон-
нского университета. Закончи-
ла кураторскую программу в
музее Уитни.
Живет в Нью-Йорке.

ЗА КРИТИЧЕСКУЮ СИМУЛЯЦИЮ

ЕВГЕНИЙ ФИКС

Купер Грин
“iRaQ”,
плакат, 2005



Эстетика симуляции как таковая не является априори несовместимой с социально-вовлеченной художественной позицией. Однако справедливо и другое: произведения, построенные на симуляции, быть может, более, чем какие-либо другие, имеют тенденцию деградировать до уровня “художественного подлога” (достаточно вспомнить социалистический реализм), что, к сожалению, легитимируется риторикой постмодернизма, освобождающего художника от какой-либо ответственности как за само произведение, так и за его контекст. И именно поэтому при рассмотрении симуляционных художественных проектов как никогда важен пристальный анализ позиции автора, ибо избыточная “художественность” симуляционного произведения имеет тенденцию заслонять его политическую реальность.

Начиная с середины 90-х парадигматичным для практики

русской группы АЕС стало конструирование визуальных антиутопий — иллюзорных, провокативных цифровых фото- и видеореальностей, как, например, в проекте “Who Wants to Live Forever” или “Action Half Life”. Пожалуй, наиболее ярким примером такой практики стала серия АЕС “Исламский проект”, представляющая футуристическую антиутопию победы исламского фундаментализма над западным миром. В этом проекте, как известно, памятники архитектуры западной цивилизации перестроены в минареты, мечети и так далее. К этой же серии относятся и симулированные фотографии вооруженных исламских боевиков, “позирующих” на фоне Московского Кремля.

В своих интервью художники АЕС настаивают на том, что в “Исламском проекте” они сознательно не вставляли ни на чью сторону, — по их словам, этот проект не является ни критикой

исламского фундаментализма, ни критикой глобализации. Однако в контексте России середины 90-х позиция авторов как “сторонних наблюдателей” манифестирует себя как фундаментальная позиция согласия. Берясь за тему исламского фундаментализма в середине 90-х, российский художник отказывается определить свою позицию по отношению к такой знаковой проблеме постсоветского периода, как война в Чечне (уже начавшаяся на момент создания проекта).

“Исламский проект” оказывается реафfirmацией колониального нарратива отношений между Субъектом и Другим, эффективно конструирующего образ врага, востребованного в 90-х (после завершения холодной войны) в подсознании постсоветского субъекта. “Исламский проект” именно конструирует образ врага, а не деконструирует его. Здесь мы имеем дело с афfirmацией, а вовсе не с субливерсией позиции Субъекта. Заявленный как нейтральный, “Исламский проект” — афfirmация официальной позиции власти по отношению к чеченскому конфликту — осуществляет на территории современного искусства то, что государство делает в пространстве средств массовой информации. Равновесие нейтралитета здесь явно нарушено в пользу критики Другого.

По всем формальным параметрам “Исламский проект” — проект современного искусства, построенный по постмодернистскому канону. В этой связи приходится констатировать, что современное искусство не

Купер Грин
“iRaQ”,
плакат, 2005



имеет иммунитета против инфекции неолиберального дискурса. “Исламский проект” заставляет задуматься над фундаментальной проблемой политической ориентации современного искусства как единого политического тела. Например, может ли современное искусство не быть критичным по отношению к Субъекту и выступать на его стороне? Что же еще, если не позиция, отличает современное искусство от актуального позднекапиталистического “fine art”?

Симуляция в “Исламском проекте” — это, безусловно, инструмент правого дискурса. К сожалению, политика на территории современного искусства соответствует политической ситуации в любых других индустриях позднего капитализма. Как показал “Художественный журнал”? 54, далеко не все представители современного искусства тяготеют к левому полюсу политического спектра и правый дискурс громко заявляет свои права на территорию современного искусства. И конфликт между этими двумя позициями на российской художе-

ственной сцене будет только усиливаться.

В 1990-х и 2000-х симуляционные, и в особенности построенные на основе цифровой технологии, произведения обращаются преимущественно к артикуляции утопий и антиутопий. В то время как визуализация утопий со всей очевидностью манифестирует эскапизм и отказ от критики, репрезентация антиутопий более соответствует критической позиции. Если политическое звучание утопии — это не критичная аффирмация, то антиутопия сверхкритична — и по отношению к реальности, и по отношению к утопии. Однако, как показал “Исламский проект”, внутренняя критичность антиутопического проекта может быть подорвана политическим “нейтралитетом” самого художника или более того — переносом направления критики с Субъекта на Другого. Подобные симуляционные проекты заслуженно становятся мишенью для активистов, указывающих на несостоятельность симуляции как инструмента критики.

Однако критическая симуляция все же возможна. Критическая симуляция — в формально-репрезентационном произведении, где художник твердо стоит на стороне Другого, отказываясь от постмодернистской псевдо-нейтральности. Здесь разница между репрезентацией и активизмом стирается — ибо артикулированная критическая позиция легитимирует любую форму. Критическая симуляция может быть симуляцией как антиутопии, так и утопии или реальности, но всегда критичной по отношению к большим властным нарративам.

Примером критической симуляции в последнее время стал проект “iRaQ” художника

Купера Грина. “iRaQ” — это серия антивоенных уличных плакатов пародирующих рекламную кампанию “iPod”, появившихся в Нью-Йорке весной 2005 года. Симулируя дизайн уже существующих рекламных плакатов “iPod”, Грин, однако, использовал фотографии пыток в военной тюрьме Абу-Грейд. Плакаты Грина были расклеены в городе между реальными плакатами “iPod”, идеально их контекстуализируя. Зрителя не оставалось сомнений в том, на чьей стороне художник находится: проект “iRaQ” — протест против оккупации Ирака. Выступая на стороне Другого номер один образца 2005 года, художник “подрывает” механизмы медиальности позднего капитализма, продолжающего открывать новые рынки.

“iRaQ” Купера Грина — пример критической симуляции, где симуляция становится инструментом активизма. Прогрессивная симуляция возможна тогда, когда симуляционная эстетика отказывается от фиксации на новых технологиях как обладающих эффектом формальной легитимности и начинает привилегировать социально ответственную позицию художника. Однако нам еще предстоит увидеть, насколько эффективно симуляция сможет стать инструментом критики, способным адекватно артикулировать антиутопии государства, капитализма, Субъекта, глобализации и так далее. Критическая симуляция может оказаться не менее эффективной, чем активизм и другие прогрессивные области постстудийной практики.



Евгений Фикс
Родился в Москве в 1972 г. Художник и критик.
Живет в Нью-Йорке.

Купер Грин
“iRaQ”,
плакат, 2005



Мартин Крид
«Ровно половина
данного
пространства»,
инсталляция,
2004 (2005)
Предоставлено
Мартиним Кридом
и галерей
Hauser & Wirth,
Цюрих-Лондон



Если Клемент Гринберг причислял к китчу произведения, противоречившие им же разработанным критериям модернизма (а в 1939 году ориентировался он на абстрактную живопись), то можно ли сегодня, не принимая идеи эстетического канона и нормативной критики, признавать наличие в современном искусстве нового китча?

В любом случае, вряд ли, осмотрев рядовую выставку, мы согласимся признать качественными все представленные на ней произведения и отказаться от их дальнейшей оценки, в силу того, что — как утверждает американский философ Артур Данто — это невозможно из-за тотальной институционализированности художественного производства. Но тогда, что же дает нам — столь скептически относящимся к идее существования некоего сущностного начала в искусстве — основания полагать, что некоторые из выставляемых сегодня объектов суть обман, «не-произведения искусства»?

Прежде всего, основания к постановке проблемы нового китча нам дает наличие феноменов, которые можно определить — вслед за Абраамом Молем — «то, что продано вместо». Если симуляционизм был некогда полноправным художественным течением, в рамках которого создавались произведения как первого плана, так и менее значимые, то не связана ли актуальность проблемы китча с тем, что сегодня симуляция произведения искусства происходит при отсутствии какого-либо дискурса (исторического, философского, политического и прежде всего эстетического)? Тогда границу между китчем и не-китчем можно провести там, где сложные произведения противостоят упрощенным (не упуская при этом из виду, что поп-арт и другие художественные течения использовали принцип эстетической простоты в концептуальных целях, что они лишь обыгрывали идею китча и не создавали китчевых произведений в собственном смысле).

Критерий этот в равной степени применим как к произведениям, обладающим собственной внутренней артикуляцией, т.е. обладающим своим собственным языком (обращенным к возвышенному, деструкции, подсознанию и т.д.), так и к произведениям, не способным к собственной артикуляции, т.е. возникновение которых не есть результат целенаправленной творческой воли и/или концепции (так, некоторые плотна наивного или народного искусства являют собой шедевры чувственной или перцептивной рефлексии). При этом применение такого критерия не может корректироваться этикой, так как она легко оборачивается демагогией. Пример тому — искусство Сантьяго Сьерра, которое сводит эстетическое измерение к этическому жесту, но порождая при этом эффект отчуждения с той же последовательностью, с которой художник провозглашает в своей программе его разоблачение.

В последнее время эти два начала — этическое и эстетическое — часто переплетаются, перетекают одно в другое и это, без сомнения, приводит к тому, что знакомство с некоторыми кураторскими проектами, к примеру «Всегда чуть дальше» (*Always a Little Further*) Розы Мартинес на последней Биеннале в Венеции или «Опыт длительности» (*ExpOrience de la durOe*) Николя Буррио и Жерома Санса на Биеннале в Лионе, оказывается чреватым некоторым замешательством, если не шоком. Что, собственно, мы видим на этих проектах? Произведения, моментами вполне



Карстен Хеллер
Проект «Лес»,
2002
Предоставлено
Galerie Air de Paris,
Париж

состоятельные, представлены здесь рядом с другими, единственная функция которых – доставить зрителю несколько минут приятного досуга или же, что гораздо хуже, примирить его с господствующим ныне социально-политическим порядком вещей.

Так, в Лионе на одной из выставок в рамках Биеннале можно было увидеть инсталля-

цию Мартина Крида “Ровно половина данного пространства” (*“Half the air in a given space”*), которая состояла из многочисленных розовых воздушных шариков, заполнивших половину выставочного пространства до пятиметровой высоты. Посетитель пересекал его, как игрушечный воин, которому правилами игры предписано двигаться вперед, избегая столкновения с другими участниками. Детская игра, полный восторгов луна-парк, групповая терапия – Крида играет со всеми этими моментами, апеллируя при этом к экспериментам с телесностью 60 – 70-х и к работам по дематериализации цвета Джеймса Таррела и Энн Вероники Янссенс. Однако в отличие от этих примеров из искусства предшествующих десятилетий, в работе Крида мы не обнаруживаем столь же глубокого концептуального начала: его инсталляция, чисто внешне напоминая минималистический формализм, на самом деле суть обычное развлечение, источник безудержного веселья – чего, собственно, и ждут посетители, долго прождавшие

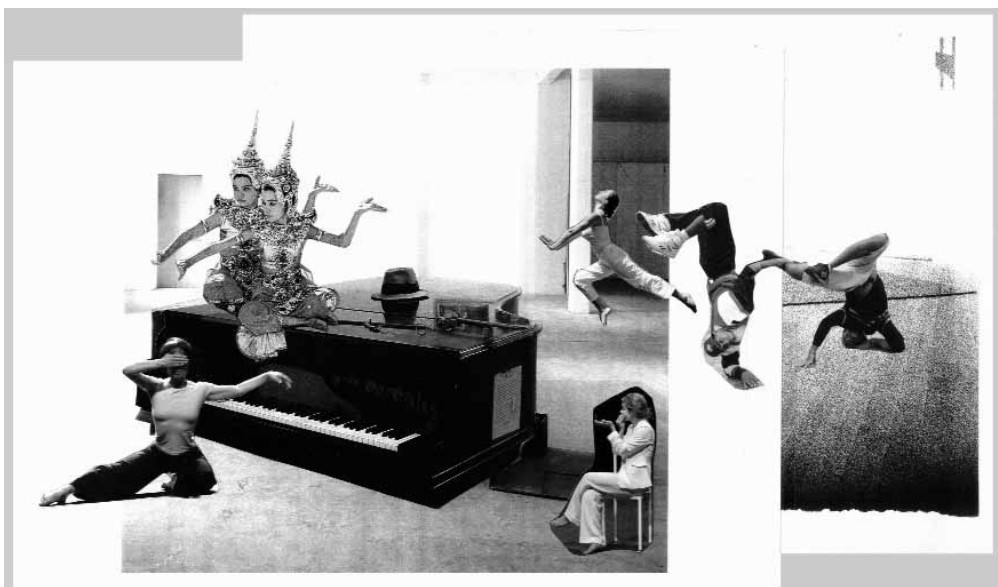
перед входом в зал, откуда раздавались крики, похожие на радостный гомон детей, играющих в снежки.

Данное произведение служит практически идеальной иллюстрацией того, о чем говорит один из кураторов Биеннале, Николя Буррио в своем тексте “Эстетика взаимодействия”: “Аура произведений искусства перешла к публике”. И далее: “...В последние годы возрастает количество проектов, предполагающих сосуществование и соучастие, использующих многообразный ресурс взаимодействия с Другим. Все более и более зрители ощущают, что оказываются прямой целью. ...Разумеется, не следует мифологизировать понятие публики: идея монолитной “массы” близка скорее фашистской эстетике, нежели современным проектам, мимолетный характер которых позволяет сохранить участникам свою индивидуальную идентичность. Речь идет о формах взаимодействия, predetermineden заранее и предзаданных условиями проекта, а не о социальном “клее”, слепляющем эти идентичности. Аура современного искусства – свободное объединение”. Новизна этих установок не в идее соучастия, вовлеченности зрителя – она ведь присутствует в искусстве уже достаточно давно (от театра эпохи Возрождения до акций дадаистов), новизна здесь – в концепции публики, оказывающейся в роли произведения искусства. Как, впрочем, и в том схематизме и демагогичности, с которыми эта идея излагается.

Как бы там ни было, но именно эти установки воспроизводятся и в целом ряде других работ Лионской биеннале – например, у Сураси Кусолвонга, который приглашает зрителей потанцевать или помузыцировать в павильоне, раскрашенном

Рикрит Тираванийя
«Без названия»,
Вид инсталляции перед
“Haus der kulturen
der welt”, Берлин
2005
Предоставлено
Neugerriemschneider,
Берлин





Сураси Кузолвонг
"Erratum musical
(Звуки для
смотрения)",
эскиз инсталляции,
2005
Предоставлено
Сураси Кузолвонгом

в основные цвета. Подобные высказывания, которые сложно отнести к произведениям искусства (если не принимать на веру интерпретации Буррио), отсылают нас к его же идее, что искусство сегодня должно восстанавливать социальные связи, все более ослабевающие в современном мире. Функция искусства сводится в результате к своего рода универсальной скорой помощи, залечивающей отдельные общественные

болячки, — чему еще одним примером могут служить небезызвестные акции Риркриты Тираваний, когда каждому зрителю-участнику его художественных акций предлагалась тарелка супа. В остальном же это искусство радостно приемлет установление нового глобального миропорядка. Здесь-то и берет свое начало тождество неокитча с неолиберализмом. Первое оказывается следствием второго: в лучшем случае как его некрити-

ческое объяснение, а в худшем — как его якобы демократическое алиби (именно этим и являются приведенные выше пассажи из Николя Буррио).

Разоблачить новый международный китч (а сегодня на повестке дня — возвращение художественной критике задачи эстетической демаркации) — означает, в сущности, бороться за сами условия существования искусства. Ведь за плечами у нас целая традиция властных посягательств на все области гуманитарной деятельности. Это имело место при тоталитарных режимах (например, постановления Жданова или же национальная эстетика нацизма), а также и при т. н. демократических режимах, неоднократно пытавшихся поставить себе на службу искусство и культуру (например, политика США во времена маккартизма или французский культурный феодализм от Андре Мальро до сегодняшнего дня с кульминацией в эпоху Джека Ланга). Но сейчас, когда экономический неолиберализм нуждается в политическом союзнике и находит его в новом авторитаризме, приходя таким образом к своему полному осуществлению, неокитч оказывается его более или менее осознанным эстетическим инструментом.

Перевод с французского Юлии Филипповой

Сантьяго Сиерра
«3000 дырок
180 x 50 x 50 см.
каждая»,
Монтепмеджо Мидоу,
Кадиз, Испания
Июль 2002.
Предоставлено:
Галерея
Хельги де Альвеар,
Мадрид



Фредерик Мофра
 Родился в 1974 году в Клиши-ля-Гарен (близ Парижа). Художественный критик. Сотрудничает с «L'Art mPme» (Брюссель), «Neue Review» (Берлин) и «Pacashite» (Монреаль). Живет в Париже.



Группа «Zoltania»
Из серии «INDOORS»,
цветная печать
на алюминии
2005



Попадались вам в храмовых сооружениях странные существа, которых священнослужители шутя (но только между собой) называют православными ведьмами? Вроде крещеные, вроде женичины, вроде пожилые, но с необъяснимым обменом веществ: вместо углекислоты выдыхают злобу. Глаза, как у тигра. Голос – как нож. Запах стеарина и камсола. Своеобразное такое обаяние.

Вряд ли для кого-то будет большим открытием, что для нового поколения художников – а у нас их называют “поколением 00” – лихая *поверхностность* и *легкомыслие* являются основой их программных действий и дискурсивных манипуляций. Эти молодые люди, заявившие о себе в последние годы, суть травмированное *чадо* посттоталитарного, т.н. переходного периода.

Постараюсь описать его суммарный портрет, его идеи, поведение и, наконец, то, что *он* называет искусством (как визуальным, так и литературным).

Как правило, такие люди покидают свое Высшее учебное заведение после первого курса, заявляя повсюду о его старомодности и укорененности в левой идеологии, которая в Румынии отождествляется со старым добрым коммунизмом. Профессора для них становятся предметом повсеместного зубоскальства и словесного пинг-понга, подчас не слишком корректного. Пройдя опыт пребывания за границей, пусть даже и временного (благодаря стипендии или гранту), представитель *поколения 00* становится открытым врагом местной художественной системы: он радикально высмеивает Университет искусств, Союз художников, Министерство культуры и культов (такой вот анахронизм,

появившийся после 2000 года), а также конкретных персонажей, ставших своего рода локальной “классикой”. Для него важны лишь свои собственные структуры и вкусы: свои галереи, публикации, сайты, нравы, бары и клубы. Его своеобразный мир построен, однако, на отторжении любой местной традиции. Это – параллельный космос, в котором доминируют снобизм, позерство, высокомерие, гламур, лицемерие, безоговорочное следование западным моделям, прикол, насмешка, ориентация только на *внешнего* зрителя или слушателя. Лексика родного языка вовсю насилуется MTV-пафосом, английский язык становится новым и довольно эластичным инструментом для коммуникации и критики (анонсы, флаеры, рекламные карточки, граффити, “стенсилы”, афиши, наклейки).

Неожиданная черта *поколения 00* – его незлечимая привязанность к идее “архивирования” собственных персональных жестов и публичных проявлений. Бесконечные вернисажи, новые издания (и “фанзины”), хаус-фестивали и т. п. обрачиваются настоящими праздниками, многоцветными и шумными скопищами молодежи, которые прилежно и с помпой фотографируются и снимаются цифровой или кинокамерой. Эти материалы выкладываются на различных сайтах, интернет-форумах или рассылаются в мейлинг-листах. Создается некая коллективная единомыслящая заинтересованность. Как выразился один из влиятельных местных журналистов, это своеобразное эклектическое



Николай Команеску
«Иногда все дрозды
бывают желтые»
2001

Николай Команеску
«Городом правят
желтые кошки»
2002



племня, пестро одетое и пахнущее ванилью и мылом, спровоцировало *революцию слепых*. Оно ясно наметило себе путь и четко следует своей стезе, преобразая окружающую реальность в театральный и масочный мир. Я бы рискнул даже сказать, что идеи книги “Общество спектакля” Ги Дебора буквально материализируются у нас лишь сейчас, спустя почти четыре десятилетия после ее появления.

То, что некоторые из этих многочисленных мероприятий происходят в недавно открытом Национальном Музее современного искусства, – факт, по крайней мере для меня, парадоксальный. Казалось бы, если *поколение 00* противопоставляет себя местной художественной системе, – тогда почему институция, созданная левой властью, столь любима и восхваляема этим поколением? Не двусмысленна ли эта ситуация? Оказывается, нет. Как сказал мне один из влиятельных молодых галеристов, для местного художественного рынка современного искусства появление этой государственной институции очень важно, так как якобы он, рынок, мотивируется, по сути, посредством НМСИ... То есть музей становится неопровержимым аргументом “за” актуальное искусство в глазах его потенциальных покупателей, он нужен для легитимации этого искусства. Мол, если даже государство проявляет интерес к этому виду визуальной экспрессии, почему бы и нам не сделать ставку на него? Мне же кажется, что это не более чем эфемериды идеологического толка, и только время покажет, кто из нас прав. Можно лишь напомнить, что именно регулярно проводимые здесь вечеринки *Happy Sunday* вызвали к жизни появление в музее входных билетов, надобности в которых с момента открытия музея не было. Так предпринимательский дух *поколения 00* и его проекты хоть немного помогли НМСИ в его финансовых проблемах. А их оказывается уже не счесть.

Весь смысл этой статьи состоит в том, чтобы показать противоречивый характер и оппортунизм местного “гламура”, работающего в конечном счете на пользу и в угоду истеблишменту, будучи, по сути, его

врагом и критиком. Среди наиболее симптоматичных эпизодов – председатель национального телевидения, который издает очень модный среди молодежи попсовый журнал *RE:public*, или известный на европейской сцене кинорежиссер Кристи Пуйю, у которого НМСИ закупило два фильма взамен “погашения” его весьма радикальной позиции в отношении Комитета по кинематографии, или мелодия весьма нашумевшей и скандальной хип-хоп-команды “Паразиты”, перенятая Министерством культуры в качестве слогана для долгосрочного масштабного проекта “Прочти книгу”, и мн. др.

Рoger Бургель, куратор будущей Документы-12, выступил недавно в Бухаресте с лекцией в одной из местных молодежных галерей, однако узнать об этом можно было лишь окольными путями – персональным звонком на мобильный телефон или по e-mail’у. Этот факт многое говорит о взаимоотношениях местной арт-сцены – разьединенной, но влекомой жаждой к забвению всякого таланта, мастерства, а также любовью к славе, признанию и свободомыслию.

Бухарест, август – сентябрь 2005

ПРИМЕЧАНИЕ

* См. мой текст “О коррумпированном интернациональном контексте и НМСИ” в “ХЖ” ? 57, с. 94 – 95.



Владимир Булат
Родился в 1968 г. в Кишиневе.
Историк искусства, критик,
куратор. С 2000 г. издает в
Кишиневе журнал ART-вост.
Живет в Бухаресте.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО. ЖИВОПИСЬ. НАСТОЯЩЕЕ. ДЕШЕВОЕ

САНДРА ФРИММЕЛЬ

Оттмара Херл
"Unschuld"
(гНевиновность"), 1997



“Демократизация искусства” (?!)

Общепринято, что современное искусство – сугубо антидемократическая система. Тем не менее, процесс “демократизации искусства” в течение последних лет неоднократно обсуждался в разных контекстах, потому что многим демократизация видится главной целью его развития. Бросается в глаза, что определение “демократизации искусства” довольно смутное и маловнятное. В области современного искусства значение “демократизации”, под которой в политическом контексте понимается процесс повышения возможностей всех граждан повлиять на общественные решения, далеко не ясно. Поэтому стоит уделить внимание уместности употребления понятия “демократизация” в разных сферах и разобрать несколько практических примеров последнего времени, в основном в Германии.

“Демократизация продукции” (!)

Рассуждения о “демократизации продукции” искусства кажутся абсолютно справедливыми, если под этим понимается возможность для любого человека изготовить произведения искусства без официального государственного или частного образования и без заказа. Исторически этот процесс начался уже на рубеже XVIII и XIX веков во Франции, а затем в начале XIX века распространился и в Германии, когда назарейцы вышли из Академии художеств. В России самый яркий пример этого процесса – бунт четырнадцати в 1863 году. Но наиболее радикальное высказывание по поводу “демократизации продукции” искусства принадлежит Йозефу Бойсу, который в 60-х годах XX века возвестил: каждый человек – художник. Это высказывание оказалось и основополагающим для искусства вто-

рой половины XX века, и, одновременно, самым вредным для понимания современного искусства вообще. Вместо того чтобы правильно понять Бойса, который хотел сказать, что каждый человек способен, реализовав свой креативный потенциал, изменить общество к лучшему и создать так называемую “социальную пластику”, как, например, Партия зеленых, – вместо этого огромное количество непрофессионалов решило, что каждый человек способен писать картины, качественно сравнимые с произведениями великих мастеров. Это недоразумение до сих пор не до конца прояснено. По этой причине принципиально позитивная “демократизация продукции” сопровождается негативным побочным эффектом перепроизводства салонного искусства.

“Демократизация потребления” (?)

Демократизация потребления – понятие абсурдное. Тем не менее, в рамках дискуссий о “демократизации искусства” речь довольно часто идет именно о потреблении, то есть о возможностях для каждого приобрести подлинное произведение искусства. Понятие “демократизация” настойчиво фигурирует в связи с так называемыми *multiples*, которые возникли в 60-х годах XX века. В 1959 году художники Даниэль Споерри и Карл Герстнер основали издательство *Edition MAT (Multiplication d'art transformable)*, чтобы распространять не копии оригиналов, а оригиналы в серийном производстве –



Филиал сети магазинов Aldi в Кройцберге

multiples. Покупателям предлагаются подлинные произведения искусства уважаемых авторов за общедоступные цены, в случае восхитительного *multiple* „*Unschuld*“ („Невиновность“) Оттмара Херла 1997 года уже за 12,99 евро. Действие *multiple*ей подобно наркотикам в малых дозах, потому что они всем желающим позволяют принять участие в международном арт-рынке, изучить его правила и затем, возможно, стимулируют покупку более дорогих работ. *Multiples* являются отличным примером для изучения характера произведения искусства как товара. Но, несмотря на то что понятие „демократизации“ довольно часто встречается именно в связи с *multiple*’ями и с дешевыми оригиналами маленького формата, оно в этом контексте совсем неуместно, потому что ключевой момент меняющегося участия потребителя отсутствует. Речь скорее всего идет об общедоступности искусства, то есть об общедоступности именно оригинала.

Искусство в супермаркете – супермаркеты в искусстве

Два года назад, в конце 2003 года, в магазинах известной немецкой сети супермаркетов *Aldi* продавались офсетные отти-

скальные немецких художников в тираже 10 000 экземпляров, каждый с подписью художника в рамках и паспорту за 12,99 евро. Концепция компании *Aldi* требует разъяснения. Магазины распространены по всей Германии, цены за продукты в них несравнимо ниже, чем в других супермаркетах. Еще несколько лет назад покупать там продукты считалось чем-то пошлым, потому что фирма торгует нефирменными товарами. Но в последние годы в Германии возникла так называемая „культура скупости“, и в магазинах *Aldi* стали покупать даже компьютеры. Но предположить, что в этом месте окажутся произведения современного искусства, а именно оригиналы с авторскими подписями, – это уж слишком. Однако почти все работы были проданы за одно утро. В целом предлагалось 140 000 работ семи художников, среди них единственный известный широко – Феликс Дрезе, ученик Бойса, который предоставил для этой акции две работы, подвергнутые затем массовому тиражированию. За один отпечаток художники получили лишь по одному евро, но поскольку тираж оказался довольно высоким, то сумма получилась приличная. Пресс-служба *Aldi* мало чего могла рассказать о мотивации продажи современного искусства рядом со сладким перцем и туалетной бумагой. Единственное, что официально сообщалось, – для руководства сети магазинов не существовало ни малейшей разницы между спецпродажами пижам и произведений искусства.

Впрочем, уже с 1998 года в Германии существуют так называемые „супермаркеты искусства“. Они возникли сначала в Марбурге, а затем во Франкфурте-на-Майне, в швейцарском Золотурне, в Гисене, на острове Сильт и в Берлине. В атмосфере обычного супермаркета продается графика,

акварель и живопись стоимостью от 50 до 299 евро – исключительно оригиналы с подписью, – чтобы привлечь (не только) молодую публику с ограниченными финансовыми возможностями, но и тех, кто боится заходить в галереи. Стоит заметить, что супермаркеты искусства – единичные акции. Они проводятся подобно ярмаркам только раз в году и, как это ни странно, в большинстве случаев перед Рождеством.

К феномену супермаркетов искусства примыкают так называемые „*Atelier Outlets*“ или магазины „*Art to go*“, два из них открыты в Берлине. Их основная идея заключается, так же как и у супермаркетов, в том, чтобы вступить в контакт с теми, „кто обычно не покупает искусство“. Слоган берлинского „*Atelier Outlets*“ – „Современное искусство. Живопись. Настоящее. Дешевое“. Если вспомнить, какой привкус имеет концепция „*Outlets*“ – в таких магазинах одежды или мебели продаются остатки прошлого или позапрошлого сезона с некоторыми изъянами, – то легко можно себе представить качество предлагаемых там работ. Это бесконечные потоки ваз с цветочками, однообразными обнаженными девушками на диванах или Бранденбургскими воротами в разном освещении. Кстати, подобные „шедевры“ можно увидеть и в подземном переходе у ГТГ на Крымском валу.

Даже традиционные „элитные“ ярмарки современного искусства в последнее время мало отличаются от таких мнимо „демократических“ супермаркетов искусства, как, например, последняя *Berliner Liste*, берлинская ярмарка современного искусства. Идея широко разрекламировать ее в качестве форума для молодых дарований, чьи произведения пред-

Феликс Дрезе
„Wind, Wasser, Wolken“
 («Небо, вода, облака»),
 2003
 Офсетная печать,
 тираж 10.000
 экземпляров



лагались на стендах начиная от 100 до 150 евро, пошла не на пользу ярмарке. Получилась ужасная путаница. В результате все событие в целом произвело впечатление супермаркета дешевого искусства, а не форума профессионалов.

