

ХЖ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

ВИКТОР МИЗИАНО

Редакторы

**ДАРЬЯ АТЛАС
ЛЕОНИД НЕВЛЕР
ДМИТРИЙ ПОТЕМКИН
МАРИЯ ЧЕХОНАДСКИХ**

Комикс

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ

Исполнительный директор

КСЕНИЯ КИСТЯКОВСКАЯ

Главный художник

ИГОРЬ СЕВЕРЦЕВ

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

**ИРИНА БАЗИЛЕВА (Москва)
ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС (Москва)
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН (С.-Петербург)
АНДРЕЙ ПАРШИКОВ (Москва)
АЛЕКСЕЙ ПЕНЗИН (Москва)
КИРИЛЛ СВЕТЛЯКОВ (Москва)
КЕТИ ЧУХРОВ (Москва)
СТАНИСЛАВ ШУРИПА (Москва)**

Верстка **ГАЛИНА МУХИНА**

Корректурa **МАРИНА НАГРИШКО**

MOSCOW ART MAGAZINE

EDITORIAL BOARD

Editor in chief

VIKTOR MISIANO

Senior editors

**DARIA ATLAS
LEONID NEVLER
DMITRY POTEKIN
MARIA CHEKHONADSKIKH**

Comics

GEORGY LITICHEVSKY

Business manager

KSENIA KISTIAKOVSKAYA

Art director

IGOR SEVERTSEV

CONTRIBUTING EDITORS

**IRINA BAZILEVA (Moscow)
ILYA BUDRAITSKIS (Moscow)
DMITRY GOLYNKO-VOLFSON (St. -Peterburg)
ANDREI PARSHIKOV (Moscow)
ALEXEI PENZIN (Moscow)
KIRILL SVETLIAKOV (Moscow)
KETY CHUKHROV (Moscow)
STANISLAV SHURIPA (Moscow)**

GALINA MUKHINA *lay-out*

MARINA NAGRISHKO *proof reading*



Совместное издание АНО «Художественный журнал»
и Учебно-научного центра по изучению русской культуры XX века им. А.Г. Тышлера
факультета истории искусства РГГУ

Адрес редакции:
125104, Москва,
Большой Палашевский пер., д. 9
тел.: (495) 609 0812 факс: (495) 609 0812
E-mail: martmag@yandex.ru
<http://xz.gif.ru>

Moscow Art Magazine office:
9, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: (495) 609 0812 fax: (495) 609 0812
E-mail: martmag@yandex.ru
<http://xz.gif.ru>

Подписка на журнал осуществляется агентствами:

«ИНТЕР-ПОЧТА»
interpochta@interpochta.ru
<http://www.interpochta.ru/>

«Орикон-М»
+7 (495) 937-49-59, 937-49-58
oricon@sovintel.ru

ISBN 0896 - 4397 «Художественный журнал» зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.

В оформлении обложки использована работа **Андрея Кузькина** Whatever is out there, фото, 2010

СИЗИФ-ТВ

Комикс © Х Жора Л.



ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Как произведение искусства «относится к производственным отношениям эпохи»? Или «какое место оно занимает внутри них»? Это вопросы, которые немецкий мыслитель Вальтер Беньямин задал в своем знаменитом тексте «Автор как производитель». Речь в данном случае шла об авторской технологии, но понятой не только в формальном, но и в политическом ключе. Передовой художник – это не просто автор, который провозглашает в своем искусстве прогрессивные идеалы, а, скорее, тот, художественная технология которого узнает себя в наиболее передовых производственных отношениях своего времени.

Такая постановка проблемы стала определяющей для дальнейшего развития художественной культуры миновавшего XX века. Причем крайне ценной в ней оказалась и сама акцентировка Беньямином производственного отношения к творчеству, что пришло к нему, кстати, от советского теоретика Сергея Третьякова и из всего опыта производственничества в советском искусстве 20-х гг. Сам отказ от понимания деятельности художника как возвышенного творчества и его отождествление с приземленным производством стали пониматься передовыми умами как результат адаптации в искусстве наиболее прогрессивных производственных отношений. Даже через тридцать лет после появления статьи Беньямина теоретики разоблачали понятие творчества как нечто крайне архаичное и сохраняющее связь с религиозно-сакральными смыслами. «Творить... – это высвобождать умение, которое парадоксальным образом уже дано; творчество – это вторжение, богоявление, мистерия... Все спекуляции о человеке-творце направлены на уничтожение реального знания: «творческий труд» – это не вполне труд, то есть реальный процесс, а религиозная формула, позволяющая устроить его похороны, возведя ему памятник» (Пьер Машре «Творчество и производство»). И раз художник видит себя отныне не одиноким творцом-гением, а работником-пролетарием, то он неизбежно приходит к необходимости борьбы с капиталистической эксплуатацией, что в свою очередь приводит его к солидарности с другими художниками-трудящимися. Одним из легендарных примеров такой солидарной борьбы стала созданная в Нью-Йорке в конце 60-х «Коалиция работников искусства» (Люси Липпард «Коалиция работников искусства: это не история»).

Впрочем, ныне производственные отношения уже не вписываются в горизонты фабричного производства беняминовской эпохи. «Традиционная фордистская фабрика в целом прекратила существование. Она опустела: станки упакованы и отправлены в Китай. Бывшие работники переквалифицировались для последующей переквалификации или заделались программистами и стали работать дома». Помещения же бывших фабрик теперь переоборудуют в музеи, которые есть не что иное, как «фабрики по производству аффектов» (Хито Штайерль «Является ли музей фабрикой?»). Причем работниками здесь оказываются не только сотрудники музея-фабрики или авторы выставленных произведений, но и зрители. Ведь потреблять эти произведения – а в современном музее это по преимуществу продолжительные и многоэкранные видеоинсталляции – далеко не самая простая задача. Сегодня «смотреть – значит трудиться» (Хито Штайерль «Является ли музей фабрикой?»).

Впрочем, уже ситуационисты перестали ждать от художественного производства чего-то материального и осязаемого. Искусство для них – это «метод экспериментального конструирования повседневной жизни», это «производить самих себя, а не вещи, которые нас поработают» (Ги Дебор «Тезисы о культурной революции»). Подобная методология обретает особую значимость сегодня – в ситуации, когда с закрытием фабрик трудовая деятельность приобретает формы прекаритета, «органично вписанного в неолиберальный порядок с характерной для него мобильностью, неукорененностью, флексибильностью и, как результат, самоэксплуатацией» (Мария Чехонадских «Трудности перевода: прекаритет в теории и на практике»). Противостоя социальной атомизации, «художники видят в своей деятельности не только индивидуальное творчество, но и создание сообщества. Через серии встреч-обсуждений, перекрестную критику проектов друг друга возникли совместные проекты, которые поддерживаются новыми встречами и поездками с выставкой на выставку, из города в город» (Давид Тер-Оганьян, Александра Галкина, Николай Ридный «Работать вместе»). Эта миссия отождествления творческого производства с созданием социальных связей есть не только факт художественный и социальный, но и политический. «Разделить с другим глубоко интимный процесс творчества, поделиться еще не окрепшей и уязвимой мыслью, будучи уверенным, что тот разглядит ее вовсе не очевидный потенциал, «думать чужой головой» – все это и есть утверждение равенства. Это – оппозиция как равенству формальному, игнорирующему особенности, так и конкурентному духу, гонке одиночеств, не видящих точки стремления» (Никита Кадан «Думать чужой головой»).



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

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

<http://xz.gif.ru>

ХЖ

Журнал можно приобрести в Москве:
магазин «Новодел», Б. Палашевский пер., 9/1
магазин «Фаланстер», М. Гнезниковский пер., 12/27
магазин «Культтовары», Крымский вал, 10
(в помещении ЦДХ)
магазин «Графоман», Крутицкое подворье
Центр современного искусства М'АРС, Пушкирев пер., 5,
магазин «Гилея», Тверской б-р, 9
магазин «ВХУТЕМАС», Зоологическая ул., 13
и в магазинах сети «О.Г.И.»

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

6

БЕЗ РУБРИКИ
МОЯ БАБУШКА
ДЕЛАЛА «РЕКОРДЫ»,
РЕКОРДЫ ДЕЛАЛИ МЕНЯ
Арсений Жиляев

11

ПУБЛИКАЦИИ
ТВОРЧЕСТВО
И ПРОИЗВОДСТВО
Пьер Машре

13

ПУБЛИКАЦИИ
ОПРЕДЕЛЕНИЯ
Редакция журнала
«Internationale
Situatinionniste»

14

ПУБЛИКАЦИИ
ТЕЗИСЫ О КУЛЬТУРНОЙ
РЕВОЛЮЦИИ
Ги Дебор

17

ИССЛЕДОВАНИЯ
«НЕ СУЩЕСТВУЕТ
НИКАКОГО
СИТУАЦИОНИЗМА...»
Станислав Шурипа

24

ПУБЛИКАЦИИ
КОАЛИЦИЯ
РАБОТНИКОВ
ИСКУССТВА:
ЭТО НЕ ИСТОРИЯ
Люси Липпард

33

ПУБЛИКАЦИИ
ИСКУССТВО ПОСЛЕ
КОНЦА ОБЩЕСТВА
Борис Буден

39

ИССЛЕДОВАНИЯ
ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА:
ПРЕКАРИТЕТ
В ТЕОРИИ
И НА ПРАКТИКЕ
Мария Чехонадских

48

ТЕНДЕНЦИИ
ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ
МУЗЕИ ФАБРИКОЙ?
Хито Штайерль

55

ПЕРСОНАЛИИ
ОТВЕТ ОБЩЕСТВУ
КОММЕНТАРИЯ:
МОНТАЖ КАК
ИСКУССТВО
Зейгам Азизов

60

ПЕРСОНАЛИИ
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ
ИДЕИ ДАП
Марк Липовецкий,
Илья Кукулин

68

СИТУАЦИИ
О ТВОРЧЕСКОЙ ЭТИКЕ И
ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ПРОИЗВОДСТВЕ
Егор Кошелев

77

МАНИФЕСТЫ
РАБОТАТЬ ВМЕСТЕ
Давид Тер-Оганьян,
Александра Галкина,
Николай Ридный

79

ТЕНДЕНЦИИ
«НАЗАД К ВЕЩАМ!»
Сергей Огурцов

85

ОПЫТЫ/ПИСЬМО ИЗ КИЕВА
ДУМАТЬ ЧУЖОИ
ГОЛОВОИ
Никита Кадан

90

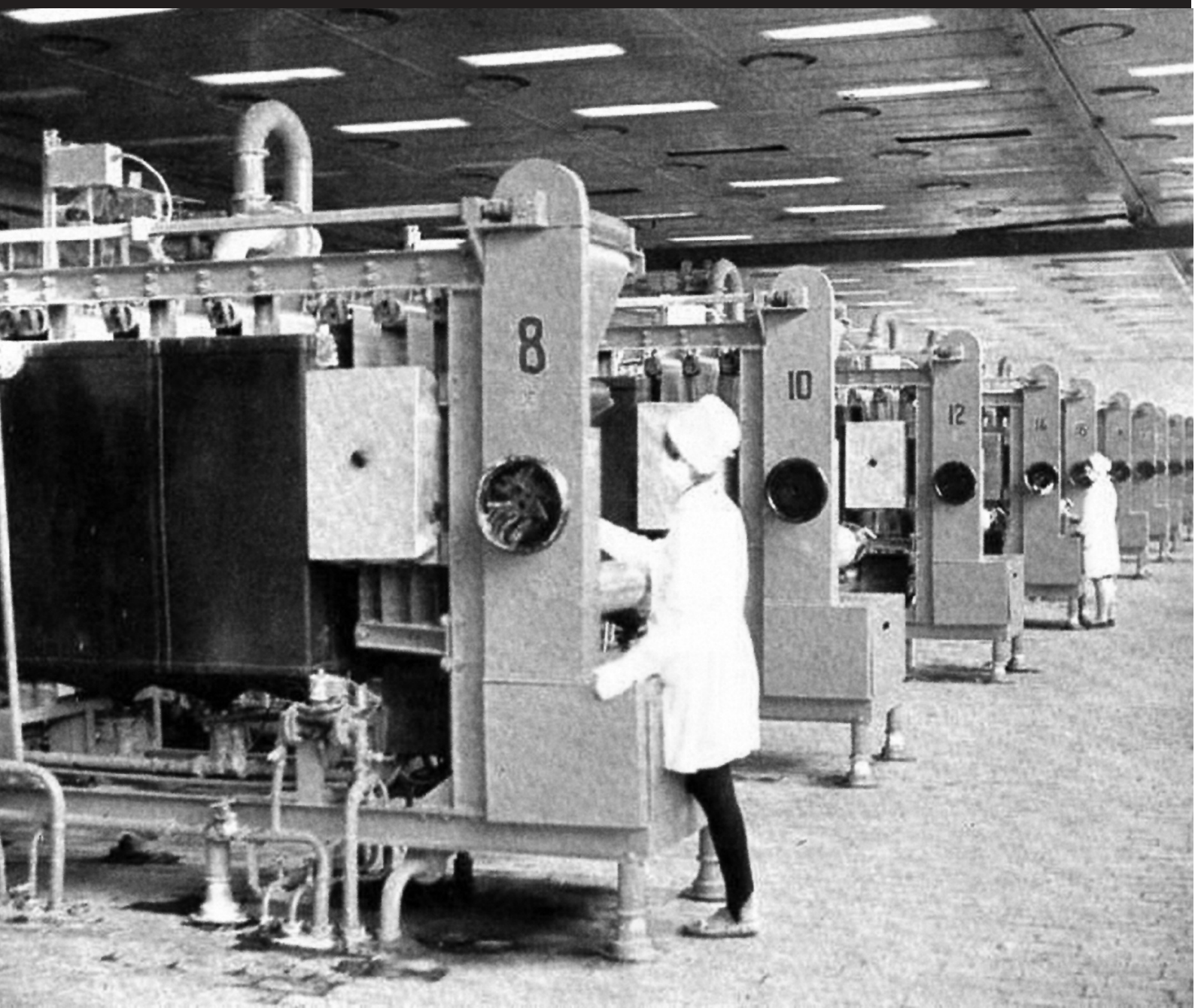
БИЕННАЛЕ
ОТ МНОЖЕСТВА
РЕАЛЬНОСТЕЙ –
К ЕДИНОМУ МИРУ
Дмитрий Голынко-
Вольфсон

100

ОБЗОРЫ/ВЫСТАВКИ
ПРОГРЕСС
В ПЕРФОРМАНСЕ
ИЛИ ПЕРФОРМАНС
В ПРОГРЕССЕ?
Елена Сорокина, Франк
Лейбовиси

107

БИЕННАЛЕ
ТРАНЗИТНЫЕ
ЗОНЫ УДАРНИКОВ
КУЛЬТУРНОГО
ПРОИЗВОДСТВА
Мария Чехонадских



МОЯ БАБУШКА ДЕЛАЛА «РЕКОРДЫ», РЕКОРДЫ ДЕЛАЛИ МЕНЯ

АРСЕНИЙ ЖИЛЯЕВ

*Школьная группа
Изображение
найдено в сети
Предоставлено
автором*



*Пока я фотографировал
коттедж,
фотографировали меня.
Дмитрий Медведев,
Twitter*

1.

Мое первое знакомство с рабочими произошло несколько лет назад, когда я собирал индустриальный мусор для выставки «Политика на улицах» на одной московской бумажной фабрике. Ее директор в свое время (если не оши-

баюсь, в конце 90-х) поняла, что единственный способ спасти предприятие – перепрофилировать его в культурный центр. На фабрике осталось около десяти рабочих и один время от времени работающий цех. Остальные пространства были отданы под выставочные залы либо сданы в аренду издательствам, под концертные площадки и т.д.

В качестве сопровождающих мне выдали двух женщин – Наталью и Веру. Мы ходили

по полуразрушенным фабричным цехам и подбирали ненужные большие штуки, чтобы потом отвезти их к входу в выставочное пространство. Я хотел завалить вход или по крайней мере затруднить перемещение зрителей. Проводники должны были контролировать мои действия. Однако вскоре Наталья и Вера сами активно включились в деятельность по выбору подходящего и неподходящего. В ответ на вопросы-

*Воронежские
заводы 70-х
Изображение
найдено в сети
Предоставлено
автором*



*Воронежские
заводы 70-х
Изображение
найденно в сети
Предоставлено
автором*

тельные взгляды коллег мои помощницы улыбались и говорили, что делают искусство. Их глаза светились, в них было странное сочетание горькой иронии и в то же время освобождения, ведь мы выбрасывали по частям фабрику, на которой каждая из них проработала по 30 лет. Я очень жалел, что не взял с собой камеру... Но от этого история врезалась мне в память еще сильнее. В ней было так много человеческой простоты и даже детскости. Я подумал, что, наверное, что-то подобное чувствует рабочий, организующий забастовку и пытающийся забаррикадировать вход на свое предприятие. Серьезный профессионал, который превращается в ребенка, чтобы, как в детстве, строить из подручных материалов. Мы шутили друг над другом, пробуя самые разные, безумные комбинации пред-

метов. «Попробуй вот этот поддон!» «Нееет! Катушку давай сюда!» Нечто похожее описывал в своих воспоминаниях Карл Андре. Именно детский опыт простейшего конструирования стоял у истоков его скульптурных экспериментов. В 60-е молодому художнику приходилось подрабатывать на железной дороге. Шпалы – еще один источник его вдохновения, а синяя форма проводника – обычный наряд для последующих вернисажей.

Мы выстроили гору хлама у входа на фабрику и, погрузневшие, удалились по своим делам. Это был странный момент, когда искусство показалось мне чудовищно бесполезным занятием, по крайней мере в своем сухом остатке, так сильно отличающемся от живого опыта. Однако парадокс заключался в том, что если бы наши действия при-

обрели функциональный смысл, их шарм заметно бы уменьшился.

2.

Моя бабушка проработала 40 лет на заводе «Электросигнал». Она делала первые советские телевизоры «КВН» (забавно, что главная развлекательная телепередача называлась так же), а затем «Рекорд». После развала СССР заводу пришлось перепрофилироваться. Производство сохранилось, хотя часть помещений сдали под магазины. Теперь «Электросигнал» делает радиостанции для военных. Когда бабушка больше не могла работать в цеху, она стала брать работу на дом. И вечно что-то делала с катушками, глядя в пульсирующий экран «Рекорда». Мне тоже нравились катушки. Я радостно катал их по нашей однокомнатной квартире в хрущевской пятиэтажке. «Рекорд» был неплохим телевизором. Он мне нравился больше, чем, например, «Рубин», который казался немного пошловатым. А у «Рекорда» была стильная надпись, и сам он выглядел убедительно: с боками, отделанными шпоном, со слегка пересвеченной картинкой, похожий скорее на памятник конструктивистской архитектуры, чем на простой телевизор. Привлекало, конечно, и название. «Рубин» – холодный мертвый камень, предмет роскоши, а «Рекорд» – то, к чему может быть причастен каждый, экстремум, но экстремум общедоступный.

Когда я делал свою первую установку в ГЦИ в 2006 году и попросил для нее телевизор, мне выдали – конечно же, «Рекорд»! Тогда же мне

стало очевидно, что во многом именно техника обеспечивает нам иллюзию вечного настоящего. Любовь к новым технологиям делала из художника слепого идеалиста, а использование старой техники давало рефлексивную дистанцию, обнажающую истину историчности любого искусства, любого социального порядка. Такая временная петля позволяла, как мне кажется, быть ближе к будущему, чем в случае зачарованного (само)любования идеальной картинкой на плазме.

Мне рассказывали, что когда в доме у кого-нибудь из рабочих появлялся телевизор, его время от времени выносили во двор, чтобы могли смотреть все. Сейчас сложно представить настолько трогательную сцену где-нибудь за решетками московского двора. Безусловно, телевизор добавлял чувства общности и был мощнейшим средством формирования коллективной реальности и субъективности. Наверное, особо приятной эта ситуация становилась для тех, кто имел отношение к производству произведений этой коллективной реальности. Сложно найти аналог подобной ситуации в цифровой реальности сегодняшнего дня. Холодные волны социальных сетей, этот штиль под названием «современность», колеблющийся тысячами коротких сообщений, навряд ли когда-нибудь потребует от пользователя выглянуть во двор. Наверное, единственное, что может потревожить наш покой, – это поломка. И, скорее всего, она станет поводом для покупки нового гаджета. По крайней мере такова задумка.

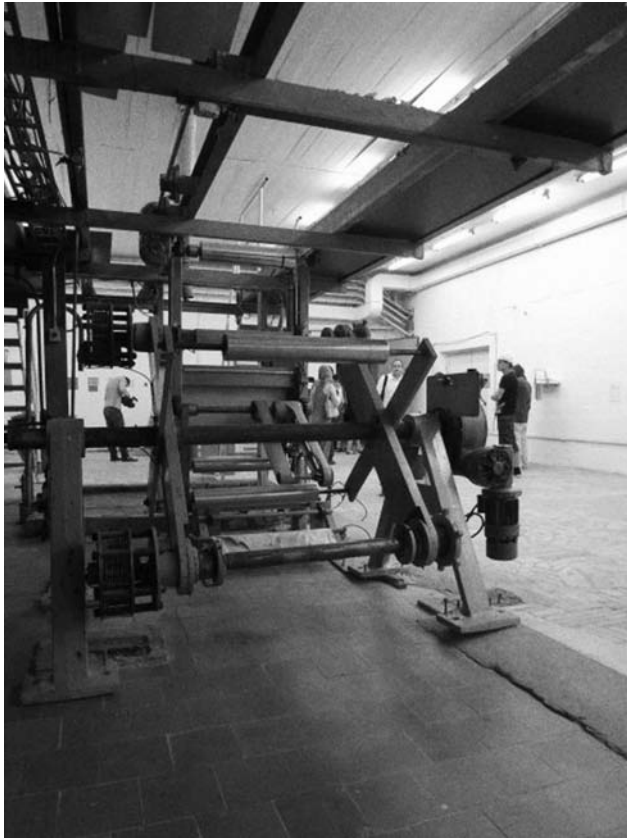
3.

В детстве я мечтал о симуляторе жизни, в котором можно было бы полностью изолироваться от реальности. Работать можно было там же, я не сомневался, а продукты заказывать по телефону и т.д. Мне хотелось быстрее прожить жизнь со всеми ее рисками, ответственностями и страхами, пока что недоступными ребенку. Я даже написал небольшой текстовый эскиз такой игры на паскале. Сегодня мне кажется, что детские фантазии стали реальностью. Большая часть моих друзей работает на дому. Обычно это фриланс или работа через виртуальный офис. Это безусловно лучше простаивания в утренней пробке или давки в метро по пути на работу. С другой стороны, ясно, что не каждый может работать и жить в одном и том же месте. Претензия очевидна. Вся твоя жизнь становится работой и наоборот. Это, на первый взгляд, простое совмещение иногда оказывается трудно выполнимым, например, для художников, которым часто требуется мастерская, где рабочая атмосфера ни чем не нарушается... Но обычно я отвечаю, что художник работает 24 часа в сутки. И, кажется, то же самое отвечали тысячи художников, от живописцев до активистов. Отсутствие мастерской толкает меня к изобретению такого художественного метода, который был бы мне доступен в любое время, в любом месте. В идеале он должен быть прозрачным для жизни. Пионером такого художественного метода можно смело назвать Энди Уорхола и его «Фабрику» (трогательное совпадение – название выставочного пространства, где мы строили баррикаду, тоже

«Фабрика»; после Уорхола это название частенько всплывает в культурной индустрии). Он был первым художником, который открыто и с самоиронией призывал индустриальный размах своего творческого метода, обнажая тем самым новый способ производства. Уорхол – икона общества потребления – превращал в искусство всю свою жизнь. И делал это с блистательным менеджерским талантом. Практически полный отказ от личной жизни в пользу производства. Сознательное мифотворчество, воспевание банальности и повседневной рабочей рутины – почти что американский Стаханов. Думаю, что лучшего прототипа «нематериального» труженика (читай: современного пролетария) не найти...

4.

Понятие «разумный эгоизм» вошло в культурный обиход благодаря Чернышевскому. В его понимании теория разумного эгоизма – это теория рационального устройства жизни, где каждый действует исходя из собственных интересов, преодолевая социальные условности и ограничения. Единственная черта, перед которой эгоистический интерес должен остановиться, – это осознание невозможности индивидуального счастья без счастья коллективного. В романе «Что делать?», написанном в тюрьме в середине XIX века, описывается судьба девушки Веры и ее утопические устремления, реализовавшиеся в поисках индивидуальной свободы и организации коллективной мануфактуры, а также судьба ее близких людей – будущих молодых революционеров. Роман стал ко-



Грунтовальная машина
Вид экспозиции
выставки
«Машина и Наташа»,
2009

лыбелю русской революции и настольной книгой Ленина, который в свое время написал одноименную работу. В некотором смысле он был следующим шагом после романа о нигилистах «Отцы и дети». Поколение мучеников, которые горели желанием перемен, но не имели для того необходимых политических рычагов, воспитало реальных революционеров, совершивших один из самых значительных переворотов в истории человечества. И в определенной мере именно он положил начало тому, что позднее получило название «современное искусство».

В XX веке термин «разумный эгоизм» получил новую, неожиданную для себя жизнь. Эмигрантка из России Алиса

Розенбаум, более известная как Айн Рэнд, делает своим творческим кредо борьбу с коллективизмом СССР, который она покинула двадцатилетней девушкой в 1925 году. В своих романах Рэнд развивает утопические идеи радикального индивидуализма, отрицающие даже минимальные социальные обязательства: «У человека есть право на счастье, и никаких мелочей типа права на труд или охрану здоровья!» Разумный эгоизм противопоставлен у писательницы коллективизму, личная жизнь — это единственная ценность. «Эгоист в правильном понимании — это лучший гражданин. И клянусь своей жизнью и своей любовью к этой жизни, что никогда не буду жить во имя другого человека и никогда не попрошу и не заставлю другого человека жить во имя меня!» Согласно опросу Библиотеки конгресса США, в 1991 году американцы назвали главный роман писательницы «Атлант расправил плечи» (в романе описывается жизнь меньшинства — интеллектуалов, отдаленных от большинства «вторичных» людей, которыми они управляют) вторым по влиятельности литературным произведением после Библии.

5.

Спустя год после знакомства с Натальей и Верой я решил сделать кураторский проект на «Фабрике». Так случилось, что в зале, где должна была проходить выставка, примерно в это же время демонтировали оставшуюся там с конца 80-х грунтовальную машину. На этой машине, купленной в период второй модернизации после 1917 года, и работала машинистка, а теперь разно-

рабочий Наталья. Мне захотелось рассказать ее историю, историю человека, лишившегося работы и привычного образа жизни из-за того, кого можно считать «когнитивным пролетарием». Вначале мне захотелось делать выставку вместе с ней, сделать ее сокуратором, но вскоре я осознал, что это — идиотская идея, не имеющая ничего общего с реальностью. Достаточно закрытый человек, она не разрешила использовать в выставке даже расшифровку интервью, которое мы записали при подготовке проекта. Этически такого рода вторжение было недопустимо. Анна Титова сделала для выставки видео, где мы поочередно жмем руку Наталье. Наши лица иногда попадают в кадр, лицо Натальи мы по ее просьбе не снимали. В итоге у нас получился обобщенный портрет исчезающего рабочего интеллигента 1980-2000-х. Реальные рабочие на вернисаж не остались. И несмотря на то, что Наталья было лестно стать главным героем выставки, и это были искренние чувства, после вернисажа и относительной популярности проекта в ее отношениях с коллегами на фабрике начались проблемы. Сейчас мы здороваемся в фабричных коридорах и делимся последними новостями, чтобы быстрее удалиться в молчании по своим делам.

Арсений Жилиев
Родился в 1984 году в Воронеже.
Художник, автор текстов о современном искусстве, куратор.
Окончил Академию изящных искусств Вааленд (Гетеборг).
Живет в Москве.

Стивен Кальтенбах
ART WORKS,
чугун,
1969



Утверждать, что писатель или художник является творцом, значит ставить себя в зависимость от гуманистической идеологии. В этой идеологии человек, освобожденный от своей принадлежности к внешнему порядку, возвращен к тем возможностям, которыми он якобы обладает: подчиненный этой единственной силе, он становится изобретателем своих законов, своего порядка. Он творит. Что он творит? Человека. Гуманистическое мышление (все от человека, все для человека) закольцовано, тавтологично, целиком предано повторению одного образа. «Человек творит человека»¹ – путем постоянного, безостановочного углубления он высвобождает

из себя уже заранее данное произведение. Творение есть избавление. От теологии к антропологии на поверхностном уровне происходит радикальная перемена: человек может творить лишь в непрерывности, он может лишь воплощать свои возможности. В силу самой его природы человеку недоступно производство нового.

Таким образом, антропология оказывается не чем иным, как обедненной и перевернутой теологией: на место Богочеловека ставится Человек – бог сам по себе, переживающий свою вечность и свою судьбу, которую он уже несет в себе. Внутри этой инверсии противоположность человека-творца – это чело-

век отчужденный, лишенный себя самого, ставший другим. Становиться другим (быть отчужденным), становиться собой (творить) – эти две идеи эквивалентны в той мере, в какой они составляют часть одной и той же проблематики. Человек отчужденный – это человек без человека, без того Бога, которым для человека является человек.

