

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

ИРИНА БАЗИЛЕВА (Москва)
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.: (495) 609 0812 факс: (495) 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

IRINA BAZILEVA (Moscow)
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)

lay-out **GALINA MUKHINA**

proof reading **GALINA AVANESOVA**

Moscow Art Magazine office:
9, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: (495) 609 0812 fax: (495) 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: 7-495-334 7479,
E-mail: nauka@naukae.msk.ru

В оформлении обложки использована работа **Иржи Давида** «Пьета», 2005

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ 64

О ВЕРЕ

Тема настоящего номера “Художественного журнала” лишь на первый взгляд может показаться неожиданной и неуместной. Ведь это ранее, когда культура следовала заветам эпохи Просвещения, вера представлялась чем-то мракобесным и реакционным. Ныне же, когда принято говорить “о конце метафизики и метанарратив

ХЖЖ

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

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

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

Адрес редакции
125104, Москва,
Большой Палашевский пер., д. 9/1
тел.: (495) 609 0812
факс: (495) 299 9233
e-mail: martmag@online.ru

Moscow Art Magazine office
9/1, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: 7.495.609.0812
fax: 7.495.299.9233
e-mail: martmag@online.ru

<http://xz.gif.ru>

СОДЕРЖАНИЕ

6

БЕЗ РУБРИКИ

**ВЕРИМ ЛИ МЫ,
ЧТО МЫ ВЕРИМ,
ВО ЧТО МЫ ВЕРИМ?**

Дмитрий А. Пригов



НЕВИДИМЫЙ ХУДОЖНИК

БОГДАН МАМОНОВ

Когда произносишь слово “современность”, то неминуемо хочется произнести и другое – “кризис”. Кризис и современность, или, если угодно, кризис современности. Так можно было бы сформулировать проблему!

Можно говорить и о кризисе в различных сферах, а можно и о положении искусства, тоже проблематичном. Само по себе одно не вытекает из другого, но к этому мы еще вернемся.

Принято считать, что в кризисе всегда присутствует доля позитивности. Ведь осознание отчаянности собственного положения заставляет предпринимать решительные шаги: кризис – это одновременно шаг к спасению.

Но, похоже, наше положение иное. Наш кризис продолжается слишком давно. И в конце концов мы к нему привыкли. Может быть, мы даже паразитируем на нем, ведь так удобно подвергать мир критике, тем более что критический дискурс едва ли не самый востребованный в современной культуре. Порой закрадывается сомнение: сам ли кризис порождает критику или, напротив, критическая позиция занята воспроизведением кризиса как фантома, легитимирующего ее существование?

На самом деле, мысль о кризисе современности должна быть подвергнута сомнению и именно с точки зрения ее связи с современностью. Очевидно, что прошлое выглядит всегда прекраснее, чем оно есть на самом деле, благодаря особенности культурного архива, отбирающего только лучшее. Все заурядное и банальное – словом, то, что всегда составляет основной корпус культуры, филътрируется архивом, который структурирует историю как галерею героических и блистательных подвигов.

И все же ощущение кризиса современности не покидает, отчасти и потому, что, признавая его, мы все-таки остаемся без преодоления.

Выше я уже указал на то, что кризис общества вовсе не обязательно должен быть причиной кризиса искусства. Мы знаем реакционные эпохи, когда искусство расцвело, и, наоборот, помним революции, породившие пустоцветы.

Но что мы должны назвать “современностью”? Мне кажется, что можно говорить о двух типах современности или того, что мы под ней понимаем.

Во-первых, это та точка “здесь и сейчас”, в которой мы всегда находимся и которая, вместе с тем, остается вечно неуловимой. Но лишь одна она связывает нас с реальностью. Прошлое неизбежно мифологизируется, превращаясь в пучок взаимоисключающих версий, будущее эфемерно, и только в настоящем мы сталкиваемся с “вечным”. Именно поэтому “вечное” в то же время всегда и современно.

Но есть и другая “современность”: та, которая принимает облик актуального искусства, та, которая находит себя в феномене моды, та, которая и переживает перманентный кризис. Именно ее столь точно выразил на последней Венецианской биеннале в своем перформансе Тино Сегал. Напомню, что там зрители Немецкого павильона распевали при появлении каждого нового посетителя: *“Contemporary, contemporary, contemporary! We are so contemporary!”*

Но по сути дела у нас перед глазами всегда находится множество калейдоскопически меняющихся образов современности, вроде бы взаимоисключающих и, одновременно, прекрасно сосуществующих друг с другом. Хотя мы и захвачены этими образами, но на внутреннем

уровне мы все же ощущаем связь подлинной современности с вечностью, а значит, и с истинностью. Но истина может быть только одна. Отсюда стремление понять ее, а значит, и сформулировать современность.

Конец 90-х и начало нулевых были отмечены возникновением разнообразных сообществ и микросообществ, стремившихся настаивать на собственном понимании современности.

Это вполне естественно в мире, где плюрализм является господствующей идеологией.

Только в ограниченном кругу единомышленников и может родиться некая “общая идея”, которая определяет всю цепочку жестов, а в конечном счете и жизни.

Именно различные художественные сообщества порождали надежду на создание независимого фронта художников, способных создать искусство, обладающее автономией.

Но оказалось, что за пределами узкого круга того или иного объединения, идеи, которые полагались внутри него как универсальные, не просто оказывались под вопросом, а оставались совершенно непонятыми. Ни одна из идей этих сообществ так и не получила поддержки от потенциальных союзников, но зато некоторые из них оказались способными выполнять роль брендов, продвигающих авторов на художественном рынке.

Заставляет ли идейный крах этих сообществ усомниться в ценности их опыта в деле формулирования современности? И да, и нет. Вопрос в том, являются ли цели, ими декларируемые, подлинными целями и не можем ли мы отыскать в недрах этих сообществ другие цели, не всегда осознанные, но, может быть, более важные.

Материал
проиллюстрирован
проектом **Богдана
Мамонова**
«Транквилизация
памяти», 1998
Фото Григория
Штейнера, 1913



Обратимся для примера к одному из самых известных российских микросообществ — петербургской группе “Что делать?”, созданной в свое время художником Дмитрием Вилен-

ским. Жизнь и судьба этого сообщества чрезвычайно характерны для нашей эпохи. Уже само название говорит за себя, недвусмысленно намекая на приверженность членов группы левому дис-

курсу. Газета с аналогичным “говорящим” названием, продуцируемая этой группой, будет представлена на ближайшей “Документе” как проект, что, несомненно, можно считать успехом. Но...

Можно ли в самом деле, опираясь на опыт группы, обнаружить ответ на вопрос, явленный ее названием? Если рассматривать только внешнюю деятельность “Что делать?», в этом приходится усомниться.

Дело в том, что члены микросообщества состоялись как художники и теоретики задолго до появления самой группы. Собравшись вместе, они не доказали тем самым, что сумма их усилий оказывается значимее, чем то, что они творили поодиночке. Напротив, возникает подозрение, что индивидуальные таланты отдельных художников начинают растворяться в общей идеологии, которую они внешне разделяют, но которая оказывается внутренне несопоставимой с их личным дарованием.

Так, в одном из своих последних фильмов дуэт ФНО, подразделение “Что делать?», показывает женщин-закройщиц (платья, одежды, шитье – привычные элементы их личной мифологии), которые производят некие “левые” тексты. Очевидно, Цапли и Глюкля делали серьезную работу, иллюстрирующую дискурс, с которым работает “Что делать?», но в действительности фильм смотрится как смешная пародия на левую утопию.

Личный талант художниц, без сомнения незаурядный, оказывается сильнее идеологии, ими принятой. Само по себе это тоже интересно, но скорее с точки зрения культурологии и, может быть, психологии, но не целесообразно ли было им заниматься тем, что удастся лучше всего, а именно искусством как таковым, и не пытаться “иллюстрировать смыслы”?

То же самое можно было бы сказать и о других членах группы, ставящих личное начало в рамки искусственно привнесенного дискурса. Конечно, понятно желание художников поселить себя в клетку. В современном обществе, основанном на плюрализме, мы больше всего жаждем *несвободы*, и творче-

ских людей это касается не в меньшей, а может быть, и в большей степени, чем простых смертных.

С другой стороны, идеи и теоретические выступления “Что делать?», а в особенности самого Виленского, подвергаются серьезной критике именно со стороны собратьев “по вере”.

Порой в деятельности группы усматривают карьеристские тенденции. В самом деле, несмотря на все вышесказанное большинство членов группы оказались “на виду” именно после соединения, а приглашение на “Документу” лишний раз подтвердило, что заучивание и повторение определенных идей может стать пропуском на вершины.

И все-таки я убежден, что внутри “Что делать?” мы можем увидеть и почувствовать совсем другие движения и совсем другие опыты, чем те, которые они декларируют.

За фасадом лозунгов и бесконечных интернет-дискуссий происходит человеческая жизнь, построенная на взаимной дружбе и любви.

Близкие к “Что делать?” люди знают, например, что у Виленского и Цапли не так давно родился ребенок. Само по себе это может представляться заурядным фактом, но мне так не кажется.

Можно даже задаться вопросом: а могло ли это произойти вне деятельности “Что делать?” Я почему-то не уверен. Для любого поступка требуется внутренняя опора, чтобы жить, дух человека должен на что-то надеяться и... верить. Иногда не так уж важно “во что”.

Какой же можно сделать из этого вывод? По-видимому, мы не можем “просто жить”, нам все время требуются оправдания, идеологические ходули, чтобы рисовать картины, издавать журналы, родить человека...

У нас все как-то никак не получается просто жить здесь и сейчас.

А ведь, казалось бы, все ценное, что мог бы дать нам XX век, – это мысль о том, что граница между искусством и жизнью преодолима.

Вот только ошибка многих на этом пути заключалась в неправильном направлении вектора.

Не жизнь должна превращаться в искусство, путем валоризации в пространстве культуры.

Наоборот, это искусство снова должно превратиться в жизнь, стать по-настоящему невидимым.

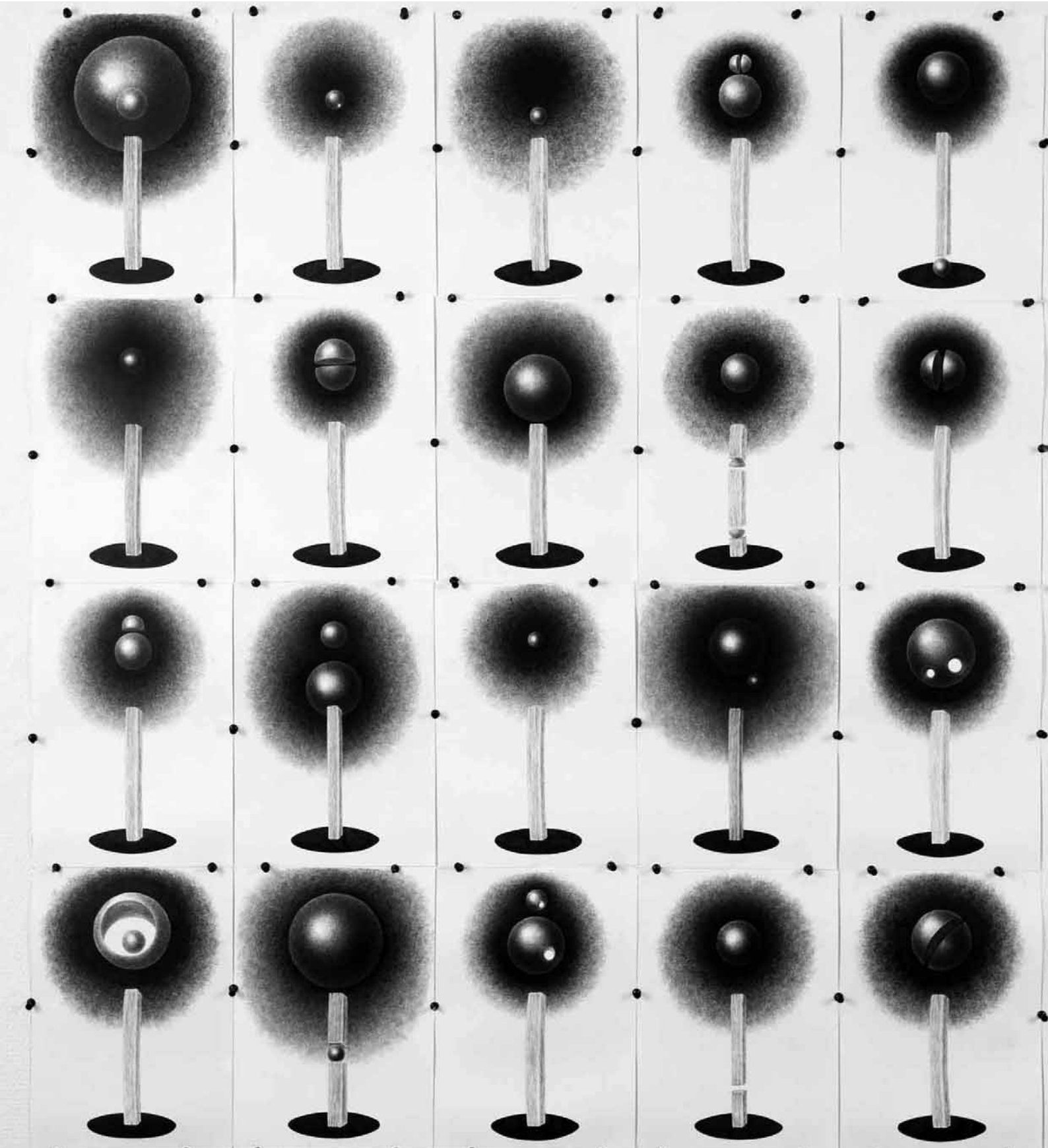
Когда группа *ESCAPE* совместно с Анатолием Осмоловским инициировала “нонспектаклярное” искусство, было написано множество текстов и сказано еще большее количество слов, в том числе и автором этой статьи, о том, что же это все-таки такое.

Сам Осмоловский в конечном счете выбрал конформистский путь, справедливо усмотрев в нонспектаклярности возможность реактуализировать форму и таким образом вписать свою деятельность в художественный рынок.

Но я изначально видел смысл этой инициативы в полном и окончательном отказе от продуцирования и обретении за счет этой, действительно радикальной, жертвы возможности превращения в искусство всего вокруг, и прежде всего самого автора. Или нет, точнее, возможность каждому стать автором. Но, конечно, такой подход никак не совместим с деятельностью арт-системы, а значит, навсегда оставляет художника за бортом культуры.

Чтобы начать жить и действовать, нам еще нужны “идеи”, но подлинный смысл для маленькой группы людей, составляющих сообщество, несут в себе только отношения любви-дружбы внутри этой группы, внутри других групп, внутри человечества. Они-то и есть единственный настоящий акт искусства.

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



ГДЕ ТЫ, ГДЕ ТЫ, МАТУШКА-СОВРЕМЕННОСТЬ!

ДМИТРИЙ А. ПРИГОВ

Понятие современности – не в философско-культурологическом его формульном оформлении, не в аспекте общего определения термина “модернити” и периода его возникновения, но в обыденном – весьма даже просто. Ну, то есть, более-менее понимаемо в пределах простого житейского разговора. Хотя, конечно, подлежит определенному, не особенно-то и хитрому анализу.

Так вот.

У нее, у современности, будь она неладна (или, наоборот – благословенна), три видимых горизонта. Первый – горизонт годичного существования. Ну, в смысле, от дня рождения до дня рождения. Затем следует горизонт культурного поколения, которое в наше время резко разошлось с поколением биологическим, достигнув 7–10 лет. (Соответственно, в предыдущие времена – начало XX века? – когда культурное поколение совпало с поколением биологическим, и в архаические времена, когда культурное поколение могло покрывать три поколения биологические, понятие второго горизонта современности достаточно рознилось с нынешними.) Понятно, что с отсчетом поколений, при рутинности процесса постоянного рождения, дело обстоит не так-то и просто. Обычно они отсчитываются от какого-то исторического или просто значимого события для данного рода деятельности.

И третий – горизонт реального просматривания собы-

тий прошлого, которым можно приписать значение актуальных и в наше время (под нашим временем имеется в виду время повествователя). Этот горизонт весьма зависим от социокультурных манипуляций и политических установок. На этом основываются многие ретропрактики, дающие в синхронном срезе современной культуры весьма прихотливые сочетания, впрочем, всегда с доминирующим вектором, направленным в прошлое. Ну, и с соответствующими идеологическими и политическими последствиями. Во всяком случае, вербально-теоретическим сопровождением, иногда искренне и не осознаваемым, не опознаваемым творцом и творцами в таком своем ретроградно-охранительном качестве.

Всякий раз, пускаясь в рассуждение, нужно отдавать себе отчет, в пределах какого горизонта мы ведем разговор. И, соответственно, надо иметь в виду, из какой временной точки делается заявление, так как граждане по всему свету (а у нас тем более), проживая даже в одном, условно фиксируемом, историческом времени, разведены в культурном времени, бывает, на столетия.

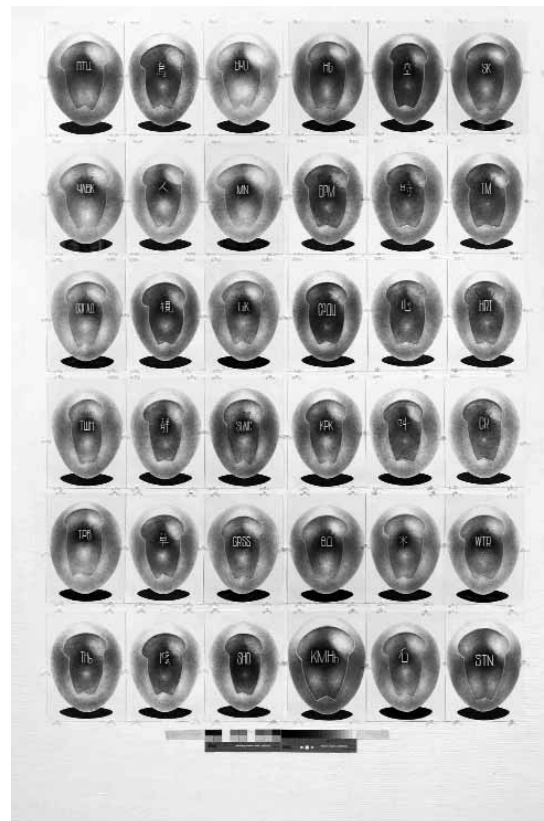
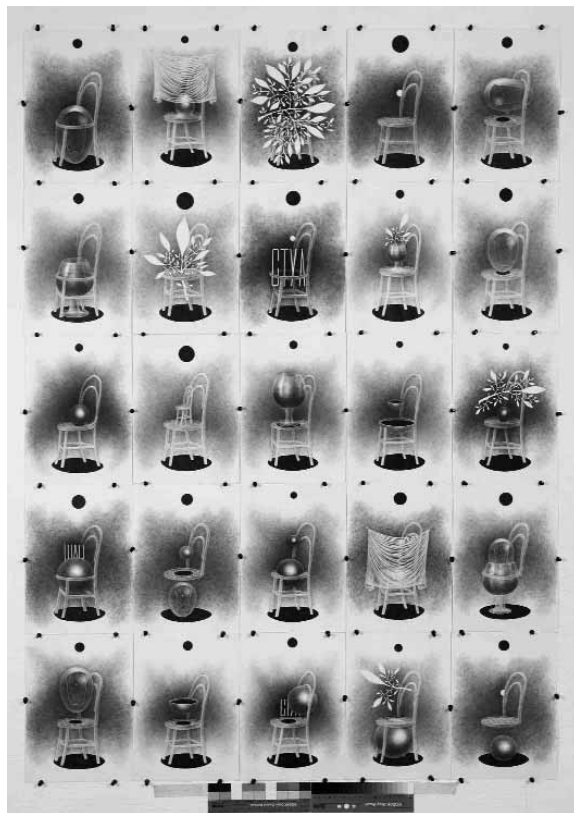
Соответственно, пересечение помянутых горизонтов и социокультурных времен обитания дает весьма спутанную картину суждений и высказываний на большом пространстве большой культуры.

Ну, понятно, что наши рассуждения ведутся на пересечении второго горизонта пони-

мания современности, локализованного в пределах проекта актуального искусства крупных урбанистических образований, их институций и практики радикальных художников. Радикальных, то есть до последнего времени предпочитавших работать, скорее, стратегиями и жеста-ми в пределах проектов и инсталляций.

Понятие же актуального искусства во многом связано не с самими художественными текстами (вербальными, визуальными или поведенческими), которые могут быть абсолютно новыми и актуальными в пределах избранных видов и жанров, но, скорее, в явлении обществу некоего нового типа художественного поведения, являющего социально-адаптивные модели.

По сути дела, всякий раз в обществе явлены, а искусством акцентированы, две адаптивные модели – истеблишментная (модель вписывания во власть и преуспевания) и альтернативная (модель противостояния и, одновременно, отсроченного успеха). Вторая модель есть модель риска, так как, вернее, она есть не модель, но варианты моделей, которые предлагаются обществу. Со временем общество, соответственно своим запросам и структурным изменениям выбирает какую-то одну из них в качестве новой истеблишментной. Именно эта негарантированность наполняет альтернативный мир столь известным шармом горячности, риска, безумия, болезненности и авантюристичности.



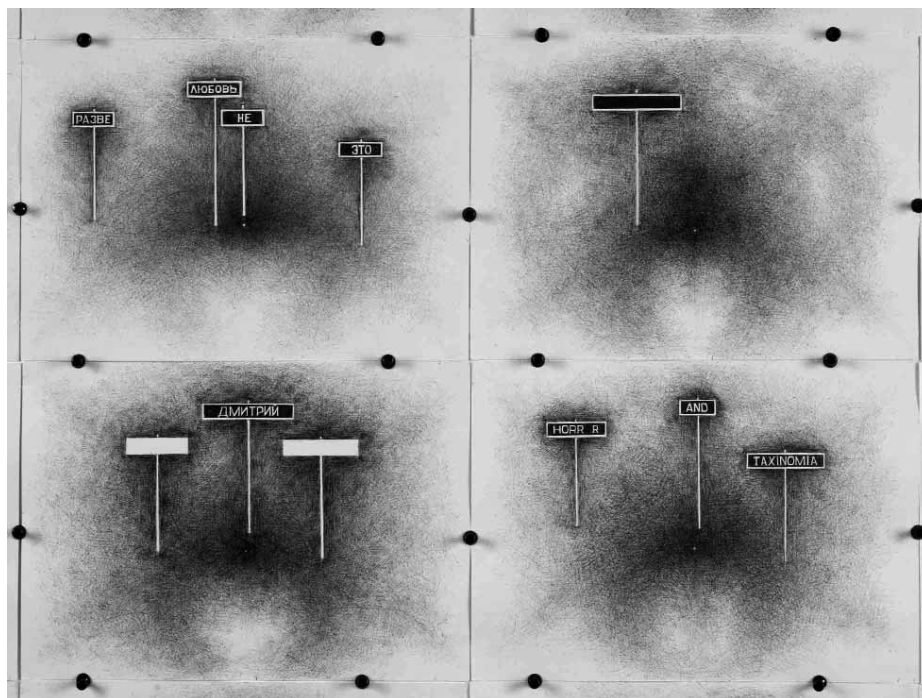
Наше время являет две такие предельные общественные социально-адаптационные модели. Одна – причастность власти с вытекающими отсюда финансовым процветанием и успехом и вторая – терроризм. Они обнаруживают транспонированное в социокультурные области основное, проявляющееся ныне противостояние мегаполисов и всего остального, не попадающего в сферу их прямой манипуляции, мира. В пределах искусства они объявляются как рыночно-гламурная стилистика и, памятуя, что альтернативные модели вполне разнообразны, в альтернативной сфере – наряду с политизированным дивизионизмом, менее радикальные, чем прямой терроризм, способы артистического проживания и артистических практик.

Понятно, что современное – это пока еще малоразличное будущее, так как нормально-современное сразу же становится прошлым и противостоящим новому в своей стремительной институализации. Посему, явленное в недавнее время стратегическое и жестовое поведение художников, покрывающее, воспроизводящее, симулирующее и имитирующее почти все виды человеческой активности, вполне уже утверждено, валоризировано, музеифицировано и архивизировано. Вот – столько всяких “-ировано”.

И в этом смысле последние попытки отдельных художников от всей этой чудовищной просеянности культурного поля обратиться снова к неким серьезным практикам прошлого, типа авангарда 20-х, увы,

вполне воспроизводят уже известный тип ностальгирующего художника. Поскольку вряд ли тот тип культуры, художника и социокультурного проекта воспроизводим во всей полноте превосходящих обстоятельств, соперничающих культурных проектов и возрастов того аутентичного времени. Продуцируется ностальгическая декоративность жеста.

Ну, ностальгирующий тип художника, обращающегося к разным периодам человеческой культуры, вроде бы исполненным истинно онтологической укрепленности в истории и вечности, вполне известен и эксплуатировался не раз. В пределах вышеприведенного первого горизонта понятия современности он вполне может быть и успеш-



ным. В то же самое время, на более продолжительном промежутке времени он только подтверждает до сих пор еще в какой-то мере актуальный тип мобильного художника, меняющего медиа, стили и жанры в соответствии со стремительной сменой нарастающих культурных поколений и сокращающихся по длительности культурных возрастов. Сопровождающая их культурная активность полностью включена в рыночные законы доминирования морального устаревания над физическим.

Какие же черты современности (в понимании как еще не распознанного будущего, то есть не опознаваемое пока как художественно-творческая деятельность) в наше время полной апроприации художниками и имитации ими всех родов сервисной и посреднической активности современной рыночной действительности могут быть предугаданы?

Пожалуй (без всякой гарантии истинности и вероятности реализации подобных утопий), можно бы предположить некий род номинационной и опознавательной деятельности. Что имеется в виду? В отличие от имитационно-симуляционной художнической активности или внедрения артиста в некие научные лаборатории со своим художественным квазинаучным проектом, предположим то, что может быть названо опознанием и номинацией. То есть, как бы отстраненно-объективный, даже и не названный в качестве художника, номинатор опознает и презентует в виде художественной деятельности активность вполне серьезных и самодостаточных научных или производственных коллективов (даже и религиозных институций или же эзотерических групп), притом несколько не внедряясь в сам проект и не нарушая его естественного течения. Или же выявляются

некие неизвестные, досель не опознаваемые черты и зоны деятельности вполне известного художника (понятно, что это вовсе не совпадает с известными о существовании как бы неких неведомых художников, институций и коллективов). Притом, что вполне может быть негигирирован основной корпус его текстов при полной "нехудожественности" (в привычном понимании) акцентированной стороны его деятельности.

Естественно, не вполне пока ясны и рамки экспозиционности (если вообще такие будут присутствовать) и способы рефлексивного сопровождения. Может быть, последним все и ограничится.

То есть, возможно, это и нельзя будет назвать художественной деятельностью в нынешнем ее понимании. Но ведь за последнее время узурпации, вполне закономерной и справедливой, кураторами и интерпретаторами роли художников (когда художники становятся просто персонажами личных проектов этих кураторов и интерпретаторов), мы уже привыкли к такому перемешиванию социокультурных и культурно-эстетических ролей в нынешнем экспозиционном и – шире – культурном пространстве. Нас уже ничем не удивит.

Или же все-таки удивитесь?

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.



“ВСТРЕТИЛИСЬ ДВА ВЫРОЖДЕНИЯ...”

БОРИС КАГАРЛИЦКИЙ

Estrujenbank
«Пятьсот лет»,
диптих,
1990



Виктор Мизяно: В последнее время мы наблюдаем, как процесс консолидации власти приводит к попыткам создания того, что может быть названо новой официальной культурой. Точнее, иначе: мы наблюдаем, как культурный процесс в России превратился в сцену показа разных проектов официальной культуры, из которых власти предлагается выбрать нечто ей подходящее или создать некий приемлемый для нее конгломерат. Согласен ли ты с этим наблюдением?

Борис Кагарлицкий: Конечно... И свидетельство тому — фильмы “Дневной дозор”, “Девятая рота”, Биеннале современного искусства, ряд явлений в архитектуре и т.д. и т.п... Однако же самым большим культурным проектом власти, как это ни парадоксально, является рекон-

струкция Большого театра. Вроде бы ничего нового не создается, однако сама идея того, что нужно взять нечто старое, вложить в это огромные деньги, реконструировать и предъявить как свое, представляется мне своего рода программным концептуальным заявлением. Реконструированный Большой театр как некий целостный объект — это образ государственного искусства, каким оно будет через семь-восемь лет, некий образ того, как власть хочет видеть себя в искусстве и каким оно видит искусство в себе, перефразируя Станиславского. Сюда относится и то, что там будут показывать, как это будут показывать, как это будет выглядеть и как это будут презентовать...

Объяснения всему этому лежат на поверхности. Во-первых, когда бюрократия начинает

создавать искусство, оно получается, по меньшей мере, вторичным. Во-вторых, раз осваиваются большие бюджеты, то, значит, надо показать нечто масштабное, основательное, серьезное. Надо, чтоб была позолота, чтоб мрамор был; должны быть виньетки, должно быть много дорогой краски потрачено... Вот тогда видно, что старались, что деньги потрачены не даром. Неважно, что настоящие материалы, может быть, украдены и заменены суррогатом, который стоит гроши. Главное, что работа и вложение средств были наглядно продемонстрированы.

Впрочем, есть и другой, внебюрократический момент. Дело в том, что под лозунгом модернизации в России и вообще в современном мире мы сегодня наблюдаем реакцию. Специфика современной реакции состо-

Manolo Quejido
«Прибавочная
стоимость»,
акрил/картон,
1975



Марсело Экспозито
Первое мая (город-фабрика), 2004, 61'
Marcelo Expósito
Primero de mayo (la ciudad-fábrica), 2004, 60'

ит в том, что она говорит языком модернизации, употребляет терминологию, которая изначально была характерна для левого дискурса или, по крайней мере, для леволиберальных кругов. Это такие понятия, как “прогресс”, “реформа”, “преобразование”, “обновление”, “перемены”. Драма происходящего в конце XX – начале XXI века заключается в том, что эта лексика освоена, использована и в значительной мере “занята” – силами, которые традиционно выступали с противоположных позиций. Это четко осознанный проект социального реванша, возвращения в прошлое, отмены того, что было достигнуто в XX веке. Однако для того, чтобы продать миру, пережившему XX век, идею возвращения в век XIX, конечно, нужно использовать лексику, уже отработанную в XX веке. В этом смысле очень характерно, что, с одной стороны, говорят о модернизации, а с другой стороны, осуждаются и отменяются все те идеи, лозунги и даже структуры, которые послужили основой для модернизации.

В результате, во-первых, на эстетическом и на культурном уровне – точно так же, как и на политическом, – официоз оказывается принципиально, про-

граммно неискренним. Можно быть очень злым, но искренним. Можно говорить чудовищные вещи, но в этом тоже может быть некое обаяние. Дикарь может быть обаятельным. Лгущий бюрократ не может быть обаятельным. Поэтому мы сталкиваемся с этой проблемой фундаментальной неискренности, которая заложена в основу проекта. Второй аспект этой проблемы связан с тем, что данный проект глубоко реакционен в культурном плане, так как он противостоит новаторству. Отсюда возникает очень любопытная ситуация, когда новаторство в технологиях, причем прежде всего в технологиях воспроизведения, соединяется с полным эпигономством, вторичностью или отсутствием содержания на фундаментальном уровне. И это относится к искусству, к политике, к рекламе – к чему угодно.

В самом деле, все принципиальные идеи, лежащие в основе нынешних технологических “новаций”, были в наличии уже 20–40, иногда 50 лет назад. Всё это было принципиально возможно. Почему это не делалось – другой вопрос. Теперь мы в значительной мере имеем дело с массовым тиражированием для рынка неких принципиальных продуктов, которые были раньше рынку недоступны. Рынок ими овладел и начал их нам предлагать в массе разных модификаций. Перед нами самые разнообразные подходы к воспроизводству, повторению, тиражированию новаций на основе уже готовых базовых идей. И здесь система проявляет невероятную изощренность, но при этом она в гораздо меньшей степени проводит принципиально новые идеи. Поэтому сегодняшнее официальное искусство оказывается декларативно и принципиально вторичным.

В качестве примера возьмем храм Христа Спасителя. Это очень точное проявление официального искусства нашего времени: старое здание, построенное заново, но не вполне соответствующее тому проекту, по которому был построен тоновский собор. Оно построено из новых материалов и воспроизводит некий архетип имперской духовности, который также был создан в эпоху реакции и который, в свою очередь, тоже изначально был вторичным и эклектичным. То есть это как у Платона – отражение отражения. Эклектичный и вторичный эпигонский проект Второй империи или его аналог в России (это в основном времена Александра III) – это период реакции после реформ, – реформ 60-х годов. Теперь этот эпигонский стиль становится уже образцом, первоисточником, потому что новые эпигоны не могут пробиться дальше. Да в общем-то им это и не нужно: принципиальные подходы уже отработаны. Важная характеристика этих реакционных эпох – нацеленность на технический прогресс, инновации в области транспорта, связи и т.д. Кажется, будто в этом и есть решение всех проблем. А в области искусства, культуры, духовной жизни, в области общественного устройства уже всё, что нужно, есть. Остается лишь это оптимизировать (т.е. именно улучшить, привести в порядок то, что есть, а не сделать что-то новое). Именно на такую консервативную модернизацию и нацелен путинский проект...

Можно, наконец, постараться затронуть и более глобальный аспект, для чего надо подняться на, так сказать, миросистемный уровень. Очевидно, что капиталистическая система находится в кризисе: видно это и по ситуации с Ираком, и по нефтяному кризису, и по многим другим

признакам. Но вполне возможно, что речь идет уже даже не о кризисе миросистемы, а о признаках упадка капитализма вообще, как такового. То есть капитализм вступил в фазу деградации и разложения в отличие от капитализма XIX и даже первой половины XX века, когда он находился, так или иначе, на подъеме. Однако это отнюдь не значит, что мы находимся на пороге революции или какого-то нового общества. Может быть, да, может быть, и нет – пока еще рано судить.

Отсюда проистекают очень мрачные мысли. Как определить общество, которое приходит в упадок, деградирует, но неспособно к революционным переломам? Это напоминает Римскую империю времен упадка, которую некогда Окуджава сравнивал с Советским Союзом, только теперь Римская империя времен упадка – это в значительной мере уже вся планета. Таким образом, с одной стороны, происходит процесс глобализации, с другой стороны, его отличительная характеристика – широкомасштабная варваризация. Тяга к роскоши и украшательству как раз и свидетельствует о воцарении варварского вкуса. Статьи говоря, как историки-искусствоведы отличают классическую древность от, допустим, римского предмета третьего века? Очень просто. Они более яркие. С точки зрения современного искусства, они даже более красивые: ведь речь идет о вкусе не интеллектуала, но обывателя. Предмет, сделанный в Риме во времена, скажем, солдатских императоров, конечно, более привлекателен, чем образец времен Праксителя или Рима классической республики или даже классической империи. Это общая динамика вырождения и разложения, которая сопровождается наличием большого

количества ресурсов. Вырождение проявляется не в том, что нет денег или технических средств, а в том, что нет позитивной динамики, нет внутреннего драйва, поэтому наиболее адекватное средство выражения здесь – элементарное украшательство.

В. Мизиано: Твоя диагностика современного вкуса снайперски точна. Варварское украшательство – это действительно стилистическая черта современного искусства, самых разных его разновидностей, но которые претендуют сейчас на то, чтобы стать официальным искусством путинской России. Наблюдается здесь и тяготение к тяжелым материалам – бронзе, позолоте, предъявленной трудоемкости и рукотворности, к избыточной пластике и перегруженной образности. Верна и отмеченная тобой образная вторичность. Только я бы уточнил, что римейк сегодня может быть не только исторический, но и глобализированный. Я имею в виду наличие продукции, которая вторична не только по отношению к искусству прошлых эпох, но и по отношению к современным ей другим видам изобразительной продукции – клипам, рекламе, видеоиграм и т.п.

Б. Кагарлицкий: Римейк необязательно историчен. Он может быть расположен по отношению к оригиналу не в хронологическом порядке, а в географической последовательности. Объектами римейкования, если так можно выразиться, могут быть не только произведения и объекты прошлого. Это может быть чужое, американское, это может быть глобальное... Берется некий объект другой культуры, а потом осмысленно или бессмысленно используется. Скажем, американский римейк на французскую “Ники-

ту” суть “Никита” для другого вкуса, а именно для вкуса американского.

Тут есть еще один важный момент. Искусство 20-х – 30-х годов: его информационным культурным контекстом был жесткий, агрессивный, brutальный контекст политической пропаганды. Он был един и для политизированного, и для неполитизированного искусства. Если взять западноевропейскую и особенно американскую ситуацию 50-х – 60-х годов, то здесь глобальным контекстом будет контекст рекламы: реклама как главный культурный феномен, который всюду доминирует, всюду присутствует. Можно либо всецело принимать эти контексты, вписываться, либо протестовать против них, либо от них убегать. Контексты определяли весь культурный поток.

Теперь же мы видим культурный поток “попсы”. Что такое “попса”, понятно и без дефиниций. И тут тоже есть очень важное обстоятельство. С одной стороны, мы действительно опираемся на классику, традицию, если угодно, историчность, с другой стороны, попса дает некую норму того, что “пипл хавает”. В связи с этим “попса” периодически начинает претендовать на то, что она находится в каких-то отношениях с классикой. Классика же превращается в “попсу”. Иногда эти сочетания бывают не столь катастрофичны. Взять хотя бы фильм “Идиот”. Фильм сам по себе неплох, однако с точки зрения культурного контекста весь этот проект создания телевизионной классики – будь то “Доктор Живаго”, будь то “Идиот” – констатирует совершенно чудовищный духовный кризис. Начнем с того, что эти фильмы призваны не заменить книги, а *напомнить об их существовании*, что еще хуже: они полны позитивного пафоса вер-



Занни Бегг
«Когда Вы намереваетесь изменить мир, мир также изменяет Вас», нашивки, шелкография, значки, сборник интервью, 2006.

нута в обиход русской культуры роман “Идиот” Ф.М.Достоевского, вернуть Достоевского в русскую культуру! Или вернуть Пастернака в русскую культуру! Как их вернуть? Снять по ним телесериал. Другим способом их уже невозможно вернуть в массовое сознание. Так Достоевский превращается в мыльную оперу. Триумфом этой культурной катастрофы, ее вершиной было то, что произошло после окончания показа фильма “Идиот”, когда массовые издательства начали выпускать pocket-буки с “Идиотом” Достоевского – так же, как до этого они выпускали книжки о “Моей прекрасной няне” или Дарью Донцову. Я видел в киоске рядом с моим домом, где продается вся эта продукция, объявление с подобным содержанием: “У нас есть свежий номер журнала “Астерикс и Обеликс”, а также роман Достоевского “Идиот”. И кадры из фильма на обложке... Это начало, симптом культурной катастрофы, которая в каком-то смысле уже необратима. Я имею в виду, что после этого в контекст классической культуры невозможно вернуться без каких-то потерь и переосмысления. Такого рода способы возвращения в классическую культуру равнозначны приходу зомби. Это озна-

чает, что всё умерло. А это, в некотором смысле, более трагично, чем если бы классику вообще не читали.

Подростки же, которые не читали роман “Мастер и Маргарита” вовсе или читали его иначе, чем люди нашего поколения, оценивали фильм с точки зрения спецэффектов. Поэтому, например, наибольший интерес у всех вызывал кот Бегемот – но не как образ или концептуальная работа режиссера, а как корректно сделанный спецэффект. Классическая литература полна возможностей для спецэффектов...

В. Мизиано: Сплетцэффект – это ведь, помимо римейка, еще одна поэтика современного культурного мейнстрима. Именно на нем построены фильмы “Ночной дозор” и “Дневной дозор”, именно к нему прибегают художники, злоупотребляющие фотошопом, и т.д. Сюда же относится и триумфальное принятие в Москве, после многих лет изоляционизма, архитектора Норманна Фостера, этого английского Церетели. Его архитектурная “попса” вся построена на техноспецэффектах. Исключительная популярность поэтики спецэффектов, на мой взгляд, состоит в том, что присущая ему компонента технологического аттракциона помогает власти наглядно предъявить свою причастность к современности, к той модернизационной риторике – “прогресс”, “реформа”, “преобразование”, “обновление”, “перемены”, – о которой ты говорил.

Б. Кагарлицкий: Кроме того, технологическое переусложнение выступает как необходимое доказательство серьезности работы. Но опять же, это не барочная сложность: в барокко избыточность была совершенно оправдана. Барочные фигуры

так полны внутренней энергии, что она как бы вырывается из фигуры. Это какой-то вихрь внутренней стихии. Но при этом все сделано с соблюдением геометрических пропорций – вроде бы и можно, а вроде и нельзя. Напротив, важная сторона спецэффекта в кино как раз в том, чтобы сделать то, чего на самом деле заведомо быть не может, и зритель это осознает. А в архитектуре... В этой поэтике спецэффектов усложнение искусственное, механическое. Вот к этой детальке прикрепим следующую, а затем и третью, а сверху и четвертую... Детский конструктор в руках неумелого ребенка, который еще не очень понимает, что он хочет построить, становится прообразом такой архитектуры.

В. Мизиано: Однако в той гиперурбанизированной и гипердизайнированной среде – в среде гиперсовременности (*hypermodernity*), которая и есть идеал современного правящего класса, – какое в ней будет отведено место культуре и искусству? В советскую эпоху, в той мере, в какой она продолжала традиции Просвещения, этим сферам деятельности приписывались познавательные и воспитательные функции. В XX веке инновативная функция закреплялась за современным искусством и за фундаментальной наукой – как в СССР, так и в западных обществах. А ныне и в ближайшей перспективе? Пока ничего, кроме того, чтобы быть частью досуга, индустрии развлечений, украшением праздной повседневности правящего класса, ничего другого искусству, похоже, не предлагается...

Б. Кагарлицкий: Постсоветское пространство уникально в одной парадоксальной особенности: в том, что здесь встрети-

лись два вырождения. С одной стороны, продолжается вырождение советской культуры. Нынешний новороссийский режим, конечно, может быть расценен как новый режим, но может быть расценен и как заключительная, эпилоговая фаза вырождения советской системы. Мы продолжаем жить в старой инфраструктуре: старые дороги, старые заводы, старая система образования, университеты, которые как-то поддерживаются старыми преподавателями, – это то, что мы имеем. Не становление новой системы, но финальный этап разложения старого. Современная политэкономика России – это политэкономика червей, которые живут в трупе и пытаются из этого трупа что-то для себя организовать, какой-то активный организм. Это не муравьи, которые могут построить, а черви, они могут лишь продолжать потреблять эту разлагающуюся плоть.

С другой же стороны, в качестве некоего рецепта спасения, принципа обновления этой вырождающейся структуры, берется современный капитализм, который сам тоже является вырождающимся, деградирующим явлением. Вот и встречаются два вырождения. Но вырождаются-то они по-разному – деградация и развал советских систем происходят совсем не так, как разложение мировой системы западного капитализма. Поэтому тут возникают очень странные парадоксы, когда некий симптом вырождения одной системы воспринимается в другой системе людьми как некое обновление, как спасение, как пример динамизма, пример жизни, жизненности, современности. И здесь присутствует некоторый элемент радостного умиления, которое на самом деле выдает всё того же варвара или дикаря.

Эта ситуация интересна в культурном плане, так как не всё то, что хорошо, – эстетически ценно, и не всё, что эстетически ценно – хорошо. В данном случае достаточно мрачная ситуация в обществе может быть в каком-то смысле интересна с точки зрения этого парадоксального наложения двух тенденций деградации.

В. Мизиано: В художественном контексте эта “встреча двух вырождений” отказалась тематизирована в работе дуэта Дубосарского и Виноградова. Именно на их полотнах сенильной кистью соцреализма воссоздан позднекапиталистический китч...

Б. Кагарлицкий: Нельзя забывать, что китч – это тоже современность. Если современность – это китч, то китч – это современность. Соответственно, китч не выглядит чем-то неприличным или пошлым для художника, потому что это своего рода реализм. Во всяком случае, он адекватен реальности с точки зрения художника.

Вернемся все же к пониманию искусства как формы познания бытия. Это классический гегелевский, марксистский, а исходно – просвещенческий пафос, который утвердился в эстетике с XVIII века. Искусство выступает как форма познания бытия, но форма специфическая, поскольку через искусство можно познать то, что нельзя познать рационально. В этом смысле искусство очень важно именно для классического европейского проекта. И сила и слабость европейского интеллектуального проекта, начиная с античности, состоит в том, что происходит разделение мистическо-интуитивно-религиозного элемента и рационального научного исследования и зна-

ния. С одной стороны, это грандиозный прорыв. Благодаря этому становится возможным научный прогресс человечества, который основан в значительной мере именно на этом разделении. Но это разделение не обходится без потерь, и именно поэтому в европейском проекте рядом с наукой всегда имеет место искусство. Искусство становится очень важным контрапунктом по отношению к рациональному типу европейского сознания. Романтизм начинается отчасти как некая эмоционально-культурная компенсация буржуазного рационализма. В этом контрапункте искусство и существует. Очень остро это всё возобновляется в XX веке со всеми его технологическими, индустриалистскими увлечениями.

Теперь же действительно происходит опасный обратный процесс: искусство утрачивает связь с познавательным процессом, оно более не может находиться на позициях контрапункта. Оно становится безделицей, игрушкой, частью досуга и начинает утрачивать, как ни странно, именно эстетический смысл, потому что эстетический смысл не может существовать вне культурного содержания. Когда он начинает утрачиваться, то исчезает и принципиальная разница между прикладным искусством и искусством в его традиционном европейском значении. Пропадает критерий, который позволил бы отличить искусство от неискусства. Происходит размывание границ между искусством и дизайном. Цель некоторых художников сводится к противопоставлению своего творчества миру дизайна и эстетизации постиндустриального быта за счет нарочитой бессмысленности художественного предмета, художественного акта.



Preiswert Arbeitskollegen

«Европейцы»,
трафаретное
граффити,
1990

Порой говорят, что граница между авангардом и коммерческим искусством проходит там, где объект можно продать. Авангард – это то, что нельзя продать, а исходя из этого, делается вывод, будто весь авангард, который был уже принят в качестве классики, с того момента как он начинает продаваться, перестает быть авангардом. Творчество Малевича было авангардом, условно говоря, всё то время, пока никто не понимал его и не хотел купить, – по крайней мере, в мещанском буржуазном этом мире.

Это очень привлекательный тезис, но очень спорный. Способность элит покупать и продавать то или иное произведение искусства не является самодостаточным показателем. Потенциальные покупатели могут быть принуждены к признанию данной ценности. Кроме того, эта ценность может объективно существовать. Точнее, она может быть принята как некий общественный консенсус, некое сложившееся в этом обществе представление о прекрасном, которое разделяется всеми классами в той или иной мере. Поэтому, когда искусство нарочито бессмысленно, оно бессмысленно для всех. От этого оно, однако, не перестает быть продаваемым (продается и покупается всё), кроме того, оно теряет очень важный конструктивный пафос.

В. Мизиано: Вопрос, который ты сейчас поднял, очень важен, и он в последнее время активно обсуждался в художественном контексте. Это проблема автономии искусства: насколько имеющиеся у него внутренние ресурсы позволяют ему сохранить дистанцию как от властных пропагандистских задач, так и от потенциальной конъюнктурности задач протестных, как бы нонконформистских?..

Б. Кагарлицкий: В связи с этим очень любопытно было бы узнать, что в конечном счете останется от того, что сейчас наполняет модные выставочные площадки? Характерно, что действительно выдающиеся произведения архитектуры смотрятся очень красиво и в руинах. Более того, у меня есть очень сильное подозрение, что античные здания смотрятся в руинах лучше, чем в исходном виде. Во всяком случае, античная руина стала очень важным эстетическим символом уже для следующих столетий. Руина значима тем, что она нефункциональна, она не имеет никакого значения, кроме эстетического. Парадокс в том, что современные сооружения и значительная часть современного искусства, я подозреваю, в руинированном виде превращаются в груды мусора, который не может иметь никакой эстетической ценности не только для следующих поколений, но и для этого поколения, если его, как говорят философы, распределить. Мне представляется, что образ нашего будущего, центральный образ *hypermodernity* – киберпанк, как он был показан в *“Bladerunner”* (“Бегущем по лезвию бритвы”). Мир киберпанка – посттехногенный мир, наполненный уже не романтическими руинами, а некими скоплениями бессмысленных, вышедших из употребления объектов.

У классического же искусства помимо прикладного, функционального измерения есть иерархия смыслов и есть некие цели. Сейчас это уходит из искусства, уже сейчас у него нет души, а если еще вынуть какой-то чисто технологический стержень, то не будет и предмета.

Причем есть еще одна вещь, о которой мы почему-то не говорим, – утрачено такое понятие классической эстетики, как прекрасное, понятие красоты. Это относится и к левым художникам тоже, это общая проблема. Понятие прекрасного как эстетическая категория теперь кажется наивным.

В. Мизиано: По этой проблеме идет обширная полемика. Американский теоретик Артур Данто настаивает в своих работах на реактуализации категории прекрасного, однако его идеи вызывают возражения. Красота сегодня слишком легко подменяется гламуром, идет с ним рука об руку. Мне ближе не столько категория прекрасного, сколько то, что по-английски можно назвать *complexity*, т.е. сложность, комплексность, многомерность высказывания.

Б. Кагарлицкий: Гламурность – это не красота. Это совсем другая категория. Венера Милосская совершенно не гламурна.

В. Мизиано: Твоя апелляция к категории классической эстетики – к прекрасному – крайне симптоматична. Ставка власти на гламур и попсу подводит к проблеме: как стратегически нацеливать сопротивление? Похоже, что современное культурное сопротивление нельзя уже назвать контркультурой по историческому прообразу. Ведь контркультура 70-х была именно “против культуры” – в той мере, в какой власть тогда апроприиро-

вала авторитет этой идеи. Сейчас же сопротивление в противостоянии официальному вкусу должно реконструировать именно идею культуры, высокой культуры, идею ценности интеллектуальной составляющей творчества.

Б. Кагарлицкий: Я бы сказал, что власть всеядна. Она берет всё. Нельзя сказать, что власть апроприирует китч, а выбрасывает за борт, скажем, оперу. И это тоже симптом утраты критериев. *“Anything you catch is fish”*: ботинки, консервная банка, осьминог – всё оказывается в одной категории, всё сваливается в одну кастрюлю, а вот на выходе всё равно получается китч, что бы ты туда ни положил.

В. Мизиано: И все-таки единственная форма сопротивления, которая сегодня имеет место, – это попытка создания того, что мы в одном из номеров “ХЖ” определили как “зоны автономии” и “зоны солидарности”. Я имею в виду социальные сети, где осуществляются попытки поддержания подлинного познавательного диалога, лабораторные и интимные формы которого альтернативны коррумпированным каналам массовой коммуникации и дистрибуции.

Б. Кагарлицкий: В качестве комментария к феномену “зон автономии” и “зон солидарности”, могу поделиться впечатлениями от состоявшейся недавно в московском Центре современного искусства выставки “Самообразование”. У меня возникло сильное, может быть, ложное ощущение, что это высказывание для “своих”. И вот это наиболее серьезная проблема, которая связана с художниками сопротивления, и шире – со средой интеллектуалов из “зон автоно-

мии” и “зон солидарности”. Ведь интеллектуальное высказывание, будь то книга или статья, может быть адресовано гораздо более широкой публике. Более того, оно может быть сформулировано таким образом, чтобы затем прочитываться на нескольких уровнях. По мере того как я сталкиваюсь со средой левых художников (есть ли левые художники? – это отдельная тема), радикальной художественной средой, у меня нарастает ощущение ее осознанной геттотизации, самогеттотизации. Да, мы отвергаем некоторые системные вещи. Отвергаем установившийся общественный порядок, и нам этого, по большому счету, достаточно. Мы общаемся друг с другом, все вместе дружно отвергаем определенные нормы и живем, наслаждаясь художественными высказываниями, творческими актами, которые ценны для нас в той мере, в какой мы составляем единую среду, отвергающую этот социум.

Но беда в том, что есть еще такое понятие, как публика, и, когда вы создаете свою собственную сегментированную, геттотизированную публику, это очень опасно. Это-то меня больше всего испугало. На вернисаже я обнаружил, что знаю всех присутствующих. Так не должно быть! Должны быть люди, которых я не знаю. Ведь это означает, что среда настолько замкнутая, настолько крошечная, что можно знать каждого ее участника в лицо. В этой среде устанавливаются свои критерии успеха или поражения, хорошего или плохого, более глубокого или менее глубокого. Но они никак не связаны с существованием миллионов людей, которые не являются потребителями такого рода искусства. Получается своего рода культурный расизм, потому что мы оставляем всех

остальных на произвол Церетели, Клыкова, Лужкова, кого угодно. Мы оставляем, условно говоря, обывателя, причем мирясь с тем, что он обыватель. Классический проект сопротивления предполагал, что обывателя можно превратить в гражданина, и искусство играло в этом не последнюю роль.

В. Мизиано: Однако культурное и художественное сопротивление эпохи модернити опиралось на присущие той эпохе мощные общественные движения. А есть ли сегодня общественные движения, которые могли бы восполнить обозначенные тобой социальные узость и разрыв?

Б. Кагарлицкий: Общественные движения как раз есть. Они довольно слабые, но динамика видна. В России впервые со времен революции можно говорить о существовании рабочего движения: это видно по забастовкам, по акциям протеста. Можно отслеживать еженедельную сводку акций протеста. Несколько дней назад я встречался в Питере с Алексеем Эмановым – легендарным уже лидером профсоюза на “Форде”. Он объяснял, что нужно оформить помещение для центра обучения активистов, который они создают. Чем не работа для художников? Уверю тебя, эстетика “Самообразования” здесь как раз идеально подходит! На выставку “Самообразование” мало кто из социальных активистов зайдет. Надо, чтобы выставка пришла к ним.

Здесь важное отличие этого искусства от авангарда и радикального искусства начала XX века. Не факт, что авангард нравился массам, но авангард себя постоянно предлагал массам, навязывал. Революционный авангард был ориентирован на



В. Мизиано: Тем более, что – как часто любят повторять оппоненты социального ангажемента в искусстве – существуют гранты, социальные программы,

Б. Кагарлицкий: С одной стороны, происходит фрагментация общества, причем не только на уровне культуры, но, даже в большей степени, на социальном уровне. В отличие от социального расслоения она происходит по горизонтали, в горизонтальных связях. Ее отличие от социальной стратификации заключается в том, что люди как раз не могут объединиться в один класс или в одну страту, потому что есть масса специфических особенностей, которые их разъединяют. С другой же стороны, такого рода фрагментация (точнее, явление ей аналогичное) существовала всегда: например, кастовое деление. Попытки некоторых индийских коммунистических социологов изобразить касты как некий про-

Поэтому в принципе существующая фрагментация вполне естественна, она имеет корни в истории. Здесь важно понять, какова наша роль как интеллектуалов, людей искусства, людей политики и т.д. Куда направлен вектор наших собственных усилий? Являемся ли мы сами фак-

тором, усиливающим эту фрагментацию? Или, наоборот, фактором, противодействующим этой фрагментации, создающим некие новые механизмы коллективной сборки? В этом смысле культура является мощнейшим фактором консолидации, как это хорошо описано, в частности, у Антонио Грамши. Процессы консолидации и процессы распада оформляются через культурные проекты. Должен формироваться единый культурный контекст. В этой-то ситуации личная ответственность очень велика и, как ни странно, в этой ситуации у меня больше претензий как раз к радикальному искусству, чем к официозу. Потому что официоз говорит сам за себя, т.е. за власть, а значит, изначально против консолидации.

В. Мизиано: В таком случае, если мы действительно видим нашу задачу в социальной сборке, то возникает необходимость прояснить тактику. С чем идти? Каковы пределы компромисса с теми структурами, с которыми приходится вступать в диалог в ходе работы по восстановлению целостности общественного пространства? Ведь наше высказывание оказывается в пространстве самых разных фрагментированных субкультур, разных коммуникационных каналов, разных дискурсов! И неизбежно нам предстоит фигурировать в контекстах власти, так как она все более и более берет художественную, как и любую другую репрезентацию под контроль. Есть вероятность того, что наше высказывание будет искажено, потеряет свой первоначальный смысл...

Б. Кагарлицкий: Я постоянно имею дело со средствами массовой информации. Я установил для себя один простой принцип:

перефразируя персонажа из “Молчания ягнят”, можно сказать, что нужно стремиться к простоте высказывания. Ведь телевидение урезает реплику до десяти-пятнадцати секунд. Следовательно, если твое высказывание составляет 35-40 секунд, то его скорее всего извратят во время редакции. Каждая фраза должна занимать не более 15 секунд (желательно меньше), чтобы при монтаже не произошло сознательного или несознательного извращения. Простота высказывания всегда адекватна ясности позиции.

Ты упомянул о художниках и интеллектуалах, которые получают гранты. Вот в этом я к ним не в претензии. В левых кругах некоторые любят обвинять других в получении грантов. А потом сами, оказавшись в подобной ситуации, бегут за грантом в припрыжку. Конечно, глупо упускать такую возможность. Мы вынуждены существовать в рамках этой системы и должны иметь представление об эффективности, т.к. “нельзя жить в обществе и быть свободным от общества”, как это ни банально.

Успешность же или неуспешность той или иной тактики зависит от того, насколько эта тактика соответствует поставленной цели. Наша проблема не в том, что у нас неправильная тактика, наша проблема в том, что мы не можем сформулировать цели. Если нечетко сформулирована цель, стратегическая задача, то нельзя оценить и тактику, тогда ускользают любые критерии. Мы можем говорить о противостоянии, но это не может быть просто противостояние. Это должно быть противостояние через систему социальной консолидации, не спиной к обществу, но лицом к нему, что особенно важно. Тут мы можем начать предпринимать какие-то шаги и оценивать

их как правильные или неправильные. В противном случае мы не можем никого критиковать. Любое осуждение при отсутствии четко сформулированных целей и задач превращается в сплетни, в сведение личных счетов.

Левые претендуют на то, что их «левизна» может быть фактором консолидации. При этом консолидироваться политически им не удастся, что, на мой взгляд, и невозможно. В этом проявляется сила плюрализма. Хуже то, что они не могут консолидироваться на уровне языка, на уровне культуры и эстетических предпочтений, что было, например, в 60-х годах. То же касается и социального натурализма конца XIX века и школы авангарда, которые сосуществовали параллельно: у них были разные эстетические языки, но при этом была некая общая система отсчета, культурного видения, в рамках которой они и вели полемику. Теперь это в значительной мере утрачено. Для нас сейчас важно создание контекстов и открытость общению и взаимодействию.

**Над материалом работала
Полина ЖУРАКОВСКАЯ**

Борис Кагарлицкий
Родился в Москве в 1958 году.
Социолог, политолог. Сотрудник
Института сравнительной
политологии РАН. Автор более
чем десяти книг. Последнее
время регулярно печатался в
«Новой газете».
Живет в Москве.



ИСКУССТВО И ТОТАЛЬНАЯ МОБИЛИЗАЦИЯ

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ

*Новое, более отчетливое
видение еще непривычно
и причиняет боль.*

Эрнст Юнгер.
“Излучения”

К сожалению, современный молодой житель России может быть знаком с модернизацией

лишь теоретически. Я же прожил большую часть жизни при модернизационном режиме.

Символической вехой последней русской модернизации стала Оттепель, наступившая сразу после восстановления советской экономики от нанесенного войной ущерба и после смерти Сталина. Продолжалась эпоха до конца 70-х годов.

Модернизация – это в первую очередь заметные изменения в жизни масс, например, в их быту, – изменения и положительные, и отрицательные. Миллионы бывших крестьян перебираются в города, где уровень их жизни значительно понижается. Однако когда изменения дают положительные результаты, эти же люди обосновываются в современных квартирах. Я был свидетелем как раз положительных перемен.