Намерение продавать произведения искусства вне классического контекста галерей или художественного магазина, чтобы привлечь интерес более широкой публики, замечательно. Но однозначно путают атмосфера и качество реальных продаж – когда произведения выбираются покупателями не по интеллектуальному, социальному или политическому вдохновению, но исключительно потому, насколько хорошо колорит картины сочетается с цветом обоев или диванного чехла. Это ничего к пониманию явлений современного искусства не добавляет. Наоборот, это сопровождается неприятным побочным эффектом “демократизации” рассуждения об искусстве”, поскольку каждый зритель считает себя вправе дать оценку тому или иному произведению или проекту художника в связи с тем, что он, как ему кажется, участвует в арт-рынке, имея возможность приобрести оригинал современного искусства. Но в эту ловушку современное искусство попало само, легкомысленно наделив зрителя ключевой позицией в создании про-

изведения современного искусства – через его интерпретацию.

Другие побочные эффекты

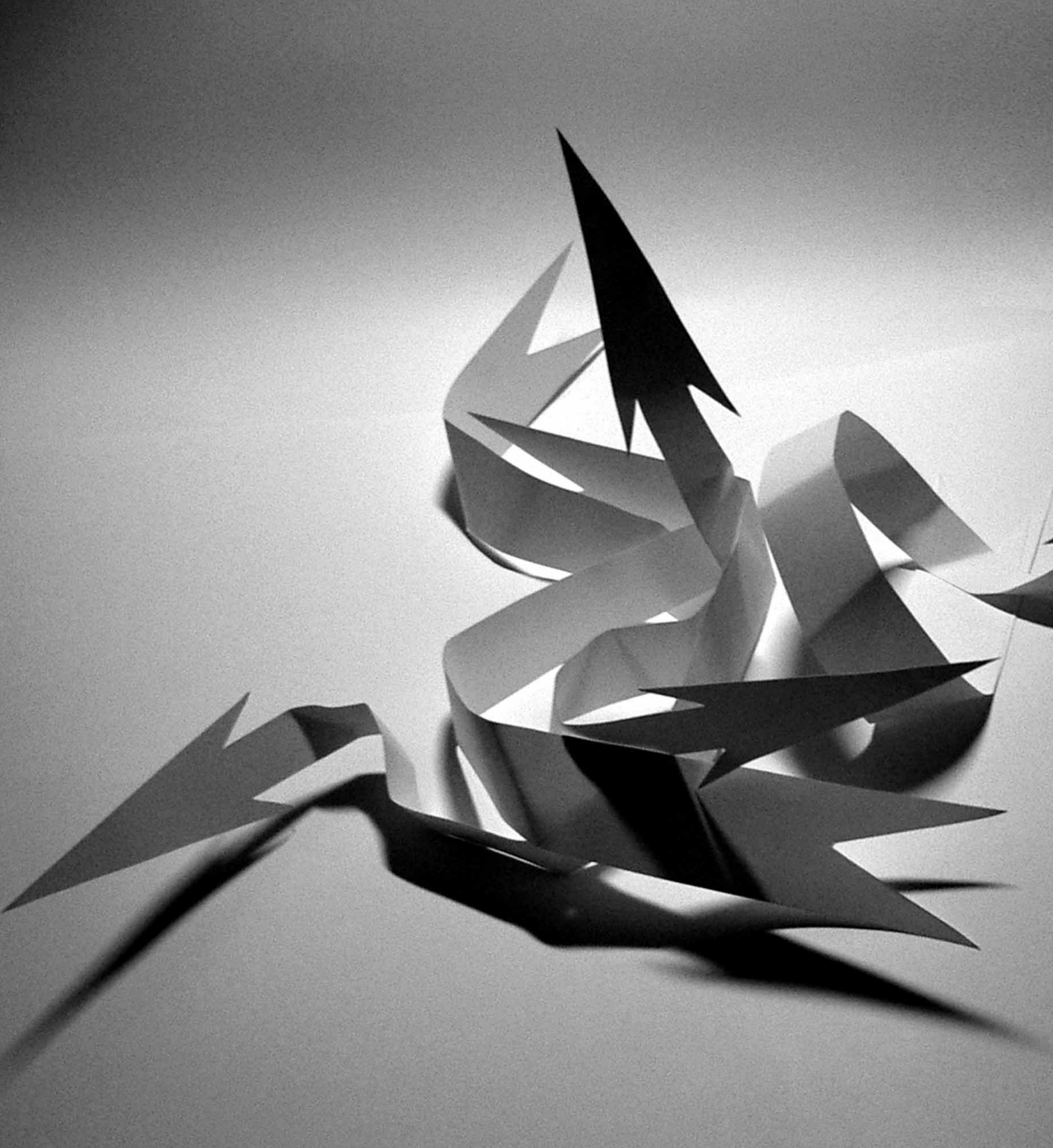
Все супермаркеты или спец-продажи искусства в супермаркетах в большинстве случаев – явления временные или одноразовые акции, поэтому эффект от них малодлительный. Интерес покупателей привлекает, разумеется, возможность владеть оригиналом хотя бы неизвестного художника, а не очередной копией картины, например, Кандинского. Качество оригинала при этом не играет большой роли.

Но что касается произведений общепризнанных художников, которые при условиях международного рынка продаются в высоких тиражах, то тут можно наблюдать интересный феномен. Складывается впечатление, что произведения покупаются не столько для того, чтобы ими владеть, сколько для того, чтобы их незамедлительно перепродавать за более высокие цены. Оказывается, что подобные процедуры довольно выгодны. В последние годы это произошло, например, с серией Герхарда Рихтера *“Fuji”* 1996 года. Из 110 экземпляров, по первоначальной цене 6000 евро каждая, некоторые в этом году продавались за 61 000 евро, другие – даже за 95 000 или за 125 000 евро. Нечто подобное произошло и с оттисками тиража Дрезе, отдельные экземпляры которого все еще, то есть два года спустя после первой продажи, в оригинальной упаковке на *Ebay* предлагаются за 49 евро. А швейцарский художник Пьер Жульяр представил в этом году на ФИАКЕ в Париже на стенде галереи *Art & Public* тысячу монохромных красных холстов *“Made in China”*, каждый экземпляр стоимостью 100 евро,

которые отличались всего лишь подписями технически изготовивших их китайских рабочих. Все холсты были проданы в первый же день, два из них на следующий день перепродавались за 351 и за 380 евро на *Ebay*. Объявленная цель этой акции, разумеется, – вклад в “демократизацию искусства” и критика рынка. Повышение цен при подобной ситуации на арт-рынке происходит мгновенно, а заявленная критика рынка сводится к полному абсурду, потому что рынок ее мгновенно поглощает.

“Демократизация искусства”, которая со стороны рынка в основном сводится к общедоступности искусства, – феномен, который рассчитан в первую очередь на декоративное, легко усваиваемое и безвредное искусство. Возможность же приобрести оригинал и тем самым войти в крут разбирающихся в современном искусстве людей – обман. То искусство, которое, по Бойсу, в состоянии изменить общество, повлиять на общественные процессы, которое является мощной, не только художественной, но и политической и социальной силой, не будет продаваться в супермаркетах в качестве подарков на Рождество. Под елкой будут лежать веселые картины, которые радуют сердце и отгоняют вредные мысли.

Сандра Фриммель
 Родилась в 1977 году в Гессене (Германия). Искусствовед. Специалист по саморепрезентации России на Венецианской биеннале, победитель премии General Satellite-2003 “За лучшее исследование”. Живет в Берлине.



ШВЫ & РАЗРЫВЫ INC, ИЛИ О ПРОГРЕССЕ В МОЛОДОМ ИСКУССТВЕ

СТАНИСЛАВ ШУРИПА

Контекст vs История

Необычное для нашего сурового климата явление: поле современного искусства на глазах покрывается фантастическими цветами. Бутоны, раскрываясь, наперегонки тянутся к солнцу. Вокруг – сонмы бабочек, и каждой кажется, что она актуальна. Чудеса. Неужели искусство все же очнулось от почти векового сна? Или, потревоженное звуком шагов забывшей умереть Истории, укуталось в свою летаргию еще глубже? Может быть, оно проснулось внутри сновидения? Диагноз ставить рано; сейчас можно лишь заметить две не всегда явно разграниченные тенденции в практике молодых художников, составляющей ныне заметную часть арт-сцены. С одной стороны – стремление к ясным, простым и ярким образам. С другой – склонность к комплексным высказываниям, обладающим измерением субъективности, доступ в которое открывается через *встречу* с произведением. Два знакомых из истории движения в новой ситуации: один тренд идет к публике с распростертыми объятиями старого приятеля, другой держит дистанцию, но приглашает за собой, в мерцающие нездешними огоньками просторы суверенности искусства.

Мало кто из художников придерживается какой-нибудь из линий последовательно; чаще всего налицо признаки обеих, в разной степени про-

явленности. Движение к усложненной открытости явно отмечает работу весьма разных художников, например видео Виктора Алимпиева, инсталляции Ирины Кориной, работы Давида Тер-Оганьяна, с несколько смещенными акцентами – перформансы Елены Ковылиной, некоторые работы Максима Илюхина, Ольги Божко, компьютерную графику Петра Филиппова, работы других художников. Чем многослойнее методы, тем более отстраненными становятся отношения художников к обстоятельствам. Повседневная жизнь, критика, власть, поп-культура, мода и рынок – нет ни одной внеэстетической области, которая бы интересовала неоформалистское искусство непосредственно. При этом любые социальные и культурные реалии могут быть материалом формального поиска: схемы, сети, карты, графики, рейтинги становятся звеньями метафор, узлами геометрических драм.

Современный неоформализм постоянно возвращается к аффекту актуальности авангарда. В то же время упрощенные версии искусства предлагают наслаждаться игрой в то, что авангарда никогда не было, и от Брюллова к Годзилле ведет широкая, протоптанная массовой любовью дорога. Предъявляемые в доказательство жесты действуют в основном на верящих в конец истории искусства. Отныне, в их представлении, искусство погребе-

но на удаляющемся от нас острове прошлого, в будущее же маршируют лишь новые поколения покемонов и художники могут лишь плестись в хвосте пластмассовых центурий. Если не посмеют, как бывало, одним рывком обогнать время. Какую стратегию выбрать – дело личное; мы же взглянем на процесс в общих чертах, схематически, добавляя тем самым новое измерение к предъявляемому на худсцене. Важно понять отношения новых тенденций к силовым линиям, пронизывающим эстетический континуум, видимой частью которого является современное изобразительное искусство.

Красота vs Случайность

Простые образы инфицированы красотой, поскольку лишены иммунитета к духу эпохи тотальной бютификации. Простодушная с виду *красота*, определяемая социально-экономической спецификой момента, относится к *прекрасному* классической эстетики, как улыбка банковского служащего – к улыбке, например, Джоконды. Анестезия вместо эстетики: инъекция утилитарности превращает искусство в дизайн, порой ручной работы. Оправданием служат ссылки на Родченко, Бодлера, Уорхола и кого угодно, ведь история для живущих сегодняшним днем – что руины для туристов: полюбоваться собственной неосведомленностью, помечтать

Станислав Шурипа
“Стрелы”,
объект,
2005



набором стереотипов – и назад, в контур. Чтобы улыбаться от страха перед конкурентами, гордиться тем, что ты – часть герметичной повседневности, восторженно подражать масс-медийным трюкам. Простое искусство пленяет красотой в общедоступных формах, и потому сегодня оно – гламурно. Как и СМИ, глэм-арт транслирует восстановленный из концентрата внутренний опыт, на тех же частотах, через те же коннотирующие техники: реклама, соцреализм, блокбастер, анекдот, комикс. Анкор, свет мой зеркальце, еще анкор.

Любое изображение – синтетично. Но синтез не обязательно низводит элементы к наименьшему общему знаменателю, как в тяготеющих к поп-культуре художниках. Бывает синтез другого рода: ведущий к целому как неразрешимой дисгармонии изменчивых сил, прошитой искрами случайностей. Образы, производимые таким синтезом неродственного – слоисты, формы – обрывочны, они являют частные случаи формул, простирающихся за подвластные чувствам пределы

произведения. Образ трепещет над по видимости случайными соединениями как недооткрытый джибег; ценности модернизма прорастают сквозь тоvary из Икеи виртуально, как оживает бык у Д.Вертова. Форма становится опытом, процессом модуляции рядов различий на пересечениях фотографии и скульптуры, рисунка и видео. Примером здесь могут служить инсталляции И.Кориной, в которых разрывы логик представления составляют сети, включающие зрителя в поток виртуально ощущаемых образов, как-если-бы-образов. Форма выстраивается здесь подобно созвездию, существующей лишь в воображении фигуре, опирающейся на не имеющие между собой ничего общего узлы, видимые в качестве таковых лишь в результате анаморфоза.

Не знать, что чувствуешь, – такая форма сенсорной депривации характерна для наших времен новой естественности. Все уже почувствовано, – регистрируйся и скачивай. Неоформализм находит выход в утверждении машинного как субъективного, стремясь добиться нового уровня чувствительности в искусстве. Чем дальше от трогательных *чар эффекта правды* (А.Бадью), тем заметнее: нетребовательная красота – это фаза эволюции технологического взгляда, манерная простота – это быстрота восприятия. Быстрый взгляд не различает сложносочиненных высказываний, у него нет времени ждать встречи с произведением; он весь – в поиске узнаваемого. Стремясь к непосредственности, он достигает обратного: предела разрешающей способности машины зрения. Органическая эстети-

ка любит ссылаться на традицию или консерватизм, оставаясь при этом целиком обусловленной постсовременной скудостью быстрого поволоке зрения. Беглый взгляд не выделит ни внимания, ни времени сверх того, что нужно для его собственного скольжения.

Сцепление скорости и стремления к новому, вдохновлявшее авангард, давно не работает: в зрелищном искусстве наших дней быстрота обездвигивает волю. Неоформальное искусство видит продолжение традиции в производстве *ментальных образов*, ремиксов “быстрого времени” современной визуальной культуры. Такие образы длятся во времени соприсутствия субъективности произведения и зрительского взгляда. Другими словами: в совпадении коннотата и денотата; или знака, объекта и интерпретанта, – совпадении, происходящем лишь в сверхчувственной реальности, или в уме. Поэтому ментальный образ – это длящееся совпадение, удерживающее форму в актуальности, т.е. в режиме действия. Гетерогенность и несвязность элементов образа, как он предстает в новом формализме, выстраиваются как серии совпадений, образующие *эстетический резонанс*, взаимное усиление накладывающихся друг на друга ритмов разной природы.

Возвращение к точкам неравенства, флексии, ритмическим событиям более глубоко, чем воспроизведение гомогенных элементов. Мы должны различать повторение-меру и повторение-ритм: первое – только видимость и

Ирина Корина
"Назад в будущее",
инсталляция
2004
Предоставлено
ХЛ галерей



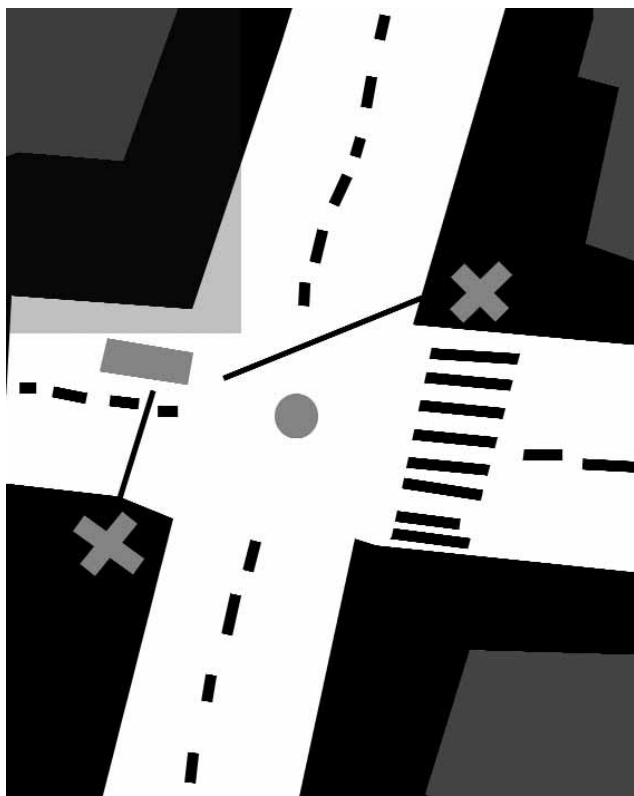
абстрактный эффект второго, – пишет в “Различии и повторении” Ж.Делез. Ритмоаналитические методы, через деление и вычитание сетей, рядов и множеств, нацеленные на резонансное усиление виртуальных частей образов, открывают в столкновениях ритмов невидимое из сейчас *будущее прошлое настоящего*. Ритмоанализ (термин А.Лефевра) становится для нового формализма важной художественной процедурой; примерно тем же была деконструкция для постконцептуального искусства. Сжатия и паузы, интенсификации и создание закольцованных вибраций, замедления и трансформации перспектив, – в них обнаруживают себя властвующие над представлением пластические импульсы, изначальная стихия искусства.

Единство vs Бесконечность

Где простое – там единое, под этим лозунгом проходит триумф инерции. То что есть – это то, что ты видишь, и это – ты сам. В глэм-арте действующее лицо – индивидуум, личное “я” зрителя. I, me, mine: наслаждайся собой, помни о себе, будь собой, – для взыскующих единства эти обыденные установки не подлежат сомнению. Залить трещины субъективности герметиком и застыть; простое искусство следует духу нашей эпохи утверждения ценностей через замораживание контуров зрелища. В этом ему служит пережившая 90-е ирония, ныне воспевающая единство действия (власти на субъекта), единство места (чтобы любить простое искусство, чаще всего нужно хорошо

знать местный контекст) и времени (узнавать непосредственно видимое). Простое искусство считает, что естественность – это единство, оно делает вид, что тело и органы не разделены логикой прогресса, оно являет тела, выращенные в искусственно созданных естественных условиях. Это органическое искусство, в том смысле, в каком бывает органическая еда.

Пульсация транспортных потоков под облаками из терабайтов информации, звонки мобильных, обновления баз данных, миллионы марширующих на тренажерах тел, – каждую секунду мир расцветает новыми фракталами. Трепещут биржевые котировки и процессоры, режут моторы. Логистика и наркотрафик, распродажи и



Давид Тер-Оганян
*“Операция”,
 принт на холсте
 2004*

теракты, воздушные коридоры и хакерские атаки: на множестве планов роятся действия, сливаясь и распадаясь, как мириады простейших в водах тропической реки. Фигуры появляются лишь на мгновение, как характеристики момента или фазы, и вновь растворяются в движении. Со времен Тернера и Фридриха искусство изучает бесконечности, кружащие на ветру прогресса. Состязаться с вихрем не просто: искусство часто проигрывает гонку за временем, поэтому авангард ищет упреждающих и асимметричных ответов миру. Любой образ для него – лишь отвлекающий маневр, побочный эффект. Условность призвана свести к минимуму очарование образа, чтобы в возможно более прямом столкновении материи и эмоций возник субъект искусства. В наши времена, когда

материя представима лишь как набор формул, субъект проступает сквозь сети означающих *диаграммой*, подвижным сцеплением импульсов.

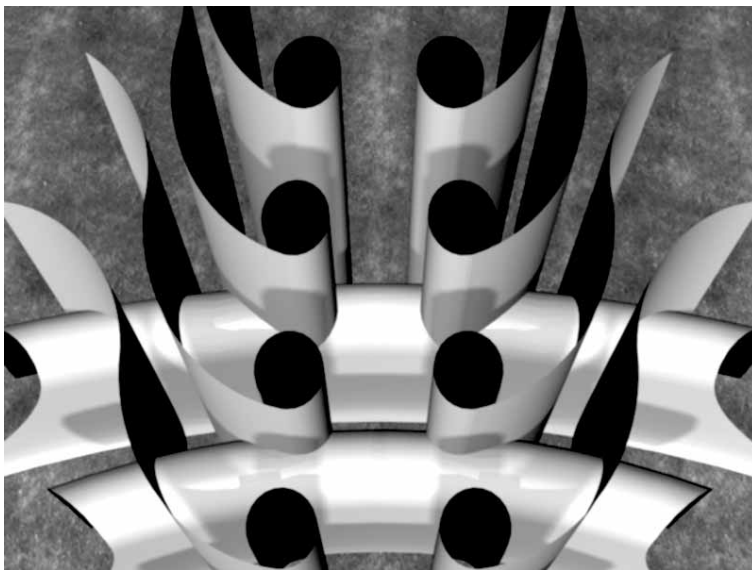
Закон эффективности, управляющий сверхбыстрой визуальной средой, требует не диаграмм, а украшений. Необязательных довесков, которые поисковые машины Интернета упоминают после всего, даже спорта и туризма. Но вспомним: традиция требует быть впереди жизни или не быть вовсе. Авангард возможен лишь неслыханно высокой ценой: изобразительное искусство должно понимать себя как искусство вообще; более того, аргументом каждой работы, созданной авангардом, является имманентное присутствие в ней всего искусства. Это утверждение, заметим, следует из основополагающей процедуры модернизма – поиска нового. Наследуя постмодернизму, глэм-арт отказался от нового принципиально и тем создал новую ситуацию, конечная фаза которой – распад искусства на несвязное множество прикладных занятий. Так восстановление домодернистских границ между разнородными культами профессионализма превращает работы в не желающие знать ничего, кроме себя самих, картины, скульптуры, фотографии, etc.

Авангард провозглашал необходимость искусства, превосходящего сумму своих частей, определяемых текущей ситуацией. Следовать этому пути сегодня – значит утверждать целостность произведения в его открытости бесконечному. Нечто в этом роде можно заметить и в видеоэкспериментах В.Алимпиева по моделированию архитектоники социальных тиков; в произ-

ведениях А.Каллимы, сопоставляющих имманентную биографичность рисунка с нечеловеческим символизмом “большой” истории. Порою верность процедурам искусства как полувиртуального целого предполагает невнимание к user friendliness. Но даже полный отказ от визуальной корректности не является препятствием на пути к публичному успеху, что доказывают ставящие под сомнение саму инстанцию зрителя работы вроде инсталляции “Uragangst” И.Кориной. Формы здесь порождаются перекодированием эффективного в аффективное: звук, сопровождающий загрузку операционной системы, вызывает томительное напряжение, вот-вот начнется работа. Не начнется: звук закольцован; это – сэмпл, единица в становлении бесконечностью.

Видимое vs Подлинное

Все в искусстве условно, – утверждал в “Техническом манифесте футуризма” Умберто Боччони. Все, не считая подлинности произведения. Тем не менее, условность – основная характеристика искусства, ее изменения составляют пороги между течениями в искусстве. Выражение художественной воли, условность служит перенацеливанию циклических и линейных потоков моды и прогресса: через нее произведение присутствует не только в *сейчас* актуальности, но и в неуместном *всегда* традиции модернизма. Абстракция родственна научному видению, разница лишь в том, что художественная условность связана с наиболее общими условиями человеческого восприятия, а потому способна одушевлять



геометрические формы. Цифровая визуальная среда, как область концентрации условных единиц Реального, проявляет схемы художественных импульсов, предшествующих мимесису, виртуальные (как если бы) прото-образы. В наибольшем напряжении условности раскрываются доаналоговые эстетические процессы, не подражающие объекту, но анимирующие его как никогда не полное динамическое целое. Формальные элементы в силу совпадения знака и смысла оживают как сущности. Взгляд мутирует от человеческого к машинному и дальше, становясь взглядом самой материи, в сравнении с которым современные технологии зрения – лишь робкие эскизы возможного.

Политизация эстетики может быть вторичным показателем пробуждения условных знаков от сна эффективности. Так, серии работ Д.Тер-Оганьяна “Операция” и “Подозрительные лица” используют язык технонаучного прогресса, напоминая о графиках и пла-

нах, что рисуют военные и политики, об эстетической двойственности документального взгляда-власти, который подобно взгляду Другого в сновидении высвечивает неопровержимые симптомы собственной неполноты: *мы уверены, что здесь военный завод, хотя противник утверждает, что это больница*. У Д.Тер-Оганьяна поэзия герильи, уложенная в размер абстракции, возвращает к универсальным законам синергии авангарда и прогресса. Синие, красные, белые квадратики и пунктиры – таким языком пели о духовном в искусстве Мондриан, Кандинский и Малевич, привнесшие принцип картографической проекции из науки в искусство, положив таким образом начало абстракционизму. Здесь проявляется важный закон неформального искусства: форма не есть истина и не схема истины; скорее – набросок проекта самоочевидности искусства. Произведение – это пиксель подлинности, чья истина существует через упорядоченное множество произведений.

Искусство призвано не работать, а действовать, но не прямым, как в былинные времена акционизма, действием. Освобождать художественную энергию все более усложняющихся множеств знаков и смыслов, преобразовывать потоки условностей, из которых состоит погруженный в историю мир. Новый формализм во всей запутанной многомерности его усилий стремится к осяществу формы особого, присущего современности аффекта. Единство формальных экспериментов напоминает единство расходящихся рядов данных, в которых различимо отдаленное эхо Большого взрыва, эстетической революции, вспыхнувшей, говорят, лет двести назад. Переизобрести методы анализа реликтового эстетического излучения, хранящие свидетельства о фундаментальной структуре истории и прогресса, – не в этом ли настоящее дело искусства? Еще и еще раз изобретать авангард, сопрягая относительную автономию искусства как системы знаков и суверенность собственно художественных импульсов, легко обгоняющих течение исторического времени. Да, произведения могут действовать как истины, но важно нечто иное. В глубине истины, из ниоткуда, бьет обжигающий холодом источник подлинного искусства.

■
Станислав Шурипа
Родился в 1971 году в Южно-Сахалинске. Художник, живописец. Окончил Академию искусств Вааленд, г. Гетеборг (Швеция). Автор текстов о современном искусстве и визуальной культуре. Живет в Москве.



RUSSIA?

**“RUSSIA! ДЕВЯТЬ СТОЛЕТИЙ ШЕДЕВРОВ И ВЕЛИКИХ КОЛЛЕКЦИЙ”.
МУЗЕЙ СОЛОМОНА Р. ГУГГЕНХЕЙМА, НЬЮ-ЙОРК. 16.09.05 – 11.01.06**

ВИКТОР ТУПИЦЫН

В разговоре, который я записал на пленку в 2001 году, художник Илья Кабаков высказал несколько критических замечаний в адрес музея Гуггенхайма. По его мнению, “люди, проводящие музейную политику, это не жрецы искусства, а какие-то таинственные интернациональные бизнесмены, способные к полному проникновению в экономические сферы, по отношению к которым зона искусства является либо поверхностным слоем, либо незначительной частью общей структуры”.

Любая выставка в Гуггенхайме априори структурирована его архитектурой, которая как бы заранее располагает к смешению языков, контекстов, эстетических и политических аспираций. В этом плане выставка “Россия!” не является исключением – тем более, что она покрывает огромный исторический диапазон: от средних веков до наших дней. Экспозиция начинается с иконописи, продлевает путь через *“Imperial collections of the Romanov family”* (“Императорские коллекции семьи Романовых”), пересекает XVIII и XIX века, бегло очерчивает период авангарда, отдает дань социалистическому реализму и – уже в конце этой *“Spiral Jetty”* – знакомит зрителя с работами современных художников (в большинстве случаев – по одной на каждого), создавая тем самым ощущение туристичности – туристичности как главного спектаклярного принципа нашей эпохи. В России, жители которой десятилетиями были лишены права ездить за границу, индустрия выхолощенных туристических развлечений стала (для “новых русских”) образом жизни. Выставку в Гуггенхайме правильнее было бы назвать “Россия глазами новых русских” – в том смысле, что навязывание Западу (пост)советского исторического зрения, зрения нуворишей и представителей теневой экономики, гармонирует с высказыванием художника Виктора Пивоварова

(участвующего в выставке): “С открытием России Запад прилблатнился”. Именно такое впечатление производят выставки, рассчитанные на хищническое нивелирование контекстуальных различий путем превращения их в театр, нанизанный на историческую спираль.

В связи с этим вспоминается фильм Феллини “Сатирикон”, который многим из моих соотечественников – особенно в начале 70-х годов – казался пределом гениальности. То, что меня шокировало при повторном (недавнем) просмотре, – не столько спектаклярный китч, сколько само видение истории – истории как тотального театра, где темпоральность атрибутируется “несовершенству” нашего зрения и где разновременность воспринимается как результат переодеваний или инстантивной смены декораций. Но если всё без исключения спектаклярно, то столь же спектаклярны и протест против спектаклярной политики, спектаклярной власти, спектаклярного примирения с ней. Неужели индифферентность – единственное, что резервирует за собой статус не-спектаклярности? Словом, опять “вертикальное” время, прото-тоталитарная эстетика, коэкстенсивность прошлого и будущего...

Отчужденность спектаклярного времени от перцептуального несколько не противоречит имперской политике репрезентации, взятой на вооружение музеем Гуггенхайма. На сайте музея сказано, что “the Guggenheim isn’t just a museum – it is an international empire” (“музей Гуггенхайма – не просто музей, это – интернациональная империя”). Этот имперский виток гуггенхаймовской спирали дает представление о траектории, по которой движется американская индустрия культуры. Во время просмотра экспозиции меня не покидало ощущение, что она организована по *rollercoaster*-принципу, рассчитанному на быстроту движения взгляда, цепляюще-

гося не за мелькающие перед тобой предметы, а за самую возможность удержаться на спирали обзора, как это происходит с *rollercoaster riders* в парке аттракционов.