Когда вопрос «человека» ставится так, он вступает в область неразрешимых противоречий: как человек может измениться, не становясь другим? Значит, нужно защищать его, позволять ему оставаться таким, каков он есть – запретить всякую реальную модификацию его состояния. Гуманистическая идеология в ос-

нове своей стихийно и глубоко реакционна – как в теории, так и в практике. Во власти богочеловека оставлено единственное начинание, позволяющее ему поддерживать некую идентичность, постоянство. По закону изменить человека – это лишь вернуть ему то, что ему принадлежит, его собственность, даже если в действительности он никогда не обладал. «Декларация прав человека» – памятник гуманизма – представляет собой не установление, а провозглашение: в ней устраняется дистанция между человеком и его универсальными и необходимыми, вечными правами. Человек смещен по отношению к самому себе (так гуманистическая идеология объясняет «религиозное отчуждение»): чтобы все вернулось на свои места, достаточно осуществить обратную инверсию. Пагубно не само отчуждение, а лишь его направленность: достаточно лишь изменить ее, чтобы освободить заключенную в нем, но неосознаваемую истину. Следовательно, гуманизм является лишь очень поверхностной критикой религиозной идеологии: он ставит под сомнение не само идеологическое, а только одну конкретную идеологию, которую он хочет заменить другой.

Самый чистый продукт гуманизма – это религия искусства: Роже Гароди, чья цель – вернуть человеку его «перспективы», подтолкнув на «путь», который приводит в пространство без берегов² (как если бы дело стояло только за этим), образуемых им самим, является также абсолютным идеологом художественного творчества. Вдохновившись неосторожным выражением Горького: «Эсте-

тика – это этика будущего» (неосторожным потому, что это лишь выражение, не подкрепленное никакой аргументацией и к тому же совершенно нелепое с теоретической точки зрения), он предлагает вернуться от религии к искусству, чтобы освободить человека, не замечая, что понятое таким образом искусство есть лишь обедненная религия. Но искусство – это произведение не человека, а того, что его производит³ – и это не религия, которая неслучайно обосновалась в месте, занимаемом всеми стихийными иллюзиями стихийности, и которая как раз и есть один из видов творчества. Эти произведения принадлежат людям лишь благодаря целой цепочке уловок, и, чтобы располагать этими произведениями, они должны произвести их – не с помощью магии некоего пришествия, а посредством реально производящего труда. Если человек творит человека, то художник производит произведения, причем в определенных условиях – он рабочий не самого себя, а этой вещи, которая всячески ускользает от него и всегда принадлежит ему лишь постфактум.

Разнообразные «теории» творчества имеют одно общее свойство: они рассматривают проблему этого перехода – изготовления, – опуская саму гипотезу изготовления или производства. Творить можно непрерывно, и тогда творить – это высвобождать умение, которое парадоксальным образом уже дано; или это присутствие при видении: тогда творчество – это вторжение, богоявление, мистерия. В обоих случаях опущены способы объяснения изменения: в первом случае не произошло ничего, во втором произошло

нечто необъяснимое. Все спекуляции о человеке-творце направлены на уничтожение реального знания: «творческий труд» – это не вполне труд, то есть реальный процесс, а религиозная формула, позволяющая устроить его похороны, возведя ему памятник.

По этой же причине все рассуждения о даре, о субъективности (в значении внутренней жизни) художника принципиально неинтересны.

Теперь должно быть ясно, почему на страницах этой книги слово «творчество» отсутствует и систематически заменяется на «производство».

**Перевод с французского
ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА
и ВЕРЫ АКУЛОВОЙ**

ПРИМЕЧАНИЯ

* Публикуемый текст представляет собой главу из книги Пьера Машре «К теории литературного производства» (1966).

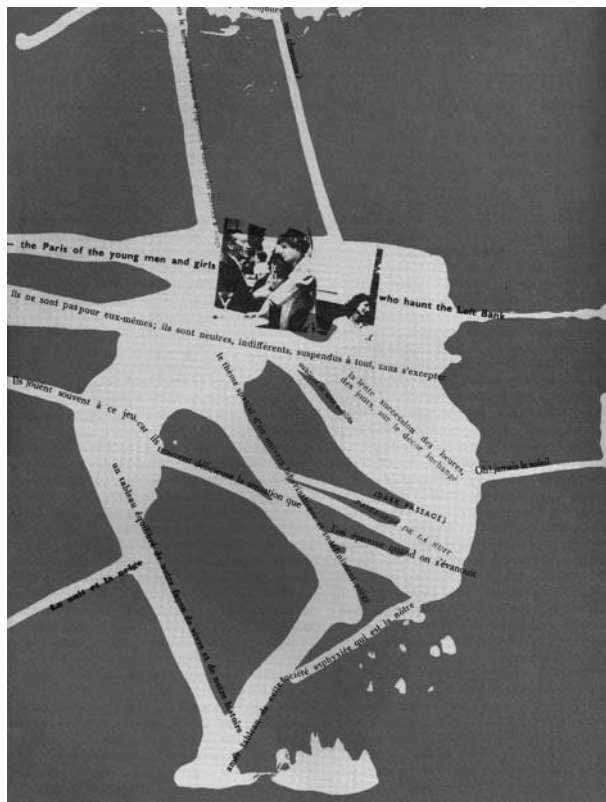
¹ В этом смысле теоретик гуманизма – это Аристотель.

² Аллюзия на книгу Роже Гароди «О реализме без берегов» (русский перевод: Гароди Р. О реализме без берегов: Пикассо. Сен-Джон Перс. Кафка. М.: Прогресс, 1966). (Примечание переводчика.)

³ И этот производитель не является субъектом, сосредоточенным на своем творчестве: он сам есть элемент некоей ситуации или системы.

Пьер Машре
Родился в 1938 году в городе Бельфор. Философ, теоретик литературы. Ученик Луи Альтюссера и соавтор «Читать "Капитал"». Профессор философии Лилльского университета. Живет в Лилле.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА INTERNATIONALE SITUATIONNISTE ОПРЕДЕЛЕНИЯ*



Ги Дебор, Асгер Йорн
Страница из *Mémoires*,
1959

Сконструированная ситуация. Момент жизни, намеренно сконструированный посредством коллективной организации атмосферы единства и игры событий.

Ситуационистский. Относящийся к теории или практической деятельности по конструированию ситуаций.

Ситуационист. Тот, кто занимается конструированием ситуаций. Член Ситуационистского интернационала.

Ситуационизм. Слово, лишённое смысла, ошибочно образованное от предыдущего термина. Не существует никакого ситуационизма; этот тер-

мин означал бы некую доктрину, интерпретирующую существующие факты. Понятие ситуационизма, очевидно, придумано антиситуационистами.

Психогеография. Исследование определенных эффектов географической среды, обустроенной сознательно или неосознанно и непосредственно воздействующей на аффективное поведение индивидов.

Психогеографический. Относящийся к психогеографии, обнаруживающий прямое воздействие географической среды на аффективность.

Психогеограф. Тот, кто исследует и транслирует психогеографические реальности.

Дрейф. Экспериментальный способ поведения, связанный с условиями городского общества, — техника быстрого прохождения через различные среды. Также употребляется в более узком смысле для обозначения продолжительности непрерывного проведения этого эксперимента.

Унитарный урбанизм. Теория применения совокупности искусств и техник, способствующих полноценному построению некой среды в динамической связи с поведенческими экспериментами.

Перехват (détournement). Употребляется как сокращение словосочетания «перехват уже произведенных эстетических элементов». Интеграция актуальных или прежних продуктов искусства в высшую конструкцию среды. В этом смысле не может быть ситуационистской живописи или музыки — может быть лишь ситуационистское использова-

ние этих средств. В более примитивном смысле перехват внутри старых культурных сфер есть метод пропаганды, свидетельствующий об изношенности этих сфер и утрате ими былой влияния.

Культура. Отражение и предвосхищение в каждый исторический момент возможностей организации повседневной жизни; комплекс эстетики, нравов и чувств, посредством которого та или иная коллективность реагирует на жизнь, объективно данную ей ее экономикой. (Мы определяем этот термин только с точки зрения создания ценностей, а не с точки зрения образования.)

Декомпозиция. Процесс, в результате которого традиционные культурные формы разрушили сами себя при возникновении высших форм господства над природой, которые допускают высшие культурные конструкции и требуют их. Различают активную фазу декомпозиции — фактическое разрушение старых надстроек, закончившееся к 1930 году, и фазу повторения, которая господствует с этого момента. Задержка перехода от декомпозиции к новым структурам связана с задержкой революционной ликвидации капитализма

Перевод с французского
ВЕРЫ АКУЛОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ

* Текст был впервые опубликован в журнале *Internationale Situationniste*, №1, июнь 1958.



ТЕЗИСЫ О КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ*

ГИ ДЕБОР



Материал проиллюстрирован кадрами из фильмов Ги Дебора «Критика разделения» (*Critique de la séparation*, 1961) и «Общество спектакля» (*La Société Du Spectacle*, 1973)

1.

Традиционная цель эстетики – воспроизводить ощущение некоторых элементов прошлой жизни, отсутствующих в настоящем, так, чтобы благодаря художественной медиации эти элементы избегали смещения внешних обликов, подверженных господству времени. Следовательно, степень художественного успеха измеряется красотой, неотделимой от долговечности и склонной даже претендовать на вечность. Цель ситуационистов – непосредственное участие в чувственном изобилии жизни через изменение намеренно организованных преходящих моментов. Успех этих моментов может заключаться лишь в их мимолетном эффекте. Ситуационисты рассматривают культурную деятельность с точки зрения тотальности, как метод экспериментального конструирования повседневной жизни, который может постоянно разрабатываться с расширением досуга и исчезновением разделения труда (начиная с разделения художественного труда).

2.

Искусство может перестать быть отчетом об ощущениях и стать прямой организацией высших ощущений. Это значит производить самих себя, а не вещи, которые нас поражают.

3.

Масколо¹ прав, когда говорит (в *Le Communisme*), что со-

кращение рабочего дня режимом диктатуры пролетариата – это «самое верное доказательство его революционной подлинности». Ведь «если человек есть товар, если с ним обращаются как с вещью, если в целом отношения между людьми – это отношения одних вещей с другими, это значит, что его время у него можно купить». Впрочем, Масколо слишком быстро делает вывод, что «время свободно занятого человека» всегда используется правильно и что «единственное зло – покупка времени». Не может быть свободно используемого времени без владения современными инструментами конструирования повседневной жизни. Применение таких инструментов ознаменует скачок от утопического революционного искусства к экспериментальному революционному искусству.

4.

Международная ассоциация ситуационистов может рассматриваться как союз рабочих передового сектора культуры, или, точнее, как союз всех тех, кто отстаивает свое право на труд, который сейчас стесняют общественные условия, то есть как попытка организации революционеров – профессионалов в сфере культуры.

5.

Практически мы отделены от реального господства материальных сил, накопленных



нашим временем. Коммунистическая революция еще не совершилась, и мы находимся в условиях разложения старых культурных надстроек. Анри Лефевр верно понимает, что это противоречие находится в центре характерного для современности разлада между прогрессивным индивидом и миром, и называет культурную тенденцию, укорененную в этом разладе, романтически-революционной. Неполнота концепции Лефевра в том, что он делает простое выражение разлада достаточным критерием революционного действия в культуре. Лефевр заранее отказывается от любого эксперимента по глубоким культурным преобразованиям и довольствуется содержанием – сознанием возможного и невозможного (пока еще слишком отдаленного), – которое может быть выражено в какой угодно форме в рамках деконпозиции.

6.

Те, кто хочет преодолеть установленный старый порядок во всех его аспектах, не могут цепляться за беспорядок в настоящем – даже в сфере культуры. Нужно отбросить ожидание и бороться, в том числе и в культуре, за реальное возникновение подвижного порядка будущего. Возможность этого порядка, уже присутствующая здесь и сейчас, обесценивает любое выражение в известных культурных формах. Нужно стремиться к полному разрушению всех форм псевдокоммуникации, чтобы однажды достичь коммуникации реальной и прямой (в рамках нашей гипотезы высших культурных методов – сконструированной ситуации). Победа будет за

теми, кто сумеет создавать беспорядок, не любя его.

7.

В мире деконпозиции мы можем попробовать свои силы, но не применить их. Практическая задача преодоления нашего разлада с миром, то есть преодоления деконпозиции несколькими конструкциями высшего уровня, не романтична. «Романтиками-революционерами» в смысле Лефевра мы будем именно в той мере, в какой будем терпеть поражение.

Перевод с французского
ВЕРЫ АКУЛОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ

* Текст был впервые опубликован в журнале *Internationale Situationniste*, №1, июнь 1958.

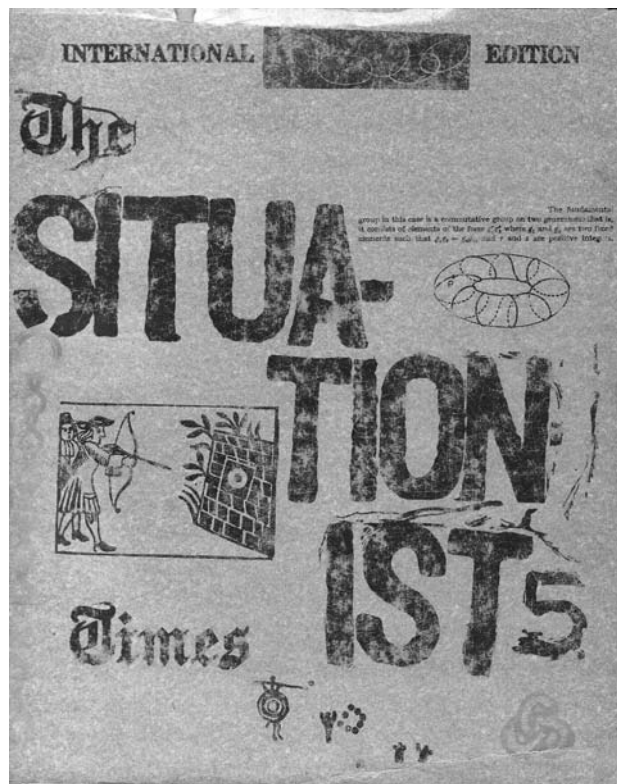
¹ Дионис Масколо (1916-1997) – французский левый интеллектуал, участник *Сопrotивления*, теоретик марксизма. (Примечание редактора.)



Ги Дебор (1931-1994)
Философ, писатель, режиссер. Основатель и теоретик Ситуационистского интернационала. Автор книги «Общество спектакля» и многочисленных статей.

«НЕ СУЩЕСТВУЕТ НИКАКОГО СИТУАЦИОНИЗМА...»

СТАНИСЛАВ ШУРИПА



Обложка
международного
издания
Situationist Times

Первые встречные

...«Термин “ситуационизм” лишен смысла, и, очевидно, придуман антиситуационистами», — с диалектическим сарказмом утверждает статья «Определения», опубликованная Ситуационистским интернационалом (СИ) в 1958 году. Нет вещи, которую можно было бы определить этим словом; можно говорить лишь о ситуационистах и ситуационистских действиях или идеях. Примерно так же современная антропология относится к слову «культура»: нет такой субстанции, есть лишь множества культурных явлений, фактов, процессов; это не сущность, а регистр. Если бы ситуационизм су-

ществовал, было бы непросто определить, что это: художественная группа, принципиально отказавшаяся от занятий искусством, политическое движение, почти неизвестное политикам, или «неформальное объединение» молодежи, которая, вместо того чтобы потреблять масскульт, вдруг стала думать и говорить об участии и возможностях людей в новом, постгуманистическом мире.

Действие создает деятеля; продукт — производителя, жест — художника, манифестация — активиста. Единицей действия для СИ стало не произведение, а «ситуация», многомерное сопряжение вещей, сил и возможностей. Определение от СИ: «Сконструированная ситуация. Момент жизни, намеренно сконструированный посредством коллективной организации атмосферы единства и игры событий.» В этой краткой формуле увязаны важные и требующие пояснения идеи. Начнем с конца: «игра событий» — это ключевой элемент опыта городской повседневности, в которой, по выражению Луи Альтоссера, людям «навязывается перманентное состояние встречи», разновидность «чрезвычайного положения». Игра событий не уместается в линейную каузальность, но и никогда не бывает полностью свободной; непредсказуемое и рутинное, автоматизм и случай сталкиваются и пересекаются, высекая сложные ритмы, преломляемые на микросферах экзистенциального опыта. Ценность случайного была замечена вместе с возникновением индустриальных мегаполисов. Встреча как эстетическая категория была описана

сначала поэтами от Блейка к Малларме и далее: уже кубистский коллаж был валоризацией случайной встречи художественной формы и найденных фрагментов реальности. Встреча — это ускользающий фундамент любой ситуации, поскольку ситуация требует не только действия, но и включенного наблюдения, иначе это будет просто набор данных.

Среда ситуации, «коллективно организованная унитарная атмосфера» — подвижная сеть энергий и смыслов, где унитарность (любимый термин ситуационистов) выступает как оппозиция капиталистической технике иерархизации ощущений. Унитарная атмосфера — это медиум эксперимента и свободы, в котором действия и мысли людей могут объединяться независимо от предписанных каналов и фильтров. Эти случайные взаимодействия образуют эластичную ткань коллективных усилий, противостоящих отчуждающему культу автора, который золотыми цепями сковал «большую культуру» 50-х. И последнее: ситуация — это момент жизни. Оба понятия, момент и жизнь, так же трудно определить, как легко уловить их смысл. Жизнь — это сумма возможностей, момент — срез потока, в котором смешаны действительное и возможное. Почему «жизнь», ведь это слово — экзотика в художественном дискурсе? Потому что дискурс СИ — не художественный, это речь людей, вышедших из профессионального поля искусства навстречу неизвестному, той самой жизни. Через полвека конструирование атмосфер станет обычным занятием в совре-



Ситуационистский комикс

менном искусстве; при этом жизнь так и останется малодоступным полем битвы исторических сил.

Момент – еще одно ключевое понятие для ситуационистов. В нем мерцает коллаж референций от ленинизма до сюрреализма. Неуловимый, судьбоносный, эфемерный, решающий момент играет важную роль не только в теориях собственно ситуационистских, но и у философов, близких к движению, таких как Анри Лефевр или Мишель де Серто. Самопонимание СИ было основано на идее эквилибриума, точно выбранного момента. Говорит Ги Дебор: «Задача дадаизма, демонстрация банкротства всех ценностей буржуазного общества, десаκραлизация и разрушение искусства, была выполнена слишком быстро, до того как искусство успело выполнить свои утопические обещания. Задача СИ – одновременное исполнение утопии и самоуничтожение искусства». Средством для достижения этой двойной цели стала критика, но не простая, кантовская, а тотальная, без ограничений, без союзников, всегда голодная и беспощадная. Поначалу ситуационисты имели ноль политического веса и минимум культурного авторитета. Их утопия была слишком радикальна, чтобы ожидать немедленного сочувствия масс. Но свою слабость они сделали силой: медиумом утопии они сделали жизнь, все то, что в ней есть человеческого.

Таким как СИ обычно бывает уготована изоляция, слишком несерьезны они для одних и одиозны для других. Все усугублял взбалмошный вождь Ги Дебор; он, казалось, старался перещеголять самого Анри Бретона по части внутрипартийных ссор, исключений и скандалов. Между тем середина 50-х была временем побед внесистемной

оппозиции. Разоблачения XX съезда привели к кризису КПФ, а внезапная победа Кастро и его сподвижников выглядела доказательством того, что левая истина беспартийна. В этой атмосфере и возникают группировки юных радикалов: Париж, Амстердам, Копенгаген, Алжир, Базель. Их деятельность подчас кажется пародией на внутрипартийную борьбу в большой политике: разоблачения, исключения, самороспуски, съезды, памфлеты, отповеди. Все это происходит в декорациях «Плана Маршалла»: веселая дерзость революционной богемы тонет в растущей с каждым днем тени будущего, с холодной гордостью простершейся над Европой, подобно тому как силуэт Ла Дефанс подчиняет привычный парижский пейзаж.

Этика исчезновения

«Нам скучно в городе, здесь больше нет храма Солнца... мы слишком легко читаем по лицам прохожих...», – в начале 50-х некто Жиль Ивен под псевдонимом Иван Щеглов публикует манифест «Формулы нового Урбанизма». Этот памятник раннего парижского леттризма – смесь прозрений, порывов и видений – находится почти на полпути от «Песен Мальдорора» к документам СИ. «Города геологичны; нам не сделать и шага без встречи с призраками, несущими всю славу своих легенд; история городов – в волшебных сказках и сюрреалистических текстах: замки, бесконечные стены, маленькие забытые бары, мамонтовы пещеры, зеркальные залы казино». Лабиринты воображения ведут юный ум мимо тупиков эскапизма на Марсово поле, к прямому политическому действию. Вскоре Иван Щеглов будет схвачен при попытке взорвать Эйфелеву башню. В полиции он объяснит свои намерения тем, что

иллюминация башни заливает светом его комнату, мешая ему спать. След Жиля Ивена навсегда потеряется в психбольницах деголевской Франции.

В новой Европе они были лишними людьми. Этот мир строили не для них, нежелавших сражаться друг с другом за место под солнцем, перековавших даже свои сны и фантазии в оружие борьбы с капитализмом. Им, в отличие от американских битников, было некуда бежать; слишком умные, чтобы отдать себя поп-культурным наслаждениям, они могли либо исчезнуть, как Иван Щеглов, либо начать партизанскую войну против технологий социокультурного менеджмента. «Душевная болезнь постигла наше время – банализация. Все загипнотизированы удобствами: мусоропроводами, лифтами, ванными, стиральными машинами». Кому что, как говорится. В ответ власти радостно обвиняли их в переносе собственной психологической неуравновешенности на общество. Леттристы, ситуационисты, деятели Движения за воображаемый Баухауз (всех их вместе за десятилетие едва ли набралось несколько десятков человек), они не хотели жить иначе и большей частью были принесены в жертву хищно-рациональному духу эпохи, в ярких огнях которой их юные жизни стали индикаторами общественных противоречий мира накануне постмодернизма, мира «урбанистической революции» Анри Лефевра и «технологического общества» Жака Эллюля.

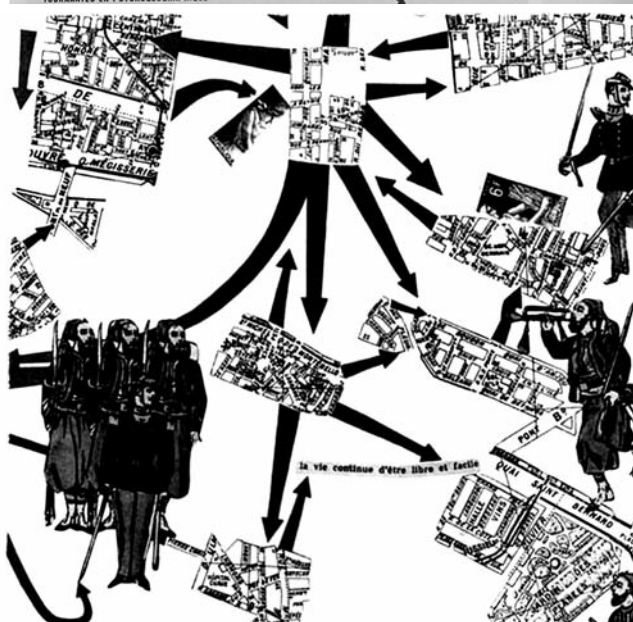
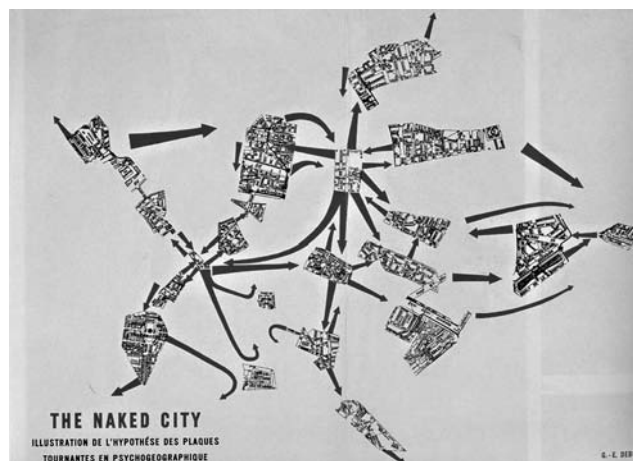
Отчуждение, некогда локализованное в производстве, в середине XX века укореняется в потреблении. Ситуационисты были первыми, кто заметил лингвистический поворот в технологиях порабощения: досуг и культура занимают место работы и промышленности. Сегодня легче

понять идейную подоплеку их необъяснимых для современников выходов. «Нет плоскостопию!» – скандируют четверо юнцов прямо посреди пресс-конференции, устроенной в парижском «Ритце» по случаю приезда Чарли Чаплина. «Фашист!», – кричат пикетчики, и звезда теряет дар речи от изумления. Мероприятие сорвано, фэны в ярости, пресса не знает, как комментировать абсурдный демарш. Этот случай вызвал раскол и среди самих ситуационистов, все-таки Чаплин – фигура, он один из немногих, кто мог заступаться за американских левых, не рискуя тут же потерять работу и репутацию. Таков был излюбленный прием конструирования ситуаций леттристами, – предельная политизация эстетики. Ведь персонажи Чаплина всегда терпят гнет системы и в итоге адаптируются, побеждают не систему, но желание ее низвергнуть. А «фашист» – потому что из безжалостных шестерней миропорядка всегда выбирается победителем, героем, почти сверхчеловеком.

«Я стратег, а не философ», – признался однажды Ги Дебор в разговоре с Джорджо Агамбенем. Театром военных действий для ситуационистов была повседневность, противником – системы распределения оценок, чувств, мнений. «Путь полицейского контроля и путь бесконечного свободного творчества – один и тот же... Мы идем той же дорогой, что и наши враги». Слово «полиция» в устах лидера СИ означает больше, чем министерство внутренних дел, это вездесущий аппарат физического и ментального насилия во имя существующей власти. Еще один термин, перенацеленный ситуационистами – это «новое». Для СИ новое, в отличие от рыночной новинки, – это источник угрозы общепринятым ценно-

стям, его сила основана на противоречии между освобождающим потенциалом производства и необходимостью поддерживать неравенство. Еще «Манифест коммунистической партии» говорил о подрывном характере нового, правда, видя его по ту сторону баррикад. «Буржуазия не может существовать без постоянного революционизирования средств производства, а значит и производственных отношений, и всего общества. Революции в производстве, постоянное разрушение всех социальных условностей, вечная неопределенность и возбужденность отличают буржуазную эпоху...» В отличие от молодого Маркса, ситуационисты видят лишь обратную сторону буржуазного духа – замораживание жизни. Эта отчаянная антибуржуазность – важный показатель атмосферы ситуационистского проекта и пример революционной негативности, присущей, точно по «Манифесту», самому третьему сословию.

Двойная тональность дискурса СИ увязывает две фазы буржуазного сознания: «маниакальную» и «депрессивную», Гегеля и Шопенгауэра, дух и душу, волю к колонизации будущего и мировую скорбь о пожираемых этой волей частностях, вроде богемных кварталов левого берега Сены, сметенных невидимой рукою бизнеса прямо на глазах ситуационистов. Дебор пишет в автобиографии, что его семья разорилась, когда он был ребенком. Эта деталь важна как метафора (замечено, что лидер СИ был среди немногих, кто мог вполне следовать собственному лозунгу «Никогда не работай!», так как ему помогали жившие на Лазурном берегу родители): банкротство старого мира – еще один элемент идеологического ландшафта СИ. Дело здесь не в личном, а в общем характере момен-



Ги Дебор
«Обнаженный город.
Психогеографическая
карта»,
1957

Ги Дебор
«Жизнь продолжает
быть свободной и про-
стой»,
коллаж,
1959

та: прошло всего десять лет с тех пор, как старая Франция, страна сонного мещанства, «высокой культуры» и роскоши для избранных пала ниц перед оккупантами, покрыла себя позором вишистского правительства и затем сдалась еще раз, теперь уже кризисному менеджменту американцев. Это наследие банкротства может напомнить не только биографию того же Шопенгауэра; в некотором смысле все постсоветские люди пришли в капитализм из некогда деятельной, но разорившейся семьи.

«Гуманистическая концепция личности уходит. Мы не прольем по ней ни слезинки. Мы начинаем гонку между художниками и полицией, соревнование с новейшими методами кондиционирования и интеграции». Одной из стратегических находок СИ был отказ от фронтального сопротивления, от поединка между индивидуумом и системой. Это может выглядеть как добровольное подчинение, как самодемонтаж, но на деле это прием партизанской войны. Ситуационисты были первыми, кто понял, что текущая субъективность, моделируемая средой, малоуязвима для власти. Пустой субъект всегда может стать очагом ситуации, несущей в себе генетический код революции. Одним из маршрутов исчезновения субъекта стал ситуационистский кинематограф. Кино уже тогда было мощной индустрией не грез, но индивидуации. Обычная кинодрама – это реконструкция реальности по кантовскому трансцендентальному субъекту, который в объективе разума способен видеть любые аспекты жизни в режиме «как если бы», забыв о болячке собственного «здесь-бытия». Если внедрение смысла в мир происходит через синтезирование множества данных в единую картину, то ситуационистское кино основано на «мимесисе несоответствия», на точном воспроизводстве бессмысленного. В 1952 году в Англии проходит премьера дебюровских «Криков для де Сада». Саундтрек полторакасовой ленты состоит из истощных выкриков. Изображения нет; вопли синхронизированы с белым экраном, паузы, занимавшие две трети фильма – с черным. Посетители лондонского ICA, не самые безграмотные люди, чувствуют себя обманутыми и предадут «пустотного субъекта» анафеме. Не в первый и не в последний раз.