Дух времени в эпоху модернизации, кажется, наполнен какими-то особыми частицами – чем-то вроде озона – это частицы развития, прогресса и осовременивания. В такие эпохи возникают и созвучные им искусства. В модернизацию 30-х годов подобным искусством стал социалистический реализм, а во время модернизации 50–70-х послевоенный советский оттепельный модернизм с вариациями.

Как я только что упомянул, послевоенная модернизация проходила в относительно либеральных условиях. Созданная довоенным рывком индустриальная инфраструктура не понуждала к жесткому давлению и репрессиям по отношению к каким-либо слоям населения.

Отрадно, что некоторые герои той эпохи живы и по сию пору – Дмитрий Жилинский, Андрей Васнецов, Таир Салахов... Последовательным певцом советских модернизаций был Юрий Пименов.

Именно во время послевоенной модернизации зародился и русский *contemporary art* – этот инфильтрат американской «холодной войны».

Если современная экономика страны разрушена и буксует, то быт обывателя заполнен симулякрами модернизации – компьютерами, мобильными телефонами, аудио- и видеоаппаратурой, одеждой; все это ему поставляют быстро осовременивающийся мир. Это порождает иллюзию постоянного обновления, хотя реально современная Россия – рынок сбыта, где модернизируются лишь те области жизни, что выгодны хозяевам мира, капиталистическому центру, и только для нужд сбыта (в нашем случае эта область – связь).

Сейчас в России передышка, нечто вроде нэпа. Правда, отдых не сопровождается теми же опасностями, что в 20-е годы; они хотя и серьезны, но сегодня их куда меньше, чем когда-то. Победил буржуазный модус. Теоретик всеобщей мобилизации и связанного с ним нового человеческого типа Эрнст Юнгер назвал бы нашу ситуацию победой гештальта бюргера¹. Восставший советский мещанин разрушил рабочее государство – СССР. Одновременно потерпел поражение и гештальт рабочего.

Однако рана, нанесенная переходом к либеральной эко-

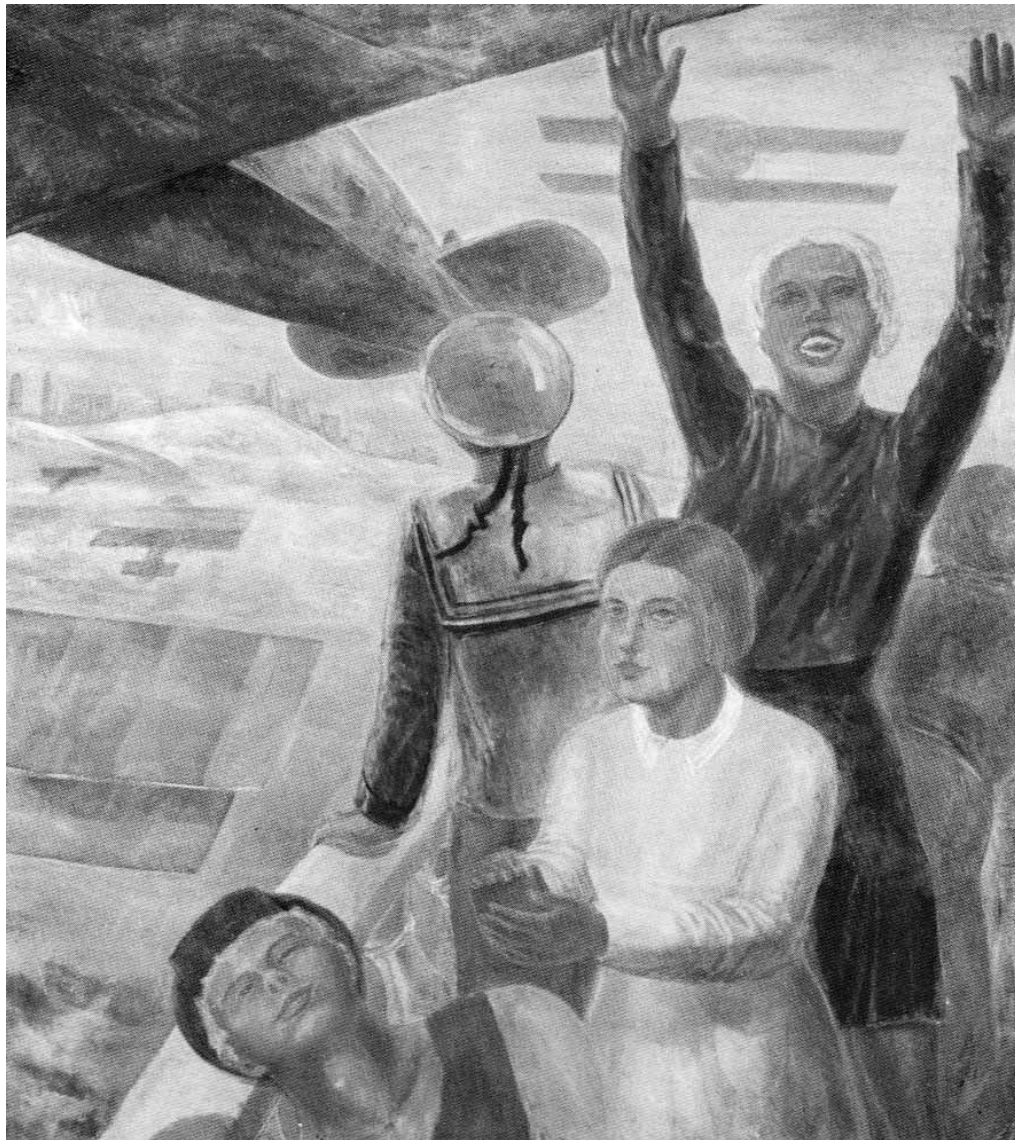
Густав Клуцис
Плакат,
1934



Густав Клуцис
«Спартакиада»,
открытка,
1928



Юрий Пименов
«Новая Москва»,
1937



Павел Голубятников
«Аэродромы»,
1937

номике, постепенно заживает, происходит медленный экономический рост². И выясняется, что авторы проекта ликвидации мобилизационного государства и перевода России на либеральную экономику просчитались. Места нашей стране в современном глобальном разделении труда поначалу вообще не нашлось. Однако благодаря ресурсам и росту цен на них на международном рынке, РФ в конце концов встроилась в глобаль-

ную экономику производителем сырья, правда, важнейшего – углеводородов. Современный экономический рост, хотя и оставляет страну слабой во многих отношениях, все же может со временем вывести ее по некоторым показателям на уровень западных стран.

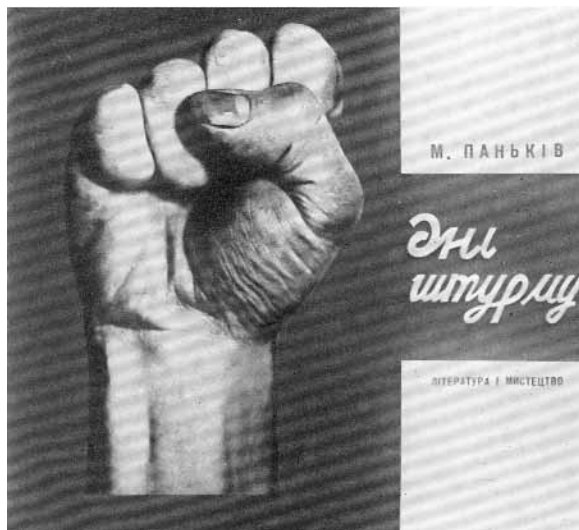
В культурном плане РФ – полуколония Запада, вернее, США. Советский культурный канон, синтез всего лучшего и прогрессивного в русской и

мировой культуре, социалистических традиций и коммунистических идеалов разрушается³. Единственным выходом из этой ситуации стало бы культурное сопротивление и в конечном счете культурная революция, возвращающая русскую культуру к самой себе. В условиях теперешнего вялотекущего «нэпа» это очень сложная задача. Но только модернизационный толчок может вывести страну из состояния «стабилизации».

Современное русское искусство – филиал американского *contemporary art* – в настоящее время занято оформлением мародерского и предательского капитализма, правда, оно далеко не полностью востребовано новым классом, чуждым задачам дизайна собственного образа и стиля своего властвования. По этой причине оно не озабочено проблемами модернизации страны, впрочем, как и другими национальными целями.

Единственной надеждой на превращение России в этих условиях из культурной колонии Запада снова в великую культурную державу остается следующий модернизационный толчок. И новый проект в искусстве мог бы предварять его. Модернизация могла бы стартовать с культурной революции, поначалу возвращающей русскому народу социалистические ценности, величие советского периода, гордость за него.

Однако сама модернизация потребует придания обществу и государству мобилизационной строгости и стройности⁴. Для чего придется распрощаться с нэпмановской расслабленностью, развращенностью и гедонизмом. Ведь, вспоминая XX век, мы заметим, что все успехи России, в том числе и главная победа, победа во Второй мировой войне, связаны именно с мобилизационными мероприятиями



Василий Ермилов
Сутербложка,
1931

Василий Ермилов
Сутербложка,
1933

– и победа большевиков в Гражданской войне, и индустриализация 30-х, и превращение СССР в послевоенную сверхдержаву. Состоялись эти победы не в последнюю очередь благодаря господству в советском обществе небуржуазного человеческого образа, типа – гештальта рабочего⁵.

Заметим, что успехи в области культуры в России прошлого столетия по большей части связаны исключительно с модернизациями (или их инерциями), которые, как правило, приходились на мобилизационные эпохи. Так авангард стал оформлением эпохи «военного коммунизма». Попытка внедрения проекта социалистической художественной культуры – социалистического реализма – пришлась на период Реконструкции – на 30-е, когда с помощью всеобщей мобилизации населения в стране была в основном осуществлена социалистическая революция. Тогда же был создан советский культурный канон, до сих пор являющийся основой русской культуры.

Поэтому было бы естественно ожидать, что следующая



модернизация и подъем в культуре и искусстве в России в той или иной мере будут связаны с новой мобилизацией. Естественно, без тех жертв, что потребовала модернизация 30-х, коими ее противники сегодня пугают детей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Взгляды Юнгера изложены в его сочинениях «Рабочий. Господство и гештальт», «Тотальная мобилизация». См.: Эрнст Юнгер. «Рабочий. Господство и гештальт». СПб., «Наука», 2002.

² Экономика нэповской России была на уровне колоний западных стран, отчего Красная Армия была значительно слабее даже польской, и только случайность, мировой экономический кризис, спасла страну от гибели в результате внешней агрессии.

³ Советский культурный канон – понятие, введенное Сергеем Кара-Мурзой. См.: Сергей Кара-Мурза. «Советская цивилизация». М, 2001, т. 1, 2, ??

⁴ История России в XX столетии – чередование относительно либеральных, буржуазных, периодов и эпох тотальной мобилизации. В буржуазные эпохи Россия терпела поражения, ставившие вопрос о самом существовании страны и

нации. В 1905 году Россия потерпела поражение в русско-японской войне. Либеральный капитализм не привел к чудовищному отставанию страны, сделал ее легкой добычей для внешнего врага.

⁵ Для Юнгера трудящийся, рабочий, Arbeiter, не является социальным классом, сословием, а «чем-то большим, а именно представителем своеобразного гештальта, действующего по собственным законам, следующего собственному призванию и причастного особой свободе. Как рыцарская жизнь выражалась в том, что каждая деталь жизненной позиции была проникнута рыцарским смыслом, точно так же и жизнь рабочего либо автономна, является выражением самой себя и тем самым господством, либо она есть не что иное, как стремление получить долю обветшалых прав, долю выцветших наслаждений ушедшей эпохи». Гештальт, Gestalt, Юнгера близок к тому, что Карл Шмитт в «Политической теологии» называет репрезентативной фигурой. См.: Карл Шмитт. «Политическая теология». Москва, «Канон-Ц», «Кучково поле» 2000. Рабочий, точнее гештальт рабочего, у Юнгера не является носителем буржуазных ценностей; это не пролетарий, стремящийся урвать буржуазных благ, столь язвительно описанный М. Зощенко и М. Булгаковым, но новый рыцарь. Через гештальт рабочего становятся понятными черты этики второго сословия в сознании и быту русских революционеров и советских людей зрелой сталинской эпохи, образ и культ большевика в советской жизни и литературе. Советский культурный канон был построен на ценностях второго, а не третьего или четвертого сословия. На уроках литературы школьнику прививалась дворянская этика. Аналоги пруссачества можно найти и у китайских революционеров, коммунистов, в движении китайской культурной революции.

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

Happy
new year
with

ATTAK
NO 12-82

magazine



DIFUSIO
CULTURAL

PROYECTO ARQUITECTURA RESISTENCIA

PCN

3



**TIEN
TROPEZAR
CONMI
SI...**



СТРАСТИ ПО МОДЕРНИЗАЦИИ И "ВЖИВАНИЕ В ПОБЕДИТЕЛЯ". ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ НА ЗАДВОРКАХ ЕВРОПЫ.

ДАРЬЯ ПЫРКИНА

Несмотря на то что понятие прогресса, легитимизировавшее вектор общественного развития Нового и Новейшего времени, в эпоху "заката метанарраций" дискредитировало себя с завидной стремительностью, разного рода концепции "модернизации" продолжают соблазнять риторику "глобального" политического процесса последних десятилетий. "Реструктуризация" ("перестройка") в соответствии с "лучшей" моделью, отношения покровительства между "развитыми" и "догоняющими" странами и "бескорыстное" стремление первых помочь вторым – или, вернее, "третьим" – выйти на достойный уровень, дабы изжить все беды современной цивилизации и воцариться в империи добра и справедливости, – подобные ходы становятся наиболее востребованными в условиях сегодняшнего постбиполярного мира.

Еще в конце 1939 года Вальтер Беньямин писал: "Образ счастья, нами лелеемый, насковозь пропитан временем, в которое нас определил ход нашего собственного пребывания в этом мире. Счастье, способное вызвать нашу зависть, существует только в атмосфере, которой нам довелось дышать. <...> Иными словами, в представлении о счастье непременно присутствует представление об избавлении"¹. Одним из таких желанных "избавлений", несом-

ненно, выступает стремление к "ликвидации последствий" существовавших в той или иной стране более или менее "тоталитарных" режимов и, следуя терминологии Беньямина, "вживание в победителя" – в господствующую на настоящий момент на международной арене систему.

Итак, рассуждает дальше Беньямин, прошлое несет в себе потайной указатель, отсылающий историю к ее избавлению. И только достигшее избавления человечество получает прошлое в свое распоряжение. «Подобно тому как цветы поворачивают свои головки вслед за солнцем, так и прошедшее, в силу потайного гелиотропизма, стремится обратиться к *тому* солнцу, что восходит на небе истории», ведь история – это «предмет конструкции, место которой не пустое и гомогенное время, а время, наполненное "актуальным настоящим"»². В связи с этим «актуальным настоящим» и выстраивается исторический континуум, апроприруя те или иные моменты.

Современная ситуация предстает попыткой "искупления" прошлых неудач. Российская политика перестроечных и постперестроечных времен оказывается насковозь проникнута этой идеей "искупления", восстановления статус-кво исторического континуума. Избираемая точка преломления очевидна: революционная

ситуация в прошлом конденсируется, апроприруется в обход логики линейной эволюции и совершается попытка довести ее до "другой", "верной" и "справедливой" развязки. Происходит "кристаллизация", "отверждение", по словам Жижека, целостного исторического движения в монаду – момент настоящего, с которым "в форме непосредственного парадигматического короткого замыкания" соединено прошлое. Монада становится моментом разрыва, разлома, свертывания исторического течения времени, в ней прорывается и повторяется прошлое, которое было подавлено, выведено за пределы континуума, задаваемого устоявшейся историей ("историей победителей")³.

Именно такой монадой и стали для России 1990-е годы, когда происходило стирание – или, вернее, реструктуризация – старого текста исторического нарратива и формирование нового, в котором многие замолченные ранее инициативы подавленного прошлого "стали сбывшимися". Непоследовательность действий и непредсказуемость политики власти, безусловная надежда на то, что нынешние многочисленные просчеты и промахи в свете исторического успеха и состоятельности реализуемого проекта обретут свою значимость и встанут на свои места, –

SIEP

«Ты столкнешься со мной если...»,
поздравление с Новым
годом журнала *Attak*,
1982



Фэнзин
Erreakzioa-Reacci3n,
 номер 4

в результате всего этого более или менее реальное настоящее было принесено в жертву очередной инверсии светлого – на этот раз “прогрессивного” капиталистического – будущего. Общая риторика хаотического и болезненного развития постсоветского общества, разочарованного поражением в «холодной войне», отравленного комплексом неполноценности по отношению к “Западу” и собственному “неприглядному” и конфликтному прошлому, стремящегося во что бы то ни стало “вжиться” в оказавшуюся более жизнеспособной систему, представляет собой жижиковскую “точку остановки диалектики”, из которой необходимо

вновь осуществить синхронизацию прошлого с настоящим.

На установление этой синхронизации были брошены немалые силы. По сути, осуществлялась очередная попытка написания истории того, “как оно было на самом деле”, с включением многих новых страниц, разоблачающих и делающих достойным гласности “преступления кровавого режима”, которые сменившая его система власти брала на себя негласные обязательства искупить. Реабилитация угнетенных, партийная и номенклатурная реструктуризация, отказ от политической монополии, провозглашение “плюрализма мнений” и прочих демократи-

ческих свобод становились основой формирования риторики господства “новых победителей”, необходимым условием того самого исторического “избавления” во имя рекуперации и свободного распоряжения прошлым, перекраивания его из точки настоящего и конструирования собственной модели счастливого будущего.

Ни о какой возможности синхронизации прошлого с настоящим не шло и речи в Испании; вместо нее избирается стратегия максимального дистанцирования, разрыва с прошлым. Испанская Ла Транзи́сьон – неосознанное, неотрефлексированное, “механическое” завершение режима со смертью его “гаранта” – выражает паническую боязнь повторения “неискупимой” исторической ситуации, возвращения к ее “отправной точке” – гражданской войне. В тот момент, когда Франко умер в своей постели, не было ни одной политической фигуры, обладавшей достаточной поддержкой и способной воплотить свой собственный вариант дальнейшего развития. Существовали три крупные политические группы: сторонников полного разрыва с прошлым, сторонников последовательной политической реформы и, наконец, консерваторов, континуистов и ультраправых, настаивавших на сохранении статус-кво эпохи франкизма. Однако очевидно было, что ни один из этих блоков не имел достаточной силы, чтобы одержать единоличную победу над остальными, и было принято всеобщее решение достичь взаимовыгодного консенсуса путем многочисленных переговоров. Обоюдные уступки стали основой стабильного равновесия политических сил и позволили избежать того, чего

одинаково боялись все – масштабного вооруженного конфликта.

В испанском обществе эпохи Ла Транзисьон был принят “по умолчанию” некий “пакт забвения”⁴, или “всеобщий договор”⁵, в соответствии с которым было наложено табу на всякого рода рефлексии, касающиеся предыдущего периода. Хотя происходящие процессы и позиционировались как осознанные реформы, в коллективном сознании неприятные воспоминания о длительном тоталитарном периоде вытесняются, подавляются, субституируются стремлениями к новой национальной идентичности. Постепенно сворачивались все дискуссии, политические партии приходили к компромиссу в своем сильнейшем желании “нормализации” и интеграции в международные политические и экономические процессы, модернизации, информатизации очевидно отстающей во многих отношениях страны и в конечном счете вовлечения ее в глобализационные процессы. Создавался некий специфический образ недавней испанской истории, из которого, по всеобщему негласному согласию, были “изъяты”, “вытеснены” наиболее конфликтные моменты. Как пишет Тереза Виларос, “исторический образ, который нам оставляют от прошлого, или историческая “цитата”, пользуясь терминологией Джеймисона, – это ограниченный и ретушированный образ, очищенный от неровностей, от крови и смерти, и который <...> служит политическим референтом в сложной архитектурной структуре, созданной различными политическими партиями в поиске консенсуса и воплощения того, чем должна была стать новая Испания демократической эпохи”⁶.

Предвыборным слоганом испанских социалистов, победивших на выборах в парламент в 1982 году, было: “За перемены!”, основными пунктами программы – “укрепление демократии, обновление политики, эффективное управление и модернизация страны”. Задача первоочередная – ведь, по выражению Терезы Виларос, “франкизм оставляет страну под бременем конфликтной исторической реальности, располагающейся где-то между модернизмом с оттенком просветительства и барочной и горячей имперской неокатолической риторикой, уходящей корнями во времена, предшествующие XVIII столетию”⁷. По сути, из этого следовало создание новой национальной идентичности и новой идеологии, которая бы вытеснила риторику франкистского периода. При этом социалистическое правительство практически не занималось фундаментальными социально-экономическими трансформациями – система экономического господства не была подвергнута пересмотру. Предлагаемые концепции были все больше обращены в сторону международных программ нелиберального толка и идеологии свободного рынка. Отказ от “классической” социалистической программы был очевиден уже тогда, когда партия объявила о своем отходе от марксизма. Однако социалисты создали и проводили в жизнь социальную, культурную, образовательную реформы – истоки которых, очевидно, заложены в “буржуазном” испанском реформизме первой трети XX века, с его стратегиями европеизации и модернизации, воплощенными в сфере общественного светского образования, в развитии инфраструктуры, в доминиро-

вании гражданского над военным, в свободе социального поведения и пр.⁸.

“Вживание” России в глобальную политическую и экономическую систему требовало гораздо более существенных структурных изменений, нежели в Испании. Радикальные экономические и политические реформы следовали одна за другой. Приватизация, освобождение торговли и либерализация цен, преобразование административной системы, расторжение Советского Союза и формирование на его месте совершенно иного “содружества”, распад блока Варшавского Договора и новые направления внешней политики, – прилагались немалые усилия по приведению страны в соответствие с “требованиями времени”. Основные из таких требований были сформулированы все в тех же нелиберальных терминах, которые Россия и Испания прилежно в то время учились применять.

По сути, никакой четкой идеологической основы у российской перестройки – как и у испанской – не было. Именно контридеологизация, изживание доходивших до абсурда догм вульгарного марксизма-ленинизма, сбрасывание оков партийного контроля становились гарантом формирования нового государства и невозможности регресса к коммунистической системе. Никогда еще “призрак коммунизма” и мысль о возможном возвращении к былым временам не пугали так сильно – в результате этой фантомной боли и был, вероятно, совершен “выбор сердцем”, сделанный российским обществом в августе 1991-го и российским электоратом летом 1996-го, несмотря на ужасающие результаты экономической и социальной политики “шоковой тера-



La Fiambrera

«Хотя у тебя и есть прописка...», акция в районе Аламеда, Севилья, 1999

пии» и внутренний политический кризис.

Игнасио Рамонет выделяет две парадигмы социального мышления, господствующие в конце тысячелетия⁹. Первая из них – коммуникация – постепенно заменяет собой понятие прогресса, владевшее умами на протяжении последних нескольких веков. Вторая – рынок – подчиняет своим интересам функционирование всей системы. Как пишет Фредерик Джеймисон, всякий объект, идея или понятие оцениваются теперь согласно их рыночной стоимости, конвертируемости, потребности¹⁰. В результате складывается некая “глобальная”, “транснациональная” система “рыночной коммуникации”, едва ли не полностью детерминированная экономическими запросами. Все те, кто по каким-либо историко-политическим причинам когда-то оказался из нее исключен, стремятся теперь всеми силами с ней “закоммуницироваться”, “вкусить всеобщего пирога”, как можно скорее наверстаив, компенсировав упущенное.

В своем стремлении “закоммуницироваться” с международной неолиберальной систе-

мой – “вжиться в победителя” – оба вновь оформившихся государственных строя подносили его предводителям щедрые дары. Возобладав каждый на своей территории, они в своем триумфальном шествии возлагали трофеи, “добычу”, на единый глобальный жертвенный алтарь. В случае с Испанией этой добычей – в подтверждение теории Бенямина – становились культурные ценности. Именно “культурное производство” становится в это время эмблемой молодой, энергичной, динамично развивающейся испанской демократии, символическим “товаром”, конвертируемым на национальном и международном рынках, ведь оно делало возможным создание нематериального “объекта”, который можно было бы представить международному сообществу в качестве символа национальной идентичности порвавшей с темным тоталитарным прошлым демократической Испании. Кроме того, важно учитывать, что основу экономики Испании составляет туризм, не последнее место в котором занимают культурные ценности.

В случае с Россией имелся в наличии гораздо более привлекательный и материальный объект для экспорта – природные ресурсы; поэтому, несмотря на все исторические “задолженности” государства перед культурой, с таким триумфом компенсированные в Испании, государственная поддержка российского культурного производства так и осталась на тот момент одним из бумажных утопических проектов. Хотя правительство Гайдара и объявило, что вопрос о государственной поддержке культуры переместился с заднего на самый передний план, в громадной программе социально-эко-

номических реформ достойного места ей так и не нашлось. Возможно, именно ввиду отсутствия актуализации “третьего сектора” экономики в российской политике национальное искусство за редкими исключениями оказалось избавлено от целого комплекса проблем “протестного дискурса”, развиваемых сейчас на международной художественной сцене.

Одним из “симптомов” новой демократической государственной машины стала институционализация – процесс, в культурной политике России находящийся в своей зачаточной стадии. Процесс реструктуризации артистического пространства, его выхода из подполья осуществляется зачастую в рамках все той же “бесконфликтной” неолиберальной стратегии, абсорбирования коллективного коммерческим, подмены общественно-го рыночным. Многие “отстающие” страны по инерции воспринимает самую консервативную, нерелексивную модель постмодернистской культуры, спекулятивную и коммерциализированную, в которой стратегическое и инструментальное зачастую доминируют над сущностным.

Розалинд Краусс ссылается на экономиста Эрнеста Манделя, утверждавшего, что поздний капитализм не столько формирует постиндустриальное общество, сколько продолжает развитие *всеобщей универсальной индустриализации*¹¹, в процессе которой свойственные ранее лишь реальному производству механизация, стандартизация, сверхспециализация и разделение труда теперь проникают в каждую область общественной жизни. Краусс заключает, что сегодняшний индустриализованный музей имеет куда больше общего с

другими индустриализованными сферами развлечений – например, с Диснейлендом, – чем со старым, доиндустриальным музеем. Таким образом, ему приходится иметь дело в большей степени с рынком массовой продукции, а не художественных ценностей, с симуляционным опытом, а не непосредственно с эстетикой¹².

В одной из ключевых публикаций, посвященных проблеме институций конца XX века, Дуглас Кримп констатирует, что в современном музее “восприятие искусства утратило правдивость и жизненность и до некоторой степени трансформировалось в наши мнения – вместо того, чтобы сохранять потребность в реальности”¹³. Воспроизводимость всего и вся нивелирует прежний порядок музейной организации, имевший в своей основе индивидуальное творчество, понятия аутентичности и оригинальности. “Идеальные” аспекты ставят акцент на политической составляющей – властные структуры формируют систему знаний и представлений, “порядок дискурса”. Дальнейшие рассуждения приводят Кримпа к фуконианскому проекту – прежде всего, к проблеме скрытой власти и обусловленности существования определенных взглядов и концепций.

В сложнейшем контексте конструирования дискурса испанской демократии эти идеи и стратегические решения, несомненно, находят свое применение. Именно институции как инструменту политической власти и главному обществу посреднику в процессе формирования новой национальной идентичности отводилась особая роль в управлении ставшими едва ли не основными символическими испанскими товарами – культу-

рой и искусством. По словам Гройса, реально функционирующие политические институции (которые Испания в это время также активно выстраивает) оказываются не в состоянии репрезентировать многообразие, заложенное в основу современной демократии, и потому постоянно страдают дефицитом легитимности. Этот дефицит компенсируется в современном обществе за счет культуры и, в частности, за счет искусства. “Тем самым искусство несет политическую функцию репрезентации всего того, что уже, или еще, или, быть может, никогда не может быть репрезентировано политически”¹⁴.

Испанские политические лидеры, как на региональном, так и на государственном уровне, осознали, что музеи могут стать едва ли не единственным местом встречи самых разных людей (социальных слоев, политических ориентаций и пр.) и, кроме того, они могут получить значительное освещение в средствах массовой информации, становясь, таким образом, пространством дискурсивного перекрещивания прошлого и настоящего страны. Именно через художественные институции – причем как коммерческие, такие, как ярмарка ARKO, так и музейные – транслировались зачастую политические манифестации и амбиции новой власти. Создание Национального музея каталонского искусства позиционировалось как важный шаг на пути к национальному самоопределению региона. Открытие музея современного искусства в Валенсии призвано было продемонстрировать, что город и вся автономная область в достаточной степени “современны” и “космополитичны”, чтобы привлечь новых инве-

сторов. Но самый показательный пример – открытый социалистами взамен “франкистского” Испанского музея современного искусства Центр искусств королевы Софии, получивший чуть позднее статус Национального музея.

По словам директора Центра королевы Софии в 1991 – 1994 гг. Марии Корраль, он задумывался как “эмблема интеграции Испании в современную эпоху”¹⁵. Однако он оказался слишком уязвим для политических манипуляций самого разного уровня. Череда министерских назначений, частые (почти всегда сопутствующие смене власти в лице министра культуры) замены лидеров и в связи с этим невозможность выработки какой-либо последовательной концептуальной линии изначально обрекали проект на провал. Как пишет Ким Брэдли, основная проблема Центра королевы Софии – огромный символический вес, который несет на себе этот музей – владелец коллекции современного искусства, призванной раз и навсегда ратифицировать значение Испании в мировой истории XX века¹⁶. По словам Дарио Корбейры, музей в целом, на протяжении всего своего существования, был слишком занят проблемой исторического авангарда, стремясь разрешить или сгладить конфликты эпохи франкизма, однако компенсировать эпоху франкизма как таковую в принципе невозможно¹⁷. Основная государственная институция современного искусства оказалась так отягощена идеологией, что ей крайне сложно рефлексировать динамику реального художественного процесса.

Одним из самых полемичных испанских проектов последнего десятилетия стал Музей Гуттенхайма в Бильбао¹⁸,

«Интернет и активистская коммуникация»
(фрагмент),
увеличенная
диаграмма,
2004



живший собой, по выражению Хосеба Сулайки, “пилотную модель” глобального музея¹⁹. Создание подобного трансатлантического филиала открывало для Страны Басков, как и всей Испании, да и всей Европы совершенно новые геополитические художественные горизонты. Страна Басков в тот период искала выход из глубочайшего экономического кризиса, связанного с конверсией индустрии. Баскские политики ставили своей целью превратить заброшенный промышленный центр в современный экологически чистый город, живущий за счет сферы услуг; для чего была необходима целая сеть новых организаций и институций. Кроме того, символический контакт автономной области с международным контекстом “независимо”²⁰ от

центрального правительства расценивался как важный политический и идеологический акт. На реализацию этого амбициозного проекта тратились огромные деньги – около 80% бюджета, предназначенного всей культурной сфере автономной области. Музей Гуггенхайма в Бильбао – эмблематичный пример транснационального институционального (и экономического) проекта эпохи глобализма, совершенно, за исключением идеально вписанного в ландшафт архитектурного решения, не учитывающего местный контекст и специфику локального художественного процесса. Он практически не интересуется баскскими художниками – сюда привозят для временного экспонирования работы из постоянной коллекции из Нью-Йорка или

другие “стандартизированные” международные передвижные выставки. Очевидно, что именно за эту чужеродность, неоправданную дороговизну и многие другие просчеты музеев подвергался жесточайшей социальной критике и даже атакам террористов ЭТА²¹.

Частная инициатива во многом следовала той же риторике, что и государственные центры. Впрочем, в известной степени пальма первенства в сфере выстраивания институциональной системы современного искусства принадлежит именно частным музеям и художественным фондам. Пожалуй, самым заметным событием испанской сцены 1980-х стало формирование ярмарки ARKO (*ARCO: Arte Contemporaneo*). По словам ее основательницы галеристки Хуаны де Аиспуру, в прежней

(франкистской) политической ситуации “Испания была абсолютно изолирована от остального мира, и отсутствие международных контактов мешало развитию национальной культуры. Коллекционирование было локальным и довольно слабо выраженным. Не было ни музея современного искусства, ни инфраструктуры, которая содействовала бы его развитию, ни журналов, ни критиков, специализирующихся на современном арт-процессе”²². В качестве “катализатора” становления арт-рынка и вообще всего пространства современного искусства ею и была задумана мадридская ярмарка.

По сути, изначально инициатива была частной, но она получила существенную государственную поддержку. Учредителем ярмарки выступала организация *IFEMA (Instituci4n Ferial de Madrid* – “Ярмарочная институция Мадрида”), основную часть фондов которой составляют правительство мадридской автономии (*Comunidad de Madrid*), мэрия Мадрида, Мадридская сберегательная касса (*Caja Madrid*) и Мадридская торговая палата, в финансировании и организации АРКО участвует также Министерство культуры. АРКО позиционируется как художественное событие особой государственной важности – с 1983 года ярмарку открывает королева Испании Ее Величество Дonya София, а Его Величество король Дон Хуан Карлос является почетным президентом ярмарки. С момента своего основания и по сей день АРКО получает масштабнейший отзыв в средствах массовой информации – какого не имеет, пожалуй, ни одно другое событие культурной жизни, несмотря на то, что, по сути, она является сугубо профессио-

нальным мероприятием. Количество посещающей АРКО публики также в несколько раз превышает аналогичные показатели других коммерческих ярмарок²³.

Формирование и регулярное проведение АРКО отвечало сразу множеству общественно-политических интересов: с одной стороны – необходимости интернационализации культурного контекста, с другой – упрочению идеологии рынка и коммерциализации искусства, его “импорту” и “экспорту”. Кроме того, АРКО вменялись и многие несвойственные ярмарке функции – ей отводилась роль крупного национального события сродни биеннале, которое, в условиях отсутствия значимого музея современного искусства, способствовало бы распространению актуальных тенденций, образованию публики, воспитанию ее вкусов и – развлечением. По словам Хуаны де Аиспуру, АРКО теряет свою идентичность – “уже непонятно, является ли она коммерческой ярмаркой, народным гуляньем, способом приятно провести время или Диснейлендом”²⁴.

Самым, пожалуй, интересным и многогранным примером служит Музей современного искусства Барселоны (*MACBA*). Этот музей сумел достичь максимальной автономии от политических манипуляций – в первую очередь благодаря тому, что его бюджет формируется из трех различных источников: от Жeнералитат – автономного правительства Каталонии, Муниципалитета Барселоны и частного фонда, созданного специально для поддержки музея. Концепция его руководителя Мануэля Борхи-Вильела построена в первую очередь на восприятии искусства и институциональ-

ной деятельности как одной из форм критического занятия политикой²⁵. “Сегодняшняя культурная гиперактивность, умножаясь в последние десятилетия количественным ростом институций, как и возрастанием их значения, открывает новую фазу развития западного общества потребления. Музей, вопреки ожиданиям эпохи исторического авангарда, не отделился от современности и не преодолел буржуазную культуру – и в итоге сделался ее главным агентом. <...> Со стороны государственных и частных организаций к музеям предъявляются требования играть активную роль в создании художественной программы, отвечающей исключительно утилитарным концепциям восприятия искусства, призванной привлечь туристов. Побеждает спектакль, <...>, а не представление о культуре как о дискурсивном и дискуссионном пространстве”²⁶. По мнению Борхи-Вильела, наиболее сложная здесь задача – сделать музейную политику осмысленной, самостоятельной и дистанцированной от доминирующей политической и экономической идеологии, предложить новые модели взаимодействия с социумом и т.д.

В целом же очевидно, что в известном смысле происходит монополизация искусства институциями; галерея и музей снова ограничивают художественные произведения своим пространством, принимают на себя функции посредника между художником и зрителем. К примеру, художник Хуан Луис Мораса публикует ироничную статью, озаглавленную “Роль искусства в продвижении институций”²⁷, в которой показывает, как “искусство легитимирует то, что легитимирует его как искусство”. В случае с

коммерческими галереями имеет место не только легитимация некоей эмпирической ценности художественного, но и его реальной стоимости. В последнее десятилетие такое положение вещей вызывает очередную волну символических протестов со стороны художников, мотивирует создание таких форм артистической деятельности, которые не могут быть замкнуты только лишь в музейно-галерейном пространстве.

Разного рода музейная политика в Испании эпохи построения демократического общества совершает попытку взять на себя всю политическую компоненту художественного творчества – при этом становясь проводником совершенно определенных интересов: политических, идеологических, экономических и проч. Именно в десятилетие 1980-х культурная сфера становится рентабельной и превращается в “товар”. В попытке создать вокруг себя автономную общественную сферу, некую социальную структуру, искусство вновь проигрывает – и снова, как и в десятилетия 1960–70-х, ищет исход из этой “товарно-денежной”, а теперь еще и институционализированной системы.

Так или иначе, процесс “модернизации” исторического континуума и апроприации прошлого в “конфликтных” странах далек от своего завершения. Само историческое время, согласно теории Бенямина, представляет собой не пустое и гомогенное образование, а качественную бесконечность, где прошлое – это потенциально не завершенная система, открытая для трансформаций и перерезаемая настоящим. И лишь тогда, когда осуществляется искомая синхронизация настоящего с прошлым, воз-

можно будет выстраивание сколько-нибудь внятной парадигмы развития будущего. Впрочем, как отмечает цитируемый Бенямином Рудольф Герман Лотце, к наиболее примечательным свойствам человеческой души принадлежит наряду с таким обилием эгоизма в отдельном человеке всеобщая независтливость любой современности по отношению к будущему.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бенямин В. О понятии истории // “Художественный журнал”, 1995, № 7, с. 6–9).

² Там же.

³ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., “Художественный журнал”, 1999, с. 143.

⁴ См. Vilar4s T. M. El mono del desencanto. Una cr4tica cultural de la transici4n espa4ola (1973–1993). Madrid, 1998, p. 20.

⁵ Prieto del Campo C. Springtime in Spain? // New Left Review, № 31, London, January–February 2005. Цит. no: Prieto del Campo C. ¿Primavera en Espa4a? // New left review, № 31, Madrid, marzo–abril 2005, p. 39–65.

⁶ Vilar4s T. M. Ibid., p. 174.

⁷ Ibid., p. 171.

⁸ См. Ar4stegui J. El PSOE y el impulso reformista (1982–1986) // Mart4nez J. A. (coord.). Historia de Espa4a. Siglo XX. 1939–1996. Madrid, 1999.

⁹ Ramonet I. Un mundo sin rumbo. Din4micas y peligros de la mundializaci4n. // El Europeo, № 53/54, Madrid, 1995, p. 5–13.

¹⁰ Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. London–New York, 1991, p. IX.

¹¹ Mandel E. Late Capitalism. Lnd., 1978, p. 387.

¹² Krauss R. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. // October, № 54, NY, 1990, p. 3–17.

¹³ Crimp D. On the Museum's Ruins. Cambridge, 1993, p. 295.

¹⁴ Groys B. Museum in the Opoque of mass-media. // Manifesta Journal, № 1, spring–summer 2003, p. 41.

¹⁵ Corral M. et. al. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sof4a [Cat3logo de la Colecci4n Permanente]. Madrid, 1992, p. 24.

¹⁶ Bradley K. El Gran Experimento Socialista // Brumaria, № 2, Madrid, 2002, p. 260.

¹⁷ L4pez J. ¿Que pasa en el Reina Sof4a? // La Clave, 27 de febrero 2004.

¹⁸ Наиболее последовательная его критика собрана в следующей работе: Zulaika J. Cr4nica de una seducci4n: el Museo Guggenheim Bilbao. Madrid, 1997.

¹⁹ Ibid. p. 8; Zulaika J. El Taj Majal de Krens (El Guggenheim del Amor Global o La Kensificaci4n del Museo). // Brumaria, № 3, Madrid, 2003, p. 98.

²⁰ Однако, конечно же, в переговорах о создании музея “центр” – в данном случае в лице королевской семьи – сыграл значительную роль.

²¹ Группировка ЭТА с прискорбной регулярностью применяет свой огонь против культурных мероприятий. Как уже говорилось выше, они совершили серию взрывов во время Памплонских встреч 1972 года; из самых недавних примеров – взрывы в день открытия ярмарки АРКО 2005 года.

²² Пыркина Д. Интервью с Хуаной де Аустуру // “Искусство”, № 2 (526), М., март–апрель 2003, с. 94.

²³ По материалам, предоставляемым в ежегодных отчетах журналистам.

²⁴ L4pez Cuenca A. Aquellos maravillosos arcos. Entrevista a Juana de Aizpuru // DESACUERDOS 1. Barcelona – San Sebasti3n – Sevilla, 2005, p. 96.

²⁵ Ortiz C. Manuel Borja-Villel: la revisi4n del paper social del Museu // Papers d'Art, № 75, p. 76.

²⁶ Borja-Villel M. J. Museo, memoria e identidad. // Cat3logo colecci4n MACBA. Barcelona, 2003, p. 9–10.

²⁷ Moraza J. L. Entre los pies y el suelo. La funci4n del arte en la promoci4n de las instituciones. // Brumaria 1, verano 2002, p. 41–62.

Дарья Пыркина
Родилась в 1980 г. в Москве.
В 2003 г. закончила отделение истории искусства исторического факультета МГУ. Искусствовед, куратор, критик. Занимается изучением современного испанского искусства. Живет в Москве.

ПЕРЕОСМЫСЛЯ ЗРЕЛИЩЕ. ЗАМЕТКИ О “ПТИЧЬЕМ КОНЦЕРТЕ” ХЕНРИКА ХАКАНССОНА

КЛЕР БИШОП

Материал
проиллюстрирован
проектом Хенрика
Хаканссона
«Птичий концерт»
Акция,
Королевская
музыкальная академия,
Лондон
2005



Творчество шведского художника Хенрика Хаканссона (р. 1968) с середины 1990-х годов строится по большей части на взаимодействии с животными, растениями и инструментарием популярной культуры. При первом рассмотрении его работы могут показаться одноразовыми шутками. К примеру, его ранняя работа “Турне монстра рока” (1995) сводилась к тому, что в галерее помещалась тысяча сверчков, чье пение усиливалось с помощью системы высокопрофессиональных микрофонов и усилителей. В другой его работе, “Дитя во вре-

мени (*Melomorphio Japonica*. Студийные сессии” (2002), технологии индустрии развлечений использовались для записи японского насекомого-колокольчика или – как в еще одной работе того же года “История из безымянного леса (*Pitta Gurneyi*)” – для съемки редкого вида птиц – питты. В дальнейшем эти проекты сохранялись на разных носителях – либо на виниловых пластинках, либо же как постеры к фильму с видеорепортажами о времяпрепровождении “звезды” на сцене и за кулисами, или же как перформанс/инсталляция, имитирующая сессию

звукозаписи прямо в галерее. Как отметил куратор Франческо Монакорда, “производительная ценность этих трогательных и намеренно гиперболизированных сувениров <...> равна интересу машины зрелища к научной фиксации информации”. Можно сказать, что Хаканссон проводит своего рода перекрестное опыление научной лаборатории и “звездной” машинерии, создавая тем самым оптимальные условия для изучения обеих сред. В каждом случае художник как бы учреждает зоны ненадежного взаимодействия между природой и



человеческой культурой, используя высокотехнологичное оборудование для постановки и артикуляции этой динамики.

Осенью 2005 года Хакансон был приглашен с новым проектом на лондонский Frieze Projects – некоммерческую инициативу сугубо коммерческой лондонской ярмарки *Frieze Art Fair*. Курируемая Полли Стэйпл *Frieze Projects* противостоит ком-

мерческому натиску ярмарки программой активно работающего лектория и серией специальных авторских проектов, восходящих к традиции перформанса и институциональной критики. Исходя из данного контекста, Хакансон решил расположить свою работу “Птичий концерт, окт. 23, 2005 (*Carduelis carduelis*). Часть 1)” в расположенной неподалеку Королевской музыкальной академии, в то время как сама эта работа свелась к представлению певчего евразийского щегла. Состоялся спектакль в последний день ярмарки, в семь вечера, однако зрителей попросили подойти на пятнадцать минут раньше, дабы не остаться без места.

Этот совет, разумеется, имел своей целью подогреть любопытство публики, поскольку выступление все равно началось после семи. Образовавшаяся временная пауза позволила нам оглядеться по сторонам. Зал академии представлял собой адекватное зрелищу помпезное пространство, украшенное напыщенными викторианскими портретами и люстрами с гирляндами золотых рожков. На сцене было установлено четыре микрофона, которые окружали голую ветку, а направленный на нее луч прожектора замер в ожидании пернатой звезды. Оставшуюся часть помещения занимала команда из тридцати профессиональных киношников, управлявших внушительным набором камер, микрофонов, микшерных пультов и осветительных оборудованием. Имелась даже операторская тележка, бегавшая по рельсам, проложенным среди

зрительного зала. Говоря иначе, нас окружала атмосфера профессионального подхода к делу; даже те, кто не был знаком с миром киноиндустрии, безошибочно распознавали дорогостоящее киносъемочное оборудование. Благодаря этому внимание публики было полностью приковано к сцене, хотя факт того, что в роли “звезды” выступала птица, ставил традиционный концертный протокол под вопрос. Например, должны ли зрители аплодировать при появлении исполнителя? А главное, как именно “звезда” появится на сцене?

И вот, наконец, свет потух, и на сцену вышла молодая девушка в горящем блесками открытом вечернем платье – она аккуратно опустила птичку на ветку. Все в зале задержали дыхание; единственным шумом оставалось жужжание 16-мм кинокамер и копошение съемочной группы – они катали камеру на тележке по рельсам, держа в кадре крылатого артиста. Время едва ползло. Мы ждали пения. Потом прождали еще немного. Для приманки прозвучали записи птичьего пения, однако исполнитель отказывался вступать. Мы продолжали ждать. Все это моментами воодушевляло нас, а моментами казалось банальной кейджевщиной. В конце концов птичка взяла и сделала ка-ка. Киношники сменили пленку. Птица решила прогуляться по ветке и свалилась. На сцену выскочил человек, водрузивший певца на место. Мы потеряли всякое чувство времени. Сменили еще две катушки пленки. Наконец, девушка забрала птичку; зрители зааплодировали.

После столь продолжительного периода тишины развернувшаяся в зале дискуссия казалась оглушительной. Мне этот концерт показался пронзительно яркой метафорой на экономику развлечений и зрелища. Наше напряженное внимание и вождедующее ожидание столкнулись с отказом щегла исполнять свою роль. Подобно стихшему органу и литаврам позыи нее, птичка оставалась молчащим инструментом. Особенно остроумным казалось то, что “звездное” создание даже не представляло какой-то исчезающий вид – это был обычный щегол из парка, наука не проявила бы к нему никакого интереса. Это была “птица-обыватель”, и пафос попавшего в давящие условия существа представлялся одновременно притягательным и омерзительным. Бесстыдно экстравагантным являлось то обстоятельство, что эта крошечная птичка послужила причиной мобилизации производственного аппарата, настолько превосходящего ее исполнительские возможности. Однако косвенно все это также поднимало вопрос: кто или что действительно заслуживает всю эту звездную машинерию? Для кого существует этот аппарат?

Ответ может быть таким: для всех и ни для кого. Разочаровывающе обыденная птица стала мизерной сердцевинкой технологически совершенного перформанса, в который оказались вовлечены все и в котором у всех была своя роль: восхищенная (а позже – обескураженная) публика, занятая своим делом профессиональная съемочная группа, нервничающий за кулисами худож-

ник-постановщик. Все мы являлись компонентами системы производства, которая столкнулась с вторжением простой, непредсказуемой, очищающей природы в отточенный ритуал высокой культуры. Лишь крохотная компонента – птичка – заставила сам формат концерта предстать крайне подозрительным, одновременно поставив под сомнение самую идею коммерческих развлечений как безотказных, до мелочей отрепетированных зрелищ. Высокая стоимость обслуживающего оборудования служила визуальным напоминанием экономического давления, сопровождающего подобные развлечения, и проводила странную параллель с самой ярмаркой как с еще одним видом перформанса, менее явного, но ничуть не менее обусловленного своими же экономическими маневрами.

Творчество Хаканссона во многом строится на его одержимом увлечении повадками животных и человеческими шоу, контролем и ускользанием от него, а также использованием технологий и систем наблюдения для нарушения нашего привычного восприятия самих себя в качестве рациональных, эффективных сущностей. В той мере, в которой мы могли идентифицироваться с ерзавшим на ветке нервным и гадающим щеглом, концерт не подводил нас ни к гуманистической антропоморфизации природы, ни к моралистическому уроку, который помог бы обманутым людям “научиться” у звериного царства. В то же время работа создавала раздражающее растяжение между двумя мирами, культурой и приро-

дой, одно из совмещений которых – совмещение банальной жизни пернатых и ауры высоких технологий – оказалось одновременно воодушевляющим, отвратительным и меланхоличным. В своей абсолютной наглядной роскоши именно аппаратура, а не бедная маленькая птичка заставила нас молчать в благоговейном трепете. Волнующее подчинение чахлой птичьей жизни машинерии опосредованного развлечения создало эффект, раскрывший нашу собственную способность быть добровольными жертвами соблазна – одновременно с этим осознавая (и даже смакуя) такое положение. Все эти сложные размышления о природе зрелища стали возможными благодаря возникшей по ходу перформанса мучительно затянувшейся отсрочке удовлетворения, а также благодаря участию в нем зрителей, съемочной группы и технологий, игравших в нем роль – не менее, если не более важную, нежели роль маленького бесталанного щегла.

Перевод с английского Сергея ОГУРЦОВА

ПРИМЕЧАНИЕ

* См.: Francesco Manacorda. ‘Short History of Natural Destruction’, in Henrik HMkansson: *Through The Woods To Find The Forest, Palais de Tokyo / Paris MusOes*, 2006.

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



ИМПЕРИЯ СПЕЦЭФФЕКТОВ

СТАНИСЛАВ ШУРИПА

Пестрая лента

Что-то случилось с миром за последние лет пятнадцать. Нечто большое и новое, самым фактом своего молчаливого наличия обесмыслившее разговоры о большом и новом, как его знали предыдущие поколения. Глобальная тризна по метанарративам проходит посреди ярмарки искрометных развлечений. Оглянись: мир вокруг желает удивлять ежесекундно, да так, чтобы дозы росли: мы вступили в эпоху чудес.

При чем здесь чудеса и почему наше время нельзя считать обычной современностью? Зачем выдумывать поэтические образы вроде “жидкой современности” или, извините, “постмодернити”? Все это – чуть меньше, чем просто метафоры. Последние реальные события по ту сторону экранов произошли еще в начале 90-х; как раз когда “войны в Заливе не было”. На самом деле война была, есть и будет, но сама постановка вопроса – симптом перемен: в те далекие времена образы, звуки, слова лишились своих природных носителей и превратились в эффекты сверхбыстрых биений электрического тока в микросхемах. И ныне все сады наслаждений имеют единую природу: перемигивающиеся друг с другом массивы цифр.

Будучи универсалиями, числа не даны смертным в конкретном опыте. Мы можем только кликать *zoom* до тех пор, пока не убедимся, что образ на экране – дымка иллюзии над бесшумными

потокками цифр. И если доискиваться оснований озаряющего нашу эпоху буйства визуальности (цифровая природа звуков и текстов сводит всю культуру к оптике: ведь базы данных нужно читать), то придется установить, что элементарной условной единицей визуальной культуры является *спецэффект*.

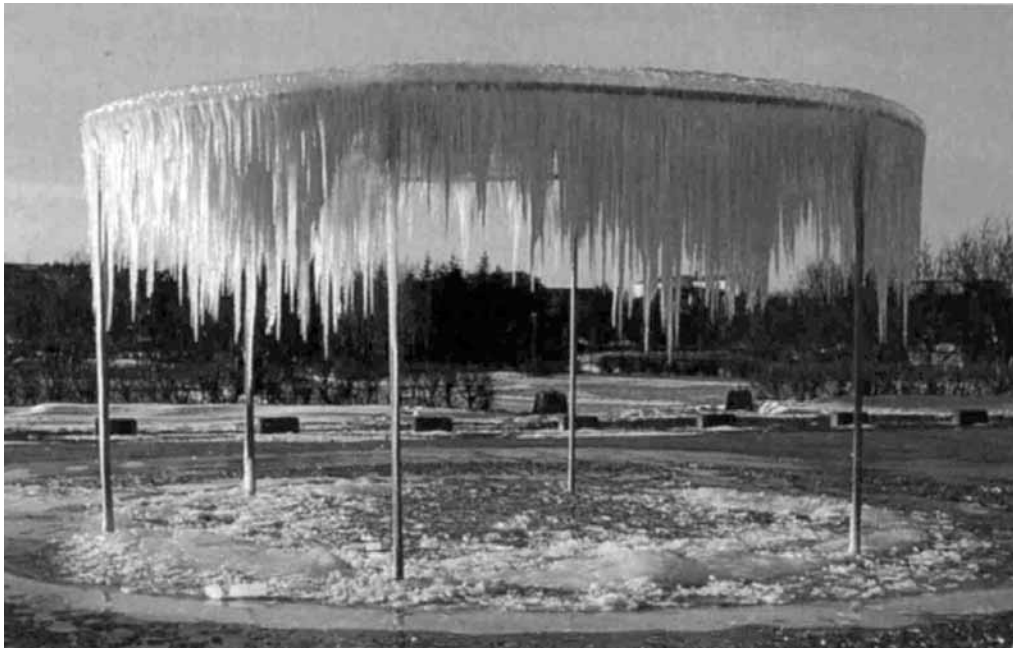
Привычное поле спецэффектов – кино, наглядный пример того, что оптические наслаждения не связаны с присутствием объекта. Более того, способом существования подвижной картинки является, как говорил древний семиотик Кристиан Метц, двойное отсутствие. Ты очарована, испугана, восхищена, – но здесь только тени на стене пещеры кинотеатра; да и люди на экране не те, кем кажутся, – так, простые селебрити. Спецэффект – это позитивизация двойного отсутствия, характерного признака виртуальной реальности, о чей холодный пламень первым, в силу нищеты прогресса, обожгло массовое искусство кино.

В общем смысле спецэффектом можно счесть изменяющее закрытую систему действие, чей агент невоспринимаем изнутри системы и тем самым нарушает ее внутренние правила, компенсируя структурную неполноту подобием эволюционного скачка: спецэффекты делают ощутимым все что угодно. Сила этого действия связана с технической воспроизводимостью опыта встречи с прекрасным, но источником спецэффектов является присущая

историям способность производить время. Еще в еврипидовых трагедиях неполнота нарратива компенсировалась явлением “бога из машины”; так доисторической паре “миф – откровение” соответствует современная связь нарратива и спецэффекта. Со стороны реципиентов при этом происходит замена мифогенного “верую” на вполне современную модель заговора публики и художника.

Туман. Такой плотный, что едва видно пальцы вытянутой руки. Доски подвесного моста предательски дрожат под ногами: держись за веревочные перила. Из-под облаков проглядывают то лужайки, то какой-то бурелом. Осторожнее, не пропусти табличку “Exit”... Другой мир: под стальными перекрытиями фабричного здания одиноко пылает свечило. Сквозь красноватое марево видно: вдали, по ту сторону пламени – фигурки людей, почти антиподов. Там есть и ты – среди отражений, среди тех, кто не помнит более, что на самом деле Земля – вогнутая, а Солнце – ее ядро. И дальше: горный водопад на городской площади; вода низвергается прямо из воздуха. Трепещи, сознавая совершенство техники: падшая аква восходит назад, гонимая по трубам, к зияющему на фоне небес жерлу водопада. Все это – не глюки Мальдорора и не тематический парк в Куала-Лумпуре, а спецэффект-арт на службе техники, великобюджетный “*Weather Project*” простого датского парня Олафура Элиассона.

Джефф Уолл
«Разговор погибших
солдат»
1991-1992



Олафур Элиасон
«Павильон дождя»,
инсталляция,
1998

Dies irae remix

Поражающий воображение результат сверхбыстрой работы машин, спецэффект при ближайшем рассмотрении оказывается симптомом, то есть лингвистическим эксцессом. Еще со времен де Соссюра повелось считать, что связь слов и вещей определяется негласным консенсусом носителей языка, предположенной речи когерентностью восприятия. Есть ли более точное название для негласной договоренности, чем “заговор”, – вопрос; но наличие не требующего перепроверки согласия открывает широкие возможности для совместной практики, то есть для производства общего времени. То, что называют современностью, возможно лишь как эффект описания мира языком точных наук, и чем больше заговорошников включены в циркуляцию этого языка, тем шире современность захватывает мир.

Увлеченность современно-го искусства спецэффектами происходит из апокалиптической оргии 80-х: достаточно вспомнить Джеффа Кунса, Барбару Крюгер или нарочитые трансавангардистские фак-ю. Правда, нельзя сказать, что художники блюли невинность и до того; всмотревшись в толщу истории, придется признать, что спецэффекты начинаются с момента, когда искусство осознает себя как современное. Но – всему свое время: сегодняшняя пандемия визуальных трюков происходит из потребности визуальной культуры в самовоспроизводстве. Точнее, спецэффекты являются репродуктивными органами гиперреальности (видимо, без восьмидесятичестских терминов не обойтись). Наша насквозь медиализованная визуальная среда управляется по законам рынка, но посредством императива “Удивляйся!”. Если удивляешься – значит, веришь, значит, поддержива-

ешь протокол коммуникации, значит, “остаешься с нами” в полном соответствии с просьбами тв-сирен.

Критиковать “блокбастерное мышление” в современном искусстве можно, лишь созная, что блокбастер для креативной индустрии наших дней – примерно то же, что конвейер для фордизма. Идеальная сборочная линия культуры, блокбастер претендует и на то, чтобы быть самой адекватной формой поэзии после “после Аушвица”. Для искусства блокбастер – катастрофа, которая всегда с тобой: ведь нет ничего проще в наши дни, чем изобретать масштабные банальности, чем, перестроив страхи в экстаз, дополнять повседневность до аллегии собственного типового внутреннего мира; чем возвращать любовь к повседневному в пафосе гордыни и, не смея перечить жизни, изобретать способы сказать напыщенное “да” вульгарности. Так блокбастерное мышление делает искусство неотличимым от креатива, от машинного производства эмоций и чувств.

Вопреки общепринятому мнению, спецэффект не являет сущность кинематографа, указывая скорее на предел выразительных возможностей кино, да и всей креативной индустрии. Сами по себе спецэффекты лишь отвечают на желание видеть больше, чем есть, удовлетворяя спрос на фантазм. Это – фейерверки в честь катастрофы, пережитой эстетическим режимом (Ж.Рансьер), основным способом бытования власти в культуре эпохи модернити. Эстетический режим стал основной характеристикой взгляда при капитализме: мы вольны видеть художественную цен-

ность в любых мазках и подтеках; вольны думать, что художник говорит больше, чем знает; мы допускаем, что, самоотчуждаясь, искусство способно производить заслуживающие внимания ценности. Пересечение техники и нервной системы, или, как выражается Рансьер, пафоса и логоса, – спецэффект возникает при встраивании психоматики в технологическую сеть. Поэтому спецэффект – это прямое действие эстетики.

Популярная семионавтика

Пересечение N-мерной формой пространства с количеством измерений меньшим, чем N, с точки зрения обитателей этого пространства является чудом. Простейший пример: встреча сферы и плоскости, наблюдаемая плоскими фигурами. Круги, квадраты и треугольники видят, как точка (сфера коснется плоскости сначала в одной точке) превращается в окружность, растущую, а затем, за миг до исчезновения, вновь сжимающуюся в точку. Окружность эта парадоксально безразлична к границам, установленным в плоском мире; она вполне может проходить сразу и вовне и внутри двумерных аборигенов. Такова простейшая топологическая модель чуда. Лингвистически чудом является “ответ из Реального”, типа тайфуна, поглотившего флот Чингисхана у японских берегов, – такими ответами полна до-современная культура вплоть до романтизма, тем более уверявшего, что “все говорит”, чем меньше оставалось оснований в это верить.