Если сравнить эту “русскую” выставку с предыдущей, носившей название *“The Great Utopia”* (“Великая утопия”), то различия между ними отнюдь не исчерпываются тем, что в 1992 году за все платил Гуггенхайм, а теперь основные расходы взяла на себя российская сторона. В то время как “Великая утопия” ограничила себя более или менее гомогенным горизонтом авангардной эстетики, экспозиция 2005 года предлагает американскому зрителю гетерогенную картину российского культурного наследия во всей его полноте, своего рода *crash course* для непосвященного культуроклепты. Соответственно, уровень статей в каталоге претерпел изменения. Вместо специалистов кураторами “России!” стали функционеры, и этот “могучий и тлетворный дух” чиновничьей посредственности отразился не только на экспозиционном дискурсе, но и на текстах.

Впрочем, мое отношение к функционерам и аппаратчикам – будь то представители американской коррумпированной верхушки (Том Кренс) или непотопаемой российской номенклатуры (Евгения Петрова, Павел Хорошилов и т.п.) – принципиально расходится с отношением к ним со стороны ряда американских интеллектуалов. Так, в статье *“Back to the Future: the New Malevich”* (“Назад в будущее: новый Малевич”) Ив-Ален Буа с почтением цитирует бюрократические перлы замдиректора Государственного Русского музея Петровой, как если бы она (эта музейная рептилия брежневских времен) могла сформулировать что-либо, кроме клише. Что касается Буа, тексты которого всегда казались мне слишком формалистичными и теоретически несамостоятельными

Эрик Булатов
Улица Красикова,
1977
Художественный музей
Циммерли,
Нью-Джерси

В. Комар, А. Меламид
 «Музей Гуггенхейма» из
 цикла «Сцены из
 будущего»,
 1975



ми, дефицит критической негативности в отношении Петровой и ряда других персонажей заставляет задуматься: зачем ему и его референтному кругу – *“Imperial Left”* (“имперским левым”), как теперь называют группу журнала *“October”*, – нужен этот альянс.

Прежде чем продолжить обсуждение спектаклярности, необходимо, на мой взгляд, очертить для самих себя границы того, что мы имеем в виду. Тем более, что наличие критериологического дискурса, связанного с этой проблемой, могло бы предотвратить выплескивание младенца из ванны вместе с водой, недовыпеснутого в годы холодной войны Клементом Гринбергом и Майклом Фридом. Когда выплескивание становится не менее театральным, чем причины, его поро-

дившие, возникает необходимость в описании режимов спектаклярности, причем не только во внешнем мире – *“Society of the Spectacle”* (“обществе спектакля”), но и в самих себе. Здесь нужно отдать должное нашей наркотической зависимости от бинарных оппозиций, учитывая, что пресловутая “игра различий” (*play of differences*) – театральна хотя бы потому, что *play* – это одновременно и игра, и пьеса. Театрализация различий влечет за собой театрализацию отчуждения, борьба с которым – *modus operandi* спектаклярных режимов. Их пиррова победа над отчуждением достигается за счет переопределения негативности, становящейся не более чем карнавальная маска или сценическим приемом. Наблюдая за тем, как осуществляется “прогон”

аффирмативных образов “всеобщей” истории или национальной идентичности на театральных подмостках – будь то музей, телеканал культуры или журнал по искусству, – начинаешь понимать, что для избавления от гипноза спектаклярности следует: а) забыть о де-реализации отчуждения и б) заняться возрождением негативности.

Секция современного искусства представлена в экспозиции незначительным числом работ. В первоначальном проекте их было еще меньше: в состав участников входили Илья Кабаков, Виталий Комар и Александр Меламид (все трое являются американскими гражданами). Однако в процессе лоббирования организаторов выставки, закулисной борьбы и использования правительственных связей этот список расширился до двадцати с лишним участников. Тот факт, что половина из них – эмигранты, не играет роли: многие периодически ездят в Россию, устраивают там выставки и продают работы влиятельным “новым русским”; их присутствие в постсоветской индустрии культуры становится все более заметным. Незаметной остается их критическая позиция – понятие, крайне непопулярное среди большинства российских художников.

Нельзя оставить без внимания некоторые рекламные фразы (в каталоге и в пресс-релизе) – такие, например, как “шедевры социалистического реализма”. Непонятно, как это понимать, учитывая контаминацию авторского авторитарным. Сталинский лозунг “национальное по форме, социалистическое по содержанию” означал, что патент на форму принадлежал всей нации, а патент на содержание – социалистическому строю (т.е. партийным функционерам). Художнику отводилась роль вдохновенного исполнителя указаний свыше. С этой точки зрения, соцреализм – пародия на иконопись: разница в том, что в случае иконописи в роли соавторов “выступали” церковь и Бог.

И все же наиболее удручающим аспектом “России!” является ее стремление к дефрагментации, к нивелированию эстетических и социокультурных

Роберт Смитсон
«Винтовая дамба»,
1970



различий, разделявших в 70-е и 80-е годы официальных художников (лояльных по отношению к власти) и представителей неофициального (или альтернативного) арт-мира. Попытка российской стороны создать некий единый (художественный и, одновременно, исторический) образ отечественной культуры и, в том числе, современного русского искусства – есть чистой воды идеология, понимаемая как “ложное сознание” и как ложная саморефлексия. Начиная с 1980 года выставки советского и, позднее, постсоветского искусства на Западе ориентировались на тот или иной гомогенный контекст, будь то живописный “нонконформизм” 60-х годов, московский концептуализм, соц-арт, апт-арт и т.д. В подобных случаях фрагментация была связана с желанием “ухватиться за соломинку” контекста, спасающего (как тогда казалось) от поверхностного, туристического, спекулятивного восприятия работ. Именно такое восприятие восторжествовало в Гуттенхайме, и в этом смысле выставка “Россия!” есть не что иное, как очередной псевдоисторический термидор.

Спектаклярные тенденции, о которых обычно упоминают применительно к YBA (Young British Artists – Демиан Херст, братья Чэпмен и т.п.), представлены в экспозиции работами Олега Кулика, Владимира Дубосарского и Александра Виноградова. Их умение поразить и (одновременно) развлечь зрителя не вызывает сомнений. Проблема в другом: в России спектаклярное искусство развлекает в основном новую буржуазию, разбогатевшую в период безнаказанного разграбления национальных ресурсов. Мнимая негативность *искусства-как-зрелища* – еще один упрек в его адрес. Когда оппоненты спектаклярной культуры говорят о ней, как о тоталитарном или “протототалитарном” феномене, это свидетельствует о том, что эстрадный юмор не в состоянии компенсировать дефицит *негативности* (в понима-

нии Гегеля или Адорно) и, в частности, нехватку критической рефлексии. Так или иначе, отождествление художника с собакой (Кулик), Сталина с Малевичем (Борис Гройс) и т.д. – результат “спектакляризации” нашего сознания (тем более, что благодаря масс-медиа зрелищность и кич обрели невиданный доселе масштаб).

Прошлое – утопия, и коль скоро это так, истории приходится апеллировать к чему-то недостижимому, лишенному возможности предстать перед нами таким, каким оно было в действительности. Понятно, что стремление к полноте знания делает исторический дискурс все более и более адекватным *предмету* своего изучения – прошлому. Парадокс в том, что в момент наибольшей адекватности этому утолическому *предмету* история сама становится утопией. Впрочем, выдавать желаемое за действительное можно по-разному. Одна из таких возможностей (“институциональная”) была реализована организаторами выставки в Гуттенхайме, другая (“контрактуральная”) – художником Вадимом Захаровым в его инсталляции “История русского искусства от авангарда до московской концептуальной школы” (2003). В обоих случаях история – вопреки манипуляциям и произволу – “вырастает в самом сердце Утопии, в сердце Ничто”.

Перед тем как вернуться к гуттенхаймовской “Spiral Jetty”, упомяну о проекте Роберта Смитсона “Floating Island” (“Плавящийся остров”), реализованном музеем Уитни в то же самое время. Но при чем здесь Смитсон? Ведь каждому ясно, что “Spiral Jetty” – плоскостная конфигурация, а здание Ф. Л. Райта – пространственная. Однако связь между ними именно в том, что “Spiral Jetty” можно интерпретировать как след, оставленный Гуттенхаймом в момент коллапсирования. В моем сознании это уже произошло, поэтому мне хотелось бы отослать читателя к работе Комара и Меламида под названием “Пост-Арт: картинка из будущего” (1973 – 1974): на ней изображена руина музея Гуттенхайма – реальность, в которую когда-то было трудно поверить.

Нью-Йорк, сентябрь 2005

Перевод с английского
автора текста

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Аллюзия на знаменитую работу художника ленд-арта Роберта Смитсона под названием “Spiral Jetty” (“Спираль”, 1970).

² См. Yve-Alain Bois, “Back to the Future: the New Malevich”, BOOKFORUM, Winter 2003.

³ Именно этой теме посвящена моя статья “Alienation Derealized / Alienation Carnivalized” (см. журнал “Parachute”, весна 2006 г.).

⁴ Первое такое разделение было осуществлено Маргаритой Тупицыной в выставке “Нонконформисты” (Музей Мерилендского университета, 1980 г.). В 1986 году она курировала выставку “Sots Art” в New Museum of Contemporary Art, New York, а я (там же и в то же время) – выставку “Art Art”. Московский концептуализм был представлен М. Тупицыной на выставке “Global Conceptualism” Queens Museum, 1999.

⁵ Поразительно, что в каталоге выставки ни один из авторов не удосужился предположить какую-либо вразумительную концепцию “тотального исторического театра”, примером которого была экспозиция в Гуттенхайме. При всей ложности подобных концепций они могли бы свидетельствовать о наличии хотя бы минимального уровня исторической рефлексии у кураторов, музейных работников, критиков, историков искусства и организаторов “России!”.

⁶ Здесь я имею в виду одного из авторов каталога, Б. Гройса, чью книгу “Gesamtkunstwerk Сталин” (в: “Искусство утопии”, М., “ХЖ”, 2003) нельзя расценивать иначе, как спектаклярный проект.

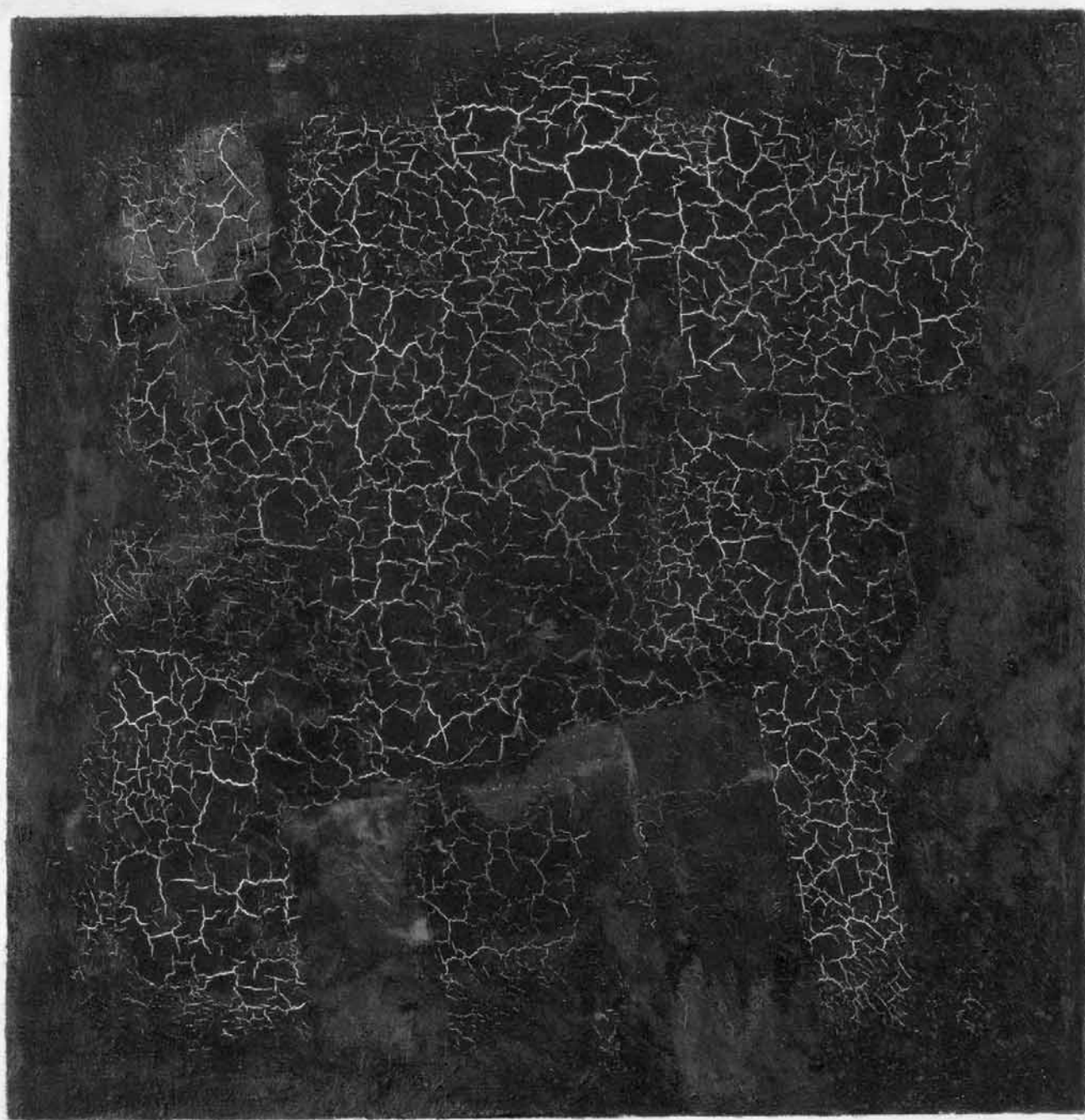
⁷ Жан Бодрийяр, “Заговор искусства”, М., “ХЖ”, 1998, ? 21, с. 8.

⁸ См.: Robert Smithson’s “Floating Island to Travel Around Manhattan Island” – баржа, груженная землей, деревьями и камнями – фрагментами “Spiral Jetty”.

Виктор Тупицын (В. Агамов)

Критик и теоретик культуры и искусства. В 1989 г. редактор русского издания журнала “Flash Art”, а в 2003 г. выступил редактором-составителем антологии философских и теоретических текстов российских авторов под названием “Post-Soviet Russia”, Routledge, Third Text. Автор многочисленных статей и книг, последние из которых: “Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov, and The Moscow Archive of New Art”, Museu Serpentes & Idea Book, 2004.

Живет в Нью-Йорке и Париже.



РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

**“RUSSIA! ДЕВЯТЬ СТОЛЕТИЙ ШЕДЕВРОВ И ВЕЛИКИХ КОЛЛЕКЦИЙ”.
МУЗЕЙ СОЛОМОНА Р. ГУГЕНХЕЙМА, НЬЮ-ЙОРК. 16.09.05 – 11.01.06**

ЕЛЕНА СОРОКИНА

*Гугенхейм показывал Китай и
выставлял Африку. Но даже если Бра-
зилия кажется более выполнимой, в
одну выставку должно встать
очень многое – четыре века искусства
и культуры, представленные 350
объектами... Готовьтесь танцевать
самбу вверх по стирали!*

“Artforum International”

Если основополагающими принципами африканской (“Африка: искусство континента”) и китайской выставок (“Китай – 5000 лет”) были хронологическая глубина и территориальный охват, то “Россия!” без труда опознается как национально-политическая репрезентация. Ее ключевым понятием является слово *grand*, а основным посланием – величие страны и нации. Пресс-релиз цитирует, пожалуй, все имеющиеся в английском языке синонимы *grand* – “величайшие произведения из значительнейших музеев России, иллюстрирующие ее крупнейший вклад в историю мирового искусства”.

В экспозиционном плане эта риторика в духе ЦК КПСС оформляется в глянцево-исторический спектакль. Помимо “русского искусства” в его поступательном развитии от Рублева до Кулика, в выставку включены также частные коллекции Екатерины II, Третьякова, Щукина и Морозова. Все это богатство и разнообразие стилей и исторических периодов точнейшим образом вписывается в одно определение – экспозиционный блокбастер. Необходимо заметить, что Гугенхейм, являющийся одним из ярчайших примеров так называемого эксгибиционистского музея, многократно организовывал подобные выставки, цель которых – презентация локальной культуры и истории в глобальном центре легитимации, каковыми являются США и особенно Нью-Йорк в данный момент. Художественное моделирование национальной идентичности развивающихся стран для

западного зрителя можно назвать специализацией музея. Основными чертами таких выставок является их банальная кадровка и следование национальным стереотипам – американские специалисты определяют это как выставочный синдром под названием “шедевр-гений-сокровище”. “Россия!” во многом следует этой модели – национальные шедевры и национальные коллекции развешаны в хронологическом порядке и снабжены табличками. Подобные “обзорные выставки” жестко критиковались западными искусствоведами и кураторами с конца 60-х годов как наивные и абсолютно неэффективные – история выставляется в открыточном формате, сложный региональный контекст локальных художественных сцен сводится к эффектным, но пустым обобщениям.

После распада СССР поиски национальной идентичности стали, пожалуй, одной из самых востребованных на Западе тем постсоветского пространства. Дестабилизированное и травмированное население стран Восточной Европы бросилось воскрешать, актуализировать или изобретать собственную национальную идентичность в новых экономических и политических условиях. Искусство активно подключилось к этому процессу. В России национальная идентичность пребывала в весьма своеобразном состоянии: являясь колонизатором по отношению к странам Восточной Европы, по экономическим параметрам она находилась гораздо ближе к колониям. Но несмотря на все перипетии переходного периода, “русская культура” оставалась в западных странах крупным и легко узнаваемым брендом, не нуждающимся в тяжеловесных репрезентативных мероприятиях типа “Россия!”. Учитывая же современную ситуацию, подтекстом восклицательного знака можно считать фигуру умолчания: выставка жаждет представить “Сильную Россию!” и наиболее

уместным выражением этого имиджа считает форму блокбастера.

Гигантомания экспозиции, уходящая корнями в тоталитарные советские модели презентации, сочетается с акцентами, отсылающими к идеологическим и политическим изменениям последних лет, создавая таким образом своеобразное советско-имперско-рыночное пространство. “Истерическое отождествление” российской культурной политики с дореволюционным имперским прошлым и возрождение религии неоднократно и подробно анализировались. “Россия!” достоверно отражает этот реставрационный импульс, уделяя должное внимание иконам, доказывающим “спиритуальность русского народа”, и славным имперским временам. При этом происходит любопытное смещение акцентов: замороженные понятием “частная собственность”, организаторы выставки также делают мощный упор на образ частной коллекции в русском искусстве. Ни один период русского искусства не обходится без упоминания респективной коллекции. XVIII и XIX века представляют не просто искусство, а “императорские коллекции”, искусство передвижников является основополагающей частью коллекции Павла Третьякова, а секции, посвященные авангарду, включают “отдельные работы из коллекции Сергея Щукина и Ивана Морозова”. Только в секции соцреализма “логика коллекции” изменяется и владелец не упомянут: им, как известно, являлось государство.

Неудивительно, что “Российский!” соцреализм выявляет наибольшее количество противоречий и умолчаний. Он показан с жанровым уклоном и “человеческим лицом” – советско-импрессионистские колхозные идиллии и народные герои в суровом стиле, “Новая Москва” Пименова и “Письмо с фронта” Лактионова. Советские вожди, “вдохновлявшие поколения художников на творческие подвиги”, подозрительно отсут-

ствуют в основной, восходящей вверх по спирали Гуттенхейма нарративной линии. Если учесть, что любая выставка пространственно представляет взаимосвязанные нарративы, исключение советских репрезентативных портретов очень символично. Сквозь концептуализацию соцреализма как периферийного течения просвечивают пренебрежение к “исторической корректности” и тяготение к имперскому гламуру – пристрастию нашего времени. Петр Первый и Екатерина Великая являются с точки зрения выставки частью исторического нарратива “Россия!”, несколько их портретов вписаны в основную линию экспозиции, в то время как крупноформатные советские вожди из него исключены и расположены в одной из боковых галерей. Наряду с частными коллекциями и современным искусством, которые также экспонируются в ключе дополнения или параллельного нарратива, классические сталиниана и лениниана не удастаиваются места на диалектической спирали развития русского искусства и упоминаются в скобках (что, конечно же, всегда можно оправдать соображениями формата, целесообразностью развески и т.д.). Сталин появляется в единственном числе в крупноформатном жанровом портрете Ефанова “Незабываемая встреча”. С Лениным, казалось бы, обходятся более внимательно – количеством его появлений на выставке доходит до четырех (учитывая работу Комара и Меламида “Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить!”), хотя необходимо заметить, что на двух из них он мертв.

Кураторы выставки утверждают, что соцреализм не был “просто пропагандой”, несмотря ни на что в этом стиле работали “чрезвычайно талантливые художники, как официальные, так и неофициальные”. В 2005 году данное утверждение выглядит более чем наивным. Переосмысление соцреализма как исторического и художественного феномена началось вскоре после распада СССР, в последние несколько лет вышли в свет особенно интересные исследования, к которым безусловно относится книга Сюзан Бак-Морс “*Dreamworld and Catastrophe*” и сборник “Соцреалистический канон”, изданный Е. Добренко. Выставка Бориса Гройса “Коммунизм – фабрика мечты” сделала попытку ново-

го прочтения советского художественного опыта, исследуя медиальную природу соцреализма. Послевоенный русский опыт в европейском контексте был и в центре выставки “Москва – Берлин”. Общим для этих публикационных и выставочных усилий был как раз вывод русского искусства из страноведческого режима и его показ как факта европейского опыта и универсальную западную проблему. Говоря о советском опыте как о факте универсальной идеологии, важно не только учитывать и другие народы СССР, но и то, что он явил собой одну из принципиальнейших осей XX века и его модернизационных процессов. Универсальный и мультинациональный аспекты стиля в “России!” никак не отрефлексированы – рефлексия заменяет тотальную и триумфальная русскость. Было неоднократно подчеркнуто, что данная модель выставочного оформления национальной идентичности расставляет четкие политические акценты. Даже в спекулятивной комплиментарной форме она означает этнизацию России, демонстрацию ее локальности и, следовательно, закрепление универсальности только за собой. Тем более удивительно, что организаторы “России!”, видимо не до конца осознающие все тонкости встраивания в западную систему координат, продлевают эту операцию добровольно, опираясь, естественно, на дружескую поддержку специалистов из Гуттенхейма.

Старомодный нарратив возникновения, победного шествия, славы и триумфа искусства, которым оперирует выставка, наиболее проблематичен, когда дело доходит до современных художников, от которых ожидают субверсивности, вовлеченности в актуальные проблемы и критической позиции. Прогигаясь под тяжестью контекста, предписывающего исполнение “национального номера”, даже сильные работы выглядят декоративными и абсолютно безобидными иллюстрациями к историко-этнографическому спектаклю. Насладившись 270 русскими национальными шедеврами, редкий зритель в состоянии будет уловить иронию “Тройки” Дубосарского и Виноградова или просмотреть полуторачасовую программу видеоработ различных авторов, которые крутятся одна за другой на одном-единственном мониторе.

Необходимо заметить, что критический запал неофициального искусства также растворяется в аффирмативно-жизнеутверждающем духе этого развлекательно-рекламного мероприятия пруссепующей страны третьего мира. Серьезное детальное обсуждение отношений между историей и искусством отдельного периода или художника является прерогативой представителей западной цивилизации. Создатели идентичностей из Гуттенхейма давно осознали, что воспитанная на “глобальном экзистенциализме” публика не желает понимать “Другого”, а желает, чтобы Другой ее развлекал. Поэтому выставки под названием “Франция: душа и тело” или “Америка – искусство континента” непредставимы в западном мире, очень чутко относящемся к мельчайшим деталям концепций и контекстов. Россия же, впадая в регрессивную тоталитарность, предлагает не саморефлексию, а саморепрезентацию, откровенно инструментализируя при этом искусство. Однако, не имея ясно артикулированного и четко продуманного представления о собственном положении и роли в современном мире, она редуцирует свое послание до фантазматического величия, которого она, судя по всему, желает, но не имеет.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Это выражение было упомянуто Мивон Куон во время дискуссии с участниками программы в Уитни в 2005 году.

²Alan Wallach. “Exhibiting Contradiction”. The University of Massachusetts Press, 1998, s. 120.

³Из речей на пресс-конференции по поводу открытия выставки “Россия!” в музее Гуттенхейма, Нью-Йорк.



Елена Сорокина
Художественный критик,
куратор. Родилась в Ростове-на-Дону. Получила степень магистра истории искусств на философском факультете Боннского университета. Закончила кураторскую программу в музее Уитни.
Живет в Нью-Йорке.

САМОДЕРЖАВНЫЕ САНДВИЧИ В ЧЕРНОБЫЛЬСКОЙ ЗОНЕ

“RUSSIA REDUX”. ГАЛЕРЕЯ ШРЁДЕР РОМЕРО, БРУКЛИН (НЬЮ-ЙОРК), 09.09.05 – 17.11.05

НИК СТИЛЛМЕН

Анатолий Осмоловский

«Россия священная
наша держава,
Россия любимая
наша страна»
Инсталляция,
2005

Выставка
«Russia Redux»,
Галерея Шрёдер
Ромеро, Бруклин
(Нью-Йорк)



“Россия!” в музее Соломона Гуттенхайма – согласно претенциозному заявлению составителей пресс-релиза – “самая масштабная и значительная выставка русского искусства за пределами России со времен холодной войны”. Не вдаваясь в размышления, насколько возможно создание целостного образа “русскости”, отметим лишь, что “Россия!” полностью отвечает американским стереотипам: нищее, но осененное святостью крестьянство, голубоглазые солдаты, фарфоровые аристократы и богородицы...

“Russia Redux”, групповая выставка в галерее Шрёдер Ромеро в Бруклине, представляющая произведения двенадцати художников и художественных групп, была задумана ее куратором Еленой Сорокиной программной оппозицией “России!”. В пресс-релизе к выставке, противостоя обобщениям “России!”, Сорокина пишет, что ее

выставка показывает авторов, предметом интересов которых является “не столько конструирование национального, сколько репрезентация в международном контексте опыта существования локальных сцен”. При этом пресс-релиз ни словом не упоминает национальность участников: художники объединены не по этническим признакам, а по принципу общих интересов и направленности художественных высказываний; их национальность остается за кадром.

Если “Россия!” создает стандартный, упрощенный образ российской “нации и народа”, то “Russia Redux”, в свою очередь, показывает, насколько комична сама идея национального или монокультурного представительства постсоветского пространства. Так, звуковым сопровождением “Russia Redux” стал российский гимн в его последней текстовой редакции: то была часть работы Анатолия Осмоловского, названная им “Россия – священная наша держава, Россия – любимая наша страна”. Задействуя в своей работе цитаты из классического постмодернизма – стул Йозефа Кошута, Осмоловский выстраивает параллель между национальной и художественной легитимацией. Положенная на стул табличка “Не садиться” как бы одновременно принуждает зрителя к демонстрации респекта как символу новой российской государственности, так и выставочному экспонату. Реапрприированный стул, возведенный в статус произведения искусства, как и реапрприированный гимн, хранящий следы советской идеологии, выглядят одинаково нелепыми в своих потугах на величие.

Надо признать, что американское восприятие России и постсоветских

стран до сих пор основано на легендах (или призраках), таких как Ленин, Сталин, Чернобыль... Мы, американцы, воспринимаем Чернобыль как наглядный исход техногенной утопии; память о Чернобыле превратилась в фантазматическое видение науки, вышедшей за пределы человеческого контроля. Эта замкнутость на Чернобыле, укоренившаяся в обыденном сознании американцев, придает особую актуальность работе украинского художника Тараса Полатайко “Колыбель”. Эта работа основана в частности на документации пребывания художника в закрытой зоне Чернобыля. Черно-белые фотографии и видео показывают полуживых обитателей зоны – кошек и собак, рыскающих в запустении брошенных жилищ, безглазых свиней, усмехающихся во все зубы мужчин, чье состояние здоровья – тут достаточно и беглого взгляда – должно быть ужасающим. По возвращении Полатайко отправился в Канаду, где прошел процедуры переливания крови, переложив таким образом ответственность за спровоцированное им заболевание (или его возможность) на страну, технологически способную с этим справиться. Художник использует свое тело как средство транспортировки вины – из места, где катастрофа уже произошла, туда, где ей, вероятно, предстоит произойти. Ведь Америка, как известно, продолжает оставаться мировым лидером в индустриальном загрязнении окружающей среды и отказывается от участия в Киотском договоре.

Если в проекте Полатайко человеческое тело уподоблено контейнеру для перевозки радиоактивных веществ, то в фотоинсталляции Евгения Фикса “Фабричные мгновения” показано, как тела работников сферы сексуальных услуг; экспортированных из постсоветского про-

Тарас Полатайко

«Колыбель»

Смешанная техника

Выставка «Russia

Redux»,

Галерея Шрёдер Ромеро,

Бруклин (Нью-Йорк)



странства, становятся для них средством производства, их капиталом и одновременно машинами производства желания. Этот новый вид экспорта, как и образы “королев сексуального обслуживания”, является для Запада не менее значимой чертой “русскости”, чем нефтяные бароны.

Постсоветское тело-как-товар в зарождающемся капиталистическом обществе находится в центре внимания также и видеоработы “Сандвичи”, созданной Дмитрием Виленским и коллективом “Что делать?”. На видео участники проекта, одетые в рекламные щиты, распространяют листовки с надписями: “Счастье это труд/Счастье это деньги/Сколько стоит счастье?”. И несмотря на то, что большинством прохожих это воспринимается как прикол (изредка как агрессия), “Сандвичи” преуспели в демонстрации унижений, которые автоматически несет с собой развивающийся капитализм, заостряя внимание на готовности (даже потребности) этой формы общественного устройства в беззастенчивой эксплуатации и коррупции тела. Они используют тело (в данном случае тело, заключенное в рекламный бутерброд) как холст для изображения двусмысленной картины

будущего, полного новых, пока еще неизвестных желаний.