Основной способ воспроизводства текучего субъекта описывается в «Определениях» СИ термином «дерив». Это «тип экспериментального поведения, связанный с городской социальной средой; техника скольжения сквозь разнообразие атмосфер». Художественная ценность досуговой прогулки была известна и за столетие до того. «Дерив» – это модернизация прогулки фланера, этого интеллектуального зеваки эпохи Луи-Филиппа, воспетого Бодлером и компанией. Фланер как тип – это ранний продукт урбанистической культуры потребления, в Лондоне то были Блейк и Де Квинси, их коллег можно разглядеть и в массовой гоголевской «Невской проспекта», и в рисунках Домье; фланером был «человек толпы» По, со временем ставший множеством викторианских мечтателей-авантюристов. Фланерство было любимым делом и московской молодежи начала 90-х, которой, в отличие от старинных денди, не нужно было искать приключений, падавших подчас прямо с крыши на голову... В любом случае, фланер – это «наблюдатель второго порядка» (Н. Луман), информированный и мобильный, он творческий читатель реальности, всегда и вне, и внутри уличного карнавала желаний. Порою, например, в Нью-Йорке Мишеля Де Серто или в фантастических блокбастерах, фланер гибнет, рассеянный надвое политическим союзом рынка и урбанизма: он больше не может идти и смотреть, теперь нужно либо стать чистым взглядом, воспарив на вершины небоскребов, либо вслепую просачиваться сквозь тело толпы на тротуаре.

Контр-архитектура

«Вся жизнь обществ, основанных на современном производ-

стве, заявляет о себе как колоссальная аккумуляция спектакля. Все, что проживалось непосредственно, стало репрезентацией». Это Дебор. А вот Фуко: «Наше общество – не спектакля, но наблюдения. Мы не на сцене и не в зале, но в паноптической машине, заряженные ее эффектами власти, которые мы вбираем в себя, будучи частями этого механизма». Общество спектакля немислимо вне своей крепости, без современной архитектуры, разросшейся из примитивной, но рациональной тюрьмы Паноптикона в комфортабельный планетарный концлагерь, в мыслящий лабиринт «Синоптикона» (Зигмунт Бауман) с его мириадами камер слежения, фотоэлементов и лазерных сигнализаций. Функционалистское градостроительство было одной из главных мишеней критики СИ, справедливо видевшего в нем систему вивисекции социальных отношений и власти над судьбами. Урбанизм, или градостроительство, – это воплощенный в камне дискурс власти, можно сказать, что архитектура – это *социальное бессознательное*, не замечаемое людьми только потому, что мы находимся внутри его структур. Что существует раньше: язык или пространство? Возможно, оно – «ментальная вещь» или система знаков плюс присутствие: такое пространство прорастает в разрывах между математическим континуумом и множеством дистанций, образуемых социальным действием.

«Да здравствует единая система мировой архитектуры Земли» – восклицал Малевич. Ситуационистская теория унитарного урбанизма, продолжая традицию авангарда, выворачивает ее наизнанку. В городе ситуационистов синергия искусства и техники создает нечто противоположное «жилой машине» (Корбюзье) – среду для дерева, – превращая

пространство в стартовую площадку для «экспериментального поведения». Ситуационистская унитарность отличается от функционалистской тотальности как мультимедийность современного искусства отличается от автономии медиума в «высоком» модернизме. Воля к чистоте медиума привела в искусстве к временному триумфу гринбергианской эстетики. Одновременно с этим теоретическая физика сосредоточила все средства для построения общей теории поля, описывающей все виды сил во Вселенной. Натиск науки не принес результатов, попытки шли на спад, и, начиная с 80-х годов, мало кто всерьез занимался поисками общей теории. Человечество так и не построило самый величественный монумент идее номедийности, и сегодня господствующей парадигмой стала теория струн, в которой Вселенная – это океан локальных колебаний вакуума, подобно тому как город для СИ – это не продукт централизованного планирования, но свободной игры человеческих энергий, сплетенных в генерирующую возможности ментальную сеть.

Многие архитектурные идеи СИ разрабатывались амстердамской группой *Provo*, чьи представители даже избирались в городской совет. Активист СИ Констант Нивенхейс работал над проектом Нового Вавилона – города, где люди полностью свободны от работы и посвящают себя конструированию ситуаций. Архитектура Нового Вавилона интегрировала физические, ментальные и социальные пространства, на равных соединяя явления природы, социальные практики, логические и формальные абстракции. Общая теория пространства ситуаций сегодня аннексирована постмодернистским урбанизмом, и надгробием мечте СИ могут служить

кунштюки какого-нибудь Рэма Кулхаса. Но и идеология номедийности оказалась побежденной. Модернистская воля к чистоте медиума родилась и умерла не в искусстве, но в умах военных теоретиков. Первые утопии номедийности появились в конце 20-х годов в визионерских теориях войн с помощью только одного вида оружия, будь то танки, зарин, бомбардировщики или авианосцы. В 50-е крестовниками автономного медиума были разноликие харизматики от Гринберга до Айн Рэнд, лжепророчицы пещерного эгоизма. Лебединой песней номедийности и модернистского суицидального драйва стал трактат математика-ястреба Германа Кана «О термоядерной войне», скрупулезно подсчитывавший допустимые потери, скорость биологических мутаций и вероятность выживания американской мечты после обмена водородными ударами. Кан много и с чувством говорил о необходимости и даже пользе последней священной войны, до тех пор пока Пентагон не отвлекся на вьетнамскую мультимедийную бойню.

«Психогеография – это изучение точных законов и специфических эффектов (сознательных и бессознательных) географического окружения на эмоции и поведение». Пионерами психогеографии были авторы и персонажи романов XVIII века, от Даниеля Дефо до Кандида. Ситуационисты превратили психогеографию в нечто вроде экспериментальной науки. Они называли это переходом от молярного урбанизма к молекулярному. Наблюдение и документация служили «смешиванию городских атмосфер для получения уникальных чувств, подобно тому как смешиваются химикаты для образования новых веществ». Средством такой эмоциональной химии стало изготовление

карт, ставших в руках ситуационистов не столько инструментами универсального знания, сколько многоплановыми нарративами. Любая карта – это отпечаток идеологии, поэтому чтение карт может быть критикой создавшего карту мировоззрения. Видный деятель СИ, некогда абстракционист из «Кобры» Асгер Йорн сделал свой атлас «Конец Копенгагена», встроив поп-артистскую технику ремикса из масс-медиа в ситуационистскую рамку: он просто скупил все содержимое витрины газетного киоска. Еще один ранний пример – приключение некоего активиста, ушедшего в поход по горам Граца, вооружившись картой Лондона. Штаб СИ так и не получил сведений о результатах экспедиции.

Карта, как и архитектурный макет, была для ситуационистов средством борьбы с идеологией разделения городской жизни на функциональные блоки. Психогеографическая карта «Голый город», изданная Движением за воображаемый Баухауз в 1957 году, – один из самых известных ситуационистских визуальных документов. Два десятка фрагментов города соединены стрелками; текст на обороте поясняет, что стрелки соответствуют «спонтанным поворотам субъекта, движущегося безотносительно к обычным маршрутам». Красные стрелки похожи на знаки движения армий на военных картах. Прогулки по непрактичным маршрутам подобны боевым действиям, каждое неожиданно изменение маршрута – стратегическому решению. Это «иллюстрация к гипотезе о психогеографических поворотных кругах», сообщает подзаголовок. Поворотный круг – это устройство из железнодорожных депо, с помощью которого поворачивают и переводят с одного пути на другой локомотивы.

Так путешественница уподоблена локомотиву, запертому рельсами. Название «Голый город» – важный элемент в семантической атмосфере карты. Так назывался американский фильм-нуар про нью-йоркских сыщиков. Название картины, в свою очередь, было позаимствовано у фотоальбома знаменитого полицейского фотографа Виджи. Критика писала, что в фильме «город показан как препятствие, и в то же время он предлагает малозаметные подсказки, подобные симптомам на теле больного, различимым лишь для глаза врача». Так единственный лист бумаги стал манифестом сопротивления пространственно-временной экспансии функционального разума.

Которое здесь временное?

1950 год, Пасхальное воскресенье. Леттрист Мишель Мурре, одетый доминиканским кюре, взобравшись на кафедру в парижском соборе, обращается к пастве. Начав точно по канону, он переходит на сетования о греховности мира и далее объявляет удивленным прихожанам о том, что Бог умер, а «католическая церковь присваивает нашу жизненную силу во имя пустых небес, заражая мир своей моралью смерти». Немая сцена, затем праведный гнев и туманы обывателей. С тех пор каждая ситуация производит свою собственную темпоральность, открывая выход из навязываемых властью временных сеток. Официальная культура призвана удерживать людей в чужом для них времени; это машина колонизации настоящего, прошлого и будущего, и конструирование ситуаций становится способом деколонизации времени. Активист СИ Рауль Ванейгем, автор памфлета «Революция повседневной жизни», вводит в ситуационистский

горизонт известную фигуру недовольства цивилизацией для разоблачения политтехнологий отчуждения времени. «От детства до старости каждый двадцатичетырехчасовой цикл повторяет одну и ту же сокрушительную бомбардировку, подобно пулям, разбивающим стекло: механическое повторение, время-которое-деньги, подчинение началу, скука, изнеможение».

Политика времени была в центре внимания ситуационистов. Время утекающее, болезненное время, собственность как старение, угнетение скукой, репрессированное настоящее, – жгучий глагол Ванейгема целится в самые эфемерные и эффективные техники власти, в управление временем. В конце 50-х тэйлоризм, эта система тотальной оцифровки жизни, находится на вершине могущества. Массы убеждают, что прогресс, а значит и счастье возможны, лишь если каждый миг, каждое движение рабочего сосчитано, измерено, взвешено. В идеале каждый вздох должен иметь денежный эквивалент; доведенный до предела тэйлоризм, мечта любого хорошего коменданта концлагеря, – это и есть смерть Человека. Недаром именно пик тэйлористской экономики в 50-е стал временем компенсаторного расцвета масскультовых супергероев, мучеников и чудотворцев тэйлоризма, от Чаплина до Бэтмена. Заглядывая по ту сторону секундомера в руке Фредерика Тэйлора, Ванейгем обнаруживает примордиальные структуры порабощения: «Даже вопрос “Сколько тебе лет?” уже содержит ссылку на власть. Сами по себе даты привязывают и опутывают нас нитями власти. Время всегда измеряют шкалой господства: количеством лет, прошедших с момента пришествия какого-нибудь бога, мессии, вождя или разрушения вражеской страны».

Перехват, еще одно открытие ситуационистов, был артистическим расширением процедуры, известной в кибернетике как повторный ввод. «Определения» гласят: «Перехват – интеграция актуальных или прежних продуктов искусства в высшую конструкцию среды. В этом смысле не может быть ситуационистской живописи или музыки – может быть лишь ситуационистское использование этих средств. В более примитивном смысле перехват внутри старых культурных сфер есть метод пропаганды, свидетельствующий об изношенности этих сфер и утрате ими былой влияния.» Среди разновидностей перехвата – и редимейд, и метод «модификации китча», придуманный Асгером Йорном для высвобождения утопических импульсов масс-культы, и постмодернистский ресайклинг, производящий символическую прибавочную стоимость из устаревшего. Перехват – это художественный экзорцизм товарной формы, подвергающий критическому анализу ее главные потребительские качества: кажущуюся независимость от условий производства и новизну, скрывающую стандартизацию и действие времени. Если машины моды фетишизируют каждое собственное поза-вчера, то перехват задействует критический потенциал настоящего: «бывшее» вспыхивает послезишью, освещая границы кажущегося данным в сегодняшнем дне.

«Наши идеи живут в голове каждого как желания». Ситуационисты полны решимости обличать каждое проявление отчуждения (возможно, они охладели бы к этому термину, будь у них фейсбук) и угнетения, проследить связь каждого частного случая с тотальностью системы, находить новые источники революционной энергии, возродив

единство идей и желаний, разорванное капитализмом Запада и госкапитализмом Востока. Эти задачи требовали радикального поворота к повседневности. Что значит это слово для ситуационистов? Повседневная жизнь была для них не столько обителью рутины и лжи, как для экзистенциалистов или хайдеггерианцев, сколько «тем, что остается, если вычистить все специализированные виды деятельности» (А. Лефевр). Ситуационистская эстетика взаимодействия с повседневностью значительно обгоняла интеллектуальную норму эпохи; научным шиком тогда считалось бихейвористское изучение людей как функций, как пассивных потребителей, избирателей, прохожих, телезрителей. СИ чувствовал, что скорее всего одномерен не человек, а методы его изучения. Не так важен месседж, как важен способ его понимания; главное – не *что* делают люди, а *как* они это делают. Ситуационистские находки были введены в академический оборот трудами Мишеля де Серто, и сегодня они являются почти стандартом. Если потребление – это форма производства, то нужно изучать изобретательность в использовании вещей, образов, смыслов, репертуары восприятия, понимания, аппроприации.

Де Серто, иезуит по образованию, осторожно и любя ставит ситуационистский дискурс с ног на голову, и наследие СИ от этого только выигрывает. Если ситуационист говорит, что «банальности, в силу того, что они скрывают, работают на угнетение жизни» (М. Хайати), то Серто изучает трансформации банального в уникальное через ежедневное творчество «потребителя-сфинкса». Введенные им понятия стратегии и тактики хоть и противоречат букве деборовской скрижали, но продолжают дело

СИ в сегодняшнем мире. Стратегия – это способ существования отделившейся от внешней среды системы, например корпорации; это экспансия, превращающая *другое в собственное*. Пространство стратегий разъедают и трансформируют многочисленные тактики, способы существования слабых, тех, кто вынужден действовать на чужом поле, «простых людей, неизвестных героев и пророков». Их непрерывная активность подрывает систему, там и здесь обнажая беспомощность стратегического планирования сильных. У слабых ограничены возможности для маневра, зато есть свобода *культурного браконьерства*, производства новых, субверсивных смыслов. Демократия опыта, антидисциплина, творческая смекалка – эти орудия «простых людей» сегодня оказываются эффективнее староситуационистского шума и ярости, которым они, впрочем, наследуют. «Все, чем ты обладаешь, в ответ обладает тобой» (Р. Ванейгем); жизнь меняет местами субъект и предикат этой фразы. Человек умер, открыв дорогу людям, чьи мотивы, мысли и действия можно уважать, потому что они способны изменять мир к лучшему. Из этого нового универсализма снизу началась не только современная социология культуры, но и, как несложно догадаться, целый период в истории современного искусства, озаменованный взаимодействием художников и публики в деле конструирования ситуаций.

Станислав Шурина.
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.

In the world today all culture, all literature and art belong to definite classes and are geared to definite political lines. There is in fact no such thing as art for art's sake, art that stands above classes, art that is detached from or independent of politics.

DEAD G.I. IN VIET-NAM JUNGLE

By Thanh Hai (South Vietnamese poet)
Translated from Vietnamese.

Green are Viet-Nam's forests,
And red is Viet-Nam's soil.
Who lies there, dead,
in deep jungle forlorn?
An American G.I., dead,
His home State, who knows?
Fair hair tinged with red,
Eyes closed forever,
Lonely in jungle remote.
Back home across the ocean,
His wife goes out for a stroll,
And his little boy writes to Dad,
As in days gone by, his mother so old
Sits lost in prayers, sad:
—Oh, Virgin Mary, have pity on us!
Home may he soon return!
In the Viet-Nam jungle, this summer,
Dead leaves come fluttering down,
Oh, G.I. hugging the earth,
Do you hear your mother's prayer?
Green are Viet-Nam's forests,
And red is Viet-Nam's soil.
G.I. who lies there, dead,
Did you know at home the streets are in turmoil,
In days and days of protest
Marches your silver-haired mother,
Your wife and little toddler, lie fearless!
In front of troop trains they lie fearless!
How magnificent that gold-starred banner,
In American hands clasped tight!
In the jungle, eternal night
Has descended upon your eyes,
May I ask: how many of America's youth,
Can look straight at the clear sky,
And see the truth?
—No, your foe is not in Viet-Nam,
But right there,
In America.

КОАЛИЦИЯ РАБОТНИКОВ ИСКУССТВА: ЭТО НЕ ИСТОРИЯ*

ЛЮСИ ЛИППАРД



10 апреля 1969 года нью-йоркские художники и зрители — всего около трехсот человек — собрались в Школе визуальных искусств на Открытое слушание по делу о позиции Коалиции работников искусства в отношении музейной реформы и составления программы Открытой коалиции работников искусства. Предыдущее собрание такого масштаба, не связанное с эстетической проблематикой, было посвящено так и не воплощенному в жизнь проекту лофт-забастовки Ассоциации художников-арендаторов в 1961-м. Перед слушанием были оглашены 13 требований к Музею современного искусства и проведены демонстрации в их поддержку. Требования касались защиты прав художников: юридических, законодательных и политических — и были выдвинуты недавно созданной Коалицией работников искусства (какое-то время также носившей название Коалиции художников). Проект Коалиции родился 3 января 1969 года,

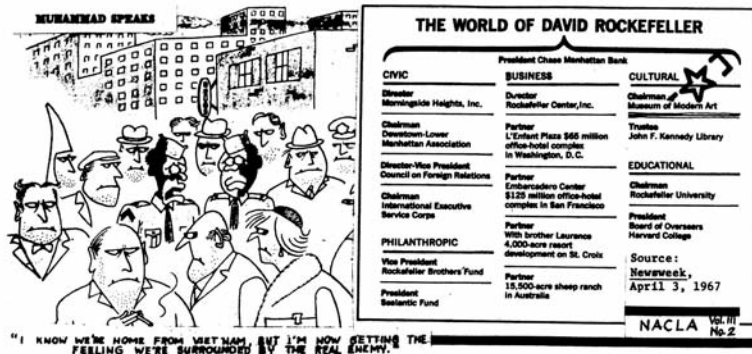
когда художник-кинетист Такис (Василакис) снял одну из своих работ (на тот момент — собственность Музея современного искусства) с музейной выставки «Машина», мотивируя это тем, что художник имеет право контролировать хранение и экспонирование своих произведений вне зависимости от того, проданы они или нет. Высказывание, само по себе не претендующее на революционность. Но не в мире искусства.

Несмотря на то что записанная и изданная стенограмма Открытого слушания, организованного Коалицией работников искусства, касалась довольно узкого круга сюжетов, истинный смысл этого события был в обнародовании выражения общего недовольства Системой. Тон был задан выступлением Ричарда Артшвагера, который потратил две отведенные ему минуты на запуск фейерверков. Картина вызванного общей фрустрацией неистовства при максимально разнообразной и представительной

выборке опрошенных членов арт-сообщества (70 художников, архитекторов, режиссеров и критиков, к слову сказать, некоторые из них — негры) поразила истеблишмент, который был их адресатом. Иначе и быть не могло, ведь в арт-мире жалобы обычно звучат громко, но при этом в относительно приватной обстановке мастерских и баров и почти никогда не артикулируются публично. Тех, кто высказал свои претензии на публике, некоторые из тайно недовольных немедленно обвинили в оппортунизме. Несколько выступавших заявили, что считают Музей современного искусства объектом, недостойным внимания художников, но большинство сошлось на том, что именно с него и стоит начать, хотя бы потому, что МоМА одновременно является средоточием и местопребыванием власти. На то, чтобы вступать в спор со всеми музеями сразу, у участников движения не было ни людей, ни времени, ни сил, а МоМА от-

Материал
проиллюстрирован
архивными
документами
«Коалиции Работников
Искусства»

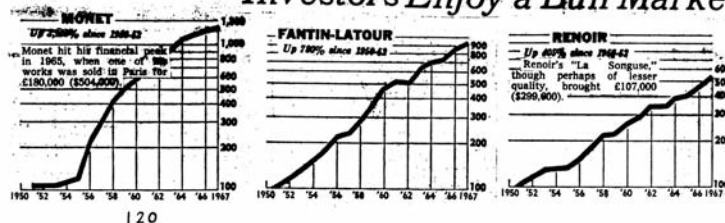
*Настоящий текст был напечатан в 1970 году в Studio International.



The Arts Belong To The People



Investors Enjoy a Bull Market



личали его мировой статус, совет попечителей во главе с Рокфеллером (со всеми сопутствующими подобной компании экономическими и политическими прегрешениями), пропаганда культа художников-звезд, а следовательно, зависимость от галерей и коллекционеров, сохранение одной, с осторожностью отобранной коллекции уже ставших авторитетами авторов. Но особенно – отсутствие контактов с арт-сообществом и новейшим искусством, пренебрежительное отношение к советам и пожеланиям художников, заполнивших образовавшуюся в ходе

деятельности музея лакуну. 13 требований февраля 1969 года сократили до 11 в июне. К моменту обращения к музеям в марте 1970-го в основном разделе их осталось 9: А. КОАЛИЦИЯ РАБОТНИКОВ ИСКУССТВА ПРЕДЪЯВЛЯЕТ К МУЗЕЯМ СЛЕДУЮЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ:

1. Совет попечителей каждого музея при условии, что за ним сохраняется право на принятие решений, должен на треть состоять из его работников, на треть – из его покровителей и на треть – из художников. Музей должен всеми средствами стремиться к более откры-

той и демократичной позиции. Произведения искусства – это культурное наследие, принадлежащее народу. Ситуация, когда их контролирует меньшинство, недопустима, а потому выбор совета попечителей на основании их финансового положения необходимо исключить.

2. Вход в любой музей должен быть бесплатным вне зависимости от времени. Музеи должны быть открыты по вечерам, чтобы работающие люди также имели возможность посетить их.

3. Все музеи должны быть децентрализованы настолько, чтобы доступ к их деятельности и предоставляемым услугам получили негры, пуэрториканцы и другие меньшинства. Музеи должны содействовать проведению мероприятий, с которыми эти сообщества могут идентифицироваться и в организации которых они могут принимать активное участие. Существующие в городе структуры должны быть преобразованы в относительно дешевые гибкие сетевые музеи или культурные центры, освобожденные от позорного прислуживания исключительно высшим слоям общества.

4. В каждом музее должна быть выделена секция, посвященная достижениям негритянских и пуэрториканских авторов, контролируемая ими же. В первую очередь это касается тех городов, где вышеуказанные меньшинства широко представлены.

5. Музеи должны поддерживать женщин-художников в преодолении того ущерба, который на протяжении столетий наносился образу женщины как художника. Музеи должны обеспечить равную представленность обоих полов при ор-

ганизации выставок, закупке произведений и формировании отборочных комитетов.

6. По крайней мере один музей в каждом городе должен вести постоянно обновляемый список всех художников своего региона, доступный широкой публике.

7. Сотрудники музеев должны занимать публичную позицию и использовать свое политическое влияние в вопросах, касающихся благополучия художников, таких как регулирование арендной платы художников, законы, защищающие их права, и любое другое содействие художникам, проживающим в их регионе. В частности, музеи как центральные организации должны активно реагировать на кризис, поставивший под угрозу выживание человека, и требовать от правительства рассматривать экологические проблемы на одном уровне с вопросами войны или освоения космоса.

8. В экспозиционных программах музеев особое внимание должно уделяться работам художников, не выставленным в коммерческих галереях. Кроме того, музеи должны спонсировать создание работ таких художников, а также их экспонирование на других площадках.

9. За художниками должно сохраняться право распоряжаться судьбой своих произведений вне зависимости от того, владеют они ими или нет, таким образом, чтобы их нельзя было ни изменить, ни уничтожить, ни экспонировать без согласия автора.

В. ДО ТЕХ ПОР ПОКА КАЖДОМУ ЧЕЛОВЕКУ НЕ БУДЕТ ГАРАНТИРОВАН МИНИМАЛЬНЫЙ ДОХОД, ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ХУДОЖНИКОВ ДОЛЖНО БЫТЬ УЛУЧ-

ШЕНО СЛЕДУЮЩИМ ОБРАЗОМ:

1. Художники или их наследники должны получать плату за любое коммерческое использование их произведений, неважно, являются они его собственниками или нет.

2. Часть прибыли, получаемой при перепродаже произведения, должна возвращаться художнику или его наследникам.

3. На налоги, взимаемые при продаже работ покойных художников, следует организовать целевой фонд, на средства которого будут обеспечены стипендии, медицинское страхование, помощь семьям художников и другие социальные блага.

Степень согласия с выдвигаемыми требованиями в сообществе настолько колеблется, что неизбежной становится и подвижность самой организации. В каждый конкретный момент времени Коалиция насчитывает столько идентичностей, сколько и участников. В ней нет ни представителей, ни служащих, сбор средств осуществляется на встречах Круга Фриско, количество участников радикально меняется, как, собственно, и их радикальность – в зависимости от того, какой уровень возбуждения, гнева, чувства вины генерирует то или иное событие. Коалицию можно сравнить с зонтом, который время от времени выворачивается наизнанку порывами ветра. Своеобразное бюро жалоб и предложений, включающее в себя группы людей, которые преследуют цели не только разные, но даже противоречащие друг другу. Доводы, приводимые сторонниками создания более узкой и упорядоченной структуры, не оказывают воздействия на реальное положение вещей. Иллюзий от-

носительно эффективности работы Коалиции нет ни внутри сообщества, ни вне него. Разница только в том, что извне кажется, будто можно сделать лучше, если действовать иначе, а изнутри это выглядит невозможным.

Так, Дон Джадд был изначально заинтересован в объединении, но собрания Коалиции вызвали у него только отвращение (к слову, он не пытался изменить их и не высказал никаких собственных идей, что весьма прискорбно, поскольку его прямой и ясный ум был бы нам очень полезен). В своем последнем тексте об искусстве и политике (Арт-форум, сентябрь 1970 года) он написал: «Художники должны создать свою организацию. Очень странно, когда есть целая область деятельности, в которой люди не могут оказать друг другу поддержку и защититься от безответственности и коррупции. Эта организация должна располагать собственными деньгами. Можно призывать художников и арт-дилеров вносить добровольные пожертвования с каждой продажи». Мы обсудили это предложение, но для его реализации, естественно, требуется участие большего числа художников и галеристов, готовых поддерживать инициативу. Помимо этого Джадд обратил внимание на то, что «новая организация, в отличие от Коалиции работников искусства, должна четко определить свою позицию и подойти к осуществлению своей программы максимально практично». При этом он соглашается с нашим первым требованием и предлагает точнее сформулировать его и предъявить музеям. Мы это делали и делаем. Затем он говорит, что «в случае немотивированного отказа со стороны каких-то музе-

artists attack moma



ев мы можем устроить забастовку». Но кто примет в ней участие? Джадд и другие представители молчаливого большинства? Если все художники, которые хотят создать профсоюз, соберутся вместе и присоединятся к требованиям Коалиции из раздела «В», она сможет принять под общий «зонт» еще одну группу с узкими интересами или присоединить ее к себе в качестве автономного образования. Но пока всем известные сторонние наблюдатели, уже закрепившие за собой этот статус (на ум сразу приходят Смитсон, Серра и издатель Филип Лейдер), многие из которых являются уважаемыми членами арт-сообщества и талантливыми ораторами, обладающими даром убеждения, — пока эти люди мастурбируют в барах, рассказывая всем, насколько абсурдна и неорганизована деятельность Коалиции, вместо того чтобы заявить об этом публично, они

будут причиной отравления и до некоторой степени падения Коалиции.

Если мои слова звучат уныло или, напротив, чересчур оптимистично, то это потому, что я не могу не вспомнить, с чего начиналась Коалиция. Первые несколько открытых собраний были пронизаны колоссальным эстетическим и экономическим сомнением. Постепенно отвращение к организации как таковой, характерный снобизм в вопросе о художниках, с которыми нужно или можно иметь дело, нежелание тратить свое время и неприятие криков, риторики и оппортунизма (явление, характерное не только для Коалиции) сменились общим возбуждением и даже любовной терпимостью к некоторым наименее радикально настроенным художникам. Никто не думал, что все идеально, но никому и не приходилось видеть, чтобы нью-йоркские художники дей-

ствовали иначе. Несмотря на всю свою неоднородность, в течение зимы и весны 1969 года Коалиция стала сообществом художников внутри большего арт-сообщества. Центральными событиями «медового месяца» стали организация публичного слушания и последующая публикация его материалов, позднее — создание «альтернативного комитета», который занимался поиском альтернативных структур и рассмотрел варианты организации профсоюза (обеспечивающего все вплоть до услуг дантиста), массовый захват заброшенных пристаней на Гудзоне и превращение их в мастерские и выставочные пространства (теперь этим занимается истеблишмент), а также открытие информационного центра с ксероксом. Все это вылилось в организацию уютного, хотя и немного утомительного семинара, обуздавшего самые высокие волны идеализма с пеной философии, что так привычно для нью-йоркского искусства. На еженедельных встречах присутствовало около 60 человек, иногда 100, комитеты были гораздо малочисленнее. И там, и там — постоянные смены курса, споры, бесконечные бредни (о которых обычно говорили, что это выступает кто-то другой), наивность, преданность общему делу и одновременно — полное непонимание того, как его осуществлять, фанатичный подъем в баре после каждого собрания, не говоря уже о бесконечных телефонных звонках — биче маленькой организации, не имеющей эффективных каналов связи, — и все это на фоне возбуждения, вызванного осознанием, что МоМА почему-то боится нас.