Сегодня ответов из Реального ожидают в основном те, кто в поисках компенсации за душевные травмы офисной

жизни припадает к недорогим утешениям формата “нью-эйдж”. Адепты всяческих холизмов составляют один из периферийных кругов нематериального производства, которым так славится наша эпоха: военно-индустриальный капитал обрел неслыханную доселе автономию и свободное время большинства членов “золотого миллиарда” теперь инвестируется в деятельность, которая им самим кажется вполне творческой. Это производство без хардвера: создание атмосфер, настроений, аффектов. Над северным полушарием восходит солнце креативной индустрии: больше не надо ходить ни на завод, ни в армию, – для этого есть уайт-трэш и третий мир. Основными занятиями молодежи стали литература, дизайн и поп-музыка, а для эксцентриков при каждом университете учреждают арт-школы. В этом пейзаже произрастают соответствующие формы искусства: креативпром отзывается “эстетикой взаимодействия”, где художник работает визажистом власти, социальным ди-джем, аниматором впавшего в кому общества и оформителем общих мест, до которых еще не дотянулась глянцевая клешня профессионального дизайнера.

Креативная индустрия расцветает над пропастью несчастного сознания строителей индустриальной цивилизации – над расколом между действием и переживанием. Нематериальное производство врачует раны, нанесенные производством материальным: чувствуй, радуйся, грусти – это и есть твоя работа. Так работают силиконовые микросхемы, проводя или блокируя электрический ток

по требованию внешней системы. И все бы хорошо, но именно разрыв действия и переживания (некогда считавшийся различием внешнего и внутреннего) определил характер искусства последних двух столетий, искусства модернизма: сознание собственного несоответствия современности. Рефлексия аутонеадекватности выражалась в разнообразных идеологемах – от футуристской ненависти к традиции до концептуалистских lamentаций о “великом поражении” и “искусстве после философии”. Разрыв действия и переживания обращается модернизмом в пространства пересечений пафоса и логоса: эта попытка двойным зажимом и заставляет самоотчужденное искусство шептать глубинные истины о мире, чьи отбросы оно валоризирует.

Миражи силиконовой пустыни

Тьма наполняет уайт кьюб модной берлинской галереи. Посреди пустоты – замысловатая конструкция из неоновых ламп. Она ждет; подойди ближе – она вспыхнет нагромождением светящихся линий. Контур мутирует: призма – прямоугольник – зигзаг. Каждые две секунды в жужжании ламп рождается новая форма, чтобы прожить две секунды, вбросив личинку ментального образа в память посетителя. Система знает – ты здесь, благодаря способным чувствовать присутствие сенсорам. Приблизившись, ты останавливаешься, зачарованный шоу, идущим специально для тебя; мелькание замирает – здесь лишь одна световая фигура. Надоело? Иди откуда пришел, – структура мигает на прощание, чтобы вернуть-



Билл Виола
«Приветствие»,
видео-звуковая
инсталляция,
1995

ся к хаосу неоновых всполохов и одиночеству. В этих сияющих росчерках Лаокооном бьется дух Дэна Флэвина; чтобы вызвать его, шутник-вундеркинд Йеппе Хайн и построил свою “Меняющуюся неоновую скульптуру” (2006).

Когда-то намеки на чудо трепетали в потоках краски у Ротко и Ньюмана, на мусорных сквозняках Пистолетто и семейства Мерц. То была лебединая песнь трансцендентного: сегодня то, что больше чем жизнь, не рождается, но моделируется. Места, где моделируются чудеса, где машины воспроизводят интерьеры экзистенциального “подспрос”, – эти места в гиперреальности и отмечены мерцанием спецэффектов. Можно было бы просто проклясть креативную индустрию как конвейр подделок, но что делать с неотступным ощущением того, что спецэффект – это и есть речь Реального? Можно отвернуться и от сре-

свархов медиатеории с их слоганами типа “Софтвера не существует”. Только факты смеются нам в лицо: красоты спектакля, запредельная зоркость цифровых камер, безграничная власть над движением и временем в мире образов – все это результат слаженной работы огромного числа машин; эффекты микровибраций внутри интегральных схем.

Многочисленные гимны виртуальному были бы не более чем романтической фантазией, если бы не их простая как мычание референтность реальным возможностям полупроводниковых материалов.

Цайтгайт последних десятилетий, этот иронико-цинический “постмодернизм” с его бесконечными “верю-неверю” на руинах метанарративов, – все это обусловлено замечательным свойством кремния пропускать электрический ток лишь при определенных внешних

условиях. Внутренний мир, или, если угодно, горизонт событий постсовременников, – это преломление физики полупроводников в той же мере, в какой внутренний мир людей начала прошлого века был сконструирован на основе законов термодинамики. В той же мере, в какой реальный свет настольной лампы komponует сцену сновидения, сквозь закрытые глаза и разум сновидца.

Планета все глубже вмерзает в кристаллическую решетку био-логики: тактовая частота процессора, вспыхнув образом, нотой, словом, превращается в сердцебиение завороченных зрителей. Спецэффекты искрятся в сплетении техносоматических цепей: без них слияние машины и тела выглядело бы бездуховным на вкус среднего класса вмерзающих. Какое нам дело до быстрогодействия видеокарт, – мы хотим видеть мистирию. Исчезай, но по дороге любуй-

ся: твой двойник на экране, очередной ессе homo от Била Виола растворяется в буйстве стихий, продавая тебе дозряк квазирелигиозного экстаза. Симптом тщательно скрытой мощи машин отдается в наивном сердце откровением: миракль – это ты, а rest of the world – лишь подмостки. Отличие от просто психоза заключается в том, что спецэффект точно отмеряет “океаническое чувство” единства с миром; это лишь копия мига из жизни блаженного.

Поэзия пульсирующих панорам

Дыр бул щир убежур. Если счастье поэзию производством мыслящего немыслия или метафор, то наиболее емким образом лирики быстрого потребления окажется взрыв. Но, чур, забыть Лотмана: взрыв как культурная форма появился еще в незапамятной протомодернити. Когда-то в XV веке французская армия шокировала мир молниеносным взятием неприступной неаполитанской крепости, – захватчики победили только благодаря оружию массового поражения, батарею антигуманных кулеврин. С тех пор взрыв и стал метафорой культуры и метонимией цивилизации. На заре модернистского искусства взрыв уже воплощал футурошок от надвигающегося господства человека над природой: горный инженер был столь же культовой фигурой для одержимых бурей-натиском романтиков, что и архивариус для постконцептуалистов.

Романтическая живопись была первой кузницей спецэффектов; впервые поэзия и пиротехника встретились на холстах Тернера. Дым, туман, вихрь намекали на возможное

присутствие бесконечности; дезориентировали, подготавливая порабощение тела взглядом.

Изобретатель абстракции Тернер пользовался ею, как древние китайцы – порохом; будучи пионером эстетического режима в искусстве, он искал того, чего не знал и сам, – возвышенного опыта сенсорной депривации – этого Грааля возвращенных технаукой душ. Абстракция тогда не прокатила, и фрагменты бесконечностей из романтических картин под действием знания-силы были закольцованы в паноптические аттракционы популярного искусства панорам. Ffwd: говорит Джефф Уолл: “Техника позволяет мне моделировать воображаемые вселенные... Вымышленное, формальное и поэтическое очень важно для моей работы”. И, наследуя романтикам, Джефф порой обращает свой объектив к экзотическому Востоку, ведь даль – это глубина без сопротивления почвы.

В самом сердце Азии на выжженной земле лежат солдаты. Грязь, кровь и копоть – лучший камуфляж, но ты узнаешь их по форме касок и кирзачей: это взвод советской мотопехоты. Внезапный огонь из засады, – больше никто из них не увидит ни дома родного, ни даже “Утренней почты”. Смотри, они шевелятся. Старшина приподнимается на локте, посмеиваясь над старлеем, изумленным зрелищем собственных внутренностей. Юный салага дает прикурить безжалостному при жизни “деду”. Пробитые головы, искалеченные тела – все срежиссировано недрогнувшей рукой мистера Уолла, никогда не бывавшего ни в советском раю, ни в афганском аду. Трагический гротеск, в котором

трюки из фильмов ужасов и батальных полотен доведены до щемящей печали по неизвестно где потерянным жизням неизвестных людей. Результат многомесячного труда десятков актеров и техников, фотоблокбастер гипнотизирует эффектом присутствия, – с тем чтобы оставить тебя один на один с названием: “Разговор мертвых солдат”. О чем говорят мертвецы? О том, что чуда не произошло и после смерти: вот он чертог Вальхаллы – залитые кровью камни далекой пустыни. Забвение.

Основным метафизическим спецэффектом конца XX века, связавшим политику и поэзию, самой масштабной манифестацией Ничто стал ядерный гриб. Огненный вихрь на горизонте, – кто из детей “холодной войны” не видел его во сне? Его далекий жар отзывался инеем поздней индустриальной субъективности: от раскатанного в обои “я” абстрактных экспрессионистов до отчаянно глянцевого кунштюков гиперреализма. Искусство времен атомной угрозы было *жертвой* (и в этом Вирилио столь же прав, сколь и груб) – но не прошедших войн, а ужаса Последнего взрыва. Раб имитировал господина: брызги, мазня, истерики, борьба за творческую свободу в радиусе действия советских ракет “земля-земля” – все, что так любили 50–80-е, преломляло злую мудрость технауки, поместившей новейшую историю в краткий миг между августом 45-го и любым завтрашним днем, заменившей рассказы о вечности датировкой начала начал: ретроактивной позитивизацией ядерного кошмара – космологической теорией Большого Взрыва.

Разумеется, Большой Взрыв – лишь один из крошечных следов распри действия и переживания, сформировавшей сеть культурных парадигм постмонотеистического Запада. Значительно важнее оказались взрывы 11 сентября, озарившие начало жидко-консервативной современности. Телезрители (т.е. весь цивилизованный мир) утратили дар речи: истории о счастье культурной гибридизации кончилась невероятными кадрами столкновения – но не культур, а двух фетишей прогресса: самолета и небоскреба. Дальше началась другая история – неоколониализма и нетерпимости. Пробел или пауза – это место спецэффекта и в продуктах культуры для всех: панорамы мегаполисов будущего, космолеты размером с планету, чудища преисподней, – сверхприродные фокусы компьютерной графики появляются как раз в моменты остановки нарратива. В античной поэзии конец фразы так и назывался: катастрофа.

Благодарная публика: господство и гештальт

Настоящей катастрофой может быть только законченная форма, а спецэффект является ее, формы, симуляцией, рассчитанной на быстрый взгляд. Без этого всегда готового к наслаждениям взгляда спецэффектов не существует. В общем искусство для публики всегда оказывалось спецэффектом, будь то sunday painting по Рескину, соцреализм или занимательная социология на гранты североевропейских минкультов. Само по себе искусство почти безразлично к зрителям, оно существует в обществе на пра-

вах относительной автономии. Так в теории. На практике – слаб человек и обычно художники с готовностью отзываются на социальный заказ. Смешные, они пытаются сделать искусство инструментом пиара правящих коалиций, досугом начитанных бюрократов, делать произведения, на которые народ мог бы глазеть на прогулке во время уикенда, чтобы еженедельники могли напечатать картинку, – понятное, милое, нужное людям искусство.

Искусство-инструмент являет главную функцию спецэффектов: производство зрительской субъективности. Точнее, воспроизводство: ведь, если понравилось, скоро захочешь еще. Субъективность – важное реле в технологической цепочке: машина (неважно, компьютер или суриковская муштра) – быстрое восприятие – машина культуры среднего класса. Сам по себе спецэффект – обманный маневр, наподобие привлекающих слоганов спама: только откроешь, а вирус уже тут как тут. Пожары, потопа, кровь-смерть-любовь, моджахеды в Кремле и Курникова в “Три-дэ” – все это не отверзает дверей восприятия, а, напротив, скрывает производственные циклы, из коих, как Венера из пены, является конечный продукт – благодарная публика. Где-то в этой пене пиара проходит все менее заметная грань между искусством для публики и дизайном (набором эрзац-решений в рамках доступного), между просто хорошим художником и таргет-группенфюрером, трикстером, одержимым мечтой о первой полосе таблоида и двумя минутами на ТВ.

“Как я могу” – подписывал свои работы Ян ван Эйк, сводя

в короткой фразе три самых важных категории того, что позднее станет осознать себя как искусство модернизма: качество, субъективность, способность являть возможное. Кокетливые переливы от гордости к смирению и обратно сделали это “как могу” ядром метанарратива накопившей лишь через три века после Эйка эстетической революции: любители искусств до сих пор ищут в произведениях, жестах, стратегиях движения авторской души. Правда ныне душа располагается снаружи, в сети общественных отношений. Жертвой давления извне пала автореферентность: “я” художника после Йозефа Бойса стало точно таким же, как “я” зрителя. “Я хочу не меньше и могу не больше, чем ты” – таков смысл фразы о том, что художником может быть каждый. Гениальный инженер человеческих душ, Бойс переложил на постфордистский лад песню другого героя германской культуры: “Я освобождаю вас от химеры совести”.

Назад, в наши дни. Сотни перчаток, носков, певчих птичек, очков и часов гирляндами пронзают темную ночь на коллажах английского модника Фреда Томазелли. Хрустальную ночь, в которой тихий экстаз от нестигаемой воли к учету личных вещей замирает как звонкое эхо в черном зеркале фона. Производство зрительского “я” посредством спецэффектов обычно сопровождается бегом по кругу: эйфория/отчуждение. Это биение происходит в полном соответствии с пророческими сказаниями незаслуженно забытого Шопенгауэра, считавшего пространство “принципом индивидуации”: экстаз-отчуж-

дение переплавляется в диалектику места/пространства, с тем чтобы вернуться туда, куда возвращается все, – в разрыв чувства и действия. Так, потерявшись в экстатических брызгах краски, позднее “я” метафизического модернизма взрывается пространством анонимного жеста Уорхола: согласно закону перехода эйфории в отчуждение, клякса Поллака прорастает улыбкой Мерилин.

Пустое множество

Что делать со странным знанием того, что современное искусство до сих пор отыгрывает порывы 60-х годов? Чем больше мы стесняемся своего происхождения от авангардистской утопии, тем безнадежнее вмерзаем в изобретения времен крушения этой утопии: привычно отрабатывая по теме за сезон, художники сами становятся объектами *détournement*, – даже реалисты XIX столетия не пользовались столь широко сделанными за полвека до них открытиями. Что изменилось за прошедшие 40 лет? Скорее технологии, чем идеи: видео, Интернет, лаки-эмали, печать. Как эти внехудожественные вещи воздействуют на в очередной раз пережившее собственные желания искусство? Через волны прогресса в производстве спецэффектов, через псевдопозитивные знаки структурной чувствительности искусства к ходу истории. Каждое новое технотворение маскирует очередное фиаско искусства в борьбе с собственным бессилием перед властью исторического момента.

Где же были спецэффекты в те далекие времена, когда модернизм, еще высокий и полный сил, сражался с мас-

скультовой дикостью? Что грело сердца Рейнхардта, Мазеруелла, Морриса и прочих центурионов аутентичности? Они любили поговорить о *присутствии*, – эту форму зрительного эксцесса теологически подкованный Майкл Фрид называл “благодатью”. Так и есть: благодать, это когда Другой тебя видит. Это бывает нечасто; поэтому – остановись, прохожий: здесь, по темным холстам, когда-то проходила граница варварства и цивилизации. Защищая свои черные монохромные от возможных (и, возможно, не совсем уж беспочвенных) упреков в конвейерном производстве черных квадратов, Рейнхардт обвинял стремящееся к общедоступности искусство в коррупции. Но распад и загрязнение одержали огульную победу, обернувшись серфингом и тиражностью худпрактик после модернизма. И сегодня, когда коррупция стала важным моментом корпоративных стратегий, вновь возвращается проклятый вопрос: бывает ли искусство как искусство, а не как что-то еще?

Рейнхардт попал в оптическую ловушку: коррумпированность искусства определяется его доступностью не снизу, а сверху: абстракционизм с честью выдержал испытание на непонятность, но гибель свою он нашел в объятиях идеологии правящего класса. Сегодня художников много как никогда, и каждому приходится выбирать между служением обществу и украшением офисов, между муниципальным фондом и коммерческой галереей, между цирком взаимодействия с публикой и спортом на радость клиенту. Картина бесславной гибели искусства

состоит из пейзажа больших фестивалей, полных приколов для прогрессивных яппи, а также из натюрморта, из метрвых картин, сияющих, словно ботинки топ-менеджера. Картин, что считают зрителя дикарем: если у тебя дорогая тачка – паркуйся не на тротуаре, а прямо в копии Шишкина, о господин.

1996. По CNN – резня в Сребренице, в кино – “Парк юрского периода”, а на арт-сцене предают анафеме Жана Бодрийяра. С тех пор его имя возглавляет список грешников “постмодернизма”, который сам Бодрийяр и пытался критиковать. “*Современное искусство современно только самому себе*” – спорить с этим не проще, чем доказывать ложность гегелевского предсказания смерти искусства. Мы не зомби, зомби не мы, – ползуший по миру шепот фигурантов худпроцесса прервался хором возмущения: “Как ты посмел, Жан?” Короче, Жан подставился по полной. О говорил о том, что пустота и “нулевость” стали последним рубежом обороны искусства, – его заподозрили в попытке изболочить механизмы арт-рынка. Не стоило социологу лезть в калашный ряд со своими фотками, – это одна часть морали сей басни. Другая – важнее, ибо видна лишь лишь в зареве рекламных пауз, отраженном поверхностью грязной лужи истории, на фоне балкано-кавказских руин. Ничтожность, которую обличал Бодрийяр, была результатом разрушения границ. Поскольку высокое/низкое – это не просто патриархальный барьер, а код “ноль/единица” – основание аутопойесиса, или самовоспроизводства искусства как автономной системы.

Эстетика после эвтаназии

Не стоит смешивать код и желание власти указывать, где верх и где низ. Власть в наши дни имманентна; жидкая, она и сама не отличает верха от низа. “Высокое/низкое” значит “присутствие/отсутствие” или, в итоге, “искусство/не искусство”: код нужен и для того, чтобы порождать собственное время системы, в нашем случае – историю искусства. Между кристаллами модернистской теологии и цифровым глянцем двойного отсутствия спецэффект-арта лежит слой искусства героической деконструкции, питавшейся, по определению Виктора Берджина, *присутствием отсутствия*. Эта фигура, эквивалентная пересечению пафоса и логоса, до сих пор сохраняет способность удерживать искусство от инструментализации сверху. Впрочем, “сверху” – это условность: присутствие отсутствия просвечивает сквозь взаимосвязь искусства и власти, как в старинной галлюцинации об играющем в шахматы автомате, управляемом из-под стола карликом политической теологии.

Автомат и карлик, искусство на службе у власти, искусство для публики – таковы формы большого спецэффекта современности, в котором академизм и романтизм сплелись в прославлении лучшего из миров. Есть ли в нем место для для художественной автономии? В эпоху Гринберга автономия искусства была структурно сопряжена с внешней реальностью: то была метафора Америки 50-х, с ее еще молодой культурой, с бурно растущей экономикой. Нисхождение технологий в повседневность, эпифания техники грозили разрушени-

ем ценностей – кода, который модернизм унаследовал из позапрошлого века. Тогда это были критерии вкуса и качества, продукты возгонки капитала и труда. По острому лезвию такой автономии трудно бежать, особенно если бежишь от коммунизма в офисы банков Манхэттена. Игра шла по правилам жестко иерархичной системы: одна Америка, один Гринберг, один Поллок. Чуть больше сетей, чуть больше прогресса – и автономия рухнула в поп-артистском восстании среднего класса.

После поп-арта миссия спецэффектов, этих чистых манифестаций власти, – являть переживание без понимания. Не знать, что чувствуешь, – основа феноменологии постсовременного зрелища. Это похоже на сенсорную депривацию, на сдвленный восторг потерянного в космосе астронавта, на радости “голой жизни” (по Агамбену). Просто жизнь – это подарок властителя историзированным животным, пасущимся у врат бойни, за решеткой из спецэффектов. Молодые художники сегодня присягают идеологии вежливости: чтобы добиться успеха, нужно быть nice. Искусство льнет к спецэффекту маньеризма, часто не замечая даже того, что постсовременная вежливость – это негативный и неосознанный знак отчаяния и вины, из которой растет “просто жизнь” хороших людей в метрополиях. Вины за подземные тюрьмы Багдада, за хамство иммиграционных властей, за десятки тысяч голодных смертей в день в одной только Африке, – и это лишь самое начало списка, как известно.

Последним политическим убежищем автономного искусства остается тот самый *метексис мрачного*, о котором говорил Адорно. Причастность к великой утрате: мы можем представить себе утопию только в форме ее невозможности. Мы способны видеть далекие всполохи над горизонтом, на фоне темной стены *перманентной катастрофы, постигшей всемирную историю*. Уже фактом своего существования искусство обречено на плач без слез; оно само – выражение невыразимого. Вспоминать почти возможное значит видеть, что под висаячим мостом спецэффектов разверзлась бездна; отсюда – меланхолия искусства, качество, ценившееся по обе стороны пропасти и Гринбергом и Адорно. Практика столкновений пафоса с логосом изящно укладывается в слегка помпезную строчку из “Эстетической теории”: *искусство всегда остается сейсмограммой, ужаса, прабытия, ужаса который меняется, но не исчезает*.

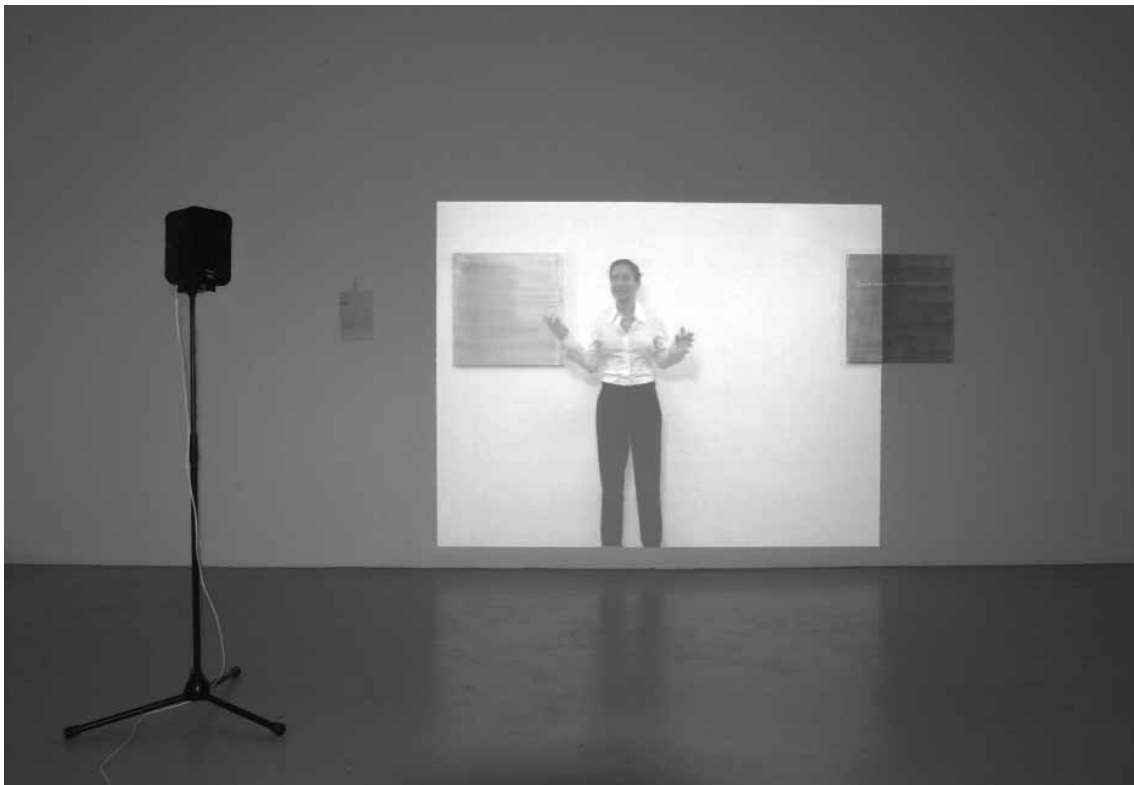
■

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.

ЕВГЕНИЙ ФИКС

Андреа Фрезер

«Искусство должно висеть»,
DVD и живопись,
2001



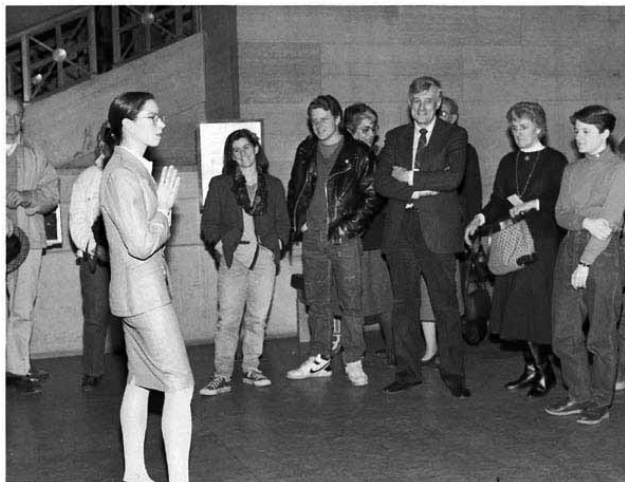
Денационализация

В последние годы тема приватизации стала одной из ключевых в описании политических и социальных процессов в постсоветском пространстве. Начавшаяся в 1990-х годах приватизация – как экономическая, так и в частной сфере – во многом также определила и происходящее в сфере культуры и искусства. Более того, именно приватизация стала центральным звеном новой доктрины – идеологии “постсоветского прогресса”, – озвучиваемой средствами массовой информации и государством. Наряду с “демократическими ценностями” и индиви-

дуализмом, приватизация рассматривается как исторически обусловленная, необходимая и неизбежная.

В контексте поражения социализма вера в приватизацию сегодня сравнима, быть может, только с надеждой, возлагавшейся на ее противоположность – национализацию – в 20-х и 30-х годах (особенно в Советском Союзе) как на безусловное средство прогресса. С самого начала 90-х в постсоветском пространстве риторика приватизации сулила прогресс и модернизацию, столь необходимые позднее советской экономике, находившейся на момент начала

перестройки в глубоком кризисе. Однако, как известно, приватизация не привела к росту постсоветской экономики. Возникли новые отрасли, такие, как, например, секс-индустрия, но промышленное производство 2000-х оказалось в еще худшем положении, чем в советский период. “Модернизация” постсоветской экономики осуществлялась через приватизацию, где последняя оказалась одновременно и методом и результатом этой модернизации. Приватизация стала знаком символического прогресса. В постсоветском пространстве она оказалась тождественной



Андреа Фрезер
*«Музейное освещение:
 речь в галерее»,
 перформанс в
 художественном музее
 Филадельфии,
 1989*

модернизации, или, вернее, она заменила модернизацию.

Тождественность приватизации и модернизации оказалась характерна и для постсоветской художественной сцены, где одно из наиболее ощутимых изменений – это фундаментальный и порой истерический отказ от коллективности: когда художник “приватизирует” свою биографию (часто ретроспективно) как внеисторическую сингулярность, находящуюся вне контекста сообщества или коллектива. Эта дифференциация художников (и акцент на рассмотрение их как отдельных независимых фигурантов) –

такая же характерная черта системы современного постсоветского искусства, как и формирование локальных художественных рынков и возникновение корпоративных или частных коллекций. Приватизация произведений постсоветских художников коллекционерами сейчас – это приватизация уже символически приватизированных на момент покупки сингулярностей. Эту двойную приватизацию в постсоветском искусстве принято считать безусловным прогрессом, и это положение вещей аффимируется даже многими интеллектуалами и художниками, тяготеющими к левому полюсу политического спектра.

Национализация и историческая память

Рассмотренная через призму исторической памяти, приватизация постсоветского времени – это обратный процесс национализации и экспроприации, последовавших за Октябрьской революцией (в сфере искусства – национализация частных коллекций, включая коллекции Щукина и Морозова, а также символическая национализация самого революционного художественного производства). Тем самым, хотим мы того или нет, дискуссии о приватизации последних лет всегда происходят в атмосфере присутствия фигуры умолчания – национализации – как абсолютного Другого приватизации. Историческая память о травме революционной национализации еще жива в сознании постсоветского субъекта. Как диаметрально противоположность приватизации, национализация латентно дефинирует и исторически контекстуализирует постсоветские процес-

сы в экономике и частной сфере.

В настоящий момент трансформация понятия “национализация” из фигуры умолчания и травмы в активного участника постсоветского дискурса (включая художественный) еще только ожидается. Историческая память о советской национализации может способствовать критике безответственного, утопического характера сегодняшней приватизации без того, чтобы реабилитировать экспроприационный террор первых лет революции. Поскольку революционная национализация и постсоветская приватизация были крайне травматическим опытом, преодоление этих двух травм может и должно быть одновременным – в режиме исторической памяти как инструмента критики.

В советском контексте “национализация” неразрывно связана с такими понятиями, как индустриализация, модернизация и прогресс. Дискурсивная зависимость последних от национализации была встроена в саму матрицу советской риторики. В настоящий момент в постсоветском пространстве устаревшая советская формула “национализация, модернизация, индустриализация и прогресс” заменена на “приватизацию и глобализацию”, где последние в сложносочиненных конфигурациях исполняют (симулируют) функции, ранее осуществляемые модернизацией, индустриализацией и прогрессом.

Национализация как постидеологическое

Несмотря на то что для постсоветского субъекта “национализация” навсегда связана с Октябрьской рево-



люцией и тем самым с ее экстремальными проявлениями – экспроприацией и раскулачиванием, национализация как таковая, однако, не является однозначной категорией. Она вовсе не так неразрывно связана с военным коммунизмом, террором и насилием, как это может показаться вначале. Взятая сама по себе как категория экономики, национализация – это нейтральный инструмент. Национализация как акт взятия частных активов в общественное/государственное пользование – это всего лишь средство корректировки экономики. Национализация получает политическую окраску в зависимости от методов ее проведения – в контексте. Политического содержания национализации не существует вне зависимости от конкретных характеристик ее реализации.

В XX веке национализация была востребована как инструмент, которым пользовались как социалистические, так и капиталистические страны. На всем протяжении прошлого века национализация была излюбленным орудием капиталистических правительств в решении экономических проблем. Несколько национализаций было проведено в Великобритании, как, например, национализация в 1946 году *British Coal* и *Bank of England* или в 1971 году *Rolls-Royce*. В США государственная компания *National Railroad Passenger Corporation (Amtrak)* была создана в 1971 году из нескольких национализированных мелких корпораций. Эти национализации не были тотальными, как в социалистических странах, но их последствия были чрезвычайно ощутимы в контексте локальных экономик.

Основная черта, определяющая характер национализации, – это вопрос о компенсации. Традиционная для Запада позиция по вопросу о компенсации в результате национализации была сформулирована государственным секретарем США Корделлом Хуллом (по поводу мексиканской национализации 1938 года). Согласно Хуллу, компенсация должна быть “немедлительной, эффективной и адекватной”. Если компенсация несправедливо мала или вообще отсутствует – национализация превращается в экспроприацию.

В XX веке национализация была орудием индустриализации, прогресса и модернизации вне зависимости, принадлежала ли данная страна к социалистическому или капиталистическому лагерю. Что интересно – результаты национализации были крайне противоречивы: некоторые экономики стали работать более эффективно после национализации, другие – менее. Эмпирические данные говорят о том, что ни национализация, ни приватизация не гарантируют экономического прогресс.

Национализация музея

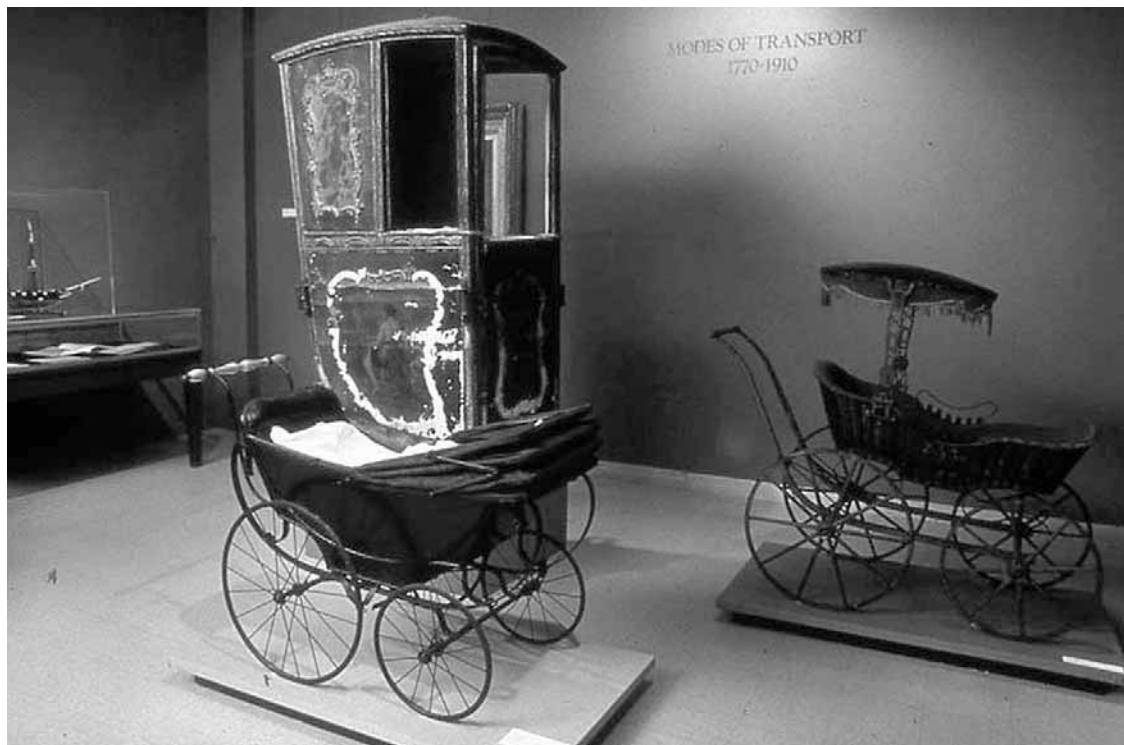
Одна из составляющих истории национализации в XX веке – это история национализации музеев, художественных институций и частных коллекций, как, например, национализация уже упомянутых собраний Щукина и Морозова в результате Октябрьской революции. Музей XX века был модернизирован именно через национализацию – из кунсткамеры он превратился в институцию, цементирующую общество через “образование”. Само образование виделось

как нечто универсальное, способное нивелировать антагонизмы в обществе. Парадигматичный национализированный музей XX века подконтролен либо обществу (в странах либеральной демократии), либо партии и правительству (в странах “реального социализма”). Как и в случае постсоветской экономики, где приватизация приравнена к модернизации, национализация музея XX века также была “национализацией как модернизацией”. Национализация была одновременно и методом, и самим содержанием модернизации музея.

Национализированный музей был интернациональным феноменом: идеология музея, где “искусство принадлежит народу”, – это идеология как Пушкинского музея в Москве, так и музея Метрополитен в Нью-Йорке, это идея универсального доступа к искусству, утверждающая утопию “бесклассового общества” в Советском Союзе или не менее утопическую “целостность американского народа вне зависимости от классовых или расовых различий”. Как известно, в западной риторике национальное важнее классового, в то время как в советской – классовое важнее национального. Однако обе эти риторики могут самовоспроизводиться, только если музей национализирован.

К сожалению, на Западе утопия модернизированного музея XX века обернулась разочарованием. Посыл “цементирующего общество” музея оказался проблематичен как изнутри (например, из-за кураторского привилегирования западной “белой” цивилизационной парадигмы и “ориентализации” искусства Другого), так и снаружи (ибо образо-

Фред Уилсон
"Модели транспорта
1770-1910 гг.",
Балтимор,
1992-1993



вание продолжало функционировать в обществе в границах класса и расы и механизм доступа к искусству/музею утверждал классовое и расовое деление вместо того, чтобы деконструировать его).

В случае с национализированным музеем при социализме утопия "музея, принадлежащего народу" была также подорвана практикой властных злоупотреблений. Уже вскоре после революции Советское государство подвергло произведения искусства из национализированных советских музеев радикальной коммодификации, идущей вразрез с марксистской риторикой. В 1920–1930-х годах Советское правительство безудержно распродало национализированные художественные ценности на Запад, внося тем самым вклад в формирование западного художественного

рынка. Историческая ирония в том, что революционная Россия способствовала всплеску коммодити-фетишизма на Западе, поставив, таким образом, под сомнение идеологическое противоречие между национализацией и приватизацией, делая их всего лишь тактическими инструментами власти.

Одним из ярчайших примеров "невозможного" альянса между практикой национализации и приватизации и одновременно между Советским Союзом и Западом в XX веке стало дело главы Казначейства Соединенных Штатов Америки Эндрю В. Меллона. В 1931 году вокруг него в США разгорелся скандал: как стало известно, Меллон тайно приобрел произведения искусства из коллекции Эрмитажа, включая картины Рафаэля, Боттичелли и Рубенса. Картины

были тайком вывезены на Запад Советским правительством и проданы с целью пополнить советскую казну для модернизации экономики (индустриализации). Чтобы замаять скандал, Меллон был вынужден отдать свою коллекцию в дар Национальной художественной галерее в Вашингтоне, где она и стала достоянием американского народа. Таким образом, частная собственность российских императоров была сперва национализирована Советским государством, затем стала частной собственностью американского гражданина, Эндрю В. Меллона, и, наконец, национализированной собственностью США. В связи с делом Меллона интересна связь между национализацией музея и историей модернизации (индустриализации) Советской России – ибо деньги

полученные от Меллона за сокровища Эрмитажа пошли на покупку оборудования для осуществления пятилетнего плана (скорее всего, для Магнитки).

Новый музей

1990-е и 2000-е – время пересмотра как темы национализации/приватизации в целом, так и темы национализации/приватизации музея в частности. Карикатурой музея периода глобализации, без сомнения, стал Музей Гуттенхейма, некогда локальный музей города Нью-Йорка. Глобалистическая экспансия этой институции в последние годы привела к открытию филиалов Музея Гуттенхейма в Бильбао, Берлине и Венеции. Этот своего рода МакГуттенхейм продолжает (наверняка из лучших побуждений) насаждать версию уже не просто западно-центричную, как было в прошлом, а специфически американоцентричную версию модернизма.

Кардинальный вопрос музея 1990-х и 2000-х – это вопрос о влиянии глобализации на соотношение между риторикой национализации и приватизации. Привилегирование последней – это нарратив самой истории Музея Гуттенхейма. Экспансия МакГуттенхейма по всему миру – прямое продолжение идеи частного предпринимательства в “сфере музейного дела” на гипертрофированном уровне карикатурных транснациональных корпораций-музеев. В случае с МакГуттенхеймом модернизация музея осуществляется через решительный отказ от национализации. Глобализация оказывается критикой национализации и аффимирует приватизацию, вытесняя Другого как устаревшую

формулу модерни. МакГуттенхейм модернизируется через денационализацию.

Если глобалистический экспансионизм Музея Гуттенхейма легко становится мишенью художников традиционной “институциональной критики” (Андреа Фрээр, Даниель Бюрен, Дэн Грехэм), то ряд новых музеев, возникших начиная с середины 1990-х, трудно подвергнуть институциональной критике со старых позиций. Ирония в том, что эти музеи “нового институционализма” сумели абсорбировать саму “институциональную критику”. Для таких институций, как Кунстлерхаус в Штутгарте, Артелеку в Сан-Себастьяне и ЦСИ в Вильнюсе, характерен уровень саморефлексии, позволяющий им предвосхищать институциональную критику снаружи, делая последнюю практикой самой институции изнутри. Это ситуация, когда институция является критиком самой себя, создавая “открытую”, коммуникативную, дискурсивную матрицу.

“Новые институции” поставили под сомнение важность противостояния между национализацией и приватизацией в деле модернизации музея. “Новый институционализм”, возможно, ставит на время точку в вопросе о соревновании между национализацией и приватизацией за право быть инструментом прогресса. “Новый институционализм” нашел резерв модернизации музея за пределами идеологических оппозиций. Однако институциональная критика по отношению к “прогрессивным” “новым институциям” будет, безусловно, самовоспроизводиться, так же как будет самовоспроизводиться и левая идея в обществе в целом.

“Новый институционализм” продолжает оставаться за небольшим исключением западным феноменом, разрешая множество второстепенных, но вовсе не основную проблему институционализма эпохи глобализации – традиционного неравенства.

Будущее национализации

Конфликт между приватизацией и национализацией, существовавший в XX веке, сейчас очевидно отходит в область прошлого. Будущее национализации кажется на сегодняшний день неясным, хотя всплески национализации, которые имеют место в 2000-х – как сейчас, например, в Венесуэле, – продолжают исполнять определенные функции модернизации (как альтернативы глобализации). Озаглавливающий этот текст призыв к национализации всех галерей и музеев, несмотря на имеющийся в нем элемент иронии, ставит перед собой цель напомнить об одном из важнейших инструментов модернити XX века – национализации, столь нивелированной и дискредитированной сегодня. Однако, отталкиваясь от безответственного радикализма этого призыва, я бы хотел задать вопрос более ответственный: а не остается ли национализация и по сей день институциональной критикой *par expellants*, способной деконструировать даже утопическую “институциональную критику изнутри” “новых институций”?

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



ИСПЫТАНИЕ МЕМОРИАЛОМ

ОЛЬГА КОПЁНКИНА

Если что-то в Нью-Йорке – городе, в котором никогда ранее не чувствовалось границ между историческими периодами и чей архитектурный облик определяет застройка эпохи прогрессирующего модернизма 20–50-х годов, превратившей его в абсолютное *passé*, в окаменелость в формах ар деко, – если что-то и отделяет здесь прошлое от настоящего, то это проекты реконструкции комплекса Всемирного торгового центра и строительство мемориала погибшим на месте разрушенных башен-близнецов. Отделяет – не только потому, что на руинах исчезнувшего центра будут воздвигнуты новые здания, беспрецедентные по масштабу, стоимости (493 млн. долларов) и задействованности самых лучших архитектурных студий нашего времени. Но, скорее, еще и потому, что противоречия, сложившиеся вокруг этого строительства, обнажили идентификационные процессы, происходящие в американском обществе после 11 сентября 2001-го, и одновременно потому, что противоречия эти присущи самой эпохе капиталистической модернизации, которая, по мысли Бодрийяра, пытается исключить смерть из символического обмена, а вытесняя смерть, свести жизнь к абсолютной прибавочной стоимости¹.

Воздвижение мемориала в Нью-Йорке – предприятие, казалось бы, невозможное, особенно в финансовом центре Манхэттена – в районе, где каждый квадратный метр земли рассматривается как источник неслыханной прибыли. И в то же время это может быть понято как некое завершающе-этапное событие капиталистического развития – событие его нормализации, – прямо вытекающее из собственной логики. Мемориал в финансовом

центре – это не только мрачный памятник разрушения коммерческого района, но это, прежде всего, способ выживания, рычаг, с помощью которого капитализм создает плацдарм для нового рывка вперед, захватывая все большие территории, строя уже не отдельные здания, а продумывая целый ландшафт, разворачивая его на нескольких уровнях как физического, так и психического пространства. Территория в 150 000 кв. метров, выделенная для мемориального комплекса *Reflecting Absence* (состоящего из двух фонтанов и бассейна с отражающей поверхностью, парка, а также мавзолея, в котором будут храниться неидентифицированные останки тех, кто погиб в разрушенных зданиях), плюс гигантский центр для посетителей и концертный зал – все это подтверждает тенденцию к функционализации мемориала, которая два столетия назад пришла на смену целям религиозной медитации, достигнув в наш век своей кульминационной точки.

Функция, которую выполняет сегодня любой мемориал погибшим, – это обозначение в обществе новой идентификации, оправдывающей его существование после трагедии. Мертвые, будучи выведенными из реального пространства-времени, обладают в мемориале исключительным статусом: ценности якобы во имя которых гибель произошла. Американская нация уже никогда не будет прежней, так же как и политика ее государства; гибель людей 11 сентября оплачена кровью других людей в других странах, число которых уже в несколько раз превышает число погибших во время сентябрьских атак. Эта статистика существенно корректирует смысл мемориала – он уже не отожд-

ествляется с актом оплакивания и медитации, а приобретает характер новой радикальной утопии – утопии демократии в том виде, в котором ее проталкивают правые силы США и Европы.

Однако если рассматривать значение мемориала жертвам 11 сентября (а он, как известно, является частью плана реконструкции разрушенного Всемирного торгового центра (ВТЦ) в Нью-Йорке) ретроспективно, то можно увидеть в нем и наследие прогрессивных традиций, а именно демократизацию памятников погибшим. Тенденция эта наблюдается в истории давно: культ мемориала, в том виде, в котором он дошел до наших дней, появился на заре формирования буржуазного общества. Именно внутри этого культа и возник жанр военного мемориала, выполнявший задачу обслуживания утопий будущего, порождаемых новым классом. Другими словами, упадок христианского отношения к смерти в XVIII веке создал пространство для ее нового, политического и социального, значения. В особенности это характерно для времени Французской революции и освободительных войн 1812–1814 годов в Европе, когда серьезно возросло число мемориалов погибшим солдатам, которые воздвигались не только в церквях и на кладбищах, но и на открытых пространствах. В них не только смерть погибших в бою служила политическим целям, но и сама память о них приобретала функцию, ориентированную на будущее тех, кто выжил. Поэтому даже бесчисленные христианские фигуры и символы, украшавшие мемориалы в XIX веке, прочитывались уже в совсем другой интерпретации, а именно в качестве средства, предохраняющего будущее нации.

Материал
проиллюстрирован
изображениями
проекта
реконструкции
Всемирного торгового
центра.



Как замечает Рейнхарт Козеллек в своем исследовании, посвященном мемориалам, “в любом случае военные мемориалы сами по себе уже являются визуальным знаком модернизации”², т.е. его демократизации и функционализации. По наблюдениям этого исследователя, усиливающаяся тематизация оплакивания в оформлении гробниц героев XIX века – это часть визуального кода нового века, вводящего фигуру плакальщика, выжившего в данной трагедии, – собственно, того, кому и принадлежит весь капитал трагедии. Поэтому бесчисленные мемориальные фонды и общества, возникшие в Нью-Йорке после трагедии 11 сентября, борьба различных групп (власти, коммерческого сектора и общественности, костяк которой составляют родственники погибших) за роль в принятии решения об окончательном плане мемориала и реконструкции ВТЦ – это борьба за отождествление с этой трагедией, за то, кому она принадлежит, а следовательно, за то, кто ответствен за будущую идентичность нации.

Первые признаки функционализации мемориала можно обнаружить в истории англосаксонской архитектуры. В 1808 году в начале наполеоновских войн английский архитектор Вильям Вуд предложил воздвигнуть гигантскую пирамиду в окрестностях Лондона, для того

чтобы поддерживать героический дух в среде английских бизнесменов. Вуд доказывал, что только огромные размеры пирамиды смогут поднять нравственный тонус нации, и особенно ориентированных на бизнес англичан, в период политического кризиса. Для того чтобы вывести население из летаргии и эгоизма, неизбежные в военное время массовые людские потери (*casulties*) нужно окружить ореолом “вечной славы”. Затраты на строительство такого мемориала должны были быть минимальны по сравнению с ожидаемой моральной “прибылью”: только три дня войны – единственные издержки, которые потребовались бы для того, чтобы обеспечить средствами мемориала вечную мотивацию героической смерти.

Закономерно поэтому, что американские мемориальные памятники всегда отличались своими впечатляющими решениями и использованием дорогих материалов. В этом смысле они контрастируют с памятниками других народов и более близки к мемориалам Великобритании. Конфликт в этих мемориалах изображается как абстрактно манихейский: скорее это борьба добра со злом, чем с конкретным врагом. Враг не имеет визуальной репрезентации; он или сводится до Ничто черными формами монумента, или вытесняется и затеняется золотом победителей. В проекте реконструкции ВТЦ, осуществленном архитектором Либескиндом, главное структурное звено в целом комплексе зданий – Башня свободы площадью в 65 000 м², которая должна стать самым большим зданием в США. Свобода – ценность гражданского общества, традиционный лозунг и стимул классовой и освободительной борьбы – после 11 сентября оказалась в центре идеологических манипуляций и оправданием американского вторжения в Ирак и Афганистан. Однако в контексте мемориала остается неопределенным, что же все-таки оказыва-

ется препятствием на пути к свободе; враг здесь является фигурой умолчания, хотя его призрак не только маячит в районе “граунд зиро”, но и определяет сегодняшнюю идентичность живущих в США.

В современную эпоху становится явной двойная функция мемориала: оплакивание мертвых и восхваление победителей. Он дописывает историю победителей с упором на контроль, осуществляемый ими над побежденными (не важно, кто они – враги или невинные жертвы), которые, в свою очередь, отступают на задний план и в конце концов уходят в небытие. Как пишет Козеллек, смерть, таким образом, становится функцией победы (пусть даже будущей), и здесь мы имеем дело с сознательным исключением другого (мертвых) путем умолчания – практика, наблюдаемая почти во всех мемориалах. Подчеркивание победы обликом возносящихся вверх небоскребов (в контрапункте с падающими вниз струями фонтанов) комплекса ВТЦ (высота одной только пики, увенчивающей Башню свободы, – 741 м), без упоминания побежденных (врага), при полном обладании павшими (жертв) является свидетельством абсолютного контроля в политическом мире образов, символов и подобию.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Жан Бодрийяр. “Символический обмен и смерть”. Перевод С. Зенкина. Москва, 2000.

2 См.: Reinhart Koselleck. “The Practice of Conceptual History”, p. 292.

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

ГНОСЕОЛОГИЯ ПРОТИВ ОНТОЛОГИИ: ТОТАЛЬНОЕ ИЗЪЯТИЕ ЦЕННОСТЕЙ

ТЕЙМУР ДАИМИ

Марсель Дюшан
«Диски с надписями-
каламбурами»,
1926



*Сделать человека
свободным является целью
искусства, следовательно,
искусство есть наука
освобождения*

Й. Бойс

Министерство культуры и туризма

Начиная со времен Дюшана наиболее радикальная ветвь современного искусства не переставала проблематизировать вопрос об инновационном ресурсе современной культуры. С усилением агрессии массовой культуры и неотвратимой коммерциализации искусства вопрос о степени состоятельности «серьезного» искусства и

его креативном потенциале не только не теряет актуальность, но и еще больше заостряется. Действительно, насколько состоятельно современное искусство в эпоху триумфального слияния сфер культуры и, скажем, туризма?

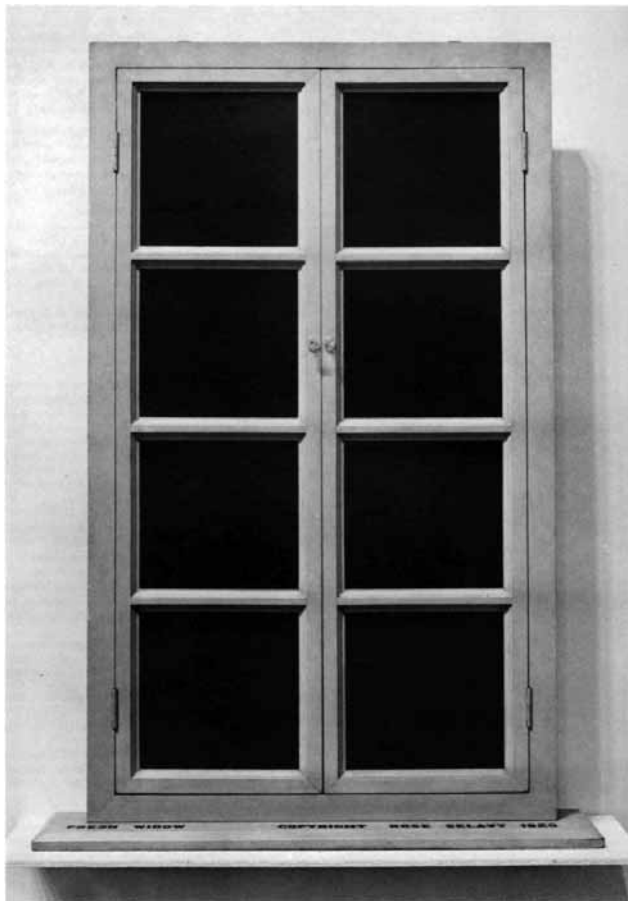
Когда, недавно, наше азербайджанское Министерство культуры было переименовано в Министерство культуры и туризма, мы не очень удивились. Всё очень логично и симптоматично. Богатая азербайджанская культура (традиционная и современная) в настоящее время существует не в качестве живого интеллектуального поля всевозможных смыслов, концептов и значений, а как самоочевидный и самовоспроизводящийся факт *официальной репрезентативности*, призванный лишь к тавтологической демонстрации «самого себя» в качестве такового, не более. Другими словами, неважно, что именно происходит внутри тела культуры, какие ценности и идеи продуцируются, важно лишь то, что это *происходит* и каким-то образом регистрируется. Критический дискурс, попытки рефлексировать по поводу значимых культурных событий имеют место в очень узком, маргинальном кругу уставшего от «неблагодарной» работы экспертного сообщества и не выходят за пределы этого круга.

Таким образом, основная функция культуры сведена к простейшей функции – быть всякий раз *предъявляемой* иноземным свидетелям – гостям и

туристам как архивированное бесценное сокровище, оправдывающее само существование данного народа в глазах других народов. Поэтому она может быть определена только как инструментальное приложение к психотехнологиям глобального мирового порядка, использующим формы культурной репрезентации для удержания человеческого внимания в определенном диапазоне мышления. Но в то же время инструментальный характер культуры может быть использован и в прямо противоположных целях – в целях депрограммирования социально ангажированного сознания и освобождения человека от легитимной тирании общества.

Дюшан и талибы

В последнее время, в контексте поисков эффективных путей преодоления постмодернизма как культурологического и мировоззренческого тупика, актуальность приобрела тема протестного вектора современного искусства, его пассионарности и способности противостоять разъедающему потоку «капиталистических ценностей». То есть, по сути, речь идет о реактуализации «агрессивного» авангардного начала в искусстве. Когда-то постмодернизм, дезавуировав послание Клемента Гринберга, на интерпретационном уровне уравнивал в правах «высокий» революционный авангард и «низкий» буржуазный китч (наиболее красноречивый пример гибридации креативных полюсов



Марсель Дюшан
«Свежая вдова»,
1926

– творчество Э. Уорхола, хотя, исторически, оно не привязано к постмодернизму). Все можно было интерпретировать по-всякому, и вновь поднимать тему противопоставления серьезного искусства массовой культуре считалось некорректным.

Но теперь, при интенсификации глобализационных процессов и триумфальной экспансии, регулирующих социальное бытие правил нового мирового порядка, постановка вопроса об изыскании революционно-пассионарных ресурсов современного искусства становится жизненно необходимой. Для современного художника, позиционирующе-

го себя в качестве субъекта сопротивления глобалистскому царству Капитала, это вопрос почти гамлетовский. То есть этот вопрос встал ребром, когда постмодернизм (после поражения локальных тоталитарных режимов) перешел из рафинированной культурологической плоскости в сферу циничной политико-экономической активности и стал метаидеологическим фреймом для хищной деятельности транснациональных корпораций и мировой олигархии. Стало ясно, что он представляет собой всеобъемлющую контрпассионарную реальность, которая, в своем кислотном скепсисе, разъедает любые попытки чистого креативного жеста, подвергает сомнению любую возможность жесткого волевого духовного акта. Эта актуальная постмодернистская реальность ориентирована на непрерывное самовоспроизведение с помощью стимулирования процессов модернизации, которые только укрепляют и лелеют эту реальность, выслеживая и нейтрализуя потенциально опасные для себя стратегии. Но как возможен выход из этой почти безнадежной ситуации, когда постмодернистская реальность, став культурно и политически глобальной (однополярной) и технологически безупречной, неуязвимо блокирует любые попытки выхода за собственные пределы?

В данной ситуации в первую очередь важно понять, почему “провалился” столь экспансивный авангардистский дискурс. В этой связи рассмотрим специфику креативной стратегии М. Дюшана, точнее, два диаметрально противоположных вектора его неоднозначного послания – имманентный вектор герметичной

онтологии (ЧТО есть искусство?) и трансцендентный вектор *гносеологии* (ЗАЧЕМ есть искусство?) – в приложении к современной ситуации духовного смятения и растерянности, наблюдающихся у многих радикальных художников. Наше предположение заключается в том, что актуальная ситуация в современной культуре в значительной степени инспирирована реализацией только первого, количественного вектора творчества Дюшана, тогда как второй, более парадоксальный, энергичный и продуктивный, был проигнорирован. Современное искусство, в ныне существующем онтологическом формате, есть производное от определенных аспектов дюшановской мыслительной парадигмы, точнее, от односторонне интерпретированной стратегии реди-мэйда. Эту интерпретацию и можно назвать актуализацией первого, не столь значимого *онтологического* вектора послания французского мастера.

Что имеется в виду?

Произведя акт назначения готовой вещи быть произведением искусства путем переноса этой вещи из промышленно-функциональной среды в эстетический контекст экспозиционного пространства, Дюшан спровоцировал сакраментальное вопрошание: ЧТО есть искусство? Как ни странно, но это вопрошание, косвенно постулируя смерть всего предыдущего Искусства, в то же время стало точкой рождения современного искусства как единого самодостаточного онтологического тела. С тех пор современное искусство, с необходимой частотой реактуализируя эсхатологическое событие смерти очередного понятия искусства, пыталось ответить только на один вопрос: ЧТО?..

Эта чисто онтологическая ситуация, оказавшись созвучной глобальному экономическому запросу на новую арт-продукцию, дала мощный толчок к систематическому появлению неимоверного количества художественно-организационных и интеллектуальных форм: направлений, течений, тенденций, культурологических моделей и концептов. В то же время эта ситуация обусловила перспективу “сползания” искусства в дурную количественную бесконечность. То есть она предопределила в недалекой перспективе рассеяние пассионарного авангардистского импульса в топиях постмодернистской реальности, которая сама и являет собой дурную бесконечность.

Иными словами, художники, озадаченные вопросом “ЧТО?..” принялись экстатически расширять границы визуальной культуры посредством протаскивания на “легитимную” территорию искусства всевозможных объектов “неискусства” – вещей и ситуаций, ранее не значащихся в качестве художественных произведений. Тем более, количественное наращивание тела искусства оказалось невероятно прибыльным делом. В результате этой систематической апроприации получилось, что “и это есть искусство”, “и это...”, “и это...”. Одним словом, оказалось, что *Всё* – потенциально – есть искусство. Казалось бы, постулировав эту финальную констатацию, это очевидное схлопывание числовой оси, можно было бы наконец успокоиться и пойти в ином направлении. Но нет, следуя абсурдистской логике прогрессизма и диверсионной нововременской идее “нового”, современное искусство и сегодня видит свое назначение в том, чтобы

маркировать виртуальную границу между “искусством” и “неискусством”. С маниакальным упорством оно выискивает и отрабатывает девственные объекты и ситуативные точки, пока еще не включенные в артикулированную систему современной культуры. Механизм наполнения “культурной копилки” запущен на полную катушку, и остановить его может только осознание чужеродности и враждебности этого механизма духовной реальности. В свою очередь, это осознание может прийти только посредством “медитации” над значением второго вектора дюшановской интеллектуальной стратегии. Но об этом чуть позже, а сейчас посмотрим, каковы логические последствия от реализации первого вектора его послания.

Первое последствие – *жесткая герметизация искусства*, его закрытие и “уход в себя”. Оно стало больше походить на экспериментальную науку и мир техносферы, нежели на гуманитарную сферу.