Добавим, что видео “Что делать?” (вместе с одноименной газетой, экземпляры которой были включены в экспозицию) – это один из нескольких примеров представленного на “Russia Redux” коллективного творчества, само существование которого не может не вызвать симпатий в современном американском контексте, где групповое творчество так редко удастся увидеть на музейных выставках. Тематизируется же коллективное творчество в видеоработе Дмитрия Гутова “Институт Лифшица”, в центре которой оказывается фигура апокрифического соцреалиста. Задействуя уникальный исторический материал, он делает эту фигуру крайне интересной для западного зрителя.

Именно это отклонение от общих мест, которые пытается продать американцам экспозиция “России!”, и является сильной стороной “Russia Redux”. Нью-Йорк за последние пять лет принял у себя несколько музейных выставок – на разных уровнях и с разными нюансами, – связанных с конструированием национальной идентичности – от бразильской до китайской или индийской. “России!”, пытающейся

вылепить нечто похожее на русскую ауру, видимо, уготована судьба присоединиться к этому пантеону. Но создавать всеохватывающие картины русскости – как справедливо полагают художники “Russia Redux” – невозможно и даже оскорбительно в современном художественном мире. “Russia Redux” – это художественный вызов прямолинейной категоризации, которая поставляет удобные образы национальной идентичности, это аргументированная полемика, оперирующая набором различных практик и идентичностей, которые предостерегают против упражнений Гуттенхейма в циничном представлении национальной сущности в художественном пространстве.

Ник Стиллимен
Художник и критик. Регулярно сотрудничает с изданиями *Artforum.com*, *FlashArt*, *The Brooklyn Rail*.
Живет в Нью-Йорке.

ПОТОГОНКА КОСМЕТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ЗАМЕТКИ О КОРЕЙСКОМ СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И, В ЧАСТНОСТИ, О ВЫСТАВКАХ:

“COSMO COSMETIC”, SPACE*С, СЕУЛ, 18.08.05 – 29.10.05;

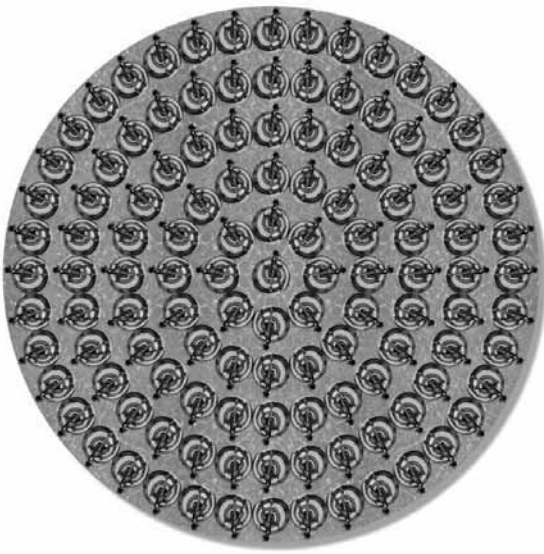
***ANIMATE, СОНГУКСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ,
08.09.05 – 30.10.05;***

***“CITY_NET ASIA 2005”, СЕУЛЬСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ,
05.10.05 – 20.11.05***

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН



В Сеуле мне довелось заниматься в библиотеке имени Игнатия Лойолы, расположенной в кампусе иезуитского колледжа Соганг (иезуитский орден издавна славился своим культурным миссионерством). Библиотека эта примечательна на удивление богатым собранием современной франко-американской политической теории, что свидетельствует не столько о прогрессивных взглядах профессуры, сколь о факторе модничанья, архиважном для этого региона Азии. В результате интрига чтения манифестов левой мысли, фундаментальных работ Негри и Хардта, Рансьера, Батлер и Бадью для меня переплелась с интригой погружения в специфику места, где глобальная империя превратила локальный контекст в глянцево-этнографическое шоу. Тезисы Негри и Хардта о присвоении и подчинении суверенной властью Империи всего многообразия этнокультурных различий будто специально проиллюстрированы панорамой сеульского даунтауна, где кофейни “Starbucks” или витрины “The Body Shop” смотрятся не просто назойливыми раскрученными брендами, а новыми полноправными цивилизационными основаниями. При этом традиционные национальные символы и эмблемы выглядят затейливым орнаментом, имеющим исключительно сувенирную и антикварную ценность и послушно обрамляющим глобалистскую роскошь.



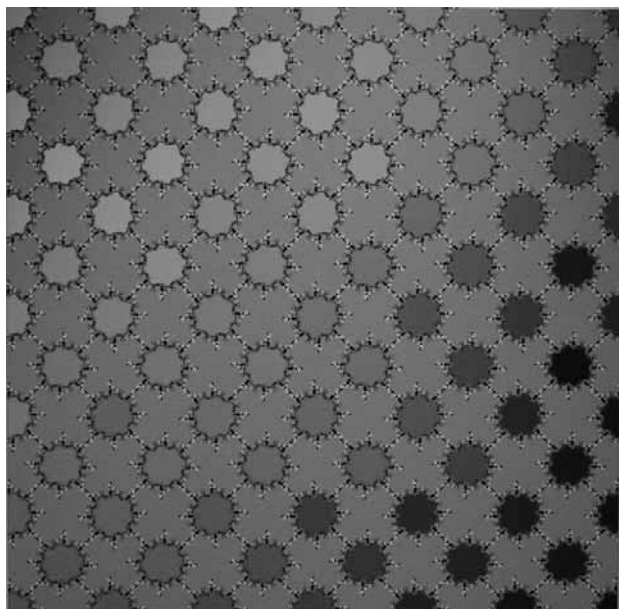
Постиндустриальная Южная Корея – продукт мощного модернизационного импульса и масштабных социально-экономических преобразований, осуществленных не без помощи американских армии и спецслужб. Парадокс в том, что западный модернизационный потенциал и сопутствующий ему язык межкультурной коммуникации заимствуется корей-

ским менталитетом не для того, чтобы объяснить себя Другому (Западу) или более логично рассказать о себе на языке Другого, а чтобы себе понравиться и очаровать себя в позамыслованном у Другого облачении. Претенциозная подростковая восторженность, с коей сеульские яппи и клерки экспонируют себя за столиками брендовых кофеен с жутко дорогой глобалистской ячменной бурдой, разумеется, весьма смехотворна. Но за пресыщенным самодовольством корейских потребителей кроется (пусть и доведенная до курьеза) симптоматичная тенденция. Тенденция эта предписывает бездумное пристрастие (или приспособление) к модному жизненно-му дизайну, что позволяет игнорировать болезненную социальную проблематику и зомбированно предаваться “ковровому” потреблению товарно-рыночных благ. Приоритет фешенебельного дизайна над экзистенциальным содержанием – и в корейской социальной реальности, и в современном искусстве – доведен до апофеоза, но этот апофеоз тем самым становится яркой приметой национальной самобытности.

Находясь среди хайтековских офисных высоток с гигантскими логотипами “Samsung” и “LG” или обходя продвинутый выставочный холл с плазменными панелями и мощными видеопроекторами примерно от тех же производителей, трудно удержаться от комплиментарного восклицания: до чего же это современно! Но попутно закрадывается скептическое подозрение: не слишком ли эта современность примитивная, затхлая, даже провинциальная? Надо отметить, ощущение гнетущей провинциальности остается от многих азиатских регионов, в 1970 – 90-е гг. переживших пресловутое “экономическое чудо”, Корея здесь не исключение. Когда постепенно привыкаешь к масштабам происходящей здесь технократической революции и она уже не потрясает своим умело преподанным “футурошоком” (Элвин Тоффлер), то в этой эконо-

мически преуспевающей территории начинаешь видеть большую шопинг-зону, где практически все социальные и культурные институты неотделимы от чистеньких, вылизанных бизнес-центров. Местами похожая на разросшуюся и подешевевшую Канал-стрит, Корея напоминает этническую глупинку глобальной Империи, коммерчески и технологически обеспеченную и оттого утрированно вторичную. Стоит зайти в корейский аналог “Макдональдса”, где подают показательную смесь сугубо местного барбекю с транснациональным гамбургером под названием “булгоги-бургер”, чтобы убедиться, насколько старательно это место пытается походить на провинциальный клон провинциальной Америки.

Но постиндустриальный антиураж здесь не только престижная бутафория, прикрывающая повсеместный азиатский базар, но еще и самый прибыльный товар на местном рынке культурных ценностей. Глобалистский жизненный дизайн (от пиццерий “Сбарро” и закусочных “Сабвей” до арт-галерей с французскими ресторанами, бутиками и несколькими реструмами на каждом этаже) на ура покупается и приобретает массовым корейским потребителем, поскольку, парадоксальным образом, все это “бижутерийное” глобалистское фуфло позволяет ему сохранить неприкосновенный статус Иного. Следуя теории ориентализма Эдварда Саида, дикий и варварский образ Востока является искусственной, фантомной моделью, созданной экспансионистским западным сознанием. Развенчанием подобной захватнической идеологии враждебного, подлежащего завоеванию и усмирению Другого и занимается сегодня постколониальный дискурс. В постколониальном мире “абсолютным” Другим, неуловимым и непостижимым для западной цивилизации, будет не кочевник в тюрбане с Калашниковым наперевес и не безграмотный туземец, отстаивающий свое нутряное свособразие, а этнос, прини-



мающийся выдавать глобалистский дизайн за свою оригинальную, исконную среду обитания. Попсовая глобалистская мишура – вроде тинейджерского гардероба, почерпнутого у трудных подростков из нищих американских кварталов, что напьяливает на себя все половозрелое население Кореи лет до сорока, – сегодня только придает Другому черты радикального, непреодолимого отличия.

Причем постиндустриальный стиль *cool*, подразумевающий холодное, рациональное следование критериям новизны и качества, в Корее гротескно наслонился на правила лицемерной учтивости и приторной вежливости, предписанные конфуцианскими ритуалами. Оттого и в рекламных буклетах, и в выставочных каталогах мне не раз приходилось наткнуться на программную фразу, что современные корейцы obsessively озабочены своим *look*'ом и соблюдением нормативов *cool*'а, то есть маниакально следуют предписанному церемониальному распорядку с утраченными смысловыми кодами.

Поразительно незыблемая власть конфуцианских уложений и синдром достигнутого достатка в начале 2000-х сделали Корею местом социально инертным. Здесь с чванливым самодовольством подерживается иллюзия стабильности, а спускаемый сверху пафос безоглядного довольства подчистую упраздняет стимулы к значимым политическим новациям. Сейчас разве что многочисленные, хотя и вяловатые социальные форумы в Сеуле – феминистические, ориентированные против азиатского секс-траффика, или гражданско-правозащитные – напоминают, что, начиная с падения военной хунты генерала Чон Ду Хвана в 1987 году, Корея была полем интенсивной демократизации, либеральных реформ и массивного протестного движения снизу, от стихийных студенческих бунтов до консолидированных рабочих выступлений. Например, сеульскую забастовку 1996 года Негри и Хардт объявляют красноречивым примером сопротивления

свой активности множества. Экономическое благосостояние было достигнуто в Корее еще в 1970-е годы, в эпоху Четвертой республики (точнее, тоталитарного правления диктатора Парк Чон Хи). Либерально-демократические перемены последующих двух десятилетий оказались половинчатыми и показушными (отчасти из-за конфуцианской консервативности социальной психологии, отчасти из-за разнузданной коррумпированности властей, когда публичное самосожжение остается наиболее веским политическим аргументом).

Обладея десятой по уровню развития национальной экономикой, Корея по качеству жизни отброшена на шестидесять места после всех китайских мегаполисов, что свидетельствует о невероятно низких показателях социальной защищенности и обеспечения. Чтобы компенсировать реальную нехватку качественных, высоких жизненных стандартов, корейская социальная система вынуждена заниматься имитацией благополучия, комфорта, коллективной жизнерадостности и приподнятости. Такую имитационную политику возможно назвать косметической, ведь вместо “капитального ремонта” ощутимых неполадок она пытается отделаться социальным декорированием, воспроизводя наиболее красочные элементы западной буржуазной жизни без усваивания чужой социальной структуры. “Косметическое” состояние изобилия и благоденствия в молодых азиатских демократиях поддерживается принципом безостановочной потогонной линии, производящей несметное количество внешне кондиционных товаров потребления (а также техники и искусства) среднего и низкого качества.

Каламбурная этикетка “косметическое искусство” (то бишь искусство, обслуживающее интересы глобалистской шоу-индустрии) была мной изобретена во время дежурного обхода сеульских галерей, когда в многоэтажном комплексе *Space C* я наткнулся на Музей косметики и экспонированную там многооб-

ещающую программу “*Cosmo Cosmetic*”. В аннотации к выставке я прочитал, что девяти молодым художникам предложили поразмышлять о косметических ухищрениях в постиндустриальную эру, – и сразу же почувствовал энтузиазм предвкушения. Сколько вкусных и красивых сюжетов можно было бы накрутить вокруг химеричности современной косметологии! Тут найдется повод поговорить об игре искусно состряпанных имиджей, позволяющей неожиданные варианты социальной мимикрии. И о беззащитной зависимости современного человека от радикально корректирующих его внешность средств макияжа и визажистики. Или о символическом растворении субъекта под камуфлирующей, а то и стирающей его сущность косметической маской.

Скажем так, я был несколько обескуражен, когда увидел настолько аккуратные, грамотные, технологически безупречные объекты, что они сами вполне могли бы фигурировать дорогостоящими косметическими изделиями в витрине парфюмерного бутика. Эти экстравагантные и крупномасштабные объекты будто стремились доказать превосходство увеселительной функции над четким критическим дистанцированием. Два монументальных панно Пак Ми На с соблюдением всех норм и нюансов косметической каталогизации составлены из тщательно колористически подобранных образцов губной помады и теней для век. В видеоинсталляции Ким Джи Хен “*One fine spring is gone*” покрытое толстым слоем макияжа женское лицо в ореоле мерцающих бликов раскачивается на нескольких мониторах в такт популярной эстрадной песни.

Голливудская улыбка Арнольда Шварценеггера, служащая маскуловым символом героико-эпического бесстрашия, в видеоинсталляции Ким Ду Джин “*Farewell to Mr. ARNOLD*” расплывается в калейдоскопичном мелькании кислотных цветовых пятен. В работе Чон Джон Ен “*Sarang*” (“любовь” по-корейски), основанной на принципах косметологической таксономии, в стеклян-



ных колбах и склянках каталогизированы снадобья, присыпки и таблетки, в метафорическом ракурсе, видимо, должны представлять любовные зелья или панацею от сердечных недугов. Красивые и броские, эти работы однозначно превозносят фактор непосредственной зрелищности над богатой визуальной семантикой. Возможно, именно поэтому они кажутся такими шаблонными и конвейерными, будто сошедшими с потогонки, поставляющей слишком сладкие, “карамельные” образцы современного искусства.

Схожий эффект обманутых ожиданий поджидал меня после



посещения коллективной выставки “Аниматэ: анимация в корейском и японском искусстве” в Сонгук, одной из ведущих музейных площадок Сеула. Для себя я прогнозировал обнаружить там резкие и саркастичные высказывания о мультяшной персонажности и о той параллельной анимационной реальности, где посредством компьютерной графики выстраивается новый завлекательный опыт телесности и сексуальности. Но представленные коллажи и ассамбляжи явились помпезным воплощением эстетики комикса; какая-либо серьезная аналитика анимации или выявление ее зрительской конъюнктуры в них даже не закладывались. Работы эти отличал тот же комплекс красочной зрелищности и развлекательной беззаботности. Так, кукольные мордашки мультяшных красоток в исполнении Нишияма Минако будто стремились ввести зрителя в транс радостного умиротворения.

Разумеется, этот беглый экскурс менее всего претендует на комплексное описание всей системы корейского искусства, тем более, что финансовая состоятельность региона позволяет этой системе проводить международно признанные репрезентативные мероприятия, фестивали и показы. Здесь мне хотелось бы заострить внимание на нескольких, прямо скажем, мозолящих глаза магистральных тенденциях корейского искусства, потенциально угрожающих любой экономически не бедствующей глобализованной зоне. Одна тенденция – комичный прикол ради прикола, фиглярство и паясничанье не ради выявления истины (пусть и персональной), а только для привнесения развлекательной компоненты. Другая лидирующая тенденция – сознательная установка художника на превалирование дизайна – декоративного, функционального или промышленного – над выражением индивидуальной позиции или над экзистенциальным наполнением произведения. Наглядным подтверждением полновластия таких тенденций для

меня стала выставка “Иконический фантом”, подготовленная куратором Ли Ен Джу под эгидой проекта “Cutty net Asia 2005”. Этот проект, пожалуй, самое любопытное с идеологической точки зрения крупное выставочное шоу в Сеуле, проходящее с двухгодичной регулярностью. Четыре куратора из четырех азиатских мегаполисов – Осаки, Сеула, Шанхая и Тайпея – предъявляют публике вроде бы самостоятельные, но запараллеленные выставочные программы, способные, по их мнению, объяснить уникальность конкретного урбанистического ландшафта и неповторимость связанной с ним художественной ситуации. Проект расположился на двух верхних этажах сеульского музея искусств, чье здание ранее принадлежало Верховному суду, а архитектурно напоминает нью-йоркский Метрополитен (к слову, спиралевидная конструкция сеульской MOMA, точнее, MOMКи, с башней из телевизоров Нам Джун Пайка в центре почти точно дублирует здание Гуттенхейма в Нью-Йорке).

Экспозиция из Осаки “Кто мы такие?” под кураторством Ясауки Накаи ставит во главу угла проблематику кибермистицизма и техношаманизма, а также (псевдо)научных методов познания ирреального и проникновения в неведомое. Шанхайская часть проекта – “Двойственное будущее”, куратор Женквин Гу, – сосредоточена на осмыслении пограничного, экстремального опыта чувственности и повышенно конфликтных зон социального существования. Чрезвычайно выразительны и эпатажны работа Шеен Шаоминя “1000 Hands Guanyin” с лабораторным инвентарем заспиртованных многоруких младенцев или двд-фильм Джанг Жи “Наша любовь”, где скабрезные и чуть наивные интервью малолетних трансвеститов раскрывают их затравленное аутсайдерское положение в репрессивном азиатском обществе. Причем за по-своему нежной историей социально отчужденных секс-меньшинств сквозит метафо-



рика подлинной, истинной любви с притчевыми отсылками к традиционной китайской философии.

На этом серьезном и даже трагичном фоне развеселя сеульская выставка выглядит пубертатной безбашенной забавой. Будто намеренно она транслирует инфантильное упоение зажиточной молодежной культурой (не протестной субкультурой, а именно гедонистической культурой материального достатка), а также доверчивое преклонение перед прикладными достижениями технологической революции. Разумеется, смешно и прикольно наблюдать, как на жидкокристаллическом дисплее портрет Буша с обложки "Таймс" деформируется и сморщивается в захватские или чудовищные гримасы (Янг Мэн Ки, *"Bush Code"*). Но для профессиональных пользователей *Photoshop'a* такие шаржевые



проказы в общем-то рутинное развлечение. На глянцевах, размером почти в полстены цифровых фотографиях Ли Ганг Ву *"Cultural Scene, Conception Color"* представлены популярные фасоны молодежных причесок, выуженных из специальных толстых каталогов, неперменных атрибутов корейских парикмахерских. Навязчивая и агрессивная рекламная индустрия в Корее настолько формирует имидж социальной реальности, что сама эта реальность зачастую предстает упрощенным и плоским баннером.

Вместо внятной и конструктивной критики оболванивающего засилья рекламных технологий корейское искусство начинает преподносить себя напористой рекламной продукцией. С ювенильным задором в dvd-фильме Парк Ен Бом ловкие проворные пальцы завешивают макет уродливой корейской "хрущобы" приторно аляповатыми рекламными щитами. Пароксизм молодежного ликования достигнут в работе Ли Хан Су *"Cloned Angels"*, где переливающаяся кислотными оттенками зеленого статуя Будды восседает посреди стереотипного клубного танцпола с бегающими лазерными лучами и вырывающимися клубами дыма. Такое впечатление, что корейское искусство сегодня занято пропагандой вальяжной расслабленности, сибаритского досуга и блаженного отдыха, то есть косметическим приукрашиванием глобалистского жизненного пространства.

Многие надолго осевшие в Корее иностранцы такое превращение азиатской социальности в непрерывный цветастый и цветистый Диснейленд находят вполне приемлемым и привлекательным. Во всяком случае, пестрая азиатская бытовуха спасает от многих "взрослых" неразрешимых вопросов. Меня подобная беззастенчивая редукция сильно раздражает, будто от всей сетки телевидения оставлены только МТВ, подростковый канал с мультиками и напыщенная "Культура". Для современного искусства триумф косметического декоративного дизайна предста-

вляется мне опасной и тревожной тенденцией. Безусловно, и на корейской художественной сцене нетрудно обнаружить достойные и любопытные явления, например показанный летом 2005 года проект *"DMZ"*, посвященный историографии демилитаризованной зоны, урбанистические изыскания группы *"Flying City"*, приглашенной Чарльзом Эше и Васифом Кортуном на Стамбульскую биеннале 2005 года, или остро-критичные компьютерные поэмы-коллажи группы *"Ychang"*. Все это заслуживает отдельного обстоятельного разговора. Но в подавляющей своей массе корейское искусство — это вполне реакционный трэшак, имперский по содержанию и глобалистский по форме.

Девятый тезис Алана Бадью из "Пятнадцати тезисов о современном искусстве" звучит так: "У современного искусства одна обязанность: не быть имперским". Что значит: оно не должно быть демократическим, если демократия конформистски приспосабливается к имперской идее политических свобод. Любопытно, что именно в молодых азиатских демократиях, где экономическое благоденствие и жизненный комфорт — еще сравнительно недавние завоевания, а критическое дискурсивное мышление не очень-то приветствуется, феномен косметического искусства и приобрел столь заметный социальный резонанс и коммерческое признание.

Дмитрий Гольинко-Вольфсон
Родился в 1969 году в Ленинграде. Эссеист, поэт и историк культуры. Научный сотрудник Российского Института истории искусств. Автор исследований по истории философии и искусства новейших технологий, а также нескольких поэтических сборников. Член редакционного совета "ХЖ".
Живет в С.-Петербурге.



ПОКАЖИ МНЕ СТАМБУЛ

9-Я МЕЖДУНАРОДНАЯ СТАМБУЛЬСКАЯ БИЕННАЛЕ. СТАМБУЛ, 16.09.05 – 30.11.05

ВИКТОР МИЗИАНО

Некогда, в одной из бесед, состоявших в редакции “Художественного журнала”, я поделился впечатлениями от Стамбульской биеннале 1996 года. Самое яркое из них было рождено контрастом между выставкой, построенной по всем законам “правильной” экспозиции современного международного искусства, и самим городом, Стамбулом – его смачной ориентальной фактурой, его специфической, далекой от современности инфраструктурой. “Огромная выставка современного искусства и Великий город с несколькими пластами мирового наследия, зрелищные инсталляции и минареты, лавочки, вороватые таксисты, “челноки” из СНГ с громадными токами – все это пребывало в разительном контрасте”.

Впечатление это натолкнуло меня тогда на несколько выводов более общего характера, из которых первый напрашивался сам собой – “это вывод о тотальной *индифферентности* современного искусства к контексту, его нарциссической самодостаточности, его слепой вере в глобальность его правил и установок”. Тогда же я впервые обратил внимание, как современные мегашоу меняют характер художественного восприятия. Ведь “априорно ясно, что масштаб выставки – 96 художников – превышает лимит восприимчивости зрителя; из этого следует, что процесс зрительского потребления предполагает: их авторство должно легко идентифицироваться. Кабаков – уже издалека должен сразу узнаваться как Кабаков, а Нам Джун Пайк – должен показать Нам Джун Пайка, т.е. башню из мониторов... Так напрашивался еще один, второй вывод: потребление современного искусства определяется уже не *катарсисом*, а радостью *узнавания*”. Но в то же самое время встречи с произведениями художников, чей авторский и локальный контекст менее очевиден, оказы-

вались трудно постигаемыми, их смысловые планы оставались несчитываемыми, из чего последовал третий вывод: “современное искусство хотя и определяется глобализацией и логикой узнавания известного, но стало при этом настолько самореферентным, что уже не является ни *коммуникативным*, ни *универсальным*”. Наконец, четвертый вывод, естественно вытекающий из трех предыдущих: деятельность создателя больших выставок, куратора, “лишается *познавательной* ценности, а функция художественной инфраструктуры сводится к чистой *технологии*”.

То, что эти присущие современной мегавыставке типологические признаки бросились мне впервые в глаза именно на Стамбульской биеннале 1996 года – далеко не случайно. Курируемая Рене Блоком, она стала для Стамбула фактически первым примером образцового международного проекта – значительное количество участников и размах экспозиционных площадей переводил ее из ранга большой выставки в мегавыставку, делалась она одним куратором, обладавшим цельным и полноценно осуществленным замыслом, а уровень участников был столь высок, что снимал с нее малейшие подозрения в провинциальности. В зрелищной цельности и масштабе через несколько лет Блока превзошел лишь Харальд Зеemann в своих венецианских проектах 1999 и 2001 годов. Наконец, то, что создавалась эта выставка не в обжитом месте в центре Европы – не в Венеции или Касселе, а в месте для современного искусства совершенно новом, среди “минаретов и восточных лавочек”, – сделало ее манифестом глобализационной идеологии, одним из наиболее знаковых событий эпохи.

Закономерно, что эти отмеченные не только мною, но и многими другими имманентные большим

выставкам признаки так и остались непреодоленными. Развиваясь и усугубляясь, они воспроизводились и на других биеннале – как в Стамбуле, так и в других местах. В том же Стамбуле на биеннале 2001 года “индифферентность к контексту” усугубилась в проекте Юко Хазегавы. Контекст этого города был для нее настолько чужд и пугающ, что ее выставка, исключительно изысканная и умная, тем не менее своей герметичностью и самодостаточностью напоминала японский сад. В свою очередь, Дэн Камерон, курировавший биеннале в 2003 году, сделал ставку на социальное нарративное видео, которые оказались столь укorenными в авторском и локальном контексте, что выставка в целом выглядела манифестом “некоммуникативности, неуниверсальности современного искусства”.

Однако наиболее очевидное следствие становления больших выставочных показов – это формирование не катарсического, а упрощенного языка высказывания, легко усваиваемого во всех уголках глобального мира. Именно эти популистские установки торжествуют в последние годы на больших выставочных показах, давая основания молодым критикам говорить (в том числе и на страницах этого номера “ХЖ”) о появлении нового китча – китча как художнического, так и кураторского. Лишенные реальных дискурсивных опор и подлинной творческой мотивации, биеннальные проекты действительно все более “лишаются познавательной ценности и сводятся к чистой технологии”. Они становятся экзерсисом в биополитике – манипуляции имен и тел художников, а потому и не могут вызывать рефлексивного отклика. Рецензировать эти лишненные интеллектуальной программы высказывания можно просто приведением списка имен участников выставки. Что и

Ола Персон
Охота за бомбистом*,
мультимедийная
инсталляция
2005



Недко Солаков
«Искусство & жизнь
(в моей части света)»
Инсталляция
(фрагмент)
2005

сделал Давид Рифф в своей рецензии на Московскую биеннале – этот образец циничной кураторской халтуры.

Возвращаясь из 1996-го в год нынешний и переходя к анализу очередной, теперь уже 9-й, Стамбульской биеннале, оговорю сразу: значимость этого проекта в том, что он предложил последовательную альтернативу установившемуся в 90-е и выродившемуся в нынешнем десятилетии типу международного выставочного проекта. Каждый из описанных мною выше признаков такого проекта оказался в Стамбуле демонтированным и снятым совершенно другими подходами.



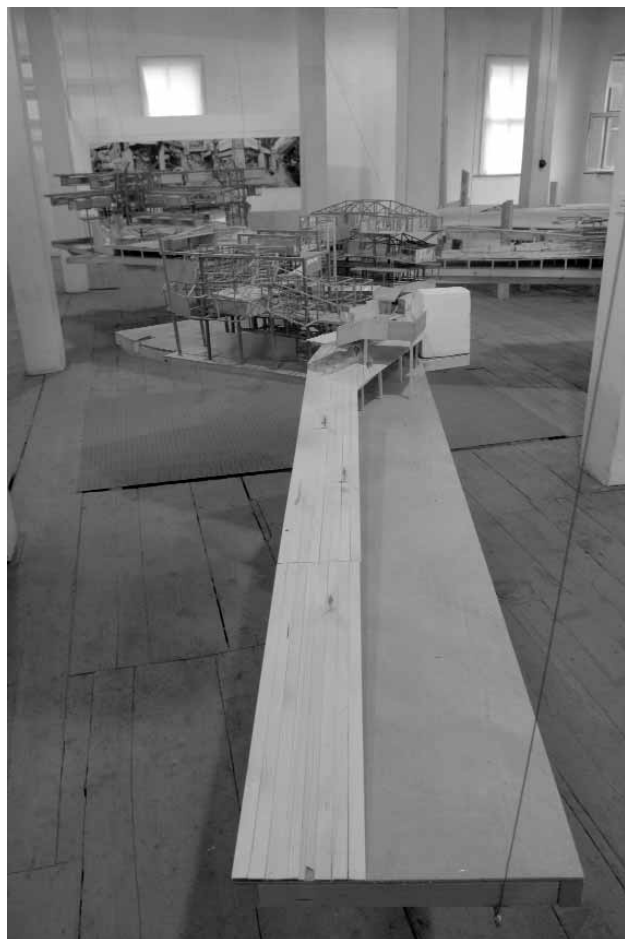
Первое, от чего отказались кураторы биеннале – так это от индифферентности к контексту. Весь этот проект – программно и последовательно – как раз о контексте и для контекста. Исходно заслуга здесь принадлежит Чарльзу Эше, первому из приглашенных к работе над проектом кураторов, который лично настоял на приглашении второго куратора – турка, Васифа Кортуну. Этим Эше продекларировал отказ от понимания международного куратора как некой транснациональной звезды, которая кочует с места на место, увлекая за собой приблизительно устойчивый, хотя и постоянно корректирующийся (во избежание монотонности), круг художников и набор кураторских трюков. Эше согласился работать в Стамбуле, для того чтобы сделать нечто имеющее смысл именно здесь, в этом месте, и нечто, способное раскрыть локальный контекст для тех, кто придет извне. Поэтому-то для Эше оказалось столь принципиальным партнерство с Кортуну: ведь именно он в созданной им в Стамбуле (на спонсорские деньги) небольшой некоммерческой институции, “Платформе”, уже многие годы ведет кропотливую работу по созданию местного контекста и по его интернационализации, чему, кстати, биеннале способствует мало. Показывая раз в два года на короткий период произведения преимущественно международных художников, биеннале оставляет мало следов в реальной жизни стамбульского сообщества. И после того, как художественные туристы разъезжаются с вернисажа биеннале по домам, “оставшийся в лавке” Кортун продолжает работу в рамках инициированных им дидактических, исследовательских, архивных и кураторских программ.