Закончился этот период внутренними спорами вокруг

проблемы «шантажа» первого поколения выпускников Нью-Йоркской школы художников Музеем современного искусства (я считаю это одной из самых важных наших кампаний) и проблемы структуры Коалиции, которая раздувалась, как иногда казалось, словно от ложной беременности. Очень часто эти споры затрагивали вопрос о том, имеет ли общее собрание право накладывать вето на решения, принимаемые усердно работающими комитетами или группами с узкими интересами, включая несговорчивый «комитет действий», в котором собрались самые активные борцы и участники Guerrilla Art Action Group. Я, например, была полностью согласна с «Предложением» Кестутиса Запкаса против права вето, выдвинутом летом 1969 года. В этом тексте, помимо прочего, говорилось следующее: «У Коалиции нет причин предлагать образцам привычных бюрократических организаций. Мало вовлеченное большинство не должно препятствовать продвижению более частных интересов».

Самым противоречивым аспектом Коалиции в глазах художников и истеблишмента был термин «политизация искусства», которым обычно обозначались программы художников-негров и женщин, а также призывы к музеям публично выступать против расизма, войны и дискриминации. 4 мая 1969 года Хилтон Крамер из «Нью-Йорк Таймс» сделал нам двусмысленный комплимент, заявив, что Открытое слушание предложило, «хоть и несколько непоследовательно, новый способ мыслить производство и потребление произведений искусства, который может кардинально изменить или даже уничтожить установ-

ленные практики с их болезненной зависимостью от больших денег и ложного престижа». У него было «четкое ощущение моральной дилеммы, которую долгое время рады были оставлять без внимания более мудрые и опытные умы». Но стоило Коалиции набрать силу, как мы стали менее привлекательными. Его вторая статья (17 января 1970 года) завершалась призывом ко всем тем хорошим людям, «которые верят в саму идею существования художественных музеев, свободных от политического давления, громко и ясно сказать, что мы не потерпим политизации искусства». Мы отреагировали на его слова развернутым письмом, напечатанным вместе с его третьей статьей на эту тему (8 февраля 1970 года). Наш ответ был следующим: если под «политизацией искусства» вы понимаете «искусство политическое, то мы доводим до вашего сведения, что Коалиция работников искусства никогда не высказывала своего мнения относительно содержания и формы произведений, вопросов, которые мы считаем частным делом художников». Кроме того, «мистер Крамер игнорирует тот факт, что то, чему в действительности противостоят радикальные критики, есть как раз современная консервативная политизация Музея. Если люди, контролирующие Музей современного искусства в данный момент, не связаны с политикой, то кто вообще с ней связан?» Коалиция работников искусства не задумывалась как политическая группа, но очевидно, что образом для нее были негритянские и студенческие движения 1960-х, и к моменту Открытого слушания было ясно, что нехудожественные вопросы будут для нее если не приоритетными, то

по меньшей мере риторически важными. Мы поддерживали «Черных пантер», «Чикагскую семерку» и другие радикальные группы, мы делали заявления и посылали протестные телеграммы против экологических катастроф, снижения финансирования музеев, постройки автомагистралей и др., однажды мы передали половину нашей казны (около 300 фунтов, заработанных на продажах книг) уроженке Биафры, попросившей о помощи на одном из собраний. Но главной деятельностью Коалиции, как и ее предшественника и отчасти соратника – «Протеста художников и писателей», стала борьба за мир, в частности в рамках майской арт-забастовки 1970 года. В первый День моратория (15 октября 1969 года) Коалиции работников искусства удалось убедить закрыться музеи Современного искусства, Уитни и еврейской культуры, большинство галерей, а кроме того, убедить Метрополитен дожидаться более благоприятного момента для открытия крупной выставки американской живописи и скульптуры (здесь решающим фактором стала помощь участвующих в выставке художников). Правда, сам музей оставался открытым и был пикирован, как и Гуттенхайм.

Причиной самого ожесточенного спора с Музеем (помимо случая «шантажа») стал вопрос совместного финансирования плаката против войны в Сонгми – мрачной расцветки фотографии корреспондента «Лайф» с подписью «Вопрос: И МЛАДЕНЦЕВ? Ответ: И МЛАДЕНЦЕВ». Проект был отклонен президентом попечительского совета, несмотря на изначальное, хотя и неожиданное согласие администрации. В знак протеста мы устроили пикет рядом с «Герникой», сами на-

for everyone in the arts photographers, printers, sculptors,

OPEN HEARING

SCHOOL OF VISUAL ARTS

Auditorium

209 E 23 nyc

APRIL

10

6 to 10 pm

choreographers, composers, critics, writers,



designers, film-makers, museum workers, painters,

печатали 50000 плакатов и распространили их бесплатно через неофициальную сеть художников и участников движения. Наши плакаты распространились по всему миру. В нашем релизе, в частности, говорилось: «По сути, результат такой, как было запланировано: плакат против войны в Сонгми, созданный на деньги художников, будет широко распространяться. Но беспрецедентное решение Музея как институции заявить о своей приверженности идеям гуманизма было им же отвергнуто. Отсутствие твердой позиции у Музея вызывает сомнения и относительно его приверженности искусству как таковому и может расцениваться лишь как горькое свидетельство упадка и/или беспомощности этой институции». Благодаря этому и другим эпизодам мы поняли, что полугосударственные организации не способны противостоять своим частным попечителям в случае прямого столкновения их интересов. (Как сказал Грегори Баткок на Открытом слушании, «попечители музеев управляют «Эн-Би-Си» и «Си-Би-Эс», «Нью-Йорк Таймс» и «Ассошиэйтед Пресс» и даже ве-

личайшей культурной пародией современности – Линкольн-центром. Они не только занимают управляющие посты в музеях друг друга, но и владеют «Ти-Эй-энд-Ти», «Фордом» и «Дженерал Моторс», огромными, многомиллионными фондами, Колумбийским университетом, «Алкоа», горной промышленностью Миннесоты, «Юнайтед Фрут» и «Эй-Эм-Кей». Значение этих фактов огромно. Осознаете ли вы, что именно эти попечители Метрополитен и музеев современного искусства, любящие искусство и преданные культуре, ведут войну во Вьетнаме?») И еще мы выяснили, что есть одна вещь, которую не способны понять музейные администраторы: большинство художников живут тремя (а женщины часто четырьмя) жизнями – занимаются искусством, зарабатывают на хлеб, занимаются политической и социальной деятельностью, а возможно, еще и ведут хозяйство. Когда музейный функционер сердится на наше недоверие к долгим разговорам и вообще на нашу неэффективность (безответственность, по его словам), он забывает, что сам он получает зарплату за «серьезное отношение» к работе и тем проблемам, которыми его выходящие на пикет оппоненты занимаются безо всякой финансовой поддержки, и что участникам Коалиции приходится выпрашивать время на свою деятельность у «реального мира».

Конечно, как нести бремя политической активности – личный выбор каждого (хотя любому, кто настолько хорошо устроен, что считает себя свободным от такого бремени, предстоит пережить серьезное потрясение). Коалиция работников искусства будет влиятельной только в сфере искус-

ства, и мне кажется, что если движение за мир занимает художника больше, чем борьба за права художников, он должен работать напрямую с этим движением. То, что мы можем сделать для «Черных пантер», или для дела мира, или для социального обеспечения матерей, или для деревьев силами Коалиции, можно сделать в сотни раз лучше, если действовать через специализирующиеся на этих вопросах организации. В то же время художник как таковой может оказывать влияние на зависящие от него институции и побуждать их публично высказывать свое мнение и влиять на других. Тот факт, что эти институции возглавляются людьми, одновременно управляющими другими сферами жизни, делает акции художника как такового тем более значимыми. Печально, что находится так мало художников, готовых хотя бы признать существование политического бремени, и что так много тех, кто считает искусство вообще, а значит, и свое собственное, настолько безобидным, что оно даже не требует сознательности. Но по крайней мере после арт-забастовки и других недавних событий я уже не так часто слышу сомнительное заявление «Мое искусство – моя политика». Политика – это то, как ты подаешь или удерживаешь свое искусство. Искусство может быть политикой художника только в том случае, если это открыто политическое искусство, а большинство художников, произносящих эти слова, открыто противопоставляют себя политическому искусству. Позиция Коалиции нейтральна, она всегда была группой, скорее вовлеченной в проблемы этики, нежели эстетики. (Ленин говорил, что

этика есть эстетика будущего.) Однако в целом главная дилемма художника, описываемая вопросами: «Тот ли это тип общества, в котором я могу заниматься искусством? Зачем нужно искусство в этом или любом другом обществе? Должно ли оно быть бесполезным, даже в моральном отношении?» – остается неразрешенной как внутри Коалиции, так и за ее пределами.

20 октября 1969 года в качестве «преамбулы» ко второму году работы Коалиции Карл Андре зачитал нам разгромный перечень всех ее провалов. Вот некоторые из его претензий: «Нам не удалось убедить работников искусства в том, что перечисление всех гнусностей и несправедливостей американской экономической системы тщетно... Нам не удалось убедить работников искусства в том, что профессия художника – это не карьера, а непреодолимое свидетельство ценности всей жизни. Нам не удалось убедить художников в том, что сущность искусства есть вдохновение, а не мелочные амбиции. Нам не удалось убедить работников искусства в том, что качество есть не более чем миф, который не заменит собой явление искусства... ПОЭТОМУ МЫ, ЧЛЕНЫ КОАЛИЦИИ РАБОТНИКОВ ИСКУССТВА, СТАВИМ ПЕРЕД СОБОЙ СЛЕДУЮЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ: 1. ИСКУССТВО – НАШ ТРУД – ДОЛЖНО ИСПОЛЬЗОВАТЬСЯ ШИРОКО И С ПОДОБАЮЩИМ УВАЖЕНИЕМ. 2. ИСКУССТВО – НАШ ТРУД – ДОЛЖНО СПРАВЕДЛИВО ОПЛАЧИВАТЬСЯ. 3. ИСКУССТВО – НАШ ТРУД – ДОЛЖНО БЫТЬ ЛУЧШИМ, НА ЧТО МЫ СПОСОБНЫ В ЭТОЙ ЖИЗНИ». Кто-то скажет, что это риторика? Возможно. Красноречие? Определенно. Но главный во-

прос всегда сводится к достоинству, достоинству и терпимости – главным вопросам в любом деле, связанном с правами человека. Чернокожие художники и художники-женщины всегда были источниками тревоги для арт-сообщества, потому что их требование – уважать их достоинство как художников – пронизано гневом. Это приводит к тому, что другим группам внутри сообщества тяжело уживаться и сотрудничать с ними. Художники вообще подобны чернокожим среди интеллигенции. Талантливая и разгневанная чернокожая художница – это, возможно, самый взрывоопасный элемент. У нее есть то «нечего терять», которое традиционно формировало самых выдающихся революционеров.

Этическая роль Коалиции приводит людей в ярость. Ее часто критикуют за то, что она не настолько адекватно представляет арт-сообщество, чтобы к ней прислушивались. В ответ мы критикуем арт-сообщество за то, что оно отказывается выступать публично – вместе с нами или против нас. Коалиция работает и время от времени добивается результатов. Когда же эти самодовольные соглашатели возьмутся за дело и начнут бороться не с нами, а с общим врагом? В июне 1969 года в дискуссии с художниками, которые, как мы заявили, стали жертвами шантажа (они были вынуждены передать свои работы в дар МоМА для организации «исторической» выставки, которая вообще-то должна была формироваться на основе постоянной коллекции музея), мы написали: «Наши действия не должны рассматриваться как действия сообщества в целом, скорее речь идет о «сознательном» отношении к существую-

щей системе. Мы представляем тех, кто сейчас входит в Коалицию работников искусства и, по умолчанию, пассивную часть арт-сообщества. Мы будем высказываться от имени каждого, кто не высказывается от своего имени сам, до тех пор пока он не займет собственную позицию по тому или иному вопросу. Коалиция не завидует успеху тех, кто принял участие в выставке – перед ними как художниками мы все в большом долгу, – и мы не критикуем эстетическое содержание выставки. Мы все прекрасно знаем, в каких условиях годами жили эти художники под гнетом существующей системы, именно эту систему мы хотели бы изменить. Мы не намерены перестать вызывать призрак Эда Рейнхардта. В шестидесятые широкие слои населения по всему миру осознали то, что задолго до этого осознал Рейнхардт в арт-мире: грехам бездействия и работы на заказ, преступлениям молчания и праздно-риторичности одинаково нет оправданий».

Суть дела, конечно, в том, что ни один художник – входит он в Коалицию или нет – не хочет слышать о том, что кто-то думает за него. И никому не нравится, когда ему напоминают, что он только винтик в общем механизме. Успешные художники переносят это еще хуже, чем начинающие. Художник – это человек, который выбрал «независимую» жизнь вне конвенциональных структур. Он по природе своей не приспособлен для группового мышления и совместных действий. Кроме того, ему пришлось чем-то пожертвовать ради «свободы». И тем не менее он предпочитает жаловаться коллегам-художникам, а иногда и на них, на галерейную систему, на невежество музеев в вопросах искусства и их равнодушные к

жизни художников, на то, как критики «используют» его и его искусство – вместо того чтобы попытаться что-то изменить. И я подозреваю, что причина этого кроется в том, что если художник признается самому себе, насколько он загнан в угол, его жизнь станет совсем невыносимой. Иллюзия свободы – самое главное в жизни человека, которому общество не даст ничего другого. Даже если он успешен (а некоторые из тех художников, чьи работы в эстетическом и этическом отношении наименее удачны и которые в разговорах с членами Коалиции ведут себя как разоблаченные предатели, социально и финансово наиболее успешны) – даже тогда, если он сравнит свой успех со своими компромиссами, его ждет тяжелый удар. Приятнее вообще не думать об этом, чем осознавать, что ничего нельзя изменить. У Эда Рейнхардта и Карла Андре хватило смелости публично говорить о противоречивости своей жизненной ситуации – и их поливали грязью гораздо больше, чем их слабых коллег, которые опустились до слежки за подозреваемыми, или чем художника, который довольствуется ролью мальчика на побегушках при критике или талисмана для коллекционера. В июне 1969 года на дверях по всему городу был расклеен список вопросов, которые привели в бешенство почти всех: «Искусством управляют деньги? Галереями управляют деньги? Художниками манипулируют галереи? Искусством управляют художники? Искусство – это карьера? Карьера – это пьянки? Галереи – сутенеры развращенных художников, которые клеятся к бессмертию?»

Истинная ценность Коалиции – в ее голосе, а не в ее силе, в ее шепоте, а не в ее крике. Она одновременно существует как

угроза и как «место» (в сознании людей и в реальном пространстве – как центр приема и обработки жалоб художников). Ее молчаливое большинство больше, чем обычно думают. И значительнее всех наших «конкретных» достижений тот факт (неважно, прибавил он нам популярности или нет), что Коалиция подняла вопросы, которые американские художники (начиная с 30-х годов) не могли решить вместе, – вопросы, связанные с достоинством и ценностью искусства и художника в мире, который часто полагает, что не имеет ни того, ни другого. Если американский художник стал более осознанно смотреть на свои выставки, продажи, конференции, контракты как автономный и независимый участник и даже движущая сила своей собственной системы, работа Коалиции имела смысл. Но если эстетические разногласия оказываются препятствием для понимания и сотрудничества равно успешных художников в деле борьбы за свои права, то, наверное, победы нет. Наверное, художники станут единственной в мире профессией, представители которой не могут держаться вместе столько, сколько нужно, чтобы оградить коллег от воздействия их собственных ошибок. Наверное, гармоничность, идеализм и цельность, которые, как принято считать, характеризуют искусство, утасли в наше жестокое время. Может быть, Коалиция нужна затем, чтобы так не думать, даже если надежды совсем мало.

Завтра вечером (21 сентября) состоится собрание Коалиции, Арт-забастовки, Ассоциации художников Сохо и группы по жилищным проблемам художников. Это будет первое собрание в этом сезоне, в третьем сезоне работы Коалиции, в первом сезоне после того, как 2000

художников объединились для протеста против вторжения в Камбоджу и событий в университетах Кента, Аутуста и Джексона и позже сформировали Арт-забастовку. Это будет первое собрание сезона, обещающего быть скучным на организуемые коммерческими институтами мероприятия для арт-сообщества. Многие люди знают, что в этом году они могут с большей пользой потратить время в мастерских или на улицах. И чтобы остаться равнодушным, нужно быть значительно выше происходящего. В то же время, большая часть арт-мира боится вынести свои бредни из баров на улицу, боится потерять обретенную в прошлом году точку опоры на следующей ступеньке и в то же время боится, что вся лестница будет сожжена, опрокинута, взлетит на воздух, едва они доберутся до ее вершины (а ведь нет ничего страшнее гнева человека, который ненавидит самого себя за уступки, на которые идет, и при этом оказывается лишен плодов своего лизоблюдства). Не самая приятная ситуация, но разрешать ее придется всем нам и внутри, и вне Коалиции, причем прямо сейчас.

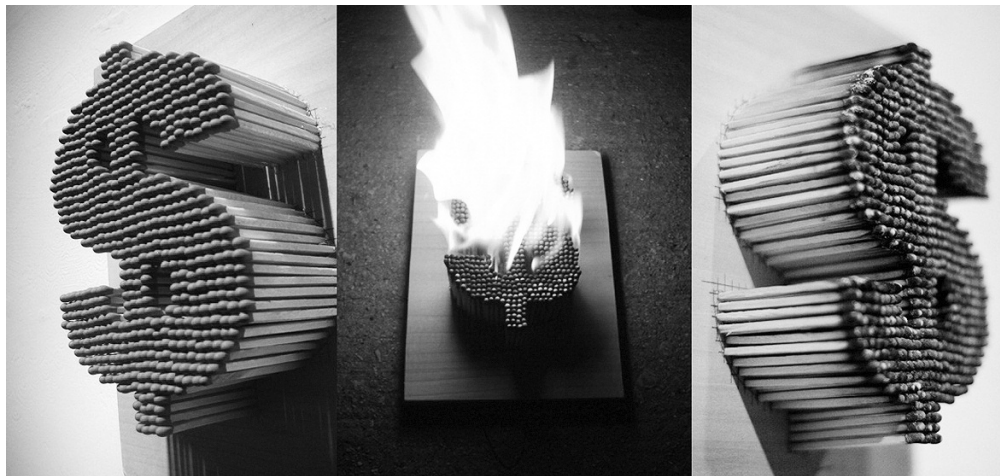
Перевод с английского ОЛЬГИ БУЛАТОВОЙ под редакцией ВЕРЫ АКУЛОВОЙ



Люси Липпард
Родилась в 1937 году в Нью-Йорке. Одна из ведущих американских критиков в послевоенном искусстве США. Выступала как куратор и политический активист. Автор более двадцати книг и ряда статей по феминизму, искусству и политике. Принимала активное участие в деятельности многочисленных объединений художников. Живет в Нью-Йорке.

ИСКУССТВО ПОСЛЕ КОНЦА ОБЩЕСТВА*

БОРИС БУДЕН



Пей-Сан Нг
«Стички: доллар»,
2010

*Обицательность
постепенно подменяет
собой общественность¹*

Заголовок настоящего текста – это парафраз тезиса Артура Данто, провозгласившего, что современное искусство возникает после конца искусства². Разумеется, конец искусства у Данто понимался отнюдь не как летальный исход, после которого искусство продолжает свое существование только в загробной жизни. На самом деле, конец искусства означает конец некой истории искусства, некоего тщательно выстроенного нарратива. И даже если история искусства завершилась, ее субъект – художественное производство – продолжает жить. Художники продолжают создавать произведения искусства, они лишь не могут больше претендовать на то, что эти произведения представляют некий момент истории искусства. То, чего они отныне оказываются лишены, так это осознания

того, что создаваемое ими искусство принадлежит к некому большому нарративу, или же даже того, что оно отличается от искусства, создававшегося на предыдущем этапе художественной эволюции, например от искусства модернизма. Современное искусство, согласно Данто, может знать о существовании истории искусства, но оно не чувствует необходимости продвигать эту историю или развивать ее, как не чувствует необходимости дистанцироваться или же освободиться от прошлого. Таким образом, все это имеет отношение к духовному настрою, с которым искусство создается. Этот дух – дух истории искусства, охватывающей собой произведения искусства, – просто исчез.

При этом дух, о котором здесь идет речь, должен по сути пониматься в терминах философии духа, то есть в гегелевском смысле или в смысле, присущем немецкому романтизму в целом. Подобно тому

как в гегелевской философии дух претерпевает диалектическую эволюцию или, выражаясь точнее, преодолевает на пути своего становления различные стадии, дабы достигнуть финальной формы, являющей собой абсолютное знание, так и понятие истории искусства используется для того, чтобы привнести представление об эволюционном процессе, о прохождении в этом процессе различных этапов. Немецкий романтизм называл это *Bildungsprozess*, т.е. процесс, предполагающий познание и изучение как индивидуального, так и коллективного, или, в традициях немецкого романтизма, субъективного и объективного духа. В результате гипотеза о конце искусства как раз и подразумевает конец представления о подобном развитии. Этот конец – как здесь, так и в случае с абсолютным духом – подразумевает нечто вроде осознанности или знания пути, который был оставлен позади и который и есть осознание завершенности процесса познания. Коротко говоря, современное искусство осознает завершенность истории искусства, но в то же время осознает и свою роль в образовании (представлении и/или изменении) мира.

Проблематичность же этой гипотезы сводится к тому, что ее социальная значимость была намечена весьма абстрактно: конец искусства свершился как самореферентный акт. Искусство здесь сформулировало свой конец в связи с собственной историей. Таким образом, искусство со-



Энди Уорхол
«\$»,
1982

храняет себя в рамках одной из важнейших характеристик истории искусства, конец которой собственно и был провозглашен, а именно – идеи художественной автономии. Самоизобретенный конец искусства оставался в традиционных рамках идеи автономии искусства.

Нет сомнений, что нам хорошо известен исторический контекст, в котором этот конец искусства имеет место, и мы определяем его поздним капитализмом, эпохой постмодернистского конца больших нарративов, или краха идеи социальной революции и революции в целом, или эпохой конца утопии и т.д. В таком контексте гипотеза о конце кажется не только оправданной, но почти банальной. Это выглядит так, что искусство просто следует за некоторыми общим тенденциями, трансформируясь в соответствии с ними.

Единственный способ избежать этой банальности и даже переступить горизонт идеи автономии искусства – это прямо поднять вопрос о социальном контексте современного искусства или, скорее, о социальном контексте гипотезы его конца.

Именно здесь мы сталкиваемся с основной проблемой. Так называемый социальный контекст современного искусства – это контекст глобальных неолиберальных преобразований, задающих его, искусства, идеологические и политические основы или, скорее, его «самопревращение» в «искусство после конца искусства».

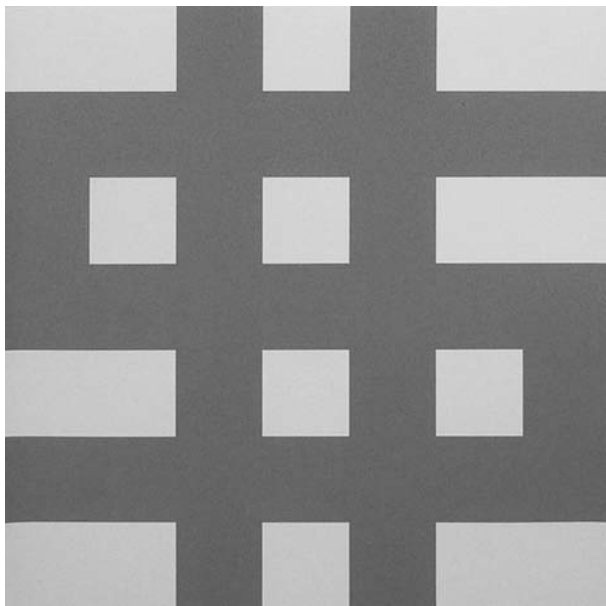
Напомним: неолиберальные преобразования заявили о себе в виде правого консерватизма и антисоциалистической политики, зачастую достигающей своих целей прямым насилием. Пиночетовский *coup d'état* в Чили и военный террор хунты в Аргентине и некоторых других странах на юге Латинской Америки в 70-х – ярчайшие примеры воплощения неолиберальных идей. Главной целью террора, как она формулировалась тогда с предельным прагматизмом, было разрушение социальных структур, которые неолиберальный режим расценивал как преграду для развития частного бизнеса и свободно рынка. И лишь позднее стало ясно, чем на самом деле являлась эта сокрушительная атака на все элементы государства всеобщего благосостояния. Это был не столько демонтаж отдельных институций государства всеобщего благосостояния, сколько атака на общество как таковое, на саму идею общества.

Никто не выразил основную мечту неолиберальной идеологии столь ясно и одно-

значно, как Маргарет Тэтчер – пожалуй, самая значимая фигура эпохи неолиберального политического переворота. В интервью 1987 года Тэтчер провозгласила: «Общества как такового не существует»³. А существует, с ее точки зрения, не общество вообще, а лишь отдельные мужчины и женщины, семьи, но не общество как таковое. Эта знаменитая фраза, которая и поныне реет лозунгом над всей эпохой неолиберальной гегемонии, была произнесена не социологом или философом, а политиком, чьи слова обладают перформативной властью. Иначе говоря, это было не научное соображение, а прекрасно сформулированная политическая программа: призыв к разрушению всех форм социальной солидарности, для освобождения места для индивидуализма, частной собственности на все воображаемые и невообразимые вещи, такие как личная ответственность, семейные ценности и т.д. Тот факт, что общества больше не существует, означает, что частная сфера теперь сможет бесконечно расширить горизонты приватного.

Причем если в поздние 70-е, когда Тэтчер пришла к власти (наряду с другими выдающимися неолиберальными политиками Рональдом Рейганом и Дэн Сяопином), утверждение, что общества не существует, было лишь политической программой, то сегодня, тридцать лет спустя, это стало реальностью. Мы живем в мире, в котором общества больше нет.

Отсюда и возникает парадоксальный вопрос о социальном контексте современного искусства. Ведь его социальный контекст – это не контекст общества, что и есть принципиальная предпосыл-



Оливье Моссет
«Доллар»,
1998

ка, отправляясь от которой, мы должны понимать современное искусство и сопутствующие ему феномены. В этом смысле мы можем согласовать с социальным контекстом гипотезу Данто: она не столько об «искусстве после конца искусства», но скорее об «искусстве после конца общества».

Позволим себе взять это соображение за исходное утверждение и проанализируем с этих позиций наиболее широко представления и понятия современной художественной среды. Основным здесь окажется понятие художественной системы, которая большинством деятелей современного искусства мыслилась сферой их профессиональной активности. Все они постоянно говорят о структуре или логике этой «системы искусства», иногда, если происходят из Восточной Европы, говорят, используя английские выражения, делая таким образом очевидным, что за систему искусства они имеют в виду и откуда растут ее корни. Приходится

также часто слышать, что художники либо «вошли в систему», либо, если не прорвались в нее, «потерпели неудачу». Произведения же искусства или «вращаются внутри художественной системы», или «противостоят ей». Несомненно, ключевым критерием для системы представляется цена работы, в то время как показателем успешности художника – цена его работ и его прорыв внутрь самых элитных художественных кругов. Только после того, как художник вошел в эти круги, он становится одним из «игроков». Наряду с этим система обычно описывается как «машина» или «структура» – так передается представление об иррациональных истоках этого феномена с бурлением его означаемых, которое с помощью плавающего означаемого «машина» сводится к чему-то рациональному, просчитанному, наделенному внутренней структурой и логикой.

Позволим себе сформулировать простой вопрос: является ли система искусства социальной подсистемой и возможно ли расценивать ее как (относительно автономную) социальную сферу? Короче говоря, расположена ли художественная система внутри общества, и если да, то где именно?

Очевидно, что мы не можем ответить утвердительно. Даже если в художественном мире принято говорить, что в определенных местоположениях (средах) система развивалась, а в других (например, в Восточной Европе) нет, мы тем не менее не можем отождествлять понятие места с (национальными) социальными местами.

Несомненно, художественная система – это транснациональное явление, хоть и не в общепринятом смысле. И все

же она – «западная», т.е. она характерна только для одного западного культурного аппарата. Она состоит из институций, таких как музей современного искусства, музей новейшего искусства, выставочный центр (kunsthalle), независимые и по большей части влиятельные галереи. Как бы то ни было, частные галереи – основа системы (галерейная система по сути составляет ядро системы художественной). Кроме того очевидно, что система искусства построена иерархически. Нам приходится слышать, что «локальные художественные центры утратили свое значение, они поглощены международными центрами – Базелем, Майами и Лондоном, но несомненно, что даже эти международные властные центры – лишь часть художественного каравана, непрестанно перемещающегося из одного места в другое».