Второе последствие – *потеря адресата*, субъекта восприятия, нонкоммуникативность. Зритель перестал быть нужным. Искусство как послание всегда имело в виду адресата своего послания. Современное искусство, отказавшись от конституирования послания и от адресата, замкнулось на собственном видовом формате. В своей холодной онтологической модальности оно игнорирует объект собственной апелляции, а точнее, “видит” только самого себя в качестве такового. Организация выставок и общественных мероприятий, связанных с современным искусством, несмотря на внушительную статистику посещений, тем не менее носит преимущественно номинальный характер и вряд ли

имеет важное экзистенциальное значение. Другими словами, идея искусства как послания (кстати, интенция раннего авангарда: искусство должно влиять, воздействовать и, в идеале, моделировать новую действительность) оказалась скомпрометированной. Искусство, развитие которого жестко контролировалось и стимулировалось рынком, отвернулось от общества. Но дело в том, что общество не собиралось отворачиваться от искусства, так как нуждалось в “духовной пище”. Место/ниша, откуда исходил проективный луч трансцендентного воздействия на сознание человека (при фактической импотенции традиционных сакрально-религиозных структур и светских институтов гуманитарного знания), оказалось на очень короткое время “вакантным”.

И вот здесь мы имеем третье последствие – *расцвет массовой культуры*, занявшей эту “вакансию”. Пока авангард занимался самим собой и боролся с прессингующим его историческим архивом (только отрицая предыдущее, можно было двигаться “вперед”), китч налаживал блестящую коммуникацию с различными сегментами социального космоса.

В итоге эти три логически связанные друг с другом последствия привели к тому, что, несмотря на огромную экономическую себестоимость, современное искусство растеряло огненный пассионарный ресурс и рассталось с шансом завладеть эффектом трансмутирующего воздействия на человеческое (общественное) сознание. Измотанное и утомленное борьбой с историческим архивом (как с ветряными мельницами), с одной стороны, и массовой культурой, с другой (при этом методично и безна-



Марсель Дюшан
«Разведение пыли»,
(фотография Ман
Рэя),
1920

дежно теряя все свои позиции, которые оно вынуждено делегировать массовой культуре), современное искусство превратилось в сверхмаргинальную область, фактически в гетто. Теперь оно представляет интерес только для «посвященных»: самих художников, кураторов, критиков, галеристов – одним словом, всех тех, кто включен в эту герметическую инфраструктуру и инерционно обслуживает ее.

Но, опять же, апеллируя к Дюшану, зададимся вопросом: а был ли у раннего авангарда иной путь? Выше мы упомянули, что современное искусство, с треском проигравшее обществу спектакля, в своем развитии опиралось на онтологический вектор дюшановской стратегии – на вопрос «Что есть искусство?», спровоцировавший количественное рас-

ширение тела культуры. В этом аспекте стратегия Дюшана, несмотря на ярко выраженный апофатический характер, была понята как созидательная: художник придает художественную *ценность* новым вещам, в результате чего «не-искусство» алхимически превращается в «искусство». Он (художник) демиургически превращает Хаос (не-искусство) в Космос/Порядок (искусство), адаптирует энергию Непонятного к конформистскому миру Известного и, таким образом, защищает Этот мир от травматических ударов из сферы Абсолютно Иного (речь идет о профанических актах по имманентизации трансцендентного). То есть художник выступает как апологет актуального самотождественного бытия, укрепляющий статус-кво последнего

посредством выискивания и приумножения новых ценностных артефактов – единиц чистого количества. Его креативно-созидательная функция заключается в количественном наполнении бытия, а не в конституировании альтернативы всему тому, что Есть, хотя изначальный авангардистский импульс заключался именно в этой радикально-апофатической интенции. И не имеет значения, что предыдущие формы искусства всякий раз отрицались. Понятно, что отрицание имело место лишь в интерпретационном плане, в действительности же все, обозначаемое как искусство, со временем занимало свое законное место в расширяющемся, безразмерном Музее/Кладбище и приравнивалось к покойному классическому наследию.

Следуя упомянутой стратегии, каким бы радикально-апофатическим ни был ранний авангард, он не мог не прийти туда, куда он и пришел – к невольной ассимиляции в контрпассионарной реальности постмодернизма с его знаковой идеей клонирования как квинтэссенции биополитической культуры глобального капитализма¹.

По сути, эта (онтологическая) линия развития современного искусства не только не порвала с художественным наследием прошлых эпох, но, наоборот, органически продолжила традицию секулярного искусства Нового времени, начавшегося с эпохи Возрождения. Тот же пиетет перед Вещью, вне зависимости, рукотворная она или готовая, та же жажда собирательства и коллекционирования, гипертрофированный фактор коммерциализации, результирующие в культе *производства ради производства* как основном

идоле рыночной экономики и капитализма (производственное безумие, по Г. Бергфлету). Сам Дюшан свое дистанцирование от искусства мотивировал именно тем, что “все пошло не по тому пути...”, что искусство попало в руки бизнесменов и капитулировало перед средним классом, т. е. обуржуазилось.

Одним словом, актуальное искусство, какие бы радикальные задачи ни решались в его недрах, онтологически есть правопреемник *буржуазного* культурного наследия. Поэтому говорить серьезно о сопротивлении новому мировому порядку и капитализму, оставаясь в линейной модальности актуальной культуры как органической части капиталистической экономики, представляется нам бессмысленным. Исторически так сложилось, что современная культура не только стала органической частью общества спектакля, но во многом невольно выступила концепт-дизайнером последнего.

Вывод из сказанного: реализация онтологического вектора привела к укреплению ткани актуального бытия (Этого капиталистического мира), безоговорочному триумфу постмодернистской мультикультурной реальности, которая признает только модусы количественного наращивания, производства ради производства, в том числе нематериального созидания “новых” ценностей и “новых” знаний. В результате современность представляет собой совокупность все нарастающих информационных шумов, которая плотной завесой заслоняет собой реальность Абсолютно Иного, того, что безмерно превосходит антропогенную скорлупу современного общества и давно уже, посредством инспирирования ряда техногенных катастроф и

социополитических катаклизмов, постукивает в двери аутичной человеческой цивилизации².

Но в дюшановском послании, кроме онтологического “бытийного” вектора, приведенного к актуальной ситуации в культуре, существует и другой, *гносеологический* вектор, базирующийся на вопросе: “ЗАЧЕМ есть искусство?” Этот вектор, на наш взгляд, и был обойден вниманием и проигнорирован последователями Дюшана, за исключением некоторых персоналий (Ги Дебор, Ив Кляйн, Йозеф Бойс, подвижники экстремальных форм искусства). Именно этот вектор наиболее адекватен природе жесткого авангардистского вызова. Этому миру количественного переизбытка. Именно он обращает наше внимание на то, что больше Этого мира, другими словами, трансцендирует наш взгляд. Апеллируя к этому вектору, можно сказать, что креативный жест Дюшана носил однозначно апофатический характер и соответствовал батаевскому принципу траты, опустошения. Введение художником в “культурное” пространство готовых заводских предметов только номинально можно рассматривать в плоскости производства новых ценностей, в смысле приращения безмерных, пусть даже и нематериальных количеств. Находясь в режиме вопроса “ЗАЧЕМ...?”, уже нет необходимости размышлять о том, что есть искусство, ибо ответ имплицитно содержится в “ЗАЧЕМ...?” – искусство имеет инструментальную природу, и выполняет оперативную функцию, в качестве своего рода антропологической практики, направленной на освобождение человека от гипноза тотальной социальности. Иначе

говоря, оно есть психоментальное орудие в руках креативного субъекта для совершения определенных действий, и нет смысла предаваться “умиротворяющим” тавтологиям относительно того, “ЧТО есть...?”.

Но какого рода действия имеются в виду? Как было уже отмечено – действия *Освобождения, Изъятия, Опустошения*. С такой точки зрения Дюшан – это отмена всех ценностей и перевод фокуса внимания на иную волну восприятия, которое можно назвать уже “теофаническим” видением/свидетельством. Как писал Евгений Барабанов, “минимум пластических средств, почти тождественных с банальностью, ведет к максимальному смещению смысла в план нематериальности, у зрителя нет иного способа “прочсть” произведение, помимо обращения к ожидаемому смыслу. Возможность такого смысла означала для Дюшана возможность проекции невидимого бытия четырех измерений в наш трехмерный мир”³.

Знаменитые дюшановские писсуар, скребок для снега, вешалка для шляп, сушилка для бутылок и велосипедное колесо были не просто вызовом “пустому традиционному искусству”, призванные скандализовать рафинированный буржуазный вкус истеблишмента. Актом введения откровенно неэстетического объекта в конвенциональную эстетическую среду художник пробуривал отверстие на ожиревшем теле количественной Культуры, представляющей собой точный слепок актуального бытия. В результате образовывалась “черная дыра”, опрокидывающая в себя всю систему общечеловеческих ценностей, которая, в лице информационного общества потребления, превра-



Марсель Дюшан
«*Etant donné...*»,
1948-1949

тилась в языческий идол “царства количества” (термин Р. Генона). Иначе выражаясь, это пространство тотального изъятия (“черная дыра”) абсорбировало всю систему материальных и культурных достижений, все содержимое тотального человеческого Архива, который поначалу, на ранних исторических стадиях, справедливо распознавался как знание о мире, затем отождествился с последним, мешая коммуницировать с тем, что больше “всего того, что Есть”.

Речь идет об оперативных актах по символическому, но от этого не менее эффективному

аннулированию онтологического каркаса Этого мира, разрыву причинности, на идее которой построено все концептуальное здание современности. Именно поэтому этот вектор дюшановского послания не мог быть актуализирован, ибо, в век научно-технического прогресса и торжества секулярного рационалистического мировоззрения, выглядел как неполиткорректный и неуместный. Дерзкая попытка выхода за метапарадигму современности последней не прощается. По этой же причине был социально репрессирован Антонен Арто, с его метафизическим опытом тотального отрицания и нечленораздельной попыткой обратить внимание европейского человека на исключенные Новым временем области восточных традиций, мистических учений и архаических ритуалов⁴. Поэтому хитрым социумом была подхвачена и доведена до логического конца именно первая, онтологическая и катафатическая линия творчества художника.

Энергия же апофатического жеста, будучи заблокированной и вытесненной из культурного пространства, неожиданно прорвалась на поверхность в ином, теолого-политическом измерении социума. Как бы это непolitкорректно ни звучало, но одной из акций, проведенных на волне трансцендентно-гносеологического вектора, была известная акция ликвидации талибами древних буддийских статуй в Афганистане, несколько лет назад. Номинально это – чисто вандалистское, варварское деяние, справедливо повергнутое в неописуемый ужас все “цивилизованное мировое сообщество”, которое, прикрываясь маской мультикультурности, ратует за сбережение и

приумножение культурного наследия (вполне капиталистическая идея наращивания количества). Но, что примечательно, единственными, кто адекватно воспринял данную акцию, были сами буддисты, мотивируя свою позицию тем, что талибы своим деянием невольно проиллюстрировали главную идею буддизма – идею нирваны, пустоты и освобождения. Скажем, в одной из школ дзэн-буддизма путь к просветлению лежит через выполнение жестких психотехнических процедур: “Увидишь Будду, убей его...”. Сами талибы ссылались на исламскую идею искоренения любых идолов, любой зафиксированной формы, включая форму того или иного концепта, способных самим своим активным присутствием преградить человеку путь к Богу, т. е. помешать адекватному восприятию Божественного Откровения. Как мы видим, все эти “дискурсы” находятся на совершенно иной интеллектуальной волне, не имеющей точек соприкосновения с “языком современности”. Это совершенно иной уровень коммуникации, предполагающий активизацию специфических сегментов мозговой деятельности, скажем, применение квантового мышления, нечеткой логики, интеллектуальной интуиции и т. д. – того, что современная европоцентричная мысль, несмотря на прорывы в области физики, синергетики, биоэнергоинформатики и нейробиологии, пока осилить не может (имеется в виду, что эпохальные научные открытия еще не интегрировались в фундамент “обычного” мышления, научные инновации не выходят за языковой формат строгой науки).

Понятно, что и с правовой платформы современного ми-

ра данное действие не подлежит обсуждению. Это однозначно расценивается как вопиющее преступление против мировой человеческой культуры, которое должно быть немедленно наказано. Но тут мы сталкиваемся с другими принципиальными мировоззренческими вопросами: а насколько духовно состоятельна и этически легитимна сама современная цивилизация, курируемая в основном циничными политехнологами из транснациональных корпораций вкупе с не менее циничными аналитиками спецслужб ведущих мировых держав? И в какой степени мы можем доверять ее этическим императивам, наблюдая с высоты начала III тысячелетия те разрушения, которые она произвела и продолжает производить в духовной, экзистенциональной, культурной, политической, наконец, экологической сфере?

Ясно, что на эти вопросы не может быть однозначных ответов. Более того, ответы на них равноценны совершению человеком этического и экзистенционального выбора. Но для нас сейчас важны не столько ответы, сколько пробуждение интереса к взрывному креативному потенциалу, заключенному в трансцендентно-гносеологическом векторе творчества Дюшана. Интеллектуальная проработка этого вектора может вызвать к жизни неожиданные энергии нелегальных смыслов, которые, подобно космическим стихиям, только и ждут часа самоявления.

Как уже было сказано, трансгрессивный акт опустошения социокультурного пространства (как в случае с Дюшаном, так и в случае с талибами) преследовал трансцендентную цель взывания к Ноуменально-

му... То есть пространственно-временная точка/Кайрос, в которую Дюшан устанавливает свой объект, а талибы изымают его (это символические операции одного порядка), есть парадоксальная точка сворачивания причинности/Хроноса, т. е. всего того, что актуально. Есть (коллективного Идола современности, представляющего собой безразмерное вместилище информационных шумов), и одновременно нонактуальная точка обнаружения ноуменального Смысла/Знания, появление которого возможно лишь при радикальном погашении информационных шумов Этого мира⁵. Именно эта апофатическая стратегия, содержащая также в творчестве Арто (театр жестокости), Батая (антиэкономика, идея траты) и некоторых других радикальных мыслителей, в наше время тотального количественного переизбытка и невыносимого психоментального ожирения может открыть перспективы выхода из ситуации “вечного” постмодернизма и “производственной химеры” глобального капитализма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По словам В. Бенямина, “эмблемой нынешней биополитической системы становится клонирование”.

² Разумеется, данная мысль в контексте “языка современности” звучит более чем странно, если не наивно. Но одна из основных идей нашей работы заключается в том, что причина всего актуального “безобразия”, творимого в Этом мире, заключается именно в аутизме современной рационалистической цивилизации, которая отрезала себя от всех остальных форм и сегментов Реальности, в результате чего все сигналы Абсолютно Иного заключаются в скобки и игнорируются, по причине отсутствия методов адекватного восприятия этой информации.

³ Е. Барабанов. Зеркальные мистериш нуля. В каталоге “Собрание

Ленца Шёнберга. Европейское движение в изобразительном искусстве с 1958 года по настоящее время”, Stuttgart, Edition Cantz, 1989. С. 65.

⁴ Точнее будет сказать, что современная цивилизация виртуозно инкорпорирует неевропейские традиции в европейский цивилизационный контекст посредством сохранения дистанции к ним, т. е. закрепления за ними ярлыка “экзотического” (зрелищного, несерьезного, архаического и т. д.). Разумеется, после такой колониально окрашенной процедуры говорить об оперативном использовании опыта неевропейских культур в современной жизни невозможно, разве что в рамках герметичных научных исследований или в среде поп-культуры, где до сих пор не спадает мода на все неевропейское и экзотическое.

⁵ Именно Знания, а не информации. В современном информационном мире знание часто отождествляется с информацией. Но информация имеет количественную природу, это просто единица отражения некоего события и, в то же самое время, вектор “скольжения по поверхности смысла”. Знание же и есть сам этот Смысл, который может быть обнаружен/высвобожден только при снятии информационного шума, являющегося синонимом актуального бытия. По сути, “столкновение” человека со Знанием/Смыслом (возможным только после совершения психотехнического усилия) и есть то, что древние сакральные традиции манифестационистского толка называли просветлением, пробуждением. В монотеизме это “столкновение” означает восприятие Откровения.

Теймур Даими
Родился в Баку в 1966 году. Художник, режиссер, философ. Автор книги “Обретение Пути” (1996 г.). Живет в Баку.



ДИАЛЕКТИКА МЕЙНСТРИМА

КЕТИ ЧУХРОВ

В отличие от периода модернизма, когда инновация в искусстве задавалась новой формой, сейчас мы являемся свидетелями ситуации, когда форма все меньше служит мотивацией для инновации. Более того, сама инновация как модус радикального изменения парадигм утрачивает свои эвристические и политические показатели. Одна из причин в том, что никакой из инновативных трендов в искусстве не может претендовать на универсальное и глобальное изменение типа или стиля художественной деятельности. Эти типы формируются и моделируются не из художественного источника, но скорее сами вынуждены зависеть от политического и культурного мейнстримов. Например, в политически ориентируемом некоммерческом искусстве весьма часто некий тип нового тренда подгоняется под уже дискутируемую тему – социальную проблему – труда, эксплуатации третьего мира, экологической катастрофы и т.д. Формальная же инновация существует на коммерческой сцене и мгновенно поглощается областью дизайна, масс-медиа и рекламы. Если некоммерческая сцена отрабатывает модные темы, то коммерческая галерейная сцена отслеживает некое сочетание идиосинкратичной новизны индивидуального жеста (например, в живописи) с набором клише и цитат. Здесь актуальность утверждается посредством моды среди коллекционеров и покупателей. Поэтому художественный жест должен быть одновременно упрощен и очевиден. Но в этом случае гонка за новыми продуктами, валоризованными в качестве таковых, мало отличается от желания удовлетворить любопытство. Ведь когнитив-

ная машина – машина познания мира уже давно работает через товарные новинки для буржуазии и через медиа для относительно мало обеспеченного социального слоя.

Иначе говоря, инновация профанируется не только масс-медиа и потребительским спросом; нейтрализация инновации вписана в эстетическое суждение, в саму мотивацию выбора, которые исходят от буржуазии. Причина здесь не столько в имущественной пресыщенности покупателя или ценителя, а в самом отношении к произведению. Это отношение основано на *jouissance* – наслаждении – от собственного права на суждение, и в Европе эта кантианская модель эстетического, исходящего от покупательской среды, никогда не прерывалась. Это право, собственно, и держит рынок. Что же касается гипертрансгрессивных опытов, то они давно либо переключались в шоу-бизнес, либо существуют на частных территориях и больше не в состоянии аффектировать художественную сцену. Более того, трансгрессивность не только не противоречит имущественной удовлетворенности буржуазии, но даже подстегивает стремление к дегустации еще не испытанного.

Уникальность российской художественно-политической сцены в том, что, несмотря на активизацию рынка, в России нет класса буржуазии. И в искусство вкладываются деньги без учета товарных тенденций или предустановленных предпочтений. Поскольку капитал в России все еще очень новый, он не породил прослойку, рассортировывающую и иерархизирующую желания по категориям и ценам. Либерализация 90-х лишь

открыла источники накопления, но не образовала структуру и культуру траты. Кроме того, очень важно иметь в виду, что буржуазное сознание только тогда является таковым, когда оно не принадлежит лишь буржуазии, но миметируется на других уровнях. Это значит, что существует некое приватное пространство, которое хотя и независимо от государственной идеологии, от масс-медийной риторики, но все-таки не желает и не может разделить опыт Других сообществ, если они не входят в реестр воображаемого желания и его сатисфакции. То же самое и с постиндустриальным капиталом, который не персонифицирован на Западе: он либо имеет частную историю, либо декларирован как общественная и экономическая ценность. В России же капитал не имеет истории частного применения: он либо институционализирован и связан с властными центрами, либо нацелен на гипервоспроизведение самого себя. То есть он теологизирован, не рассеян, принадлежит избранным и его персонификация и история накопления порой сродни древнегреческому архаическому эпосу.

Возможно, именно этот фактор мог бы оказаться для российского искусства приоритетным в образовании зоны, не зависящей от запросов буржуазного представления о новом просто потому, что эти запросы пока не определились. Однако картина, которую мы имеем сейчас, свидетельствует о том, что единственная возможность для возникновения некоммодифицированного пространства в России все чаще осуществляется через программу национального возрождения и государствен-

Материал
проиллюстрирован
видами инсталляции
Мики Роттенберг
«Тесто»
Видео скульптура,
2005-2006
Предоставлено
автором и галереей
Николь Клагсбрун,
Нью Йорк.



ного вторжения на художественную территорию. Может получиться так, что некоммерческий мейнстрим проектных и тематических выставок будет апроприирован госзаказом.

Ведь в России художественный рынок возник тогда, когда в целом функция мирового художественного рынка перестала состоять в образовании универсально значимых художественных фигур и в их вписывании в историю Большого искусства. Но поскольку в 90-е это вписывание местных художников в “историю” отчасти состоялась, то многие восприняли данную возможность рынка как переход на еще более высокую стадию исторического признания, которая сразу в условиях рынка показала себя неадекватной. Более того, рынок не дает никаких гарантий и с коммерческой точки зрения. Рыночная успешность каждый раз заново должна подтверждаться обменными процессами. А что значит не быть ни на рынке, ни в проектах национальной важности – это оказаться в андеграунде или, еще хуже, на территории субкультуры. Таким образом, единственным механизмом продолжения вписывания в историю остается идентификация с государством, с большими ценностями – напри-

мер, национальной культурой, – которые, как кажется, имеют более универсальное значение, нежели поиск еще-не-названных, не вписанных в культуру территорий. Такая универсальность реализуется только через правовую легитимацию, впрочем, так же, как и государство.

Наверное, именно поэтому Анатолий Осмоловский считает, что искусство должно управляться сверху. “Главное, найти искусству применение – не важно какое – религиозное, политическое или коммерческое... и все равно, кто это применение придумает – международные или российские капиталы или социалистические оппозиции”, – пишет он в одном из писем на форуме *Grundrisse*. Иначе говоря, у искусства должен быть “хозяин” – если не буржуа с его вкусом к “новому”, то хотя бы государственная стратегия с ее “новым” проектом современности. Тогда и инновационность будет автоматически обеспечена любому проекту на тему “Российское”.

С другой стороны, такая идентификация разом снимает еще одну болезненную проблему – соревнование с популярностью масс-медиа, – тем более, что “хозяин” один и тот же. Хотя совершенно очевидно, что от прикры-

тия государством художественного мейнстрима масс-медийность не ослабеет, скорее художники станут ее подпоркой.

Масс-медиа в России – еще одна грань централизованной идеологии, которая заменяет саму жизнь, в том числе и возможную частную жизнь буржуазии. Европейские медиа не вторгаются настолько в частную жизнь, потому что центром комфорта является ценность среднебуржуазного сознания. Телевидение и реклама, которой в европейских городах гораздо меньше, чем в России, вообще считаются молодым поколением среднего класса несовременными, отжившими медиа. Здесь для деконструкции медиа не нужен никакой резистанс – деконструирующим элементом выступает частное право на желание. Но это еще раз доказывает лишь то, что проблема кризиса искусства не только в средствах массовой информации, но и в интенциональности среднебуржуазного сознания. Оно готово валоризовывать какие угодно пространства, но не может вообразить, чтобы эти валоризованные ценности производились без его участия и снизу. И это уже проблема европейского Запада.

Несмотря на то что на Западе существует множество институций, позволяющих искусству не зависеть от необходимости представлять собой товарную ценность, даже номинально “левые” проекты не могут избежать этого “буржуазного” высокомерия, когда они пытаются размышлять на тему рабочего класса или социальных низов.

Например, американская художница Мика Роттенберг показала в рамках берлинского Арт-форума работу “Тесто”¹. В выставочном зале выстроена тыльная сторона рабочего цеха. Зритель

видит только крутящийся на потолке вентилятор и слышит звуки производства, но сам процесс труда от него скрыт. Дойдя до конца комнаты, он поворачивает налево, входя в узкий коридор, в конце которого идет видео, изображающее фиктивный процесс производства теста. Каждая из женщин-работниц находится на отдельном уровне деревянной конструкции, выполняя свою работу: кто-то замешивает тесто; кто-то кладет его на конвейер; само тесто, пройдя определенный уровень переработки, просачивается далее через дыры в полу, пока на последнем этапе не упаковывается в полиэтилен; и абсурдный цикл начинается заново. На первый взгляд художника пытается прокомментировать проблему труда, его бессмысленности в постиндустриальном обществе. Но на самом деле она демонстрирует не только отчуждение рабочих от продукта производства, но, в первую очередь, свое гражданское и онтологическое отчуждение от трудящихся. Как будто производственный труд это нечто нелепое, почти комичное или даже обесценное; будто трудящийся человек не может в процессе труда ни познать, ни чувствовать, ни надеяться... Героизация трудящегося в советском кино и художественной эстетике была другой крайностью, но взамен, именно в Советском Союзе, труд был онтологически маркирован как центральное событие существования. В вышеупомянутой же работе художника демонстрирует лишь нескрываемое любопытство постиндустриального человека, попавшего на 50 лет назад и обнаружившего в индустриальной эпохе неких “неандертальцев”, тела которых непосредственно включены в машинное производство. В результате процесс труда действительно выглядит странным, “псевдоавангардным”. Но в отличие от брехтовского остранения, где субъек-

том, остраняющим свой социальный статус, является сам “рабочий”, здесь формализованная иллюстрация забытой патетики труда иронизирует над самой тяжестью усилий, представляет их в качестве любопытного шоу, симулятивного театра, зрителем которого может оказаться только европейский “буржуа”, но ни в коем случае не сам трудящийся. Таким образом, даже социально актуальное искусство не может избежать замкнутого круга, в котором страдающую трудящуюся толпу можно лишь накормить подобно скоту, благо такая инсценировка на зывание к подобной “щедрости” капиталистического общества и нацелена.

Именно в этом пункте можно, вероятно, оспорить совершенно достоверные тезисы Паоло Вирно о постиндустриальном рабочем сообществе, производящем саму потенциальность производства, а не продукт. Ведь дело в том, что право на нематериальный труд – уже одно из достижений развитого буржуазного общества, т.е. уже буржуазная ценность. Но как назвать тех, кому даже не дано права быть нанятым капиталом, кто не допущен к приобретению навыков в постиндустриальном “виртуозном” производстве. Совершенно очевидно, что растревоженное *precarious* (неопределенное) множество порождает ту потенциальную сеть идей, которую оно могло бы не выдать капиталу и таким образом революционизировать себя. Однако проблематично и то множество, которое не допущено к капиталу и совсем не является неопределенным – оно как раз очень детерминировано. Это – множество вне сети современных типов знания, и, таким образом, оно как бы не существует и почти не учитывается в качестве политического.

В напумевшем документальном фильме немецкого режиссера Михаэля Главогера “Смерть рабо-

чего” (2006) совершается та же ошибка, что и в вышеупомянутом видео “Тесто”. Изображается тяжелейшее индустриальное производство в странах третьего мира – труд донецких шахтеров, индонезийских добытчиков серы с территории вулкана, нигерийских забойщиков скота и пакистанских слесарей, разбирающих старые суда. “Смерть” в названии фильма обозначает исчезновение производственного труда в постиндустриальном обществе, его тотальное прошлое. Фильм заканчивается показом завода-музея в Лейпциге, превращенного в парковый аттракцион, в котором тусуется местная молодежь. Проблема вынужденного труда рассматривается так, будто его отсутствие – конец страданий рабочего – может обеспечить лишь технический прогресс, классический путь западного капитализма, который уже давно избавился от тяжелых форм трудовой деятельности. Объективно же индустриальный период закончился.

Буржуазность данной позиции состоит в том, что автор способен увидеть этот тяжелый индустриальный труд лишь как прошлое Запада, а не его непристойное настоящее, невидимое из-за его раздробленности на огромной территории третьего мира. Западное буржуазное сознание не видит в этом избыточном трудовом усилии героизма, адекватного современности. Современна лишь стилистика отчетности о третьем мире от имени западноевропейского субъекта. Обитатель этого мира может быть только наблюдаемым наподобие реалити-шоу, но не может быть собеседником и тем более современником.

Именно это культурное высокомерие полностью отсутствовало в советской социальной риторике, но, что самое интересное, отсутствует и сейчас. Хотя производственный труд вытеснен подобно кошмарному сну из сознания рос-



сийского обывателя, погружившегося в консюмеризм, главным действующим лицом этого выпесненного “кошмарного” образа является *он сам*, а не кто-то другой. Этим объясняется шизофрения потребления и шизофреническое погружение в медиа – таким способом выпесняется собственный образ трудящегося. Этот образ, сохранившийся в культурной памяти, является помехой для образования буржуазного сознания. Советский опыт, рассмотренный вне идеологических, пропагандистских и имперских парадигм, в его социальной поведенческо-этической перспективе, возможно, гораздо глубже, чем это может показаться в сегодняшней России, с господствующей гламурно-патриотической идеологией.

Как кажется, именно этот феномен отсутствия буржуазного, а не новую религиозность или национальное возрождение интересно было бы выявить и исследовать с художественной точки зрения.

...

Данные примеры из России и Европы показывают, как возможности некоммерческого инновационного пространства приобретают форму мейнстрима: в случае России этот отчет все чаще будет обращаться к культурной идентичности, в случае европейских нон-

профитных проектов – он отчитывается перед институциями, возглавляющими гуманитарный прогресс. Такие проекты заменяют политическое напряжение социологическим отчетом, имитацией социальной интерактивности.

В случае российского искусства, центрирующегося в сторону государства, все, что не обладает яркой эмблематической очевидностью, выбрасывается за рамки актуальности. Здесь доминирует возгонка некой темы и доведение ее до главенствующей, якобы универсальной и единственной цели искусства, государства, культуры.

Во втором случае, напротив, приветствуется полное отсутствие элементов, вызывающих чувственный отклик, зрелищность и так называемое эстетическое впечатление. В таких “скупных” (как называет их Б. Гройс) проектах должны быть сняты все намеки не только на катарсичность, но и на преобразование сознания зрителя (то, что начиная с эпохи романтизма было главной задачей искусства). Художественная работа оставляет территорию прямых чувственных реакций зрителя неза тронутой, подтверждая таким образом свою демократичность. Поэтому скука или нефиксированность внимания зрителя отнюдь не может считаться изъяном работы. Реакция зрителя должна здесь задействоваться наподобие электоральной солидарности – *за* данную социально-политическую позицию или *против*. Однако работа делается с учетом того, что позиция аудитории может быть только позитивной. Потому что к самому мониторингу социальной травмы или проблемы посредством художественного проекта можно относиться только позитивно, при этом без экзальтации проходить мимо него.

Таким образом, как это ни парадоксально, инновация в качестве необходимого, валоризованного элемента существует главным

образом в продаваемом, галерейном, искусстве. Некоммерческое искусство совсем не нуждается в такого рода инновативности, так как не пытается ни удивить, ни аффектировать выдумкой или изобретательностью. В худшем случае оно комментирует тему социальной амелиорации, в лучшем – использует субверсивные стратегии *перекодирования* современных социально-политических стратегий и технологий.

Рынок же реагирует именно на инновативную игру, и неправильно было бы думать, что он настолько глуп, чтобы включать в себя только образцы грубого обывательского вкуса. Сам обывательский, буржуазный вкус не только требует вновь изобретенного, но и ожидает увидеть в нем широкое поле тонких и неожиданных интерпретаций. Ведь интерпретации тоже прилагаются к валоризованным ценностям, а значит, постоянно участвуют в обмене. Безусловно, некоторые яркие галерейные работы задерживают внимание именно унаследованным от авангарда и концептуализма зазором между смыслом и объектной игрой.

Абстрактно изогнутая в воздухе линия проволоки, отраженная в виде тени на стене, оказывается предложением, на первый взгляд геометрическая скульптура куба оказывается набором женских туалетных принадлежностей, и т.д. Однако такого рода псевдоинновативные проблески работают главным образом на перцептивном уровне, превращая завоевания авангарда и концептуализма в приватное импрессионистическое открытие. Брехт называл такого рода инновации сенсуальными сатисфакциями, принципом кулинарии в искусстве.

Валоризация же эвристического элемента, понятого в качестве инновации, имела место скорее в концептуализме и минимализме, нежели в авангарде. Речь идет об

очень “простых” “машинах”: их ценность в том, что они, в отличие от авангарда, не концентрировались на вещи и ее обновленной футуристической ауре, а создали в искусстве феномен портативности. Конфеты и кубы из бумажных листов Гонсалеса Тореса, “Абстрактный фильм” Вали Экспорт, ритмические конструкции пространства Сола Левитта, полосы Бюрена, шрифт из пыли Осмоловского выходят за рамки изображения, они не лишаются коэффициента своей эвристичности от повторения и изначально не имеют товарного овеществления. Однако очевидно, что такого рода эвристический архив, оставляя за собой художественную ценность, в условиях современности не собирает в своем благородном редукционизме весь спектр мозаичности, которым заражена современность. А парадокс в том, что эвристическая направленность уже давно не ищет современности, модели которой запускаются и аннулируются подобно компьютерной игре.

Здесь очень поучителен был бы пример с музыкой. Сейчас, когда говорят “современная музыка”, имеют в виду все виды, представленные на рынке, но в меньшей степени академическую музыку, работающую с поиском эвристической автономности. Это значит, что данные эвристические поиски уже оказались за границей территории так называемой современной музыки. Это значит также и то, что территория современного искусства, да и вообще современность как таковая, являются виртуальными, “пустыми”, неисторизуемыми территориями, которые заполняются содержанием в зависимости от права на суверенный голос.

Именно поэтому можно сказать, что, с одной стороны, существует некая глобальная современность, но, с другой стороны, различные фикции современности

(медийно-коммерческие, политические, художественно-рыночные, социально-гуманитарные, государственные) являются основным товаром глобального рынка. Иначе говоря, “современность” должна все время заново приватизироваться или оккупироваться. И мотивацией этой оккупации является не инновация, но перманентная позитивистская вера в то, что любая вновь оккупированная поверхность может быть обработана и продемонстрирована в качестве полезной (и тоже, кстати, вполне эвристичной) информации.

Само же Неизвестное (не формальная инаковость, а непомысленный остаток реальности), в виде явления некоего “момента истины” в художественной работе, все чаще оказывается вообще за границами территории так называемой актуальности. Возможно, территория искусства в качестве публичной сцены вскоре вообще перестанет узнавать этот запрос искусства на “момент истины” и ограничиться либо отчужденным “супермаркетом” бесконечных художественных объектов, наподобие модной музыки, либо социально-политической интерактивностью.

Этот последний тренд ярко представлен в работах группы молодых украинских художников РЭП. Их акции можно назвать искусством быстрого реагирования (или, вслед за одной из их акций, – Фаст-артом). Интересно, что их акции достаточно самоироничны, чтобы не претендовать на критику власти (из-за неэффективности которой многие российские акционисты отказались от дальнейших художественных попыток в этом направлении). Целевой аудиторией группы является не правительство и не государство (как это было в московском акционизме), а сограждане, которым они, через художественную интерпретацию

решений госаппарата, демонстрируют возможность отмены этих решений, выявляя при этом непричастные к ним зоны в городском пространстве².

Но такие модели политического артистизма доступны там, где ослаблены авторитарные стратегии власти и где сам электорат верит в свое участие в политике. Они были бы невозможны в опустошенных кварталах Бейрута или Грозного. Здесь перекодировка властных технологий не имеет смысла, ибо сама реальность дана без сеток управления и работает в режиме выживания³.

Вопрос можно поставить так: что больше соответствует российскому контексту сейчас: поиск реальности, ускользающей от внешней детерминированности управлением (как в живописи и видео Чернышевой и Гутова), – а значит, пафос майевтики, – или быстрая критическая реакция на те или иные нарративы моделируемой современности (как в работах Алис Крайшер и Андреаса Сикменна)?

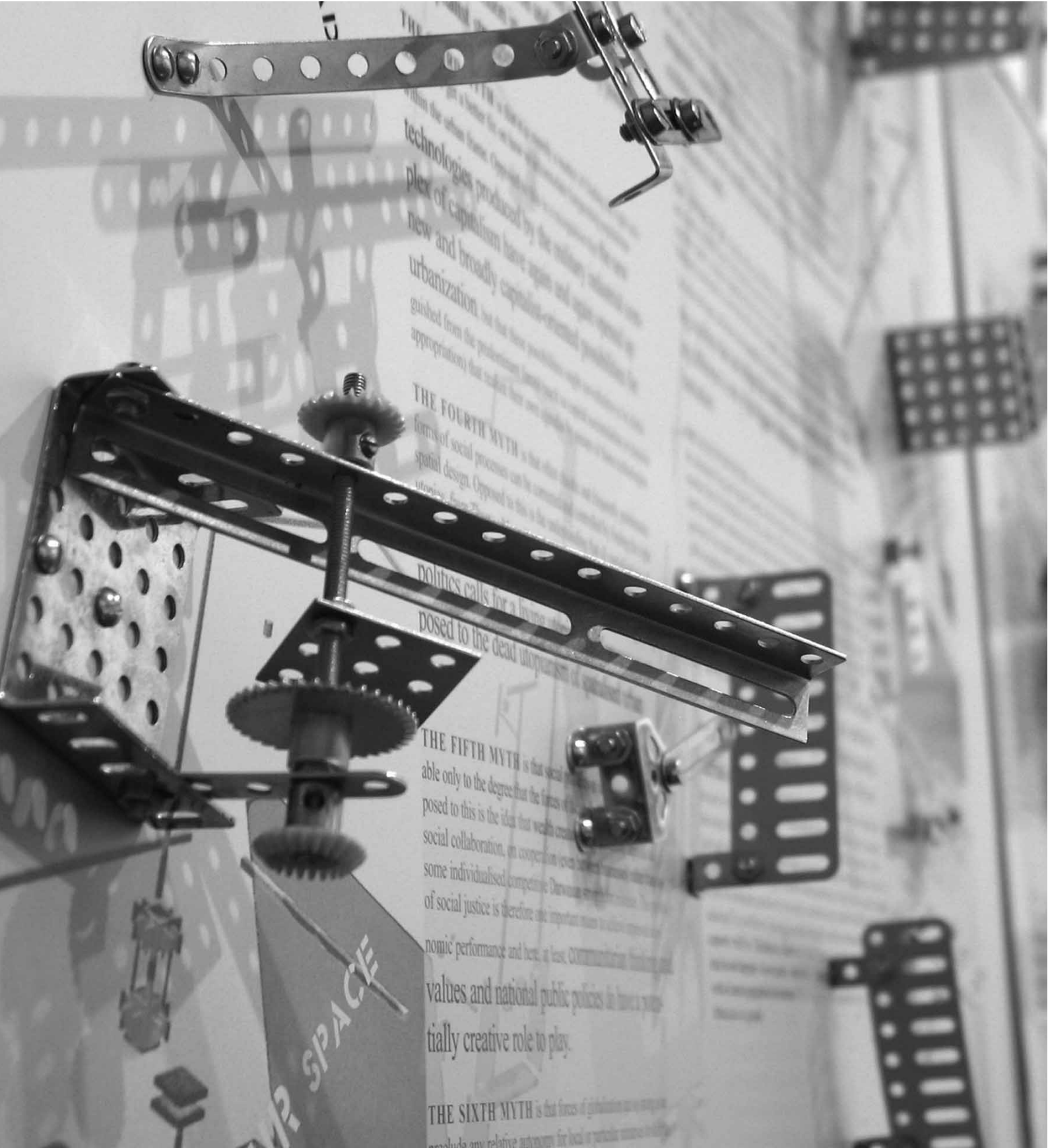
ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Kunstwerke, Berlin – сентябрь, 2006.*

² *Статью об акциях группы РЭП (революционно-экспериментальное пространство) см.: “Художественный журнал” N 61/62. С. 89–92.*

³ *Катрин Давид посвятила этой проблеме видеопрограмму бейрутских художников, которая проходила в октябре в венском Кунстхалле. В частности, пространство невозможности Политического исследуется в фильме Насима Амауша “Несколько крошек для птиц” (Quelques Miettes pour les Oiseaux).*

Кети Чухров
Родилась в 1970 году. Философ, докторант Института философии РАН. Редактор журнала «Номер» и издательства «Логос-Альтера».
Живет в Москве.



technologies produced by the military industrial complex of capitalism have again and again opened up new and broadly capitalist-oriented possibilities in urbanization. But that these possibilities have been dashed from the performance (and hence the appropriation) that render them even capable of being utopian.

THE FOURTH MYTH

is that urban design and form of social processes can be controlled by spatial design. Opposed to this is the idea that urban form is a result of social processes.

politics calls for a living urban form.

posed to the dead utopianism of spatial design.

THE FIFTH MYTH is that social processes are controllable only to the degree that the forces of urbanization are. Opposed to this is the idea that wealth creation, social collaboration, and cooperation (even between some individualised competitive Darwinian structures) and some individualised competitive Darwinian structures of social justice is therefore one important means to achieve economic performance and here, at least, COMMUNITARIAN thinking and values and national public policies do have a partially creative role to play.

THE SIXTH MYTH is that forces of globalisation are unstoppable and preclude any relative autonomy for local or particular communities to play a role in the global economy.

К ВОПРОСУ О КОМПОЗИЦИИ СОВРЕМЕННОГО ПОЛИТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

ДМИТРИЙ ВИЛЕНСКИЙ

В последние несколько лет целому ряду художников удалось осуществить и теоретически обосновать множество проектов, позволяющих говорить о возникновении нового движения в искусстве. Речь идет о попытке нахождения точек взаимодействия между искусством, новыми технологиями и политическими движениями, стоящими на позициях внепарламентской демократии.

Начало этой новой волны политического искусства, по всей видимости, восходит к Документе Х (1997 год) и совпадает с появлением на политическом горизонте “движения движений” (или же “множеств”, в терминологии Тони Негри, заявленной им в книге “Империя”, вышедшей в свет в 2000 году). Напомню, что в 1999 году в Сизтле “множества” – как известно – впервые продемонстрировали свой протестный потенциал.

О том, что в данном случае речь идет о становлении именно художественного движения, свидетельствует то, что его участники озабочены выработкой общей терминологии, что их практика строится на моделях, конфронтационных по отношению к внешним для движения реалиям, что она находит свою последовательную реализацию в рамках работы целой международной сети институций, публикаций, сетевых ресурсов и т.д.

Из истории мы знаем, что подобные признаки являлись некогда характерными чертами авангардных движений. Однако участники современных движений исходят из того,

что сама идея авангардизма предстает дискредитированной советским опытом реализации политики партии и диктатуры пролетариата, тотальностью их притязаний на истину, от чего сегодня новые демократически ориентированные движения решительно отказываются. В то же время развитие ситуации остро ставит вопросы о формах организации, которые могут возникнуть на месте партий и которые могли бы наследовать революционную субъективность пролетариата.

Если мы попробуем спроецировать эти вопросы в пространство искусства, то они прозвучат скорее всего так: какие новые формы культурного производства способны продолжить авангардную практику? На какую новую политическую субъективность они опираются? Каковы их методы и их установки? Или же, как точно сформулировал это Джон Робертс: “Что такое авангард после авангардизма?”.

В настоящем тексте мне хочется доказать, что складывающиеся новые формы интернационального политического искусства являются естественным продолжением авангардного проекта XX века и эта идентификация крайне важна как для их понимания, так и для их самоопределения. Но при этом исторически присущие авангардной эстетике компоненты на этот раз складываются в новую, ранее не имевшую места композицию. Сегодня мы можем констатировать:

а) реализм как эстетический метод;

б) верность революционному импульсу авангарда в его стремлении к преобразованию всего общества;

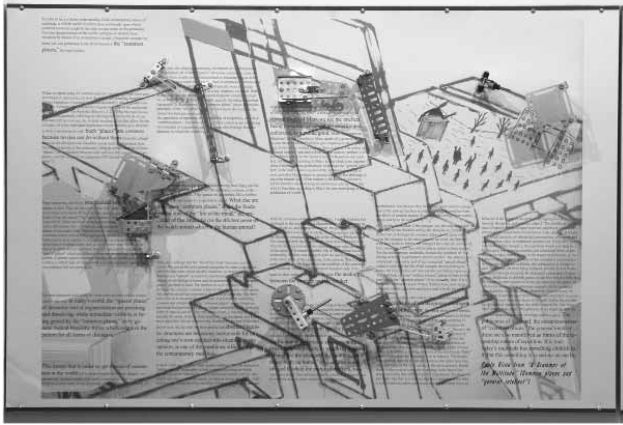
с) идеи автономии, как политической само-организации.

А) Реализм как метод

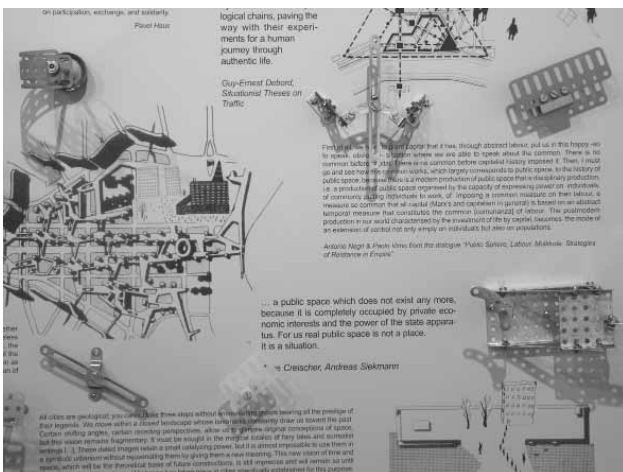
Из истории мы знаем, что авангард отрицал любые формы реалистического представления жизни, претендуя при этом на достоверность репрезентации революционных процессов за счет постоянного обновления самого языка искусства и растворения искусства в жизни. В свою очередь, подобные же претензии с первых годов Советской власти предъявляли и художники-реалисты, только их метод основывался на создании реалистических произведений (кино, живопись, литература), отображающих образ революции и революционной субъективности пролетариата и партии. Сегодня эти дебаты о формальных художественных методах, что велись в Советском Союзе в конце 20-х – начале 30-х годов, представляют большую важность для понимания генеалогии современного политического искусства.

Современное политическое искусство, в отличие от искусства социалистического реализма или же исторического авангарда, вынуждено исходить из позиции отрицания тотальности капитализма. В то же время оно стремится связать этот негативизм с поисками субъекта и эстетики, которые могли бы

Материал
проиллюстрирован
проектом
Дмитрия Виленского
“Создавая
пространства”,
настенная газета,
рисунки
Григория Ющенко
2006



наиболее точно воплотить методы познания мира и становления этого субъекта не просто как разрушительной силы, но как производителя новой социальной жизни. При этом новое политическое искусство сохраняет рефлексивность по отношению к собственному языку и стремится не столько раствориться в процессах “эмансипации жизни”, сколько остаться искусством, которое занимает внешнюю, по отношению к жизни, позицию. То есть в старой оппозиции — делать искусство для пролетариата или же пролетариат должен сам делать свое искусство — современным ответом становится позиция, выраженная в 1972



году Годаром: художники должны говорить от своего имени, но при этом участвуя в жизни политических движений. Только в этом случае их высказывание обретает легитимность.

Современное политическое искусство во многом наследует дидактику и пропагандистский импульс советского авангарда и соцреализма. Оно также сосредоточено на выработке новых эстетических чувств, вне доминирующего модуса переживания искусства при капитализме, основанного на “кулинарности и опьянении” (термины Бертольда Брехта).

Сегодня можно снисходительно читать заявления об *“эстетическом наслаждении разумностью поступательного развития жизни, радости, получаемой от осознания красоты целей, возвышенности перспектив, открывающихся перед строителями нового общества”*. Однако при всей шершавости этих деклараций соцреализма они действительно открывают нам целый ряд ориентиров, которые мы сегодня игнорировать не можем. Достаточно вспомнить еще раз “Империю” Негри — насколько интеллектуальный пафос этой книги легко укладывается в эти формулировки! Более того, новые методы и практики, что активно формируются в искусстве последнего времени, являются, на мой взгляд, развитием целого спектра реалистических традиций.

Методы современного искусства оказываются сегодня в тесном взаимодействии с новыми технологиями документации — и прежде всего с фотографией и кино/видео в их способности к проникновению в социальные пространства. Повсеместное внедрение в жизнь цифровых технологий фиксации реальности открыло

перед искусством новые возможности приблизиться к репрезентации “жизни в формах самой жизни”, при этом “острая ложное жизнеподобие”. И здесь нам опять важно обращаться к эстетическим открытиям 30-х годов — к известному эстетическому методу, который ввел Брехт, — к эффекту отчуждения. Предотвращая любые возможности вчувствования, основанные на иллюзии достоверности, эффект отчуждения обнажает работу социальных механизмов и, таким образом, демонстрирует, не просто как и почему люди ведут себя определенным образом в обществе, а анализирует сам механизм производства социальных отношений. Брехт понимал, насколько важно, прежде всего, отказаться от мимикрии действительности и не предоставлять зрителю возможности очевидных интерпретаций. Для него было важно сформировать позицию вовлеченного наблюдателя, позволяющую как бы в реальном времени проигрывать множество ситуаций и уже из их конфликта выбирать наиболее точную, интеллектуально выверенную реакцию.

Из новых методов, на которых строится современное политическое искусство, мне хочется выделить следующие практики. **1. Метод активистского исследования (militant research)**

Генеалогия этого понятия имеет давнюю традицию, восходящую к раннему вопроснику, составленному Марксом для исследований условий жизни и работы французских рабочих в 1881 году. Позднее эта традиция была продолжена в исследовательских работах т.н. “операйстов” — итальянской рабочей автономии — и близких им активистов-социологов. В рос-

сийском контексте она нам знакома по трудам советских продукционистов, разработавших, к примеру, концепцию рабочего-корреспондента (1).

Наиболее важное современное определение активистского исследования мы находим в работах аргентинской группы *Collectivo Situaciones*. Вот как они его формулируют: *“Активистское исследование пытается работать в альтернативных условиях, созданных коллективной практикой, непосредственно связанной с производством контрвласти. Его эффективность – это производство знания, полезного для борьбы”* (2).

Очевидно, что под понятие активистского исследования подпадают также и методы, разработанные Ситуационистами, – к примеру, метод конструирования ситуаций, заключающихся в привнесении дополнительных элементов внутрь реальности, способных ее перевернуть (принцип *détournement*) и тем самым открыть новые смыслы, до этого скрытые.

Переноса эти понятия на эстетику, мы можем сказать, что создание и репрезентация процессов активистского исследования становится новым формальным эстетическим языком, способным вести повествование об окружающем нас мире через участие в его трансформации. Как правило, в выставочных практиках это происходит через создание пространств для размещения альтернативных архивов, контакт зрителя с которыми и масштабы представленного в них материала задают нам возможности принципиально нового эстетического (со)переживания.

2. Метод картографии

2.1. Картография капитала

В данном случае речь идет о создании карт, отображающих

структуры власти капитала и их взаимопроникновение со структурами власти. Главная задача подобных карт – это предложить наглядное определение актуального момента и ответить на важнейший вопрос: как функционирует современное общество, какие факторы формируют субъективность современного человека? В какой наглядной форме возможна репрезентация капитала и структур его доминирования?

Эстетическое переживание, возникающее при рассматривании подобных атласов, – это чувство ужаса перед тотальностью и мощью современного капитала. А потому данная картография всегда рассматривается параллельно с другими картами – картами сопротивления.

2.2. Картография сопротивления

В этом случае основная задача – создание карт, показывающих взаимодействие различных протестных и социальных движений. Эта линия картографирования скорее должна отобразить не только реальность, но и потенциал *“тенденций общественного развития”*.

Интересно заметить, что возникновение картографирования и нахождение возможностей визуализации социологических исследований также были начаты в Москве в рамках работы Института визуальной социологии в начале 30-х годов и параллельно продолжены Гердтом Арнцем и Отто Нейратом в их Венском институте Визуальной статистики (3).

3. Метод фиксации повествований / story telling (рассказа историй)

Если методы картографии принципиально антиперсо-

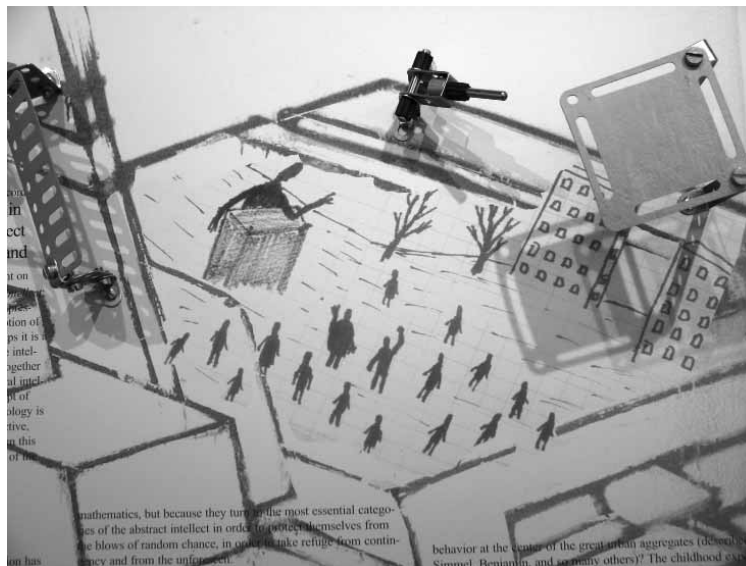
нальны и оперируют цифрами, массами и символами-пиктограммами, то идея повествований основана на старом лозунге *“Сделать частное/личное политическим”*. Таким образом, основная задача – это продемонстрировать, как личные истории и судьбы всегда являются производными по отношению к социальным и политическим условиям, которые формируют ту или иную форму *“голой жизни”* (Дж. Агамбен). То есть частное повествование прежде всего открывает нам процессы формирования субъективности как продукта тех или иных исторических условий и тем самым подрывают *“большие повествования”* власти.

4. Метод монтажа

Исторически метод монтажа связан с теориями авангарда и кино. Сегодня мне кажется, что на первый план выходят не его возможности создания нового экспериментального языка, а монтаж как возможность комбинировать различные формы работы с реальным материалом, документирующими жизнь общества политически, причем не только в формате видео и кино, но и в выставочном пространстве. Собственно, к этому взгляду уже напрямую подошли теоретики ЛЕФа, писавшие, что *“сегодняшнему дню свойствен интерес к материалу, причем к материалу, поданному в наиболее сырьевой форме”* и призывавшие перейти от формального принципа монтажа к *“монтажу фактов”*.

5. Метод гротеска

Настоящий метод основан на карнавальных практиках политической борьбы. Карнавал есть один из наиболее важных способов вмешательства и



переворачивания реальности. Он является важнейшим методом гипертрофированного высмеивания окружающего мира, нацеленным на персонализированные структуры власти. Через карнавальность в политическое искусство оказываются вовлечены иррациональные методы подрыва символического ряда репрезентации капитализма. В эстетике он находит воплощение в продолжении линии сюрреализма и магического реализма.

Б) Верность революционному импульсу авангарда

Современное политическое искусство стремится быть созвучным НЕ уже ставшему мифическим субъекту революционных общественных изменений, а поискам и формированию этого субъекта. Как и в середине XIX века, мы снова далеки от того, чтобы сказать, каким этот субъект будет. И подобно тому, как начиная со второй половины XIX века этот новый субъект освобождения только начинал приобретать политическую форму, так и в искусстве шли параллельные

процессы формирования нового авангардного языка.

Важно отметить, что язык авангарда всегда формировался как интернациональный. Новый интернационализм современного политического искусства радикально рвет с традиционными представлениями о едином народе, объединенном в нацию и как бы обладающем «единым телом» и единым представительством. Вместо этого речь идет о формировании новой интернациональной общности («множеств»). Появление современного множества основано на глобальном распространении сходных трудовых условий (постфордизм) – процесс схожий с тем, как в предыдущую эпоху глобально формировалась идентичность индустриального рабочего. Именно современные «множества» оказались способными за короткое время выработать свой интернациональный стиль жизни, основанный на общих культурных ценностях. При всем своем разнообразии (появлении как бы различных городских племен) их близость

основана на схожести антииерархических поведенческих моделей и стремлении к отрицанию массовой потребительской культуры. Очевидно, что в различных странах феномен «множеств» находит свое различное воплощение.

В России «множества» еще только зарождаются и не способны пока заявить о себе, особенно на фоне идеологии национальной консолидации, но мне кажется, что современное политическое искусство может соотноситься только с этим новым субъектом и движениями, в которых он проявляет себя политически.

Таким образом, искусство берет на себя ответственность (как самодисциплину) за демонстрацию возможностей их политизации. Искусство оказывается способным эстетически демонстрировать *«перераспределение политического и неполитического»*, размывая границы, отделяющие политическое от социального и публичное от частного. Именно в искусстве и культуре дискутируются разногласия по поводу того, что есть политика, и ведется *«спор, касающийся общего, то есть касающийся того, какое место ему принадлежит или не принадлежит и кто способен или не способен делать заявления и выступать по поводу общего»*.

Именно в этом мне видятся продолжение авангардного подхода к политической проблематике и верность авангарду в современных условиях, которые – используем вновь терминологию Бадью – являются сутью возможность возобновления революционного события, а не погоня за формальными новшествами. Даже в эпохи наступления реакции, а мы ныне живем именно в подобную эпоху,

важно не забывать о миссии искусства:

“Революция окончена, и в конце революции верх берут совершенно реакционные формы жизни. И ностальгия поэта есть в действительности попытка восстано-вить среди этой реакцион-ной пустыни, в которую бро-шено человечество, другие ценности, все время выдвигая их вперед” (4).

С) Автономия как принцип самоограничения

Современному политиче-скому искусству, как правило, предъявляют упреки в эстетиче-ском и эмоциональном редукционизме, в том, что оно отказывается быть искус-ством и предъявляет некий набор формально обновляе-мых качеств в рамках уже закрепленного понимания того, что есть искусство. Но ведь именно эти же обвине-ния постоянно воспроизводи-лись и по отношению к историческому авангарду!

Поражение авангарда – как в Советском Союзе, так и в капиталистическом обществе – во многом было следствием стремления растворить искусство в жизни общества, инструментализированного партией и культурной индустрией. Опыты этого поражения были серьезно проанализированы в дискуссиях, нача-тых Адорно и ведущихся по сей день. Вывод, сделанный из этих дебатов, приводит к тому, что современное поли-тическое искусство вынужде-но переосмыслить концеп-цию своей автономии. Но этот новый проект автоно-мии уже скорее соотносится с опытом политических практик “рабочей автономии”, чем с модернистским проектом отстаивания автономии

искусства, вне политики и связи с обществом.

Современное понимание автономии – это конфронта-ционная практика по отноше-нию к доминирующим формам культурного производ-ства и сходно с актом “исхода с фабрики” и стремлением к созданию децентрализован-ной сети самоорганизован-ных коллективов, вовлечен-ных в различные формы борьбы за освобождение (5).

Таким образом, вместо растворения и упразднения искусства имеют место про-цессы его кристаллизации, постоянное пере-открытие новых мест, откуда возникает возможность увидеть реаль-ность в ее противоречиях и развитии.

Выводы:

Несмотря на претензии на универсализм стратегий современного политического искусства, каждый раз они находят свое различное воплощение “на местах”. В России, при сложившейся драматической диспропор-ции между властью и обще-ством, у художников, тем не менее, существует возмож-ность участия в развитии современного интернационального движения политиче-ского искусства. Эта воз-можность, на мой взгляд, основана на восстановлении органической связи с насле-дием советского авангарда, теоретическими разработками соцреализма и опытом нонконформистского сопро-тивления диктату власти.

И главное, что, где бы ни находился современный художник, у него всегда есть шанс находить силы и вдох-новение в сложнейших и болезненных процессах про-должения борьбы за новый

мир, где *“каждый станет воспринимать мир “глазами художника, слухом музыкан-та и словом поэта” (Анри Лефевр).*

P.S. Я хотел бы выразить признательность ряду коллег, без дружеской дискуссии с которыми этот текст не был бы возможен. Именно их нес-равненно более зрелые идеи вдохновляли меня при напи-сании этого текста, а именно: Занни Берг, Джону Робертсу, Алисе Крайшер и Андреасу Сикманну, Марсело Экспози-то и др.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Marta Malo de Molina. “Work-ers-inquiry, co-research, conscious-ness-raising”, in: www.eipcp.net

² Там же.