Именно этот, созданный Кортуну за многие годы *network* и счел оправданным использовать Эше: биеннале не должна быть специально выгороженным и наспех сбитым подиумом для звезд (уже состоявшихся или только соискующих), а должна быть укорененной в существующей в этом месте инфраструктуре, вырастать из нее и оказывать ей поддержку, давать стимул к развитию. И это осо-

бенно целесообразно в Стамбуле, который в отличие от Венеции и Касселя – реальный город, становящийся мегаполис, пребывающий в процессе интенсивных социальных и урбанистических преобразований. Эту целесообразность кураторы не только осознали, они ее тематизировали. Темой 9-й Стамбульской биеннале стал “Стамбул”.

Впрочем, кураторы оговаривают в каталоге, что “Стамбул” – это не столько тема, сколько платформа. Речь не идет об описании города – его внешнего своеобразия или исторического прошлого, как и не идет о создании произведений *in situ*, т.е. в самой городской среде. Речь шла об анализе реального социального и политического опыта, родившегося из жизни в этом городе или в других местах и который сравнить со стамбульским полезно и уместно. Таким образом, кураторы сделали еще один шаг в сторону преодоления общих мест кураторской практики 90-х – они не стали изощряться в придумывании некой темы, которая – как это типично для большинства нынешних проектов – значит все или ничего, а на самом деле – лишь повод для расфасовывания произведений, следуя тем или иным тактическим схемам (что и было названо выше “чистой технологией”). Напротив, Эше и Кортун пригласили художников к совместной работе с конкретным урбанистическим контекстом – к его анализу и соизданию в нем. Причем Стамбул здесь понимался и как место уникальное и специфическое, и как просто произвольная модель постсовременности. Локальное и глобальное – эта парадигматическая дихотомия 90-х подвергается снятию: ведь современный мир уже давно живет общими проблемами, не переставая при этом усугубляться в свои различиях.

Все это на 9-й Стамбульской биеннале не остается чистой риторикой, а оказывается проектно реализовано. Первое, что было сделано на этом пути, – смена топографии, т.е. выставочных пространств. Кураторы отказались от использования византийских памятников – храмов Святой Софии или Святой Ирины, цистерн Йеребатан и прочих архитектурных



**«FlyingCity» (Йан Йонг
Кван и Йеон Йонг)**
*«Дрейфующие
производители»*
(«Drifting Producers»)
Инсталляция
2003 – 2005

шедевров и, одновременно, туристических аттракционов, что являлось фирменным стилем всех стамбульских проектов (за исключением 1992 года). И связано это решение не столько с тем, что никто из кураторов, попытавшихся ранее работать в этих памятниках, единоборства с ними не выдержал, – выразительность пространства оказывалась неизмеримо сильнее любой инсталляции современного искусства. Решение это было мотивировано тем, что в центре внимания кураторов находился реальный Стамбул, а не его туристический фасад. Целью проекта – как пишут кураторы в каталоге – отнюдь не являлось продать Стамбул глобализованному капитализму, а постараться понять его актуальную динамику. Для этого они, сохранив за

выставкой один из портовых ангаров в районе Антрепо, развернули биеннале преимущественно в Таксима и Пера – центральных и наиболее оживленных кварталах центра города. Она не искала там стационарных выставочных центров, а занимали небольшие, порой случайные пространства. Например, одним из них стал многоэтажный жилой дом, который был буквально заселен художниками – каждый из них получил здесь комнату или квартиру.

Логика проекта определила также и выбор художников. Кураторы ориентировались не на громкие имена, не на абстрактные репутации, а их интересовали авторы, способные искренне заинтересоваться задачами проекта и внести в него конструктивный вклад. Поэтому от художников требовалось не просто предоставить произведение, но большинство из них сделали для проекта специальную работу, приехав для этого в Стамбул и проведя в нем вдумчивое и обстоятельное исследование. Впрочем, многие из них, благодаря *network'у* Васифа Кортуна, уже и ранее бывали и работали в Стамбуле. Наконец, многие произведения и не создавались специально для биеннале – как проект корейской группы «Frying City» или немцев Акселя Йорна Видера и Йеско Фецера. Однако проделанные ими исследования других урбанистических конгломератов – Сеула и Берлина – оказывались важными для разработки темы «Стамбул», помогая многое понять на сравнении и контрасте.

Кроме того, за всей проделанной кураторами работой угадывается еще один важный для них критерий построения проекта – предмет их интереса является не система искусства, не произведение, понятое в его автономии, а художественная практика как часть общей работы человеческого сообщества. В каталоге кураторы объясняют это, ссылаясь на две линии современного искусства – на модернистскую, занятую преимущественно формальными изысканиями, и авангардную, обращенную к герменевтике, к взысканию смыслов. Разумеется, свой проект они возводят к традиции авангарда. При этом, учитывая, что предмет их интереса является проблематика урбанизма и анализ повседневности, становится очевидным: из всей

авангардной традиции наиболее непосредственно стамбульский проект апеллирует к традициям ситуационистского интернационала. И, действительно, большая часть представленных произведений – это либо аналитические, междисциплинарные и часто групповые штудии городских конгломератов в духе Ивана Щеглова (поэтому мне на экспозиции не хватало материалов исследования Нарвской заставы, проделанной группой «Что делать?»), либо примеры столь проявленной ныне новой волны акционизма, так и или иначе восходящей к идеям радикализации повседневности Ги Дебора (поэтому мне так же не хватало на выставке материалов группы «Радек», тем более что представленные там молодые турецкие художники из группы «Руангруппы» почти точно, хотя наверняка случайно повторили их знаменитую акцию «Демонстрация»). Говоря иначе, кураторов интересовали либо те, кто вопреки всем историческим разочарованиям и торжествующему цинизму готов вслед за Агамбеном мечтать о «трудолюбивом сообществе», или же те, кто, следуя Шанталь Муфф и Эрнесто Лакло, выходит на улицы, мобилизованные волей к «радикальной демократии» и «прямому участию».

Впрочем, в выборе художников кураторы не впадали в идеологический догматизм – проект не свелся для них к сборищу «своих» или, как утверждали сами кураторы, он не должен был стать родом «альтернативного форума». Не было в проекте и эстетического догматизма, т.е. следование одному тренду или типу практики. Ведь Чарльз Эше всему этому программно противостоял, в частности и на страницах «ХЖ», когда, цитируя Джорджио Агамбена, ратовал не за «индивидуальную идентичность», не за «ту или иную биографическую идентичность», а за способность «быть своей внешней единичностью, своим лицом». Поэтому на выставке нашлось место очень разным работам и разным художникам, отнюдь не обязательно вписывающимся в рамки акционистской или исследовательски урбанистической работы. А потому здесь можно было увидеть и удивительно поэтическое видео Иоганны Биллинг, и искрометно остроумные



Группа «IRWIN»
От "Was ist Kunst" к
"Иконам"
Инсталляция
2005

настенные граффити Дана Пержовского, и огромную инсталляцию из "новых икон" группы ИРВИН... И все же весь экспозиционный ансамбль сохранял целостность и следовал общему тематическому ключу – все произведения были о реальной человеческой жизни, о человеческом сообществе и о том, как одно может гармонично укорениться в другом. 9-я Стамбульская биеннале – это не столько проект выставки, сколько групповое взыскание новой, другой жизни – "грядущего сообщества".

Вот почему неуместным был бы на этой выставке хоть один пример того глобализационного популизма, который впервые "прорезался" в Стамбуле в 1996 году и который в последние годы начал захватывать выставочные площадки. Напомним, что противостоять этому новому

Дан Пержовский
«Стамбульские
рисунки»
2005



медиализированному мейнстриму Эше, также со ссылкой на Агамбена, счел задачей политической: "Снять тонкую пленку, которая отделяет ложную медиальную рекламу от безупречной внешней поверхности коммуникации лишь самой себя, – такова политическая задача нашего поколения". Таковой эта биеннале и была – политическим жестом, социальной мобилизацией и нравственным усилием. Этим она – готов свидетельствовать – вызвала бешеное раздражение, даже ненависть тех, кому бросила вызов. И этим же у тех, кто готов отождествить себя с задачами и пафосом биеннале, она вызвала... даже не чувства симпатии или удовольствия, а чувства солидарности. К этим последним принадлежит и автор этих строк для меня увиденное в Стамбуле – это главный проект нового десятилетия. Все немногое, что за последние годы было сделано значимого и интересного, – это движение к 9-й Стамбульской биеннале, а то значимое, что будет сделано после, – уверен – еще долго (осознанно или нет) будет апеллировать к этому проекту.

Полнота анализа требует отметить еще одну важную и новаторскую компоненту проекта – его публикации. Как и во всем проекте в целом, в его издательской стратегии сочетался конструктивный прагматизм и интеллектуальный утопизм. Выставку сопровождал путеводитель по выставочным павильонам – небольшая, скромно изданная, но крайне удобная в обращении. Каждой работе здесь был дан емкий и дельный комментарий, реально помогающий понять суть произведения, а на обложке книги был напечатан план города с маршрутами и павильонами. Путешествуя по городу, я везде встречал коллег, стоящих посреди улицы и внимательно рассматривавших книжную обложку в поисках маршрута к следующему павильону.

Вторым же изданием оказалась просто книга – пухлый сборник теоретических текстов, которые, кроме вступления кураторов проекта и

помещенной в нем серии замечательных черно-белых фотографий Стамбула, непосредственно к материалу и факту выставки не обращались. Философы, социологи, политики, культурные антропологи, но также и критики, и кураторы анализировали феномен современного сообщества и места в нем культуры и искусства. Так проекту выставки был задан мощный дискурсивный контекст. Книга открывалась, разумеется, интервью с Шанталь Муфф и Эрнесто Лакло, а закрывалась текстом Джорджо Агамбена.

Так Чарльз Эше и Васиф Кортун разрушили еще одно общее место современных проектов – гламурные каталоги с короткими вступительными текстами кураторов, выдающими отсутствие какой-либо позиции и интеллектуального горизонта, за которыми последует ряд, представляющий художников-участников, полосных цветных иллюстраций. Остается добавить, что кураторские инновации и яркие находки Эше и Кортун не есть результат просто проектной находчивости и остроумия. Все удаchi 9-й Стамбульской биеннале рождены тем, что ее создателям было что сказать, у них были убеждения, которыми они чувствовали потребность поделиться с другими. Их оппонентам в современном художественном пространстве сказать, похоже, нечего: поэтому у них и получается все намного хуже...

ПРИМЕЧАНИЯ

Виктор Мизиано
Родился в Москве в 1957 г. Критик, куратор. Главный редактор «ХЖ». Живет в Москве.

ПОП-АРТ В РОССИИ?

**“ПОП-АРТ В РОССИИ”. ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ НА КРЫМСКОМ ВАЛУ, МОСКВА.
13.10.05 – 13.11.05**

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ



В Москве одновременно открылись две большие выставки, так или иначе связанные с поп-артом, – “Энди Уорхол: художник современной жизни” и “Поп-арт в России” в ГТГ. Большую персональную выставку в ГТГ готовит Игорь Березовский, художник, с 70-х годов находящийся под влиянием Уорхола и американского поп-арта вообще. А если вспомнить две последние художественные ярмарки “Арт-Москва”, то можно прийти к выводу, что нечто неувомимое и в то же время весьма определенно поп-артовое, уорхоллоподобное на них доминирует.

Питсбургская коллекция Уорхола выглядит гладко и даже скучно, зато русская выставка кажется по сравнению с ней густо замешенной и напористой. Русская экспозиция поделена на разделы, хронологически: “Преддверие поп-арта в России”, “Московский поп-арт”, “Нео-поп-арт”. Разделы в свою очередь поделены на темы и персоналии. К каждому разделу, к каждой теме персоналии написаны экспликации, внятно объясняющие предмет, каким он видится устроителям шоу. Обе выставки необычно для выставок современного искусства посещаемы, причем молодыми людьми. Чему, по-видимому, не мало способствует название – “Поп-арт в России”. Если бы вместо этого стояло, например, “Русский новый реализм” или “Новый реализм в России”, то вряд ли бы зритель

потянулся к ней. В своей передовице в русской части посвященного двум выставкам буклета-газеты, стилизованного под журнал *“Andy Warhol Interview”*, Андрей Ерофеев, куратор, руководитель выставки “Поп-арт в России”, так он назван в буклете официально, настаивает на существовании поп-арта в качестве одного из ведущих течений советского андеграунда и на современном его процветании в России. “...В Россию вернулся капитализм, который в мгновение ока построил и общество потребления, и индустрию массовых маркетинговых зрелищ, а современных художников призвал к усвоению международного опыта нео-поп-арта. В этой ситуации художественные поиски тридцатилетней давности оказались вдруг традицией, получившей свое продолжение, бесценным подспорьем для сегодняшней художественной работы”.

Казалось бы, все правильно. Почти все работы почти всех художников, находящихся на поверхности московской художественной и коммерческой жизни – и на выставке в Третьяковке, и на последней ярмарке “Арт-Москва”, – так или иначе напоминают практику Уорхола, хотя и без его иронии. Кроме того, образы московских художников еще и совпадают с образами гламурных журналов и телевизионной рекламы. Все вроде бы логично, корректно и должно быть даже лестно для русской культуры. Оказывается, русское искусство и в



советскую пору двигалось в ту же сторону, что и искусство парламентских демократий. И ничто не мешает согласиться с Андреем Ерофеевым: большая часть нашего искусства, обслуживающего правящий класс новой капиталистической России, очень походит на какой-то вариант поп-арта в уорхоловском, ну чуть в ольденбургском и джасперджонсовском или лихтенштейновском, исполнении. Однако я уверен, что поп-арта в СССР и в современной Российской Федерации никогда не было. Потому попытаемся посмотреть на выставку “Поп-арт в России” как на доказательство его бытия, для чего не мешает разобраться в деталях.

Для этого понадобится определение поп-арта. Достаточно и поверхностного, но отражающего представления о феномене широких масс любителей современного искусства на Западе. Вот определение с сайта *Biddington's Pop-Art Gallery*: “Поп-арт – художественное движение XX века, использовавшее образы и технологии конsumerизма и популярной культуры. Поп-арт развивается в конце 50-х годов как реакция на абстрактный экспрессионизм и процветал в 60-х и 70-х годах. Поп-арт легализовал фигуративность и изображение каждодневных вещей, типа банки с консервированным супом *Campbell*, картинки из комиксов и рекламных объявлений. Поп-арт устранил различие между “хорошим” и “плохим” вкусом, между коммерческими и художественными техниками”. Запомним его.

...

Устроена экспозиция следующим образом: всем значительным, по мнению организаторов выставки, художникам гипотетического русского поп-артистского движения даны если не по залу, то по стене. Их сопровождают произведения менее значительных авторов. Начинается выставка с зала Михаила

Рогинского, объявленного зачинателем поп-арта в России, – “Преддверие поп-арта в России”. Это работы разного времени, от 60-х до 90-х, подобранные так, что определить время создания каждой довольно трудно. Рядом с Рогинским близкие по настроению и методу рисунки Турецкого – конца 60-х... Дальше вещи 60-х весьма важные, на взгляд организаторов, для конституирования поп-арта в русском искусстве. Они, казалось бы, подтверждают гипотезу авторов выставки о русском поп-арте как особом региональном художественном движении или тенденции. С помощью этих экспонатов создается иллюзия реальности русского поп-арта. Авторы как бы говорят зрителю: пусть русский поп-арт и значительно запаздывает по сравнению с британским и американским (50 – 60-е) и по сравнению с французским новым реализмом (1960 год), ведь Россия – страна догоняющего развития, но тем не менее вот он, русский поп-арт, налицо. А это значит, наше развитие проходило в той же парадигме, что и в цивилизованных странах Запада.

Эта иллюзия поддерживается примерами из Кабакова, Волохова и даже Янкилевского, с помощью единичных вещей отдельных художников-нонконформистов – нестрого датированных то 60-ми, то 80-ми и 90-ми – коллажей и монтажей из предметов. Но вот именно датировка и сеет сомнения в реальность поп-арта в СССР – России. Многие экспонаты Рухина, Гросницкого, Немухина, Смертина и других предстают перед зрителем скорее в качестве эпизодов в творчестве этих мастеров. Другие же экспонаты, например, ассамбляжи Турецкого 1974 года, по мнению авторов выставки, предвещающих зрелый московский вариант поп-арта, ставят под сомнение возможность столь позднего генезиса региональной тенденции поп-арта. Боюсь, в 1974 году эти работы выглядели как запоздалые упражнения по пропедевтике. Вообще хотя ассамбляж и был одним из наиболее часто применяемых поп-артистами и новыми реалистами приемов, в нем нет ничего специфически поп-артистского. Скорее это связано с подражанием дада, что дало повод называть поп-арт и новых реалистов неодада.

Зрелый русский поп-арт начинается, по мнению авторов выставки, “Дорожным знаком” Ивана Чуйкова 1973 года. Что, впрочем, выглядит довольно произвольно и малоубедительно, если мы решим считать саму выставку аргументацией заявленной исторической концепции. Экспликация объясняет, что в этой работе Чуйков смог добиться особого поп-артистского живописно-скульптурного сплава. Но почему за таковой не был взят живописно-скульптурный объем Кабакова 1965 года, изображающий автомат и цыплят, или работы 70-х Вячеслава Лебедева, непонятно. Скорее всего, авторы концепции решили не объявлять основателя московского концептуализма еще и основателем русского поп-арта. Хотя, на мой взгляд, это произведение Кабакова намного легче корреспондируется с оригинальным поп-артом и новым реализмом. Видимо, решение объявить началом московского поп-арта работу Чуйкова объясняется большим ее сходством с набором образов, в памяти русского знатока западного искусства помеченным ярлыком “поп-арт”, который сегодня все больше сводится к творчеству одного Уорхола. Хотя, как мне представляется, если нам кажется, что чем-то напоминающие американские (на самом деле совершенно иные) социальные условия, советская массированная пропаганда, аналогичная массированной американской рекламе, и наличие средств коммуникации, таких как телевидение, могут служить пово-



дом для обоснования поп-арта в качестве органически русского явления, то имеет смысл искать не внешнего сходства, но внутреннего. В то же время пока никто не смог доказать, что похожие процессы, например индустриализация, порождают во всех странах полностью совпадающие явления в надстройке, в том числе искусства-близнецы, даже не внешне, но внутренне схожие. С другой стороны, авторы концепции имеют право назначить в качестве первого полноценного произведения русского поп-арта любой экспонат, а основоположником – того, кто им больше нравится.

Бросаясь в глаза недостатком раздела “Московский поп-арт” является то, что он во многом состоит из повторений или произведений, по характеру и хронологически никакого отношения к названной тенденции не имеющих. Если Косолапов и Соков, продолжатели Ольденбурга и Рогинского, достаточно легко вписываются в мечту о русском поп-арте из-за внешнего сходства с предметами Ольденбурга и Уорхола, то работы Александра Юликова конца 80-х совсем выпадают из образа, несмотря даже на то, что в своих опусах художник играет с мотивами Джаспера Джонса и Роберта Индианы. Вообще нечто поп-артистское можно найти в мастерской почти любого художника 60 – 80-х годов, независимо от генеральной линии его творчества и степени его официальности, впрочем, как и нечто абстракционистское или сюрреалистическое, что ни в одном случае не привело к формированию устойчивых художественных движений, вообще движений, аналогичных западным.

Последний раздел русского нео-поп-арта столь же растянут по времени и не очерчен как исторический процесс (даже если принять во внимание “неравномерность разви-

тия” творчества каждого приписываемого к поп-арту русского художника), как и два первых раздела выставки. Начинается раздел нео-поп-арта с обращений русских художников – Михаила Рошля, Юрия Альберта, Вячеслава Лебедева – к американским поп-артистам. Первое из этих обращений – картина Михаила Рошля, изображающая стеклянную банку с советскими консервами, – “Hi, Andy!”. Более известны автопортреты Юрия Альберта, стилизованные под уорхоловские. Здесь же помещена его копия комиксовой картины Лихтенштейна с измененным текстом в пузыре. Рядом с посланиями братьям по разуму находятся увеличенные старые советские карикатуры на современное искусство опять же Альберта, свидетельства отторжения советской культурой послевоенного западного культурного проекта. Однако ничего специфически поп-артистского в этих произведениях нет. В них легко угадывается традиция московского концептуалистского каламбура.

Далее идет целый зал симуляций произведений Уорхола и Джаспера Джонса кисти Авдея Тер-Оганьяна. Их смысл трудно определим. Больше всего они напоминают пропедевтику: русский художник учится у обожаемых американских коллег. От Тер-Оганьяна разительно отличаются новорусские “нео-поп-артисты”, капиталистические художники, Мамышев-Монро, дуэты Виноградов и Дубосарский, “Синие носы”. Эти художники откровенно заняты развлечением своего зрителя и покупателя. Голые женские тела на фоне русских “народных” орнаментов “Синих носов”, их же стилизованное под бандитские сериалы видео. Рядом серия новорусских картин Виноградова и Дубосарского, хотя и сильно напоминающих раннего Розенквиста, однако полностью лишенных ироничности американского коллеги. Русские художники открыто воспевают быт и ценности нового класса богатых.

Наконец, далее идут почти все находящиеся на поверхности сегодняшней художественной жизни творцы. В подавляющем большинстве это те, кто выполняет социальный заказ новой русской буржуазии: Олег Кулик, Ростан Тавасиев, Татьяна Антошина... Станным образом в этот ряд попали Алексей Калима со “злыми чеченцами” – “Мюриды” – и два молодых художника, москвичка Диана Мачулина и нижегородский художник Николай Олейников, чьи работы, скорее всего, сделаны специально для выставки. Явно эпизодический и школярский характер имеют “поп-артовские” торты Ольги Чернышевой, совершенно не типичные для зрелого творчества художницы. В то же время мало представлены те, кто действительно подвергся сильному влиянию поп-арта и французских новых реалистов, – Игорь Березовский и Наталья Турнова, для которых творческий опыт поп-арта и новых реалистов жизненно важен.

...

Столь подробный рассказ о выставке понадобился мне, чтобы показать, что экспозиция не стала аргументом в защиту концепции о существовании в СССР и современной России поп-арта. Мне понятны благие намерения организаторов выставки по созданию привлекательного образа русской культуры, развитие которой проходило якобы подобно тому, как это было в англосаксонских странах и зависимой от США Западной Европе, и так же, как там, протекало в рамках послевоенного американского культурного проекта. Мне близки и усилия авторов выставки по продвижению современного

Синие носы
(Вячеслав
Мизин,
Александр
Шабуров)
*Девочки-
цветочки.*
2005
фрагмент
Винил,
печать
Собственнос-
ть авторов



искусства в массы наших далеких от современного искусства современников. Однако хронологическое несовпадение генезиса тенденции у нас и на Западе, немногочисленность предполагаемых ее участников, эпизодичность «поп-артистских» опусов для большинства русских художников, а главное, иной характер творчества предположительных творцов русского поп-арта никак не подтверждают гипотезу организаторов. Никакого русского поп-арта не было.

Невозможно серьезно рассматривать и аргумент Андрея Ерофеева, согласно которому возвращение в Россию капитализма ведет к возвращению в лоно *contemporary art*, по той простой причине, что, когда в 1918 году Россия вставала на альтернативный капитализму путь развития, *contemporary art* еще не существовало. Даже если мы себе представим, что русское искусство, догоняя ушедший далеко вперед Запад (кстати, куда, собственно, он мог уйти?), наспех достраивает у себя недостающие элементы, подобно тому, как это было сделано с институтами парламентаризма и либеральности. Однако современное искусство, если отбросить обычные нечестные спекуляции, с помощью которых к современному искусству приписывают европейский и русский авангард, — феномен поздний. *Contemporary art* по происхождению и по сути явление относительно молодое и скорее американское, точнее англо-американское, чем европейское, искусственное и искусственно привитое в Европе в эпоху холодной войны страной-победительницей, при том что его формы несомненно европейские, т.е. заимствованные. Чего стоит проталкивание в течение 50-х годов американского абстрактного экспрессионизма и скандальная история по лоббированию американцами Гран-при Венецианской

биеннале 1964 года, врученного, как того и требовали американцы, Роберту Раушенбергу.

Конечно, в наше время общепризнано, что *contemporary art* — явление глобальное, венец развития искусства, так же как парламентская демократия — вершина совершенствования политических институтов человеческого общества. И что, подобно парламентаризму, современное искусство можно насадить где угодно, невзирая на национальные и региональные традиции и вообще на уровень развития той или иной культуры, не только в России, в прошлом стране художественного авангарда, но и в Китайской Народной Республике, где еще несколько десятилетий назад молодые революционеры без особенного успеха пытались покончить с пятитысячелетним господством конфуцианства. Сказанное касается и поп-арта, хотя защитник глобальности поп-арта может указать на его национальные варианты, например на новых реалистов во Франции. Действительно, в списках поп-артистов, кроме Армана и Кристо, есть и Герхард Рихард. Художников разных стран поместили в один атлантический список, в единое арт-НАТО — *Index of Pop-Artists*.

На это можно возразить: европейские «параллели» вовсе не совпадают с поп-артом. И вообще *contemporary art* вовсе не обязательно должен был стать столбовой дорогой мирового искусства. Если бы не американские претензии на культурное лидерство и желание обозначить радикальное различие между западной и советской культурой, мир бы продолжал жить в традиционном культурном проекте, к которому, кстати, относился и авангард. Культурный раскол между Россией и Западом был искусственно создан на пороге 50-х Соединенными Штатами. После чего, как известно, проект этот был более или менее успешно насажден в Западной Европе и даже в социалистических странах. Но вот в России прививался с трудом. Для послевоенной России более характерна работа с собственными корнями, с русским и советским модернизмом, как в официальном искусстве, так и в неофициальном. Вот почему относить Рогинского и Турецкого к поп-арту, т.е. к искусству холодной войны, как это делает Ерофеев, не слишком корректно. Тем более, тот же Рогинский так и не принял *contemporary art*, притом, что прожил на Западе последние двадцать пять лет своей жизни.

Здесь имеет смысл привести довольно обоснованное мнение тех, кто считает социалистический реализм апогеем русского авангарда и во многом подобием американского поп-арта, оспаривая тем самым авангардистское первородство поп-арта. Я с этим мнением согласен лишь частично. Социалистический реализм не был вершиной русского авангарда. Но социалистический реализм был первой искусственной, совершенно волюнтаристской культурной конструкцией. Своего рода инновационным продуктом. Вторым подобным продуктом стал американский *contemporary art*. Не принимая современное искусство, впрочем, как и соцреализм, Михаил Рогинский отрицал право на жизнь подобных искусственных культурных продуктов. Может быть, поэтому он и не любил дизайн, но ценил посконную естественность нехитрых предметов советского обихода, которые можно было перечислить на одной страничке учебной тетрадки.

Вот почему, на мой взгляд, Рогинский, возможно, и вместе с ним Турецкий, заслуживают серьезного концептуирования их находок, но вот ярлык «поп-арт», никак не проявляющий своеобразие этих художников, не подходит для характери-

стики их творчества. Придется историкам искусства придумать более точный термин.

Несколько сложнее выглядит вопрос о соц-арте, который был калькой с американского поп-арта и в котором больше внешнего сходства с произведениями поп-артистов, но и это, как говорится, не бином Ньютона. Действительно, Александр Косолапов прямо подражал Ольденбургу, а Комар и Меламид изображали свои профили в соответствии с советским каноническим изображением вождей. Но все же они, согласно Ерофееву, понимали, что в СССР поп-арта не может быть. Это значит, что даже прямые подражатели американского поп-арта хорошо понимали: и калька, прямое подражание, не остается тем же самым в ином культурном контексте, что и копируемый оригинал, не делает их поп-артистами. Отсюда остроумный ярлык – соц-арт. И поэтому, видимо, у Косолапова и Сокова так много работ демонстрируют именно различие между американским “поп” и советским “соц” – Сталин с Мэрилин Монро *etc.* Кстати, почему поп-арт в СССР так и не задействовал образы таких развитых областей советской массовой культуры, как популярная музыка и кино? Думаю, по причине того, что поп-арт в СССР не было.

...