Сомнений нет, система искусства – подвижна, хоть эта подвижность и привязана к незначительному количеству центров, вокруг которых все и вращается. Поэтому мы можем говорить скорее об управляемой, ограниченной и контролируемой мобильности. Система искусства вращается вокруг нескольких центров, или, вернее, одного западного центра, который включает в себя наиболее влиятельные институции художественной системы. Система искусства тождественна системе власти.

Более того, художественная система – не автономная, замкнутая на себя культурная сфера, так как в основе своей она обусловлена категориями рынка. Наиболее властные центры этой системы – те, которые обладают большей экономической мощью. В таком центре невозможно разграни-



**Авдей Тер-Оганьян,
Зоя Черкасская**
*Вид экспозиции
выставки «Ольга
Свиблова – говно,
или Конец
критического
дискурса»,
2008*

чить символический и реальный капитал: основная система мер – цена работ, которые находятся в этих центрах, и она соответствует оценке художественных произведений.

Подведем итог: система искусства – это транснациональное, иерархическое, основанное на рыночной власти явление с контролируемым типом мобильности. Но это не социальное явление: художественная система не может быть определена в социальном смысле даже как фантазия некоего транснационального общества, например межнационального гражданского общества. Вокруг ее сердцевины – рыночного выражения частных интересов – и структурируется вся система искусства, включая характерные формы ее (культурной и художественной) публичности.

Тем не менее это не означает, что система искусства не содержит никаких элементов социальности. Напротив, очевидно, что она обычно функционирует как своего рода суррогатное общество. Это особенно очевидно в одной из ее функций, на которую художественная общественность постоянно ссылается, говоря, что художники либо «вошли в систему», либо, если они не проникли, «потерпели неудачу». Система определена как поле в процессе включения/исключения.

Напомним о роли этой функции в формировании современного общества. Согласно Роберу Кастелло⁴ общество конституируется на уровне его репрезентативного объединения нации или, в политической терминологии национального государства, путем

двойного присоединения: как индивидуальных трудовых сил к национальной производительности, так и отдельных индивидумов к юридической системе национального государства. В последнем случае это подразумевает предоставление гражданских и социальных прав (или, скорее, предоставление гражданских прав как социальных). И лишь посредством такого двойного включения общество принимает современную форму нации, организованной как национальное государство, состоящее из индивидумов, которые являются носителями выше упомянутых прав.

Можем ли мы утверждать, что нечто подобное наблюдается и в художественной системе? На первый взгляд, она тоже содержит двойное включение, которое конституирует систему искусства как систему. Во-первых, это экономическое вовлечение: отдельные художники попадают (входят) в систему на основании их признания рынком («ключевым критерием для системы представляется цена работы, в то время как показателем успешности художника цена его работ и его прорыв внутри самых элитных художественных кругов»). Иными словами, признание рынком произведения художника есть непереносимое условие его включения в систему как художника/работника. Его работа участвует в производительности художественной системы как системы производства искусства. Во-вторых, это включение подразумевает символическое признание. Лишь художник, находящийся внутри системы искусства, есть истинно признанный художник, который принимает участие в воспроизводстве символического капитала «современного

искусства», то есть он может использовать его выгоды и преимущества и получает право участия в наслаждении прибыльностью искусства.

Конечно же, система искусства не является обществом, нацией, национальным государством (и быть художником не то же самое, что быть немцем, французом или словенцем). И все же то, что нельзя не отметить в художественной системе и в феномене современного искусства и что производится в самой этой системе и в самой идентичности современного художника, так это очевидные признаки разложения общества, нации, национального государства, как и искусства модернизма, которое и артикулировало себя в этих социальных и политических условиях, позволявших художнику чувствовать себя как дома, в том смысле, что он по-прежнему мыслил себя художником/гражданином, т.е. немецким, французским или словенским художником. Его работа привычно являлась частью (символической) производительности общества/нации, внутри которого он наслаждался так называемым общественным признанием. За пределами этого общества/нации существует также сфера международного художественного признания, идея универсальных художественных ценностей, на которых основывается художественный мир, то есть великие повествования истории искусства. Лучший пример тому Венецианская биеннале. Она следует логике национального представительства, но как международная институция она эту логику перекрывает. Было сделано допущение, что логика эта чревата извлечением из нее универсальных художественных цен-

ностей, которые снимут (*aufheben*) саму эту логику, переводя ее в нечто качественно превосходящее. Именно в этом снятии (*Aufheben*) международное признание и утверждало логику общественно-национального признания как его (качественно) превосходящую форму.

Сегодня Венецианская биеннале более не способна воспроизводить ту же диалектику производства универсальных художественных ценностей. Она лишь одна среди множества институций, принадлежащих к системе искусства, которой она подчинена. Ее элитарный статус больше не может ничего привнести в разъяснение универсального художественного качества. Элитарный характер биеннале вновь подтверждается ее ролью швейцара у двери в систему искусства, и именно поэтому ее местоположение ныне не в центре или в авторитетных верхах художественной системы, а скорее у ее краев, которые она бдительно контролирует и где она выполняет функцию отбора, вновь и вновь утверждая систему искусства как систему закрытую. (Не будем забывать, что даже немецкие романтики сводили роль культурной элиты, особенно ее миссию создания языка как «духа нации», к обозначению и охране границ общества/нации.)

Мы являемся свидетелями радикальной, переворачивающей все с ног на голову перемены. Система искусства – уже не международная институция оценки социальных/национальных художественных явлений, их своего рода универсальная сублимация, а как раз наоборот. Только в свете художественной системы социальные/национальные ху-

дожественные явления называют себя как ее эманация: их собственная логика выявляет себя, лишь обслуживая систему искусства. Речь идет о своего рода де-сублимации всего традиционного поля социальной/национальной культуры или искусства. Национальные культура и искусство не исчезают, наоборот – они радикально де-эссенциализируются и инструментализируются, и это полностью адекватно тому, что происходит с национальными государствами в контексте мировой политической и экономической власти. Точнее говоря, они исполняют свою роль, лишь обслуживая систему искусства. Этим объясняется очевидный парадокс, ведь, с одной стороны, национальных культуры и искусства не существует, поскольку они свелись ныне к чему-то уничижительному, указывающему на провинциализм, тогда как, с другой стороны, они постоянно осуществляют «национальные прорывы на международную сцену». Эти прорывы суть прорывы в систему искусства, которые были осуществлены в социальной/национальной форме, но лишь настолько, насколько национальная форма играет роль «игрока» или, говоря иначе, исполняет роль института включения в систему искусства. Институт национального искусства имеет смысл лишь как один среди других институтов художественной системы. Сам по себе он не имеет никакого значения и ничего не производит, никакого символического капитала.

В этом контексте (репрессивной) де-сублимации и инструментализации традиционных институций социальной/национальной культуры и искусства и в этой перспективе



Тим Нобл,
Сью Вебстер
«\$»,
2001

исчезновения общества или, точнее, исчезновения социального характера художественного производства, десоциализации современного искусства и следует рассматривать абстрактный характер художественной системы. В этой глобальной системе искусство, кажется, утратило контакт с конкретным социальным или политическим сообществом, его взаимоотношения с миром превратились в абстрактные категории, и, что наиболее важно, художник воспринимает свое отношение к миру и к себе самому только через «рыночный художественный обмен». Повторим еще раз: система искусства не расположена в обществе, скорее она представляет форму его разложения, которое как раз в силу этого воспроизводит некото-

рые элементы общественного строения. Художники же способны увидеть это достаточно четко. Они знают, что в системе искусства «общительность постепенно подменяет собой общественность».

Отсюда следует также и то, что роль музея современного искусства сводится сегодня к анти-музею. А это институция скорее системы искусства, нежели национальной культуры, причем не столько в транснациональном, сколько в транс-социальном смысле. Традиционный музей канонизирует художественные произведения на основе социального признания, эстетически подтверждая ранее установленную социальную значимость и таким образом выражая взаимозависимость между социальными и эстетическими ценностями. В свою очередь для музея современного искусства эстетическая ценность есть наиболее возвышенная форма социальной ценности (социальная ценность рассматривается как возвышенная или даже духовная категория). Сегодня же анти-музей не нуждается ни в какой социальной легитимации для выражения эстетической значимости, ибо эстетическую значимость можно производить за пределами общества — как в пре-социальном, так и транс-социальном смысле. Музей референтен не обществу, а системе искусства.

Эти факты говорят нам многое о функционировании современного искусства. Однако они говорят еще больше о не-функционировании современного общества. Искусство без общества означает общество без искусства. Мы можем предположить даже больше: не только то, что визуальные искусства визуальной культуры прекратили существовать как

важный фактор в процессе образования (Bildungsprozess) общества/нации; возможно, сам процесс образования общества/нации решительно остановился. Общество больше никого не обучает; мало того — оно уже не обучается само. Единственный социальный опыт, который все еще может быть сформулирован сегодня, — это опыт социального распада. В этом смысле современное общество все еще социально как (эстетический) эффект исчезновения общества.

Перевод с английского
ДАРЬИ АТЛАС

ПРИМЕЧАНИЯ

* Статья была впервые напечатана в журнале *Maska*, No. 121-122, Spring 2009.

¹ Кроме отдельно указанных случаев, все цитаты взяты из доклада Майи Брезник *The Field of Cultural Production in the Sphere of Visual Arts*.

² См. Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997).

³ См.: <http://www.margarettbatcher.org/speeches/displaydocument.asp?docid=106689>

⁴ *Die Metamorphosen der sozialen Frage. Eine Chronik der Lohnarbeit* (Konstanz: UVK, 2000).

Борис Буден
Родился в 1958 году в Гарешинице (Хорватия). Философ, автор ряда книг и статей по философии, политике, культурологии и современному искусству. В 90-е был главным редактором журнала *Arktin* (Загреб). Живет в Берлине.

ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА: ПРЕКАРИТЕТ В ТЕОРИИ И НА ПРАКТИКЕ

МАРИЯ ЧЕХОНАДСКИХ

Активисты
Chainworkers.org,
Крис Вудс
San Precario,
постер,
2004



Теория: прекаритет и прекаризация

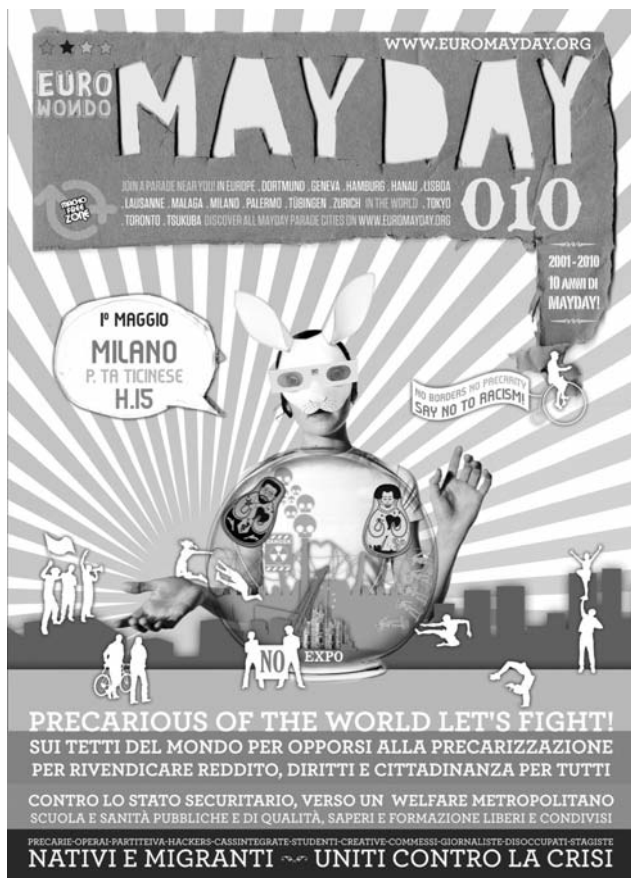
Эта статья задумана как начало разговора о проблемах трансформации труда, культурного производства и повседневной жизни творческих работников. Прежде чем начать такой разговор, необходимо отметить, что его теоретические рамки, связанные с про-

блемами постфордизма и нематериального труда, уже не первый год активно обсуждаются на локальном уровне, при этом анализу новых форм труда и трудовых отношений практически не уделяется внимания. Поэтому существует насущная необходимость как теоретического обобщения этой проблемы, так и непо-

средственного обращения с этой целью к постсоветскому контексту.

Возникновение и распространение новых форм занятости было спровоцировано переходом к специализированному производству и системе глобального разделения труда. Предприятия нового типа используют гибкие и децентрализованные формы трудовых отношений, а также частичную или удаленную систему занятости. Неуверенность в завтрашнем дне, тревожность, нестабильность социального и экономического положения стали экзистенциальной основой современного общества. Если мы начнем проблематизировать эту «экзистенциальную основу», то постепенно придем к пониманию того, что пределы нестабильности зависят от конкретных политических установлений¹. Для описания такого типа трудовых отношений принято использовать термин «precarious work» (нестабильная занятость), тогда как совокупность изменений условий жизни и труда получила терминологическое наименование «precarity» (прекаритет)².

Понятие прекаритета – предмет осмысления критической теории последнего десятилетия, где его изучение основывается на поздних фукианских идеях правительственности и биополитики, постоперационной теории множеств, концепции нематериального труда и, наконец, обращено в сторону анализа культурного производ-



Постер,
анонсирующий парад
Euro Mayday в Милане,
2010

ства на фоне формирования глобальной арт-системы. Таким образом, обсуждение прекаритета стало возможным в обстоятельствах перехода от фордизма, обеспечивающего почти максимальную занятость в обществе, к гибкой системе постфордизма, при котором массовая уязвимость и безработица стали нормой. В широком смысле узловыми точками для исследователей прекаритета являются политический макроуровень (или условия неолиберализма), социальный микроуровень (условия жизни и труда), а также философский и антропологический срез, где данные уровни смыкаются (субъективность)³.

Однако начать следует с социологических исследований,

основанных на точных характеристиках, и описания проблемы⁴. Дебаты о проблемах нестандартной занятости и новых формах трудовых отношений⁵ возникают в конце 90-х годов. Социология начала использовать термин «прекаритет» для описания распространения нерегулярной и нестабильной системы занятости без социальных гарантий. Пьер Бурдьё и Робер Кастель были одними из первых, кто рассмотрел проблемы прекаритета в связи с процессами глобализации экономики в условиях перехода к неолиберализму⁶. Флексибельная, скачкообразная, временная система занятости нормализуется и постепенно вытесняет стабильность пятидневной недели. На новом витке капитализма усиливается мобильность рабочей силы, что легитимизирует снижение оплаты труда, провоцирует конкуренцию между работниками. Эти процессы усиливают власть работодателя: происходит постепенный переход на краткосрочный контракт, узаконивающий право на увольнения без объяснения причин, понижается уровень социального страхования.

В работе «Метаморфозы социального вопроса. Хроника наемного труда» Робер Кастель сосредоточился на генеалогическом анализе нестабильности как таковой. Симптоматика и социальные эффекты «непрочного положения» отдельных групп или целого общества показаны им в широкой исторической перспективе. Сама фигура наемного работника оказывается центром этой нестабильности: «Быть или стать наемным работником значило попасть в зависимое положение, быть обреченным жить одним днем, оказывать

ся во власти нужды»⁷. И если в начале XX века радикальные политические партии предлагали отменить наемный труд как пережиток рабства⁸, то уже к середине века он стал доминирующей формой, изменив общество и место рабочего в нем. Как социолог Кастель выводит на передний план проблему дезаффиляции⁹, сопровождающей в разных исторических формах наемный труд со времен распада феодализма, а сегодня, ввиду разрушения общества наемного труда, имеющей характер массовой уязвимости.

Безусловно, прекаритет как социальный феномен возник задолго до того, как начались дебаты вокруг постфордистского общества. Нестабильность существования и уязвимость в наибольшей степени затрагивали «беспольных миру»: бродяг и пролетариев, которых сегодня, по мнению Кастеля, сменили «непригодные к найму» — «лишние», «ненанимаемые», ненятые или нанимаемые на зыбких условиях индивиды¹⁰.

Генеалогия нестабильности у Кастеля локализована топологически. Он рассматривает переход индивида из одной зоны в другую, от интеграции к уязвимости, от уязвимости к социальной смерти. Выводя доминанту зон уязвимости для большинства современных наемных работников, он пытается прийти к моделированию новых способов интеграции и преодоления дезаффиляции. Долгое время такими способами являлись не механизмы государственного регулирования и социальной защиты, а сети солидарности, взаимопомощи, поддержки ближнего окружения, что в трансформированном виде уже существует сегодня как ответ на усугубле-

ние неолиберальных реформ¹¹.

Такой формалистичный анализ и социальный конструктивизм выводит за скобки и в конечном итоге нейтрализует смысл политических установлений, которые делали (в прошлом) и делают (в настоящем) возможным тотальное распространение «непрочного положения». В отличие от Кастиля, Анджела Метрополус высказывается радикальней, считая, что прекаритет имманентен капитализму, и пока существует капитализм, существует прекаритет. Во всей истории капитализма именно фордизм – как обеспечение индивидов стабильной занятостью и максимумом социальных гарантий – является исключением из правил. Она отмечает, что ажиотаж по поводу прекаритета стал возможен только в условиях, когда он затронул привилегированное белое население европейских стран, тогда как прекаритет всегда существовал в таких видах труда, как розничная торговля, сельское хозяйство, домашняя работа, строительство¹².

Однако сегодня прекаритет больше не является маргинальной формой жизни и труда, поскольку он не противостоит гегемониальным структурам общества, а, скорее, органично вписывается в неолиберальный порядок с характерной для него мобильностью, неукорененностью, флексибильностью и, как результат, самоэксплуатацией.

Постсоветский прекаритет

Прекаритет как норма трудовых отношений в России был связан с переходом к рынку в 90-е годы. Реакцией на шоковую терапию и резкое сокращение производства стала

массовая безработица, которая никак не регулировалась государством. Местное правительство реализовывало неолиберальные идеи более радикально, чем его западные коллеги: новые политические установления должны были за короткий срок трансформировать советского субъекта в частного предпринимателя. Тот, кто не смог стать носителем такой предпринимательской субъективности или же не прошел инициацию рынком, пополнил ряды «бесполезных миру».

Сокращение рабочих мест, заработных плат, урезание до минимума социального страхования привели к массовому обнищанию населения. Граждане начали творить новые рабочие места самостоятельно. Важную роль в формировании нестандартной системы занятости сыграли первые формы (само)предпринимательства: безработные объединялись в группы, сети или действовали самостоятельно, нанимая «поденных» рабочих. Так, статус нестандартной занятости долгое время не получал официального признания, поскольку такого рода (само)предпринимательство было теневой или полуправовой моделью частного бизнеса. Ситуация оставалась невидимой, а проблемы, связанные с ней, долгое время не были артикулированы.

Прекаритет как система трудовых отношений формировался стихийно и снизу. Самоорганизация граждан в эпоху реформ приводит к возникновению альтернативной торговли (рынки, кустарное предпринимательство), альтернативному культурному производству (частные университеты, школы, имеющие неформальный статус). Через дружеские и семейные связи, неформальные отношения

между бывшими коллегами, а также широкую сеть взаимопомощи и взаимозависимости организуется новая модель производства. Прекаритет – форма творчества постсоветских безработных, вынужденных переизобретать собственную жизнь: инженеров, становящихся промоутерами фирмы Herbalife; челноков – жителей периферий, не имеющих высокой квалификации; учителей, создающих сети репетиторства; пенсионеров, гонимых милицией за создание стихийных продуктовых рынков; студентов, пишущих за деньги курсовые работы.

«Бесполезные миру» составили основу штата прекаритетных работников. Даже в тех случаях, когда изобретение новых рабочих мест было собственной инициативой работника, подобная инициатива заканчивалась чаще всего разорением, банкротством или рэккетом. В других случаях уличные палатки, рынки распродаж личных вещей или первые кустарные издательства превращались со временем в локальные магазины, секонд-хенды и издательские дома.

Основой нестандартной занятости, таким образом, являются неформальные отношения. Их зачатки были найдены Карин Клеман еще в позднесоветском промышленном производстве¹³. Практики неофициального сотрудничества между рабочими и начальством расплывались дисциплинарное советское общество, создавая альтернативные системы промышленного и культурного производства. С одной стороны, так возник феномен «цеховиков» и «альтернативных заказов налево», а с другой – сформировалась уникальная система взаимоотно-



шений между начальством и работниками: личные отношения становились базой для создания более гибкой системы труда и укрепляли теневые и нелегальные формы производства как бы в обход бюрократии. Позитивное преодоление дисциплинарных форм контроля переросло в раскол рабочих коллективов и аннулировало силу официальных и юридических установлений. Каждый сам за себя – таков принцип решения трудовых конфликтов¹⁴. Неформальные отношения органично ложились на новые лекала постсоветского прекаритета, сделав легитимным устный трудовой договор, гибкий график и неограниченный по времени рабочий день.

Широкоформатное творчество как способ выживания в новых условиях распространяется также на сферу культурного производства, которое требовало обновления и перехода к новым институциональным формам. Для работников в сфере искусства такой специфической формой самоорганизации является строительство новых институций современного искусства. Возникают

формы культурной политики, где сообщество координирует и согласовывает между собой новую выкройку будущей арт-системы. Отсутствие государственного протекционизма в области культуры также превращает модель культурного производства в (само)предпринимательство, базирующееся на системе неформальных отношений.

Чтобы осмыслить неформальные отношения между акторами культурного производства и процессы институализации, нужно обратиться к понятию «тусовка», которое в конце 90-х ввел Виктор Мизиано. Тусовка – особый тип сообщества, который возникает в результате распада официальной культуры и дисциплинарного советского общества. Такое сообщество функционирует не по принципу «общего дела» или «идеологического единомыслия», а консолидируется ради перспектив рыночного заказа и признания со стороны власти. В ситуации разрушения иерархий и статусов в такое дисперсное и крайне индивидуализированное сообщество с одинаковым успехом интегрируются «кандидаты искусствоведения, спекулянты компьютерами, герои андеграунда и бывшие функционеры»¹⁵.

Крайним формам индивидуализма соответствуют квазиинституциональные формы: «человек-музей», «человек-галерея», «человек-редакция»¹⁶. В учреждении издательства или галереи модель само(предпринимательства) выражается в стремлении реализовать себя не просто как предпринимателя, но как предприятие, когда галерист одновременно куратор, пиарщик, журналист, администратор, а иногда даже и художник. В таких условиях

тот, кто работает на этого человека-галерею, никогда не понимает, на какую должность он был принят. Индивидуальное предпринимательское творчество исключает конкретную цель и общую стратегию, художественную программу, а также разделение обязанностей и профессиональную этику. Исходя из этого, экономика всех новых учреждений основана на этике отношений и неписаных законах. Таким образом, в новых институциях всегда можно найти непрозрачную систему юридических предписаний или столкнуться с ее полным отсутствием.

В этом смысле в Москве возникает уникальная художественная ситуация, когда все отношения выстраиваются в горизонтальной перспективе: координатор проектов и арт-менеджер всегда еще немного куратор и журналист, тогда как сам куратор и художник всегда еще и менеджер по совместительству. Подобного рода взаимозаменяемость ролей плохо стыкуется с профессиональными амбициями представителей конкретных профессий, так что большинство кураторов, художников, критиков ухаживали и создавали собственные квазиинституции.

Однако этап первоначального накопления уже закончился, и те институции, которые удержались на плаву с помощью разнообразных механизмов теневой экономики и неформальных отношений, трансформировались в микрокорпорации, очень скоро оставив за бортом современности всех, кто не соответствовал их корпоративному стилю. Первоначальное накопление как символическое, так и реального капитала отдельными персонажами тусовки стало

возможным также благодаря архайзации трудовых отношений: например, частные коллекции можно было легко, быстро и дешево собирать, практикуя бартер (картина на мастерскую). Квазиинституты стали доминирующей моделью для музеев, центров и издательств. Так, мафиозное засилье деятелей 90-х годов делает затруднительным альтернативные формы институциональной политики. В период путинской стабилизации и долгожданного признания искусства со стороны бизнес-элиты часть квазиинституций вместе с их выжившими харизматичными лидерами продолжили собственное развитие по старой схеме «сам-себе-режиссер» и сохранили модель общения face-to-face с наемными работниками, художниками, кураторами и критиками.

Так из тусовки формировалась новая буржуазия от искусства, среди которой выросло огромное количество галеристов, арт-дилеров, менеджеров, художников и функционеров. Именно благодаря этой новой буржуазии сегодня мы имеем Московскую биеннале, Винзавод, Гараж и Пермский музей. Сохранив хваткость умелых коммуникаторов 90-х, хозяева нового положения продолжают использовать риторику дружбы и неформальных отношений в любых производственных ситуациях: от найма до заключения сделок с художниками.

Если всплеск неформальных отношений в 90-е годы – это средство ухода от нормализации закоренелых институтов науки, образования и музейного дела, то в нулевые такая система связей является также компенсаторным механизмом социальной защиты. При жесткой системе иерар-

хии, которая сложилась на сегодняшний день, существует гибкая система трудовых отношений.

Долгое время способами защиты от социальных рисков были не механизмы государственного регулирования и социальной защиты, а сети солидарности, взаимопомощи, поддержки ближнего окружения, что в трансформированном виде уже существует сегодня как ответ на усугубление прекаризации. Новое арт-сообщество выживает и поддерживает собственное воспроизводство за счет формирования ближнего круга, готового оказать поддержку и помощь. При высокоразвитой системе неформальных связей и практик в арт-сообществе сегодня действуют именно такие средневековые способы социальной защиты. Бездомный художник живет у заваленного срочными заказами арт-критика, арт-критик ищет новую работу для себя и художника, тогда как заказчик статьи интересуется кандидатурой на должность редактора у арт-критика. Этот круг множится до бесконечности: редактор, которого нашел арт-критик, ищет помощников для работы над новоиспеченным заказом и привлекает бездомного художника, последний теперь интересуется, как снять новое жилье. К цепочке поиска «работа-жилье» подключаются и другие нуждающиеся. Работа без контракта, задержка и невыплата гонораров – стандартный финал этих авантур. Отношения, где все связаны между собой обязательствами и ответственностью, иногда приводят к тому, что фигура реального работодателя большинству участников цепочки остается неизвестной. Такой механизм работает безотказно и не дает

никаких сбоев. Более того, диалектика «то густо, то пусто» позволяет соглашаться участникам цепочки на любые условия оплаты труда.

Защита ближнего круга – средневековый механизм преодоления нестабильности повседневного существования, так, на территориальном и региональном уровне существовали аналогичные формы кооперации между крестьянами¹⁷. Арт-сообщество заменяет семью для оторванных от места рождения культурных работников, положение которых вполне сравнимо с иммигрантами¹⁸. Пока работники культуры осознают себя частью этой «семьи» – по модели средневековых деревенских общин, приходится говорить не о классовом сознании, но, скорее, об «общинной идентификации».

«Общинное сознание» сужает границы мира до уровня почти телесной общности, за пределами этого поселения культурной и прекаризованной элиты разворачиваются еще более страшные сцены неопределенности и нестабильности. Однако община оказывается к ним индифферентна: по большому счету, ограниченность ее территории – как ментально, так и географически (центр Москвы, миграция от вернисажа к вернисажу) – приводит к незнанию себя как прекаритетного работника, а также к невозможности соотнесения собственного положения с положением других социальных групп.

Практика: борьба против прекаритета

Из периферии прекаритет переместился в центр общества и охватил различные социальные группы, которые в иных исторических обстоя-



Molleindustria
TuboFlex,
 скриншот видеоигры,
 из медиа-проекта группы Molleindustria, 2010

тельствах находились по разные стороны баррикад, а сегодня образуют единое поле для резистентной политики. Таким образом, в современной ситуации активисты видят рождение нового политического субъекта – прекариат (пришедший на смену классическому пролетариату).

В начале 2000-х годов Европу захлестнули массовые движения против прекаризации. Однако что означает сегодня борьба против прекаритета для художника, разъезжающего по музеям и конференциям, программиста-диссидента, выпускника Силиконовой долины и мигранта, кочующего по мегаполисам в поисках работы? Ответ на этот вопрос осложняется тем фактом, что в локальных контекстах проблема прекаритета имеет свои особенности, поэтому говорить о движении глобального характера пока трудно. Эндрю Росс считает общим и для мигрантов, и для офисных работников «глобальную потогонную систему», но такая идентификация больше походит на офисный юмор, чем на действительность¹⁹. Хотя история знает примеры ИРМ (Индустриальные рабочие мира) и Народного фронта: их мобилизационная сила была спровоцирована реакцией на конкретные события. Движение прекаризованных работников многие связывают с протестами против транснациональных корпораций²⁰, и в этом случае спад альтерглобализма опять обнажает все сложности кросс-классовых объединений. Критика также обрушивается на консервативный курс движений против прекаритета, которые в своих требованиях часто декларируют восстановление классической системы занятости, кризис которой по-

казывает невозможность простого возвращения к прежним формам трудовых отношений²¹. Однако позитивным аспектом в практике таких движений является попытка переизобретения политического действия и осознание того, что действий отдельной гетерогенной группы для проведения конкретных политических изменений на глобальном уровне сегодня просто недостаточно.