³ В современное искусство визу-альный язык, основанный на пик-тограммах, ввел немецкий художник Андреас Сикманн. Интервью с А. Сикманном см. в: “ХЖ” № 47, 2002, с. 42–46.

⁴ Тони Негри. “Назад в будущее”. Опубликовано на портале www.interactivist.com

⁵ Об истории “Рабочей автоно-мии” (Autonomia operaia) см. в газете “Что делать?”, в номере “Зоны автономии”, ноябрь 2003 О, а также материалы симпози-ума “Бегство от работы к дела-нию” – в рамках проекта Ex-Argentina.

Дмитрий Виленский
Родился в Ленинграде в 1964 году.
Художник, куратор и критик
современного искусства. Член
рабочей группы «Что делать?».
Член редакционного совета «ХЖ».
Живет в С.-Петербурге.



ФАНТАЗМ ПРОТЕСТА

ПАВЕЛ МИКИТЕНКО



Давид Тер-Оганьян начал выставляться в начале 2000-х, когда интенсивные изменения в политике и культуре, связанные с распадом СССР, уже теряли свой темп и становились видимыми очертания ситуации, в которой находится искусство сегодня.

Оказавшись в рамках художественной и рыночной системы, опосредующей его связь с общественной и политической реальностью, искусство постепенно лишалось прямых политических амбиций 90-х. В то же время визуальная экспансия масс-медиа, занявших место регулятора общественных отношений и проводника идеологии общества потребления, погрузила художественную практику, связанную с производством образов, в радикально новый контекст. Если для советского андеграундного искусства – соц-артистов и концептуали-

стов – важен был выход за пределы пространства советской идеологии, а для искусства 90-х, после распада этого идеологического пространства, важен был захват власти – как политической, так и визуальной, то искусство 00-х развивается, реагируя на изменения в самом строе визуального, ориентируясь в новом типе отношений с образом, заданным теперь уже очевидным визуальным господством масс-медиа.

Эти изменения поставили протестное искусство – линию которого продолжает Давид Тер-Оганьян – перед необходимостью искать новые возможности для критической дистанции по отношению к обществу. Вопрос заключается в том, на какой территории возможна критика общества, если погружение в практику институциональных и рыночных отношений лишает искус-

ство его пафоса политического противостояния на экзистенциальном и микрополитическом уровне, а визуальное доминирование капиталистических масс-медиа перекодирует любой образ в соответствии со своей аксиоматикой потребления и развлечения? И если первый аспект этой проблемы не столь актуален для современного российского артсообщества – художники скорее увлечены освоением нового пространства, представленного им обществом и рынком, воспринимая институционализацию как выход из субкультурного тупика 90-х, то вокруг второго аспекта и ведется сейчас напряженная полемика.

На вызов, брошенный экспансией масс-медиа, московская художественная среда дала два наиболее проявленных ответа. Первый (представленный, например, в работах О. Кулика, Виноградова и Дубосарского, а из молодого поколения – Ростана Тавасиева) – это принятие нового визуального порядка как единственно возможного, отказ от субверсии и работа в одном регистре с масс-медийной образностью, делая ставку на соблазн, зрелищность и аттрактивность. Второй ответ (в творчестве А. Осмоловского и В. Алимпиева) заключается в стремлении к автономии художественного произведения, предъявлении максимально *иного* по отношению к образам и приемам масс-медиа, реализации адорнианского идеала “тщательно сформированного”. Ответ на этот вызов

Давид Тер-Оганьян
«Тени», интерактивная
видео инсталляция,
2005

Давид Тер-Оганьян
«Flash», печать
на хосте, 60х60 см.,
 2006



Давида Тер-Оганьяна представляет собой совершенно другую стратегию – это работа с масс-медийной образностью в негативном режиме. И происходит эта работа на территории, на которой существует идеология современного капиталистического общества – на территории фантазма.

По замечанию Лакана, фантазм – это опора, упорядочивающая то, что мы называем действительностью. Фантазм – это бессознательный сценарий получения удовольствия, план и способ удовлетворения желаний Реального¹, опреде-

ляющий нашу активность, наши образ мысли и образ действия в самой действительности.

В плоскости анализа общественного сознания в его связи с идеологией и массовой культурой психоанализ Лакана применяет Славой Жижек: “Если пользоваться классическим пониманием идеологии, относящим иллюзию исключительно к сфере “знания”, то современное общество выглядит как постидеологическое: преобладает идеология цинизма; люди больше не верят в идеологические “истины”; они не воспринимают идеологические утверждения всерьез. Однако фундаментальный уровень идеологии – это не тот уровень, на котором действительное положение вещей предстает в иллюзорном виде, а уровень (бессознательного) фантазма, структурирующего саму социальную действительность”².

Говоря иначе, идеология современного общества не апеллирует к знанию. Через масс-медиа обращаясь напрямую к воображаемому, затопляя его образами и кодируя свободные потоки желания, она производит фантазмы, на которых держится капиталистическая действительность. Это отождествление с фантазмом довольно недвусмысленно иллюстрирует спектакль современных общественных отношений.

Обратившись в поисках идеологии к сфере политики – где идеологическому знанию, кажется, и следовало бы существовать, – мы не найдем здесь ничего, кроме риторики администрирования и национальных интересов. Единственная среда, которая упорядочивает действительность на уровне массового сознания, – это мас-

совая развлекательная культура. Современная макросоциальная действительность – это фантазмы, кочующие из одного блокбастера, рекламного ролика, сериала в другой. Обществом управляет фундаментальный для современной культуры порнографический фантазм реального, бесконечно эксплуатируемый в рекламе с обнаженным женским телом и поддерживающий вуайеризм многочисленных реалити-шоу; фантазм личного преуспевания, фантазм комфортабельного и семейного счастья, ксенофобный фантазм зла... В результате современная политтехнологичная политика, используя многообещающее воздействие масс-медиа, превратилась скорее в один из медиажанров. И если капитализм структурирует действительность на уровне фантазма, если экспансивным измерением идеологии этого общества является воображаемое, то критический по отношению к обществу взгляд Давида Тер-Оганьяна связан с исследованием этого нового идеологического измерения.

Закрашенные лозунги

Творческий интерес к феномену идеологического воображаемого был присущ Давиду Тер-Оганьяну начиная с его первых работ. Как художника его интересовали образы, в которых воплощались противостояние обществу, выход за пределы его идеологии, – образы протеста. Одна из таких работ, “Плакаты”, – серия графики с черными силуэтами людей, над которыми, как на плакатах, были написаны, а потом почти полностью закрашены политические лозунги. Эта серия, но уже не на бумаге, а на белых простынях, была показана на





Путин В.В. 1952 года рождения

Давид Тер-Оганьян
Из серии
«Подозрительные лица.
Путин»
Печать на холсте,
100x120 см.,
2005

ярмарке “Арт-Москва” 2001 года в рамках кураторского проекта Рогера Бургеля “Субъект и власть”.

В работах Давида закрашенные лозунги, висящие в пустоте над силуэтами людей и зданий, стали пустующим местом идеологической пристежки (так Славой Жижек называет функцию означающего, вокруг которого кристаллизуется идеологическое измерение). Можно сказать, что первым художественным жестом Давида Тер-Оганьяна стало закрашивание лозунгов, говорящее о невозможности отождествиться с идеологией, транслируемой через масс-медиа.

Давид Тер-Оганьян
«Manifestation grfx»,
70x90, печать на
холсте,
1998



Видеодокументация уличных акций “Демонстрации” (2002) группы “Радек”, для которых Давид сделал транспаранты, – это работа о той фундаментальной трансформации, которая произошла с идеологией в эпоху масс-медиа, когда идеологические противостояния переместились в область воображаемого. Закрашенные лозунги, помещенные на транспаранты над переходящей перекресток толпой, – эти пятна краски с обрывками лозунгов антиглобалистского движения,ступающими за ними, – демонстрируют истечение смысла из идеологического послания, переданного через масс-медиа. Те масс-медиа, которые сформировались в России к 2000-м и которые Жан Бодрийяр обвинял в деполитизации революционных действий 68-го года. Ведь невозможно быть солидарным с политическим событием, транслируемым по радио или телевидению.

Подобное бодрийяровскому разочарование в идеях непосредственной связи теоретической и художественной мысли с политической и социальной реальностью произошло и в среде московских “новых левых”, в которой сформировалась художественная практика Давида Тер-Оганьяна. Но его работы не были проникнуты разочарованием, так же как и стремлением передать определенное идеологическое воззвание. Закрашивание лозунгов означало солидарность с протестом, понятым как что-то более фундаментальное, чем любая идеологическая программа. Протест был перенесен им с территории идеологических платформ на территорию личного фантазмиро-

вания, на что указывают телесные и сновиденческие коннотации, содержащиеся в художественном материале – простынях, на которых “Плакаты”³ были нарисованы.

Продолжением линии исследования идеологического протестного воображаемого, но теперь перенесенного в микрополитическое измерение, стала видеопроекция “Тени” (2002). Художник использовал все те же, найденные в “Плакатах” образы. Черные силуэты людей проецировались на белый экран, с возникающими время от времени обрывками лозунгов, фраз и междометий, позаимствованных из комиксов ситуационистов. Когда зритель оказывался перед работой и загораживал луч проектора, его тень становилась частью работы, а сторонний наблюдатель мог не отличить проецируемые на экран тени от “живых”.

В ситуации, когда макросоциологическое сознание отдалено на откуп масс-медийного воздействия, автор связывает протестное воображаемое с активностью небольших групп. “Тени” погружают тени зрителей в динамику неопределенного блуждания прозрачной микрополитической группы, делая зрителей участниками этой группы, призывая их к участию, к совместному фантазмированию повседневной жизни.

Политическая реальность и политическое воображаемое

2002-й стал годом, когда российское протестное искусство преодолевало подпитие (Бадью) к политическому основанию с тем, чтобы, осознав собственную автономию, избавиться от стремления к непосредственному формиро-



Давид Тер-Оганьян
«Плакаты»
Акрил, ткань, 65x80
см.
2001

ванию политической реальности. Но если Анатолий Осмоловский, выдвинув программу нонспектакулярного искусства, а затем, обратившись к адорнианскому идеалу “тщательно сформированного”, принципиально отказывается от продуктивности политических референций образа, то Давид Тер-Оганьян сохраняет эту связь, проводя ее через психическую реальность.

В поисках автономии искусства он обращается к его истории – к русской революционной традиции, солидаризируясь с ее преобразовательным пафосом. Он берет на



вооружение язык супрематизма и приемы авангарда. Но это не просто подражательное заимствование языка со всей сопутствующей ему художественной проблематикой. Продуктивность использования этого изобретенного столетие назад инструментария в современности обусловлена применением его на новой территории – территории визуального после масс-медиа. Особенность этой территории заключается в том, что образ на ней корреспондирует не с объективной реальностью предметного мира (реалистическое искусство) и не с миром идей как у Малевича: образы, которые создает Давид Тер-Оганьян, – это элементы воображаемого, элементы психической реальности, которая только и доступна нашему восприятию.

Одним из результатов обращения к языку супрематизма и применения его на территории визуальности, определяемой контекстом масс-медиа, стала совместная с Алексеем Булдаковым видеопроекция “Satisfactory” (2005). Это нагромождение черно-белых движущихся геометрических фигур представляет собой машину желаний, матрицу визуального. “Satisfactory” анализирует принцип удовольствия, которому подчинено движение образов в телевизионных заставках или рекламных роликах. И если “Satisfactory” не имеет референций к политике – она скорее синтезирует исторический и актуальный визуальный контекст, – то серия работ “Операция” (2004), добавляя к этому синтезу политическое воображаемое, очевидно является фантазмированием политического. Работы серии “Операция”, вдохновленные произведения-

ми беспредметной живописи, являются также схемами, планами городских кварталов, парков, площадей. Это планы города, который должен быть отвоеван у государственной власти, демонстрирующей себя в повседневности обилием на улицах сотрудников правоохранительных органов, количество которых во время протестных уличных акций приближается к количеству демонстрантов или пикетирующих, как на последнем антикапиталистическом марше в Москве.

Протест художника теперь основан не на идеологическом противостоянии. Его политическое воображаемое черпает материал из зон, находящихся за гранью общества. За гранью, которую государственная система проводит между собой и теми, кого она отвергает.

Анализируя серию его объектов “Это не бомба” (сделанных из коробок, продовольственных продуктов, маленьких диодовых лампочек и будильников, муляжей бомб), один московский критик заметил, что, сталкиваясь с этими предметами и испытывая мгновенный ужас, мы избавляемся от навязчивого страха террористической опасности. Но навряд ли Давид Тер-Оганьян имел в виду исключительно терапевтический эффект. Выставляя эти объекты, он возвращает обществу его страха, возвращает то, что оно отвергает, фантазируя существование абсолютного социального зла и придавая ему более или менее конкретный образ террора. Давид выставлял эти работы множество раз в разных городах мира – в музейных залах, в витринах бутиков, в книжных магазинах... но лучше всего они “сработали”,

HE IS NO N



K FOR REAL



HAT DIFFER



ABOUT THE PREVIOUS DEBT



S L V M F

когда “взорвали” парижскую ярмарку ФИАК, закрытую на два часа из-за угрозы террористического акта.

Схожая логика возвращения власти моделируемого ею образа врага инициировала серию напечатанных на холстах фотороботов членов правительства и Администрации президента “Подозрительные лица” (2005), выполненных с помощью милицейской компьютерной программы действующим сотрудником правоохранительных органов. Эта серия возвращает медиаперсонам власти, призывающей на станциях метрополитена обращать особое внимание на подозрительных лиц и сообщать о них сотрудникам милиции, ее собственную риторику. Фантазм художника переворачивает логику власти, отражает ее взгляд взглядом угнетенного.

Связь работ Тер-Оганьяна с политической реальностью обращена в прошлое и в будущее. Ретроспективно он заимствует образы у политической реальности и формирует из них обращенный в будущее фантазм, предлагающий основания для существования иной действительности. Возможно, в этой работе на психической территории визуального после масс-медиа заключается выход искусства из множества тупиков и девальваций предшествующих художественных практик, связанных с экспансией медиа. Возможно, креация на территории фантазма, который “с легкостью покрывает расстояние между психическими системами, переходя от сознания к бессознательному и обратно, от ночных снов к дневным мечтам”⁴, позволит субъекту, занимающему критическую позицию по отношению к капиталистическому

обществу и одновременно функционирующему внутри его институтам, сохранить цельность и избежать шизофренической расщепленности. Давид Тер-Оганьян противопоставляет гиперпроизводительности медиа единственное, что может противопоставить ей художник: последовательность своих действий. А навязчивым медиафантазмам он противопоставляет свой собственный фантазм – фантазм протеста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Реальное с большой буквы – не поддающееся символизации и определяемое лишь негативно место зарождения желания есть, по Лакану, единственное основание действительности.

² См.: Славой Жижек. “Возвышенный объект идеологии”. М.: “ХЖ”, 1999, с. 40.

³ На ту же телесную, фантазматическую генеалогию его образа указывает и другая работа художника, “Поцелуй”, представляющая собой орнамент следов от поцелуев накрашенных помадой губ на стене галереи.

⁴ Жиль Делёз. Логика смысла. М.: “Раритет”, Екатеринбург: “Деловая книга”, 1998, с. 285.

Павел Микитенко
Родился в 1977 году. Художник, теоретик современного искусства. Участник “Школы современного искусства” Авдея Тер-Оганьяна и семинаров Анатолия Осмоловского. Активный участник группы “Радек”. Живет в Москве.



ГЛЯДЯ НА ТРУД ДРУГОГО

БОРИС ГРОЙС

Сколь бы разнообразными ни были точки зрения на искусство XX века, одно несомненно: это искусство стремилось как можно меньше утруждать себя работой. Эволюцию художественного авангарда проще всего описать как последовательный отказ от труда, инвестируемого в создание отдельных произведений искусства. Кульминацией этого процесса явились, как известно, реди-мэйд Марселя Дюшана, которые возникли благодаря моментальному, суверенному, не обремененному трудом решению художника (по крайней мере, таково первое от них впечатление). В глазах противников авангарда этот отказ от работы над произведением служил доказательством шарлатанства художников-авангардистов, в то время как поклонники авангарда восхищались им как шагом в направлении “дематериализации” художественного произведения. Считалось, что современное искусство нашло путь к креативности по той стороне труда – путь, который, возможно, позволит когда-нибудь освободить от этого бремени все общество и основать некую новую, утопическую общность, свободную от суровой, “тоталитарной” трудовой организации.

Однако в действительности искусство не может стать “нематериальным” в полном смысле этого слова: реди-мэйд также представляют собой вполне материальные и, более того, искусственные продукты человеческого труда – пусть это и не труд самого

художника. Дело не только в том, что реди-мэйд-объекты должны быть сначала кем-то изготовлены, чтобы затем художник получил возможность их выставить. Еще важнее то, что выставочные пространства, используемые для экспонирования этих объектов, являются продуктами строительной индустрии. Это касается и так называемых “виртуальных” проектов современного искусства, ведь в них используются оборудование и программное обеспечение, в которые инвестирована огромная работа. Словом, художник, действующий в рамках авангардной традиции, вовсе не отказывается от труда – скорее он переносит внимание зрителя с собственного труда на труд других.

Можно сказать, что в XX веке труд превратился в главный предмет художественной репрезентации. Именно поэтому работа, инвестируемая в эту репрезентацию, должна была постоянно редуцироваться. Ведь показать труд можно, лишь находясь в позиции “нетруда”. Художник-авангардист отрекся от своего статуса человека труда, чтобы посредством этой жертвы обрести возможность манифестировать труд как таковой. Действительно, в начале XX века труду придавался почти сакральный смысл. На протяжении XIX столетия природа на глазах у европейского человечества все в большей степени вытеснялась техникой. Мир стал искусственным, заново изготовленным посредством человеческого труда. Таким

образом, труд превратился в новое божество, сместившее старого Бога-Творца. Можно сказать, что смысл реди-мэйд-метода заключался вовсе не в возведении простых вещей в статус произведений искусства, а в поклонении труду как некоему новому божеству. Раньше музеи были собраниями высших достижений искусства, наилучшей похвалой которым служило утверждение, что они “гениальны”, то есть сопоставимы с творениями самой природы. Начиная с эпохи исторического авангарда музеи превратились в храмы индустриального, “отчужденного” труда, перед которым капитулирует всякое “природное” художественное дарование.

Но даже после того, как работа приобрела такую власть над миром, ее статус остался амбивалентным. Гегель называет труд уделом раба, который когда-то проиграл в борьбе не на жизнь, а на смерть со своим нынешним господином. Труд позволяет раба стать господином своего господина, поскольку раб создает для этого господина мир, в котором тот должен жить. Однако это господство не смысляет с труда пятно его низкого происхождения. Маркс призывает пролетариат возобновить борьбу не на жизнь, а на смерть, в ходе которой рабочий класс смоем это позорное пятно собственной кровью и из которой он выйдет победителем. Ницше сетовал по поводу рабской морали, по-прежнему царящей в мире труда, – и призывал к парадоксальному

Сантьяго Сьерра
«Translacati4n de una
Cacerolada»,
2002



Сантьяго Сьерра
«586 рабочих часов»,
 2004

восстанию господ против рабов, чтобы освободить мир от “низкой” власти труда.

Искусство XX века принадлежит к традиции, объединяющей эти два взаимно противоположных лозунга. Оно в любом случае подтверждает господство труда – реагируя на него позитивным или негативным образом. Восстание против труда во имя свободной, самооценной, бесцельной, не подлежащей инструментализации жизни засвидетельствовано в достаточно обширной художественной документации. Особенно многочисленны примеры предлагает искусство сюрреализма. Мир труда во многих текстах сюрреалистического круга изображается как радикальная антиутопия, подавляющая или инструментализирующая человеческие желания. Более поздним примером радикально негативного восприятия

труда служит фильм “Матрица”: труд в этом фильме репрезентируют безобразные и враждебные человеку машины, создающие мир, в котором люди обречены вести жизнь мнимых господ, в то время как герои фильма поднимают неонцистский бунт господ-людей против рабов-машин.

Однако позитивное отношение искусства к труду было распространено еще более широко – особенно в эпоху раннего авангарда. Художники-авангардисты тоже знали о старом пятае “отчужденного” труда. Но они намеревались это пятно стереть, заменив отчужденный труд трудом свободным, артистическим, “креативным”. Труд казался авангардистам всемогущим, но в то же время темным, скрытым божеством. Поэтому они видели свою задачу не столько в том, чтобы инвестировать в художественное производство

собственный труд, сколько в том, чтобы сделать видимым труд как таковой, извлечь его из его тайного убежища, обеспечив ему всеобщее признание и славу.

В свете этой задачи любое дополнительное художественное оформление предметов, изготовленных вручную или индустриальным способом, казалось их искажением, скрывающим работу, инвестированную в производство этих предметов. Редукционизм авангарда не может быть в свою очередь редуцирован к тематизации медиума, как это в свое время делал Клемент Гринберг. Интерпретируя модернистскую живопись как выявление плоскости холста, подлежащей сокрытию в традиционной, иллюзионистической живописи, не следует забывать, что в индустриальной цивилизации сам холст есть не что иное, как продукт “отчужденного”, индустриального труда. Однако труд, инвестированный в производство современного мира, как правило, остается скрытым по крайней мере в двух отношениях: в повседневной жизни труд теряется из виду, поскольку его продукты оцениваются исключительно по их потребительской или меновой стоимости, а в искусстве это происходит вследствие того, что эти продукты получают дополнительное художественное оформление. Следовательно, необходимо элиминировать этот дополнительный, чисто “художественный” слой и тем самым добиться отождествления “простого”, отчужденного, индустриального труда и труда художественного, креативного. Два приводимых ниже примера иллюстрируют эту стратегию.

В качестве первого приме-

ра сошлюсь на знаменитое эссе Адольфа Лооса “Орнамент и преступление”. Любое украшение, любой орнамент, любое дополнительное художественное оформление функциональной вещи осуждается Лоосом как знак порочности и извращенности. Орнамент для Лооса служит свидетельством либо аморальности, либо преступности: “Папуас татуирует свою кожу, свою лодку, свое весло – словом, все, что ему доступно. Он не преступник. Современный человек, татуирующий себя, есть преступник или вырожденец”. В этих словах особенно поражает то, что Лоос не делает различия между татуировкой собственной кожи и орнаментацией лодки или весла. Коль скоро современный человек предстает перед взглядом другого как честный, простой, неприукрашенный объект, то и прочие вещи, окружающие этого человека в его жизни, также должны быть честными, простыми и неприукрашенными. Прежде всего они должны открыто манифестировать честную, добросовестную работу, затраченную на их изготовление. Лоос описывает в своем эссе, как он пытался уговорить сапожника, у которого заказывал ботинки, воздержаться от их украшения. Ведь Лоосу было достаточно того, чтобы эти ботинки были сделаны добротой и из лучшего материала. Качество ботинок определяется качеством материала и умелым трудом – а не их художественным оформлением. Преступность украшения ботинок в том и состоит, что это украшательство маскирует честное ремесло сапожника. Подлинное искусство, по мнению Лооса, должно бороться против этого избыточного художественно-

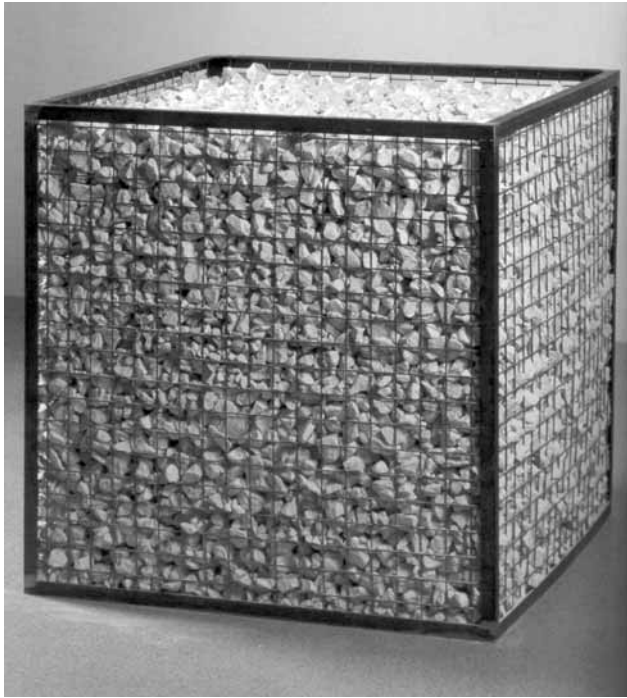
го оформления мира труда – против преступного намерения скрыть труд за эстетической поверхностью вещи.

Мессианский, апокалипсический характер борьбы против сокрытия труда в искусстве становится очевидным, когда Лоос пишет: “Вот что я говорю: не о чем сожалеть. Поймите, величие нашей эпохи состоит в том, что она не в состоянии изобрести новый орнамент. Мы преодолели орнамент, добились свободы от орнаментации. Поймите, близится время, когда исполнятся наши ожидания. Скоро улицы городов засияют, как белые стены! Как Сион, священный город, столица небес. Да будет так”. Труд является здесь в некоем квазиапокалипсическом видении как суть всех вещей. Тот, кто видит труд сквозь оболочку вещей, видит их внутреннюю сущность – его взгляд подобен взгляду Бога. Впрочем, люди при этом также выражают свою сущность как трудящиеся – только в труде и посредством труда обнаруживается их внутренняя природа. Работа в данном случае становится тем, чем раньше была душа. Вернее, работа становится душой вещей – и как таковая должна выражаться в искусстве.

Однако аргументация Лооса носит еще несколько буржуазный характер и прославляет ценность определенных материалов, традиционного ремесленного труда и индивидуальной ответственности мастера. Своей наивысшей точки воля к негативному дизайну достигает в русском конструктивизме с его “пролетарским” идеалом коллективной души, манифестацией которой служит индустриальный труд. Для конструктивистов путь к добродетель-

ным, чисто пролетарским вещам также связан с устранением всякой художественности. Как известно, русские конструктивисты считали, что в коммунистическом обществе внешний вид вещей должен соответствовать их функциональной сущности, а их форма – служить лишь для того, чтобы сделать видимой работу, посредством которой эти вещи произведены. Индивидуальная трудовая этика приобретает здесь политическое измерение, ведь коллективная душа должна быть организована политически, чтобы действовать этически корректно. Функция “пролетарского” искусства, соответственно, заключается в том, чтобы эксплицировать политическую организацию труда. Решающее значение для русских конструктивистов имел опыт Октябрьской революции 1917 года. Это событие понималось ими как акт радикального очищения общества от всякой орнаментации – как лучший образец современного искусства, элиминирующий отжившие социальные ритуалы, обычаи, конвенции, формы репрезентации и обнажающий сущность общественного труда. Поэтому конструктивисты настаивали на ликвидации автономных форм искусства. Вместо этого искусство должно было целиком посвятить себя созданию утилитарных вещей. В сущности, это означало полное растворение искусства в индустриальном дизайне.

Проект русского конструктивизма был одновременно тотальным проектом: его задачей была организация жизни в ее целостности. Только в силу этого – и только такой ценой – русские конструктивисты готовы были заменить авто-



Сантьяго Сьерра
*«Иерусалимские камни
 в кубическом боксе
 метр на метр»,
 2004*

номное искусство утилитарным: подобно традиционному художнику, который формировал произведение искусства как целое, художник-конструктивист намеревался формировать общество как целое. В известном смысле, русским художникам того времени не оставалось ничего другого, как выступить с такой тотальной программой. Рынок, в том числе художественный, был ликвидирован коммунистами. Теперь художнику приходилось иметь дело не с частными лицами с их личными интересами и эстетическими пристрастиями, а с государством в целом. Все или ничего – таков был выбор художника. Эта ситуация отражена в манифестах русского конструктивизма. Как писал Алексей Ган в тексте с программным названием “Конструктивизм”: “Не отражать, не описывать и не интерпретировать действительность, а реально ее

строить и подчиняться планомерным задачам нового, активно действующего класса, пролетариата... Как раз сейчас, когда пролетарская революция победила и продолжается ее созидательно-разрушительное движение в культуре, организуемой в соответствии с грандиозным планом общественного производства, все – и мастер цвета и линии, и создатель пространственных объектов, и организатор массовых акций – должны стать конструктивистами, разделив общую задачу конструирования и движения многомиллионными человеческими массами”.

Однако цель конструктивистского дизайна заключалась не в том, чтобы придать социалистическому быту новую форму, а в том, чтобы сохранить верность радикальной, революционной редукции и не допустить новой ornamentации вещей. Так, Николай Тарабукин в своем ставшем знаменитым тексте “От мольберта к машине” утверждал, что в процессе реального общественного производства художник-конструктивист не может играть роль формирователя вещей – его роль сводится скорее к пропаганде красоты индустриальной продукции, которая должна стать понятной для общественности. Художник в описании Тарабукина – это тот, кто рассматривает тотальность социалистического производства как реди-мэйд, это своего рода социалистический Дюшан, репрезентирующий социалистическую индустрию в ее целостности как нечто достойное восхищения.

Под какими бы лозунгами – буржуазными или пролетарскими – ни выступало искусство XX века, в любом случае

оно призывало каждого человека идентифицировать свой каждодневный, отчужденный труд с трудом эстетическим. Этот призыв привел к возникновению современного дизайнера: теперь каждый производитель стал пониматься как художник – и одновременно как произведение искусства, предлагающее рассматривать себя как объект эстетического суждения. Раньше человеческое тело понималось как тюрьма души, а Бог – как единственный зритель, которому доступно созерцание скрытой в теле духовной сущности. Ему душа открывалась как нечто прекрасное, т. е. простое, ясное, пропорциональное, гармоничное, не искаженное пороками, не запятнанное мирскими страстями. Часто не замечают, что в христианской традиции этика фактически подчинена эстетике, своего рода дизайну души. Этические правила, как и правила духовной аскезы, т. е. духовные упражнения, духовный труд, направлены здесь главным образом на то, чтобы придать душе прекрасную форму, благодаря которой эта душа может быть по достоинству оценена Богом и допущена им в Рай. Но после провокационного приглашения смерти Бога труд (само)формирования был перенесен на человеческое тело. Душа превратилась в одевание тела, в его социальный, политический, эстетический образ. Внешний вид одежды, в которой человек предстает перед другими людьми, а также окружающих его бытовых вещей и пространств, служащих ему местом для жизни, стал единственно возможной манифестацией его внутреннего “я”. В итоге дизайн приобрел этическое измерение, которого он

был лишен прежде. В дизайне этика стала эстетикой, формой. Там, где была религия, стал дизайн. Современный человек получил новое предписание – он должен заниматься аутодизайном, эстетикой репрезентации себя как этического субъекта. Только учитывая эту новую роль, приобретенную дизайном, можно понять смысл направленной против него критики, имевшей этическую мотивацию и формулируемой в этико-политических категориях. Эта критика велась на протяжении всего XX века и продолжается по сей день.

Можно, конечно, утверждать, что современное общество – общество коммерческого дизайна, общество спектакля – представляет собой игру симулякров, за которыми не скрывается ничего, кроме пустоты. Оно действительно кажется таковым – но лишь в том случае, если мы занимаем чисто созерцательную позицию, если мы располагаемся в зрительском ряду, чтобы полюбоваться общественным спектаклем. При этом мы, однако, упускаем из виду тотальный характер современного дизайна, не оставляющий места для внешней, созерцательной позиции. Переворот, в свое время провозглашенный Лоосом, оказался необратимым: каждый современный человек ныне несет этическую, эстетическую и политическую ответственность за аутодизайн. В обществе, где дизайн фактически взял на себя функции религии, аутодизайн превратился в вероисповедание. Оформляя определенным образом свой внешний вид и свою среду обитания, человек тем самым исповедует определенные ценности, принципы, программы, идеологии, позво-

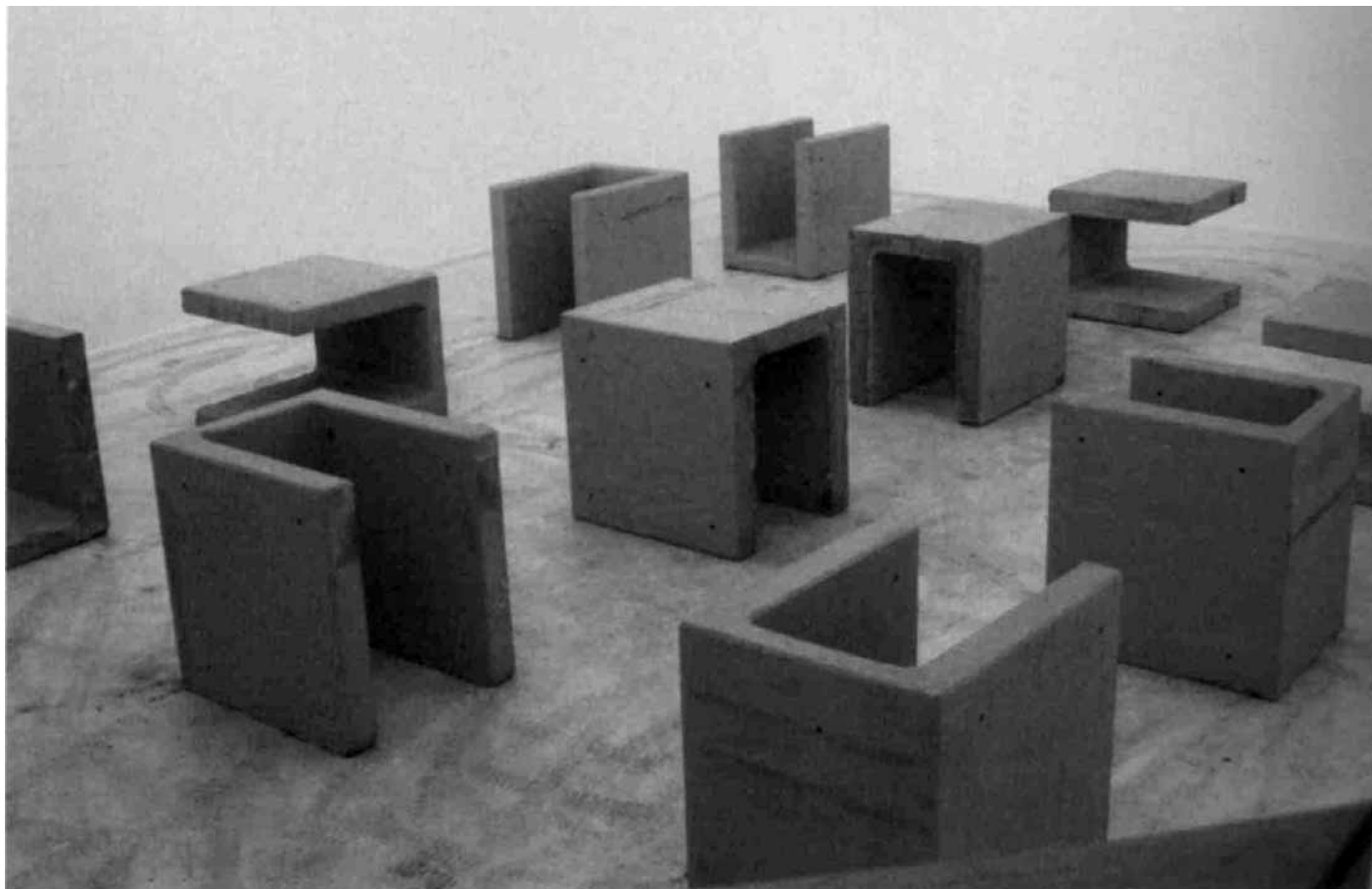
ляющие обществу вынести свое суждение о нем, причем такое суждение вполне может оказаться отрицательным и даже угрожающим здоровью и жизни этого человека.

Таким образом, возникновение современного дизайна тесно связано с проектом преобразования прежнего человека в человека нового. Этот проект, появившийся в начале XX века и сегодня зачастую пренебрежительно именуемый утопическим, в действительности никогда не терял актуальности. Он сохранился в модифицированной, коммерческой форме, причем его изначальный утопический потенциал в любой момент может быть реактуализирован. Новый человек – это такой человек, который берет на себя ответственность за собственный внешний вид и за внешний вид окружающего его мира. Предельной формой дизайна служит аутодизайн. Проблематика дизайна приобретает жизненную остроту лишь тогда, когда субъект встает перед вопросом, как ему себя манифестировать, какую форму себе придать, в каком виде предстать перед глазами другого. В свое время Бойс выступал за право каждого человека воспринимать себя как художника. То, что некогда понималось как право, теперь превратилось в обязанность.

Таким образом, современный дизайн стирает знаменитое кантовское различие между незаинтересованным эстетическим созерцанием и заинтересованным потреблением вещей. Долгое время после Канта считалось, что незаинтересованное созерцание исключает практическую установку и представляет собой более высокую, а то и высшую, манифестацию чело-

веческого духа. Но уже в конце XIX века произошла переоценка ценностей: *vita contemplativa*, созерцательная жизнь, была по сути дискредитирована – истинной же целью человека стала *vita activa*, активная жизнь. Отныне, когда речь идет о самовыражении, аутодизайне, позиционировании себя в эстетическом поле, понятие незаинтересованного созерцания кажется неуместным, ведь субъекта такого самосозерцания, очевидно, связывает с тем образом, который он предлагает внешнему миру, определенный витальный интерес. Раньше человека интересовало, как выглядит его душа в глазах Бога, сегодня же его интересует внешний вид его тела в социальном контексте. Причиной такого интереса вовсе не является пустота. Напротив, он возникает лишь благодаря реальному. Но это реальное предстает не в виде шокирующего разрыва внешней эстетизированной оболочки, а в виде работы аутодизайна.

Иначе говоря, после того как искусство сделало предмет своего внимания работу другого, вместо того чтобы предлагать собственную работу вниманию других, труд художественной организации и оформления превратился в повседневный дизайн и аутодизайн. Это не значит, что искусство растворилось в дизайне и стало ненужным, чего многие опасаются. Искусство наших дней документирует труд, инвестируемый в формирование вещей, – труд, который упускается из виду даже в том случае, когда мы сталкиваемся с индивидуальной работой дизайнера, а не просто с редуцированным, стандартизированным, индустриальным производством. За



Сантьяго Сьерра
*«Размещение
 двенадцати
 изготовленных на
 заводе укреплений»,
 2004*

поверхностью дизайна скрывается работа, необходимая для его производства, ведь он показывает только результат этого процесса – в итоге сам процесс теряется из виду. Основная тенденция современного искусства заключается в том, чтобы превратиться в документацию трудового процесса – отказавшись от демонстрации его результатов. Такие разные в других отношениях художники, как Сантьяго Сьерра или Ателье Лисхаут, делают предметом своего внимания, анализа и изображения трудовой процесс как таковой. При этом речь идет не о собственном труде художника, демонстрация которого традиционно служит глорификации

художественной креативности как потенциально бесконечной, а о труде других, от общественной практике, систематически ускользающей из виду. Еще в большей степени, чем в эпоху исторического авангарда, здесь тематизируется продолжительность, время труда, а значит, его биополитическое измерение. Труд выступает как жизненная форма, которая не может формироваться посредством искусства, а может лишь документироваться. И если кому-то созерцание работы другого и искусство, занятое таким созерцанием, покажутся проблематичными в моральном отношении, следует заметить, что без этой специфической формы созерцания труд,

включая моральную точку зрения на него, полностью исчезнет из поля зрения нашего общества.

**Перевод с немецкого Андрея
 ФОМЕНКО**

*Борис Гройс
 Философ, теоретик и критик
 современного искусства. С 1981 г.
 живет в Германии. Автор фунда-
 ментальных исследований совре-
 менной художественной культу-
 ры. Один из наиболее авторитет-
 ных в Европе интерпрета-
 торов современной русской куль-
 туры.
 Живет в Кельне.*

Материал
проиллюстрирован
проектом
Гии Ригвавы
«Автопортреты.
2000-е годы»



В начале прошлого столетия в художественных кругах сложился консенсус – искусство должно подрывать существующие системы, оно должно выводить людей из бездумного с этими системами согласия, помогать увидеть мир по-новому. Сегодня мы продолжаем воспринимать окружающий нас мир через рамки репрезентативных систем, в первую очередь систем дискурсивных, как лингвистических, так и визуальных, мы полагаемся на них в нашем опыте познания окружающего мира. Поэтому одна из важнейших функций искусства по-прежнему видится в напоминании о том, что системы эти не являются непреложными, фиксированными согласно некоему порядку, в котором, кстати, кому-то гарантировано привилегированное место. Искусство способно выявить иллюзорную природу этого порядка и даровать личности полноту существования с широко раскрытым сознанием.

Наряду с этим современное искусство в течение всего прошлого века вплоть до текущего времени характеризовалось провокативностью: оно обладало методикой, позволявшей избегать окончательных определений, оставляло открытым путь для различных интерпретаций. Оно было образовательным, однако не конвенционально дидактическим, оно синтезировало новую чувствительность, с помощью которой можно было заглянуть за рамки систем или же пробиться сквозь туман бесплотных системных абстракций.

Эти присущие современному искусству установки следует рассматривать в русле общего, по-разному мотивированного, сознательного и невольного стремления людей выйти за рамки существующих систем или расшатывать их основы – стремления, которое самым очевидным образом проявляется в склонности к физическому перемещению из

одного места в другое. В свою очередь это общее, по-разному мотивированное перемещение людских масс имеет определяющее влияние на искусство – на то, как искусство, каждый раз по-новому, сотворяет образ человеческого мира, с его разнообразием и глубиной, тайной и величием.

Перемещение людей многими отмечается как одна из самых заметных черт современности. Во второй половине XX века перемещение все большего количества людей сопровождалось крушению колониальной системы, а затем и коллапсу СССР и распаду социалистического лагеря. Последствия этого, как известно, можно оценить неоднозначно – так, в первом случае победоносные национально-освободительные движения обернулись, увы, тиранией постколониальных режимов, а во втором случае полные оптимизма массовые движения в социалистических странах, придя к желанно-



му «освобождению», повлекли за собой в не меньшей степени тяже-

лые общественные последствия.

Однако заметим, что переме-

щение идет в одном направлении – из периферии в центр. В сегодняшнем глобальном мире центрами являются места концентрации капитала, в то время как периферией являются места, где капитала нет, откуда прибыль качается в центры со всеми из этого вытекающими для периферии последствиями: нищетой, недоразвитостью экономики, упадком культуры.

Люди в своих перемещениях следуют за капиталом в надежде улучшить свои возможности – экономические, политические, культурные, социальные.

Перемещение – это сопротивление той обреченности на угнетение, лишения, всякого рода ограничения, порожденные реализуемой в центрах, неоспоримо могущественной, всеохватывающей системой доминирования. Эта на сегодняшний день глобальная модель доминирования с ее мощными системами централизованного управления культурой и комплексной, нераздельной экономикой, а главное, с политикой, основанной, по словам Поля Вирилио, “на скорости, мгновенной коммуникации, достигаемости отдаленных точек”, – эта глобальная модель видится вполне стабильной. Создается впечатление, что она может успешно управлять людскими массами, большими и малыми, в любой точке земного шара.

Однако в самих системных центрах эта стабильность и успешность видится не столько непреложной. По мнению того же Вирилио, в пространствах типа госпиталей, университетов, театров, заводов, церквей, заброшенных зданий можно наблюдать процесс концентрации людей, которым эти пространства не были предназначены. Речь идет о людях, статус которых порожден процессом деколонизации (рабочие-мигранты, беженцы, *gastarbeiter*’ы) или же процессом демогра-

фических и политических перемещений (эмигранты, городские сквотеры, студенты, радикально настроенные индивидуалы и т.п.). Этот феномен Вирилио видит современной параллелью модернистскому проекту освобождения языка/речи (*la liberation de la parole*). В обоих случаях мы имеем дело с противодействием политике доминирования, так как эти социальные группы составляют реальную альтернативу власти государства и других существующих систем доминирования.

Имеется в виду способность этих людей образовывать контрэнергии, формировать сообщества или субкультуры, построенные на различных антисистемных практиках – например, на поиске форм человеческого существования без подчинения и без доминирования. Наличие в обществе подобных элементов может породить самые неожиданные последствия, поэтому, естественно, доминирующие системы пытаются игнорировать в этих людях человеческое начало, маркировать их как социальную аномалию.

Из сегодняшнего дня нараставшее в течение второй половины XX века перемещение людей видится прелюдией к глобальному смещению человеческих масс рубежа столетий, породившей глобальную и всеохватывающую детерриториализацию.

Все человечество оказались в результате детерриторилизованным: из мира не-глобального – в глобальный; из мира двухполярного – в однополярный; из одной страны (СССР) – в другую (Россия), не меняя географического местопребывания; из мира до 11.09 – в мир после 11.09. И это не столько вехи нелинейного движения, сколько рубцы головокружительных смещений.

Задаваться вопросами: где я? что произошло? – и самое главное: что делать? – я начал в конце 90-х, будучи в Германии,

хотя впервые они заявили о себе в середине 90-х.

В то десятилетие мне не выпало чести нести бремя представительских полномочий, возлагавшихся на художников-эmissаров локальным дискурсом, и, следовательно, я не занимался опрятным “посольским искусством”. Хотя справедливости ради следует признать, что у меня наблюдались симптомы другого недуга; я не мог отделаться от абсолютно бесперспективной мысли, что рабочих идей и проектов можно на все случаи жизни придумывать десятки и даже сотни: одни, чтобы отвечать запросам системы или рынка, другие – чтобы приносить воображаемые дивиденды в узком кругу коллег и друзей.

В поиске ответа на вопрос “что делать?” я последовал за ощущением “настоящести”, которое не предлагало каких-либо системных и жанровых параметров, а также причастности к какому-нибудь актуальному дискурсу. Узнало оно себя разве что в двух запомнившихся мне репликах, услышанных на одном научном семинаре: “творчество перформативно” и “оно (творчество) происходит на поле”. Под перформативностью творчества в данном случае имелось в виду, что идентичность художника производится через ситуативные события, которые обретают смысл через их укоренение на определенной, метафизической по своей природе территории. Это и помогло мне открыть место, на котором мне довелось оказаться в результате детерриториализации, – территорию абсолютно новую и абсолютно незнакомую. Я заметил, что: 1) моя субъективность и ее опыт причастны к определенному замкнутому участку; 2) посредством перформативного творческого процесса происходит проявление этого участка; 3) инструментальная же функция в этом творческом процессе всецело возложена на

аспекты, составляющие идентичность.

Существующие системы всегда требуют идентификации. Мы идентифицируем себя в разные моменты по-разному. Ведь идентичность – довольно искусственное образование. Так, я, в настоящее время, не спешу идентифицировать себя как русского (или грузинского) художника. Я всячески от этого уклоняюсь.

Недавно я идентифицировал себя как “*exile*” – как переселенца. Разумеется, это не лучшая из возможных идентичностей, так как эта дефиниция, наряду с террористом и фундаменталистом, является одним из тех понятий-ярлыков, в которые вкладывается сегодня слишком широкий спектр значений.

В то же самое время понятие *exile* оказалось предметом интересных и все еще актуальных исследований крупных интеллектуалов. Например, Эдвард Саид в своей книге “Культура и империализм” обратил внимание, что в современном мире “государственные границы, признанные национальные автономии, история и география преобразуются в новые территориальные образования, в новые, несравненно менее стабильные сущности, построенные на новом типе связей. *Exile* (переселенец) <...> в этой ситуации оказывается почти образцом социальной нормы, которой присущ опыт регулярного пресечения границ и освоения новых территорий”.

Важно и еще одно соображение Саида: “Мыслящий на “имперском” языке интеллектуал из бывших колоний или с дальней периферии, ощущающий при этом свою причастность к массовому сопротивлению “империи” и ставший задачи программной критики культуры метрополии, использует, тем не менее, методы, дискурсы, аналитическое и иссле-

довательское оружие, некогда принадлежавшие исключительно западной культуре. Однако работа этих интеллектуалов лишь на первый взгляд производна от <...> ведущих западных дискурсов; результатом их творческих и авторских усилий является полное преобразование контекста и сути их деятельности”...

Вот почему самоидентификация, которую вмещают доминирующие системы, подконтрольна им лишь отчасти. Из обязанности она все более превращается в непредсказуемый перформанс. Она все более становится повседневной политикой, цель которой – сохранять в неприкосновенности свою рациональную целостность.

Причем целостность эта, как ни парадоксально, сохраняется, в частности, с помощью практики постоянной смены самоидентификации в зависимости от момента и места, а порой и одновременной идентификации себя самым различным образом. Подчас идентификация выстраивается в длинную цепочку: женщина, которая была мужчиной, негр, который стал белым, богатый, который был бедным. А иногда мы имеем дело с идентификацией себя как с невозможным, не поддающимся идентификации субъектом.

Как бы там ни было, каждый сегодня настаивает на своей уникальности. Никто не хочет покорно занимать место, вмененное ему существующим порядком. Все стремятся привести себя к своему «ultimate self», к состоянию способности отчетливо выговаривать: “Я тот, кто...”

В опыте *exile* имеет место как причастность к базовым основам современной реальности, так и утверждение возможности Другого. Это делает позицию *exile* потенциально очень сильной, способной влиять на социальный климат в любом обществе, в любой стране. Это позиция, в

которой каждый *exile*, например, в Германии может сказать: «Я – Германия». Так как Германия с ним и Германия без него – это две разные Германии. Германия без него – это замкнутое по сути сообщество, живущее эгоцентричным гедонизмом и потребительскими оргиями. Германия с ним – это как открыть окна и освежить затхлый воздух в комнате, это возможность оздоровления социального климата.

Ведь на самом деле одержимость европейских демократий интеграцией иностранцев в свои просвещенные общества не сильно отличается от исламского фундаментализма, так как они также не предоставляют Другому ни морального, ни политического права на существование.

Что они требуют от “другого”? – всего-навсего забыть себя. “Прошлое эмигранта, как писал Адорно в “*Minima Moralia*”, – отменено”. Таковым оно остается и поныне.

Этому аннулирующему личность внешнему давлению и сопротивляется ощущение себя как целостности (*entity*) в вокруг-себя-мире. Это ощущение поддерживается всецело внутренними технологиями – воображением, памятью, сокровенным переживанием окружения, предопределяющими последовательность решений: что я буду делать, чего я не буду делать, что я буду отрицать и чего я буду избегать... В этой целостности формулируется аксиоматическое обоснование своего присутствия, которое не предназначается для второй стороны, а только самому себе.

Эта целостность/сингулярность и есть, в сущности, идентичность, укорененная в собственном детерриторизованном участке, в происходящем на нем творческом процессе. Вот почему главное рабочее условие творчества сегодня – это “присутствие в качестве идентичности”, что является

принципиально отличным от “присутствия в качестве индивидуальности”.

“Присутствие в качестве индивидуальности” апеллирует к уже произведенным, готовым значениям и сводится к их индивидуальному сочетанию. В этом случае преследуется цель набрать более яркий и привлекательный букет из уже существующих ценностей, с тем чтобы хоть на время выделиться, стать заметнее и ярче. Присутствие же в качестве идентичности обладает потенциалом целины. Хотя в этом пространстве все незнакомо, неопределенно и непредсказуемо, именно это пространство является тем горизонтом, на который проецируются мечты и устремления.

Заметно различны и предпринимаемые в том и другом случае стратегии. “Присутствие в качестве индивидуальности” предполагает, что одеяло тянется на себя, тогда как “присутствие в качестве идентичности” предполагает стремление к множественности и артикуляции безграничности. С “присутствием в качестве идентичности” связаны все трудности и последствия пребывания в статусе Другого – нетерпимость традиционного общества по отношению к любого рода отклонениям, разрыву с конвенциями. Однако не это ли неизменно сопровождало также и художественный авангард?

Всем нам в той или иной мере знакома попытка проскользнуть незамеченным в господствующую систему, не изменяя своей подлинной природе, оберегая свой гомеостазис. Современные системы жестоки и аморальны. “Сегодня, – по словам Бодрийяра, – превалирует объективная аморальность систем, которые ни в чем не испытывают недостатка, против которых мы ничего не можем поделать: аморальность систем намного более радикальна, чем любая

субъективная аморальность, которую можно только себе представить. После очень уж человеческой эволюции мы снова воссоединяемся с природой и животностью, которые в свою очередь объективно аморальны, так как они также ни в чем не испытывают недостатка”.

Отношения между субъектом, с его стремлением к самосохранению, и пожирателями все человеческое системами напоминают сцену, описанную в известном парадоксе древности: крокодил похитил у матери ребенка и обещал ей, что вернет его назад, если она угадает, что крокодил станет делать. Мать сказала: “Ты не вернешь мне моего ребенка...”

Именно в этом пространстве напряжения (*tension*) между матерью и крокодилом, где окончательность определения невозможна, где каждая попытка фиксации суждения оборачивается необходимостью в последующем движении, и обитают многие по-настоящему великие произведения, чья актуальность не померкла и сегодня. По-моему, это – на сегодняшний день – лучшая дефиниция искусства.

В заключение вернусь к упомянутой мною выше “настоящести”, заменив ее понятием аутентичности – аутентичностью участка.

Аутентичность, кажется, опять предстает сегодня наиболее важным параметром искусства. Пожалуй, опять с ее помощью искусство может противостоять фальши, распространяемой доминирующими культурными формами. Следует, однако, оговориться, что эта не та аутентичность, что знакома нам по эпохе модернизма и которая апеллировала к имманентным форме и материалу или же к эстетическому восприятию, которое само по себе есть указание на то, что мы имеем дело с произведением искусства, а не с фактом индустрии развлечения.

Также это не аутентичность себе, от которой, по Хайдеггеру, все убегают к публичному себе. Может быть, она сходна с той аутентичностью, которая появляется тогда, когда – опять по Хайдеггеру – искусство оказывается способным отодвинуть скуку и породить задумчивость, которая в свою очередь может привести к тревоге, и, таким образом, к аутентичному присутствию.

С 60-х изменилось многое. Отношения между искусством и неискусством стали несравненно более сложными. Сегодня система искусства приглашает нас к безграничному развлечению, причем столь невзыскательному, что его вернее было бы назвать отвлечением.

Если раньше можно было выделить и атаковать какое-то одно наиболее характерное проявление неискусства – легкую считываемость (К. Гринберг) или излишнюю театральность (М. Фрид), – то сегодня такие столь удобные для критиков ориентиры сошли на нет, точно так же, как исчезла и возможность апеллирования к модернистским имманентным художественным сущностям. Конечно, напряженность отношений искусства, рекламы и пропаганды – сегодня один из самых главных вопросов, однако усложнившиеся защитные дискурсивные механизмы и стратегии искусства сами стали угрожающе опасными – за их защитной завесой вообще стало трудно что-либо различать. В этих условиях, похоже, задаваться вопросом “что есть искусство?” не имеет смысла. Имеет смысл задаваться вопросом: что значит – заниматься искусством? Эта замена одного вопроса другим ведет к абсолютно радикальному изменению ориентиров.

Вполне современным ответом на вопрос “что значит – заниматься искусством?” мог бы быть ответ, отсылающий к высказыванию

Вальгера Беньямина относительно классического авангарда: заниматься искусством значить катализ(ир)овать “возвышенное присутствие разума”...

По ассоциации вспоминаются фильмы Тарковского “Сталкер” и “Солярис”. В первом из них присутствует образ комнаты, которая исполняет не те желания, которые может осознанно высказать вошедший в нее герой, а лишь его самое сокровенное желание. И во втором же фильме – образ космического океана, материализующего сознание находящихся в его поле людей, не согласовывая это с ними. Также и тайна великих произведений искусства заключается в том, что они обладают качеством, в общем-то никем не заказанным. Заказывалось и оплачивалось совсем другое или уж точно – гораздо меньшее.

Однако не подсказывают ли нам вышеупомянутые фильмы очередное определение искусства? Ныне, когда огромное количество работающих художников и производимых ими произведений лишь подтверждает отсутствие практической надобности в искусстве и когда практические задачи успешно решаются такими претендующими на статус искусства видами деятельности, как фото, видео- и кинопроизводство, а также политическим активизмом или журналистикой и производством периодических печатных изданий, – может быть, действительно ныне для искусства не осталось ничего другого, как заниматься самоидентификацией?

Может, искусство действительно себя исчерпало во всех иных возможных ипостасях?..

Пия Ригвава

Родился в 1956 году в Тбилиси. Один из ведущих московских художников 1990-х. В настоящее время живет в Вене



ПОХОРОНЫ ПОДСТАВНОГО ТЕЛА

ХОЛ ФОСТЕР

В 1969 году Теодор Адорно писал: “Совершенно очевидно, что в искусстве нет более ничего очевидного – ни в его внутренней жизни, ни в его отношении к слову, не очевидно даже его право на существование... Во многом его развитие выглядит как ограниченность”. Можно ли сегодня, по прошествии тридцати с лишним лет, вернуть эту мысль в дискурс, обратив ее против собственной посылки – против констатации “конца искусства”? Иными словами, можно ли сегодня считать, что “конец искусства” уже более не столь “очевиден”?

Разумеется, никакого конца в буквальном смысле мы не дождались, однако “конец искусства” никогда не подразумевал прекращение создания произведений живописи и скульптуры, кинофильмов, прозы и прочего. Тезис этот имел своей истинной целью поставить под вопрос сохранение формальной инновативности и исторической значимости художественных средств. Многие, верившие в искусство, долгое время видели в нем способность быть барометром своей эпохи, культуры, или (в сильнейшей, гегельянской, формулировке) возможностью осуществления Духа в Истории. Однако давно уже искусство освободилось от этой символической нагрузки: кажется, что сегодня оно не только лишилось привилегии расставлять верстовые столбы на дороге истории, но по большей части вообще не заботится об историчности – точнее, не стремится мало-мальски прорабатывать свою собственную исторически обусловленную проблематику.

Эту аргументацию можно усилить: современное искусство отныне не является “современным” (*contemporary*), в том смысле, что оно утратило рычаги воздействия на настоящее, и даже не способно более быть “симптоматичным” – по крайней мере, не более чем многие другие феномены культуры. И если первый принцип истории искусства, как его сформулировал Генрих Вёльфлин, заключается в том, что “не все явления возможны в любую эпоху”, то сегодня это положение оказалось под вопросом: для некоторых теоретиков история искусства представляется уничтоженной, подобно самому искусству.

В период, когда Адорно провозгласил свою концепцию “конца искусства”, подобные заявления были крайне распространены и популярны (говорили тогда и о конце идеологии, и о конце философии). Например, в 1965 году художник-минималист Дональд Джадд провозгласил, что “линейная история распуталась”, а вскоре после него концептуалист Джозеф Кошут объявил о конце модернистской живописи и скульптуры. Кошут, однако, сделал “диалектическое” и крайне важное уточнение, добавив, что эти конкретные виды искусства растворены теперь в общей идее Искусства и что это Искусство с заглавной буквы и является, стало быть, истинным объектом-средством (*object-medium*) настоящих художников. Эта позиция, представленная как конец гегельянской истории искусства (модернистской и всякой иной), на самом деле резюмировала ее, провоз-

гласив трансценденцию искусства в философию, в искусство-как-философию.

Похожее озарение посетило в 1960-х и философа Артура Данто, после того как он впервые столкнулся с уорхоловской “*Brillo Box*”. Начиная с 1980-х концепция трансцендировавшего искусства провозглашается в книгах Данто как его собственная. Согласно Данто, Уорхол предельно заострил поставленный Дюшаном вопрос: “Что есть искусство?”, тем самым, сознательно или нет, пробудив философское самоосознание искусства. Но согласно той же логике получается, что у искусства не остается никакой философской задачи: его сущностное основание разрушено и отныне оно может заниматься *чем угодно* – ведь если кто-то и будет оценивать искусство, так это философ-критик, в соответствии с глубиной философского интереса произведения (и мы понимаем, кому такой подход сулит привилегии). Подобная версия “конца искусства” представляется мягко-либеральной: искусство плюралистично, практика его прагматична, а поле – мультикультурно; однако данная позиция в то же время оказывается неолиберальной и совсем не “мягкой”, поскольку характерный для нее релятивизм востребован законами рынка.