Невозможно согласиться и с утверждением Ерофеева о том, что гипотетический современный русский нео-поп-арт соответствует недавно объявленному русскому обществу потребления, подобно тому, как поп-арт в прошлом соответствовал американскому обществу потребления. Не вдаваясь в детали, следует указать на то, что общества потребления в России нет, как не было его в СССР, где, по предположению Ерофеева, тридцать – сорок лет назад возник русский поп-арт. Не было общества потребления в 1960 году и во Франции, где Пьер Рестани концептуировал новых реалистов. Американское общество потребления во многих отношениях явление уникальное. Никто никогда нигде не будет жить так благополучно, как американцы 50 – 60-х, даже сами американцы. Не могло быть общества потребления и в Советском Союзе, где сорок пять лет после войны царил ограниченно товарная мобилизационная экономика с ее склонностью к нормированию потребления и дефицитом не только предметов роскоши, но и предметов широкого потребления. Потому СССР никак не походил в качестве родины регионального варианта поп-арта. Это касается и коммуникационного режима, которые в СССР и США были совершенно разными. Если основным содержанием американской коммуникации была коммерция с замаскированным политическим коннотатом, то в СССР главным содержанием коммуникации была политика. Ко всему прочему, в СССР не было системы галерей и музеев, через которые художник-поп-артист смог бы вступить в контакт со зрителем.

...

Однако если не ставить перед собой задачу доказательства существования русского поп-арта, у нас было довольно много продуктивных попыток освоения его опыта в тех аспектах, которые были понятны русскому художнику, находившемуся в русской реальности, и таким, каким поп-арт виделся из русского далёка. Собственно, строители много для этого сделали. Хотя за бортом осталось несколько ярких феноменов.

Среди них выставочный отдел ВНИИТЭ 60 – 70-х годов. Единственно известный его продукт – теоретик архитектуры и дизайна, педагог Александр Ермолаев и его сподвижники. Другим активным “поп-артистом” отдела был Игорь Березовский, дизайнер, плакатист, фотограф, шелкограф. Кроме живописных приемов, больших красочных плоскостей и решительных контуров, Березовский получил от поп-артистов другой дар – обыденность, которая для советских художников существовала лишь в виде сервизов и интерьеров ателье и частных квартир, а также крестьянского быта. Уорхол и поп-арт раскрыли русским художникам глаза на реальность. Когда, подражая поп-арту, русский художник приклеивает к картине старые предметы, он как бы касается самого вещества вещей, чего ему не позволяла предметная иерархия советского искусства. Когда Березовский фотографировал бедные предметы советского быта и раскрашивал анилином свои фотографии, он обнаруживал их для нашего сознания.

Если сегодняшний русский капиталистический художник воспринимает Уорхола и поп-артистов в целом как певцов вселенной VIP, с ее VIP-иерархией предметного мира, то Березовскому поп-арт открыл мир вещей, как сказал бы Тадеуш Кантор, низшего ранга, которые Рогинский до того нашел самостоятельно. И эта сторона понимания поп-арта, связанная с его реализмом, для русского искусства оказалась куда важнее, и плодотворней, и тотальней, чем манипуляции с до сих пор малопонятной реальностью “общества потребления”, которое не что иное, как идеологический миф.

Примечания

¹ См.: <http://www.biddingtons.com/content/pedigreepop.html>

² См.: <http://www.fj.muni.cz/~toms/PopArt/contents.html>

³ Реальное расхождение между искусством России и Запада произошло вовсе не в 1918 году, и не в 20-е, и не в 30-е годы, по вине Ленина и Сталина, Жданова и Хрущева, не по вине изобретателей социалистического реализма и гонителей формализма. Еще в 30 – 40-е искусство России, Запады, Европы и США было единым. Так, Мухина замечательно корреспондировалась с Бурделем и Брекевром, а панно Пименова – с монументалкой Сирони, панно Дюфи и картинами американских реалистов.

⁴ Социалистический реализм создавали русские эпигоны реализма. А современное искусство – американские эпигоны авангарда. Сам же авангард, русский в том числе, – явление эпизодическое, случайное, ограниченное во времени. Попытка же современного искусства, объявившего себя детищем авангарда, продолжить его, продлить его жизнь в процессе искусственной перманентной культурной революции напоминает усилия советских руководителей продлить жизнь Русской Революции.

⁵ Иллюзия изобилия в современной России достигнута исключительно с помощью низкой покупательной способности населения.



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

НАСЛАЖДЕНИЕ ВОЙНОЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ПРОЕКТ «ХУДОЖНИК И ОРУЖИЕ»
(ОРГАНИЗАТОРЫ: ГЦСИ, ЦСИ М'АРС). М'АРС, МОСКВА. 02.11.05–15.11.05

АЛЕКСЕЙ ПЛУЦЕР-САРНО

Олег Лыцов
«Простой солдат получался за три дня», инсталляция, 2005



Современная репрессивная культура напоминает тупоголового сержанта из «Цельнометаллической оболочки». От ее лица говорит всегда кто-то Другой, облеченный в маску то президента, то главнокомандующего. Именно он отдает приказы и безоговорочно верит в управляемость мира и победоносность войн. Но все эти символические авторитеты не находятся в нашем сознании, хотя и воспринимаются нами в качестве внешних инстанций. Мнимый Другой и навязывает нам всевозможные милитаристские символы, детерминирующие повседневность войны. Причем в логике войны нужно послать на бойню как можно больше солдат и тогда война прекратится. То есть война сама себя интерпретирует как средство прекращения войны. Но войну не усмирить силой оружия, истребляющего тела, потому что она порождена монстрами нашего сознания. И международный социокультурный проект «Художник и оружие» поставил и участников, и нас, зрителей, перед жестко сформулированной темой, заставил еще раз обратиться к проблеме понимания символических истоков войны. Ведь

именно символы в нашем сознании порождают войны, а не наличие оружия в руках доброго или злого гения во главе того или иного государства.

Одна из такого рода идей, порождающих войны, — легитимность насилия и сила оружия. Русские художники предложили целый ряд объектов, делегитимизирующих насилие и уничтожающих смертоносность оружия. С трансформацией военного объекта в художественный поработали То. Белов и Лена Менсон (Москва), разрисовав охранников и пушки в стилистике классической гжели («Новое ДПИ»). Так же парадоксально война и мир соединяются в работе Алексея Каллимы (Москва) «Отважный ныряльщик», где военный вертолет превращен в трамплин. Инсталляция смерти Марины Колдобской и Владимира Козина (Санкт-Петербург), где картины страшной катастрофы нанесены на мягкие подушечки, также трансформирует смерть в уют. Сходные контекстуальные метаморфозы можно увидеть и в видеоинсталляции «Паразиты» Творческого союза «КудаБегутСобаки» (Екатеринбург). Здесь девушка вычесывает из волос крошечные танчи-

Андрей Логвин
«Оружие художника – его личное обаяние», цветной принт на алюминии, 2005



ки, пушечки и бронетранспортеры, превращая их тем самым в мелких насекомых, а себя возводя в ранг богини войны. И даже обнаженный поролоновый “Часовой” Сергея Шеховцова (Москва), невозмутимо разлагающий центральные символы войны и власти, работает в рамках той же общей концепции десимволизации войны. Грань между войной и миром, жизнью и смертью стирается и в работе “Святая воительница” Алмы Сульевич (Босния и Герцеговина). Это видеоперформанс, в котором героиня расхаживает в виде шахидки по выставочным залам Европы. Только гранаты на ее поясе – обезвреженные. Но другие посетители музея об этом не знают. Тема этой работы – «разминирование» мира.

Идея центра, позволяющая существовать войнам, порождает идею центризма, антропоморфности мира, его управляемости человеком. Как следствие рождается мысль о необходимости власти, обладающей правом легитимного насилия, правом побеждать. Война как порождение идеи центра нужна и желанна именно потому, что желанен сам центр, это ведь субститут нашего «Я». Именно этот желанный центр как всеобъемлющую метафору оружия продемонстрировал Олег Кулик (Москва). Его работу (из серии «В глубь России»), где на penis художника сидит кролик, можно рассматривать как центральное означающее всей выставки. Война – квинтэссенция мужских фаллических означающих. Не меньшую силу телесного низа продемонстрировал Слава Мизин (Новосибирск), обрушивший взрывную партизанскую мощь своих гениталий на «вражеский бронепоезд» (видео «Партизан»). Связь между оружием и фаллическим означающим очевид-

на. Проект Андрея Логвина (Москва) так и называется – «Оружие художника – его личное обаяние». Оружие всегда лично и фаллично. Оружие нужно солдату для того, чтобы с наслаждением думать о нем, трогать его руками, чистить, прижимать к себе. Чтобы, стреляя, оружие говорило от лица солдата, признало солдата, внося успокоение в его смятенную желаниями душу. Именно эту сущность оружия и вскрыли Олег Кулик, Слава Мизин и Андрей Логвин столь неожиданными, но глубоко символическими жестами.

В свою очередь «солдат» нужен командиру, чтобы он мог с наслаждением воображать себе «солдата», обретать свои Желания через это Воображаемое. Ведь именно воображаемый «солдат» дарит командиру легитимность, значимость. Командир в пространстве Воображаемого – объект солдатской любви. Именно здесь кроется тайна «военной» травмы. Искать корни этой травмы в личностном, субъектном – бессмысленно. Применительно к любому военачальнику его «...психологический портрет не дает нам никакого ключа к пониманию тех ужасов, которые он вытворял» (1). Военная патология конструируется не злодеями, а равнодушными бюрократами, следящими за трагедией с монитора компьютера. Это ситуация, когда грань между войной и миром стирается. Урсула Биман (Швейцария), на первый взгляд представившая невоенный проект (видео “Дистанционный сенсор”), как раз и пытается уничтожить эту грань. Репрессивные конфронтации в гендерной сфере (жизнь проституток в Европе) отслеживаются ею при помощи военных сверхмедийных технологий (т. е. военных средств шпионажа). Толпы мигрирующих из Азии женщин – это тоже жертвы тотальной войны Запада и Востока, мужчин и женщин. Впрочем, всякая война – это мужская война. Император на коне с мечом в руке – это памятник мужскому шовинизму.

Все эти социальные символы изначально порождаются только в той мере, в какой мы верим в их существование. Солдат, утративший веру в реальность войны, – дезертир. Эту тему четко сформулировал израильский художник Ариэль Янай-Шани (видеотрилогия “Дождь – Любовь всегда сложна – Жди, и я вернусь”), добившийся предельного трагизма в совмещении тем войны и солдатского быта. Повседневные действия человека в армии (глажка брюк, пение детских песенок) здесь соединяются с мучительной жадью побег. Для солдата воображаемый «командир» – это лишь конституирующая часть его «Я». Настоящий солдат – всегда в центре мира (куда бы он при этом ни бежал с автоматом в руках).

Война структурируется в результате персонификации Места, то есть наложения Воображаемого «мирового центра зла» на Реально определенный социально-символический конструкт, имеющий множество имен, например Саддам или Усама. И этот самый символический «порядок» в лице Саддама призван стать образом врага. Второй конструкт по имени «центр добра» автоматически структурируется как призванный защитить нас от травмы истинного ужаса, от вселенского хаоса, исходящего от «центра зла». Вселенская вымышленность войны лучше всего была артику-

Владимир Сальников
«Австро-германец и его любимец», живопись, 2005



лирована в инсталляции “Риск” Лейлы Поробовиц (Босния и Герцеговина). Это огромная политическая карта, окруженная со всех сторон игрушечными танками. Игральные кости, лежащие на карте, лишены чисел. Кто бы ни кидал кости, ничего не меняется, нет ни проигравших, ни победивших в глобальной войне за власть. Ведь власть в лице главнокомандующего или президента – это лишь последняя точка в социосимволической системе мифических повествований, именуемых Историей, которая точно так же призвана заслонять от нас другую, травматичную Историю. Этот ужас, которого символически не было и нет, пытался осмыслить Валерий Корчагин (Москва) в проекте “Черный дембель”. Тему военного мифологизма, сказочной смерти он пытался интерпретировать как нечто несимволизируемое вообще. Хотя все это, по словам Жижкек, «реальнее реальности» (2). Война – это всегда область Воображаемого, никак не связанная с областью фантазматического Реального. «Настоящую» же Реальность мы вообще не можем символизировать в силу ее травматичности. К примеру говоря, если в Воображаемом «победа близка», в Реальном – «ни шагу назад – заградотряд на месте», а далее, в ужасе травматичной несимволизируемой Реальности, мы не можем ни песен сложить, ни осознать весь этот кошмар допущения возможности своей смерти. Думая о моей смерти, я хотя бы могу ужаснуться, но если речь идет о смерти миллионов, то попытка символизации наталкивается на невозможность математического умножения ужаса. Рефлексия над этим самым несимволизируемым Ничто крайне затруднена. Но только рефлексия способна разложить символы, порождающие войны, уничтожить саму память войны. Уничтожению этой

военной памяти, способной возродить войны, посвящена инсталляция Юрия Васильева (Калининград) “Сны вспоминая”. Здесь художник в красной рубашке вырубает цветущий терновник в саду бывшего тевтонского замка, как бы нейтрализуя память об имперском прусском милитаризме.

Поскольку мы имеем дело с символическими функциями, то и война предстает как объективация думания ее участников. Война живет в мире собственных метафор, большая часть которых мало изменилась за последние тысячелетия. Образ войны по-прежнему моделируется посредством набора архаических символов: центр/периферия, порядок/хаос, вертикаль/горизонталь, добро/зло, жизнь/смерть, победа/поражение, свой/чужой. Война – это диалог двух культур, результат непонимания. Пониманию «непонимания», конфронтации посвящен проект Георгия Острецова (Москва) и Вольфганга Раса (Австрия) «Front: Wechsel» (“Смена фронта”). Здесь война предстает как способ понимания и способ существования мира в его вполне «мифологических» формах, при расказе об одном дне из жизни дезертиров.

Война никого не удовлетворяет, но она дарит означающие смутного наслаждения. Лакан как-то сказал, что «...быть желанным важнее, чем быть удовлетворенным» (3). Смерть формализует область желанного. Человеку вообще свойственно редуцировать стремящееся к бесконечности количество желаемых объектов к образу некоего вождельного Тела, пусть даже мертвого. Эту особенность войны с невероятной глубиной продемонстрировал Стефан Шанабрук (США, цветной принт “Шоколад из морга”), выставивший шоколадные конфеты, отлитые из форм, сделанных по слепкам смертельных ранений. Проект передает сладкий запах ужаса войны, наполненного разложением и кровью, кошмар желанности смерти и вождельного мертвого тела. И конечно, здесь есть подтексты, связанные с вкушением плоти, причащением смертью.

Солдат как тело выступает в символическом обличье некоего идеального объекта желания, субституирующего все многообразие вождельного. Это и есть та пустота означающего, которая способна удовлетворить каждого. Самый отчетливый пример подобного означающего – это барашек в ящике из «Маленького Принца» Сент-Экзюпери. Маленький Принц принял «пустой» нарисованный ящик как знак всех своих желаний. О подобном образе (рыжий лисий хвост) Бодрийяр писал, что он «пустое место, оставленное смыслом», «незначащее означающее» (4). При этом перед нами нечто крайне значимое, олицетворяющее все тайные желания. Война – это рыжий лисий хвост, барашек в ящике. Ироничная живописная картина Владимира Дубо-сарского и Александра Виноградова «Солдат удачи» как раз и повествует об искусственном солдате, ослепленном американской мечтой. Это и есть солдат как пустотное означающее, как рыжий лисий хвост. Здесь солдат – символ красоты, репрезентативный символ Возвышенного.

Но в конце концов предельным содержанием такого рода пустотного означающего символа

является Ничто. Желая кого-то, мы всегда желаем Ничто. То есть, по сути, мы желаем самого процесса подмены, переозначивания, сокрытия желаемого, нового уровня символизации желания или, напротив, его десимволизации, лишения означающего. Война же и есть идеальное пространство переозначивания, симптом нашего желания Ничто, нашего ужаса травмы. И как симптом она обращена к пустоте. Эксплицируемое ей в каждый текущий момент содержание является лишь подменой, за которой и прячется это самое Ничто. В предельном случае она – симптом нашего же эгоцентризма, нашей любви/ненависти к абсолютному пустотному центру мира.

Война предлагает народу Воображаемое, призванное защитить народ от ужаса жестокости Реальности, не поддающейся пониманию. Весь этот воображаемый символический скафандр делает реальность пригодной для обитания. Война предлагает народу спасительный обман, воображаемую безопасность, фантазматический щит. Одновременно именно война приближает нас к непознаваемому Реальному через символическую оберегающую оболочку: «...Нам не дано приблизиться к Реальному иначе (в любой плоскости, не только в плоскости познавательной), нежели посредством Символического» (5).

Собственно проблема интерпретации войны заключается в том, что мое сознание не может вообразить себе другие сознания умирающих солдат. Я могу все это мыслить только в качестве чего-то третьего. Дело не в том, что «...одно сознание не может представить себе другое, а в том, что Я, всецело определяемое формой единства другого Я, принципиально несовместимо с ним в плане желания» (6). Обладание чужой смертью полностью исключено. Война так же пустотна, как аплодисменты, улыбки, вагина, дары или смерть. Все это подводит художника к мысли об отсутствии грани между художником и оружием, между субъектом и войной. Видео Евгения Уманского (Калининград) “Художник и оружие” как раз артикулирует идею о том, что сам художник – это тоже оружие.

Конечно, любой аналитический подход тоже выполняет определенные «ритуальные» функции. И «автор» данной заметки неизбежно оказывается в том же ряду художественных «мифологизаций». Думая о «войне» как означающем символе, мы себя же сю же и означиваем. Человек, солдат, оружие – это лишь означаемые некоей «мифологической» структуры сознания. Эту мысль можно почувствовать в проекте Владимира Дубосарского и Александра Виноградова “Черный пистолет”, где пистолетики и автоматик мифологизируются. Пожалуй, из всех представленных на выставке именно эти пистолеты обладают самой большой смысловой мифологической перспективой. Но даже такая рефлексия не помогает нам деконструировать эти «мифологические» структуры сознания, а, напротив, прячет их от нас. Рефлексия, как это ни парадоксально, оказывается функцией этих самых «мифологических» структур сознания. Ровно в той степени, в которой наша неотрефлекси-

рованная рефлексия пытается констатировать наше знание о войне как сугубо «человеческое», ровно в этой самой степени она, эта мысль, мифологична. В своем мышлении о войне, о ее означающих функциях мы, естественно, означиваем с помощью «войны» свои собственные символические пространства. Наши мысли о ней – это и есть мы сами, не отделенные от нее в этом процессе мышления. Война как означающее вскрывает воображаемость субъекта и тем самым как бы упраздняет его. Получается, что в процессе написания данного текста автор не столько приблизился к пониманию символики «войны», сколько пытался избавиться от фантазматического щита, выбраться за пределы символического Реального в запредельный ужас несимволизируемой Реальности, где нет ни войны, ни мира. Примерно к тому же стремился Владислав Ефимов в своем проекте «По гитлеровским местам». Огромная дистанция между ужасами гитлеризма и безукоризненно-прекрасной тишиной родины Адольфа даст художнику ощущение нереальности Реального, фантазматичности вселенского ужаса. При том, что этот запредельный ужас опять-таки существует только в воображении. А все жертвы вокруг – это лишь способ, которым этот Воображаемый ужас утверждается в качестве Реальности. Однако именно фантазматичность войны, ее символическая информационная составляющая позволяет современному художнику, владеющему информационными технологиями, пристально смотреть в свой метафизический прицел и спрашивать на равных с символическими рядами массового сознания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жижек, Славой. *Хрупкий абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие* / Мазин В. [пер.]. М.: Изд-во «Художественный журнал», 2003. С. 104.

² Там же. С. 118.

³ Лакан, Жак. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. Семинары. Кн. 5 / Жак-Ален Миллер [ред.]. А. Черноглазов [пер.]. М.: Гнозис, Логос, 2002. С. 298.

⁴ Бодрийяр, Жан. *Соблазн* / А. Параджки [пер.]. М.: Ad Marginem, 2000. С. 139–141.

⁵ Лакан, Жак. *Образования бессознательного. Семинары. Кн. 2* / П. Скрыбин [ред.]. А. Черноглазов [пер.]. М.: Гнозис, Логос, 1999. С. 143.

⁶ Там же. С. 77.

Алексей Плутцер-Сарно

Родился в Москве в 1962 году. Окончил историко-литературное отделение философского факультета Тартуского университета, ученик Ю.М. Лотмана. Автор словарей русского мата, жаргона. Автор ряда фотопроектов, перформансов и инсталляций. Авторский сайт – www.plutser.ru. Живет в Москве.

“ИНТЕРНАЦИОНАЛ” – ОТ МОСКВЫ ДО АРГЕНТИНЫ

**“ИНТЕРНАЦИОНАЛ” (КУРАТОР ДАРЬЯ ПЫРКИНА). МАНСАРДА ГЦСИ,
В РАМКАХ ФЕСТИВАЛЯ “СТОЙ! КТО ИДЕТ?”. МОСКВА. 31.10.05–20.11.05**

ОКСАНА САРКИСЯН

*«Etc O tera TV»,
акции
и манифе-
стации
протеста
1998-2004
Видео, DVD,
24'
2004*



Художественный и интеллектуальный контекст выставке “Интернационал” был подготовлен дискуссией о левом искусстве, которая давно ведется на московской сцене Анатолием Осмоловским, Институтом Михаила Лифшица и Рабочей платформой “Что делать?”. Однако речь в этой дискуссии идет в основном о том, какой тип художественной практики считать истинно революционным левым искусством: абстракционизм, критический реализм или видео- и фотодокументализм, т.е. все предлагаемые здесь художественные перспективы остаются в автономной зоне искусства. Более того, Анатолий Осмоловский, работавший в 90-е годы в сфере художественного активизма, сегодня считает эти методы неэффективными – как с политической точки зрения, так и с эстетической. Его апологии художественной автономии оппонируют лишь активисты “Что делать?”, но и они, посвятив себя изданию интеллектуальной газеты, замыкают свою работу на предприятии достаточно интровертном и кабинетном.

В этом контексте выставка “Интернационал”, представляя обозначившуюся на международной художественной сцене тенденцию – новую волну художественного активизма, искусства, напрямую связанного с социально-политическим действием, – эта выставка совершенно меняет характер дискуссии о левом искусстве. Само название выставки отсылает к истории левых политических и художественных движений, к идеалам Интернационала рабочего класса и Ситуационистского интернационала художников и интеллектуалов. Это оказалось выдержанным и в самой выставке – в ее составе. В экспозиции молодые художники из Латинской Америки, Европы и России выступают единым фронтом, их работы экспонируются вместе, что позволяет зрителю составить представление о разнообразии художественных форм и практик активизма, почувствовать его энергию.

Впрочем, нельзя не обратить внимания на различия в стратегиях и практиках левых художников разных



**Николай
Олейников**
«Politica»,
инсталляция
2005

стран. Две представленные на выставке группы, «EtcOtera» и «zemos98», тесно и активно сотрудничают с политическими организациями. Так, испанская художественная группа «zemos98» сотрудничает в организации демонстраций с «Indimedia» и другими политическими организациями. В свою очередь аргентинские художники из «EtcOtera» осуществили совместный проект с ассоциацией «Ibos» («Дети»), которую образовали дети жертв политических репрессий, незаконно усыновленные аргентинскими офицерами, объединившиеся ныне, после свержения военной диктатуры, в поисках своих настоящих родителей и своей подлинной идентичности. Представлены на выставке и документальные материалы акций «EtcOtera», осуществленных ими непосредственно на улицах Буэнос-Айреса, в формах прямого политического действия. Так, одна из акций молодых аргентинцев – часть разыгранной ими «предвыборной кампании Гуся» – персонажа, воплощающего обывательские ценности и самодовольство. Наряду с видеоматериалами акции на выставке представлен и реальный артефакт – знамя с образом пропагандируемого художниками нового политического лидера, Гуся, в берете Че Гевары. Однако – что крайне важно – эта ироничная акция, носящая характер карнавального действия, отнюдь не просто пародия. Фиксируя кризис репрезентативной демократии, эти работы являются жестом деконструкции, критикой изживших себя позитивистско-демократических ритуалов. Выдерживая свою политическую кампанию в символике левого движения, художники критикуют систему в целом, их герои не «плохие враги» (толстые буржуи и скалозубы-генералы), но и «смешные друзья», среди которых угадываются и Че Гевара, и Троцкий, и другие сакраментальные фигуры левой культуры.

Так же самокритичны и испанские художники. Их фильм о «террористической партии пешеходов», выдержанный в формате телевизионного журналистского расследования, представляет проблему политического действия с разных точек зрения, деконструируя не только консервативную правую, но и левую оппози-

ционную парадигму. Аналогично и видео немецкого художника Арни Вигта с говорящим названием «Chald's Play» («Детские игры») представляет политический терроризм как инфантильную маргинализацию и иронизирует над его поэтикой.

В свою очередь, представленные на «Интернационале» работы русских художников отличаются прямой, серьезной критической позицией. Александра Галкина фотографически фиксирует закрашенные жэковскими функционерами граффити на стенах домов. Николай Олейников в своей чисто иллюстративной работе критикует общество спектакля в целом, изображая его как базарную площадь. И у Галкиной, и у Олейникова присутствует объект критики, внешний враг, но нет поиска новых форм демократии. Видеофильм Виктории Ломаско препарирует язык логотипной символики, превращая его в динамический узор, разрушая и деформируя его смысловое содержание, и является жестом не критической деконструкции. Иван Бражкин, также используя символику, показывает два портрета: рабочего и капиталиста. Каждому соответствует свой набор атрибутов, подобранных из компьютерных значков. Его графика скорее пример работы глобалистского языка, чем его критика.

Таким образом, манифестируя левую позицию, российские художники поэтизируют эту традицию, воспринимая ее скорее как миф, чем как факт истории. Отсюда и упоение революционной и альтернативной эстетикой. К последней, несомненно, относятся представленные на выставке граффити Валерия Чтака. Сюда же можно причислить и коллективную инсталляцию его недавних сподвижников по «Сообществу Радек» (Давида Тер-Оганьяна и др.), что была показана на выставке «PATRY» в Центре искусств на Неглинной. Собрав все, что символизирует революционную идею в искусстве – от футуристической динамики и абстрактных фигур авангарда до концептуального отказа от изображения на картинах, замененных лозунгами, – и сопроводив это звуками электронной музыки, художники упивались эстетикой.

Подводя итоги, можно сказать, что опыт ситуационизма, искусства 60–70-х годов воспринимается международными художниками во многом иронично. Искусство для них – это реальность прямого действия, которое рождается в ситуации острых политических конфликтов. Произведения же российских художников демонстрируют холодную, отстраненную позицию искусства. Оставаясь в автономной зоне искусства, они романтизируют левую эстетику, и их поиски несут возмуженно-формалистический характер.

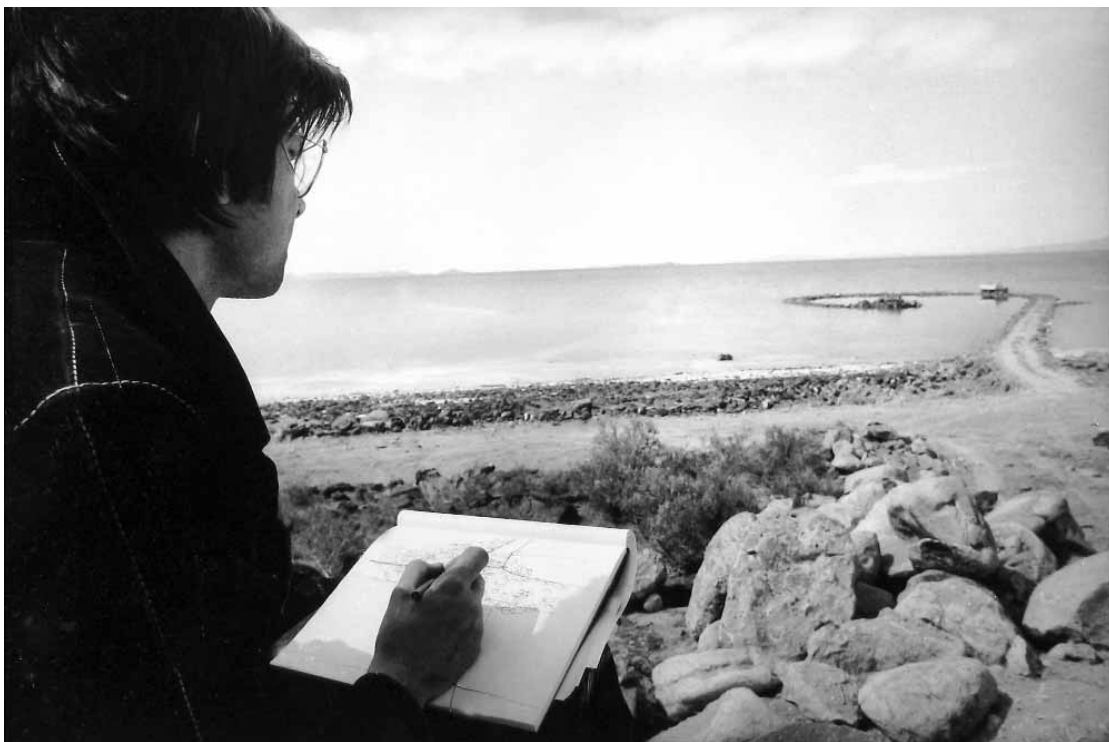
МЕНТАЛЬНЫЕ ПРОСТРАНСТВА РОБЕРТА СМИТСОНА

РОБЕРТ СМИТСОН. МУЗЕЙ АМЕРИКАНСКОГО ИСКУССТВА УИТНИ, НЬЮ-ЙОРК.