Средством преодоления прекаризации могут служить альтернативные принципы самоорганизации членов различных сообществ – при условии их политической идентификации. Именно способность к кооперации, перформативность, использование коммуникаций и творчество становятся новым средством переизобретения политики. Таким образом, неформальные отношения и сетевые структуры сообществ как ответ на усугубление неолиберальных реформ могут способствовать выработке солидарных действий нового типа. Политические действия и их формы могут быть наполнены артистическим содержанием.

Показательна в этом отношении практика проведения парада Euro Mayday в Италии и других странах Европы. Активисты Euro Mayday при взаимодействии с художниками и дизайнерами создали целую иконографию прекаритета. Задаваясь вопросом о том, как можно представить прекаритет и найти общее у прекарного субъекта (precarity subject), они пришли к необходимости политики образов и стали использовать символы поп-культуры и образы католических святых²². При пикетировании супермаркета в 2004 году сложноорганизованная про-

цессия людей двигалась в сторону магазина и возносила сюрреалистические молитвы, возражая против использования воскресенья как рабочего дня. На следующий год театральная группа сделала большую статую коленопреклоненного в молитве рабочего, над головой которого светился неоновый нимб. Монумент установили напротив супермаркета. Официозная пресса назвала скульптуру San Precario – святой заступник всех прекарных. Так появился образ, за короткий период времени ставший символом всего движения²³. Активисты используют перформансы, флешмобы, акционизм и медиаактивизм. Сайт Euro Mayday поражает воображение дизайном в стиле синти-поп и флеш-анимацией²⁴. Через сайт можно выйти на целый блок видеоигр, отрабатывающих прекарную тематику²⁵.

Подобный политический артистизм стал основой для проведения «Первого майского конгресса-общезития» в Москве²⁶. И здесь специфика локального контекста обнажила проблемы кросс-классового объединения в наиболее утрированном виде. Вместо веселого и залихватского Euro Mayday в Москве мы столкнулись с проблемами неузнавания себя в качестве единого политического субъекта. Эта проблема существовала как среди самих участников конгресса, так и среди его посетителей. Слово «прекаритет» было не просто чужим, оно оказалось нефункциональным в качестве маркера коллективной идентичности.

Казалось бы, Николай Олейников – главный организатор – изобрел подходящую форму для проведения конгресса. Идея 48-часового бес-

прерывного обсуждения, с общим для всех сном, питанием и последующим выходом на демонстрацию, пожалуй, соответствовала традициям «общинного духа», которые я описывала выше. «Общинность» могла бы разомкнуться в сторону нового социального и политического опыта. Но при столкновении с местными реалиями идея совместного проживания, способствующего солидаризации, начала трещать по швам. 48 часов совместной жизни просто не состоялись. Поскольку сам конгресс проходил в здании Фабрики, где разрушенные и грязные интерьеры добавили всему происходящему особый маргинальный привкус, на бетонном полу согласились спать только самые радикально настроенные участники. Однако маргинальная и бедная обстановка – не самое главное, что помешало совместному сну, также как и его отсутствие нельзя считать причиной несостоятельности конгресса.

Задача политической мобилизации культурных работников сейчас уже представляется слишком амбициозной. Конгресс выявил скорее классовые различия, чем сходства. Активисты не признавали ни в художниках, ни в теоретиках угнетенный класс, воспринимая собравшихся как кучку богемы. Художники игнорировали активистов, также как и теоретиков: первые настаивали на своей артистической исключительности, последние – на интеллектуальном превосходстве. Публика же в основном воспринимала событие как очередную художественную акцию.

Политическое содержание конгресса большинством посетителей, скорее всего, вытеснялось. Арт-деятели на главной

дискуссии первого дня засыпали друг друга кейсами о прекаритетных тяготах, жалобы и примеры из личной жизни сыпались с разных сторон круглого стола. Однако попытки артикулировать жалобу и поднять ее до уровня политической проблемы были проигнорированы. Общину так и не удалось направить в сторону политического общего, возможно, поэтому ее представители не пришли на второй день семинаров, где профсоюзные деятели вынуждены были давать практические советы самим себе.

Безусловно, «общинные жалобы» были формой паррезии, замалчиваемая и вытесненная проблема прекаритета нашла свой аффективный выход. Возможно, только таким способом арт-сообщество постепенно придет к пониманию своего положения и найдет новые политические инструменты для борьбы с ним.

Разделение участников на группы – главный парадокс конгресса, ведь его концепция заключалась в выстраивании единого открытого пространства. На территории большого зала, в одном и том же месте, в одно и то же время происходит интеллектуальный диалог, подготовка к демонстрации и параллельное употребление пищи. Традиционно в центре большого зала проходили заседания, тогда как по углам группировались кучки художников, которые готовили свои акции.

Группа художников «Верхотура и друзья» готовила акцию «Пошива одежды для повседневного сопротивления», организовав на конгрессе швейно-закроечную мастерскую по созданию и перешивке одежды для выхода на первомайскую демонстрацию.

Рубашки, платья, пиджаки пестрели лозунгами: «Много людей. Субъект один», «Несогласие первично», «Сингулярность, а не идентичность». Формулировки лозунгов носили явный дух шестидесятнической поэтизации и романтизации сопротивления, но сами художники держались изолированно от других участников. Все время конгресса они сосредоточенно работали, не проронив ни слова. Шум, создаваемый машинкой, нервировал участников круглого стола, которые призывали сделать перерыв и присоединиться к дискуссии. Но круглые столы оставили без внимания также и активисты, которые кучковались у столиков с едой и литературой, разговаривая между собой. Время от времени ситуация напоминала сцены из фильмов Киры Муратовой: все три группы начинали говорить одновременно. В течение первого дня конгресса также проходили поэтические чтения и видеопрограмма с последующими обсуждениями и дискуссиями. Перформативный характер выступлений поэтов перед зрителями имел, пожалуй, самую сильную солидаризирующую функцию. Вечером второго дня премьеры нового фильма группы «Что делать?» также вызвала оживление и дебаты. Бесперывный конгресс-общество, где в одном пространстве происходит слишком много событий, еще больше отдалял участников друг от друга, тогда как централизованные чтения и совместный просмотр фильмов оказался более эффективным способом сплочения.

Практики «неформальных отношений» (общеежитие и коммунальность) оказываются наименее эффективными ин-

струментами мобилизации, поскольку замыкают отдельных представителей тех или иных групп на себе. Таким образом, мы упираемся в необходимость отстранения, которого можно достичь путем конструирования «публичной сферы», но не имитацией интимной коммунальной жизни.

Могут ли в конечном итоге объединиться рабочие и художники для совместной борьбы? Способствует ли «артистический активизм» сплочению этих групп общества? В российской ситуации малочисленность левого движения, безусловно, побуждает к объединению усилий. Опыт Первомайского конгресса подводит к продолжению дискуссий как вокруг форм политического участия, так и вокруг проблем «общего» у разобщенных субъектов творческих профессий.

Конгресс стремился преодолеть узкоцеховую общинность, однако его форма сама сохраняла признаки «общинной» идеологии, поэтому результаты показались его участникам противоречивыми. Общежитие и коммунальность всегда были связаны с диссидентским шептанием на кухне, это шептание носило форму сокровенных разговоров о политике, но участвовать в таких разговорах могли только люди, доверявшие друг другу. Арт-среда, которая доверила свои «жалобы» участникам конгресса, не могла передать их в форме диалога активистам, тогда как последние не могли соотнести себя и свой политический опыт с арт-контекстом. Проблема ближнего круга и его размыкания в сторону политической идентификации – долгосрочная перспектива развития движения в России. Эффективность обще-

жития можно представить только в контексте маленькой и сплоченной среды. Так и произошло: несколько маленьких и сплоченных групп утром 1 мая вышли на демонстрацию. Но достаточно ли одной попытки для того, чтобы сложить оружие? Следующий Первомайский конгресс должен показать нам иные возможности.

Альтернативные способы защиты от рисков широко распространяются в обществе, локализуя различные социальные группы в топологических пределах «общности», поэтому художественное сообщество в Москве далеко не единственный пример. Аналогичные формы существуют там, где в наибольшей степени укрепляются механизмы неолиберальной дерегуляции труда и жизни. Сегодня мы можем говорить о сложившихся деполитизированных общностях по этническому, региональному или профессиональному принципу. Не является ли в таком случае конструкция типа «семьи» или «ближнего круга» триумфом неолиберальной политики, которая может быть проиллюстрирована знаменитым тезисом Маргарет Тэтчер – «общества не существует»? Таким образом, вопрос заключается в том, как разомкнуть цеховые гильдии и как неформальные отношения могут способствовать выработке солидарных действий нового типа. Очевидно, что необходимо задуматься о возможностях формализации, понимаемой как процедура отстранения и способность взгляда на себя со стороны как на субъекта такого сообщества. И тогда, при определенной дистанции, проблемы художественного сообщества и способы их разрешения могут обрести другие перспективы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. анализ нестабильности, связанный с проблематизацией капитализма катастроф у Джу-дита Батлер: Butler J. *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence*. L.: Verso, 2004.

² *Precarious* – нестабильный, шаткий, зависящий от непредвиденных обстоятельств. Термин «*precarious work*» описывает условия жизни и труда в системе частичной, временной, сезонной или скачкообразной занятости. До сих пор не существует сложившейся традиции перевода понятия на русский язык, иногда его переводят как «нестандартная работа». Однако такой перевод исключает экзистенциальную составляющую термина, описывающую изменения условий жизни индивида. Поэтому в некоторых случаях используется просто транслитерация – «прекари-тетная работа». Другой термин – *precarity* – обозначает совокупность условий существования индивида в новой системе трудовых отношений, в экзистенциальном (тревожность, нестабильность) или социологическом (система аренды жилья, кредита, отсутствие социального страхования) смысле. В этом случае всегда используется транслитерация – «прекаритет». Наконец, *precarization* – процесс ухудшения условий труда при еще большем сокращении заработной платы или урезании социальных гарантий. В русском языке также используется английская калька – «прекаризация». (Например, закон об увеличении пенсионного возраста в европейских странах, принятый в этом году, приведет к усилению прекаризации населения.)

³ Помимо классических работ А. Негри, П. Вирно (постопераизм), А. Горца (нематериальный труд) и Дж. Батлер (фуккианская критика биополитики) на сайте *Transversal* есть большая подборка статей на данную тему – под рубрикой *Precariat*: <http://eicpcr.net/transversal/0704>

⁴ В этом тексте мы не можем подробно осветить теоретические дебаты вокруг прекаритета, поэтому вынужденно ограничиваемся их схематичной презентацией, изложенной выше.

⁵ См. анализ этого понятия политическими активистами: <http://precariousunderstanding.blogspot.com/2007/01/05/precarious-precarization-precarial/>

⁶ См. Bourdieu P. *Counterfire: Against the Tyranny of the Market*. New York: Verso 2003; Кастель Р. *Метаморфозы социального вопроса. Хроника немногого труда*. СПб.: Алетейя, 2009.

⁷ Кастель Р. Указ. соч., с. 7.

⁸ См. конституцию ИРМ (Индустриальные рабочие мира): <http://www.iwm.org/culture/official/preamble.shtml>

⁹ Деаффилиция – термин Робера Кастеля, который описывает процессы дезинтеграции индивида в обществе, его выпадение из какой-либо социальной группы. На системном уровне деаффилиция объясняет и раскрывает причины распада социальных связей, утрату чувства принадлежности. По мнению Кастеля, деаффилиция – наиболее адекватная альтернатива популярному в либеральной литературе термину «исключение», обозначающему статичное состояние изоляции, лишения. Для этого понятия характерно дуалистическое понимание общества, где общественные отношения выстраиваются через оппозиции. В отличие от исключения, деаффилиция рассматривает общество в его динамике, улавливая процессы, порождающие подобные состояния. См. о понятии: Кастель Р. Указ. соч., с. 11-13; Castel R. *The Roads to Disaffiliation: Insecure Work and Vulnerable Relationships* // *International Journal of Urban and Regional Research*. Vol. 24, Issue 3. P. 519-535, September 2000.

¹⁰ «Беспольные миру» – термин Робера Кастеля, описывает феномен дезинтеграции индивидов из общественного порядка. «Беспольных миру» – в прошлом бродяг и пролетариев – характеризует невинность в структуре общества: мобильность, неукорененность, дезинтеграция, маргинальность. «Беспольные миру» представляют собой пример индивидов, выпадающих из дисциплинарного порядка, выстраивающих альтернативный и нелегитимный в обществе образ жизни. Такой индивид не включается ни в социальный, ни в трудовой порядок. См. Кастель Р. Указ. соч., с. 96-103, 462-483.

¹¹ Можно добавить, что для постсоветской ситуации такой техникой являлась организация сетей неформальных отношений (подробнее об этом далее).

¹² Mitropoulos A. *Precari-Us?* (<http://eicpcr.net/transversal/0704/mitropoulos/en>)

¹³ Клеман К. *Флексибельность по-русски: сгибаемые и несгибаемые работники* (http://www.isras.ru/files/File/publ/Flexibeln_po_russki_Klaman.pdf)

¹⁴ Там же.

¹⁵ Мизиано В. *Культурные противоречия тусовки* // *Другой и разные*. М.: НЛО, 2004. С. 15-23.

¹⁶ Там же, с. 19.

¹⁷ Кастель Р. Указ. соч., с. 96-103, 49-59.

¹⁸ Для проживания на территории Москвы от всех приезжих требуется официальная регистрация, не имея которую, невозможно получить бесплатную медицинскую помощь. Однако «прописка» действует скорее как механизм биополитического контроля, сея среди приезжих страх и чувство неукорененности.

¹⁹ Andrew Ross. *The New Geography of Work. Power to the Precarious? // Theory, Culture & Society*, December 2008, vol. 25 no. 7-8. P. 43.

²⁰ Rosalind Gill and Andy Pratt. *In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work // Theory, Culture & Society*, December 2008, vol. 25 no. 7-8. P. 13.

²¹ Mitropoulos A. Указ. соч.

²² Maltoni A., Doerr N. *Images within the precarity movement in Italy* (<http://www.palgrave-journals.com/jir/journal/v87/n1/full/9400356a.html>)

²³ Foti A. *MAYDAY MAYDAY: euro flex workers, time to get a move on!* (<http://eicpcr.net/transversal/0704/fo ti/en>)

²⁴ См.: <http://www.euromayday.org/>

²⁵ См.: <http://www.molleindustria.org/en/home>

²⁶ См.: <http://may-congress.ru/material01.html>

Мария Чехонадских
Родилась в 1985 году в городе Старый Оскол. Теоретик, художественный критик, организатор выставочных проектов. Редактор «ХЖ». Живет в Москве.



ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ МУЗЕЙ ФАБРИКОЙ?

ХИТО ШТАЙЕРЛЬ

Фильм *La hora de los hornos* («Час огня», 1968), созданный движением *Tercer Cine* («Третье кино») и ставший манифестом борьбы с колониальным господством, имел одно необычное требование к показу¹. В зале непременно должен был вешиваться баннер со следующим текстом: «Каждый зритель – трус или предатель»². Так должно было нивелироваться различие между режиссером и аудиторией, автором и производителем и создаваться поле для политического действия. Однако где же показывали этот фильм? Разумеется, на заводах.

Сегодня политические фильмы на заводах уже не показывают³. Их показывают в музеях или галереях, т.е. в пространствах художественных, в т.н. *white cubes* («белых кубах»)⁴.

Что привело к подобным изменениям? Во-первых, традиционная фордистская фабрика в целом прекратила существование⁵. Она опустела: станки упакованы и отправлены в Китай. Бывшие работники переквалифицировались для последующей переквалификации или заделались программистами и стали работать дома. Во-вторых, кинотеатр претерпел изменения не менее драматичные, чем фабрика. По мере того как неолиберализм повсеместно распространял свою гегемонию, кинозалы приватизировали, дигитализировали, сиквелизировали, мультиплексировали и стремительно коммерциализировали. Еще до недавней кончины кинематографа политические фильмы искали себе пристанище в альтернативных местах. Лишь недавно они вернулись в кино-

пространства, которые раньше не предназначались для демонстрации экспериментальных кинопроизведений. Теперь как политические, так и экспериментальные фильмы демонстрируются в *black box* («черных коробках»), встроенных в «белые кубы» в бывших крепостях, бункерах, доках и храмах. Качество звука там, как правило, отвратительное.

Несмотря на ужасные проекции и удручающий монтаж, эти работы катализируют неожиданное желание. Толпы людей, согнувшись в три погибели, старательно всматриваются в блеклые проекции политического кино и видеоискусства. Значит ли это, что публику тошнит от медиамонополий? Что люди стараются найти ответы на очевидный кризис всего на свете? И почему они ищут эти ответы в пространстве искусства?

Боязнь реального?

Консервативная реакция на исход политических фильмов (или видеоинсталляций) в музеи может свестись к упреку, что, заключенные в буржуазную *tour d'ivoire* высокой культуры, они теряют здесь свою релевантность. Работы оказываются изолированными внутри элитарного санитарного кордона – стерилизованными, оторванными и оторванными от «реальности». Кстати, еще Жан-Люк Годар говорил, что видеохудожники не должны «бояться реальности», конечно, если допустить, что они и вправду ее боятся⁶.

Но где тогда пребывает реальность? Там, за пределами «белого куба» и его проекционных

видеотехнологий? А что если полемически обернуть этот тезис и показать, что «белый куб» и есть Реальность с заглавной «Р»: чистый ужас пустоты буржуазного интерьера?

Наряду с этим – и это определенно внушает оптимизм, – чтобы парировать обвинение Годара, нет никакой необходимости задействовать авторитет Лакана. Ведь на самом деле никакого вытеснения политического кинематографа с фабрики в музей не было. Ведь политические фильмы, как правило, демонстрируются ныне в тех же местах, что и прежде – на фабриках, которые теперь по большей части превратились в музеи. В бывших фабричных цехах сегодня находятся галереи, художественные пространства, «белые кубы» с чудовищной звукоизоляцией. И, разумеется, тут демонстрируют политические фильмы. Но это же место стало очагом самого современного производства. Производства образов, жаргона, стилей жизни, стоимости. Выставочной стоимости, спекулятивной стоимости, кульговой стоимости. Развлечение плюс солидность. Или аура минус дистанция. Флагманский мегастор культур-индустрии, до отказа нашпигованный работниками, жаждущими отдаться бесплатно.

Можно сказать, фабрика, но только иного рода. По-прежнему это производственное пространство, по-прежнему пространство эксплуатации и даже демонстрации политических фильмов. Это пространство физических встреч и совместных дискуссий. И в то же время фабрика изменилась практически

Материал
проиллюстрирован
кадрами из фильма
Жана-Люка Годара
«Все в порядке»
(*Tout va bien*, 1972)



до неузнаваемости. Так что же это за фабрика?

Производственный поворот

Типичная обстановка музея-как-фабрики выглядит так. До: промышленное помещение. После: люди, проводящие досуг перед телеэкранами. До: люди, работающие на этих фабриках. После: люди, работающие дома перед экранами компьютеров.

«Фабрика» Уорхола послужила моделью для нового музея, совершающего производственный поворот в сторону «социальной фабрики»⁷. На сегодняшний день описаний социальной фабрики имеется в избытке⁸. Она преодолевает традиционные границы, просачиваясь почти повсеместно. Она пронизывает спальни и сны, наподобие восприятия, влечения и внимания. Она превращает все, чего ни коснется, если не в искусство, так в культуру. Это фабрика по производству аффектов. Она задействует эксцентричность, интимность и прочие неофициальные формы творчества. Личное и общественное спутались в туманной зоне гиперпроизводства.

В музее-как-фабрике продолжают что-то выпускать. Создают инсталляции, ведут плотницкие работы и планирование, просмотры, дискуссии, там обслуживают, принимают ставки по растущей стоимости, обмениваются контактной информацией. Пространство искусства — это фабрика и по совместительству супермаркет, казино и святилище; и работу по воспроизводству этого пространства одинаково осуществляют как уборщицы, так и видеоблогеры с мобильными телефонами.

В такой экономике даже зритель превращается в работника. Джонатан Беллер утверждает, что кино и его производные (телевидение, интернет и прочее) есть заводы, на которых работает зритель. Сегодня «смотреть — значит трудиться»⁹. Кинематограф, интегрировавший логику тейлористского производства вместе с конвейером, в наши дни распространяет фабрику по всему миру. И этот тип производства гораздо интенсивней индустриального. В производственный процесс включены чувства, а медиа капитализируются за счет эстетических способностей

и практик зрительского воображения¹⁰. В этом смысле любое пространство, где есть кино и его преемники, превратилось сейчас в фабрику, включая, очевидным образом, и музей. Пока в истории политического фильмопроизводства фабрика становилась кинотеатром, кино тем временем превращало музейные пространства обратно в фабрики.

Рабочие уходят с фабрики

Характерно, что в первом фильме в истории, снятом Луи Люмьером, представлены уходящие с фабрики рабочие. На заре кинематографа рабочие покидают место индустриального труда. Так изобретение кино символически маркирует начало исхода трудящихся из мест индустриального производства. Но даже если они покинули здание фабрики, это не означает, что они покинули и труд. Напротив, они прихватили его с собой и распылили по всем областям жизни.

Харун Фароки в своей замечательной инсталляции поясняет, куда направляются работники, покидающие фабрику. Фароки собрал и показал различные варианты этого сюжета, начиная с оригинальной немой версии Люмьера и вплоть до современных съемок на камеры наблюдения¹¹. Рабочие стремятся за пределы фабричных ворот одновременно на нескольких мониторах: из различных эпох и в различных кинематографических стилях¹². Куда стремятся? В пространство искусства. Где, собственно, и демонстрируется эта работа.

«Выход рабочих с фабрики» Фароки — это археология (не)репрезентации труда не только на содержательном уровне, на уровне формы это также демонстрация перетекания фаб-

рики в художественное пространство. Рабочие, покинувшие фабрику, в итоге пришли на дружугу фабрику – в музей.

Может показаться, что это вообще та же самая фабрика. Потому что фабрика Люмьеров, ворота которой фигурируют в кадре оригинальной версии «Выхода рабочих с фабрики», сегодня является как раз музеем кино¹³. В 1995 году руины бывшей фабрики были объявлены историческим памятником и перешли под культурную юрисдикцию. Фабрика Люмьеров, где производилась фотопленка, сейчас предлагается компаниям под съем: «банкеты, обеды и ужины в атмосфере, наполненной историей и эмоциями»¹⁴. Рабочие, которым удалось бежать с фабрики в 1895-м, оказались вновь пойманы киноэкраном и возвращены на то же место. Они покинули фабрику лишь с тем, чтобы вернуться туда в виде зрелища.

Итак, когда рабочие вышли с фабрики, выяснилось, что пространство, в которое они попали, – это пространство кинематографа и культурной индустрии, производящей эмоции и внимание.

Кинотеатр и фабрика

И тут между классическим кинотеатром и музеем обнаруживается решающее различие. В то время как пространство классического кинотеатра напоминает пространство индустриальной фабрики, музей соответствует распыленному пространству социальной фабрики. И кинотеатр, и фордистская фабрика организованы как места подчинения, ареста и временного контроля. Представьте: рабочие покидают фабрику. Зрители покидают кинотеатр – та же масса, дисциплинированная, контролируемая во време-

ни, собирающаяся и распадающаяся с определенными временными интервалами. Так же, как традиционная фабрика берет под стражу своих рабочих, кинотеатр берет под стражу зрителя. И то, и другое – дисциплинарные учреждения, места лишения свободы¹⁵.

А теперь представьте: рабочие покидают фабрику. Зрители просачиваются из ворот музея (или даже выстраиваются в очередь, чтобы попасть внутрь). Совершенно иное сочетание времени и места. Эта вторая толпа – уже не масса, а множество¹⁶. Музей не организует согласованную толпу. Люди здесь распылены во времени и пространстве – тихая толпа, поглощенная и атомизированная, разрывающаяся между пассивностью и сверхстимуляцией.

Эти пространственные трансформации отражены в формате многих новейших киноработ. В то время как традиционное кинозрелище однозначно, фокусирует взгляд и организует время, многие современные работы взрываются внутри пространства. В то время как традиционная киноустановка работает из одной, центральной перспективы, многоканальная проекция создает мультифокальное пространство. И если кино является массовым медиа, то многоканальные инсталляции адресованы множествам, разбросанным в пространстве и соединенным лишь посредством отвлечения, отделения и различия¹⁷.

Различие масс и множеств возникает на рубеже между ограничением и дисперсией, между однородностью и разнообразием, между пространством кинозала и пространством инсталляции. Это очень важное различие, поскольку оно затрагивает вопрос о музее как публичном пространстве.

Публичное пространство

Очевидно, что пространство фабрики традиционно остается для публики невидимым. Его «видимость» находится под охраной, и система наблюдения производит односторонний взгляд. Парадоксальным образом музей в этом смысле не так уж сильно отличается от фабрики. В интервью 1972 года Годар отметил, что поскольку кино- и фотосъемка запрещены на заводах, в музеях и аэропортах, то фактически 80% производственной деятельности во Франции становится невидимой: «Эксплуататор скрывает эксплуатацию от самих эксплуатируемых»¹⁸. Это применимо и к сегодняшней ситуации, хотя и по другим причинам. В музеях съемка запрещена либо за нее взимается непомерная плата¹⁹. Так же, как работа, выполняемая на заводе, не может быть показана за его стенами, большинство произведений, демонстрируемых в музее, невозможно показать вне музейных стен. Возникает парадоксальная ситуация: музей, основанный на производстве и торговле видимостью, сам не может быть показан – труд, представленный там, невидим для публики так же, как труд, к примеру, на мясокомбинате.

Этот повсеместный контроль видимости довольно неуклюже встраивается в понимание музея как публичного пространства. Что эта невидимость говорит нам о современном музее как публичном пространстве? И как включение киноработ усложняет картину?

Сейчас идет оживленная дискуссия о кино и музее как публичной сфере. Томас Эльзеассер, к примеру, задается вопросом: может ли кино в музее остаться в будущем последним осколком буржуазной публичной сферы²⁰. Юрген Хабермас описал условия формирования публичной сфе-



ры, где все люди, разговаривающие между собой, на равных участвуют в едином рациональном, ясном, прозрачном дискурсе вокруг общественных вопросов²¹. В действительности современный музей скорее представляет собой какофонию – все инсталляции ревут одновременно и никто их не слушает. Но это еще полбеды, многие киноинсталляции своей длительностью устраняют всякую возможность по-настоящему общего дискурса; если работы слишком затянуты, зрители просто встают и уходят. То, что в кино воспринимается как акт предательства – уход из кинозала до конца фильма, – становится обычным поведением в случае любой пространственной инсталляции. В инсталляционном пространстве музея зритель действительно становится предателем – предателем кинематографической длительности. Обращаясь в пространстве выставки, зрители монтируют, сталкивают и комбинируют фрагменты, фактически сокурируя выставку. Аргу-

ментированное обсуждение совместных впечатлений становится почти невозможным. Буржуазная публичная сфера? Вместо того чтобы быть ее безупречным воплощением, современный музей скорее представляет собой неосуществленную действительность.

Суверенные субъекты

В самом подборе слов Эльзассер затрагивает наименее демократическое измерение пространства музея. Как он сам это формулирует, возможно, с излишним пафосом: музей берет кино под арест, приостанавливает действие его прав или даже, можно сказать, приговаривает к предварительному заключению²². Предварительное заключение – не простой арест. Оно отсылает к понятию чрезвычайного положения или по меньшей мере к временной приостановке законности, которая делает возможной приостановку действия права как такового. К чрезвычайному положению об-

ращается и Борис Гройс в эссе «Политика инсталляции»²³. Следуя за Карлом Шмиттом, Гройс отводит художнику роль суверена, который в условиях чрезвычайного положения насильственно утверждает свой закон, «арестовывая» пространство посредством инсталляции. Таким образом, художник исполняет роль суверенного основателя публичной сферы выставки.

На первый взгляд, это утверждение воспроизводит старинный миф о художнике – безумном гении или, точнее, мелкобуржуазном диктаторе. Но смысл в другом: если эта схема работает как способ художественного производства, она становится стандартной практикой для любой социальной фабрики. Тогда как насчет идеи, что в музее каждый старается вести себя как суверен (или мелкобуржуазный диктатор)? В конце концов, в музее множество представляет собой соревнующихся суверенов: кураторов, зрителей, художников, критиков.

Давайте ближе рассмотрим зрителя-как-суверена. Оценивая выставку, многие пытаются применить сомнительный суверенитет традиционного буржуазного субъекта, который стремится (пере)присвоить увиденное, приручить непослушное множество его значений, чтобы вынести приговор и определить ценность увиденного. Но, к несчастью, кинематографическая длительность делает недоступной такую позицию субъекта. Она сводит функции всех задействованных сторон к роли работников, лишенных возможности обозреть весь производственный процесс целиком. Многие, преимущественно критики, бывают фрустрированы архивными выставками и избытком на них кинематографического времени. Вспомнить

хотя бы их ядовитые замечания по поводу длительности фильмов и видео на Документе 11. Увеличить кинематографическую длительность – значит подорвать главное основание суверенного суждения, а кроме того, сделать невозможной самореконфигурацию зрителя как субъекта. Кино в музее делает невозможными обзор и рецензию. Над общей картиной доминируют частные впечатления. Таким образом, подлинный зрительский труд больше не может игнорироваться теми, кто назначает себя мастерами суждения. В этих обстоятельствах прозрачный, информативный, включающий дискурс становится затруднительным, если не невозможным.