В 1980-х возникли также и две другие версии конца искусства – выдержанные уже в русле левой мысли. Первая, постструктуралистская, имела победоносный тон: искусства больше нет, все является “репрезентацией”; история и теория искусства

Роберт Гобер
«Свадебное платье»,
инсталляция,
1989



Рейчел Уайтред
«Дом, 1993»,
инсталляция,
1993

заменяются историей и теорией репрезентации и должны пониматься в терминах текстуально-го производства и психологического восприятия. (Этой версии придерживаются и т.н. визуальные исследования – *visual studies*, которые в свою очередь акцентируют зависимость репрезентации от социальных практик.) Вторая версия – марксистская – звучала менее обнадеживающе: искусство здесь не подпадает под теоретическую категорию репрезентации, но подавлено практическим господством «образа» как главной товарной формы экономики спектакля, отличия искусства от которой более неочевидны.

Я не буду оспаривать отдельные положения обеих теорий, оговарю лишь, что, на мой

взгляд, они слишком от многого и слишком быстро отказываются, а мне хотелось бы восстановить в правах то, чем они пренебрегли. Кроме того, я не отрицаю, что во многом текущая ситуация является *состоянием-после (aftermath)*: ведь мы идем в кильватере не только модернистской живописи и скульптуры, но также и постмодернистских деконструкций этих форм, не только предвоенных авангардов, но также и послевоенных неоавангардов. Но ответом на такое состояние могут быть не только чрезмерная гордыня, безнадежность или даже меланхолия (не следует их хотя бы еще более патологизировать). Мне хотелось бы поставить вопрос иначе: что следует за всеми этими «концами» или, возможно, вместо них (если они состоялись лишь отчасти)? Не может ли, что – перефразируя слова из песни 1989 года панк-рокеров «The Mekons» о смерти социализма – в гробу искусства оказалось подставное тело?

Я позволю себе вкратце охарактеризовать *состояние-после* и начну с последствий модернизма и постмодернизма. Я неоднократно уже ссылался в своих исследованиях на «диалектику модернизма», которую формалистская критика (в лице Клемента Гринберга и Майкла Фрида) выводила из прогрессивной живописи – от Мане до Фрэнка Стеллы. Эта «диалектика» присягнула на верность формальной целостности и исторической последовательности, и подобно истории домодернистского искусства по Вёльфлину, ею движет двойная динамика – непрерывного «пресыщения» восприятия и решения формальных задач; в этом и вышеописанная оптика (игнорируя рыночные факторы) видит корни непрерывно-

го стремления модернистской живописи к стилистическим вариациям. Этот вёльфлианский модернизм иссяк к 1960-м, однако он сохранился в качестве контрастного фона возникших в пик ему практик, таких, как искусство минимализма и концептуализма, а также процесс-арта и боди-арта. Практики эти исходили как раз из критики классического модернизма, однако тем самым он продолжался в них, как минимум, в качестве ориентира. Получается, что то своеобразное критическое искусство, которое было позже названо постмодернизмом, возникло как продукт распада модернизма.

Эта неразрывность модернизма и постмодернизма становится очевидной при взгляде на примечательную картографию так называемого «сайт-специфичного» искусства (*site-specific arts*). Розалинд Краусс в статье «Скульптура в расширенном поле»¹ предложила структуралистское понимание такого искусства: не являясь ни модернистской картиной, ни постмодернистской скульптурой, оно возникло как негатив этих категорий и вскоре раскрылось в другие категории, например «архитектуры» и «ландшафта», «не-архитектуры» и «не-ландшафта». Эти термины помогли разметить координатную плоскость, в которой Краусс и разместила практики «маркированных пространств» (Роберт Смитсон и др.), «конструкции на местности» (Мэри Мисс и др.) и «аксиоматических структур» (Сол Левитт и др.). Предполагается, что искусство постмодернизма изначально держалось на модернистских «подпорках» – учитывая всю двусмысленность подразумеваемой этим словом (не)зависимости, – но уже вскоре модернистские

категории превратились в “тропы”, став для постмодернизма набором законченных практик или установленных элементов, которыми можно было манипулировать.

Сегодня эта карта также регистрирует определенные изменения ситуации: в последние тридцать лет “расширенное поле” медленно схлопывалось – элементы, в свое время создававшие продуктивную конфликтность, постепенно превратились в сложные соединения, лишённые внутреннего напряжения (как это заметно во многих сочетаниях живописного и скульптурного, искусства и архитектуры, что присущи современным инсталляциям, отлично вписавшимся в повсеместно распространяющуюся культуру дизайна-и-демонстрации). И это лишь одно свидетельство того, как искусство постмодернизма, родившееся как игра с тропами модернистских категорий, в свою очередь тоже теряет позиции.

В результате модель, согласно которой формалистски ориентированный модернизм был свергнут всеобъемлющим постмодернизмом, более не стимулирует и не описывает значимые события в искусстве и критике. То же нужно сказать и в отношении исторического двойника этой модели, предполагавшего возвращение довоенного авангарда в послевоенный неоавангард (например, дадаистские механизмы и конструктивистские структуры, якобы воспроизведенные Флюксомом или минималистами). Спор этот, опять-таки, начался еще в середине 1960-х, когда радикальные критики, к примеру Ги Дебор, объявили о полной несостоятельности авангарда. Как писал Дебор в 1967 году в “Обществе спектакля”, “дадаизм пытался упразднить искусство,

не занимаясь им, а сюрреализм хотел заниматься искусством, не упраздняя оное”. Дебор настаивает на взаимной несостоятельности этих подходов, а значит, любые попытки их возрождения оказываются фарсом, как в случае неодадаизмов 50-х и 60-х, а потому не лучше ли вообще покончить со всем этим проектом?!

Подобная трактовка отсылает к известному аргументу Маркса из “Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта”, согласно которому история повторяется дважды, сперва как трагедия, а потом как фарс; Питер Бюргер в своей авторитетной книге “Теория авангарда” поддержал Дебора. Более того, Бюргер критически настаивал: повторяя исторический авангард, неоавангард не просто создает фарс, но ставит изначальный проект с ног на голову, ибо пытается восстановить связь института автономного искусства с практикой повседневной жизни – отдавая на откуп тому институту, которому вызов бросался в первую очередь.

Историческая некорректность данной аргументации была отмечена Бенжамином Бухло, а я предложил иную модель неоавангардного повторения, которая обнаруживает больше, нежели просто воспроизведение авангарда. Что более важно, в 1970–1980-е мы стали свидетелями критического развития неоавангарда, а в 1990–2000-е – различных попыток вернуться к неоконченным проектам 60-х, которые устанавливали дальнейшие “нео”-отношения уже с концептуальным, процессуальным искусством и боди-артом. Между тем пока неясно, смогут ли такие сингулярные критические проекты, как концептуализм, процессуальное искусство или боди-арт, стать традицией (или

ее заменой), достаточно последовательной для поддержания современной практики. Как следствие, “возвратная” “нео”-стратегия сегодня настолько же истощена, как и противопоставляемая ей логика-“пост”: ни одна из них не является достаточно сильной парадигмой для художественной или критической практики, при этом не видно моделей, идущих им на смену. Многим такое положение нравится: возникает-де возможность художественного разнообразия, “слабая” теория лучше сильной, и так далее.

Однако, как я уже доказывал ранее, современная *парадигма-без-парадигмы* может подстрекать к простому безразличию, к стагнации несопоставимости, к новому александрийству, а такой постисторический дефолт современного искусства ничем не лучше былого исторического детерминизма модернистского искусства. Для фокусировки наших актуальных практик всем нам (художникам, критикам, кураторам, историкам, зрителям) требуется какой-либо нарратив – *истории-к-месту* (*situated stories*), а не “большие нарративы” (*grands recits*). Без такого штурмана мы можем легко утонуть, идя в двойном кильватере пост/модернизма и нео/авангарда. Почему бы нам не перейти от отрицания этой *ситуации-после* к ее признанию и не спросить: “Что же теперь? Что еще?”

Позвольте мне напомнить еще одну хитрую проблему, которую Адорно сформулировал в середине 60-х и нерешенность которой по-прежнему вдохновляет немалую часть сегодняшнего искусства. Если Адорно начинает свою “Эстетическую теорию” с выражения беспокойства по поводу произвольности искусства, то “Негативная диалектика” открывается



Стен Дуглас
«Увертюра»,
видеоинсталляция,
1986

загадкой об актуальности философии: «Философия, однажды казавшаяся абсолютной, продолжает существовать, поскольку момент для ее реализации был упущен». Таков ответ Адорно на еще один упрек Маркса (из «Тезисов к Фейербаху»), гласящий, что философы всего лишь интерпретируют мир, тогда как требуется его изменить. В известном смысле авангард, подобно философии, упустил шанс своей реализации; и я пытаюсь понять, не вдохновлялся ли сам Адорно этой параллелью и, более того, не имеем ли мы право читать «искусство» там, где он пишет о «философии». А в таком случае, не получает ли и искусство двусмысленную отсрочку приговора, кото-

рую Адорно дает философии, – возможность «продолжения существования»? (Чего не допускали критики, в том числе Дебор и Бюргер, писавшие в те же годы.)

Если дело обстоит так, то чем сегодня может быть это «продолжение существования»? Не открытым повторением машинерии авангарда, весьма характерным для неоавангардного искусства 1950–1960-х (как то – монохромная живопись, коллаж, реди-мэйды), а возможно, и не художочной проработкой подобных стратегий, свойственной большей части неоавангарда и 1970-х, и 1980-х годов (например, институциональной критике, разобрать в которой нелегко подчас даже посвящен-

ным). Возможно, это продолженное существование требует не повторять, а скорее *делать-вновь* (*making-new*) или просто *обходиться-следствиями*, начиная по новой и/или в новом месте.

На этих страницах я возьмусь лишь бегло набросать несколько версий этого продолжающегося существования, называя его «травматическим», «спектральным», «асинхронным» и «неконгруэнтным». Поскольку категории эти поддаются взаимоналожению, такая таксиномия искусственна, а мои несопоставимые примеры (включающие литературу и кино) не претендуют на полноту; тем не менее, с их помощью можно выявить это состояние *после-следования* (*coming-after*). Практики, о которых я говорю, часто используют имеющиеся жанры и средства, подразумевая их завершенность, однако же не создают пастей в постисторической манере. Наоборот, они сосредоточены на формальных преобразованиях – в той мере, в какой такие трансформации обращены одновременно и вовне. Таким образом, рассматриваемые практики постулируют полуавтономность жанра или средства, но делают это рефлексивно, раскрываясь в социальное измерение («закрытый мир, открытый миру», по характеристике одного современного художника); часто это позволяет им разоблачать сами оппозиции внутреннего и внешнего, своего и чужого. Благодаря формальным преобразованиям, которые одновременно являются социальной ангажированностью, подобные работы помогают восстановить мнемоническое измерение современного искусства, сопротивляясь давящей тотальности дизайна в сегодняшней культуре.

Первая моя версия “продолжения существования” связана с *травматическим* опытом. Вос-создание авангарда предполагает, конечно же, что сперва он был утрачен, т.е. произошел разрыв, начало которому положило подавление авангарда нацистами и сталинистами в 1930-х, а затем травма была углублена войной и Холокостом в 40-х. Разрыв этот не просто разделил искусство, он сформировал культурный барьер, сохранявшуюся долгое время “неспособность к трауру”. В наше время, однако, эта неспособность (или отказ) помнить породила компенсаторный императив вспоминать, обретший форму новых музеев и всевозможных исследований травмы, императив, подчас представляющийся скорее автоматическим, нежели мнемоническим. “Травма” перешла к свободному дрейфу и в массовой культуре, и в академическом дискурсе в качестве общего означающего структурированности не только субъективности, но и истории как таковой.

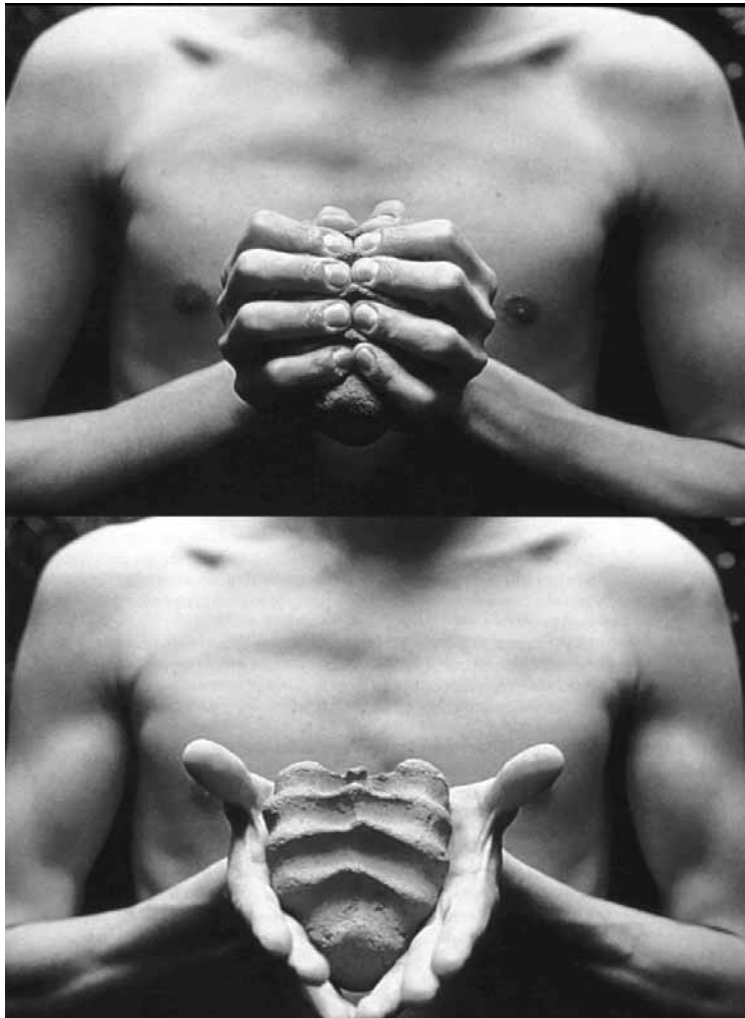
Эта парадоксальная модальность опыта перерабатывается также и некоторыми наиболее дерзновенными современными писателями и кинорежиссерами – опыт *не* пережитый или пережитый *не полностью*, слишком ранний или чересчур запоздалый, чтобы быть осознанным: его можно лишь принудительно повторить или восстановить по частям после того, как он состоялся. У этих писателей (я имею в виду Пола Остера, Рассела Бэнкса, Денниса Купера, Дона ДеЛилло, Стива Эриксона, Дениса Джонсона, Айэна МакЭвана, Тони Моррисона, Тима О’Брайэна и В.Г. Себастьяна, а также кинорежиссеров, например Атома Агояна) нарратив часто движется в обратном направлении или скачками, а

проблемное событие состоялось давным-давно или вообще не происходило, что соответствует неопределенной природе травмы, реальной или фантазматической.

Само собой очевидно, что, когда современное искусство поднимает “немецкий вопрос”, оно часто работает с травматическим опытом – или в форме руин нацистского прошлого (например, в экстраординарной инсталляции “*Germania*” Ханса Хааке на Венецианской биеннале 1993 года, где он разбил мраморный пол павильона нацистских времен), или в форме продолжающегося воздействия этого прошлого в обновленной Германии (к которому обратился Герхард Рихтер в своей не менее впечатляющей серии картин 1988 года, “*October 18, 1977*”, посвященных группе Баадера – Майнхоф). И все же я выбрал в качестве иллюстрации инсталляцию Роберта Гобера 1989 года, посвященную травме американского расизма, выводя, таким образом, нарратив за пределы последнего столетия. В одном из пространств галереи Гобер наклеил обои с пенисами и вагинами, анусами и пупками, нарисовав их белым по черному и подчеркнув расположенным на уровне груди сливом; во второй комнате на обоях были голубым по бледно-желтому нарисованы схематичные картинки двух мужчин – спящего белого (из рекламы мясных пирожков *Bloomingdale*) и линчеванного чернокожего (из техасского мультфильма 1920-х годов). Первая комната свидетельствовала, что различие полов является скрытой структурой повседневности, тогда как вторая комната намекала, что другим замалчиваемым принципом нашей бытовой суеты остается расовый антагонизм. В каждой комнате выделялось два

регистры: в центре первой из них на пьедестале стоял мешок с пончиками; в центре второй комнаты располагалось свадебное платье, а по стене – пакеты с наполнителем для кошачьего туалета (все объекты и изображения казались реди-мэйдами, но на самом деле их изготовил художник). Таким образом, Гобер выстроил между пространствами и объектами игру серии оппозиций: мужского и женского, жениха и невесты, белого и черного, свежайшего платья и протухшей еды, чистого и запачканного, мечты и реальности, а главное, различия полов и расового различия.

Гобер, однако, отказался противопоставлять эти оппозиции, создав вместо этого ансамбль переплетающихся понятий, втягивающих в лабиринты страха, желания и боли в глубине нашего политического воображаемого расы и сексуальности. Инсталляция приглашала зрителей распутать старый клубок горьких американских аллегорий. Что можно сказать об отношениях этих двух людей? Следует ли черный мужчина белого? Снится ли белому чернокожий? А если так, взывает ли белый человек к нему с ненавистью, виной или вождением? Женщина, которой принадлежит свадебное платье, – была ли она причиной столкновения мужчин? Если да, спровоцировала ли она их жестокость, или стала им нежным отдохновением, или все вместе? В чем роль гетеросексуальных фантазий в расовой политике? А расовых фантазий в гетеросексуальной политике? Какова роль гомосексуальности или гомосоциальности? И, наконец, как можно дезартикулировать все эти понятия – прояснить их для критического вопрошания? Травмирующая безмолвием, эта инсталляция намекала на коллективный



характер наших индивидуальных травм идентичности и различия, намекала, что наше расистско-гомофобное прошлое продолжает жить, словно ночной кошмар, в настоящем.

Инсталляция Гобера развивает некоторые дюшановские мотивы, как например тему невесты из работы «Невеста, раздетая своими холостяками...» (1915–1923), «Большого стекла», разделенного на две половины, а также диораму различия полов из *«Etant donnes»* (1946–1966) – растянувшегося в пейзаже манекена, видимого из окна художе-

ственного музея в Филадельфии. Таким образом, инсталляция идет по следам не только травматической истории, но и знаковых произведений искусства; первое помогает вопрошать второе, а оно, в свою очередь, придает первому форму, и в процессе взаимодействия то и другое взаимно трансформируется...

Разумеется, нет ничего нового в подобном «следовании» образцам искусства прошлого – это фундаментальное условие, позволяющее конституировать любое искусство в качестве такового и вообще продолжать-

ся как самостоятельной дисциплине. Зачастую, однако, в современном искусстве авторы буквально-таки следуют за тенью, *призраками*. Так это заявлено уже в названии многих работ («призраки» появляются у Пола Остера, Джима Джармуша и Рэйчел Уайтред, если ограничиться по одному примеру из литературы, кино и изобразительного искусства); а кроме того, так оно формально работает на уровне жанра или средства. Следование, о котором я говорю, имеет столь же мало общего с «опаской оказаться под влиянием», отмеченной Харольдом Блюмом в поэзии модернизма, сколь немного в нем и «восторга оказаться под влиянием», характерного для отважной метафоры университетских писателей, вроде Джона Барта и Роберта Кувера, или напичканных аллюзиями фильмов университетских же режиссеров, таких, как Мартин Скорсезе или Брайан де Пальма. Я имею в виду следование более тихое, скорее задающее общий контур, подобно тому, как в фильме «Часы» (2002; экранизация романа Майкла Кэнингема) Стивен Долдри следует за «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вулф.

Подобная призрачность пронизывает недавние работы Джима Джармуша, в частности его фильмы «Мертвец» (1995) и «Пес-призрак» (2000) – обе картины существуют в тени бывших жанров. «Пес-призрак» – это имя чернокожего киллера из мелкой мафиозной банды, который живет согласно древнему самурайскому кодексу чести; таким образом, перед нами амальгама картин о гангстерах и самураях, созданная «после» этих жанров, поскольку представляет оба их одновременно архаичными и экзотичными, странно-живыми. «Мертвец» делает почти то же самое с жан-

ром вестерна: в нем рассказывается история молодого человека из Кливленда по имени Уильям Блейк, путешествующего на запад. Тут обнаруживается своеобразный архив традиционных тем жанра, от немых вестернов до антивестернов: белый в сопровождении друга-индейца, преследование невинного человека жестокими охотниками за наживой, Запад как царство алчности и смерти. “Мертвец” как бы обращается к загробной жизни вестерна, но и сам он создан в виду смерти Запада; оба его протагониста призрачны: индеец-проводник по имени Никто принимает Уильяма Блейка за дух великого поэта-визионера, которого необходимо вернуть в царство мертвых. Таким образом, на нескольких уровнях картина является духовным поиском мертвеца. “Когда наступает конец истории, дух приходит, *возвращаясь*”, пишет Деррида о “духологии”, которая, по его мнению, “имеет решающее влияние на сегодняшний дискурс”; “здесь мы находим *одно-временно* и возвращающегося человека, и призрака, чье ожидаемое возвращение повторяет себя вновь и вновь”.

Подобное присутствие призраков в современном искусстве особенно ощутимо в работах Рэйчел Уайтред. В конце 1980-х она принялась изготавливать повседневные объекты, вроде ванн и матрацев, кладовок и комнат из резины и пластика, гипса и цемента. Поскольку в качестве литейных форм использовались сами объекты, полученные отпечатки представляли собой негатив их объемов, – в результате, при всей очевидности способа производства, работы эти весьма многозначны. В основе ее скульптур – утилитарные вещи и повседневные пространства, однако они отрицают свою функциональность, простран-

ство застывает в массе, и, несмотря на свой цельный и плотный вид, они одновременно кажутся фрагментированными и призрачными. Двусмысленность придает им и то, что буквальность связи подразумевает символические следы – воспоминания о детстве, семье, окружении: они вызывают к “культурному пространству дома” – месту, где начавшееся теряется в завершенном, где властвует призрак отсутствия. Вот почему ее работы часто напоминают о сверхъестественном: однажды вытесненные, знакомые вещи возвращаются к нам в странных образах; иногда эти посмертные слепки семейных предметов и материнских пространств придают домашнему окружению нечто жуткое или *unheimlich* в терминологии Фрейда. Но в конечном счете они не столько способствуют возвращению вытесненного, сколько проявляют присутствие потерянного: они не столько *unheimlich*, сколько бездомны. Помимо психологических, эти объекты “несут знаки истории, оставленные на социальном теле”. В этом отношении для них характерна отмеченная выше двойная рефлексивность: напоминая как объекты минимализма, так и знаки поп-арта, они остаются призрачными следами обоих – духами социального прошлого.

И в первую очередь это относится к ее наиболее известной работе – “Дом” (1993), цементному отпечатку коттеджа, законсервированного под снос в рабочем квартале Восточного Лондона. Сделанный Уайтред негативный отпечаток его покинутых комнат хранил следы не только подоконников, дверных косяков и электропроводки, но также и бывших жильцов; в таком виде дом стоял в парке, подобно неоготическому привидению. Замечательная про-

кативность этой работы заключалась в попытке соединить психическое и социальное измерения, связать “утерянные пространства детства” с потерянной культурой рабочего класса Восточного Лондона, также подвергнувшегося хищнической перестройке. Возможно, оппоненты почувствовали эти связи (муниципалитет сперва одобрил работу, но затем проголосовал за ее демонтаж), или же они отвергли в публичном пространстве скульптуру, отказавшуюся идеализировать социальную жизнь и увековечивать историческую память. Так или иначе, “Дом” остается публичным монументом, упрямствующим в своем “продолженном существовании” – хотя физически он более не существует.

Третья стратегия в условиях *после-следования* – создание *асинхронных* (*nonsynchronous*) форм. Речь в этом случае может идти об опыте работы со старомодными жанрами в слайдовых проекциях Джеймса Коулмана, или о “проецируемых рисунках” Уильяма Кентриджа, или о нарративных силуэтах Кары Уокер и о киноинсталляциях Стэна Дугласа. Стратегия заключается в создании из развалин отживших форм нового средства, удерживающего вместе различные темпоральные маркеры в единой визуальной структуре. И вновь в лучших образцах обнаруживается двойная рефлексивность: средство (ре)конституируется рекурсивным, возвратным образом, в то же время оставаясь открытым социальному содержанию – более того, именно так раскрывается, что “форма” часто есть не что иное, как осевшее в историческом движении “содержание”.

Например, Кентридж в своей проецируемой на экран графике объединяет давние традиции

Габриэль Ороско
*«Четыре велосипеда
(всегда есть лишь одно
направление)»,
инсталляция,
1994*



сатирического рисунка (Уильям Хогарт, Оноре Домье, Жорж Грош, Бен Шан и другие) с архаичной техникой киноанимации (в ходу лепестковые диафрагмы, титры-вставки и музыкальный аккомпанемент). Художник синхронизирует эти асинхронные формы, а затем с их помощью анализирует замалчиваемые аспекты апартеида в Южной Африке (откуда он родом). Таким образом, ремесленная практика проекции рисунков выделяет затерявшиеся в истории искусства моменты (например, кинематограф до индустриализации), которые служат формальными аналогами выпавшим моментам социальной истории – потерянным, то есть подавленным, пропущенным, вытесненным, замещенным.

Наряду с этим можно проследить связи “старомодного” с сюрреализмом, что даст нам последнее звено между замещенными формами и моментами истории. В своем эссе о сюрреализме (1928) Беньямин делал следующее наблюдение: сюрреалисты “первыми почувствовали революционные энергии, пропитавшие “устаревшее” – первые металлические конструкции, здания первых фабрик, первые фотографии, постепенно исчезающие объекты – роули, платья пятилетней давности, отдалявшиеся от них на волне моды фешенебельные рестораны... Они подводят скрытую в этих вещах грандиозную мощь “атмосферы” к точке взрыва”.

Такой странный набор предметов не определяется новатор-

скими художественными средствами, являясь, напротив, частью сюрреалистического проекта “взрыва” традиционных категорий культурных объектов. Предполагается разрушение овеществленных реестров художественных средств – что, как я уже отметил ранее, нас здесь интересовать не должно. Все осложняется дилеммой, не устарело ли сегодня само “старомодное”, превратившись в инструмент того самого процесса, который однажды пыталось анализировать – все более быструю смену моды, моральное старение других товарных групп. Тем не менее, один аспект старомодного до сих пор сохраняет силу, и именно над ним работают вышеперечисленные художники – опять-таки, ориентируясь на сюрреализм. “Бальзак стал первым, заговорившим о руинах буржуазии”, писал Беньямин в более поздней заметке о сюрреалистах. “Но только сюрреализм подвергнул их рассмотрению. Развитие производительных сил не оставило камня на камне от символов вождения ушедшего века, еще прежде, чем пали олицетворявшие их памятники”.

Под “символами вождения” здесь подразумеваются капиталистические чудеса XIX века, самого расцвета буржуазии – это “аркады и интерьеры, выставочные салоны и панорамы”. Эти структуры завораживали сюрреалистов столетие спустя – когда процесс капиталистического развития превратил их в “руины выдуманного мира” или, опять-таки, “в груды камней еще до падения олицетворявших их памятников”. Беньямин полагал, что, посещая эти старомодные пространства, сюрреалисты как бы высвобождали заключенную там “революционную энергию”. Говоря, возмож-

но, точнее (и менее утопично), сюрреалисты считывали мнемонические сигналы, зашифрованные в этих структурах, – сигналы, которые могли достичь настоящего только таким путем. Данное разрывание асинхронного противостоит тоталитарным замашкам капиталистической культуры, оспаривает ее претензии на вечную жизнь; в борьбе с этой культурой используются символы ее же вождения: ее заставляют вспомнить о собственных мечтах, которых она лишилась, – о свободе, о равенстве, о братстве. Такое мнемоническое измерение устаревшего по-прежнему можно развернуть сегодня.

Безусловно, радикально изменилось само содержание “устаревшего”. Не так давно кинематограф казался художественным средством будущего; сегодня же это привилегированный индекс недавнего прошлого и в этом качестве становится основным элементом асинхронного протеста против тотальности культуры дизайна. В этом отношении для таких современных художников, как Стэн Дуглас и Джанет Кардифф, ранний кинематограф является тем же, чем были для сюрреалистов первые аркады: архивом былых ощущений, личных фантазий и коллективных надежд – “руинами мира мечты”. Как отмечал Дуглас, “и подача, и содержание моего искусства, связано с разрушенными утопиями и устаревшими технологиями. По большей части я старался не восстанавливать события прошлого, но пересмотреть их: понять, почему эти утопические мгновения не раскрыли свой потенциал, какие бóльшие силы предопределили несущественность этих локальных моментов: и в чем их ценность – что важного остается в них сегодня”.

Приведу лишь один пример его работы. Киноинсталляция “Увертюра” (1986) построена на кадрах 1899 и 1901 годов из архива *Edison Company*, поверх которых звучит текст прустовского “В поисках утраченного времени”. Архивный киноматериал снят с паровоза, идущего между скал и сквозь туннели в Британской Колумбии; текст Пруста – о полусознанном медитативном состоянии между сном и пробуждением. Читается шесть отрывков из Пруста, тогда как видеоряд состоит из трех частей (сцены в туннелях растянуты с помощью пустой пленки) и они повторяются уже под другой текст, проверяя, таким образом, наше чувство повтора и различия, памяти и замены. “Увертюра” посвящена не только переходу от сна к пробуждению и восстановлению сознания (что возвращает в мир смертных), но также и “переходу нарративной формы от одного средства, прозы, к другому – кинематографу. На их стыке утопическая возможность одновременно распахивается и закрывается”. Так совмещаются мгновения разломов – как в субъективном опыте, так и в культурной истории, – когда проблескивают, тухнут и вновь вспыхивают новые возможности самости и выражения. Как объяснял Дуглас, “устаревшие формы коммуникации становятся индексами понимания недоступного нам мира”. Воспроизвести эти формы означает “обратиться к моментам истории, когда та могла пойти тем или иным путем. Мы живем в руинах подобных моментов, и потенциал их еще не использован, хорошо это или плохо”.

Если стратегия асинхронного состоит в удержании рядом маркеров различных времен, то стратегия несравнимости, неконгруэнтного (*incongruent*)

– четвертая и последняя, о которой я буду вести здесь речь, – предполагает сопоставление следов различных пространств. Я подразумеваю составные объекты и картины на местности (*sited tableaux*) таких художников, как Дэвид Хаммонс, Джимми Дарэм, Феликс Гонзалес-Торрес, Рикрит Тираванийя и Габриель Ороско. Зачастую эти работы перформативные, временные, а их критический посыл лиричен: найденные объекты дополняются придуманными, имеющиеся пространства переустраиваются, при этом специфичные для этих мест воспоминания часто остаются за кадром.

Я уже писал, что расширенное поле искусства постмодернизма во многом оказалось иллюзорным и что потенциал возвращаемых инструментов неоавангардного искусства практически истощен. Благодаря парадоксальному содействию исторической дистанции и/или геополитического различия, упомянутые художники вновь превратили это схлопнутое поле в отправную точку экспансивной практики, которая восстанавливает отдельные аспекты как постмодернистского, так и неоавангардного искусства. Например, подобно постмодернистской “скульптуре в расширенном поле”, такая постколониальная скульптура в неконгруэнтном поле определяется негативно, по крайней мере на первых порах: “Не монумент, не живопись, не изображение”, как отзывался Дарэм о своих неименуемых объектах. Подобно предшественникам-неоавангардистам, он ищет “эксцентричный дискурс искусства”, который ставил бы “исследовательские вопросы о том, чем может быть искусство, не покидая при этом актуальной политической ситуации”. Эта форму-



Габриэль Ороско
«La DS»,
инсталляция,
1993

лировка также подходит и другим работам; и, как можно догадаться, “исследовательские вопросы” ставятся с помощью неоавангардных инструментов, обновленных путем смещения и/или очуждения. Так, Хаммонс продавал на улице трогательные предметы, полные иронии над товарообменом (это была найденная обувь для кукол, снежки различных размеров), а Тирава-нийя раздавал в галереях подарки, указывая на существование в искусстве альтернативы капиталистическим отношениям (например, он готовил блюда тайской кухни).

Не монумент, не изображение: Габриэль Ороско часто смешивает эти категории с повседневной жизнью. Самые традиционные скульптурные процедуры, такие, как лепка и огранка, включались им в субверсивную игру. В работе “Плодоносный камень” (1992), Ороско катал по

улицам пластилиновый ком, на который налипали случайные кусочки городского мусора: так традиция лепки была переработана в почти что автоматическую практику, которая позволяла оставлять следы повседневному миру, а не самовыражающемуся художнику. В работе “La DS” (1993) Ороско модифицировал не сам скульптурный процесс, но его объект. Отказавшись от традиционных материалов, вроде камня или дерева, художник распилил надвое старый автомобиль Citroën DS, вырезал часть и вновь соединил половины: так традиция резки предстала едва ли не реди-мэйд-практикой, в которой соединились практики разрушения и переработки. Работая таким образом с неконгруэнтными объектами, Ороско может переносить атрибуты одного средства на другое: в “Плодоносном камне” индексальная природа

фотографии становится свойством скульптуры. Точно так же скульптурный процесс может служить прелюдией к фотоизображению: в работе “Остров внутри острова” (1993) присущая искусству инсталляции стратегия (де)композиции формирует фотографию – на переднем плане которой созданная из обломков имитация силуэта Нижнего Манхэттена (оригинал виднеется вдалеке). Свертывая одно средство в другое, пространство в пространство, остров в остров, Ороско извлекает критическое удовольствие из ироничного перемещения и рассеивания, обычно болезненных. После событий 11 сентября 2001 года это субверсивное подражание получило новое значение – работа стала образом памяти, следования-за и продолжения существования.

Перевод с английского Сергея ОГУРЦОВА

ПРИМЕЧАНИЕ

* Впервые на русском языке опубликовано в: “ХЖ” N 16, 1997, с. 54–61. См. также: Розалинд Краусс. “Подлинность авангарда и другие модернистские мифы”. М.: “ХЖ”, 2003, с. 272–288.

СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ ПОСТМОДЕРНА ПОСВЯЩАЕТСЯ...

МИХАИЛ ЭПШТЕЙН И ВАЛЕРИЙ САВЧУК

Материал
проиллюстрирован
проектом группы
**Фабрика найденных
одежд**
«Алые паруса»,
видео,
2005



Московский философ, филолог и культуролог Михаил Эпштейн с 1990 года живет и преподает в США. В 2000 году в Нью-Йорке ему дали премию «Liberty» – за вклад в российско-американскую культуру. Среди его книг – «Парадоксы новизны», «Философия возможного», «Отцовство», «Постмодерн в русской литературе», «Слово и молчание. Метафизика русской литературы», «Радуга мысли» в 18 томах, которая будет издаваться впервые на русском языке в ближайшие 10 лет в Самаре. Наиболее взбудоражившие гуманитарную общественность книги Эпштейна – это «Проективный словарь терминов» – своеобразный опыт обратного философского мышления, когда из изобретенных философам терминов можно будет создать новую систему философии, а также «Знак пробела. Будущее гуманитарных наук» – проект переустройства наук в XXI веке.

Валерий Савчук – профессор философского факультета СПбГУ, с увлечением изучает механизм архаической жертвы в современности и философию фотографии в эпоху иконического поворота. Среди написанного им – «Кровь и культура», «Конверсия искусства», «Режим актуальности». В 1989 году Валерий Савчук с друзьями философами организовал общество «Новая архаика», затем создал виртуальное кладбище «Новые Литераторские мостки», в течение нескольких лет вел философский семинар для художников, критиков и исследователей актуального искусства на Пушкинской, 10, приложил философские усилия к реализации проектов городской скульптуры «Ангел Достоевский» и «Заяц I» на Заячьем острове, а также проявил себя как художник и куратор многочисленных акций и выставок.

Михаил Эпштейн: Постмодерн имеет дату смерти – 11 сентября 2001 года.

Валерий Савчук: Я эту точку зрения разделяю. Постмодерн подвел черту – из провокативного и открывающего новое видение стал повсеместным и реакционным. Уже нельзя делать то, что художники-акционисты делали раньше, например разного вида аутодеструктивные перформансы. После теракта в Нью-Йорке они потеряли смысл. Они работают там и тогда, где общество пребывает в самодовольстве. Что касается нынешней российской реальности, то я выделяю четыре позиции по отношению к постмодерну. Первая – когда существование постмодерна просто не заметили. Вторая – к нему относятся как к врагу и ничего позитивного в постмодерне не замечают. Эти люди воюют с постмодерном, считают его философией безответственности, пустым умничаньем, игрой... Третьи знают постмодерн и работают в этой стратегии. Таких людей существенно меньше. Но есть еще четвертая позиция – наиболее адекватная. Необходимо не просто знать, что постмодерн был, но и признать, что это была великая историческая эпоха, определенный способ философской аналитики, тип мировоззрения, а не только стиль в искусстве.

М. Эпштейн: У постмодерна есть и дата рождения.

В. Савчук: Вы говорите о 5 июня 1972 года, когда были взорваны здания архитектора



Минору Ямасаки в Сент-Луисе? Комплекс Ямасаки с продуманной инфраструктурой, с совершенным уровнем комфорта был взорван из-за повышенного уровня вандализма, преступности, суицидов и психических расстройств жителей, в нем обитавших. Проект модерна, проект

разума дал прямо противоположные запланированным результаты. Постмодерн нужно знать, но не считать его актуальной формой стратегии познания и поступка. Не знать его – это то же самое, что не знать немецкую классику, романтизм. Постмодерн сегодня – это наша история, это важный элемент культуры образования.

М. Эпштейн: На самом деле, постмодернизм проник гораздо глубже в русскую культуру. Русская культура опоздала на праздник Нового времени. Поэтому она уже родилась в формах нью-модерна, постмодерна, начиная с Петербурга, где происходит наш разговор. Вообще вся русская культура строилась по модели симулякра. Означающие здесь всегда преобладали над означаемым. А означаемых здесь как таковых и не было. Знаковые системы строились из себя. То, что предполагалось модерном – парадигмой Нового времени, – что есть некая самозначающаяся реальность, есть субъект, ее объективно познающий, есть ценности рационализма, – в России это никогда не ценилось и стоило очень дешево. Поэтому в России существовала своя предрасположенность к постмодернизму. Россия пропустила очень многое – и Ренессанс, и Реформацию, и Контрреформацию, – поэтому российскому интеллектуалу очень важно знать постмодернизм, пропустить его через себя. Преодолеть постмодернизм, как говорили о поколении 20-х, преодолевшем символизм.

Ирина Дудина: Тут уместно сравнить декаданс и постмодернизм...

М. Эпштейн: Постмодернизму, как и декадансу, присуще ощущение ущербности нового, ощущение состоявшихся форм, поэтика культурной усталости,

изношенности. Но декаданс – это такое эмоционально взвинченное состояние, истощенность, поэзия смерти, распада, а в постмодерне всё это в более легкой форме, в виде эклектически изощренной игры со знакомыми системами. Но нам очень важно сейчас рифмовать себя скорее с авангардом, с мироощущением “*debut de siecle*”. В качестве такого я называю философию протечности – от “прото”, что означает “первичный”, “изначальный”, и от имени бога моря Протея, постоянно менявшего свою форму. Надо отметить отличие протейизма от гордого авангарда, возникшего на пике преклонения перед новой технологической цивилизацией. Это более смиренное ощущение себя как недоносков будущего (цитирую Ницше). Ощущение себя не как попирающих будущее, а как робких зародышей будущего, которое может нас уничтожить.

В. Савчук: Сейчас мы видим возрождение того, с чем XX век боролся. В искусстве XX века боролись с предметом – теперь появляется новая предметность, новая вещественность. Боролись с искренностью – появляется новая искренность, с сюжетом – появляется новая сюжетность, с реализмом – новый реализм. Сейчас происходит движение от тотальности к локальности. Локальность становится фактором твоего существования, так же как и простые факты существования – отношения между людьми, образ жизни, коммуникации. Наш изначальный идеализм и обращенность в будущее, в вечность, игнорирование повседневности – уже не удовлетворяют. События в своем доме, на своей улице, в стране становятся вещами более значимыми, чем очередной переворот в одной из африканских

стран. Для креативных, чувствующих людей то, что происходит здесь и сейчас, – хорошее время. В фотоискусстве я замечаю, например, как происходит возвращение к архаическим техникам.

И. Дудина: Возвращение или всё же поиск нового? Теперь мы тоже рвем с предшественниками и движемся к глобализму...

В. Савчук: Сомнительная аналогия. Глобализация – объективное условие существования цивилизации, в отличие от постмодернизма, который имел географические и исторические границы. В Китае и Африке постмодернизма не было, как не было и нет его на Ближнем Востоке.

М. Эпштейн: Он был наиболее развит в американской и российской культурах, поскольку пласт культуры Нового времени был в них не настолько толст. Постмодерн у нас был со зловеще серьезным, с современным лицом. Вряд ли в этих странах удастся вернуться к метанарративам, к сверхповествованиям, к большим мировоззрениям, веру к которым постмодернизм изрядно подорвал.

Относительно глобализации. Между глобализацией как нивелировкой (обычно под американскую культуру) и многокультурьем (распадением на “сообщества малых консенсусов”, по выражению Лиотара) есть еще другие процессы, которые я называю транскulturурой. Не надо загонять человека в гетто его идентичности. Смысл человеческой культуры – в свободе перешагивать через границы культуры. Смысл человеческой деятельности состоит в деконструкции природных данных – расы, нации, пола. Но и у самой культуры есть свои сим-

волические зависимости от обрядов, фобий, маний, табу, идеологий. И нам нужен транскультурный слой, чтобы добиться освобождения от этих символических зависимостей от самой культуры.

В. Савчук: Глобализация вне границ США воспринимается как американизация, вестернизация и голливудизация. На самом деле это продукт столько же Америки, сколько и России, сколько Запада, столько же и Востока. Отношение к терроризму, ситуация, в которой мы живем, провоцируются и Востоком тоже. После 11 сентября Буш заявляет, что США – жертва террора. Рассуждая в категориях архаической жертвы, он оправдывает священный поход на империю зла. Но и идеологи Востока утверждают, что именно они жертвы глобализации, американизации, падения нравов и подрыва традиционных устоев жизни. Жертвы образа жизни, который навязывает неокOLONиальная политика Запада. И главные враги – это ТВ, кино, Интернет, СМИ. Мы, а не Америка, являемся жертвами. Борьба за образ жертвы является важнейшей в борьбе двух цивилизаций. Тенденция мирового развития исходит не только от сверхсильной державы, ее оппоненты вносят свои коррективы.

М. Эпштейн: У нас принято рассматривать Россию как дуальную систему, систему противоположностей, когда верх становится низом и наоборот: дух и плоть, святость и грех... Рай и ад – чистилища нет; будущее и прошлое – настоящего нет, мы не умеем жить настоящим. На Западе же господствует нейтральная полоса, которая разделяет эти вот противоречия. Но в эпоху постмодерна эта полоса столь раздвинулась, что исчезли

сами полюса. 11 сентября произошла резкая дуализация западной культуры. Мир снова выстроился как состоящий из черного и белого, святого и грешного. У мира появились полярность и напряженность. Из адресной книги, где есть всё, мир обрел романичность и сюжетность. Вклад Буша состоит в том, что Запад вобрал в себя напряженность, противостояние из той всеохватывающей середины, которой он был.

В. Савчук: Не только американцы требуют определенности. Интересны стратегии наших СМИ, особенно радиостанции “Эхо Москвы”. Публике импонируют безапелляционность, позиция уверенности, силы, ответственности за то, что ты говоришь.

И. Дудина: Мне кажется, что пресловутая политкорректность осталась в постмодернистском прошлом, она сегодня никому не нужна – все эти вялые “ни да ни нет”, “и вашим и нашим”... Хотя постмодерн – это реальность, которая где-то закончилась, но на территории России она еще процветает...

М. Эпштейн: Постмодернизм в СССР существовал в двух фазах. Коммунизм или социализм – первая фаза. Вторая – соцарт, когда всё переводилось в игру. Это уже был сознательный постмодерн. Общие признаки постмодернизма и коммунизма: культура симулякра, цитатность, интертекстуальность, усреднение элитарного и массового, критика метафизики и т.д. В коммунизме была диалектика, а в постмодернизме – деконструкция, такая эпофатика – ни то и ни сё.

В. Савчук: Я не уверен, что постмодернизм – это жесткое шизофреническое сознание,

которое отличало период социализма. В нем не было дистанции, игры. Если французские интеллектуалы, американские постмодернисты работали с рекламой, обращались к абсолютно всеобщему, например к рекламе кока-колы, то ведь у нас тогда не было рекламы. Был тоталитарный каток идеологии и образования, который всё выравнивал. Постмодернизм в 80-е у нас работал с общим универсальными литературными и политическими фразами. Это объясняет литературность нашего постмодерна: Саша Соколов, Сорокин, Пригов и др.

И. Дудина: У нас вместо кока-колы были: “Мы придем к победе коммунизма”, “Ленин, Май, труд, социализм” и т.д. В этом было что-то духовное. Вместо грязных материальных товаров и услуг, как это происходит сегодня, воспевались идеальные конструкции, духовные ценности и цели.

В. Савчук: Постмодернизм – это наиболее адекватная форма описания капиталистического общества в период переизбытка товаров и услуг. Постмодернизм присущ эпохе застоя, когда человек уверен, что за свои слова не несет ответственности перед властью. Но в 90-е годы появляется странное ощущение, когда европейские интеллектуалы подвергли деконструкции всё – любые инстанции власти, этические, эстетические нормы, половую определенность. Развалено было всё, что составляло основы жизни западного человека. Но тогда западный интеллектуал вдруг осознал, что равным счетом ничего не изменилось! Всё растоптано, но ты продолжаешь платить налоги, жить в той же квартире, ходить на красный свет. Существует невероятное количество вещей,

оставшихся неизменными. И – как возможно жить, когда всё развалилось, что держит человека, когда всё развалилось?

И. Дудина: У Уэльбека – это половой инстинкт. Ничего нет, но только он, трудно удовлетворяемый, и зудит в современном постпостмодерновом человеке.

М. Эпштейн: Ситуация после постмодернизма возвращает нас к вопросам святым. Какова природа реальности как вечно-го сопротивления человеческим порывам, для чего существует человек, почему он обречен смерти, есть ли Бог, нет ли Бога – вопросы, казавшиеся архаическими в эпоху постмодерна, – они вернули свою насущность. Если Бога нет, то зачем мне стоять перед красным светом светофора? Если мы продолжаем жить, не нарушаем правила жизни, не разрушаем себя, то нам как-то надо конструировать смысл, который оправдывает существование себя. Сегодня нужно начинать конструировать себя как существ, оправданных абсолютот. Абсолютно оправданных, но не с той звериной серьезностью, когда наше существование делается угрозой для существования других. Мы обучены терпимости и открытости постмодерном.

В. Савчук: Будущее – в самоограничении. Отказ от определенности при принятии решений уже не работает сегодня, потому структуры современной жизни жестко ставят человека перед четким выбором. Хочешь жить – должен участвовать в политической борьбе с местной властью, с крупным бизнесом, жаждущим сверхприбыли. Жизнь снова требует героев.

И. Дудина: Да, постмодернизм не порождал героев. Это были всё какие-то гедонисты, само-

влюбленные эгоисты, играющие Геи, Зилковы, которые ушли со сцены, наигравшись, но не оставив потомства. Сейчас наступило время героев, совершающих поступки, – лимоновцев, зеленых, приковывающих себя наручниками к атомным станциям, и т.д. Хотя именно сегодня поэты-постмодернисты получают премии и некоторые кинематографисты пытаются работать в эстетике постмодерна, но это уже выглядит как дань прошлому...

В. Савчук: Когда видишь сегодня постмодернистски сделанные фильмы, понимаешь, как трудно согреться сгоревшим углем. Шлак не горит, постмодернизм не работает. Довлеющая тенденция – постпостмодерн. Ускользание, ирония и дистанция, растворившись во всем, рожают скуку. Уже более не интересно знать, как нечто деконструируется и разваливается. Гораздо интереснее, что остается, когда все развалилось, как возрождается порядок, истина, ответственность за реализацию своего проекта.

Материал подготовила Ирина ДУДИНА

Ирина Дудина
Родилась в Ленинграде. Поэт, прозаик, журналист. Популяризатор и комментатор современной культуры, автор многочисленных интервью, статей, колонок, опубликованных в журналах “Петербург на Невском”, “НоМИ” и т.д. Автор сборников стихов “Харизмапад”, “На пиру у Флоры”, “Темно-глобин”, “Рай и ад. Paradies und Hölle”, а также романа “Пение птиц в положении лёжа”, номинированного на премию “Национальный бестселлер” в 2005 году. Живет в Санкт-Петербурге.

СМОЖЕТ ЛИ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО СТАТЬ СОВРЕМЕННЫМ?

ИРИНА БАЗИЛЕВА

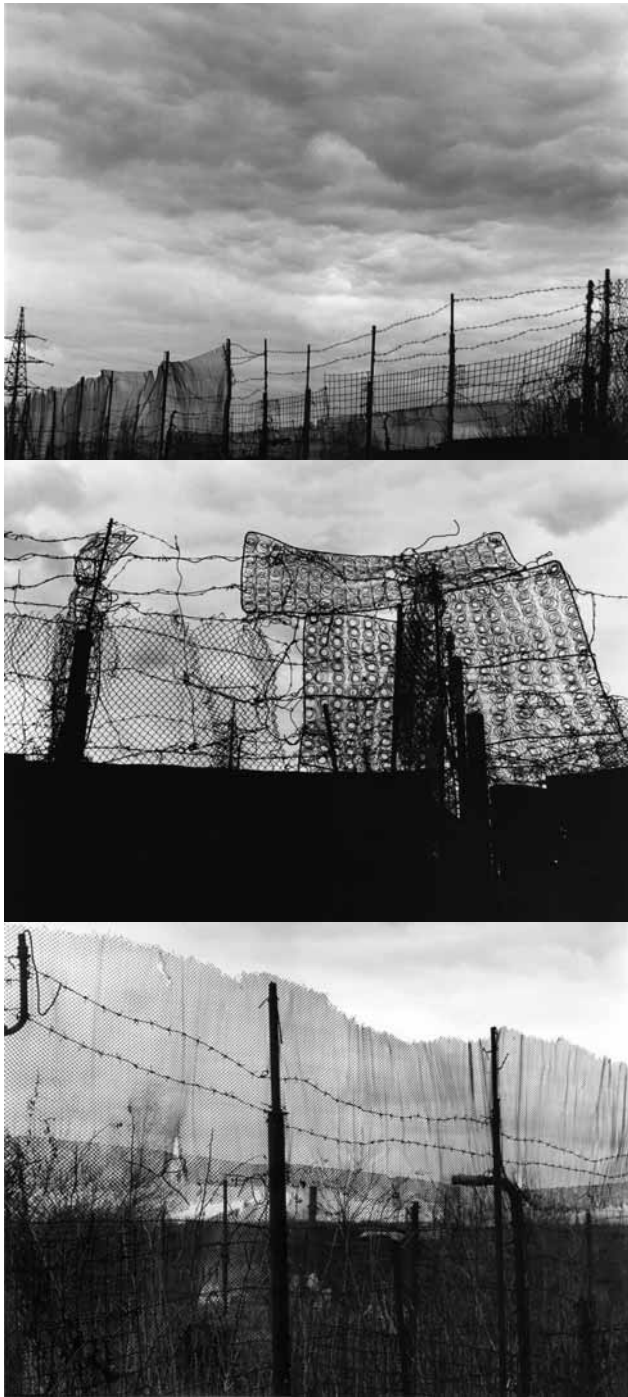


Сегодня мы все еще пребываем в ситуации отсутствия искусства нового века. В связи с этим термин “актуальное” в отношении искусства, современного нам (*contemporary*), звучит абсурдно, поскольку на самом деле относится к искусству, продолжающему традиции прошлого века. В этой связи актуализируется понятия *modernity* в отношении искусства настоящей эпохи, но в этом случае существенную сложность представляет определение самой эпохи и ее границ. Если мы признаем, что живем в эпоху глобализ-

ма и информационной культуры, то внутри этой системы модернизация может быть оформлена (но не осмыслена) только как приспособление к антиисторическим запросам самой системы. Если же, в поисках смысла, мы пытаемся выйти за пределы этой системы, используя знакомый нам язык модернизма и признавая, что мы все еще живем в эпоху возможного преобразования мира, мы натываемся на реальную невозможность этого преобразования. Для искусства эта невозможность выражается, во-

первых, историческим поражением искусства как общественной силы, во-вторых, онтологическим бессилием языка служить для выражения смысла.

Тактической задачей современного искусства является выход из постмодернизма, в то время как его стратегической задачей должен стать выход из маргинальности/элитарности (полоса сходятся и здесь). Решение первой задачи связано с восстановлением смысла, с одной стороны, и с возвращением субъекта – с другой. Современная



философия безуспешно решает подобные задачи. Например, Алан Бадью основывает свой философский прорыв на утвер-

ждении, что “субъект – это нечто иное в своем бытии, как истина, схваченная в чистой сути, это исчезающая величина истины, мера затмения ее незавершенной бесконечности”¹. Поскольку субъект постигает истину (вернее, по Бадью, истина достигает субъекта), минуя всякие интерпретации, открывается возможность прямого выхода к смыслу.

Однако современное искусство пока не может овладеть “процедурой постижения истины”. Российское “актуальное” искусство настолько комфортно чувствует себя в постсоветском контексте, о чем свидетельствуют последние работы Кулика, АЕС, Дубосарского и Виноградова, что назревший вопрос о репрезентации просто не возникает. Интересно, что “актуальное” украинское искусство, пытаясь контекстом грубой реальности периода первоначального накопления капитала, повторяет путь российского с задержкой на десяток лет. Сегодняшний Илья Чичкан или Арсен Савадов играют в “жесткие игры”, подобно Кулику и АЕС середины 90-х годов прошлого века, в то время как сегодняшние Кулик и Дубосарский уже могут позволить себе играть в “Что, где, когда?”. Для российского актуального искусства категорию современности уже давно заменила категория “моды”, хотя на этом пути оно обречено. Можно много говорить об “обучаемости” сильных мира сего, но китч всегда останется королем моды, поскольку моду определяет рынок.

Современная российская художественная критика вынуждена сегодня не анализировать существующее искусство, а скорее пытаться постичь возможные пути нового, истинно “современного”, которое если и зарождается, то на границах “актуального” художественного пространства. На страницах “Художественного

журнала” уже не раз писали об Ольге Чернышевой, Владимире Куприянове, Галине Леденцовой и Владимире Быстрове, Горе Чахале и других “художниках-одиночках”, которые не встраиваются в иронически-игровое поле актуального российского искусства.

Возможными предпосылками для “нового” может быть, во-первых, осознание, что наша эпоха – это все-таки не торжество глобализма и даже не “мультикультурное” пространство. Наша эпоха – это открывающаяся бездна растущего протеста нерепрезентативных сил, являющих себя то в природных, техногенных или общественных катастрофах, то в бессилии либеральной идеологии репрезентировать и тем самым поглотить своего “другого”. Глобализация экономики и царство потребления, распространяясь географически, являются все же только возрастающим количеством репрезентаций. Концепция современного сознания, основанная на исчезновении пространства и времени, интерактивности и открытых источников, по-прежнему детерминирована процессом воспроизводства, только достигшим предельной скорости. Искусство очень легко попадает в эту ловушку, пытаясь овладеть концепцией модернизации.

Поэтому, когда искусство начинает предлагать модели взаимодействия со зрителем (как это делает, например, группа ESCAPE), – это неизбежно вращается в практику модернизации в рамках существующей парадигмы. Давно распространенные на Западе взаимодействия “старого” и “нового” в музейных экспозициях (исчезновение времени), интерактивные музейные проекты – все это прекрасно вписывается в процессы обольщения, формирующие современное западное общество. Однако если мы представляем современность



как истину, которая не сводится к постигаемым значениям, то она не может быть равна реальности, предлагаемой Западом в качестве универсальной современности. И разломы последовательности, которые воспринимаются западным сознанием как катастрофы, вероятно, являют ту желанную пустоту, которая обнажает смысл. Возможно, для искусства самым прямым свидетельством современности является достижение свободы, в том числе и от современного контекста. Ведь свобода есть беспричинность, ничем не обусловленный импульс неопределяемой энергии. Поэтому, возможно, носителями современности станут аскетические практики, а возможно, современен тот, кто не боится кричать от страха или плакать от сострадания.

В этой связи характерным свидетельством современной эпохи стала выставка “Искусство Центральной Азии: актуальный архив”, представленная Виктором Мизиано на Венецианской биеннале прошлого года и в Москве в ноябре этого года. Эта выставка вызывает особый интерес тем, что она, с одной стороны, лишена атрибутов экзотики, а с другой стороны, не тождественна современному западному мейнстриму, то есть представляет собой явление мировой, а не “глобальной” культуры. Азиатские художники не боятся поднимать глубинные проблемы человеческого существования, выходящие за рамки “информационной открытости”. Отрадно сознать, что, например, Вячеслав Ахунов и Сергей Тычина говорят на том же

языке, что Ольга Чернышева, Галина Леденцова или Владимир Быстров. “Пастан” Ербосына Мельдибекова, о котором уже много писала критика, поражает не только напряженностью прямого воздействия на зрителя, но и отсутствием “кота в мешке” – зашифрованных значений, которые характерны, например, для “Синих носов”.

Если “информационная открытость” выражается в отсутствии принципа ценности информации, в отсутствии процедуры отбора, то достижение современности возможно в рамках “открытости отношений”. Современное искусство должно иметь истинный интерес к своему объекту и к своему зрителю, не побоюсь даже назвать это “любовью”, достигающей слияния объекта и зрителя, – только так можно “добиться взаимности”. Это взаимное стремление способно создать современную иерархию ценностей, на основании которой искусство может вернуться в общество.

В любом случае искусство, чтобы стать современным, должно освободиться от современности, должно окунуться в пустоту, в которой не найти поддержки у уже сказанного, и того, что будет сказано в ответ.

ПРИМЕЧАНИЕ

* Alain Badiou. “Conditions”. Paris: Seuil, 1992, p. 286 (пер. автора).

Ирина Базилева
Критик современного искусства в области художественной фотографии и искусства новейших технологий. Неоднократно выступала как куратор выставок современного искусства. Член Редакционного совета “ХЖ”. Живет в Москве.



МОДЕРНИЗАЦИЯ VS МОДЕРНИЗАЦИЯ

ДМИТРИЙ БУЛАТОВ

Марк Поулин

«Робоапокалипсис
сегодня»,
фрагмент битвы
роботов,
2005 г.
Фото Билла Скота,
предоставлено SRL.



1. Нельзя не признать, что в последние годы тема модернизации заняла одно из основных мест в дискуссии, широко разворачивающейся в общественном сознании. Эта дискуссия заметно оживила наше воображение и заставила напряженно вслушиваться в атмосферу в ожидании неких условных знаков – вероятно, сигнальных гудков того локомотива, который вот-вот повезет нас в новую большую эпоху, прочь от безвременья. Однако кроме известной инсталляции на сходные темы, подобно большому киту выбросившейся на венецианские берега, в воздухе, похоже, так и не возникло ни одного импульса, превышающего амплитуду информационных шумов. Да и само слово “модернизация”, если отслеживать статистику, стало употребляться в предельно частных контекстах (например, образования, медицины, вооруженных сил, судебной системы и т.д.),

обратившись в элемент некоего подвижного синонимического ряда, из которого слова выбывают по мере идеологического изнашивания. Как-то незаметно риторика модернизации оказалась подмененной модернизированной риторикой реформ, основная идея которых (замена нерыночного на рыночное) и сегодня продолжает преподноситься окружающим в качестве эссенции “современности”. Очевидно, что сведение столь сложного процесса, каким является модернизация (имеющая непосредственное отношение к возникновению и утверждению конкретного будущего), к логике действий простейшего рыночного автомата – непростительная ошибка, граничащая с глупостью. Конечно же, эта глупость может быть эффективной, но, как показывает новейшая история отечественного искусства, эффективная глупость ведет к еще более печальным послед-

ствиям.