23.06.05–23.10.05

НИКОЛЬ РУДИК

*Роберт Смитсон в период создания «Винтовой дамбы», 1970
1 апреля 1970, Великое Солёное озеро, штат Ута
Фото
Джиенакарло Горгони
Предоставлено: Art © Estate of Robert Smithson, Нью-Йорк*



В сентябре этого года, во время ретроспективы творчества Роберта Смитсона в Музее американского искусства Уитни, в течение недели баржа, наполненная деревьями, кустами, камнями и грязью, неспешно буксировалась катером вокруг острова Манхэттен. Так, фантастическим явлением, смитсоновский “Дрейфующий остров”, меньшая из его версий, подобно девственному саду, кружил среди вознесшихся в небо бетонных джунглей. И хотя ленд-арт-проекты Смитсона – а ими он преимущественно и знаменит – осуществлялись обычно в некоем реальном месте, но подлинное их место – ментальные пространства, доступные отовсюду и каждому.

И все же, когда “Винтовая дамба”, преобразив отдаленный северный берег Великого Солёного озера в штате Юта, попала на газетные полосы, сотни “паломников” двинулись в глубинку, в Розел Поинт, чтобы увидеть эту выросшую из камня и земли скульптуру. Эта работа, породившая тома искусствоведческих исследований, создана была в 1970 году и, похоже, стала пиком художественной карьеры Смитсона – карьеры, начавшейся пятнадцатью годами раньше и внезапно

прервавшейся три года спустя, когда его самолет разбился в Амарильо, в Техасе, неподалеку от места его последнего произведения, “Желтого ската”.

Родился Смитсон в Пассаике, в Нью-Джерси, в 1938 году, а его увлечение естествознанием и изучением земли проявилось еще в детстве. Уже его ранние живописные работы, выставленные в 1959 году в одной из нью-йоркских галерей на первой персональной выставке художника, выдавали интерес к юрскому периоду, мифам и литературе. Развитию этих интересов он и посвятил усилия своего блестящего интеллекта в течение последующих тринадцати лет. Не пренебрегая в своей работе никакими материалами, формами или стилями, он, однако, с 1968 года, с момента первого показа “Неместа” в галерее Двана, на большой выставке “Земляные работы”, обратился к прямому использованию зеркал, почвы и камня. Первая же монументальная земляная работа, “Асфальтовый перегон”, была выполнена им в Риме в 1969 году: груженные асфальтом грузовики выезжали из каменоломен по пандусу, который был дополнен художником его как бы естественным продолжением. В 1970 году

Роберт Смитсон
«Неместо. Франклин, Нью Джерси)», 1968
 Собрание Музея современного искусства в Чикаго
 Предоставлено: Art © Estate of Robert Smithson, Нью-Йорк



Смитсон засыпал здание государственного университета в Огайо, создав «Частично захороненный деревянный навес» – работу, которая месяц спустя после убийства Национальной гвардией четырех студентов приобрела еще и политический смысл. В этом же году Смитсон завершил свою каноническую «Винтовую дамбу», а в 1971-м осуществил «Разорванный круг» и «Винтовой холм» в Нидерландах. Наконец, «Желтый скат» был завершен уже после смерти Смитсона его женой Нанси Холт с художниками Ричардом Серра и Тони Шифрази.

Непреодолимое значение творчества Смитсона – в переосмыслении им базовых понятий скульптуры, места и пейзажа, а также их подчинения абстрактным идеям, среди которых важнейшей для него была идея энтропии. Возможно, еще большую значимость имеет пересмотр им таких традиционных и основополагающих для работы художника категорий, как мастерская, галерея, выставочное пространство. Позднее, в девяностые годы, эти основные предпосылки художественного производства и способы его понимания были подвергнуты радикальной критике в контексте обсуждения дискурсов глобализации и институционализации. Новые художники – художники-номады – могут сегодня создавать искусство вне стен мастерских, отвергать музейную практику и коммерческий успех. Актуальную популярность Смитсона можно объяснить и той настойчивостью, с которой отрицались им любые предустановленные пределы и

понятие завершенности произведения искусства. Лишь внезапная смерть прервала творческий поток его жизни. Подобно тому как в его «Бессмысленной перспективе» пять ступеней сходятся в перспективе, но прерываются, прежде чем встретиться. Конец, может, и существует, но где-то на удаленном расстоянии, где, как кажется, встречаясь, линии вновь расходятся, как лучи, прошедшие через призму.

Современное искусство, внеся в ленд-арт социальную проблематику, заметно резонирует с творческим наследием Смитсона. Примерами подобного резонанса могут быть проект «Испытательные места в сердце пустыни» («ИМСИП») – «High Desert Test Sites» («HDTs»), созданный в калифорнийской пустыне Андреа Зиттель и ее «A-Z West», или художественное сообщество «Земля», которое основали в Северном Таиланде Камин Лерчайпрайзерт и Риркрит Тираванийя. Оба эти примера отражают смитсоновскую идею жизненного «разрыва» – они суть «черные и пустые пространства, которые так и останутся недоступными нашему взгляду». Пытаясь объяснить свой проект, Тираванийя определяет его как неизвестную величину: «Наша работа следовала идее избавления от ожиданий или от какого-либо временного графика... Мы исходили из того, что становление и культивирование чего-либо – это длительный самоопределяющийся процесс». Или, как добавляет Тобиас Ребергер: «Никто не знает, что такое «Земля», и еще меньше – во что этот проект выльется». Коллективная природа этого проекта сводится к тому, что художники приглашаются проектировать для сообщества здания и системы жизнеобеспечения, а контекстом их работы является выкупленный в тайландской глубинке реальный земельный надел, т.е. как раз «земля». При этом, работая в этом месте, художники соприкасаются с особой семантикой: ведь «Земля» – это не ферма, не коммуна или какой-либо иной известный тип социальных систем. А к явлениям, лишенным наименования, не могут быть применены устоявшиеся правила. Что и предопределяет характер проводящейся в рамках этого проекта работы: как заявляет Тираванийя, «нашим условием является, чтобы работа здесь велась с самой повседневностью». Однако достаточно освободить этот проект от программных установок и выявить его сокровенную суть, как все сводится к смитсоновским «линиям и поверхностям», с которыми можно делать все что угодно.

Уместным будет вспомнить также и размышления Смитсона о конвергенции Места и Неместа. Так, зиттельевский «ИМСИП» – это проект, в котором как художник, так и зритель (посетитель) принуждены к взаимодействию с природным ландшафтом. В различных местах, находящихся между или непосредственно на территории разбросанных по пустыне коммун – Пионертан, Долина Юкка, Дерево Джошуа, 29 пальм и Чудесная долина, – художники получили возможность установить экспериментальные работы. Некоторые из этих инсталляций взаимодействуют с пейзажем. Например, выпуклые зеркала Сары Вандерлип играют с отражениями земли и неба, а Дэвид Додж с помощью вращаю-

Дэвид Джодж
«Распылитель
грязи»,
инсталляция
для проекта
«ИМСП»



щихся автомобильных колес распылял по воздуху облака грязи, полностью, хотя лишь на время, закрывая поле зрения. Другие работы построены на эффекте двусмысленности и противоречия. Так, Джованни Йанче установил массивную оранжевую стрелу, указующую на песчаную почву, в то время как Мари Лоренц, обойдя все свои ранее сделанные для «ИМСП» проекты, письменно зафиксировала как они неумолимо поглощаются песчаной почвой. Все посетители получают от Зитгеля карту местности, грешащую, однако, значительными неточностями: в результате знакомство с работами чревато опасностью потеряться в пустыне. Территория «ИМСП» становится открытой: ведь если карта не может определить местонахождение чего-либо, она не может также и очерчивать границы – определенное место становится неместом. Таким образом, сама земля, служащая местом для «ИМСП», становится частью искусства. Если воспользоваться терминологией Смитсона, здесь образуется «конвергенционный ряд»: Место и Неместо одновременно присутствуют и отсутствуют, очерчивая «двойной путь, заданный символами, фотографиями и картами, принадлежащими обеим сторонам одного диалектического противопоставления».

Проект «Земля» также построен вокруг постоянно разворачивающейся коллективной работы по созданию Места. Здесь окружающее пространство даже более интегрировано в художественный проект: обе

эти составляющие оказываются в сущности совершенно неразделимы. Например, датский коллектив *«Superflex»*, спроектировал ярко-оранжевые баллоны для хранения метана, выделяемого навозом буйволов. Покачивающиеся на пруду баллоны с биогазом питают при этом плиту в коммунальной кухне. Как и у «ИМСП», восходящая к художественному методу Смитсона диалектика внутреннего и внешнего оказывается здесь вывернутой наизнанку. Поскольку многие из работ Смитсона осуществлены в местах, удаленных от мест обитания, они неизбежно возвращались в художественные институции в виде документации (карт, фотографий и т.п.) и самостоятельных проектов (фильм о «Винтовой дамбе» или текст о ней). Новейшая же тенденция в современном искусстве рождена стремлением художников окончательно преодолеть пределы галерей и музеев, укоренить творчество в номадической практике, создавая произведения в удаленных и пограничных контекстах. Мэтью Барни, к примеру, организовал в 2004 году перформанс с бразильским музыкантом Арто Линдсеом для карнавала в городе Сальвадор, в бразильском штате Бая. Конечно, художник-путешественник – это не сегодняшнее изобретение, но значима здесь набирающая силу тенденция на создание произведений в удаленных местах, которые задумываются без учета выставочного «белого куба» и не предполагая их возвращения в институциональное пространство. Многие проекты, создан-

Выставка
Роберта
Смитсона
в Музее аме-
риканского
искусства
Уитни,
Нью-Йорк
Вид
экспозиции
Предоста-
влено:
Art © Estate
of Robert
Smithson,
Нью-Йорк



ные для “Земли”, задуманы и встроены в этот проект так, что институциональная сила притяжения оказывается преодоленной. Наиболее яркий пример – это трехъярусная деревянная конструкция Ребергера, показанная на выставке в Музее современного искусства в Стокгольме. В дальнейшем работа была разобрана и заняла в “Земле” то место, для которого, собственно, и была спроектирована, т.е. выполняет здесь утилитарную функцию жилья.

Один из наиболее позитивных аспектов в устремленности художников к освоению новых, никем еще не исследованных местностей и сред в том, что это – программная альтернатива стандартизирующему наступлению глобализации. “ИМСП”, “Земля” и подобные коллективные или индивидуальные инициативы предполагают, что осуществление этих проектов неотторжимо от критического и обновленного определения целей искусства и его места – как в физическом, так и в историческом смысле. Свежий взгляд на мир, взгляд открытого сознания – вот в чем наибольший потенциал наследия Смитсона. Этот потенциал очевиден в бурной концовке киноверсии “Винтовой дамбы”, в которой камера с вертолета следует за художником, скачущим по всей закручивающейся дамбе к кульминации последнего кадра, когда художник достигает конца спирали. Камера поднимается и опускается, дви-

гается вперед и назад по дамбе, лаская ее в бешеном финале угловатых и стремительных движений.

Для тех, кто знает лишь самые известные работы Смитсона, недавняя и, кстати, его первая в Соединенных Штатах ретроспектива должна стать откровением. Короткая карьера художника – он начал выставлять живопись и графику с конца пятидесятых, а умер в тридцать пять в 1973-м – впечатляет не только использованием им широчайшего реестра художественных средств, но и постоянством его интересов, тем, которые он развивал с первых работ в 1961-м до последних в 1973-м. Его “земляные работы”, устремляясь все дальше и дальше от обжитых территорий ко все более удаленным пространствам – Розел Поинт в Юте, Амарильо в Техасе и Эммен в Нидерландах, – удалялись при этом не только от крупных городов, но и, что более значительно, от художественных центров. И все же галерейный мир неизменно оставался для Смитсона на расстоянии вытянутой руки: представленная на выставке документация, образуя большую и наиболее значимую часть экспозиции, не только полноценно представляет его художественную практику, но, пожалуй, она даже делает это полноценнее, чем сами осуществленные им работы.

Действительно, эта ретроспектива была создана, чтобы стать откровением, но, к сожалению, она им не стала. Примерно 180 работ, помещенные в раскинувшейся на множество залов экспозиции, выглядят слабо: выставке недостает чего-то очень важного. В построении экспозиции кураторы Юджин Тсай и Карнелина Батлер отказались следовать присущему ретроспективам хронологическому принципу, но в результате оказывается сложным определить, что связывает между собой отдельные залы. Первый из них отданый под ранние работы – выклеенные коллажи машин и обнаженных тел, изображения из фильма “Кинг-Конг”, т.е. тематике отношений природы и индустрии, естественного и искусственного; захватывающие и головокружительные “Зеркальносимметричные пещеры”; кристаллические, зеркальные композиции и боксы, вносящие эффект бесконечности в замкнутые музейные пространства. Соседние комнаты представляют наиболее известные скульптуры Смитсона, включая “Бессмысленную перспективу” 1967 года и зеркальные/накальные рисунки 1969 года, среди них “Немesto (Экстракт почвы и зеркала)”, “Зеркало с разрушенным каркасом” (“*Sanibel Island*”) и “Площадь скал и зеркал II” (“*Rocks and Mirror Square II*”). Главный экспонат этого зала – малоизвестные макетные планы регионального аэропорта, созданного Смитсоном для Даллас-Флай и который можно причислить к самым поэтичными работам выставки. Рядом же выставлена непревзойденная, лиричная, множество раз воспроизводимая “Труда языков”, 1966. “Техасский аэропорт” 1966 года – возможно, самая выдающаяся работа из этой серии, сводит элементы проектных планов тридцати интернациональных аэропортов к ритуальной символике. Остальные пространства музея отданы были фильмам и рисункам, документирующим водяные потоки и развалины, например “Отель Паленк” (“*Hotel Palenque*”) и “Топь” (“*Swamp*”) – оба 1969 года, а

Мари
Лоренц
«История
последних
пяти
минут»,
акция
Проект
«ИМСП»





**Джованни
Йанче**
*«Вы здесь»,
инсталляция
на проекте
«ИМСП»*

также «Частично захороненный деревянный навес» 1970 года; фильму о «Винтовой дамбе» 1971 года; фотографическим работам, например «Монументы Пассаика» 1967-го и «Юкатанское зеркальное смещение» (*Yucatan Mirror Displacements 1-9*), 1969 года, и прочей мешанине из разных произведений.

Критическое мышление, определившее весь творческий путь Смитсона, передалось и работе последующих поколений. В фильме Джейн Крауфорд «Сараи», воссоздающем историю «Частично захороненного деревянного навеса», с момента создания этой работы на территории университета штата Кент в 1970-м и вплоть до 2004-го, можно увидеть фрагмент, где Смитсон объясняет, что работа эта о том, «где окажется место, а не где оно существует». Другими словами, эта работа не просто о заполнении грязью структуры до тех пор, пока не сломается ее центральная балка; это первый из серии процессов, разыгрывающих распад, рассеивание материалов, удерживаемых функцией места. В связанных с этой работой рисунках Смитсон описывает ее как «остановленное обрушение», в котором акция самого обрушения получает отсрочку в течение очень протяженного и неопределенного периода. В этом случае «настоящее» перестает существовать. Место превращается в бесчисленное количество мест. Эта открытая завершенность, исключаящая любую возможность «увидеть» конец работы, находит свое развитие в интерактивном «Здании или доме?» Пьера Уига 1995 года, в котором автор просит группу художников достроить в своем воображении незаконченный дом, существующий только в виде компьютерной модели. «Суть сводится не физической ипостаси, — поясняет Уига, — проект создает условия для возникновения сценарных версий». Это «конструирование ситуации, развертывание во времени» — лишь начало длящегося проекта. Смитсоновская идея энтропии присуща и работе Франсиса Алиса «Когда вера сдвигает горы» 2002 года, однако перенесена она уже в социальный контекст. После того как в Перу пятьсот наемных рабочих сдвинули песчаную дюну на пять

дюймов, она вступила в неожиданное взаимодействие с окружающим ее пространством. «Иногда ничего не сделать значит сделать нечто»: это эпическое перемещение почвы сделало реальностью то, что могло остаться аллегорией, фигурой речи. Но пока результат не может быть физически замерен, он остается жить в устной традиции, в вере, «благодаря которой мы отказываем себе в настоящем, чтобы дожидаться исполнения абстрактного обещания в будущем».

Завершая этот, порой излишне уводящий в сторону анализ выставки в Музее Уитни, можно подытожить: если на ней чего-то действительно и не хватает, так это самого Смитсона. Его образ появляется на некоторых представленных в залах любительских киноматериалах, где мы видим узнаваемых персонажей, беззвучно двигающихся перед камерой, улыбающихся и указывающих пальцем в объектив или же удаляющихся от него в пейзаж. Но мы не увидим на этой выставке фотографий художника вместе с его работами или на собственных вернисажах, в мастерской, как и не дает она никакого представления о том, что происходит между созданием эскиза и завершением проекта, т.е. планирование и организация рабочей силы, транспорта, выбор камней или почвы, производство стальных скульптур. Висящая при входе общая аннотация обещает сопроводить каждую из представленных работ фрагментами комментирующего ее текста самого художника. Однако представленные в экспозиции выборочные цитаты так и не справляются с задачей введения зрителей в контекст произведений, тем более что и сами они, бессистемно расставленные в экспозиции, не встроены в какой-либо концептуальный каркас. Тексты Смитсона богаты смыслами, порой интенсивно духовны и требуют столь же вдумчивого обсуждения, как и остальная часть его творчества. Некоторые его статьи были опубликованы в журналах *Art Forum*, *Arts Magazine*, *Aspen* и *Art Voices*, развороты которых представлены в витрине как произведения искусства. Кроме фрагментов, представленных на экспозиционных табличках, более ничего из авторских текстов на выставке не присутствует, что особенно досадно, ведь начиная с 1965-го и по 1973 год Смитсон готовил к изданию книгу своих сочинений (в которую вошли также интервью, проза, поэмы), идеи которых получили развитие в его художественных произведениях.

Перевод с английского ПАВЛА МИКИТЕНКО

Николь Рудик
Критик, редактор журнала *«Bookforum»*,
помощник редактора журнала *«Art Forum»*.
Живет в Нью-Йорке.

“ЭСТЕТИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ”: СДЕЛАЛО В 2005

СААДАН АФИФ. “LYRICS”. ПАЛЭ ДЕ ТОКИО, ПАРИЖ. 08.11.05–20.11.05

РЕБЕККА БУРНИГО. “ЗАПРЕТНАЯ КОМНАТА”. ПАЛЭ ДЕ ТОКИО, ПАРИЖ. 08.10.05–20.11.05

РОБЕР МАЛАВАЛЬ. “РОБЕР МАЛАВАЛЬ, КАМИКАДЗЕ”. ПАЛЭ ДЕ ТОКИО, ПАРИЖ.

08.10.05–08.01.06

ЕЛЕНА ЯИЧНИКОВА

Саадан Афиф
«Lyrics»,
акустическая
инсталляция
Палэ де
Токио,
Париж
2005



Палэ де Токио, открывшийся в январе 2002 года, сегодня – самая популярная выставочная площадка Парижа, специализирующаяся на современном искусстве. Центр, который в 2004 году располагал бюджетом в 3,4 миллиона евро, принимает в среднем 15 000 посетителей каждый месяц, половина из которых – молодые люди в возрасте до 26 лет. Очевидно, что подобный успех – не столько следствие популярности современного искусства, сколько результат продуманной политики институции, возглавляемой кураторами Николя Буррио и Жеромом Сансом. В художественной среде Франции ее принято либо хвалить – за интенсивную и разнообразную программу, за пропаганду интереса к современному искусству, либо ругать – за предпочтение одного и того же круга художников, за слабые выставки, за «модность» и привлечение публики определенного типа, которую во Франции именуют богемной буржуазией, или *bobo*. Как бы то ни было, популярность Палэ де Токио заставляет задуматься о том, какая же стратегия и какое искусство вызывают интерес у 15 000 людей каждый месяц.

На заре нового тысячелетия и в духе «демократических» 1990-х центр Палэ де Токио задумывался как «лаборатория» современного искусства, как место активное, мобильное, открытое всем художественным экспериментам, поощряющее междисциплинарность и мультикультурность, одновременно глобальное и локальное, и главное – как «пространство жизни», как территория общения и встреч, не элитарная и открытая для всех. Палэ открыт пять дней в неделю с 12 дня до 12 ночи, здесь работают кафе, ресторан, книжный магазин и бутик, и оборудованные по всему пространству центра зоны с креслами и столами с книгами, каталогами,

доступом к интернет-сайту Палэ с возможностью поделиться своими впечатлениями в чате призваны стимулировать общение между посетителями. Привилегированное положение, которое занимает в программном манифесте Палэ де Токио общение, отсылает к понятию «эстетики взаимодействия», сформулированной Николя Буррио в 1990-е годы. Этот термин описывает и снабжает теоретической базой работы, характерные для художественной практики 1990-х годов, когда такие заметные художники десятилетия, как Рикрит Тираваний, группа IRWIN, Ателье ван Лиесхаут, Лайам Гиллик и др., обращались к общению между зрителями или между художниками как к главной форме и содержанию своих произведений. Пространство работ становилось полем для встречи, сосуществования, взаимодействия и соучастия зрителей, которые оказывались в позиции не пассивного созерцателя, а активного участника и в конечном счете становились самым материалом работ, наделяя их возможностью существования. Произведения «эстетики взаимодействия» плели тонкие нити социальных связей и производили имматериальное – атмосферу и общение. Вполне закономерно, что практика и теория «эстетики взаимодействия», сознательно или нет, выступили ориентиром для политики центра Палэ де Токио в целом. Вполне закономерно и то, что, сознательно или нет, центр отдаст предпочтение художникам, которые так или иначе работают в духе его установлений.

В ноябре в одном из залов Палэ де Токио проходила выставка молодого французского художника Саадана Аффифа. Работа «Тексты песен» (*Lyrics*) имела подзаголовок «ретроспектива нараспев» (*une rOtrospective chantOe*) и представляла собой заключительный этап многомесячного проекта, который уже имел позади выставки «*Melancholic Beat*» в Музее Фолькванг в Эссене, «*Down at the Rock and Roll Club*» в Музее Ленина на Московской биеннале и «*One Million BPM*» в Художественном центре в Алби (*Centre d'Art Cimaïses et Portiques*). Для каждой из этих выставок Аффиф предложил музыканту-композитору и автору-песеннику переложить в ноты и в слова свои реализованные ранее инсталляции. Превращая свои работы в песни, Аффиф разместил на стенах Палэ де Токио тексты со словами около двадцати получившихся песен, а в глубине зала – наушники, с помощью которых эти песни можно было прослушать. Зал освещался при помощи прожекторов, размещенных на потолке. Их световые овалы появлялись на полу один за другим каждую минуту, отсчитывая бегущее время, и, заполнив все пространство зала, гасли, погружая зрителей в темноту

Ребекка Бурниго
«Запретная комната»,
видео
инсталляция
2005



прежде, чем возобновить свой повторяющийся ритм. Согласно пресс-релизу, «играя со звуком, со светом и их материальностью, Саадан Афиф создает пространство, «атмосферное» и располагающее к общению, которое обращается напрямую к нашему восприятию, отношению ко времени и переживанию мира». Отдавая отчет в том, что стилистически работа Афифа принадлежит популярной, массовой культуре, мы можем считать ее весьма показательной для всей «эстетики взаимодействия» в формулировках Николя Буррио.

Утверждая своим главным элементом общение, произведения «эстетики взаимодействия» обладают для Буррио демократическим содержанием не только благодаря эмансипированному положению зрителей, но и потому, что, создавая пространство взаимодействия и соучастия, они устремляются к разработке механизмов политического взаимодействия, личного участия и в конечном счете к испытанию моделей «нового сообщества». Показательным примером для Буррио служат произведения Рикрита Тираванийи, который хорошо известен работами, где предлагает зрителям отвежать приготовленную пищу или приготовить ее самим, учреждая пространство общения и взаимодействия. Между тем именно здесь формулировки Николя Буррио вызывают больше всего вопросов. Разбирая положения «эстетики взаимодействия», англичанка Клэр Бишоп обращает внимание: для того чтобы претендовать на «демократическое» содержание, произведению искусства недостаточно обладать формой, открытой к участию зрителей, провоцирующей их общение и взаимодействие. Вопрос, который необходимо задать работам

«эстетики взаимодействия» (и игнорирование которого Бишоп вменяет в вину Буррио) — это вопрос о качестве производимого ими общения. И, анализируя качество общения, которое производят работы Тираванийи, Клэр Бишоп приходит к выводу, что «тусовочное» и приятное общение в кругу любителей искусства или членов художественного сообщества, которое имеет место в пространстве этих работ, далеко от демократии, предполагающей оппозицию и артикулированный конфликт. Не задаваясь вопросом о качестве и содержании общения, анализ произведения искусства рискует обратиться к формализму, когда форма, а не содержание становится главным и определяющим. В свою очередь произведение искусства, которое стимулирует общение, но не задается вопросом о его качестве, не задает ему направления или сюжета, порождает лишь общение ради общения, ради приятного времяпрепровождения и тусования.

Для чего, собственно, Афиф попросил композиторов и авторов песен переложить свои работы в ноты и в слова, вызывая цепочку интерпретаций и реинтерпретаций и связывая воедино свои инсталляции, звук, слово и свет? Что остается зрителю, кроме как слушать и наслаждаться получившимися песнями? Находящиеся в одном пространстве и неминуемо воспринимаемые заодно, параллельные выставки в Палэ де Токио также вносят свой вклад в развлечение зрителя: предоставляют ему возможность послушать музыку и рассмотреть фосфоресцирующие картины, расположившись в шезлонгах в пространстве экспозиции французского художника Робера Малаваля, и поставляют ему немного саспенса в работе французской художницы Ребекки Бурниго, посвященной историям «Синей Бороды». Произведения искусства, которые производят общение, не задумываясь о его сути, рискуют стать очередным полем в индустрии развлечений в обществе, где имматериальное «хорошо провести время» стало самым кассовым товаром. Прекрасно, когда центр современного искусства популярен и привлекает множество народа, но отсутствие содержательной программы оборачивается тем, что люди приходят не ради самого искусства, а ради приятного времяпрепровождения и тусования, что в свою очередь ведет к облегченному пониманию искусства и культуры.

ПРИМЕЧАНИЕ

? См.: Claire Bishop. *«Antagonism and Relational Aesthetics», in: «October», R 110, Fall 2004, p. 51–79.*

Роберт Малаваль
Вид
экспозиции
в Палэ
де Токио,
Париж
2005

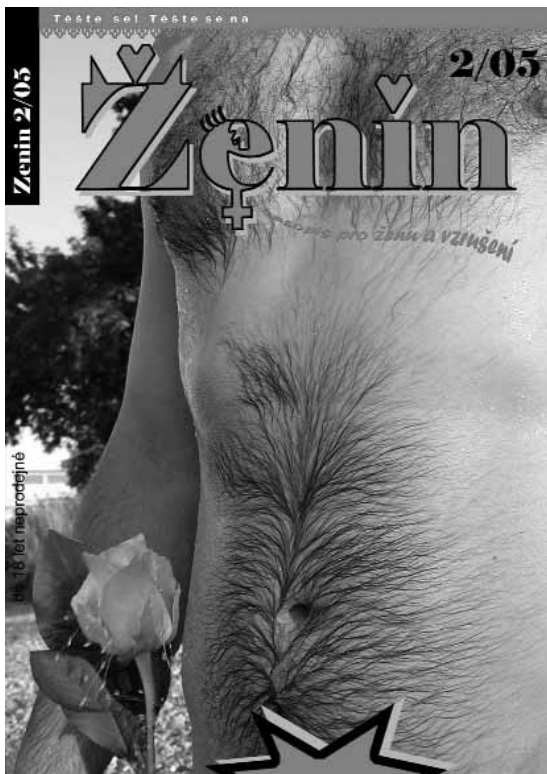


Елена Яичникова.
Родилась в 1979 году в Люберцах. Критик,
студентка Высшей кураторской школы (Ecole du
Magasin) в Гренобле при Национальном центре
современного искусства.
Живет в Москве и Гренобле.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ГЛАМУР: ВХОД ТОЛЬКО ДЛЯ ПОСВЯЩЕННЫХ

АЛЕНА БОЙКО

Ленка
Клодова
Проект
журнала
"Женин
1/05"
2005



В последнее время гламур (*glamour*) – одно из наиболее часто употребляемых слов: из модных журналов оно переместилось в повседневную жизнь и стало воплощать в себе не только “шарм, обаяние; очарование; привлекательность (англ.)”, но и проникло в столь многочисленные сферы, что стало уместно говорить о гламурной культуре. С гламуром связывают следующий набор качественных разнородных признаков: прозрачность, вычурность, “идет по жизни смеясь”, очарование, мечта, ореол притягательности, сексуальность и естественность и, наконец, волшебство, чары; чарующая сила.

Если обратиться к этимологии слова, можно обнаружить, что происходит оно от английского *grammar* (Middle English – *gramarie*; возможно, от старофранцузского *gramaire*, *grammar*), что трактовалось, как *book of magic* – книга магии. Если пойти еще дальше в глубь времен, то выяснится, что латинское слово *grammatica* произошло от греческого *grammatikē* и дословно может быть переведено как “искусство букв”. В античности это слово использовалось для обозначения “методического шпудирования литературы, включая языковые и культурные аллюзии, истории и критицизма”. В XV веке слово приобрело новое значение и стало значить “окультиное изуче-

ние магии”. В XIX веке слово несколько изменило свое звучание на *grimoire* и стало обозначать “магический мануал для заклинания духов” (иногда оно использовалось для не-называния Библии). В конце XIX века слово приобрело современное звучание *glamour* и утратило всякий магический смысл, оставив на память о своем происхождении лишь одно из значений – волшебство, чары.