Вопрос кинематографа делает очевидной не столько включенность музея из публичной сферы, сколько постоянную нехватку, и делает эту нехватку публичной. Вместо того чтобы заполнить это пространство, он сохраняет в нем отсутствие. Но в то же время он выявляет его *потенциал* и *желание*, чтобы вместо него что-то было реализовано.

Как множество публика действует при условии частичной невидимости, неполного доступа, фрагментированных реальностей – подпольной коммодификации. Прозрачность, обзор и суверенный взгляд покрываются пеленой, становясь непроницаемыми. Само кино разрывается на множество – множество рассеянных в пространстве экранов, которые один взгляд не в состоянии охватить. Полная картина остается недоступной. Чего-то всегда не хватает: люди пропускают часть видеоряда, отключается звук, отсутствует сам экран или любое из удобных мест, с которого на него можно было бы смотреть.

Разрыв

Итак, проблема политического кино незаметно сменилась на нечто противоположное. То, что начиналось как дискуссия о политическом кино в музее, обернулось обсуждением кинематографической политики на фабрике. Традиционной задачей политического кино всегда было воспитание, политическое кино пыталось, инструментализуя «репрезентацию», достичь своей цели в «реальности». Успешность процесса измерялась в параметрах действенности, революционных озарений, достижения сознательности, потенциальных импульсов к действию.

В наши дни кинематографическая политика пострепрезентативна. Теперь она не воспитывает толпу, но производит ее. Она артикулирует толпу во времени и пространстве. Она погружает толпу в условия частичной невидимости, после чего перераспредоточивает, рассеивает, переформирует ее. Толпу организуют, не читая ей проповеди, заменяя взгляд буржуазного суверенного зрителя «белого куба» на неполное, затемненное, раздробленное, перегруженное видение зрителя-как-трудящегося.

Но есть один аспект, совершенно не вписывающийся в эти рамки. Чего же еще не хватает в этих киноинсталляциях²⁴? Вернемся к примеру Документу 11, где в общей сложности демонстрировалось больше фильмов, чем мог посмотреть один зритель в течение 100 дней работы выставки. Ни один зритель не смог бы похвастать, что видел все показанные там фильмы целиком, не говоря уже о том, чтобы исчерпать все смыслы в этом объеме произведений. Очевидно, чего не хватает в этом рассуждении: поскольку ни один зритель не смог бы осмыслить такой объем работ, выставка предполагала множество зрите-

лей. На самом деле, выставка могла быть увидена только множественным взглядом с различных точек зрения, так, чтобы впечатления разных зрителей дополняли друг друга. Всю киночасть экспозиции Документу 11 можно было бы просмотреть, если бы этим посменно занимались ночная охрана и зрители. Но чтобы понять, что (и как) они смотрят, им необходимо встречаться и обсуждать увиденное. Это совместное действие в корне отличается от того, что делают зрители, нарциссически наблюдающие себя и других в выставочном пространстве. Это действие не позволяет игнорировать произведение или просто воспринимать его фоном для самосозерцания, но выводит весь процесс на иной уровень.

Кино в музее, таким образом, требует множественного взгляда. Это взгляд не коллективный, а общий, неполный, но длительный, рассеянный и одинокий, но может быть смонтирован в различных последовательностях и комбинациях. Это больше не взгляд отдельного знатока-суверена или, если точнее, суверена, заблуждающегося на свой счет (даже если «всего лишь на день» («just for one day»), как пел Дэвид Боуи). Этот взгляд, не являясь продуктом совместного труда, сосредоточен в точке разрыва на самой парадигме производительности. Музей-как-фабрика и его кинополитика интерpellируют этого отсутствующего множественного субъекта. Но выявляя его отсутствие и нехватку, они одновременно активируют желание, направленное на этого субъекта.

Кинополитика

Означает ли это, что все кинематографические работы в искусстве стали политическими? Или, скорее, существует ли по-

прежнему разница между различными формами кинополитики? Ответ прост. Любая конвенциональная кинематографическая работа будет пытаться воспроизвести существующую схему – проекцию публики. Эта проекция, однако, сама не является публичной, а соучастие и эксплуатация в ней становятся неразличимы. Но через соединение политического и кинематографического можно прийти к чему-то совершенно иному.

Чего же еще так безнадежно не хватает в нашем музее-как-фабрике? Выхода. Если фабрика повсюду, значит больше нет ворот, чтобы выйти из нее, и нет никакой возможности уклониться от непрестанной производительности. В таком случае политическое кино могло бы стать экраном, через который люди покинут музей-как-социальную-фабрику. Но на каком экране может находиться этот выход? На том, которого сейчас, очевидно, не хватает.

**Перевод с английского
НИКОЛАЯ ОЛЕЙНИКОВА**

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фильм «Час огней» («Группа освободительного кино»: Фернандо Соланас, Октавио Геттино, 1968) стоит в числе важнейших произведений течения «Третье кино».

² Цитата из фильма «Проклятьем заклейменные» Франца Фанона. Фильм, разумеется, был запрещен и демонстрировался подпольно.

³ Или видео, или видеоинсталляции. Чтобы обозначить необходимые четкие границы, понадобится еще один текст.

⁴ Я осознал проблему одинакового восприятия всех этих мест.

⁵ По крайней мере, в западных странах.

⁶ Контекст это комментарий Годара – беседа (а скорее, монолог) с молодыми художниками, создающими инсталляции, которым он делает строгий выговор за использование на выставке технологических диспозитивов, как он их называет. См. *Deb-*

rief de conversations avec Jean-Luc Godard, the Sans casser des briques blog, March 10, 2009.

⁷ См. Brian Holmes, *Warhol in the Rising Sun: Art, Subcultures and Semiotic Production*, 16 Beaver ARTicles, August 8, 2004.

⁸ Забет Бухманн в статье «От системы ориентированного искусства к биополитической практике искусства» цитирует Хардта и Негри: «Социальная фабрика – это такая форма производства, которая затрагивает и проникает во все сферы частной и общественной жизни, в производство знания и связи».

⁹ Jonathan L. Beller, *Kino-I, Kino-World in The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff (London and New York: Routledge, 2002), 61.

¹⁰ *Ibid.*, 67.

¹¹ См. замечательное эссе об этой работе: Haptic Farocki, *Workers Leaving the Factory in Nachdruck/Imprint: Texte/Writings*, trans. Laurent Faasch-Ihrabim (Berlin: Verlag Vorwerk, New York: Lukas & Sternberg, 2001), также опубликованное на сайте http://archive.sensesofcinema.com/contents/02/21/farocki_workers.html

¹² Мое описание отсылает к выставке *Kino wie noch nie*, Generali Foundation, 2005 <http://foundation.generali.at/index.php?id=429>

¹³ «Aujourd'hui le d cor du premier film est sau et abrite une salle de cin ma de 270 fauteuils. L o sortirent les ouvriers et les ouvriers de l'usine, les spectateurs vont au cin ma, sur le lieu de son invention», Institut Lumi re.

¹⁴ «La partie Hangar, spacieux hall de rception charg d'histoire et d'motion pour tous vos d'jeuners, cocktail, d'ners... [Formule assise 250 personnes ou formule debout jusqu' 300 personnes], Institut Lumi re <http://www.institut-lumiere.org/francais/location/location.html>

¹⁵ Есть, однако, одно интересное различие между кино и фабрикой: в отреставрированном музее Люмьеров ворота, через которые рабочие выходили с фабрики, сейчас закрыты прозрачным стеклом, чтобы подчеркнуть их функцию декораций в старом фильме. Посетитель, покидая фабрику-музей, должен обойти это пространство и выйти там, где выхода раньше не существовало. Таким образом, нынешняя ситуация есть негатив прежней: люди не могут пройти через бывший выход, который сейчас превратился в стеклянный экран, а выходят там, где раньше находились стены фабрики.

¹⁶ Более точное описание изначально идеализированного состояния

множества см.: Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, trans. Isabella Bertolotti, James Cascaito, and Andrea Casson (New York and Los Angeles: Semiotexte, 2004).

¹⁷ Как в многоканальной одноэкранной проекции.

¹⁸ «Тодар о фильме «Все в порядке» (1972)».

¹⁹ «В галере Tейт фото- и видеосъемка как правило запрещены» (<http://www.tate.org.uk/about/media/copyright/>). Тем не менее здесь можно снимать на коммерческой основе по цене от 200 фунтов стерлингов в час. В Центре Помпиду правила еще более запутанные: «В личных целях вы можете снимать произведения из постоянной коллекции, расположенной на 4 и 5 этажах и в Ателье Бранкузи. При этом произведения, отмеченные красной точкой, снимать запрещено. Также запрещено использовать вспышку или имитив».

²⁰ Thomas Elsaesser, *The Cinema in the Museum: Our Last Bourgeois Public Sphere?* (paper presented at the International Film Studies Conference, Perspectives on the Public Sphere: Cinematic Configurations of 'I' and 'We', Berlin, Germany, April 23-25, 2009).

²¹ Jrgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger with the assistance of Frederick Lawrence (Cambridge, MA: The MIT Press, [1962] 1991).

²² Elsaesser, *The Cinema in the Museum*.

²³ Boris Groys, *Politics of Installation*, *E-flux journal*, no. 2 (January 2009).

²⁴ Хорошим примером здесь будет работа Артура Жмиевски «Демократии» – несинхронизированная многоканальная инсталляция с миллиардом возможных комбинаций.

Хито Штайерль
Родилась в 1966 году в Мюнхене.
Видеохудожник и теоретик. Преподает в Университете искусств в Берлине курс «Новые медиа». Живет в Берлине.

ОТВЕТ ОБЩЕСТВУ КОММЕНТАРИЯ: МОНТАЖ КАК ИСКУССТВО

ЗЕЙГАМ АЗИЗОВ



Материал проиллюстрирован кадрами из видео Харуна Фароки «Выход рабочих с фабрики в одиннадцатых декадах» (2006)

После публикации текста Вальтера Беньямина «Автор как производитель» уже целое столетие проблема функционального места художника в общественном производстве оставалась одной из наиболее обсуждаемых. Более того, сегодня, в связи со стремительным ростом технических средств и художественных идей, проблема эта стала еще более актуальной. Так, комментарии, предназначенные способствовать пониманию произведения искусства, не только говорят нам больше, чем объясняет само произведение, но зачастую функционируют как форма производства, более предпочтительная, чем подлинное произведение.

В этом коротком тексте я бы хотел описать один из возможных ответов на вопрос о месте художника в общественном производстве: как он практически связан с использованием определенной техники (в данном случае техники монтажа) и с неким философским пониманием комментария. При этом комментарии сегодня доминируют в культурной индустрии, а техника монтажа позволяет справиться со стремительным распространением образов и идей, а также придать традиционным изображениям новый смысл в производстве пространства-времени. Возможно, это одна из причин растущего интереса современного искусства к киномонтажу.

Впрочем, нужно заметить, что обращение к монтажу обусловлено также и новым интересом ко всем известному явлению —

когда при взгляде на одно изображение вспоминается другое. Немецкий режиссер и художник Харун Фароки называет это двойным умножением: перед нами два изображения, причем ни одно из них не замещает другое — они располагаются рядом. «За монтажным столом привыкаешь мыслить двумя изображениями»¹. Различие создается именно в событии монтажа, в том, чтобы «не делать одно или другое, а соединить их вместе»². Монтаж подразумевает момент «соединения обоих» отдельных объектов.

Харун Фароки: мысля двумя изображениями

Харун Фароки описывает свою работу как способ документирования «индустриализации мысли» — развития технологий и искусственных приспособлений, внедряющихся в человеческие разум и чувства. Он также использует технику монтажа, чтобы комментировать общество, которое уже насыщено комментариями и в котором сама мысль индустриализована.

Харун Фароки «снимает фильмы об индустриализации мысли». Его творчество, которое испытало влияние критической теории, занимающейся критикой индустриализации знания, и наиболее критического кинематографа и других визуальных форм, может быть вполне точно охарактеризовано как мышление образами. Этот тип мышления близок работам Жюлья Делеза, который мыслил кино как философию образов и предло-



жил стратегию для «критической и клинической» работы, когда «стимулирование продаж подменяет философию»³. Стремительное умножение числа ви-

зуальных средств и уровней их значений создало пространство, из которого можно говорить об образах. Нет никакого пространства вне образов, из которого о них можно было бы говорить. Кино спровоцировало столкновение образов: с одной стороны – визуальное окружение, пространство образов, на которые мы наталкиваемся в каком-либо другом месте, с другой – пространство кинематографической реальности, где мы наблюдаем те же образы через призму восприятия художника. Иначе это можно описать как противостояние между двумя мирами: с одной стороны, панорамным, с другой – дискретным миром кинематографа. С одной стороны, есть некая машинальность восприятия образов, окружающих нас, с другой – пространство, созданное восприятием этой машинальности художником. Фароки помещает себя между способами «работать как машина» и «работать как художник». В результате его творчество соединяет два отдельных элемента искусства: произведение и субъекта. Произведение в конечном счете воспроизводит субъекта.

В кинематографической реальности этот аспект вызывает непрерывные трансформации – обособление образов. С момента возникновения кино отделено от своего источника – фотографии. Это обособление дает кино возможность повернуть поток образов в непрерывный мир. Восприятие обеспечивает вещам статус, но при этом распределяет эти вещи в пространстве и времени, чтобы обнаружить точку их взаимосвязи, точку, где они разделяются и где они могут соединиться вновь. В эпоху индустриализированной мысли образ и его восприятие имеют другой статус. Образы, отделенные от своих источни-

ков, занимают собственное место в качестве иных «жизней». Фароки выделяет жизни образов как «жизни, примыкающие к нашим»⁴. В своей «особой материальной нематериальности» образы суть реальность в собственных правах⁵. Они не существуют как объекты среди других объектов. Они воспринимаются через кого-то другого и всегда предназначены для восприятия чьими-либо глазами. Вместо восприятия имеет место обмен восприятиями или перцептивный обмен. Причина этого в том, что под мощным влиянием кино границы между машинальностью нашего восприятия окружающего визуального пространства и художественным видением стали неразличимы. В результате связь между ними нарушена.

Как художнику справиться с отсутствием связи между реальным и воображаемым? Может быть, с помощью того, что производится самой потерей связи? Связь между реальным и воображаемым нарушена потому, что время в кинематографической реальности отличается от времени в общепринятом понимании. Из-за этого говорить о реальном мире невозможно – чтобы говорить о нем, нам приходится использовать образы этого мира. Потому что по сравнению с основанным на образе-движении эмпирическим кинематографом (который формирует время в ходе времени, то есть последовательность, присутствующую во внешнем отношении до и после, так что прошлое – это бывшее будущее, а будущее – это настоящее, которое грядет через трансцендирование) «в современном кино время-образ больше не является ни эмпирическим, ни метафизическим; оно «трансцендентально» в смысле, который вкладывает в



это слово Кант: время вывихнуто и предстает в чистом виде»⁶.

Связь между реальным и воображаемым тоже распалась, потому что монтаж создается

непрямым образом времени. Возможно ли создать что-либо для восстановления этой связи? Харун Фароки в своем творчестве детально исследует этот вопрос. С конца семидесятых он начал использовать найденные изображения и уже существующий материал для создания так называемых фильмов-эссе. В современном искусстве использование найденных кадров и текстов практикуется повсеместно. Харун Фароки начал свою деятельность задолго до распространения видео- и кинометодов в искусстве, еще в начале семидесятых. Вот что он пишет о создании фильма «Между двумя войнами» (1978): «Восемь лет назад я прочитал в 21-м номере журнала «Курсбук» аналитическую статью. Она занимала всего полторы страницы. И меня осенило. Я нашел последнюю деталь, которой не хватало для целостной картины. В тот момент и начался долгий процесс, который привел к появлению этого фильма, и я смог сконструировать из этих фрагментов нужный образ, но разрушение тем самым не было сведено на нет. Реконструированный образ был образом деконструкции»⁷.

Как я уже упоминал, для Фароки монтировать – всегда значит смотреть на два изображения. Одно из них – изображение из фильма, не прямой образ времени; другое – изображение времени в общепринятом понимании. Следовательно, его работа – сопоставление произведения и *комментария* к нему. Образ времени отделяется от самого времени. В творчестве Фароки время существует лишь как комментарий, и именно путем комментирования образа мы можем восстановить потерянную связь. Однако Фароки заинтересован не просто в том, чтобы связать два изобра-

жения, а в том, чтобы выявить взаимодействие глаза и машины, то есть своего рода перцептивный обмен между субъектом и машиной.

Творчество Харуна Фароки знаменует собой новое понимание монтажа. Вопрос уже не в том, как *может* восприниматься субъект, а в том, как он *уже* воспринимается. Иначе его можно описать как монтаж образов путем размышления об образах. Фароки прекрасно понимает, что в современном мире образы всегда сопровождаются комментариями. Для индустрии образов комментарий существует как способ производства. Поэтому Фароки и мыслит двумя образами одновременно; персонаж его фильма «Между двумя войнами», фотограф (его играет Петер Нау, один из издателей «Фильмкритик»), подчеркивает: «Самое главное – нужно создавать два образа. Все так изменчиво, что определить траекторию движения можно, только создав два образа».

Монтаж – фабуляция того, что исчезло

Харун Фароки сопоставляет найденное изображение с медиаизображением, где комментарий как способ производства играет ключевую роль. Но ему интересно не только показать, но и выяснить, почему человек нуждается в том, чтобы показывать эти изображения. Когда Фароки утверждает, что «один образ не замещает предшествующий», он имеет в виду в том числе и то, что образ, «натурализованный» для произведения искусства, не ограничен натурализованным образом, но создает целый спектр образов, сконцентрированных в одном. Часто в качестве основы для фильма он выбирает всего одно новостное изображение. Его ра-



боты посвящены тому, чтобы учиться у образов, и одновременно они представляют то, чему он учится у них. Вместо того чтобы судить их, он рас-

сматривает их как воспроизводство субъекта.

В фильме «Выход рабочих с фабрики» (1995) Фароки показывает, «как уже более века кинематограф занимается одной-единственной темой»⁸. В оригинальном фильме с тем же названием, снятом братьями Луи и Огюстом Люмберами, показано, как рабочие в течение 45 секунд выходят из темного помещения люмьеровской фабрики фото-материалов на улицу, освещенную заходящим солнцем. Только в этот момент, в момент выхода с фабрики, рабочие могут быть увидены как социальная группа. Но куда они идут? На митинг? На баррикады? Или, может быть, просто домой? Эти вопросы занимали многие поколения режиссеров документального кино. Ведь пространство перед воротами фабрики всегда было ареной социальных конфликтов. Более того, этот визуальный ряд стал символом нарративного медиа в истории кино. Харун Фароки исследует эту сцену непосредственно через историю создания фильма. Результат его работы – впечатляющий кинематографический анализ самого кинематографического медиа, от «Новых времен» Чаплина до «Метрополиса» Фрица Ланга и «Аккатоне» Пьера Паоло Пазолини. Фильм Фароки показывает, что несколько кадров, снятые братьями Люмьер, уже несут в себе зерно будущего социального развития – возможности исчезновения этой формы промышленного труда.

Сопоставляя с этим визуальным рядом другие существующие документации выхода рабочих с фабрики, Фароки создает комментарий к изменениям, произошедшим через динамические социальные события. Эти изменения необязательно заметны, а потому необходимо визуализировать их путем вычле-

нения из существующих изображений, доступных не только в киноиндустрии, но и в других формах визуальной культуры. Цель этого – научиться чему-то у образов, и затем Фароки можно отнести к *визуальным критическим исследованиям*. Его методология также близка к методологии Франкфуртской школы и последующих теорий культуры. В работе по критической теории привилегированное положение занимает не теория, а методология, основанная на принципах теории, в первую очередь философского знания – так возрастает стандартизация восприятия и знания. Часто такие исследования представляются в форме эссе, что не выдвигает на первый план философию или другие формы письма, но предполагает использование первичного материала письма – текста⁹. Харун Фароки не выделяет кино среди других форм искусства, вместо этого он использует материал визуальной культуры – изображение. Работа основывается на принципах кино и искусства и обрабатывается при помощи монтажа – так рождаются его фильмы-эссе, направленные на то, чтобы учиться у образов.

Он объясняет, что «учиться у образов» едва ли значит иметь власть над образом или последовательную субъектную позицию по отношению к нему, хотя обычно именно это открывает создателю фильма доступ к дополнению знания. Вместо этого он настаивает на том, чтобы продолжать присущее фотографии разделение референции и дискурса, показывая, что оно является разделением субъекта и в то же время разделением внутри субъекта. Коллекция изображений из разных источников формирует визуальный указатель, повторяя одно и то же событие в разных ситуациях и предоставляя зрителю данные об изобра-



жениях. Современный человек способен воспринимать множество изображений одновременно, если они сгруппированы вокруг какого-либо сюжета.

Фароки сопоставляет сюжет с комментарием художника. Он видит работу в монтаже, где нет пространства вне образов, из которого можно было бы о них говорить. Фароки вполне намеренно помещает себя в диалектику между способами «работать как машина» и «работать как художник», и для него вопрос не в выборе между ними, а в том, как их соединить. Он рассматривает образы как язык. Чтобы понять естественный язык, нужно отделить языковой механизм от его контекста: как люди говорят и с какой точки зрения говорение возможно? Говоря на естественном языке, мы сосредотачиваемся на языковом механизме. Харун Фароки в своем языке монтажа сосредотачивается на контексте, и в результате монтаж определяется восприятием субъекта.

Фароки связывает то, что представлено, с воспринимающим субъектом в акте конфронтации и определяет существование как процесс, посредством которого человек помещает себя в отношения с чем-либо другим, как форму проявления своей позиции. В результате понятие восприятия основывается на способности образов учреждать и утверждать пространство, в котором может происходить постановка (*mise-en scène*) субъекта. Иными словами, он противопоставляет субъект радикальному «другому» этого субъекта.

Харун Фароки считает, что нужно создавать визуальный архив кинематографических тем, связанных с событием, которое он исследует. «Я собрал изображения из разных стран и эпох, выражающие идею «выхода с фабрики», и постановочные, и документальные — как будто сейчас время собирать кадры фильмов, как собирают слова в словаре», — говорит Фароки. Он делает это, чтобы получить це-

лостный образ событий и вещей, которые фрагментированы в изображениях, затеряны, разъединены в напряжении времени, которые исчезают. Его работа как художника состоит в использовании изображения и комментария для производства фабуляции и воссоединения «того, что исчезло»¹⁰.

Перевод с английского
ВЕРЫ АКУЛОВОЙ и ДАРЬИ АТЛАС

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Harun Farocki, Kaja Silverman, *Speaking of Godard*, New York: New York University Press, 1998.

² Ibid.

³ Giles Deleuze, *What is philosophy?* Verso, London, 1985.

⁴ Harun Farocki, in *Working in Sightlines*, ed. by T.Elsaesser, Amsterdam University Press.

⁵ Ibid.

⁶ Deleuze, *Cinema II: The Time-Image*, p. 271.

⁷ Harun Farocki, Ibid.

⁸ Harun Farocki, *Arbeiter verlassen die Fabrik*, см.: <http://www.farocki-film.de> «Выход рабочих с фабрики» — название первого в истории фильма, снятого братьями Люмьер и показанного публике в 1895 году.

⁹ Theodor W. Adorno, *The Essay as Form, Notes to Literature, volume one*. Trans. Sberry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1991.

¹⁰ Жюль Делез неоднократно использовал эти слова, в частности в связи с бергсонским понятием фабуляции. Он подчеркивает, что есть люди и места, исчезнувшие из нарратива истории. Вернуть их может фабуляция. В работах о кинематографе он возвращается к этой теме и развивает ее.

Зейгам Азизов

Родился в городе Сальян (Азербайджан). 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.



ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ДАП¹

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ, ИЛЬЯ КУКУЛИН

Вряд ли можно в современной русской культуре найти фигуру, более соответствующую беньяминовскому принципу «автор как производитель», чем Дмитрий Александрович Пригов (ДАП), чье творчество не раз сравнивалось со стахановством, чья экспансия в разные виды искусств и работа с различными медиальными формами заставляет думать не об отдельной личности, а о многолюдной культурной институции. Мы бы хотели попытаться систематизировать теоретические идеи ДАП, в которых обосновывается внутренняя логика созданного им культурного «производства». По нашему мнению, ДАП до сих пор недооценен как теоретик современного искусства, и мы попытаемся восстановить теоретическую логику его проекта, опираясь на опубликованные и неопубликованные статьи, интервью и письма Пригова². Приговские идеи могут быть поняты двояко: во-первых, как конкретизация тех принципов, что эскизно высказаны в статье Беньямина. Кроме того, Пригов сознательно деконструирует фундаментальные оппозиции просветительского представления об искусстве (самоценное – практически ориентированное, отрефлексированное – спонтанное и т.п.), тем самым продолжая работу Беньямина, неумышленно «сместавшего» в этой и других своих статьях дихотомии догматического марксизма (правильное – неправильное искусство, пролетарское – буржуазное и т.п.) – просто в силу общей «еретичности» своего мышления, в том

числе своей интерпретации марксизма.

Перформатизм

Несмотря на то, что приговские идеи претерпевали известную эволюцию (о которой пока можно говорить только гипотетически, поскольку многие его тексты не датированы), эта эволюция была непротиворечивой. Новый слой идей «надстраивался» над предыдущим, не отрицая, а наращивая предшествующую рефлексию. Противоречия между этими слоями нет, поскольку все они структурированы центральной для Пригова художественной категорией, для которой, как ни странно, у него нет общего имени. Мы назовем ее *перформатизмом*, хотя Пригов этого слова и не употребляет, предпочитая говорить о поведенческом уровне, операционности, персонажности, имиджах и т.п. Вероятно, дело в том, что для него перформанс – это лишь частный случай более широкого принципа, о котором идет речь. ДАП четко различает хэппенинг, акцию, перформанс и проект – но именно проект, т.е. мегаперформанс, вбирающий в себя все формы операционной эстетики и в предельном случае развивающийся в течение всей жизни автора³, представляется наиболее адекватным определением главного жанра его собственной деятельности.

Пригов-режиссер выступает как «драматург» и даже как «сценограф» собственного творчества. Самым ярким проявлением этой театральности письма является приговская ка-

тегория «назначающего жеста»: «Чем отличается язык художественного произведения, вернее, сам художественный текст от любого другого – да ничем. Исключительно жестом назначения. То есть помещением в определенный контекст и считывание его соответствующей культурной оптикой... Автор в этом случае вычитывается не на языковом, а на манипулятивно-режиссерском уровне, где языки предстают героями его драматургии» («Взять языка»)⁴.

Однако перформатизм не сводится лишь к театрализации сцены письма, поскольку для Пригова и само письмо не является единственной сферой деятельности, а лишь одним из элементов художественной самореализации через жест, имидж или поведенческую стратегию. ДАП не устает повторять в публичных выступлениях, что современная культура характеризуется «преодолением текстового уровня идентификации и реализации художника и перенесением их на уровень жестово-поведенческий и проективно-стратегический» («Культо-мульти-глобализм»)⁵. По мысли Пригова, главное в современной культуре – не что, а *кто* создал то или иное произведение: именно «кто» определяет модальность читательского отношения к высказыванию. Но само это «кто», то есть «я» художника, существует только в режиме постоянного разыгрывания собственного статуса. Пригов говорит об «акцентированно-знаковом» поведении художника, которое включает в себя

Материал
проиллюстрирован
фотографиями
Д.А. Пригова из архива
Вадима Радецкого
(Москва)



и тексты, но не ограничивается ими и, более того, диктует значение и понимание этих текстов: «Только из имиджа и поведения самого художника, в пределах его большого проекта, можно идентифицировать субстанциональную сущность данного произведения, — пишет Пригов в статье «Скажи мне, как ты различаешь своих друзей, и я скажу, кто ты» (2000) и добавляет: — Текст стал частным случаем более общего художественного поведения и стратегии. Этот способ объявления в зоне искусства имеет нематериальный характер — в некой, скажем так, виртуальной зоне возникает образ-имидж художника»⁶.

В интервью А. Яхонтовой аналогичным образом Пригов описывает уже собственную деятельность: «...Для меня все... виды [моей] деятельности яв-

ляются частью большого проекта под названием ДАП — Дмитрий Александрович Пригов. Внутри же этого цельного проекта все виды деятельности играют чуть-чуть иную роль. То есть они есть некоторые указатели на ту центральную зону, откуда они все исходят. И в этом смысле они суть простые отходы деятельности этого центрального фантома»⁷.

Перформативность — в этой интерпретации — пронизывает все без исключения практики художника. «Следами» перформативного поведения становятся тексты, картины, инсталляции, собственно перформансы и любые публичные высказывания (например, интервью). В пределе речь идет о *перформативной жизни* актуального автора, о «поведении, обнаруживающемся в пределах неигрового

вида искусства, где привычный конвенциональный профессиональный язык не предполагает (вернее, до определенного времени не предполагал) появление самого творца, релятивизирующего тем самым ценность, прочность, однозначность и самодостаточность языка произведенных им объектов» («Оценки по поведению», 1997)⁸.