2. Модернизация не равна модернизациям. Сколь бы странным ни выглядело это утверждение на первый взгляд, необходимо подчеркнуть, что есть принципиальное различие между той, одной-единственной Модернизацией, приведшей к рождению капитализма и промышленной революции, и множеством других модернизаций, произошедших под ее влиянием. Модернизация-с-заглавной буквы (от Возрождения до сегодняшних дней) – единичное явление, объект или, если угодно, процесс, изучать причины и механизмы которого сугубо научными методами, мягко говоря, затруднительно. Мы не знаем, что это было – случайность или необходимость; ее неизбежность более не базируется на аналогиях с другими великими трансформациями (например, неолитической революцией, процессом образования государств) или с неуклонным ростом численности народонаселения Земли, экспоненциальным ростом технических инноваций и т.д. В последнее время подобное развитие чаще всего принято сравнивать с *биологической эксплозией*, неким взрывоподобным развитием яйцеклетки, создающей организм, в котором уже после появления на свет продолжается внешне управляемый и регулируемый “взрыв” во все более замедляющемся темпе. Наиболее удивительным при этом является то, что вся схема развития организма, то есть

Марк Поулин

«Робоапокалипсис
сегодня»,
фрагмент битвы
роботов,
2005 г.
Фото Билла Скота,
предоставлено SRL.



Пол Гранжон
«Собачий робохвост»,
 перформанс,
 2005 г.
 Фото Полли Бурден.
 Павильон Уэльса,
 51-я Венецианская
 биеннале современного
 искусства

результат этой конструктивно-взрывной экспансии уже заранее содержится в клетке в готовом виде и являет собой направленную и усложняющуюся эволюцию материальной формы.

Говоря о Модернизации, мы даже не можем точно установить, что лежало в ее основе — случайность ли “необразования” империй в Европе, или создание гелиоцентрической системы мира, возвестившей, что отныне Земля не является центром Вселенной, протестантская этика, опыт античности, линейное время христианства или еще что-нибудь. Научное исследование требует хоть каких-то родственных явлений, чтобы можно было проверить высказанные версии, но бесспорных близко-

родственных явлений в истории мы не знаем, и выдвигение одного из них на роль аналогии само производится на основании той теории, которую следует проверять. Здесь мы сталкиваемся с классическим для научного исследования примером ловушки Геделя: чтобы доказать правильность утверждения, содержащегося в определенной системе знаков, мы должны подняться на следующий уровень системы и только там сможем решить задачу.

3. Люди уже давно научились справляться с геделевским препятствием. В этом им неоценимую услугу оказывает обыкновенный “этнический” язык и его способность создавать метафоры. Дело в том, что обычный язык, с одной стороны, является “кодово-твердым”, чтобы понимание было возможным, а с другой — достаточно “мягким”, чтобы можно было понимать его тексты с различными отклонениями. Если бы язык был освобожден от возможности многих толкований, разночтения, зависимости смысла от контекста, то есть сводился бы к коду (в котором каждое слово означало бы одну-единственную вещь), — это была бы настоящая вавилонская библиотека с кошмарным численным излишком; таким языком было бы невозможно пользоваться. Каждая попытка подбора *однозначного соответствия* вещей конкретному набору знаков и тем самым “прикрытия” знаково-несовершенной системы заканчивалась бы коммуникационным коллапсом. Однако этого как раз и не происходит благодаря тому, что наш язык способен на перенос смысла, то есть на перенесение свойств одного

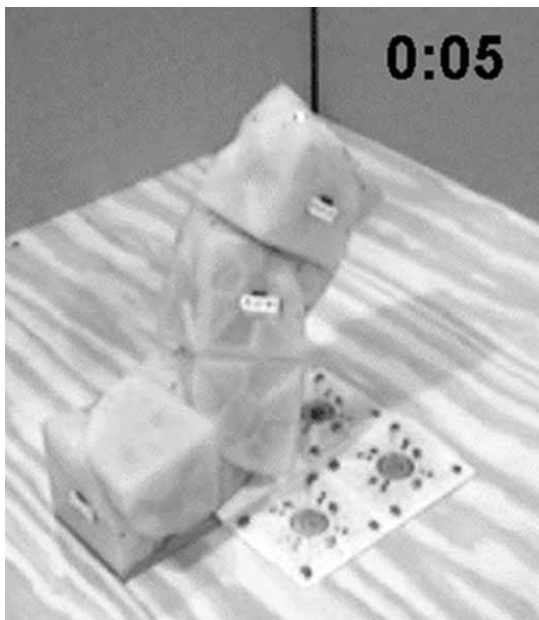
предмета или явления на другой на основании какого-либо общего признака. Язык существует, не попадая в ловушки Геделя, противопоставляя им свою гибкость, эластичность или, одним словом, благодаря тому, что является метафорическим. Эта его особенность является ключевой при проведении гуманитарными технологиями процедур интерпретации, и к этой его особенности мы вернемся чуть позже.

4. Взаимосвязь модернизационного процесса (Модернизации) с гуманитарными технологиями может быть представлена, исходя из определения Модернизации. *Модернизационный процесс можно рассматривать как становление способов взаимодействия человека с окружающей средой, обуславливаемых соотношением физических (производящих) и гуманитарных (управляющих) технологий.* Физические технологии по определению оперируют с физическим пространством и временем, техническими посредниками и материальными носителями, образуя “техносферу”. Гуманитарные технологии, в свою очередь, работают с информационными сущностями и личными смыслами, образуя информационное пространство среды — “инфосферу”. Если функция физических технологий заключается во взаимной адаптации человека к окружающим миром, то гуманитарные технологии призваны согласовывать человека с техносферой. При этом общая ориентированность модернизационного процесса может быть определена через совокупность физических технологий, тогда как вероятность реализации этих тенденций, как тех или иных версий



Ход Липсон
«Самовоспроизводящиеся роботы»,
фрагмент
инсталляции,
2005.
Предоставлено
галереей
Корнельского
университета.

будущего, будет определяться гуманитарными технологиями. Другими словами, физические технологии заключают в себе объективные возможности истории и, формируя пространство тенденций, отвечают за то, что происходит, в то время как гуманитарные технологии, заключая в себе субъективный фактор, образуют пространство решений и, управляя реализацией конкретных трендов, отвечают за то, как это происходит. Так, например, кризис современного индустриального общества есть объективное



следствие развития физических технологий, а формы разрешения этого кризиса и способы перехода к информационной (постиндустриальной) эпохе определяются действиями субъективизированных гуманитарных технологий.

5. Из-за неравномерности развития культуры и техносферы мощности пространств физических и гуманитарных технологий, как правило, не совпадают, обрекая общество на несбалансированное развитие. В случае хронического дисбаланса между ними противоречие разрешается эволюционным путем – например, за счет развития новой управляющей или новой производящей технологии. Субъективно это воспринимается как “модернизация” общества. Предельный дисбаланс составляющих с неизбежностью приводит к системным кризисам, воспринимаемым в общественных системах как глобальные катастрофы. В этом случае напряженность противоречия превосходит устойчивость текущего состояния общества и на практике означает обреченность ее жизнеорганизующей структуры.

Какое же отношение имеет Модернизационный процесс к метафоричности языка, этому главному свойству инструментов гуманитарных технологий? Самое непосредственное. Дело в том, что на сегодняшний день острый дисбаланс между развитием культуры и техносферы может быть интерпретирован как приближение современного общества по крайней мере к одному из двух структурных пределов, а именно – к *пределу сложности*. “Предел сложности” возникает при

дефиците или неразвитости принципиально необходимой “гуманитарной” (управляющей) технологии. Он представляет собой ту степень структурной избыточности системы, при которой ее связность резко падает, а совокупность “физических” технологий теряет системные свойства. В этом случае культура уже не успевает адаптировать к человеку возникающие технические новшества, и техническая периферия начинает развиваться хаотическим образом. Это приводит к рассогласованию человека и техносферы, человека и общества, подразумеваемая абсолютная недостаточность “знаний” при относительной избыточности “технологических” действий. Заметим, что специфичность современной ситуации заключается в том, что повышение уровня “знаний” за счет продолжающейся математизации языка точных наук, т.е. за счет продолжающихся усилий по сокращению излишков языковой метафоричности, результатов не дает и дать в ситуации “предела сложности” не может. Как раз в силу попадания в описанную ранее геддлевскую ловушку (коммуникационной и логической рассогласованности).

6. Надо признать, что периодически возникающие “пределы сложности” максимально способствуют проведению процедур интерпретации, под которыми обычно понимается построение ментальных и физических моделей окружающего мира. С этих метафор, высказываний, свидетельствующих о стремлении человека овладеть моделируемыми явлениями, то есть понять их структуру и строение, обычно и начинается уточнение получаемых знаний. В дальнейшем



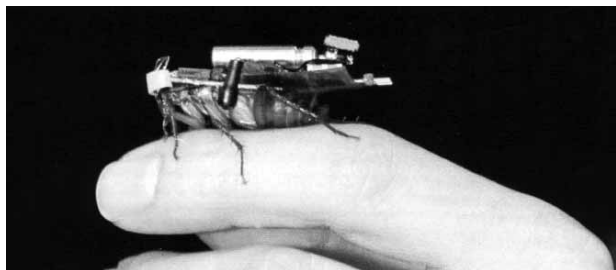
Кен Ринальдо
*«Расширенная рыба
 реальность»,
 инсталляция,
 2006 г.*
 Фото Дмитрия
 Булатова,
 предоставлено КФ
 ГЦИ.

созданные метафоры начинают порождать новые смыслы и толкования, новые приемы исследований, бывшие прежде неприемлемыми или просто непостижимыми одним только воображением, и в конечном счете новые метафоры. Таким образом, в психике людей создается прочная гуманитарная основа, которая позволяет работать с новыми сущностями, гармонизируя человека, вовлекая его в социальную и индустриальную среду, в техносферу и тем самым изменяя его жизнь. Именно в качестве таких метафор в области современного искусства сегодня и появляются художественные произведения, получаемые при помощи того блока современных физических технологий, который на сегодняшний день наиболее остро нуждается в процедурах «гуманитарной» адаптации. И здесь самое время задаться вопросом: в какой мере в своих метафорах мы способствуем зарождению в нас технологической реальности? Каким образом мы отстаиваем творчеством свое будущее и не являются ли наши способы интерпретации (читай – конструирования) окружающего моделированием самих себя?

7. Приведем пару показательных, как нам кажется, примеров. Некоторое время назад по каналам новостных агентств прошла информация о завершении работ японских ученых по созданию тараканов-киборгов. Пятилетний проект, на который правительство Японии выделило 5 млн. долларов, реализовывался совместно специалистами-робототехниками Университетов Токио и Цукубы. Суть этого проекта заключалась в создании кибернетического организма (киборга) на основе гибридизации живого таракана *Periplaneta americana* с электронным обеспечением. «Киборгизация» насекомого заключалась в следующем: под наркозом таракан подвергался процедуре удаления усиков, на место которых вживлялись электроды. Подавая на них особым образом сформированные электрические импульсы, ученые получили возможность управлять движением таракана – заставляя его бежать вперед, пятиться или поворачивать в нужную сторону. Кроме того, на тело насекомого помещалась насадка с видеокамерой, сенсорами и микрофонами, превращая таким образом обычного обитателя грязных кухонь в управляемого шпиона. «Это идеальный агент, – заявил на презентации руководитель проекта профессор Исао Шимояма, – подобное робо-насекомое могло бы с успехом использоваться для решения широкого круга задач». Добавим, что в комплект с тараканом-киборгом, электронной начинкой и сменными насадками входит дистанционный пульт управления...

8. Другой проект, «Расширенная рыба реальность» амери-

канского художника и по совместительству профессора новых технологий Университета Огайо Кена Ринальдо был недавно представлен Калининградским филиалом Государственного центра современного искусства в России. Эта художественная разработка также вовлекает в себя живых существ, однако с несколько иной, так сказать, интенцией. Проект Ринальдо представляет собой интерактивную инсталляцию из нескольких автоматизированных скульптур, передвигающихся на колесах в том направлении, в каком хотят рыбки, находящиеся в круглых аквариумах. В качестве объекта изучения художник выбрал сиамских бойцовых рыбок, известных у нас как петушки. Свой выбор Кен Ринальдо обосновывает тем, что петушки имеют отличное зрение, которое позволяет им видеть гораздо дальше аквариума. В каждом аквариуме установлено по четыре инфракрасных датчика, отслеживающих движение петушка и передающих соответствующий сигнал на двигатель, вращающий колеса. Другими словами, подплывая к стенке аквариума, петушок задает направление движения самой установки, на которой крепится аквариум: вперед-назад, влево-вправо. Таким образом, рыбки не только могут сближаться друг с другом в пространстве выставочного зала, но и, увидев посетителя, подъехать к человеку вплотную. Кен Ринальдо уверен, что у рыб намного больше интеллекта, чем принято считать. У них есть устойчивые «культурные традиции», они «сотрудничают» друг с другом и могут иметь долгосрочные устойчивые воспоминания. Исследование подобного взаимодействия рыбок друг с дру-



гом и с человеком (меж- и трансовидовая коммуникация) и является целью данного проекта, полагает американский художник.

9. Описанные примеры поражают различием подходов. Сегодня, когда технологии оказываются нацеленными на организацию нового типа материальности (который вполне можно назвать “материальной жизнеспособностью”), как никогда актуальной выглядит задача выбора системы отсчета для конструирования своей системы ценностей. Создавая Нечто-Иное в опыте живого общения с ним, мы своими методами и подходами наглядно демонстрируем своего рода стремление к господству, волю к власти, заложенные в нашем стремлении к пониманию окружающего. Именно поэтому связь научно-художественных интерпретаций с этикой кажется той

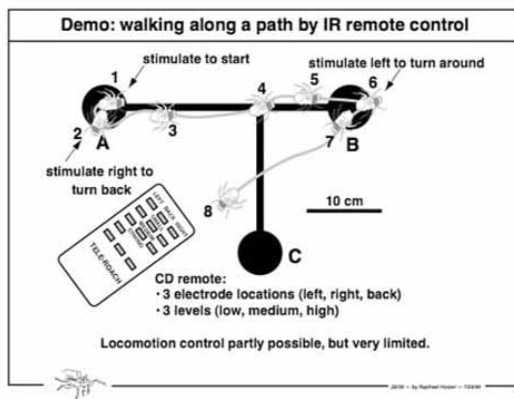
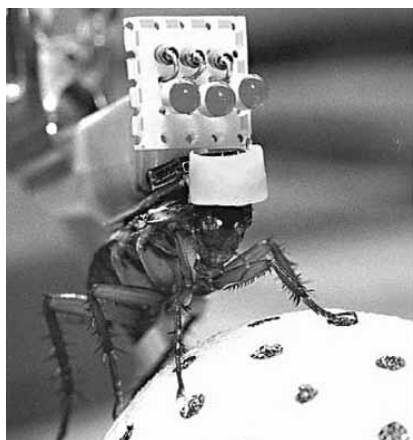
недостающей “внутренней оптикой”, которая наконец-то позволит нам критически взглянуть на самих себя. В противном случае Нечто-Иное, будучи совершенно Иным, так и останется неприступным во всех смыслах этого слова; оно останется недоступным не только умо-зрению, но даже взгляду.

10. Кроме той, *основополагающей Модернизации*, изучением механизмов и интерпретацией следствий которой сегодня прямым или косвенным образом заняты представители современных гуманитарных технологий (*современного искусства* в том числе), есть множество более поздних, догоняющих модернизаций. Это множественные явления, представляющие собой скорее *вестернизации*, нежели *модернизации*. В общем и целом их риторика сводится лишь к одному – идее замены “нерыночного” на “рыночное”, требующей устранения препон спонтанному экономическому развитию, в котором и “заключена вся сила современности”. Предполагая, что большинство авторов, пишущих о модернизации, будут фокусироваться именно на темах вестернизации, желания

дополнительно высказываться по этому поводу у нас нет, – есть лишь одно замечание. Если угодно, проблема вестернизирующихся обществ вообще не в том, “заимствовать с Запада или нет”, и даже не в том, приживется ли росток “на другой почве”, а в том, что *может быть в принципе “заимствовано”*. Можно с легкостью, за считанные годы усвоить гедонистическую форму потребления – но не аскетическую традицию производства; открытую информацию товарного культа – но не закрытую информацию физических (производящих) технологий; крикливую “цивилизацию досуга” – но не сосредоточенную “цивилизацию труда”; плоды технического и культурного прогресса – но не мотивы к научному и художественному творчеству. И чем легче усвоить первое, тем сложнее сохранить при себе второе.

Автор выражает благодарность CEC Artslink (и лично Сьюзен Кац), Музею Мирового океана (и лично Елене Рябковой) за сотрудничество, а также Калининградскому филиалу ГЦСИ за информационную поддержку (.

Исао Шимояма
«Таракан-киборг»,
2005.
Предоставлено
пресс-центром
Университета
Токио.



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



ГРАФФИТИ: ФОРМЫ БЫТОВАНИЯ И СПЕЦИФИКА ЭКСПОНИРОВАНИЯ

АНДРЕЙ ЦЕЛУЙКО

История. Основные этапы развития западной школы граффити

Можно бесконечно полемизировать на тему инициации граффити как субкультурного течения: различные источники приводят самые неоднозначные даты. Однако, по наиболее распространенной версии, периодом зарождения данного феномена принято считать временной отрезок с конца 60-х до середины 70-х годов XX века. Социолог Адам Гопник называет имя некоего *TAKI 183*, стоящего, по его мнению, у истоков данной культуры. Это же имя в качестве родоначальника жанра фигурирует в книге *Subway Art* (и еще в ряде информационных порталов) фотографа-документатора уличного искусства Г. Челланта.

В районе Вашингтон-Хайтс, на 183-й улице, проживал 16-летний Деметриос по кличке Тэйки, что вошло в основу его *тэга*¹. Он работал посыльным, ежедневно объезжая все пять районов города. Попутно он оставлял свое имя везде, где это представлялось возможным, регулярно обновляя свои метки.

В 1970 году в Нью-Йорке эту надпись можно было увидеть везде: выходя из диско в даунтауне, ловя такси на улице или путешествуя в грязном вагоне метро под городом, жители постоянно натыкались на загадочное *TAKI 183*, небрежно выведенное черной краской. Появление столь необычных надписей обратило на себя

внимание публики, до этого сталкивавшейся с граффити в основном в форме политических лозунгов, и невольно *TAKI 183* прославился на весь город и стал первым настоящим королем граффити². Более того, его примеру последовали вначале десятки, а потом и сотни американских подростков.

С каждым днем Нью-Йорк все больше и больше покрывался метками уличных художников, а метро стало выступать в роли связующего звена между ними: по мере продвижения поездов по подземке люди в одном конце города видели то, что другие люди делали в другом. Так, граффити почти мгновенно перекинулось с улиц на вагоны метрополитена, толстым слоем покрывая их как снаружи, так и изнутри. Надписи на вагонах метро стали приобретать характер соревнования. В основном это были тэги, и главной целью каждого граффитчика было их написание как можно большее количество раз. Обилие и размер этих надписей поражали воображение: их было много, они целиком покрывали двери, окна, спинки сидений, металлические части вагонов, отвергая функциональное назначение этих элементов, как если бы речь шла только о поверхности, созданных для письма. Впрочем, мотив отвержения и протеста в этом движении занимает далеко не последнее место: подростки, авторы этих творений, были безразличны к публике, они играли для самих

себя, игнорируя присутствие других людей в том же пространстве. Таким образом, трансгрессия и безразличие к другим проявлялись как взаимосвязанные и неотъемлемые элементы субкультуры граффити.

Смысл нанесения своего имени на урбанистическую поверхность заключался в самовыражении, своеобразной рекламе своего имени. Исходя из этих соображений, постепенно среди “участников” нового движения сформировывался принцип: тот, чье имя встречается чаще всего, считается лидером и пользуется уважением со стороны других. То есть можно говорить о том, что такой способ самовыражения отдельного индивида находил отражение в кругах определенной возрастной категории если не всего мира, то отдельной территории. Пространство города никому не принадлежит³, и именно по этой причине люди, чаще всего подростки, неустанно стремятся оставить в нем некий след, запись своей истории – об этом свидетельствуют и всякого рода непристойности в местах общественного пользования и надписи типа “Здесь был Вася”, в которых, по сути, и выражается вся суть граффити. Все эти надписи изначально направлены на обывателя, который должен был стать благодатной почвой для достижения цели – узнаваемости и признания. Однако адекватно реагировать на ситуацию могли лишь соперники, для



310 squad
«Ob, sbit»,
2006

которых личность другого «райтера»⁴ воспринималась как чуждая, а сделанная им надпись – как жест посягательства на не принадлежащую ему территорию. Понятия «свой/чужой» также были свойственны форме граффити, нашедшей свое отражение в «гангстерской» хип-хоп культуре: подро-

стки из «черных» кварталов враждующих сторон города (*East coast, West coast*) объединялись в банды (crew) и использовали опыт граффити для своих целей, а именно для маркирования границ своих территорий.

С течением времени число рисующих райтеров увеличи-

лось настолько, что для выделения своего знака среди бесчисленного множества других, помимо увеличения соотношений «масштаб/интенсивность», необходим был какой-то новый способ. Начался процесс активного стилистического поиска...

Эволюционируя от простого к сложному, от незатейливых «tags» до нечитаемых хитросплетений «wildstyle» (венчающего ступени пластического языка граффити), перегруженных визуальными эффектами, эмансипированная каллиграфическая концепция граффити довольно быстро себя исчерпала. Количественный рост активных художников на улице, повсеместно размещающих свои экзистенциальные послания, постепенно привел к процессу дифференциации стилей и последующей их стандартизации, исключив рядового зрителя из круга «читателей», сузив его исключительно до самих же художников.

Стрит-арт

По мере распространения граффити-культуры по всему миру, с каждым новым художником, вступавшим в «эзотерическое братство» уличного искусства, возникала все большая потребность в изобретении новых стилистических форм и технических приемов с целью выделения своего «я» среди других. Так, в начале 90-х европейские преемники культуры пошли по пути изменения характера их сигнатур в сторону образов и конкретных изображений. Используя опыт истории искусств XX в. в сочетании с компьютерными и полиграфическими технологиями, новое поколение уличных художников сформировало – вначале как одну из граф-



310 squad
«Ловец солнца»,
2006



Splash (DS crew)
3-D стиль,
Санкт-Петербург,
2006

фити-дисциплин, а потом и как самостоятельное направление – новое субкультурное течение, постграффити, – стрит-арт.

Стрит-арт своей целью ставит приспособление объектов под городскую среду (обычно такими объектами являются стикеры, постеры, баннеры или изображения, полученные при помощи трафарета, а также всякого рода инсталляции, скульптуры и т.п.). Так же как и в граффити, художник создает свой уникальный знак, стилизованный логотип – “лого для эго” – и маркирует им определенный участок городского ландшафта⁵. Но при этом он не просто присваивает территорию, но и диктует ее проч-

*Трафарет,
Москва,
2006*



тение зрителю, вовлекает его в диалог, моделируя различные сюжетные программы. Адаптированные под восприятие публики, образы (в отличие от шрифтовых лакун граффити) несут в себе определенный эмоциональный заряд и смысловую нагрузку, удобочитаемую на ходу.

Для достижения наиболее адекватного прочтения закладываемых смыслов художники нередко прибегают к помощи шрифта, подобно языку комиксов, озвучивая либо комментируя изображение. Поскольку при этом используются самые обыкновенные материалы, сливающиеся с уличной рекламой, у властей не возникает необходимости сообщать им некую криминальность и устанавливать на них запрет. Более того, публика, так же как и власти, не реагирует на стрит-арт как на нечто асоциальное (чего, опять же, нельзя сказать о граффити), даже несмотря на то, что лозунги нередко содержат политические призывы, а образы носят в себе ярко выраженный сексуальный импульс. Напротив, стрит-арт в ряде случаев максимально социален и злободневен, выражая авторскую рефлексию на окружающую действительность. Послания также могут иметь неоднозначное прочтение в зависимости от места своего расположения.

Стрит-арт экспериментирует со средой – с инвайронментом – и построен на игре отчетливо прорисованных образов с поверхностями зданий, на которых они размещаются, а также сталкивании контрастных образов или размещении их в необычной перспективе. Объект здесь включает в себя стену как часть того, что должно быть отчетливо видимым в качестве обрамляющего

пространства, граффити же ее просто стирают. В этом состоят основные отличия стрит-арта от более замкнутого леттеринга⁶ граффити-культуры и одновременно причина его широкого распространения⁷. В настоящий момент улицы крупнейших столиц мира покрыты тысячами пиктограмм, абстрактных форм и всякого рода персонажей – логотипов уличных художников. Практически в каждой стране уже сформировался свой самобытный стиль. Исключение не составляет и Россия.

Граффити в России. История формирования и последующего развития. Хип-хоп

История российского граффити, озаменованная началом перестройки, началась в 1985 году – одновременно с модой на брейк-данс, танцевальную диковинку непознанного Запада. Тогда, в середине 80-х, по стране волной прокатились брейк-фестивали – начиная от Калининграда и заканчивая Донецком и Санкт-Петербургом. Происходило все это в условиях глубокого информационного кризиса. Через знакомых, бывавших в Америке, добывались фотографии, видеозаписи, журналы – все, что имело хоть какое-либо отношение к новому увлечению. Так, художественно-документальные фильмы “Wildstyle”, “Beat Street” и “Stylewars”, сформировали у советской молодежи комплексное представление о хип-хоп-культуре как о симбиозе трех параллельно существующих самостоятельных культур: рэп-музыки, брейк-данса и граффити. Первые танцоры являлись, таким образом, одновременно и первыми райтерами, оформляя сцены и декорации к своим



брейк-шоу. Популяризаторами и первопроходцами уличного граффити в то время выступили некто Макс-Навигатор (Калининград), Крыс (Рига) и Баскет (Петербург).

В конце 90-х ведущей комплекующей единицей в сфере граффити в Москве становится хип-хоп-организация “Стадия 21”, обеспечивающая художников необходимыми аксессуарами. Открываются “школы граффити”. Средствами художников издаются журналы (*“Flix”*, *“Sprayit”*) содержащие информацию об истоках культуры и фиксирующие ее состояние в России и за рубежом. Систематически проводятся фестивали, акцентирующие непосредственно на граффити: экстрим’97, “Чистая энергия”, “Граффити-2000”, и др. Появление такого рода институций разрешило проблему информационного кризиса, долгое время являвшегося главным тормозом в развитии отечественного граффити: в соотношении с 95-м годом число рисующих в Москве и Петербурге команд к 2000 г. увеличилось приблизительно с 5 до 50. По словам социолога Оксаны Бочаровой, сотрудника Аналитического центра Юрия Левады, уличные граффити превратились в “средство самоутвер-

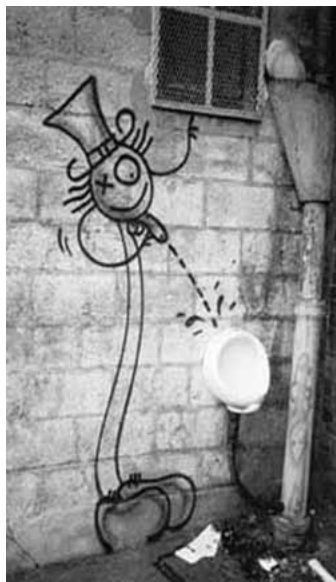
ждения молодежных группировок, утратив свою политическую окраску середины 90-х”. Данные факты дают основания утверждать, что хип-хоп-культура является базисной основой отечественной граффити-школы, заведомо определяющей ее развитие по американскому пути⁸.

Освоение новых дисциплин

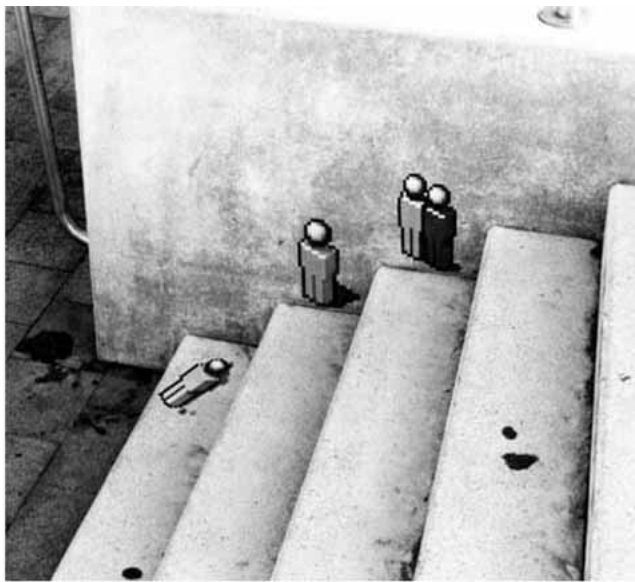
Освоение новых дисциплин российскими художниками первоначально шло через соседние страны – Украину и Белоруссию – и лишь с развитием коммуникативных средств перешло к более самостоятельной форме существования. Первые шаги в сторону стрит-арта заметны уже в начале 2000-х гг., об этом свидетельствуют работы Make, Кто, Code и Fet. Последний даже изобрел персональный инновационный прием, выводя свой знак из цветовых форм, являющихся на деле продуктами деятельности других художников, закрашенными властями.

Первыми официальными стрит-арт-мероприятиями с участием российских художников в лице творческого объединения “310 squad” стал международный проект *“Don’t Copy me”* и следующий вслед за

ним *“Access”*, организованные европейским сообществом *“Ecosystem”* в 2003 г. К данному моменту российская граффити-индустрия уже вышла на качественно другой уровень, что во многом связано с появлением на рынке профессионального оборудования от ведущих мировых производителей. В этом же году было положено начало проведению мероприятий с участием звезд европейской и американской граффити-сцены. На первом из них, *“Realisation”*, московский художник *Mouk* публично практиковал применение кистей и валиков помимо традиционных аэрозолей, бросив вызов устоявшейся тенденции о непроникновении средств коммерческого мира искусства в сферу граффити. Фестивали такого рода (включая таких гигантов, как международные конкесты *“Write4Gold”* и *“Meeting of styles”*, с 2004 г. регулярно проводящиеся в России) влекут за собой стимуляцию процессов внутри каждой из дисциплин, отражая текущее состояние уличного искусства на мировом уровне. Однако стоит отметить некоторую однолинейность и замкнутость подобных акций. Позиционируя граффити как междисциплинарный институт, они не дают



ANDRE и PHILL,
европейские
художники



никакого представления о стрит-арте, вынося его за границы культуры и обрекая на самостоятельное развитие.

В результате стрит-арт в России остается на уровне таггинга, в то время как на Западе он все больше переходит в сферу свободного искусства (*free art*). Большинство художников хаотично размещают свои клише по принципу all over ("повсюду"), зачастую не имея другого теоретического обоснования своим действиям, кроме маркирования определенной точки своим присутствием. Без концептуальной нагрузки образ теряет свой смысл, свойственный произведению искусства, превращаясь в подобие торговой марки, бренд.

Здесь налицо явная необходимость в корректном информационном воспитании российских художников, пребывающих в состоянии идеологического кризиса, вызванного отсутствием должного количества соответствующих институций. В настоящее время единственным органом, занимающимся популяризацией

стрит-арта в России, обеспечением его информационной базы и коммуникации, является портал "Visual Artifacts", функционирующий с 2005 года. Основной заслугой данного проекта является выпуск издания "Objects book", посвященного проблематике уличного искусства и иллюстрирующего современное состояние отечественного стрит-арта.

Текущее состояние

Несмотря на то что российская граффити-школа постоянно развивается и успешно функционирует, она по-прежнему остается своеобразной интерпретированной калькой с Запада, что говорит об отсутствии самобытного характера и национальной окраски. Очень мало действительно ярких команд, основная сцена (около 70 %) приходится на Москву и Петербург; оставляя на периферии подавляющее большинство российских городов. При этом для многих художников характерны эгоцентризм, внутритусовочный пафос и третирование по отношению к остальным (даже

внутри своих собственных команд), что приводит российское уличное искусство в состояние раздробленности. Несмотря на то что коллективный фактор в граффити-ремесле является чуть ли не определяющим. В результате складывается ситуация, в которой, при очевидном задатке национализации, отсутствует стимулирующее его ядро...

Единственным объединением, целенаправленно продвигающим русскоязычное граффити (кириллицу) на мировую сцену, является команда "Зачем". Интересно творчество художников из "Sicksystems", переносящих цифровую эстетику векторной графики на плоскость стены. Истинными звездами питерского граффити можно по праву считать "DS crew", разработавшую свою уникальную манеру исполнения стиля "3-D"⁹. Так же можно отметить заслуги объединения "310 Squad", экспериментирующего с внедрением в традиционные практики уличного искусства стилистических и эстетических приемов из мира высокого искусства и дизайна. Так, например, в шрифтовое однообразие граффити встраиваются абстракция и поп-арт, реализм и минимализм, графика и т.п., частично интегрируя или же полностью вытесняя его как гиперкомпонент. В целом же российская граффити-культура уже сегодня выходит на мировой уровень, а уличными художниками, как потенциальными художниками актуального искусства и как носителями малоизученных субкультурных практик, все чаще заинтересовываются галеристы. Между тем представители "традиционного" современного искусства нередко используют опыт граффити, размещая свои



«Зачем»,
Москва,
2005

работы на улицах города (взять хотя бы недавно прошедшую на Чистых прудах выставку “Мир с высоты”), где кид по воздействию на зрителя гораздо



Fet
«Окурок»,
объект,
Москва,
2006

выше, чем в закрытых пространствах.

Впрочем, для России в настоящий момент свойствен процесс, схожий с ситуацией в Америке конца 80-х: и граффити, и стрит-арт в равной мере привлекают внимание галерей. Это происходит ввиду особой кризисной ситуации, сложившейся в современном искусстве. “Инновационный” застой приводит к тому, что на рынке искусства вновь начинают циркулировать работы десяти – пятнадцатилетней давности. Стилиевые инновации сменяются медийными. В таких условиях уличное искусство призвано внести свежую струю не только в стилистическом, но и в пространственном отношении, сочетая в себе и перформанс (для зрителя), и медита-

тивный созидательный акт (для художника).

Как уже говорилось выше, граффити-культура по своему характеру эмансипирована и ограниченности не терпит. Следовательно, встает вопрос о способах ее экспонирования: как показать зрителю уличное искусство, загнав его в стены галереи, тем самым вырвав его, по сути дела, из природного контекста и лишив былой яркости выражения. Каждая галерея, привлекающая к сотрудничеству райтеров, либо находила свой способ решения данного вопроса, либо игнорировала его. Это хорошо заметно на опыте некоторых российских выставок, пытавшихся экспонировать произведения граффити-художников, таких, как проект “Между”, “Сообщники”, “Original fake” и т.п. Однако практически в каждом случае повторяется одна и та же ошибка – недостаточно адекватное отношение галеристов к природе уличного искусства и, как следствие, к методам его экспонирования,

Принцип белого куба, наиболее часто используемый для демонстрации работ уличных художников, не совсем удачен по причине ущемления их природы, а работы, созданные на холстах, обретают ярко выраженные границы, лишая граффити их стихийности и монументальной эстетики. Но, с другой стороны, это, пожалуй, единственный на сегодняшний день способ включить уличное искусство в торговый оборот отечественного художественного рынка.

Наиболее подходящей средой для экспонирования произведений уличного искусства является непосредственно сама улица. Только сохраняя природный контекст можно экспонировать граффити, не



нарушая их эстетические, стилистические и энергетические качества, как это практиковалось участниками проекта “Граффити – винзавод”. Альтернативным способом экспонирования является использование отдельных дисциплин граффити-культуры в качестве сюжета для картины, а также использование техники и пластического языка граффити при построении экспозиционного пространства с целью подчеркивания достоинств экспонируемого материала, как это показала выставка “Горизонталь”, в частности проект творческой группы “310 squad”.

Таким образом, можно говорить о российской граффити-культуре и связанной с ней выставочной деятельностью как о перспективной области современного искусства. Проанализировав практики экспонирования работ уличных художников, можно сделать вывод о том, что, несмотря на активное развитие данного феномена, уровень его российской интерпретации довольно низок. Налицо отсутствие ярко выраженного самобытного стиля и слабый уровень концептуализации самих произведений. Также сказывается информационный кризис, влекущий за собой неадекватное отношение к уличному искусству как в социальных

(восприятие), так и в искусствоведческих (экспонирование) кругах. Данные обстоятельства, в свою очередь, указывают на необходимость корректного воспитания публики и музейных кадров для обеспечения наилучших условий дальнейшего развития уличного искусства в России.

В целом же для российской выставочной деятельности характерен постепенный, двусторонний процесс стирания грани между высоким и уличным искусством: одно из них стремится выйти за пределы галерейного пространства в поисках новых выразительных средств, другое, напротив, внедряется в него, желая стать объектом культурного и искусствоведческого исследования...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тэг – от англ. “tag”. На граффити-сленге: обозначение имени/псевдонима художника.

Здесь и далее используется реально существующая терминология уличных художников, опубликованная на: www.graffiti.org/faq/critical.review.html. 1996 (Graffiti Glossary).

² Don Hosen Charles. “Taki 183” Spawns Pen Pals//The New York Times, July 21, 1971.

³ Здесь не имеются в виду административные деления. – Прим. авт.

⁴ Райтер – от англ. “write” (писать) – тот, кто пишет свое имя.

⁵ Tristan Marco. “Street Logos”, Thames&Hudson, 2004.

⁶ Леттеринг – от англ. “letter” (буква) – синоним понятия райтинга.

⁷ Существуют две спорные точки зрения на предмет того, стоит ли разделять граффити и стрит-арт на самостоятельные дисциплины. Одна из них описана выше. Согласно второй, в категорию “стрит-арт” попадает любое произведение искусства, сделанное на улице (объект, скульптура, изображение, проекция и т.п.), а следовательно, и граффити тоже.

⁸ Европейская модель, в отличие от США, акцентируется непосредственно на концептуальном рисовании, а не на шрифтах. Однако не стоит забывать о том, что европейская граффити-школа первоначально также представляла собой кальку с США.

⁹ “3-D” – “трехмерный” стиль в граффити, представляющий собой работу с объемными буквами и формами, претерпевающими определенные деформации в пространстве.

Андрей Целуйко
Родился в 1985 году. Уличный художник, фотограф, музеевед. Студент 5 курса факультета истории искусств РГГУ. Живет в Москве.



ЭЛЛИПТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ О НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ

“НЕОПРЕДЕЛЕННЫЕ ШТАТЫ АМЕРИКИ: АМЕРИКАНСКОЕ ИСКУССТВО В ТРЕТЬЕМ ТЫСЯЧЕЛЕТИИ”. SERPENTINE GALLERY, ЛОНДОН. 08.09.06 – 15.10.06

ЗЕЙГАМ АЗИЗОВ

Уид Гайтон, Келли Уокер

«Dear Ketel One Drinker.», вид экспозиции, 2005



Выставка “Неопределенные Штаты Америки: американское искусство в третьем тысячелетии” (*“Uncertain States of America: American art in the 3rd millennium”*) поставила своей задачей проблематизировать состояние современного искусства, отказавшись от устоявшихся его определений. Помимо симптоматичности темы – “неопределенность”, к достоинствам выставки можно причислить и эффектность ее названия, в котором обыгрывается аббревиатура государства (USA), и сам факт экспонирования неизвестных молодых авторов в престижной *Serpentine Gallery*, которая, как правило, представляет уже состоявшихся, всемирно известных художников. Но прежде, чем обратиться собственно к выставке, мне хотелось бы кратко описать ситуацию в художественном сообществе – ситуацию действительно неопределенную.

Когда неопределенность предопределена четкими концептуальными

рамками, то очевидны и способы быть современным. До самых недавних пор “быть современным” ассоциировалось с критикой “негативной диалектики” (в духе Адорно) и ее меняющимися формами. Ныне же, начиная с первых шагов глобализации и с присущей ей потрясающе быстрой сменой форм и идей, что сопровождалось непредсказуемыми разрывами, сдвигами и смещениями, некогда ясные ориентиры потеряли свою очевидность. Художников сбивала с толку пролиферация средств и идей, с одной стороны, а с другой – спад активности левых; в этой ситуации они предпочли роль соучастников в разворачивавшихся событиях, отказавшись от свойственной предшествующему поколению тактики выстраивания критической оппозиции. Многие в этот момент решили опереться на школу культурологических исследований, т.н. *Cultural Studies*, основанную на грамшианской доктрине гегемонии, из которой они сделали

вывод: дабы не лишать себя возможности быть услышанными, надо искать себе место в культуре мейнстрима. В результате многие художники обрели себя в критике колониализма в искусстве или в анализе социальных – расовых и гендерных – проблем. Однако, в случае *Cultural Studies*, принцип “гегемонии” проигрывал свою историческую роль уже во второй раз, на этот раз в виде фарса, тогда как на “премьере” – у Грамши – это была трагедия.

Именно этот исторический период – ранняя глобализация – открыл дорогу идеологии неолиберализма, которая становилась все более и более гибкой, а также позволяла занять позицию, зачастую напоминавшую полное отсутствие какой-либо позиции. В результате самые заметные актеры этого спектакля разделились на два фронта – либо искусство истеблишмента, занятое тотальной институционализацией критики, либо псевдорадикальный институционализированный “активизм”, позаимствовавший некоторые элементы активистского движения 1970-х (его также называют “сетевой культурой”). Между этими двумя лагерями оказались “бездомными” тысячи художников, что может быть предопределено их статусом (в Лондоне это может быть диплом колледжа *St. Martins* или, скажем, *Goldsmiths*) или же тем, что они слишком хороши для художественного мира. Сегодня сложно представить, как Роберту Смитсону (формально вообще не имевшему высшего образования) удалось выстроить свою легендарную репутацию или даже просто сохранить статус художника.

На этом этапе следует отметить два момента. Первый связан со стремлением эпохи современности

Ханна Грили
«Последний стэнд»,
инсталляции
на биеннале Уитни,
Нью-Йорк,
2006



Кори Ньюкирк
вид экспозиции,
2003

(модернити) избавляться от всего подозрительного, т.е. выходящего за ее каноны, которое она тут же определяла “устаревшим”. Это обвинение оказалось снятым в ходе “дебатов” о категории времени, в ходе которых миру явилась эпоха постмодернизма. Амбиция постмодерна состояла в стремлении включить в дискурс то, что долгое время было изгнано из эксклюзивного и герметичного пространства модернизма. В большинстве же случаев, когда художники стремились создавать работы, предположительно возвращающие “исключенное”, на деле получалось “унижающее высказывание за Другого” (пользуясь формулировкой Делёза). Ведь на самом деле “экстрадидация” постколониальных субъективностей и прочих форм искусства из Европы и США в Африку, Латинскую Америку и Восточную Европу не означает никакой инверсии иерархического доминирования Севера над Югом, Запада над Востоком. Речь же здесь идет просто о еще более ярко проявленном стремлении капитала направить свои инвестиции в дело извлечения абсолютной прибавочной стоимости – либидинальная инвестиционная стратегия, присущая самому колониальному прошлому. Создаваемый этим процес-

сом нарратив, “фантазмагорическая игра, разворачивающаяся вокруг рынка” (Адорно), сжал почти три столетия колониальной истории едва ли не до десяти лет, дабы вписаться в т.н. “мультикультурный дискурс” с его тщательно сконструированными концептами, типа “гендер”, “раса”, “нация”...

В результате выставки современного искусства одна за другой принялись показывать образцы “решения” художниками социальных проблем – нищеты, расизма и т.п. Политика при этом эстетизировалась, играя скорее символическую роль, поскольку “критик”, с успехом расположившись в художественном пространстве, работал на государственные структуры. Сегодня роль субъекта, посвящающего себя тому, чтобы сделать мир лучше, перешла от радикального художника к британскому Художественному совету (*Arts Council*) (1). Модель масштабных выставок, подобных Венецианской биеннале, была растиражирована, что позволило выставочной территории охватить весь земной шар, создавая образ “вселенных внутри Вселенной”. Короче говоря, “современное искусство” (в смысле *modern art*) состарилось, завершая свое существование уже в качестве силы-гегемона, ставшей интегральной частью неолиберальной политики.

Второй же момент заключается в том, что время – эта мощная машина осовременивания – в свою очередь превратилось в предмет самого искусства, потеряв роль посредника. Посредник современности становится ее субъектом, и “быть современным” отныне означает не цель, а средство. Переходящий префикс “пост” с новой остротой поставил вопрос выживания. Подчас амбивалентные перформативные качества так называемых “time-based”-медиа (таких, как видео и перформанс) превратились в обычные формы “репрезентации”, а структуры создания искусства стали определяться понятием темпоральности. В сравнении с использованием тех же художественных средств на ран-

нем этапе все более очевидным становится отказ от первоначальных стратегий захвата позиций.

Время остраивает, аккумулируясь. Сам процесс накопления осуществляет и разворачивает подспудные притязания, раскрывает предъявленные и потенциальные намерения. Осуществление же подразумевает признание и различение несводимых типов “видения”. Нечто от осуществившегося остается в наличном свидетельстве. А потому необходимо взглянуть на современное в современном искусстве, воздерживаясь от оценочных суждений – хорошее оно или плохое, вместо этого надо попытаться рассмотреть искусство как симптом и, возможно, одновременно как диагноз времени, “увиденный” в свидетельстве.

Было бы большим преувеличением утверждать, будто выставка “Неопределенные Штаты Америки...” дает ответы на все эти вопросы. И все-таки ей нельзя отказать в известном радикализме, в том, как она пытается проблематизировать, подвергнуть вопрошанию – пусть даже и амбивалентному – вышеобсужденные идеи неопределенности. Выставка обещает “иной взгляд на Соединенные Штаты Америки” и разворачивает перед нами образцы творчества “45 молодых художников нового поколения, горящих творческими идеями и стремительно врывающихся в художественный мир”. Работа над проектом потребовала от кураторов Даниэля Бирнбаума, Гуннар Б. Кваасана и Ханса-Ульриха Обриста 18-месячного путешествия по самым различным городам Соединенных Штатов. В результате чего, как пишут сами кураторы, “они получили разнообразные, подчас даже взаимоисключающие впечатления от этой многогранной культуры и от привезенных в Европу для более подробного изучения бесчисленных портфолио” (2).

Пожалуй, из почти 45 участников выставки в Европе не известен никто, однако определенно знакомы характерные для их работ манера и темы, призраки которых бродят в художественном мире уже

Мика Роттенберг
«Тесто»,
видеоинсталляция,
2005



на протяжении как минимум лет тридцати. Стиль этих работ и “перекрестные отсылки” к недавним выставкам свидетельствуют, что представленные художники весьма хорошо осведомлены. В их работах присутствует все, что зритель может пожелать.

Темы и мотивы выставки варьируются от биополитики до “странных и навязчивых исследований тучных тел” (например, в фильме Мики Роттенберга “Тесто”/ “Dough”, 2005), от позиций в неудобных ситуациях (пятнадцатисекундные видеофильмы Аиды Руловой) до результатов коллективного анализа культурных сдвигов (совместная работа Джоша Смита, Нэйт Лоумэн, Уид Гайтон, Келли Уокер и Аарона Янга), от открытия античной пластики в современном спорте (работа Дары Мартин “Одиночество современного пентатлона” / *Loneliness of the Modern Pentathlon*, 2005) до “возвращения репрессированных”, перформативности и субъективности, схватывания дру-

гого, перекрестных отсылок к недавним художественным работам и прочим формам культурного производства, таким, как кинематограф... В общем, всё это темы, которые в 1990-х годах попали в галерейные пространства со страниц книг по критической теории. Создается также впечатление, что, собрав вместе все эти знакомые сюжеты и объединив молодых, неизвестных художников, кураторы видят в данной выставке барометр нашего времени.

Не буду голословным. Совместная работа Нэйт Лоумэн и Аарона Янга состоит из постоянно повторяемой фразы “Твердая вера в рай, безусловно, представляет ценность для того, кто обязан взрывчаткой”. Видео Мэтта Мак-Кормика “Подсознательное искусство удаления граффити” (*The subconscious art of graffiti removal*, 2001) изображает рабочего, стирающего граффити в Портленде (штат Орегон), но не как тупого исполнителя воли закона, а как производителя общественного

искусства. Стиратель граффити сочетает с задачей удаления надписей собственную технику, создавая “ореолы”, “геометрические” или “радикальные формы”, которые складываются в работу, обнаруживающую влияние русского конструктивизма, абстрактного экспрессионизма и минимализма.

“Тесто” Мики Роттенберга демонстрирует облаченных в униформу девушек, которые работают в каких-то клаустрофобических отсеках и взаимодействуют при помощи системы отверстий, механических шкивов и трубок. Ромашки завернуты в целлофан; тесто месится изнуренными руками и сбрасывается ниже, в объятия тучной женщины. Ее слезы, вызванные аллергической реакцией на цветы, служат тесту заварочной. На открытии выставки *TM Sisters* провели перформанс – танец, синхронизированный с видеопроекцией на стене. Исполнительницы выглядели совершенно машиноподобно, механически копируя видеоизображение. Машины более не имитируют жизнь: теперь уже искусство копирует кристаллизовавшийся образ жизни и машины.

Артур Данто в своем обзоре этой выставки для журнала *Artforum* заметил, что “представленные работы пропитаны пристрастием к сюрреализму, хотя содержат также момент эксперимента и явственно предлагают альтернативную оптику”. Действительно, выставка весьма сюрреалистична, однако в сравнении с крайне глубокомысленной деятельностью сюрреалистов, здесь связь с реальным отсутствует. В том, как реальность и искусство совмещаются у представленных художников, очевидна их преемственность предыдущему поколению ранних постмодернистов: в данной экспозиции реальность и изображение реальности более не совпадают. Как бы “неопределенны” ни были эти художники, отсутствуют отсылки к кризису на Ближнем Востоке и к терроризму, нет упоминаний катастрофы урагана Катрина. Определенно, имеет место уход от очевидных значений времени неопределенности.



TM Sisters
«Superpowers»,
DVD-проекция,
2005

Однако каждый школьник знает, что идея самодостаточного бастиона абсурдна. Современное искусство, подписавшее манифест о борьбе против рекламной культуры, с ее коммерческо-гламурным лицемерием, теперь занимается же уход от неопределенности настоящей политики и переход «куда-то еще» или же выход «за пределы», в область без-чувственного, как показано в видео Аиды Руловой «В этом не было чувств» (*It had no feeling*, 2003). Если для американских художников 1970-х, таких, как Вито Аккончи или Дэн Грэхам, неопределенность служила концептуальным инструментом, помогавшим выработать критическое видение времени, то «Неопределенные Штаты Америки» демонстрируют полную реализацию этого видения. Если неопределенность повсеместна, если существует неопределенность войны с терроризмом, неопределенность глобального потепления, неопределенность выживания человека, почему бы не существовать и неопределенному (современному) искусству.

Неопределенность свидетельствует о возвращении темпоральности в качестве основы политики. Такая темпоральность обычно понимается как кризис локальных политик и локальной сферы чистых средств или жестов, которые остаются не более чем средствами, ищущими собственного освобождения от любых связей с истинной сферой политического. Не так давно Джорджо Агамбен назвал такую ситуацию «средствами без целей». Социальная партизанщина прославляет время как вневременное, историю как вечное – и все из-за страха, что история может начаться. Кроме того, возможна и сделка со временем, когда ход событий начинает пониматься как средство и как стратегия. Это создает определенную матрицу, соединяющую такие процессы с проблематичным модулированием прошлого и настоящего. Если в работе художников раннего американского постмодернизма коррумпированная политика служила камуфляжем еще-не-совсем коррумпированному искусству того времени, то молодое поколение представляет уже непосредственно коррумпированное искус-

ство – в сфере еще более коррумпированной политики.

Выставка «Неопределенные Штаты Америки» симптоматично предъявляет себя в качестве поверхности, смыслом которой является именно *поверхность*. Эта поверхность сформирована над руинами современного искусства с целью формирования *протетического формализма*. Обычно косметическая (пластическая) хирургия или протезирование проводится после аварии, катастрофы. Большинство работ, представленных на описанной выставке, выполнены из поломанных костей и суставов эпохи современности. Это всего лишь замещение искусства, это метафора кризиса. Кризис репрезентации свидетельствует об отсутствии критического элемента, что делает невозможным исполнение роли врача. Данная выставка – знак «неопределенности» самого мейнстрима современного искусства, и знак этот отмечает новую фазу кризиса.

06.10. 2006, Лондон

Перевод с английского Сергея ОГУРЦОВА

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Имеется в виду, в частности, выставка «Как изменить мир: британское искусство 1946 – 2006: из коллекции Художественного совета», выставка в Галерее Хевард, London, 07.09.2006–19.11.2006 (*How to improve the world: British art 1946–2006: The Arts Council collection*, an exhibition at Hayward gallery, London, 7th September to 19th November).

2 Пресс-релиз можно прочесть на сайте www.e-flux.com.

Зейгам Азизов
Родился в Азербайджане. Художник. Выставлялся, публиковался и преподавал во многих странах. Сейчас преподает в Central St. Martin's College, London University of Arts.
С 1992 года живет в Лондоне.

ИНИЦИАЦИЯ ИСКУССТВОМ

“ВЫБОР / SELECTION / CHOICE / ALTERNATIVE” (КУРАТОР – ГЕОРГИЙ НИКИЧ). МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОРУМ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИНИЦИАТИВ 2006.
“НОВЫЙ МАНЕЖ”, МОСКВА. 14.06.06-26.06.06

ЕКАТЕРИНА ЛАЗАРЕВА

«МЫ / WE». Московский
 международный форум
 художественных
 инициатив 2005
 Дмитрий Цветков
 Достояние республики



Летом 1998 года, вместо обычной музейной практики, мы, три студентки-искусствоведки, отправились в мастерскую к известному куратору Георгию Никичу – устраиваться на “альтернативную” практику в качестве волонтеров-ассистентов Форума художественных инициатив. Юлия отказалась сразу, предположив, что нужно будет срочно добывать или тащить из дома какие-нибудь гвозди, а такой практики она не хотела. (Что до гвоздей – не знаю, но, как показывает опыт, макетный нож и двойной скотч – это настоящий *must have* куратора). Марине досталось общение с рестораторами из *Potel&Sobot*, которые из невероятно изысканных продуктов делали инсталляцию про вкусы и запахи – тема форума была “Контрольная станция чувств”. Я же провела два дня на Шереметьевском таможенном тер-

минале, убеждая угрюмых мужчин, погрязших в материалистической рутине, что груз, состоящий из семи-десяти соляных камней, двух ветхих, покрытых плесенью дверей, двадцати коробок свежесорванной крапивы и т.д. в том же духе, – что все это “современное искусство”, которое нужно пропустить на выставку, а потом выпустить обратно, в Литву¹. Упоительный опыт! Понятное дело, эта встреча с “современным искусством” перевернула мою жизнь с ног на голову... Почему я начала с этого? Чтобы вы поняли, насколько субъективной я буду дальше. Ведь такого рода инициация – вне критики, как первая любовь.

Сегодня Московский международный форум художественных инициатив – старейшее из регулярных московских событий, и до последнего

времени он оставался едва ли не единственным некоммерческим смотром современного искусства. При этом он не дублирует никакой из известных нам западных образцов подобного рода мероприятий. Его вообще довольно трудно отнести к какому-то из существующих типов проекта. Пилотный форум 1996 года возникал, по словам Никича, из желания “большого события”, в ситуации отсутствия каких бы то ни было масштабных актуальных выставок. Он и был задуман таковым: в Большом Манеже впервые должна была выставляться “царицынская” коллекция Андрея Ерофеева, а Малый Манеж должны были поделить между собой проекты Георгия Никича и Иосифа Бакштейна. Уже на подготовительном этапе из трех сокураторов в строю остался один Никич, поэтому исходная концепция была существенно модифицирована. В итоге в первом Форуме активно участвовали галереи (“Айдан”, “L” и “XL”), а экспозиция – не специально, а скорее ситуативно – стала репрезентацией итогов прошедшего выставочного сезона. Однако мероприятие носило подчеркнутую некоммерческий характер. (Параллельно с Форумом и при участии Никича, уже отравленного ярмаркой “АРТ-МИФ”, в 1996 г. зарождалась новая ярмарка – “Арт-Москва”). На втором Форуме институциональное сотрудничество приняло провокационный характер: в 1997 году в одном пространстве были представлены заклятые враги на почве архитектурно-идеологического благоустройства столицы – Галерея



«ИскусствоТуризм».
Московский
международный форум
художественных
инициатив 2001
Герман Виноградов
Общероссийское
движение "Пень"

Гельмана с проектом "Новые деньги" и Зураб Церетели с проектом "Часовня". Однако уже к третьему изданию Форума сложился его оригинальный формат, который остается почти неизменным вплоть до сегодняшнего дня. Так же, как место и время проведения (а в нашей ситуации одно это уже тянет на подвиг).

Важно понимать, что это за формат. Куратор Никич принимает проекты-заявки на заранее объявленную тему, сортирует их (некоторые «доводит до ума», другие берет не глядя), раскладывает, как пасьянс, по трем залам Нового (до 2000 г. – Малого) Манежа. "Свободная структура Форума (ряд автономных, не связанных друг с другом по смыслу экспози-

ционных пространств самостоятельно осваивается участниками) соответствует возможности представления на нем разнообразно ориентированных по стилистике и направленности проектов"². Инициативный характер составления выставки обуславливает биологический (в противовес архитектурному) характер работы куратора – Никич скорее выращивает взошедшие побеги, нежели строит прочное здание собственного метахудожественного высказывания. Отсюда – налет незавершенности, как бы лабораторности в его экспозициях. Да и весьма разношерстный состав участников. Как в библейской притче, много званных, но мало избранных, – Форум открыт любым инициативам, поэтому здесь традиционно соседствуют мэтры и молодежь, профессионалы и дилетанты. Последних Никич называет *другими*, и о них еще пойдет речь.

На самом деле, форматность форума, как ни парадоксально, создает не жесткие рамки, а наоборот – оперативный простор и большую свободу высказывания. Что позволяет Форуму реагировать на те или иные вызовы времени. В отсутствие на российской художественной сцене регулярных проектов Форум долгие годы восполнял дефицит самых разных институциональных инициатив – в этом лабораторном пространстве вырастали подчас неожиданные цветы. Так, в 1998-м благодаря участию ЦСИ Сороса были показаны яркие проекты из бывших союзных республик – Литвы, Молдавии, Эстонии, и казалось, что Форум (с 1998 г. называющийся "международным") станет точкой сборки искусства постсоветского пространства. Возможно, так и произошло бы, если б не хроническая малобюджетность... Или в 1999 году здесь беспрецедентно для отечественной ситуации были показаны предложения для Российского павильона будущей Венецианской биен-

нале. Можно сказать, что эта попытка сделать процедуру выбора публичной, породить дискуссию и уйти от советской практики кулуарных назначений удалась – на биеннале 2001 года был представлен заявленный в Малом Манеже проект "Абак" Сергея Шутова. Кроме того, долгое время Форум был уникальной площадкой, где могли дебютировать молодые художники, а для многих провинциальных или маргинальных художников Форум остается редким шансом сохранять присутствие в художественном и информационном пространстве.

Справедливости ради нужно заметить, что история Форума связана не только и не столько с обстоятельствами времени, пространства и конъюнктуры, сколько с интеллектуальными и эстетическими увлечениями самого Никича. Будучи неинституциональным проектом, он – по своей структуре, выбору тем, кругу постоянных участников – является проектом персональным. Как признается сам Никич, будучи делом его жизни, Форум неизбежно приобретает много экзистенциальных свойств, случайных по отношению к внешнему зрителю. Его кураторский авторитаризм неотделим от личного трудового подвига. (Критики называли его "впередсмотрящим", и в этой метафоре "фонит" галерный труд.) Мое глубокое убеждение состоит в том, что Форум художественных инициатив вообще существует все это время благодаря фигуре его главного куратора. А он все эти годы предпочитает маргинальное и нетрендовое – всем известным топ-листам, процесс – результату, исследование – концепции.