В современной гламурной культуре можно обнаружить связь с происхождением слова в стремлении создать полную иллюзию сказки, “где все очень натуральное и дорогое”. Можно ли говорить об “интеллектуальном гламуре” в рамках современного искусства, где сложилась негласная традиция считать гламуром блестящие сладкие картинки, апеллирующие скорее к визуально-осознательно-рецепторному восприятию, нежели к интеллектуальным усилиям?.. Зная о происхождении слова, – несомненно, можно.

Если гламур, в привычном значении этого слова, демонстрирует, как правило, улучшенный вариант бытовой повседневной жизни, то “интеллектуальный гламур” призван приблизить смотрящего к философскому и культурному наследию и вовлечь зрителя в интеллектуальную игру.

“Обычный гламур” зачастую внешне провокативен, порой картинки сверкают голыми ногами, лесбийско-педофильскими настроениями и прочими радостями телесной жизни. Как правило, они демонстрируют мастерство живописи, близкое к школе классического (социалистического) реализма. Суть состоит в том, чтобы, щекоча зрителю нервы якобы (или действительно) непристойными сюжетами, дать ему приблизиться к тому, что он может и готов принять и почувствовать гордость от своей раскрепощенности, в то же время не требуя от него невероятных интеллектуальных усилий, необходимых в области современного искусства. “Сделайте мне красиво!” – примерно на этот призыв с радостью откликается “обычный гламур”.

“Интеллектуальный гламур” спекулирует на том же стремлении приблизиться к высокому искусству, но другой части зрителей, где все определяется глубиной знаний и умением интерпретировать увиденное с учетом этого когнитивного опыта.

И в том и в другом случае стыдно признаться в непонимании работ, или, хуже того, испугаться, застесняться, или не увидеть знаковую цитату. Иногда же встречаются художественные события и работы, которые трудно отнести к той или иной категории и ставящие в тупик представителей как одной, так и другой группы зрителей.

4 ноября был важным днем для ценителей современного искусства в Праге. В этот день открывалась выставка финалистов самого значимого для молодых художников конкурса – имени Индриха Халупецкого. Этот конкурс был учрежден 15 лет назад, в 1990-м, по инициативе драматурга Вацлава Гавела, поэта и художника Иржи Коларжа и художника Теодора Пештека и с тех пор проводится каждый год. Конкурс (и награда –

Катерина Шеда

«Все одно и то же», инсталляция, 2005

Эксплозия финалистов Премии Индриха Халупецкого, Галерея при Муниципальной библиотеке, Прага



2-месячная программа *art residence* в Нью-Йорке, по возвращении – персональная выставка на родине) был назван в честь Индриха Халупецкого – философа, художественного и литературного критика – за его стойкую позицию в отстаивании идей свободомыслия и самовыражения в искусстве. Со временем идея проведения конкурса была поддержана и в других семи странах. Кроме шести чешских участников, в галерее при Муниципальной библиотеке были представлены художники из Словакии и шести балканских стран – Боснии и Герцеговины, Хорватии, Косово, Македонии, Сербии и Черногории, Словении.

Работы были разнообразно хороши, и в большинстве своем сведены к лаконичным высказываниям, которые, в силу своей сдержанности и минимализма, как признавалась вполне искушенная публика, не всегда были понятны без дополнительных объяснений. При этом многие утверждали, что это несколько скучно, потому что все правильно и, несомненно, демонстрирует всю мощь интеллектуальных человеческих достижений в сфере визуальных опытов. Проект, который неделей позже был определен в качестве победителя с чешской стороны, не привлекал особого внимания зрителей во время открытия. Что не помешало после оглашения результатов массово согласиться с тем, что эту работу отличают личностный подход и эмоциональная окрашенность. Победителем стала Катерина Шеда, которая представила на суд зрителей диалог со своей бабушкой, проработавшей более тридцати лет в деревенском магазине бытовых инструментов, и рисунки, сделанные ею много лет спустя. Разговор, представленный в виде текста на стене, демонстрирует полное отсутствие интереса старой женщины к чему бы то ни было, кроме телевизора, собаки и воспоминаний: лучшее, что можно делать, это ничего не делать, – не вставать с постели, никуда не ходить, ни с кем не разговаривать. Единственное, к чему внучка Катерина смогла вызвать интерес, оказались как раз те инструменты, с которыми женщина имела дело много лет. Как выяснилось, она не только помнит их внешний вид, параметры и цены, но может нарисовать. Толстая стопка бесхитростных рисунков на столе, покрытом клеенкой с красными макаками, была представлена вниманию зрителей. Все равно, все одно и то же – так может быть переделено название проекта.

Возможно, не пришло бы в голову говорить об “интеллектуальном гламуре”, если бы значительная часть публики не пришла смотреть на финалистов премии Индриха Халупецкого после совсем другого открытия.

В этот же день, 4 ноября, в Академии искусства, архитектуры и дизайна открылась выставка известной чешской худож-

ницы Ленки Клодовой, на которой она представила макет порнографического журнала для женщин “Женин ?1/2005”. Художница занимается этой темой уже более пяти лет, данная выставка – очередная часть ее докторантского проекта “Принципы создания порнографического журнала для женщин”. Секс как лекарство будущего, которое можно будет приготовить, как суп, и купить в аптеке, как спасение от болезней, страхов и депрессии; оргазм, выписываемый по рецепту; – мечта о доступном счастье для каждого, – вот девиз, который определяет творчество художницы в этом направлении. На выставке была представлена серия фотографий, эротико-порнографического содержания, на которых запечатлена сама художница во время различных моментов близости с мужем; ряд анатомических рисунков, демонстрирующих внутреннее строение мужской и женской половых систем; и визуальных экспериментов с подобными рисунками; и текста незаконченной докторантской работы, с которой мог ознакомиться каждый желающий. Изучая, каким образом представлены отношения между мужчиной и женщиной в порнографических изданиях, Ленка Клодова пришла к выводу, что они являются отражением мужских взглядов и, так или иначе, формируют именно такой тип взаимоотношений в обществе. Мужские журналы видят в женщине в лучшем случае модель для всевозможных сексуальных экспериментов, секс чаще всего изображен способом, отвратительным для большей части женской аудитории. Ленка считает, что это прямой путь к пуританизму и неприятию секса как такового. Женская эротика гораздо больше основывается на эмоциях, нежели на физическом влечении. В своих работах она старается показать обычные сексуальные отношения именно с женской, романтико-эмоциональной точки зрения, где слова, ожидания и надежды имеют большее значение, чем физические действия. Например, на одном из рисунков, похожем на схему из учебника анатомии, она изображает “мечту о будущем плоде” как тайную надежду женщины на долгие и стабильные отношения, – возбуждающий фактор, действующий на уровне подсознания. В качестве еще одного визуального доказательства разницы восприятия Ленка демонстрирует серию фотографий: наблюдение за глазами мужчины и женщины, рассматривающих страницы одного и того же порнографического журнала “Leo”.

Ленка Клодова была одной из шести финалистов конкурса Индриха Халупецкого в 2002 году. Тогда ее работу мог видеть каждый на выставке, подобной нынешней. Сейчас надпись у входа в выставочный зал, где демонстрируется “Женин ?1/2005”, гласит, что лицам младше 18 лет просмотр запрещен. Это формальность заставляет признать, что вход закрыт только туда, где все ясно и очевидно. В мир “интеллектуального гламура”, где – опять-таки обращаясь к этимологии слова *glamour* (сборник правил и руководств) – необходим проводник в мир прекрасного и непонятного, – вход абсолютно свободен.

Алена Бойко
Родилась в 1976 году в г. Салигорске (Беларусь). Критик, куратор. С 2004-го русский редактор международного журнала о современном искусстве “UMELEC” (Прага, Чехия).
Живет в Праге.

ДЕКОНСТРУИРУЯ ПРОСТРАНСТВО ИСКУССТВА, РЕКОНСТРУИРУЯ ПРОСТРАНСТВО ТЕОЛОГИИ

НАТАЛИЯ НИКИТИНА. «ОБРАЗ ЖИЗНИ». ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ ПРОЕКТА «ФАБРИКА»,
МОСКВА. 06.09.05 – 09.10.05

КЕТИ ЧУХРОВ

Наталья
Никитина
«Образ
жизни»,
Выставоч-
ный зал
Проекта
Фабрика
Вид
экспозиции



Выставочный проект Натальи Никитиной в галерее «Фабрика» (как, впрочем, и предыдущая выставка, состоявшаяся в мае в МУАРе им. Щусева) – это не просто фото-выставка, хотя фотографии составляли в нем центральную часть экспозиции. Весь фотоматериал, как и три видеопроекции (монтажирование выставки «Коммунизм: фабрика мечты» во Франкфуртской кунстхалле; Кабаков в Германии, в частности, эпизоды из оперы Оливье Мессiana «Франциск Ассизский», сценографом которой являлся Илья Кабаков; акция «Москва в Берлине»), размещены вовсе не на стенах, а на конусообразных деревянных конструкциях в четыре ряда. Речь идет о синтетической инсталляции, которая основывается не только на содержании фотоматериала, но и на цельной композиции выставочного зала как пространства.

При всей просторности выставочного зала его удалось структурно наполнить благодаря почти супрематической строгости описанных выше деревянных кон-

струкций. Проходя по рядам, зритель в конце концов упирается в экран с видеопроекцией – на фасаде кельнского дома красной краской написано *deconstruct*, а рядом – затемненное окно, невольно ассоциирующееся с «Черным квадратом» Малевича. Это будто специально созданная в условиях города инсталляция, комментирующая то ли кризис авангарда, то ли невозможность разрушить самую минимальную форму в истории искусства – «черный квадрат».

Фигуранты фотографий – это практически весь цвет российского современного искусства старшего и среднего поколения. Здесь и Илья Кабаков, Комар и Меламид, Дмитрий Пригов и Вадим Захаров (например, у спроектированного им памятника Адорно), Ольга Чернышева, Павел Пеплерштейн и множество других. Экспозиционный материал охватывает почти двадцать лет. Однако это и не портретная галерея, и не демонстрация архива. Художественные события, связанные с русским искус-



ством на Западе (выставка “Расщепление памяти”, 1990, выставки Кабакова “Жизнь мух” и “Большой Архив”, 1992, “Красный вагон”, 1992, собрания современного искусства, оказавшиеся в американской прерии (фонд Дональда Джадда в г. Марфе), на фабрике (Тэйт Модерн), на мельнице (мастерская Бернхарда Ляйтнера под Веной) или в румынской синагоге), – это не просто документация художественной жизни. Здесь мы сталкиваемся с попыткой показать художественный процесс с точки зрения его онтологической мотивации: когда арт-проект дан не в его институциональной ценности или эстетической успешности, а в качестве необходимости, которая остается современному человеку в его постисторическом вопрошании. Собственно, московский концептуализм (в отличие от западного концепт-арта), почти всех представителей которого мы видим в экспозиции, и был такой онтологически обусловленной нуждой. Ведь он создавался не в качестве открытого революционизирования социума, как это было на Западе, а как стратегия выживания группы интеллектуалов и художников в условиях фиктивной истории. Кураторский проект Бориса Гройса “Коммунизм: фабрика мечты” во Франкфурте (представленный на выставке в качестве видеofilма и фотографий), обнажив обе стороны советского художественного творчества – “возвышенную” официальную и “ироническую” поставангардную, – показал обе эти стези как симуляцию, как инсценировку истории, и тем самым открыл для них единую художественную территорию.

Территория такого проекта – это уже не пространство эстетического или культурного суждения. Она приобретает космологическую перспективу, так как только в этой перспективе можно, не погружаясь в критический суд выбора трендов, обозреть в своей целостности несовместимые явления истории искусства. Ибо значение имеет не их компаративное соревнование, как когда-то, а сама возможность помыслить искусство в контексте онтологии. Для этого и нужно “другое” место, чтобы выстроить не социально-историческое, а метаполитическое, почти космологическое видение в отношении художественных процессов. Это пространство, вытесняющее эстетическое пространство онтологическим вопрошанием, оказывается одновременно и теологиче-

ским. Происходит это потому, что возникает попытка найти единую поверхность для бытия и делания, для существования и произведения, а значит, появляется дистанция, не вмещающаяся в поле зрения человека, даже если он художник. Дистанция, необозримая для человека, автоматически оказывается обозримой лишь в тео-пространстве и как бы с точки зрения тео-инстанции.

Наталья Никитина приходит именно к такому пониманию выставочного пространства. Яркая череда художественных событий, объективно имеющих историческое значение, оказавшаяся на унифицирующей их поверхности (то ли на кафедрах, то ли на исповедальных кабинках), лишается архивной ценности и смецается в медитативную страту, в которой она воспринимается уже как образ, “икона” существования (экспозиция так и называется – “Образ жизни”). В данном конкретном случае этим “образом” является искусство, но не только как стиль социальной репрезентации, а скорее как деятельность, являющаяся тем метачеловеческим остатком, который еще позволен человеку в этом мире. Искусство, таким образом, рассматривается как метод преодоления биополитической предсказуемости – с одной стороны. А с другой – как воспроизводство территории, на которой художник может оказаться посредником между миром и пусть даже абстрактно предполагаемым тео-объектом. Эта территория, безусловно, не тождественна ни пространству музея, ни выставочному залу галереи. Просто потому, что по своим параметрам она приближается не к репрезентирующему учреждению, а к ритуально-коммуникативному. Она содержит и передает месседж о некоей возможности, предполагаемой помимо мира, а значит, является медиумом между миром и внемирным космологическим окружением. Подобные параметры в принципе характерны для сакральных институций, а именно для церкви. Недвусмысленный намек на такой запрос и такую интерпретацию выставочной территории и предстала на этот раз Наталья Никитина.

И действительно, оглядя ряды с фотографиями в центральном “нефе”, зритель в конце концов оказывается как бы у “алтаря” – у “черного квадрата” Малевича, главной иконы современного искусства, рядом с которой видит случайное граффити “deconstruct” (лозунг Деррида) – главное оружие против целостности иконы, против ее права на присутствие здесь и сейчас, против ее права на вещное явление космоса. Но в условиях данной территории становится ясно, что полемика между этими противоположностями исчерпана, критический конфликт позади и оба этих “объекта” XX века больше не противостоят друг другу. Они лишь вариации одного большого вопроса, перед которым стремится оказаться человек.

Кети Чухров

Родилась в 1970 году. Философ, докторант Института философии РАН. Редактор журнала “Номер” и издательства “Логос-Альтера”.

Живет в Москве.

БЕСШУМНОЕ РАДИО ОТ А ДО В

АНДРЕЙ РОЙТЕР. «ЧЕМОДАННАЯ КОЛЛЕКЦИЯ». ГАЛЕРЕЯ АРТСТРЕЛКА ПРОЕКТ, МОСКВА. 29.10.05–22.11.05

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ

Андрей Ройтер
«Мистер Правый», холст, масло, 80х45, 2005
Предоставлено галереей «АртСтрелка projects»



С некоторых пор мы уяснили, что очень важно оказываться в правильном месте в правильное время. Это уже обязательное правило для всех и для художников особенно. Но все-таки еще возможен вопрос: чего мы хотим от этого места и этого времени? Однажды погрузиться в ласковые струи мейнстрима, чтобы больше из них по возможности не выныривать? Или нас все же могут интересовать и даже тревожить еще и другие вещи? И тогда вопрос о месте и времени останется открытым.

Невротическая неопределенность времени и места – это и есть скрытый двигатель творчества художника Андрея Ройтера. Хотя в общем-то не такой уж и скрытый. Все достаточно очевидно. Звезда московского андеграунда 80-х, он с закрытием этого сезона покидает советскую еще столицу, и с тех пор он нигде и везде, в основном где-то между Амстердамом и Нью-Йорком. Впечатляющее географическое разнообразие и частота его репрезентационных проявлений (от Сан-Франциско до Хельсинки), создающие ему репутацию художника-путешественника, еще более впечатляюще воспроизводятся в его преданности твор-

ческому кредо артиста-туриста. Это метафизический туризм, нон-стоп-путешествие сквозь мир образов-символов, собранных и сконструированных ненасытным гипервнимательным художником-зрителем. Пример Ройтера, как никакой другой, убеждает в том, что художнику в гораздо большей степени вменяется именно видеть, а не показывать. Хотя при этом Ройтер, опять же как никто другой, владеет мастерством показывания, абсолютной точностью экономии средств и приемов пластической демонстрации. Таким образом, его творческий путь – это также нескончаемое путешествие между полюсами художественных символов и самодостаточной виртуозной пластики.

Всякое путешествие может быть редуцировано к некоему перемещению между пунктами А и В. Только этих А и В у Ройтера нескончаемое (нередуцируемое) множество – ведь ройтеровские перемещения происходят во множестве плоскостей. Например, этими А и В могут быть западная арт-система или поздне- и постсоветская художественная неразбериха, художественные авторитеты, такие как Илья Кабаков и Филип Гастон, и личный визуальный опыт, коллективное и индивидуальное, очевидное и воображаемое, повседневное и метафизическое, абстракция и реализм, и так практически до бесконечности.

В каких бы плоскостях ни располагались эти А и В, все находки, совершаемые между ними, усердно коллекционируются. Ройтер полностью соглашается с Дюшаном, который определял суть худо-

Андрей Ройтер
«Мокрая гора», холст, масло, акрил, 90х70, 2005
Предоставлено галереей «АртСтрелка projects»





**Андрей
Ройтер**
«Без
названия»,
холст,
акрил, масло,
30х40
2005
Предоста-
влено
галереей
«АРТСтрелка
projects»

жественной деятельности как коллекционирование и при этом (своего рода поблажка) добавлял: то, чему не удастся попасть в коллекцию, художник доделывает своими руками. Так что для Ройтера ко всем его А и В добавляется и драматический дрейф между абсолютами реди-мэйд и сделай сам. Но на этом драматизм не исчерпывается. Ведь кредо путешественника предполагает бытие налегке. А коллекционер – это же скопидом. Настоящие коллекции не умеются в легком багаже, в двух-трех чемоданах.

И тем не менее, последняя выставка Ройтера в Москве, в галерее АРТСтрелка *project*, так и называется – «Чемоданная коллекция». Последняя – она же и первая: ни до, ни после отъезда у Ройтера не было еще ни одной персональной выставки в родном городе. Довольно смелый, рискованный шаг – разместить легкое, портативное искусство в жестком постиндустриальном пространстве, рассчитанном скорее на наглую молодежь и громовых звезд. Но риск оправданный и закономерный. Очередное между А и В – между развлекательным и медитативным, между звездным и проникновенным.

Напряжение между двумя полюсами легко выявляется в каждой отдельно взятой выставленной работе. Неподдельное внимание к авторитетам в сочетании с острым переживанием невозможности опереться ни на что, кроме самого себя, – «После Родченко», «Кабаков», «*After BM* (Посвящается Борису Михайлову)». Необходимость фундаментальности и своеобразный «апофеоз беспочвенности» – «Снежный ком на пляже», «Мокрая гора». «Аэропорт. Комната ожидания» – храм туризма, одной из главнейших конфессий глобализованной современности наполнен какими-то панками-чудовищами. «Мистер «Правый»», «Сумасшедший пилот» – некие олицетворения истеблишмента оказываются клоунами. «Большой клоун» – предмет поклонения, высоченная гора, превращающаяся в клоуна. Какая-то клоуническая религия – вопреки утверждению Эйнштейна, Бог таки шутит с нами шутки.

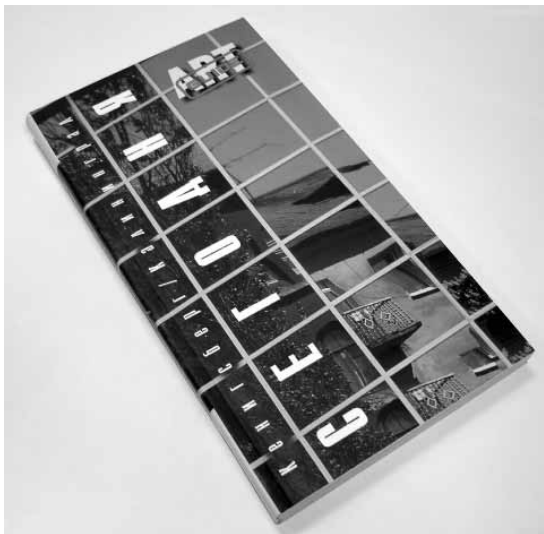
Но не стоит поддаваться соблазну интерпретации каждого отдельного холста, рисунка или объекта. Во всяком случае, окончательной интерпретации. Вычитывать какой-то однозначный месседж – это самому подвизывать себе клоунский нос, совершать совсем бессмысленное действие. Срабатывает напряжение между полюсами каждого отдельного экспоната и инсталляции в целом, которая заставит его замолчать, как только он будет из нее изъят или попробует жить жизнью, отдельной от коллекции. В конце концов, всё это вещи из чемодана, и каждая по-своему походит на чемодан, в котором прорезано сюрреалистическое отверстие для радио. Только не издает ни звука. Хотя в нем явно столько всего заключено. А вы все равно ничего не слышите. Проверьте слух – у вас точно проблемы с ушами.

Георгий Литичевский.
Родился в Днепропетровске в 1956 году. Художник,
художественный критик. Член редакции «ХЖ».
Живет в Москве.

СВОЯ-ЧУЖАЯ ТЕРРИТОРИЯ

ИЗДАНИЕ “АРТ-ГИД. КЁНИГСБЕРГ/КАЛИНИНГРАД СЕГОДНЯ”. МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОРУМ “ИЗ КЁНИГСБЕРГА/КАЛИНИНГРАДА С ЛЮБОВЬЮ” (ОРГАНИЗАТОРЫ: ГЦСИ-КАЛИНИНГРАД И КАЛИНИНГРАДСКАЯ РЕГИОНАЛЬНАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ “АГЕНТСТВО ПОДДЕРЖКИ КУЛЬТУРНЫХ ИНИЦИАТИВ “ТРАНЗИТ”). 05.07.05–07.07.05

ЮЛИЯ ГНИРЕНКО



Упоминание в каком-либо контексте “Калининграда” приводит порой к недоумению собеседников. Какие только иллюзии не вызывает эта странная территория, появившаяся тройственным волевым решением в составе СССР после Второй мировой войны: “Запад России”, “Восток Европы”? Калининград или Кёнигсберг? Россия или Пруссия? Иногда кажется, что сами жители не в силах понять и оценить свое место на карте родины.

Особенно труден этот вопрос в связи с прошедшим юбилеем города – то ли 750 лет Кёнигсбергу, то ли 60 лет Калининграду. Эта мифическая локальная неустойчивость, географическая неопределенность (или предопределенность?) вкупе создают на редкость благодатную почву для творчества – редкий шанс для работы с актуальными проблемами, связанными с пониманием наследия в сфере современной культуры, или *contemporary art*. Причем из локального мейнстрима, при определенной подаче этого вопроса, тема эта легко приобретает глобальный смысл.

Чем активно и занимается Калининградский филиал Государственного центра современного искусства – географически фиксируя “горячие” точки русско-прусского наследия, проекты центра по сути направляют местные художественные практики как в сторону западных, так и в сторону российских “ворот”, в то же время определяя в пространстве между этими “воротами” наносное извне. Тем самым, создавая некий культурный обменный буфер, микшируя из старого-нового, своего-чужего, европей-

ского-русского новый “бренд места” – “территории *strong*”, вроде бы закрытой для России и Запада, как бы непонятной для постгеографии мира, не подчиненной привычным социальным законам, но – обладающей неким, не определенным пока потенциалом.

Как теоретическое обоснование этого “бренда” Калининградским ГЦСИ был проведен международный форум, в рамках которого было выпущено издание: “АРТ-Гид. Кёнигсберг/Калининград сегодня”, а также “крутлый стол” и серия выставочных проектов.

Проще и банальнее, чем выпустить гид, кажется, ничего нет. И все же – это первый в России путеводитель, который водит не по выставкам – как арт, и не столько знакомит с глубокой историей в памятниках – как гид, а акцентирует время и переживания, поданные черным по белому. Несмотря на то что в калининградском гиде достопримечательности подобраны по привычной схеме – экскурсионной, начиная со знаменитого имперского вокзала, далее – Кант и т.д. Однако фотографии и тексты к этим “приметным” местам даны совершенно пестрые и противоречивые – между научными и дневниковыми. Так как написаны не профессионалами, а художниками и архитекторами, фотографами, писателями, академическими работниками (как калининградскими, так и российскими и зарубежными, побывавшими хоть раз в городе). Подчас иллюстрирующих одно – место, человека, событие, – но совершенно с диаметральных точек зрения. Отчего гид больше похож на каталог, где концептуальной основой проекта стало существование реального города в определенном отрезке времени – между 750-ю и 60-ю годами. Где через сюжеты о памятниках советского наследия, через впечатления от прусских казарм и тевтонских замков, через нарратив “чужих” художников-писателей вспыхивает тревожным сигналом переживание “родовой травмы” на собственной, местной или приезжей, “шкуре” – клеймо переселенцев. В каждой строчке и имидже издания звучит “прекрасная музыка надежды” – что город с географическо-политической неустойчивостью сможет пребывать в двух состояниях одновременно, хотя бы сейчас, когда факт невозможности соединения “русского-прусского”, наследственного и привнесенного осознан и принят, что вот она – такая желаемая идентичность. Именно в этом специфика издания. Его основная не-гидовость.

За “крутым столом” “Наследие в актуальном контексте”, объединившим участников Гида и теоретиков, работающих с озвученной форумом проблемой, рассматривались очень разные аспекты апроприации памяти и персонификации наследников. Но во всех случаях оговаривания актуальности наследия и наслед-



Евгений Уманский
*"Кронпринц",
 инсталляция,
 2005 (слева)*

Дмитрий Булатов & Павел Савельев
*«Шанка Гугуце»,
 инсталляция,
 2005,
 Выставка
 «Современное
 искусство
 в Nature»,
 Музей
 Куришской косы,
 Национальный
 парк
 «Куришская
 коса»
 (справа)*

ственности звучали подспудно два вопроса: каким может быть наследие (дар, переданное) у детей и внуков тех, чьи родители были сопричастны к разрушению, к тотальному уничтожению иной культуры и образа жизни, там, в том месте, где теперь живут? И второй, связанный с архитектурно-территориальным наследием: что же делать с доставшимися насильно или по праву завоевания землями-замками и "драконами"? В случае Калининграда – наполненность бывшего немецкого города русской речью, гордость за предков, отстоявших "русское" в войне, ненависть к нерусам-литовцам-эстонцам. Дом Советов и Кафедральный собор, могила Канта и панельные "хрущевки". Прусское чувство собственности (надпись на стене многоэтажки "Кениг, твою мать, – мой родной город!"), презрение к восточному ощущению России, причисление себя к "чистым европейцам". Вместо "прусского призрака" наследия в Калининграде есть наследственность – как русская привнесенная, так и прусская – не выветрившаяся. Нечто генетически дополненное, неизлечимое, неоперируемое, определившее ментальность теперешних жителей.

Чему подтверждением на практике стали выставочные проекты. С одной стороны – пленэрная выставка "Современное искусство в Nature" в музее национального парка "Куришская коса". Безумно красивое место – песчаные дюны и холодное северное море выступили "искусственной", умелой иллюстрацией к правдоподобию искусству, чувствовавшему себя, между прочим, очень комфортно в полевых условиях. Как ни странно, было много проектов о ввинчивании в природу, при очень бережном отношении – только шум самолета (Данил Акимов, Калининград), человек-птица Кулик, впрыгивающий в свое болото (Олег Кулик, Москва), похороненные секретники с мертвыми – цветами и мышками (Елена Цветаева, Калининград). И над всем экспериментом по исследованию натуральности арта и нереальности природы царил надпись "Диетическая столовая" (Евгений Уманский, Калининград). Невольно проскальзывали ассоциации из истории: при бомбежке фашистами и союзниками Калининграда ни те ни другие не трогали побережье, пытаясь сохранить естественную красоту для себя.



С другой стороны – открытие ежегодного международного проекта "Башня "Кронпринц": Второе пришествие": серии мультимедийных проектов по инсталлированию башни "Кронпринц" в городское пространство. Заданная устроителями задача придать башне современное звучание и при этом сохранить ее историческое значение еще более усугубила ситуацию с наследием и памятниками в городе. В день презентации царил полная путаница – что относится к артовской эстетике, а что вне ее и создано временем? Дом Советов, отмечающий центр города, был при помощи проектора-прожектора спроецирован на дома Московского проспекта (группа "Ракета", Швеция), по реке Преголе протянулась цитата из великого Канта (дует FA+, Швеция), фортификационные сооружения города поменяли кирпичики на зеленые мордочки зайцев (Ростан Тавасиев, Москва). Да и сама башня обновилась – надпись "Кронпринц" (Евгений Уманский, Калининград), зеркально отраженная с обеих сторон, отметила новую границу ее существования – здесь будет новая резиденция Государственного центра современного искусства.

Удачи.

Юлия Гниренко
 Родилась в 1976 г. в Нижнем Тагиле. В 2001 г. закончила Уральский государственный университет. Искусствовед, куратор. Живет в Нижнем Тагиле и в Москве.

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**

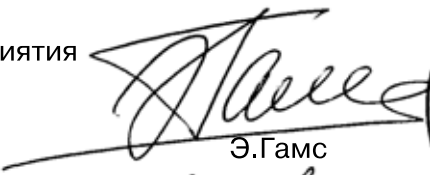
СЧЁТ № 2005/2

Платательщик: _____

Адрес: _____

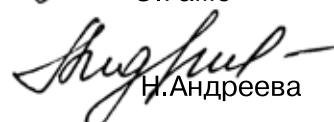
№ п/п	Предмет счета	Единица измерения	Кол-во	Цена (руб.)	Сумма (руб.)
	Подписка на ХЖ С45498			349-40	349-40
	Итого к оплате:				349-40
	В том числе НДС 18%				53-30

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 подписи 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.**