Свою кураторскую позицию он описывает через понятие "следования". Никич – настоящий Шерлок Холмс от искусства. Та же вечная трубка, обволакивающая посетителей уютным ароматом. То же приватное рабочее пространство – обставленное по-домашнему, с несовременной



«Рай/Paradise».
Московский
международный форум
художественных
инициатив 2004
Леонид Тишков
Небесные водолазы

мебелью, множеством книг, артефактов и темными, завешанными живописью стенами. Усевшись в своем вечном кресле, он так же подолгу задумчиво молчит, а потом с блеском препарирует любые запутанные ситуации. Он дорожит своей независимостью и не стремится вписаться в систему, сохраняя немного отстраненный взгляд, и, вероятно поэтому, успешно консультирует представителей художественного “Шотланд-ярда”. Словом, именно ему Форум художественных инициатив обязан своим лицом: некоммерческим характером, тематизмом, демократией участия, присутствием региональных проектов и мультидисциплинарностью. Все эти качества отличают Форум от ярмарки “Арт-Москва”, выставки “Мастерская Арт-Москва”, фестиваля “Стой! Кто идет?”, Московской биеннале и др. более или менее регулярных московских начинаний.

Конечно, можно рассуждать о том, какое событие сегодня необходимо, можно ли как-то улучшить Форум и как его нужно реформировать. Но, по большому счету, Форум будет таким, каким его захочет сделать Никич. А ему интересно делать продолжение “Инструменты”, наиболее радикального и единственно концептуального проекта 2000 года, когда в роли авторов на Форуме были представлены те самые *другие*, не-художники, вроде того же *Potel&Shabot*. Эта практика представляется ему интересной и важной, постоянно подтверждающей свою актуальность (в практике музея Виктории и Альберта, например). По мнению Никича, она не особенно конкурирует с актуальным искусством. Вот как он объясняет свою позицию: “Карта реальной культуры не совпадает с той, что описывается существующими культурными институтами, несмотря на видимость сврремонта этой сферы в нашей стране. Впрочем, международная институциональная реальность тоже, на мой взгляд, сильно отстает от куль-

турного контекста. Я подозреваю, что культурные действия, оказывающие влияние на общество, располагаются далеко за пределами существующей территории искусства. То есть все творческое, влиятельное, ценностное в художественном жесте уходит из сферы художественного. Поэтому современное искусство мне гораздо интереснее как диверсифицированное относительно своего пространства”³.

На практике это выглядит так: некто социолог, философ, рекламщик или представитель другой более или менее интеллектуальной или креативной профессии вдруг открывает в себе художника или предлагает проект, который выглядит, структурируется и интерпретируется как произведение современного искусства. Без специальной маркировки эти *другие* проекты на Форуме могут быть неотличимы от сделанных, условно говоря, профессиональными художниками. При этом “пиар” собственной персоны или корпорации для поваров, менеджеров и др., выступающих в роли художников, является прилагательным, тогда как существительное можно назвать “художественной инициативой” (она слышится в “художественных инициативах”). Речь идет о “соблазнении искусством”, о превращении в художника в духе религиозного посвящения или юнгианской индивидуации.

В этой ситуации Никич, с одной стороны, выступает своеобразным контрагентом (или даже трикстером) на территории актуального искусства, обнаруживая условности существующей системы (профессиональной подготовки, карьеры, художественной стратегии), а с другой – наследником Йозефа Бойса с его идеей о том, что каждый человек может быть художником. В этом смысле Форум художественных инициатив предоставляет зрителю редкий шанс стать, хотя бы эпизодически, участником художественного процесса (а, как неодно-

кратно отмечалось, актуальный художественный процесс открыт пониманию только тех, кто так или иначе вовлечен в него). Кроме того, логика любого развития, в частности развития современного искусства, предполагает постоянное обнаружение новых территорий, рынков, технологий и стратегий. Поэтому открытие новых художественных перспектив через привлечение людей с другим профессиональным бэкграундом может стать одним из полюсов миссии куратора. Ведь благодаря этой прививке других языков, опытов и контекстов искусство получает мощный ресурс для развития и обновления. Впрочем, это – его внутренняя задача. Если же от микрокосма перейти к макрокосму, то другой, безусловно, более притягательный аспект миссии куратора (да простится мне излишний пафос этого словосочетания) будет заключаться в том, чтобы улавливать и транслировать импульсы реального, культурного, а не институционального контекста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Проекты “В поисках шестого чувства” (Р. Антинис, А. Андриоскявичюс, В. Бартулюс, В. Кашинскас, А. Шлапикас, куратор – В. Ясевичуте), Литва, и Покинутые ристалища” (Р. Курвиц, Т. Микс, У. Раус, С. Сааг, Я. Соанс, Я. Томик, куратор – Х. Соанс), Эстония.

² “Московский форум художественных инициатив-97” (каталог), с. 4.

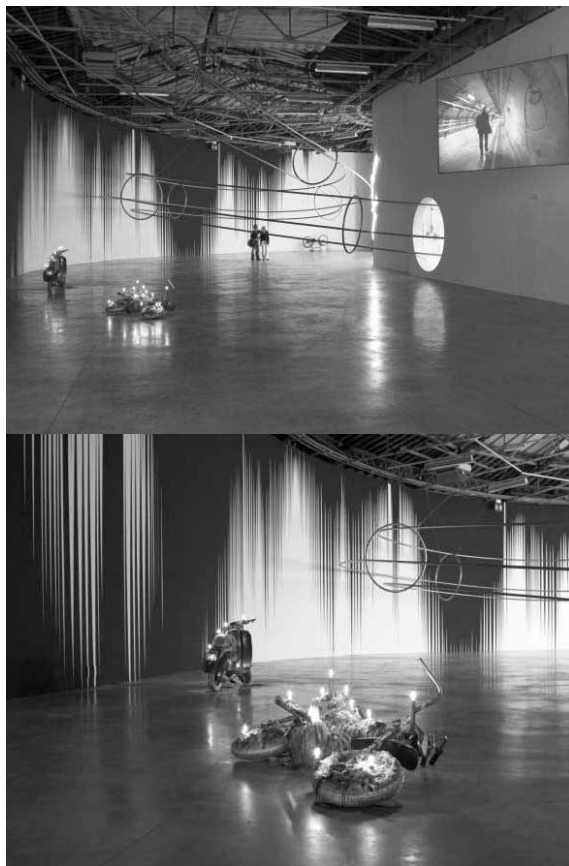
³ Из беседы с Г. Никичем, записанной мною 10 октября 2006 г.

Екатерина Лазарева
Родилась в 1978 г. в Москве. Куратор, художественный критик. С 1998 г. сотрудничает с Форумом художественных инициатив. Редактор “ХЖ”. Куратор Фестиваля Маяковского (2002), 1-й Пражской биеннале (2003) и др. проектов.
Живет в Москве.

“МАШИНА ВРЕМЕНИ” ПАЛЭ-ДЕ-ТОКИО

“ПЯТЬ МИЛЛИАРДОВ ЛЕТ”. ПАЛЭ-ДЕ-ТОКИО, ПАРИЖ. 14.09.06 – 31.12.06

ЕЛЕНА ЯИЧНИКОВА



Первая выставка нового директора Палэ-де-Токио Марка-Оливье Валера по всем параметрам может считаться программной. Заявленная как первая часть серии выставок, рассчитанных на год, это и курс политики парижской институции на ближайшие четыре года, и взгляд на искусство, отличие которого от идейной основы деятельности предыдущих кураторов, Николя Буррио и Жерома Санса, невозможно не отметить.

Кураторская команда Буррио и Санса завершила свой четырехлетний период правления выставкой “Наша история”, которая представила фран-

цузских художников молодого поколения (Ребекка Бурниго, Борис Ашур, Саадан Аффиф и др.). И названием, и идеей выставка претендовала на титул “эпохальной”, а по своей миссии, — учитывая постоянное сетование французов на то, что их искусство недооценено на мировой художественной сцене, — могла сравниться с “госзаказом” и с коммерческим “продвижением товара” одновременно (Палэ-де-Токио финансируется как государством так и частным капиталом). Однако национальная идея обернулась плоским портретом поколения спектаклярных зрелищ, а история приняла форму анекдота и интерактивной игрушки — результат, который многие сочли закономерным итогом политики Буррио и Санса, давно замеченных в пропаганде исключительно развлекательной функции искусства.

Замысел куратора Марк-Оливье Валера еще грандиознее.

Строго говоря, “Пять миллиардов лет” — это название первой части программы выставок, лекций и других мероприятий, рассчитанных на ближайший год, но также и название групповой выставки, которая продлится до 31 декабря 2006 года. Параллельно ей в Палэ-де-Токио проходит еще одна групповая выставка — “Одна секунда один год”, а также серия персональных выставок: на момент посещения институции это были выставки Рено Огюста-Дормея и Зилвианаса Кемпинаса. Кроме того, в двух залах, отданных молодым художникам, были представлены работы Фабьяна Жиро и Уллы фон Бранденбург. Впрочем, находясь в Палэ-де-Токио, вся эта путаница с выставками и с их названиями кажется не больше чем кураторской уловкой нового директора, поскольку границы между ними совершенно не ощутимы. Одна выставка незаметно перетекает в другую, образуя единый поток.

Выставка “Пять миллиардов лет” отсылает к моменту “Большого взрыва” в космосе, когда универсум начал

свою экспансию в пространстве и только что возникшее время начало неумолимо мчаться вперед, наращивая скорость. Мир вступил в фазу вечного движения, где не найти стабильных координат. Подобное состояние отвечает и природе искусства, считает Марк-Оливье Валер. Произведение искусства не имеет стабильных границ и не приемлет однозначных оценок. Всегда в развитии, оно видоизменяется и взаимодействует с другими областями и явлениями и “может сделать реальность еще более насыщенной”. Так же как Николя Буррио и Жером Санс, которые стремились дать портрет современного художественного поколения Франции, Валер говорит о современности, но не возводя ей очередной идеологический монумент, а осознавая ее переходность и неуловимость. Его выставка ставит в центр внимания само время — время абсолютное, время текущей жизни, время выставочной программы, время выставки и время произведения искусства. Программа “Пять миллиардов лет” призвана отразить эластичность, быстротечность и гибкость времени — она включает в себя выставки различной продолжительности, что вносит изменения и элемент непостоянства в общую канву событий. Ансамбль выставок первой части программы “Пять миллиардов лет” предлагает площадку, изолированную во времени и в пространстве, где действуют и сосуществуют разнонаправленные векторы.

Входом на выставку служит коридор из лампочек художников Ланга и Бауманна (“Perfect”, 2006), напоминающий декор из фантастических фильмов — обещание предстоящего путешествия во времени. Однако, вступив на территорию выставки, зритель оказывается в пространстве, где время никуда не спешит. Лежащие мопеды Марка Хэндфорта, уставленные горящими свечами и залитые воском, и велосипед Джонатана Монка, чей руль оказался на полу, а колеса бесполезно



крутятся в воздухе, — метафоры остановившегося времени. Пространство Палэ-де-Токио пронизывает металлическая конструкция Вансана Ламуру (*"Scape"*, 2006), напоминающая трубу для шаров в советском "Спортлото". Эта конструкция образует петлю — скорость, замкнутую на себе самой. На видео *"HIGGS, A la recherche de l'anti-Mott"* (2005) художник Джанни Мотти запечатлел свою прогулку по акселератору микрочастиц в Женеве, в ходе которой он покрыл 27 км и которая заняла 5 часов 50 минут. На экране — фигура, удаляющаяся по коридору, не знающему конца. Другая работа Мотти, представленная на входе в Палэ-де-Токио, — электронное табло, отсчитывающее секунды до взрыва Солнца, который по расчетам художника случится примерно через 5 миллиардов лет, — производит тот же парадоксальный эффект: время бежит одновременно неумолимо быстро и тянется бесконечно долго. Время идет, но не приводит к видимым изменениям; оно растягивается и замирает в бесконечности.

Зал, где разместилась выставка "Одна секунда один год", — еще один провал во времени на карте Палэ-де-Токио. Здесь собраны работы, которые "активируются" произвольно, спонтанно и лишь изредка — несколько раз в день, в месяц, один раз в год. Газовые баллоны Лары Фаваретто (*"Twistle"*, 2004) время от времени выпускают воздух, надувая воздушные шары. Слайд-проектор в работе Джонатана Монка "Биг-Бен" (2002) изредка проецирует на стену несколько слайдов с туристическими видами Лондона. Работа Алигье-

ро и Боегги *"Lampada annuale"* (1966) представляет собой коробку с лампочкой, которая загорается лишь раз в год.

Произведения, которые предлагают замедленный ритм, по-своему противостоят современной акселерации времени и прогрессу, который навязывает гонку за постоянно множасьими технологическими новинками, продиктованными коммерческими стратегиями продаж. Но еще более явно эти работы, постерснные на затянувшихся паузах и ожидании, порождают загадку и, как следствие, саспенс. Время работы оказывается эластичным, но больше того — произведение искусства таит в себе тайну и интригу. Работа Джонатана Монка *"Meeting Piece"* (2006) — это лишь одна строчка на стене, которая сообщает место и время, обещая загадочную встречу: "На Эйфелевой башне 13 октября 2008 года в полдень". Произведение Грэма Гассина *"Fall"* (1997) состоит из видеопроекции с видом пейзажа и экрана устаревшего компьютера, который постепенно заполняется квадратами. Приближаясь к концу экрана, бегущая строка с квадратами поднимается строчками выше, все время откладывая "конец" и обманывая ожидания зрителей, которые ждут, что вот-вот что-нибудь произойдет с изображением пейзажа.

Ожидание, интрига и обман, когда совершение события постоянно откладывается, провоцирует желание. Это желание, которое, согласно лакановскому психоанализу, поддерживается за счет своего неосуществления. Вследствие своей недостижимости желание остается желанным, хранит загадку, провоцирует влечение, неудовлетворенность и очарованность. Так, на видео Улы фон Бранденбург *"Around"* (2005) группа людей, стоящих спиной к камере, поворачивается по кругу одновременно с камерой таким образом, что их лица всегда остаются скрыты.

Произведения искусства, которые таит в себе загадку, оказываются не тем, чем кажутся на первый взгляд. Простые работы оказываются сложными, а сложные — простыми. "Роторельефы" Марселя Дюшана (1953) — небольшие круглые платформы с рисунком в виде кругов — вращаются, создавая иллюзорное ощущение глубины. Работа Сила Флойера *"Auto Focus"* (2002) — это наво-

дящий фокус диапроектор, который проецирует на стену прямоугольник, края которого едва заметно размываются и вновь становятся четкими. Произведение Кристиана Андерссона *"The Blind Spot"* (2003–2006) представляет собой луч света на стене, создающий впечатление, что в стене дырка, откуда просвечивает солнце. Совсем непримечательная окружность на стене оказывается произведением Чарльза Рея *"Rotating Circle"* (1988): она вращается с легким жужжанием, что понимаешь, лишь дотронувшись до нее пальцем. Простые по форме и непримечательные с виду работы таят загадку, раскрываясь внимательному взгляду. Произведения, сделанные с применением новейших технологий или вручную, не пытаются потрясти, оглушить, сбить с ног, а провоцируют ожидание, ускользают, интригуют и оставляют сомнение.

Для того чтобы быть новым манифестом искусства, этой выставке недостает полемичности. Она не делает резких высказываний и в качестве идеологической программы предлагает множественность интерпретаций, углов зрения и политкорректный синтез — искусства с другими дисциплинами, espectacularности с nonспекacularностью и т.п. Самым полемичным высказыванием нового директора можно считать желание устроить конференцию, посвященные тонию драгстеров — хобби почти "артистическому". Как утверждает в интервью Марк-Оливье Валер, "Мы не хотим придумывать в Палэ-де-Токио новую эстетику, но отрицать почти электрическую энергию искусства". Камень в огород Никола Буррио и его "эстетике взаимодействия"? Придя ей на смену, Марк-Оливье Валер предлагает иную стратегию — ту, что предполагает широкий взгляд и ставит вопросы, не давая ответов.

Елена Яичникова
Родилась в 1979 году в Люберцах.
Критик, куратор. Дипломан
Высшей кураторской школы
(Ecole du Magasin) в Гренобле при
Национальном центре современного искусства.
Живет в Москве и Гренобле.

КРЕАТИВНЫЕ ВЕКТОРЫ САМООБРАЗОВАНИЯ

“САМООБРАЗОВАНИЕ” (В РАМКАХ ЧЕТВЕРТОГО МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ МОЛОДОГО ИСКУССТВА “СТОЙ! КТО ИДЕТ?”). ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, МОСКВА. 07.09.06–01.10.06

ВИТАЛИЙ ПАЦЮКОВ

Фабрика найденных одежд

*Без названия,
инсталляция,
2006*



Радек

*Вид экспозиции,
2006*



Современные институциональные образовательные системы явно скомпрометированы приспособленчеством к недемократическим социальным структурам и движениям. Необходимость по-новому сформулировать и объединить все оппозиционные и независимые идеи самообразования, выявить их плодотворность в реальной практике искусства пронизывает всю инсталляционную образность проекта, манифестирующего себя в рамках Четвертого фестиваля молодого искусства “Стой! Кто идет?”. Визуальная философия этой образности, неотделимая от стратегии поступка, исследования и утверждающего указания, создаст особую драматургию вопроса “понимания” в фазе “кризисной ситуации”. Сам феномен “понимания” рассматривается здесь шире, чем традиционный дискурс: понимание в проекте выступает как идея синтеза и как результативность самообразования во всех его инструментальностях, сфокусированных саморефлексией. Современное критическое состояние “понимания” рождается интегральной триадой: актуальностью новой волны в герменевтике, адекватной реакцией на проблему социальной справедливости в теориях неомарксизма и достаточно ослабленными и скрытыми импульсами религиозной веры. Внутренним механизмом, объединяющим все эти три позиции и фактически выходящим за ее пределы (так как мы имеем дело

с культурой и ее границами) становится модель креативного человеческого действия. Опираясь на теоретический каркас от Троцкого до Батая и от Батая до Хабермаса, она реализуется в повседневности, используя все формы коммуникации и стратегии поведения.

В названии проекта “Сам-образование” присутствуют два смысловых содержания – само (то есть личность) и образование (эволюционное и революционное накопление знаний). В настоящее время обусловленность нового человека связана с формированием особых форм социального и его существования в них. Можно говорить о становлении, начиная со второй половины XX века, суперорганизмов социальной жизни, явленных в образности метакультур. Действуя от имени метакультуры и идентифицируя себя с ней (политически, художественно-оппозиционно или конфессионально), человек всегда остается полностью обусловленным. Но в качестве личности, отстаивающей свои права, переживающей свою уникальность, человек обнаруживает себя свободным. В этой системе координат, в реальности, не имеющей координат, осознавая себя скорее волной, чем корпускулой, он должен открывать сущности своей памяти, “опомниться”, как говорил Мартин Хайдеггер.

Возможно, в этой естественной, “зеленой” директиве памяти присутствует романтическое желание идеального, органический провокатор личности. Но что значит “опомниться” в ситуации обусловленности? В пространстве инфляции, в ситуации кризиса общества приходят на помощь не романтические конструкции, а альтернативные технологии общения, то есть совместные действия вне социальных институтов, рождающие новую целостность. Общение всегда предполагает

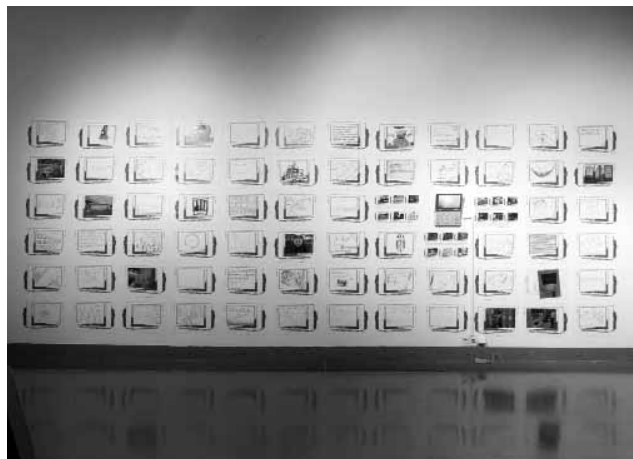
воздействие друг на друга – как это осуществлялось и продолжает осуществляться в обществе “Радек”. Причем способы влияния могут быть самыми различными: это обсуждение проблем в абсолютно неформальных дискуссиях, где личное переходит в партийное, взаиморастворяясь, но сохраняя авторитарность Учителя (Виктора Мизиано или Марко Скоттини), напоминая социально-творческие практики журнала “ЛЕФ”. При всей радикальности “Радека” креативное действие группы исходит из более фундаментальной позиции, чем исторический материализм. Диалог Учителя и Ученика в этом содружестве граничит с мистическими коммуникациями, заставляя вспомнить “драматургию спасения” в “Философии общего дела” Николая Федорова, где открываются великие магические технологии преодоления смерти в сверхъестественной диалектике взаимоотношения отцов и детей. Общество “Радек”, отказавшись от всех табу и указывая на свою родовую, ориентир и иньяновское равновесие Учителя и Ученика, в конечном счете проживает артистическую судьбу, снимая с себя грехи и ошибки неомарксизма.

Но и сама ошибка как творческий метод способна балансировать на грани эстетического и социального. Она становится метафорой, модулем, соединяя, “склеивая” расслоенную шизофреническую реальность, выстраивая ее в целостный механизм и транслируя абсурдное в экологическое. В ошибки мы встречаемся с миром парадокса и нелинейного равновесия, где нарушаются сомнительные законы “общества спектакля”. “Ошибка” в стратегиях Эррористского Интернационала (потеря всего лишь одной буквы) формирует его естественное поведение как творческий принцип, двигаясь в сторо-

ну метафоры и образов “народных” креативных действий. Ошибка карнавализует социальные процессы, указывая на относительность устойчивости власти и возможности иных полюсных ориентаций. Простая игра слов, фонетические парадоксы, описки создают социальные “осыпи” и ведут к “эрозии” в фундаменте глобализма. Ошибка в этом контексте превращается в революционный “прибавочный элемент” Казимира Малевича, перемещаясь из неясности и неопределенности в манифестацию свободы. Образность ошибки в “карте Эррористской генеалогии жизни” живет в откровениях дзен, она формирует шоковые ситуации подобно классическим коанам, где рассудок конформизма спотыкается о некое “что-то не так”. Ее формы, как свидетельствует психографическая инсталляция Эррористского Интернационала, наглядно учат, разрушая системы образования в глобалистских структурах, “освобождают и ведут к новому видению и участию по отношению к жизни”.

Сдвиги в сознании порождаются самой возможностью этого сдвига: нарушения директивно-непреложного всегда живут в своей потенции, накапливая критическую массу в любой естественной фундаментальной форме, о которой часто забывают идеологи революции. Они дремлют в вариативностях праздничной культуры, в коллективных встречах, в кухонных застольях, сформировавших российский андеграунд середины прошлого столетия, в манифестациях, в массовых шествиях и в европейских карнавалах.

В проекте “Радикальное воображение” художник Марсело Эспозито демонстрирует видеохронику карнавалов сопротивления и акций, организованных движением “*Reclaim the streets*” в Лондоне 18



**Cominitaria TV /
Abriendo caminos**

«Активное
переключение
каналов»,
2006

июня 1999 г. В этот день Лондон-Сити был парализован народным шествием, возвратившим в современную городскую культуру средневековые мистерии, сакральные паузы во времени, ситуацию, из которой возникла рок-культура в Британии и антиглобализм.

Естественно, что марксистская формула “понимание есть действие”, продолженная в теории креативного действия немецким социологом Хансом Йоасом, может ввести в заблуждение теоретиков революционной борьбы своей направленной и неконтролируемой результативностью, так как в ней всегда закладывается непредсказуемая последова-

тельность событий или возможная ошибка. Понимание драматургии социальных процессов как полностью преднамеренных уже в области микро-социума или микрокультуры достаточно наивно, в области макрокультуры – часто становится опасно. В своей непредсказуемой продолженности они способны обнажить более мощные и более глубокие слои социальных конфликтов и сопротивлений. В этих отрефлексируемых причинно-следственных взаимоотношениях исследует диалектику своего поведения московско-питерская радикальная группа “Что делать?”. Магический русский вопрос, заложенный в девиз группы, зависает в проекте “Матч протеста”. Инерционные силы, нарушившие программу социального форума, своеобразную художественную модель оппозиционного саммита, свели его организацию к минимальному результату. Но ошибки, как следует из видеофильма социального форума, неожиданно превращаются в новую творческую инструментальность, в позитивное содержание, где их анализ наделяется эстетическим и социальным смыслом.

Экспозиция проекта “Самообразование” напоминает касельскую “Документу” – она состоит из фотографий, схем, планов, прямых свидетельств политизированной реальности, архивной документации. Ее образность стремится к структуре и вместе с тем к деструктуризации, опираясь на актуальность новейшей научной парадигмы “теории хаоса”. Хаос программирует наш постиндустриальный мир, притворяющийся абсолютно центричным. Его энергетические векторы формально стягиваются в одну точку, но в его внутренних измерениях всегда присутствует центробежная сила, где локальные центры пульсируют на периферии, разрушая иллю-

зорную непрерывность пространства глобализма.

Современный мир оказывается источником не осознанных акций, а глубоких потрясений нерелексированных состояний. Привычные действия, еще совсем недавно способные изменять реальность, сегодня наталкиваются на сопротивление его тотальных основ. И здесь для достижения успеха в динамическую структуру “самообразования” обязательно должна включаться фаза “активного сомнения”. Преодолеть эту фазу “сомнения” как формы учебного процесса позволяет только реконструкция нарушенных взаимосвязей, напоминающая реконструкцию перинатальных состояний Станислава Грофа. Подобную операцию совершает Рабочая группа “Что делать?”, анализируя травматические элементы своего проекта.

Структурные модели самообразования позволяют выделять их локальную составляющую, рассматривать их крупных планом и вновь возвращаться к целостности единого процесса. Процессуальность, обеспечение индивидуальных вкладов в коллективное действие рационализирует самообразование и формирует подвижные общности. Социалистические принципы, организованные в систему, способны, как говорит марксизм, стать “материальной силой”. Приняв это положение, механизмы человеческих самоорганизаций начинают объясняться так же, как процессы производства. “Изображение автоматизированных процессов”, – считают Дарио Аззеллини и Оливер Ресслер – австрийские художники, авторы фильма “Венесуэла снизу”, – может быть рассмотрено как метафора машины мечты, “боливарского процесса”. В этой производственной философии “общий поиск лучших моделей производства абсолютно адекватен обнару-

Bijari

«Gentrificated»,
видео, плакаты,
буклет,
2005





Елена Ковылина
«Представление»,
Документация
перформанса,
2003

жению лучших моделей жизни". Венесуэльский проект "5 фабрик – рабочий контроль", пришедший из кубинской революции, даст надежду нескончаемым социалистическим грезам. Временами они реализуются, прибегая к эстетическому прагматизму, транслируя "левую фразу" в форму женского "идеального образа", материализуя ее в полезную вещь. 5 девушек из работы "Фабрики найденных одежд" в смутных желаниях, восторгах и томлениях конструируют одежду очарования, секса, политики и искусства. "Может быть, это просто тра-та-та?" Но интерактивная инсталляция, где

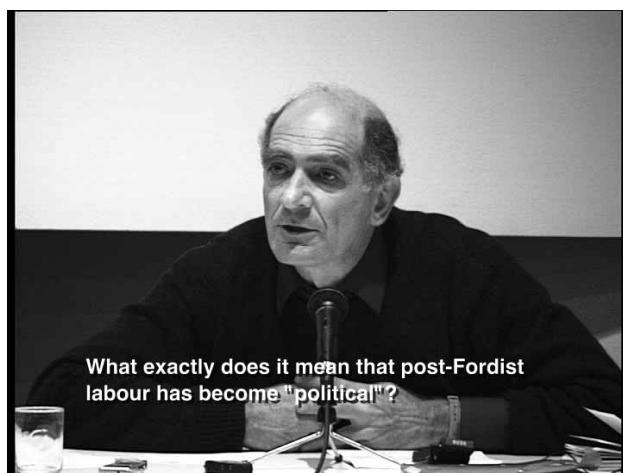
все можно потрогать и даже примерить, живет своей непреложностью так же, как фраза бразильского педагога Паоло Фрейры: "Гуманизм утверждается стремлением угнетенных к свободе, справедливости и любви, а также их борьбой за восстановление своего утраченного достоинства".

Вещественность "Фабрики найденных одежд" составляет непосредственно рифму к документальной фотографии, к самой актуальной форме и открытому свидетельству меняющегося мира. Документальная фотография остается последним оплотом перед наступлением тотальности цифровых технологий. Современное высказывание художника в прямом репортаже можно назвать, как это сделал историк искусств Б. Тейлор, "контрдокументальным", его стратегии превалируют в проекте, сдвигая позиции адаптации и конформизма.

Фотография и видеодокументация обнажают реальный социум в акции Елены Ковылиной, его безразличие и жестокость по отношению к аутсайдерам, поколениям, выпавшим из стереотипов социальных иерархий. Проект Ковылиной составляет определенный диалог с социокультурным феноменом, обозначенным Виктором Мизиано как "тусовка", как уникальный образ российской "сетевой формы самоорганизации художественной среды". "Театр беспризорной молодежи", возникший по инициативе художницы, наполняется реальной избыточностью чувства, его бескорыстием, руинируя стилевые барьеры современного безопасного и гарантированного искусства, указывая на подлинное человеческое достоинство в традиции актуальных театральных движений "Синей блузы" и рабочих театров революционной Германии 20-х годов. Перформансные образы

проекта Ковылиной, где, как в фольклоре, зритель и участник есть единое целое, открывают органические технологии самообразования, освобождают табуированное сознание от запретов на творчество и социальное высказывание.

В завершающей сцене своих знаменитых "Стульев" Эжен Ионеско предоставляет последнее, заключительное слово немому оратору. В спектакле Елены Ковылиной люди – беспризорные подростки с Белорусского вокзала – говорят сами за себя. Их протест никто не "озвучивает". Маргинальное сегодня учится говорить, оно предлагает собственное самообразование поверх барьеров критических художественных школ, часто за пределами выставочных залов, и вместе с тем формируя подлинный артефакт искусства.



Виталий Пащокков
Родился в 1939 году. Историк искусства, критик, куратор, автор двух монографий, многочисленных публикаций и проектов в области современного искусства. Занимается проблемами взаимоотношения актуального искусства и классического авангарда. Особое внимание уделяет вопросам диалога между современным искусством, наукой и философией. В настоящее время является руководителем Отдела экспериментальных программ Государственного Центра современного искусства. Живет в Москве.



ИЛЛЮЗИЯ ФАВОРСКОГО СВЕТА И ДЕНЬГИ

ДАВИД ТЕР-ОГАНЬЯН. “НАБОР ЦВЕТОВ И ЗЕЛЕНАЯ КОМНАТА”. ФОНД “СОВРЕМЕННЫЙ ГОРОД”, МОСКВА. 03.10.06–20.10.06

ВАДИМ ЗАХАРОВ

Выставка художника Давида Тер-Оганьяна разделена на две части, на две выставки, на два небольших зала. Первый зал или первая выставка, с отдельным названием “Набор цветов”, состоит из больших абстрактных фотографий в рамах, изобразительной доминантой которых является белое пятно, точнее, след от вспышки, возникший в момент съемки простой школьной цветной бумаги. Второй зал (“Зеленая комната”) представляет собой комнату, освещенную странным зеленоватым цветом, с двумя абсолютно пустыми холстами, висящими в ряд на стене. Первое впечатление от этого пространства, что должно быть что-то еще, но... ничего больше. Лишь момент какой-то недосказанности – то ли случайной из-за технических проблем, то ли принципиальной, где продуманная концепция экспозиции “смазала и опустила” некоторые ее элементы. Во всяком случае, то, что зеленый свет был слабым, было важно, поскольку любое его усиление смещало бы работу в сторону аттракциона.

Дело в том, что именно этот момент “невнятности жеста” (который мы видим во втором зале) на фоне сотен профессиональных работ со светом, сделанных на Западе (вспомним Дана Флавина, Джеймса Тюрелла, Джесси Хольцера, наконец, Мишу Кубала), создает интригу и глубину. Это мое мнение, конечно, но в нем я вижу интересный новый аспект творческого поиска молодого поколения художников – “игру в серьезное не по правилам”: нет эпатажа, нет никакого авторского навязывания, нет иронии, нет анекдота (на мой взгляд, отвратительного элемента тысяч работ последних лет, испортившего не одного художника в России), нет желания никого укусь (кстати, этот аспект можно расценить и как

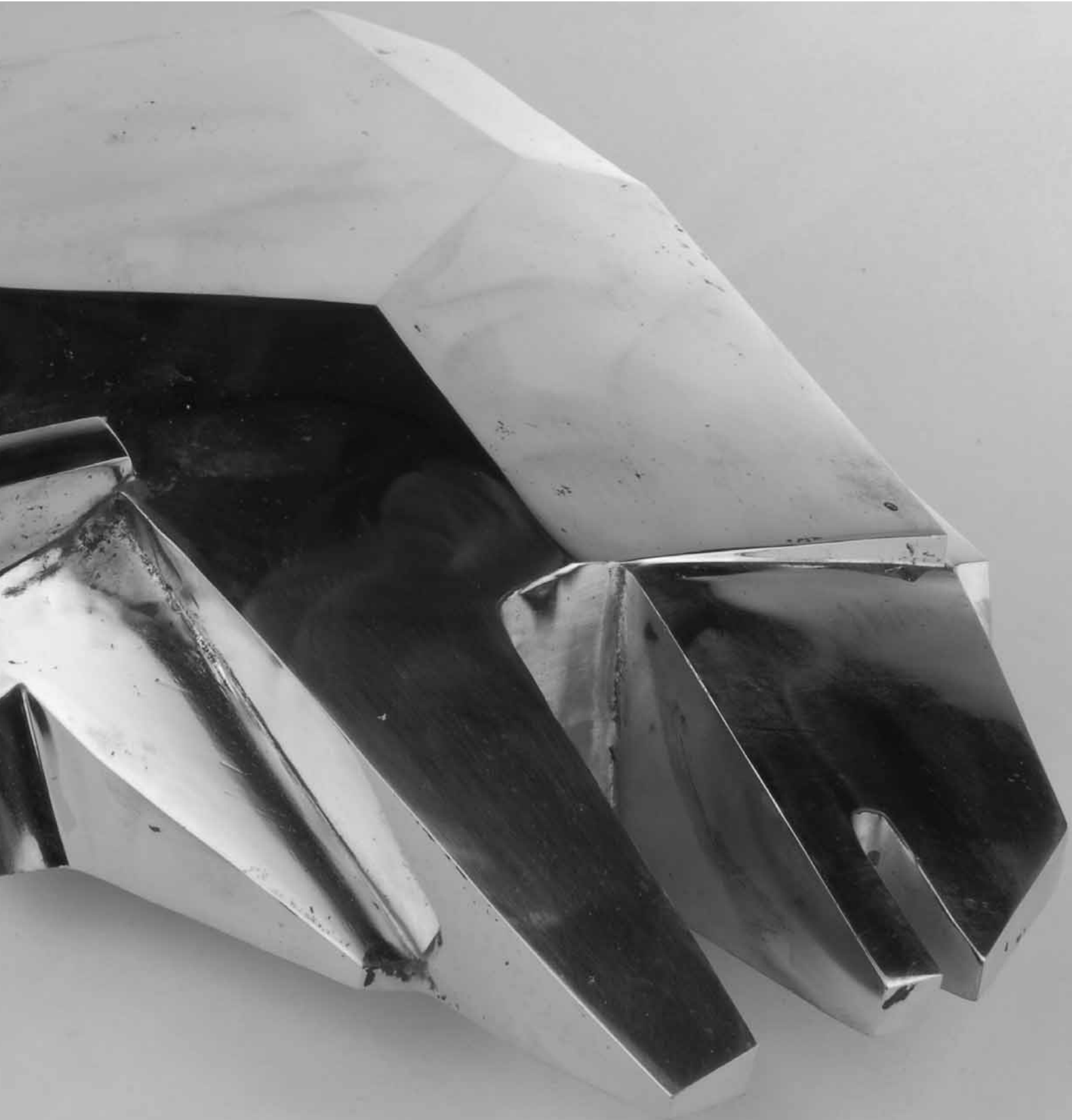
минус для молодого художника), нет желания подстроиться под конъюнктуру, хотя из-за солидного оформления фотографий некоторым зрителям показалось, что именно в направлении конъюнктуры художник Давид Тер-Оганьян смещает свой интерес, забыв о том, что он – провокационный художник. Но, на мой взгляд, его “эпатажная работа” с бомбами на Первой Московской биеннале – тотально конъюнктурна, а эта выставка именно тем и интересна, что художник дидактически ясно сыграл на тему “коммерческое и элитарное”. В его проекте, где четко задаются актуальные вопросы: “существует ли до сих пор граница между коммерческим и элитарным искусством?”, “есть ли хоть какой-либо шанс на выживание у искусства лабораторного, экспериментального, невыставочного?”, свет явился лишь традиционной приманкой (которую все с удовольствием заглотили). Сочетание двух экспозиций на выставке Давида Тер-Оганьяна говорит именно об этом, в конце концов, даже вспышка стоит денег, но, черт подери, осталось ли хоть что-нибудь в культуре, в искусстве, что не измеряется деньгами?!

В этой выставке интересно совмещены два аспекта – свет и деньги; сделано это не прямолинейно, а косвенно, через преодоление наших элитарных штампов (на которые я тоже попался). Но все же основное на выставке – это Свет. Однако обратите внимание: ни одно из двух названий не отсылает к цвету как центральному элементу выставки. Свет в русском искусстве всегда нечто особенное и почти всегда связанное с сакральной символикой – фаворский свет. Для некоторых современных московских художников эта тема оказалась одной из важных – Владимир Вейсберг, Олег Васильев, Эрик Булатов, Франциско

Инфанте, Сергей Шаблашин решали по-разному, но активно, проблему светоносности картины и объекта. Но мало кто из русских художников пытался работать со светом как таковым. Я говорю не об особенных подсветках залов или специальном освещении в инсталляциях, где свет играет подчиненную, функциональную роль, и не о территориях театрально-концертных (лазерные шоу, или, по-русски, светопредставления), а о том, где свет выдвигается на первое место, где свет является концептуальной доминантой. Давид Тер-Оганьян сделал заявку на следующую ступеньку в традиции “свет в русской культуре” – опустив “фаворский свет” на нашу грешную землю, увидев его на цветных детских листочках. Здесь полностью убрана идеология и ясно представлена схема – фаворский свет можно увидеть в каждом миллиметре нашего пространства. При этом сделано это отстраненно-серьезно – шутка здесь, как ни странно, отсутствует, а иллюзия преобразования остается.

И последнее замечание. Эта выставка, на мой взгляд, – некий переломный момент в творчестве художника, где “подростковый эпатаж” раннего периода перешел в зону “интеллектуального шантажа”, и на этот перспективный аспект творчества художника стоит обратить внимание.

*Вадим Захаров
Родился в 1959 году в Душанбе.
Художник, один из лидеров
московского концептуализма,
участник художественной груп-
пы “СЗ” (Скерсис/Захаров) совме-
стно с Виктором Скерсисом.
Живет и работает в Кельне и
Москве.*



МАРКСИСТСКИЕ ИЗДЕЛИЯ АНАТОЛИЯ ОСМОЛОВОСКОГО

АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ. “ИЗДЕЛИЯ”. STELLA ART GALLERY, МОСКВА. 21.09.06–13.10.06

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ



Новая выставка Анатолия Осмоловского – одиннадцать бронзовых отливок моделей башен современных танков, “неуязвимых” американского “Абрамса” и израильского “Меркавы” и русского экспериментального танка “Черный орел”. Отметим сразу, что представлена эта деталь боевой машины достаточно вольно и субъективно, хотя бы потому, что художнику пришлось игнорировать множество “мелочей”, оборудование и приборы, которые, по признанию художника, затруднили бы или даже сделали невозможным изготовление моделей.

Десять моделей установлены на подиумы так, что у зрителя возникает впечатление движения объектов – атаки. Но одна модель,

башня русского “секретного” танка, поставлена в отдельной комнате. Все модели отполированы и, отражая направленный на них свет, создают эффект, отдаленно напоминающий, огонь, танковую стрельбу.

Чтобы понять содержание выставки, далеко выходящее за рамки одного проекта, но, как чаще всего у Осмоловского, представляющей собой манифест новой тенденции – “делай, как я!”, – нам придется погрузить читателя в контекст происходящего. А это важно, учитывая большую известность и высокую репутацию художника, а также то обстоятельство, что Осмоловский является одним из главных инноваторов в нашем искусстве, придумавшим и внедрившим в свое время московский “нонспектакуляризм” и попытавшимся, правда, безуспешно, внедрить “новый” абстракционизм. В связи со сказанным мы считаем своим долгом разобраться, насколько заявленные теоретические установки художника верны и насколько совпадают с его художественной практикой.

Название выставки восходит к советскому производственному жаргону. В нем под титулом “изделие ? такое-то” проходили товары, предназначение которых по тем или иным причинам следовало скрывать – из-за их оборонной ценности или из-за несоответствия приличиям. Так, знаменитый советский кондом, прорвать который можно было, разве что взорвав внутри него противотанковую гранату, именовался “изделием ? 2”.

Анатолий Осмоловский, известнейший автор 90-х, причисляет себя не просто к левым, но к марксистам и, наряду с производством предметов искусства, много времени посвящает разработке теоретических вопросов. Судя по высказываниям художника в пресс-релизе настоящей выставки и по его предыдущим выставкам и теоретическим заявлениям, например о подоплеке проекта “Как политические позиции превращаются в форму” (Stella Art Gallery, январь

2005 г.)? из формы его произведений можно вычитать подрывное содержание.

Теоретическая программа Осмоловского связана с сомнительным открытием Клемента Гринберга, которое в пересказе художника, неоднократно письменно и устно делившегося своей позицией с коллегами, провозглашает примерно следующее: искусство истинно революционно лишь тогда, когда оно революционно по форме и если своей формой оно утверждает правду, а не сеет иллюзии. К таковым иллюзиям, с точки зрения художника? относится стремление фигуративной картины к передаче реальности и, особенно, глубины¹. А наиболее революционным в этом ракурсе выглядят американский абстрактный экспрессионизм и особенно американский минимализм. Ибо они не пытаются добиться иллюзии пространственной глубины, но настаивают на плоскостности картины и вещественности художественного произведения и, что очень важно, исключают мимесис².

Если говорить о проблемах глубины и плоскостности картины, то они исчерпывающе разработаны в творчестве многих русских и европейских художников начиная с Тернера и Уистлера, импрессионистов до фавистов и кубистов, кончая Кандинским, Малевичем и Родченко. Теоретически эти проблемы – глубины и плоскости, глубинности и плоскостности – наиболее тщательно исследованы в теории и практике русской неоклассики, Владимиром Фаворским, его учениками и последователями, и в теории послевоенного советского модернизма, опиравшейся на довоенный опыт, например в теоретических высказываниях художника Владимира Ильющенко.

Согласно этой традиции, любое изображение, в том числе нефигуративное, является как глубоким, так и плоскостным, но глубоким не бесконечно и плоскостным не абсолютно, т.к. является условным изображением на материальной плоскости. В



связи с этим теория неоклассицизма ввела понятие изобразительного рельефа, не стремящегося к бесконечности изображения глубины на плоскости. Осознание этого, согласно описываемой традиции, является важнейшей составляющей профессиональной культуры любого художника, как уже принадлежащего истории искусства, так и современного.

Возвращаясь к художественным произведениям Осмоловского, следует отметить, что художник избегал трудностей изображения пространства на плоскости, выбрав, условно говоря, скульптуру и, соответственно, фигуративность; тем самым он ушел от “реакционного” живописного реализма, ведь скульптура не пытается создавать иллюзию объема и предметности, потому что она и так является предметом и объемом². Однако внесение подражания реальности заметно ревизует декларированные художественные и эстетические принципы Осмоловского. Ортодоксально следуя им, автор должен был бы выставить не подражающие реальности изображения, но какие-нибудь реальные предметы природного и искусственного происхождения – тиражные предметы фабричного производства, стальные термосы, например, если художнику так нравится металл, или на худой конец игрушечные модели танков, чей реализм превосходит реализм выставленных бронзовых отливок.

Еще одно замечание. Как и предыдущий стелловский проект (выставка Осмоловского “Плечи Элен”), “Изделие”, в соответствии с эстетикой американского минимализма, которой следует художник, претендует стать промышленным изделием, не зря же она так названа. Однако каждая башня танка выглядит продуктом именно ремесленного труда. Даже если сравнить экспонаты Осмоловского с известной скульптурой из полированной бронзы – “Птица в космосе” Бранкузи, – отливки Осмоловского куда больше, чем скульптура классика, похожи на произведение ремесла, т.е. на продукт технологии, производящей штучные, а не тиражные предметы. Это свойство произведений Осмоловского повышает степень технологической субъективности и тем самым является еще одним отступлением от провозглашенной эстетики, впрочем, применительно к экспонатам описываемой выставки не разрушающим ее полностью.

Вот, собственно, те несколько соображений, которые приходят в голову при рассмотрении последней выставки Ана-

толия Осмоловского и обдумывании того, что они собой представляют.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В теории Гринберга легко заметить следы политической борьбы в рабочем движении его времени. Его опора на авангард и критика реализма – это в первую очередь критика советской марксистско-ленинской эстетики, философии бонапартистской фазы Русской революции и оформившего ее искусства социалистического реализма. Опираясь на личные вкусы и личные эстетики Маркса и Энгельса, открытые Михаилом Лифшицем, советский марксизм рассматривал социализм и коммунизм как новую эллинскую античность и новое Возрождение, отчего призывал формы социалистического искусства к этим традициям и традиции реализма, коей был столь привержен Ленин.

² С точки зрения концепции, вернее, мета-концепции, Эрнста Юнгера, чей геистальт рабочего во многих отношениях совпадает с образом и идеалом советского человека, рыцаря Революции и самоотверженного труженика, искусство абстрактного экспрессионизма есть явление буржуазное, бюргерское. Ведь предмет выражения (или изображения) абстрактного экспрессиониста – микроскопические тонкости душевных переживаний индивида. Впрочем, советские марксисты постоянно подвергали критике абстрактный экспрессионизм и другие буржуазные регрессии в искусстве и литературе XX столетия примерно за тот же грех.

³ Заметим от себя, что философский и революционно теоретический тезис о прогрессивности и революционности абстракционизма, по причине его беспредметности и плоскостности помещающий все историческое искусство в разряд реакционного, не выглядит доказуемым, но образцовым, отъявленным примером вульгарного марксизма.

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

СВИДЕТЕЛЬ НЕВИДИМОГО

Валерий Вальран. “Петербург. Деревья”. Живопись. Фотография.
Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме.
10.11.06–03.12.06

АЛЕКСАНДР СКИДАН



Один и тот же городской вид представлен на выставке в двух версиях: живописной и фотографической. Это удвоение, само по себе, возможно, и не новое, заставляет задуматься о проблеме нетождества и, слой за слоем снимая “чисто” изобразительные и культурные смыслы, приблизиться к тому *между* живописью и фотографией, которое может оказаться отнюдь не “чистым” и отнюдь не очевидным. Попробуем проделать эту работу.

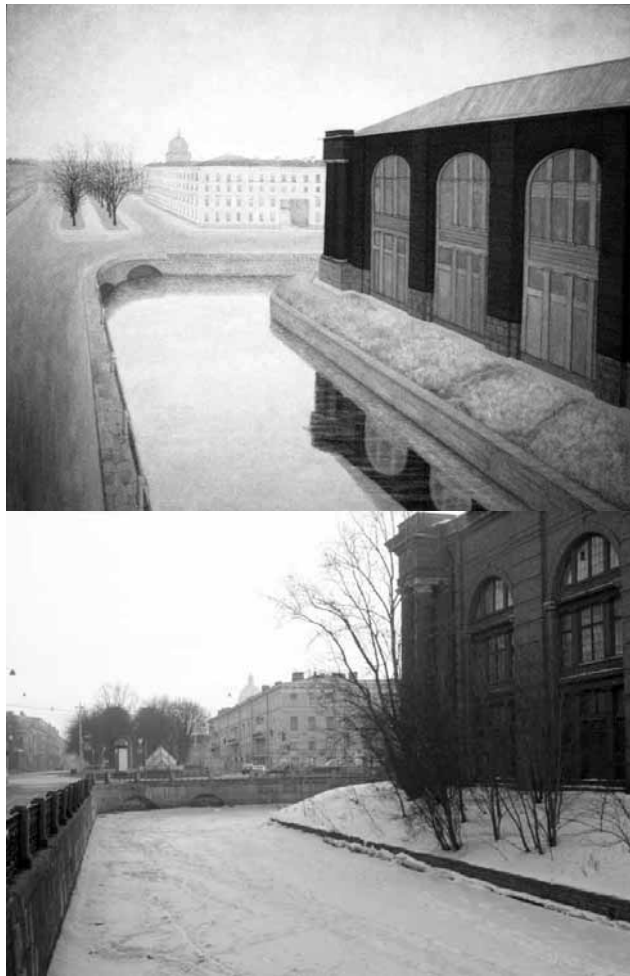
Петербург традиционно ассоциируется с мороком, фантасмагорией, двойничеством. Эта романтическая традиция подразумевает несоответствие видимости (прекрасной) и ее изнанки (чудовищной), трагический разлад сущности и явления, способный привести к крушению прекрас-

ного величественного фасада и безумию, как в “Медном всаднике” или “Невском проспекте”, задающих матрицу “петербургского текста”. В петербургских пейзажах Вальрана ничего подобного нет. Они поразительно “пусты”, очищены не только от излишних архитектурных деталей, бытовых подробностей и людей, но и от шлейфа мифологических, литературных, исторических отсылок и наслоений. Художник словно бы совершает редукцию, феноменологическое эпохе, обращаясь через головы прославленных предшественников к догоголевской, допушкинской эпохе: к классической утопии XVIII века, последней раз ожившей, кажется, в графике Остроумовой-Лебедевой и ранней прозе Константина Вагинова, который писал:

“В Петербурге нет и не было туманов, он ясен и прост, и небо над ним голубое. Колонны одами взлетают к стадам облаков” (“Звезда Вифлеема”, 1922).

Эта классическая утопия графична, а не живописна и восходит к панорамной оптике, запечатленной в перспективах (планах) Петербурга XVIII века (прежде всего у гениального Михаила Махаева). Что особенно завораживает в этих “гравированных видах” Петербурга сегодня, так это — наряду с потрясающей прописанностью самых мельчайших деталей — “внезаходимость” точки, из которой простирает свой взгляд рисовальщик, чей глаз, кажется, совпадает с всевидящим Божественным оком. (Махаев взбирался на колокольни или специально возведенные помосты и оттуда, используя камеру-обскуру, делал первые наброски.) Ровный Божественный свет, не знающий препятствий, не оставляющий ни одного темного пятна или закутка, освещает и разворачивает город-утопию. Свет, который будет, кажется, литься вечно, потому что вечен его источник, вынесенный за рамки плана-перспективы, как Благо у Платона вынесено за пределы Бытия.

Такая паноптика действительно напоминает платоновскую теорию, то есть, по-гречески, эпифанию (и империализм) света, и не случайно Вальран тоже выбирает непривычно высокие, “возвышенные” точки обзора для своих “панорам” и в целом описывает свой подход в терминах платоновской “идеи” и юнговского “архетипа”. (Вообще, надо сказать, Вальран — художник на редкость интеллектуального склада, в высшей степени сознательно подходящий к своей работе. Думается, он глубоко



впитал и очень творчески, очень по-своему переработал опыт концептуализма, перенес критичность изобразительного языка из области идеологических клише внутрь, в плоскость самой картины как “эйдоса”. Отголоски этого опыта заметны и в коллективных проектах, организатором и куратором которых он выступает.) И здесь мы подходим, возможно, к главной загадке его пейзажей.

Как Петербург в культурном сознании немедленно, в силу культурно-автоматизма, ассоциируется с “петербургским текстом”, так “эйдос” и свет – с рациональностью, ясностью, логичностью. Между тем эти вроде бы классически “ясные”, залитые светом разума, “реалистиче-ские” картины производят странный

тревожно-гипнотический эффект, особенно ощутимый в соседстве с фотографиями тех же самых, “открыточных” мест, – эффект ирреальности, неузнавания. Он связан с тремя принципиальными моментами, о которых я уже вскользь упоминал: отсутствием тени, безлюдностью и “подвешенностью”, нечеловечески-размерностью взгляда. Еще в конце 1990-х я писал об этой “уколовшей” меня странности: “Такого города мне не вспомнить. В нем остались одни бесстрастно застывшие – и не отбрасывающие тени – деревья, набережные, сворачивающие в никуда, подробно выписанные фасады домов. И чем убедительнее живописная, вкупе с топографической, достоверность, тем сильнее внушаемый ею подспудный эффект “ирреальности”, “неотмирности” этого лишённого теней мира”. Сегодня я бы добавил, что в этой “неотмирности” есть что-то сновидческое, что-то от “метафизической живописи” Де Кирико (правда, у Де Кирико тени, пусть и “сдвинутые”, все же присутствуют, равно как и человеческие фигуры), одновременно притягивающее и пугающее. Как если бы изящно стилизованные кулисы внезапно разъехались и мы очутились в обезлюдевшем, вымершем городе, по которому только что пронёсся нейтронный смерч, оставив после себя одни лишь декорации в виде архитектурных памятников. И деревья.

Итак, налицо двойная редукция, или двойное абстрагирование: (от) петербургской (живописной) традиции и самой живописности, сведённой почти до чистого, “выбеленного” графизма. Благодаря чему городской пейзаж предстаёт, можно сказать, “скелетом” пейзажа, его рентгеновским снимком. Метод, наводящий на мысль, что Вальран, начинавший когда-то как экспрессивный абстракционист, пришёл к своеобразному “снятому”, фигуративному абстракционизму. Иными словами, выступает уже не как художник-абстракционист, но как художник абстрактного. (И это не простая игра словами.) Что позволяет под иным углом прочесть “холодную”, дегумани-

зированную ауру, окутывающую эти полотна.

На заре абстракции Аполлинер писал в связи с кубистами: “Художник – это прежде всего тот, кто устремляется за пределы человеческого” (“Художники кубизма”, 1913). Известна книга Ортеги-и-Гассета “Дегуманизация искусства” (1925), которая показывает эту тенденцию в широком социокультурном контексте, на фоне радикальных перемен, охвативших Европу после Первой мировой войны, и которую зачастую понимают слишком плоско, да и просто неверно. Как поясняет Джорджо Агамбен, “заряд современного искусства направлен не против человека, а против его идеологических суррогатов: оно не антигуманно, но антигуманистично” (“Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада”, 1977). “Устремиться за пределы человеческого” означает, таким образом, порвать с гуманистической концепцией как идеологически нагруженным конструктом. После Вердена и Соммы окончательно стало ясно: “Ничто не напоминает человека меньше, чем человек”, если воспользоваться словами Браммела, который, правда, имел в виду не ужасы войны, а “просто” превращение человека в товар, в вещь. Отсюда монструозное разложение человеческого облика у Пикассо; путающие человеческую фигуру и ковровый узор арабески Матисса; иероглифические пиктограммы Клее, сквозь которые проступает “удушенное” человеческое лицо; страдальческий симбиоз человека и животного у Филонова; черные квадраты и безликие крестьяне Малевича (список можно легко продолжить).

Вальран, художник другой эпохи, другой “Сомы”, действует тоньше, не столь демонстративно. Как мы видели, его “панорамы” отсылают к гармонической, светоносной, рационалистической утопии XVIII века. Но одновременно, на более глубоком уровне, они обнажают и дезавуируют ее империалистическую, бесчеловечную, паническую оптику. И тут, на новом витке, необходимо вернуться к “петербургскому тексту” с его сакрентальным “Быть пусту месту сему”. Но вернуться уже во все-

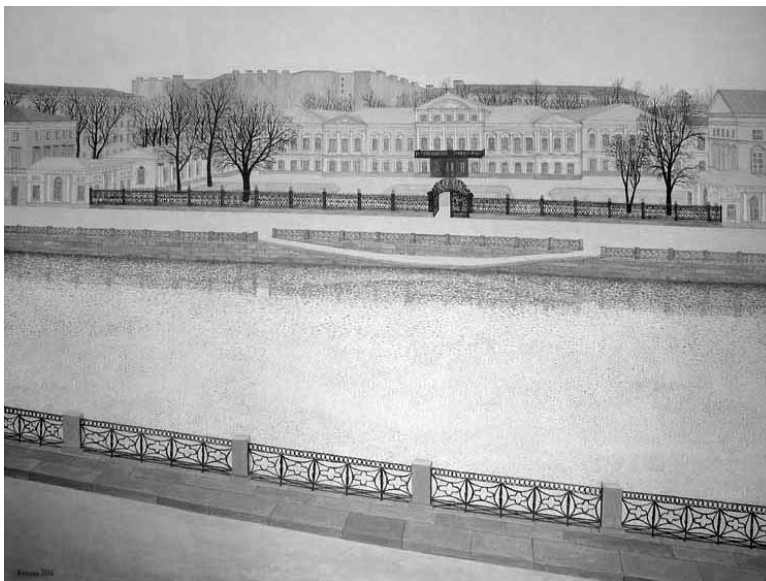


оружии рефлексии, как, собственно, и предлагает художник.

Глядя на пейзажи Вальрана, вспоминаются, конечно, не “Петербургские повести”, и даже не “Медный всадник”, а – через посредство опустошительной антично-некротической поэтики Вагинова – другое стихотворение Пушкина, точнее, первое его четверостишие, схватывающее “эйдос” Петербурга:

*Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-блед-
ный, скука, холод и гранит...*

И еще вот это отчаянное восклицание Иннокентия Анненского, вырвавшееся до всякого “семнадцатого года”, то есть относящееся к первым двум векам истории “блистательной” имперской столицы: *Да пустыни*



немых площадей, Где казнили людей до рассвета. В самом деле, как можно, например, забыть, глядя вместе с художником из окна Инженерного замка на Марсово поле или Михайловский сад, что в этом замке произошло, кто в нем потом учился и на каком плацу с мешком на голове этот “кто-то” стоял?

Постепенно начинает проясняться, зачем художнику понадобилось столкнуть живопись и фотографию. Первое, поверхностное прочтение этого “концептуального” жеста будет заключаться в выстраивании очевидной оппозиции: с одной стороны, “чистый” архитектурный “архетип” Петербурга, его вечный “эйдос”; с другой – временная, “случайная” оболочка, “замутняющая” этот “вечный” образ. Но все не так просто. Подобно тому как сам живописный “эйдос” на деле раздираем конфликтом “культуры” (архитектура) и “природы” (деревья), “мужской” и “женской” стихий (откуда и ощущение “метафизической тревоги”), живопись и фотография меняются в какой-то момент ролями. Именно живопись парадоксальным образом берет здесь на себя прото-кольно-документальную функцию: она, а не фотография, по-настоящему исторична, ибо имплицитно свидетельствует о тающемся под официальным покровом истории перманентном насилии.

Фотографию традиционно считают “убийцей” живописи, по крайней мере, живописи в “реалистическом” понимании, как отражения видимой реальности. В случае Вальрана живопись берет реванш, раскрываясь навстречу фотографии, вбирая в себя принцип свидетельствования о невидимом: в этом ее подлинное эстетическое – и политическое – значение.

Александр Скидан
Родился в 1965 в Ленинграде. Поэт, критик, переводчик, автор многочисленных публикаций о современной литературе и литературной теории. Член рабочей группы «Что Делать?». Живет в Санкт-Петербурге.