Художник-трикстер

На первый взгляд, категория трикстера, мифологическая по происхождению, кажется малоприложимой к такому рациональному по методам художнику, как Пригов. Однако парадокс пригововской поведенческой стратегии видится именно в том, что он рационально моделирует как раз трикстерскую позицию: в самой этой позиции присутствует то, что Пригов называет драматургией — напряжение между рациональным программированием и спонтанной реализацией трансгрессивной свободы. Спонтанность, по Пригову, должна быть сначала отрефлексирована, а потом уже воплощена в жизнь по определенным правилам: «...для меня важна чистота позиции, принцип осознанности правил игры, аксиоматических положений, положенных в основу твоего поведения»⁹.

Трикстер как культурный троп предполагает комбинацию следующих категорий: (а) лиминальность и связанные с ней (б) позиция медиатора и амбивалентность; (в) трансгрессия законов, норм, правил, приличий, понимаемая как эстетический, т.е. самодостаточный, акт; (г) трансгрессии и подрыв разнообразных табу как парадоксальный способ отношений с сакральным.



Ключевыми в приговской интерпретации трикстера (а это вообще один из самых подвижных культурных архетипов) становятся понятия перформатизма как особой версии артистизма и лиминальности, порождающей в свою очередь амбивалентность и медиацию. О перформатизме было сказано выше, что же касается лиминальности, то Пригов видит место современного (актуального) художника только в пограничной зоне – между визуальным и словесным искусствами, между разнообразными «логосами языка», между личным и социальным, между истеблишментом и альтернативной культурой (в пределе – между властью и терроризмом), подчеркивая, что эта граница «должна быть не на замке, а насквозь, легко и в любом месте проходима, то есть моя работа и есть [деятельность] по повышению проходимости этой границы, но в то же время надо следить, чтобы она полностью не исчезла, так как исчезнет основное напряжение моей деятельности»¹⁰. Таким образом, сам художник становится «модулем перевода из одного языкового пространства в

другое»¹¹. Но главное в современной культуре, с ее акцентом на операционности и поведенческие стратегии, то, что художник *сам создает границу*; которую тут же с удовольствием пересекает – тем самым выступая как вдвойне трикстер: «Именно этот фокус произвольного назначения границ, назначения зон по обе ее стороны и авторского объявления в любой точке посредством манипулирования границами и зонами и дает искусству до сих пор возможность слыть за нечто “неземное” не только во мнении публики, но и в самоидентифицировании самих художников, лукаво забывающих об изначальном аксиоматическом жесте»¹².

В постмодернистскую эпоху распад устойчивых художнических ролей (творца-титана, просветителя, мудреца, авангардиста-экспериментатора) требует постоянной и одновременной игры на гранях многих позиций и дискурсов, видов искусств и типов высказываний. При этом на первый план выходит не столько медиация, сколько амбивалентность. Очень важной оказывается «проблема личного выска-

зывания» – суть проблемы сводится к неопределенности категории личности, от которой могло бы исходить такое высказывание. В сочетании с тотальным перформатизмом, направленным на все без исключения дискурсы и языки с их универсалиями, лиминальность формирует трикстерскую – трансгрессивную – функцию художника; в «Пушкинской речи» (1993) Пригов формулирует ее так: «...Миссией художника является свобода, образ свободы, тематизированная свобода не в описаниях и толкованиях, но всякий раз в конкретных исторических обстоятельствах, конкретным образом являть имидж художника, инфицировавшего себя свободой со всеми составляющими ее предельности и опасности... Именно артикуляция свободы (во всяком случае в наше время) является точкой, стягивающей на себя все остальное и являющей через себя все остальное»¹³. Трикстерская трансгрессивная свобода проявляется, в частности, и в приговской растрате всего авторитарного и сакрального¹⁴.

Новая антропология

Эффект глобализации, разрывающей географические и культурные границы, культ мобильности, одновременно фиксирующий и стимулирующий текучесть идентичностей, развитие генетики и новых технологий – все это, по мысли Пригова, способствует проблематизации границ человека и человеческого. «Вера в уровень общеантропологических оснований в момент нынешней дискредитации всех остальных социальных и культурных утопий и является последней утопией, основой и возможностью нынешнего существо-



вания общечеловеческой культуры» («Кульго-мульти-глобализм»)¹⁵. Именно ее, эту последнюю утопию, и должно, по логике Пригова, подрывать современное искусство. В «Завершении четырех проектов» он пишет: «...нынешнее пафосное, даже драматическое утверждение этой [антропологической] утопии только подтверждает сомнения и предощущение ново-антропологического трансгрессивного выхода за ее пределы»¹⁶.

Телесность – тема, выпестованная в постмодернистской философии, – поначалу представляется Пригову ключом к новой антропологии, и сам этот перенос постмодернист-

ской мобильности на телесность (в духе фильма Эндрю Никкола «Гаттака» (1997), где у профессионального пианиста обнаруживаются лишние пальцы на руках – продукт генной инженерии) уже является формой подрыва границ. Если собственно антропологические трансформации изменяют человека как биологическое существо, то виртуальность – еще один элемент новой антропологии – его вовсе дематериализует, превращая в «фантомное тело». Главным конфликтом наступающей культуры Пригов считал «напряжение между дискурсом и его телесностью»¹⁷.

Однако такое напряжение уже присутствует в постмодернизме. Уже в манифесте 1993 года «Мы так близки, что слов не нужно» Пригов так объяснял отличия современной ситуации от той, что была актуальной еще вчера: «Вечная драматургия [постмодернизма] «свой – чужой» приобретает несколько иную конфигурацию... Ныне способность мобильности и переводимости экстраполируется за пределы антропоморфного существования». Что, в свою очередь, предполагает «возможную практику смирения, то есть умалении себя до чего-то, поначалу внешнего, и идентификации себя с ним, принятия на себя его мерности»¹⁸. Таким образом, центральной для новой эпохи должна стать оппозиция «человеческое – нечеловеческое»; и художнику придется искать себе место в лиминальной зоне между этими категориями. По-видимому, многочисленные и разнообразнейшие приговские монстры, соединяющие черты человеческого и нечеловеческого, как раз и выражают такую «пограничную ситуацию».

«Новая антропология» – радикальная проблематизация гуманизма, не отвергающая гуманистическую традицию напроц, но исследующая ее основания в современном мире. При этом Пригов оперирует выработанным в гуманистической традиции понятием «человека вообще» (многие критики гуманизма от него отказываются). Он ставит под вопрос центральное положение человека в мире, но очень озабочен этим положением, эта забота выступает как едва ли не главный мотив его размышлений.

На первый взгляд кажется, что в приговских рассуждениях о «новой антропологии» авангардист побеждает постмодерниста. Пригова явно увлекает модальность проектирования будущего, в котором человеческая жизнь и личность, как он предполагает, выйдут за пределы человеческой телесности – путем клонирования или создания виртуальных аналогов. Однако ДАП в своих «предсказаниях», во-первых, обращает внимание на то, как эти трансформации разрушат фундаментальные мифологемы человечества. Во-вторых, ДАП интересуют новые границы внутри «новой антропологии», которые он тут же подвергает проблематизации¹⁹. Вот почему, несмотря на авангардный пафос радикального нового будущего, сам он описывает «новую антропологию» в категориях *постмодернистской эстетики*. Постмодернизм оказывается достаточно гибким для того, чтобы вобрать в себя и эту проблематику: недаром в рассуждениях Пригова так много переключек с постмодернистским киберпанком и голливудскими фантастическими фильмами 90-х – их эстетика



Пригова интересовала специально²⁰.

Авангардный постмодернизм

С авангардом Пригова роднит настойчивый поиск новизны, а вернее, *новой эстетической драматургии*. Здесь важно именно понятие драматургии, которым Пригов оперирует: под ним имеется в виду поле конфликта, внутренних напряжений культуры, из которых только и может родиться новизна. Пригов скрупулезно следит за тем, как меняются конфигурации конфликтных полей культуры, как бывшая новизна превращается в «художественный промысел» — с тем, чтобы избежать этой судьбы. У него не просто «нюх на новизну», он целенаправленно и рационально ищет зоны, где проступают культуростроительные конфликты. Пригов возвращает искусству политическое значение²¹, и в этом смысле его творчество резонирует с

той проблематикой, которую обсуждал еще Беньямин.

Пригов неоднократно отождествлял «культурологические грамматики», с которыми он работал, с технологиями — что в беньяминовском контексте позволяет оценить деконструкцию этих грамматик, методически осуществляемую Приговым, как форму политического, а точнее — антифашистского активизма, если учитывать контекст статьи Беньямина. Именно к Пригову наиболее точно подходит определение нового типа авторства, предлагаемое Беньямином: «Его [автора] работа никогда не будет лишь работой над продуктами, но всегда в то же время будет работой над средствами производства. Иными словами: его продукты должны, наряду с характером произведений, обладать еще и организующей функцией»²². В этой мысли можно увидеть рефлексию современных Беньямину идей — от теорий

«пролетарского искусства» до критики массовой культуры в работах Зигфрида Кракауэра, однако формулировка Беньямина указывает на более общую тенденцию развития искусства, которая, как теперь можно видеть, устойчиво действовала на протяжении всего XX века; одним из этапов ее развития в России стало творчество Пригова.

В приговской системе идей «организующая функция» выражается в том, что искусство не только проблематизирует любую властную идеологию, но и парадоксальным образом *структурирует* культурный, а значит, и политический континуум. Постоянно пересекая и сдвигая границы, художник в приговском понимании тем не менее их охраняет, поскольку граница связана с конфликтом, а конфликт вытекает из эстетической драматургии момента. Художник выступает как своего рода «демон Максвелла», который по сути был глубоко романтическим персонажем.

Конечно, такое понимание политики искусства противоположно авангардному активизму и явственно принадлежит эстетике постмодерна. От постмодернизма идет и приговское отношение к языкам искусства, политики, масс-медиа и к самому себе как к персонажу тотального «макроперформанса». От его типологии культуры веет авангардным универсализмом, но этот пафос уравнивается «даром культурной вмняемости», четким осознанием того факта, что параллельно и одновременно — особенно в России — сосуществуют множество культур, литератур и соответствующих способов их восприятия. Отчетливо постмодернистской является и последовательная проблематизация Приго-



вым собственной позиции, «личного высказывания», проявляющаяся даже в его теоретических сочинениях (перформанс теории).

Пригов постоянно возвращался к мысли о том, что в современной культуре отсутствует оптика, в которой можно было бы наблюдать тот основанный на тотальном перформатизме тип искусства, который он создал и теоретически обосновал. Например, в интервью А. Яхонтовой (2004) он говорит: «В будущем, может быть, возникнет специальная оптика для отслеживания данного фантома [«проекта ДАП»]. Пока же она отсутствует, посе-

му почти невозможно следить и запечатлеть эту центральную – фантомную, поведенческую, стратегическую – зону деятельности. Современное литературоведение обладает оптикой слежения только за текстами. А когда оно смотрит в эту самую обозначенную центральную зону, перед ним просто несфокусированное мутное пятно. Литературоведы не могут ничего разобрать. Посему они и занимаются отдельными окаменевшими текстами. Но если со временем наука или исследователи изобретут оптику, которая могла бы считывать вот эту центральную зону, тогда все остальное, как и было сказано, предстанет им как пусть порой и привлекательные и даже кажущиеся самоотдельными, но все-таки случайные отходы деятельности вот этой центральной зоны, где происходят основные поведенческие события»²³.

Можно ли описать эту «центральную зону», исходя из беньяминовской модели автора как производителя? Лишь отчасти и весьма неполно. Более полезными нам представляются наследующие франкфуртской школе, а значит, и Беньямину, современные теории социальных практик. Мы имеем в виду работы не столько основоположника социоанализа Пьера Бурдьё, сколько его продолжателей-оппонентов Люка Болтански и Лорана Тевено²⁴. Они видят ядро социальной практики в специфических *логиках оправдания* данной практики, в особых риторических конструкциях, обосновывающих, структурирующих и объединяющих многообразные формы того, что мы называем бизнесом, повседневной жизнью, производством, политикой

или культурной деятельностью, или искусством.

Рассматривая творчество Пригова в этом контексте, можно высказать гипотезу о том, что он обращает свою критику не только на «грамматику дискурсов», о чем мы говорили выше, но и на существующие «логики оправдания» современных культурных практик. Подрывая эти логики, он одновременно создает динамическую перформативную модель того, что значит «заниматься искусством», «быть художником», «сочинять стихи» в данном пространстве и времени. Таким образом, Пригов превращает художественное существование именно в «раскрывающую метапрактику», выступая в качестве аналитика социокультурных практик и их гипертрофированного производителя одновременно. Тем самым он стремится создать *глобальный перформанс современной культуры*, в своем роде Gesamtkunstwerk современности, пропущенный через фильтры приговской индивидуальной системы деконструкции.

Именно в этом стремлении к трикстерскому «разыгрыванию» *всей* современной культуры, по-видимому, следует искать причину легендарной продуктивности Пригова-поэта. Огромное количество (более двадцати тысяч) стихотворений, которые написал Пригов, создавая их в ежедневном режиме, важны именно не как тексты, а как практика, которая и должна быть ежедневной или по крайней мере регулярной и которая должна состоять из в принципе неисчислимого количества однородных, но не идентичных феноменов.

Таким образом, сквозь призму теоретических идей Пригова «проект ДАП» предста-



ет по-своему уникальным экспериментом постмодернистской деконструкции, осуществленной не только по отношению к социокультурным практикам, но и на самом этом поле – экспериментом, который неизбежно (а в случае Пригова целенаправленно) влиял на состояние объекта анализа. Впрочем, учитывая целенаправленность воздействия «проекта ДАП» на широкое поле культурных практик, приговский постмодернизм можно прочесть и как постутопическую версию авангарда с его политическим активизмом – в том виде, в каком его воображал Беньямин. Пригов и тут остается медиатором, а точнее трикстером.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сокращенный вариант.

² Благодарим Н.Г. Бурову и А.Д. Пригова за предоставленную возможность работать в домашнем архиве Д.А. Пригова. Неопубликованные тексты Пригова – © Д.А. Пригов, наследники, 2010. Далее: ДА (Домашний архив).

³ См. об этом: Рыклин М. «Проект длиною в жизнь»: Пригов в контексте московского концептуализма // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): Сборник статей и материалов. М.: НЛО, 2010. С. 81–95.

⁴ ДА. Цит. по распечатке, не датировано (скорее всего, 2000-е годы).

⁵ ДА. Цит. по распечатке, не датировано (2000-е годы).

⁶ Отубл. в кн.: Ното Sonorus. Международная антология сонорной поэзии. / Сост. и общ. ред. Д. Булатова. Калининград: ПЦИ. Калинингр. филиал, 2001. С. 318–327. Цит. по машинописи (ДА).

⁷ Дмитрий Александрович Пригов – Алена Яхонотова. Отходы деятельности центрального фантома // Неканонический классик... С. 74.

⁸ Цит. по машинописи (ДА).

⁹ Пригов Д.А. «Я работаю имиджами», 1992. Цит. по распечатке (ДА).

¹⁰ Пригов Д.А. Манифесты. 1. Где наши руки, в которых находится наше будущее (1987); 2. Вторая сакро-секуляризация (1990); 3. Второй раз о том, как все-таки вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сужим (1991); 4. Одна, словесная, сторона дела (1991); 5. Вышли мы все (поэма) (1987); 6. Нельзя не впасть в ересь (1990); 7. Что русскому здорово, то ему и смерть (1991); 8. Мы так близки, что слов не нужно (1993) // Weiner Slawistischer Almanach, 1994, Bd. 34. S. 316. Далее ссылки на это издание обозначаются как «WSA».

¹¹ Пригов Д.А. Культ-мульти-глобализм. Цит. по машинописи (ДА).

¹² Пригов Д.А. О Бестиарии // Пастор (Кельн). 1992. № 1. С. 25 (<http://www.conceptualism-moscow.org/files/pastor%201.pdf>).

¹³ WSA, s. 290.

¹⁴ См. об этом: Липовецкий М. Пригов и Батай: эстетика системной растраты // Неканонический классик... С. 328–348.

¹⁵ Цит. по машинописи (ДА).

¹⁶ Цит. по машинописи (ДА).

¹⁷ WSA, s. 340.

¹⁸ WSA, s. 339.

¹⁹ Очень показательна в этом отношении его беседа с Алексеем Парицким: Дмитрий Александрович Пригов – Алексей Парицкий. Мои рассуждения говорят о кризисе нынешнего состояния... (Беседа о «новой антропологии») (1997) // Неканонический классик... С. 15–29.

²⁰ См. об этом: Сандлер С., Чепела К. Тело у Пригова / Авториз. пер. с англ. Е. Канищевой // Там же. С. 513–539.

²¹ Политические смыслы поэзии Пригова подробно анализировал Андрей Зорин. См., например: Зорин А. От Галича к Пригову // Россия/Russia. Вып. 1 (9): Семидесятые как предмет истории русской культуры. М.: Венеция, 1998. С. 153–166.

²² Беньямин В. Автор как производитель. / Пер. Б. Скуратова и И. Чубарова, под научной редакцией Артема Магуна // http://www.cbtdelat.org/images/pdfs/magazine/Benjamin_Productor.pdf

²³ Дмитрий Александрович Пригов – Алена Яхонотова. Отходы деятельности центрального фантома // Неканонический классик... С. 74–75.

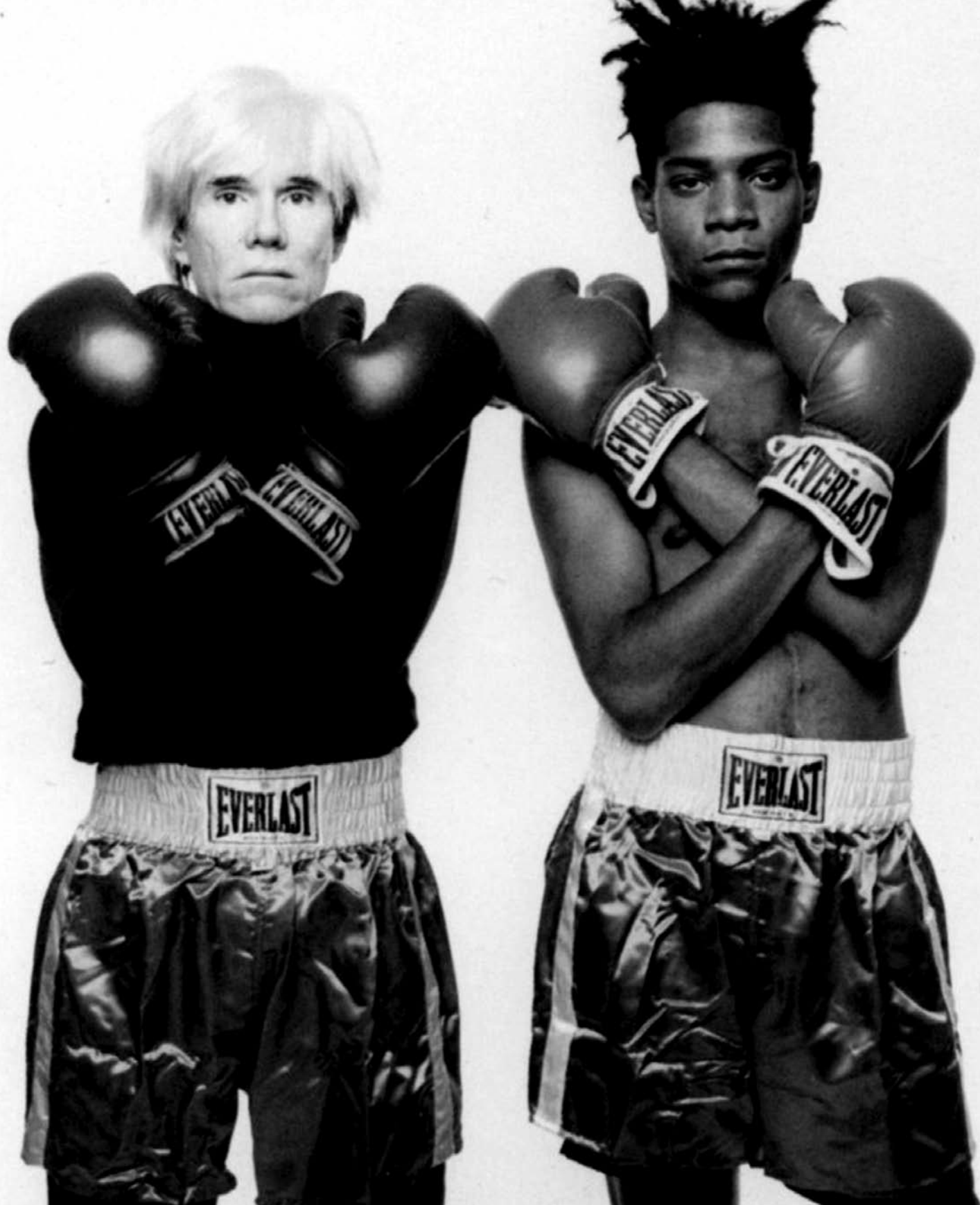
²⁴ См.: Boltanski Luc, Thevenot Laurent. De la justification: les économies de la grandeur. Paris: Gallimard, 1991 (англ. пер. - 2006); Тевено Л. Креативные конфигурации в гуманитарных науках и фигурации социальной общности // <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/77/teve22.html>; О концепции Болтански и Тевено см.: Волков В., Хархордин О. Теории практик. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2008. С. 224–242.

Марк Липовецкий

Родился в 1964 году в Свердловске. Филолог, критик, историк культуры. Доктор филологических наук, преподает в Университете Колорадо (США). Живет в городе Болдере.

Илья Кукулин

Родился в 1969 году в Москве. Филолог, литературный критик, социолог культуры. Кандидат филологических наук, преподает в Высшей школе экономики и Московском гуманитарном педагогическом институте. Живет в Москве.



О ТВОРЧЕСКОЙ ЭТИКЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВОДСТВЕ

ЕГОР КОШЕЛЕВ

Привычка к дурному

Только не подумай, товарищ читатель, что я лезу в учителя или наслаждаюсь возможностью попроповедовать всласть! Есть такое мнение о ХЖ: собралась кучка самодовольных леваков и давай грузить, да еще как, с особым снобизмом и злобностью – тут Лакана вставят, там Бадью или еще какую-нибудь нехорошую фамилию, – пророки-теоретики... По-русски хоть бы нормально писать научились! А кого-то сразу передергивает от слова «социум» – и этот кто-то мстительно изрекает: «Ну вот опять, все те же люди пишут все о том же». Такое отношение неминуемо вызовет и этот текст – породит у стареющего развращенного представителя богемы, который никак не находит себе достаточно пикантного развлечения. Если ты таков, стиги! Я готов со многими попрощаться. Но если вдруг – ведь может же быть такое чудо, а? – если вдруг ты, получивший этот журнал засаленным и измятым от приятеля, ты, стащивший его из книжной лавки, ты, набредший на него в Сети и осиливший больше пары страниц, – хочешь от жизни чего-то большего, чем состояние сытого убоженного животного в стойле, известное в наши дни как «УСПЕХ», – я уверен, товарищ, мы с тобой сможем понять друг друга.

Наряду с редкостной наглостью, один из примеров которой был продемонстрирован тебе в предшествующем абзаце, тип сегодняшнего художника отличает

столь же редкостная непоследовательность и внутренний страх. Все это, равно как и многие другие качества, существуя на правах индивидуальных черт, могло бы выступать объектом критики лишь со стороны близких друзей, но, становясь типическим проявлением, определяет многое в культурном процессе: от внешней риторики до рыночной тактики. Остановимся на риторике и задумаемся, как часто мы слышим о «произведении искусства» – выдающемся, культовом, гениальном, побившем очередной аукционный рекорд? Но как часто мы слышим о производстве искусства? И насколько интересен для нас и для себя самого автор вне своего сверкающего звездного или так себе поблескивающего статуса, то есть как рабочий искусства? А зачем об этом вообще говорить?

Действительно, зачем – если редко кто из сегодняшних СОВРЕМЕННЫХ художников задумывается о своей роли производителя в сложившейся рыночной системе. Нормальное обывательское понимание ситуации: «я делаю, дилер продает». Да, порой доходят тревожные слухи о попытках дилера влиять на характер художественной продукции – но в досужих разговорах подобные факты чаще всего воспринимаются так: «раз уж сам пошел на сделку, то придется смириться и довольствоваться предоставляемой компенсацией». Кому-то откровенно нравится и кажется оправданным подобное моделирование рынка предложения – чем энергичнее, тем лучше. А может, и вправду все

супер? Я надеюсь, товарищ читатель, что твоим ответом на этот вопрос станет поднятый средний палец правой руки.

Так я продолжу тебя злить, для этого в моем интеллектуальном багаже найдется целый каскад банальностей, и я изложу их с особым пафосом. Не все, к чему мы привыкаем, хорошо – есть множество дурных привычек, грозящих недугами. Когда говорят о кризисном состоянии современного искусства, речь идет о нашем общем недуге, порожденном целым рядом привычек, которые мы давно не воспринимаем уже ни как вредные, ни как привычки, но, увы, лишь в качестве объективной данности. Действительность, понятая таким образом, определяет столь решительный сдвиг в целеполагании, что любая честная реакция на укрепившееся положение вещей кажется либо наивностью, либо эксцентричной провокацией с целью набить себе цену. Но давай наберемся духу и сольем это все!.....

Есть два судьбоносных для сегодняшней действительности момента в истории, когда мировое искусство, оступившись и потеряв равновесие, решительно меняло свой курс. Первый – формирование свободного художественного рынка в Голландии XVII в., окончательно легитимировавшее распад прежних социокультурных связей в творческом сообществе. Второй –

Энди Уорхол
и Жан Мишель Баския,
фото
Питера Холсбэнда,
1985



Виллем де Кунинг
«Готэмские новости»,
 1955
 Холст, масло

становление новой экспозиционной культуры во Франции XVIII в. — событие крайне противоречивое. Его результатом стала, с одной стороны, недоступная искусству ранее возможная социальная коммуникация и к концу столетия — возрастание общественной роли художника, ярчайшим примером чего стал Жак-Луи Давид, а с другой стороны, установление культа гения-творца, полностью изменившего нормы отношений между художником и зрителем. XIX век остался в искусстве громоподобным парадом гениев, кичливых и разряженных, потрясающих своими достижениями, как армейскими штандартами, и воинственно наступающих друг другу на пятки. Образ ху-

дожника-трибуна, как он был воплощен Давидом, во времена «романтической битвы» сменился образом неистового гения, бросающего вызов толпе, — и если искать наиболее роковой исторический эпизод в эволюции типа современного художника, то вот он. Дальнейшая его история представляет собой процесс постепенного нисхождения романтического гения до уровня поп-звезды.

По количеству заявленных претензий на гениальность XIX век превзошел все предшествующие столетия — не нужно удивляться этому, учитывая, что «великая личность» все это время действует бок о бок с художественным рынком, к наступлению «belle roque» становящимся

воистину всемогущим: теперь необходимо много разных гениев. Модерн как квинтэссенция эстетических предпочтений крупной буржуазии фактически отождествляет понятия художника и гения: достаточно сказать, что таковыми почитаются Кнопф и Фелисьен Ропс, Бердслей и Франц фон Байрос — и сложившийся статус-кво ни у кого не вызывает подозрения. Нарождающийся авангард не просто наследует этому злосчастному типу, но переводит его в новое состояние, качественно близкое сегодняшним звездам шоу-бизнеса. Пока стиралась грань между творческой деятельностью как родом духовного производства и активностью, нацеленной на создание сенсаций, прошло довольно много времени. Однако уже в самом поведении ключевых фигур искусства первой половины XX века — Пикассо, Дюшана, Эрнста, Дали, Миро — прослеживаются черты, роднящие их с миром, которому принадлежат Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс. Художник, сознательно или нет, но при полной поддержке маршанов превращается в торговую марку, эффективно рекламирующую саму себя при каждом выходе в свет, мобилируя самые разные факторы — от внешнего вида до демонстративных эксцентричных выходов — да-да! — человек-загадка, человек-праздник, человек-шок... Каждая мелочь, связанная с образом художника и с подачей его продукции, теперь тщательно продумывается. Что за невероятные изменения происходят с подписью художника! Кто-нибудь может вспомнить, как выглядела подпись Тициана, Караваджо, Давида или Энгра? Но каждый держит в памяти подписи Пикассо, Дали, Миро, Шагала. А какой объем медиапродукции, посвященной каждому отдельному гению, выплескивает-

ся на прилавки! Генри Миллер в одном из романов саркастически упоминал обнаруженную в книжном магазине брошюру «Философия Миро» – философия! – но это уже воспринимается вполне естественно, вместе с «Загадкой Пикассо», «Дневником одного Гения», рисованием фонариком перед фотокамерой и остроконечными напояженными усами. Модернизм, превращающий авангард в прием и особенно чуткий к внешней позе, заменяет пластическую суть стильностью и внешней «современностью»¹ – для зажигания звезд ситуация на редкость благоприятная. С воцарением же постмодернизма звездный статус еще увереннее теснит гениальность. И постепенно приближается момент, когда сам термин кажется старомодным: время гениев и шедевров сменяется временем звезд и сенсаций.

Художественный процесс, происходящий в это – наше – время, наряду с прежним понятием об искусстве решительно уничтожает искусство смотрения искусства, подавляет возможность различения тонкостей, нюансов формы – ту подлинную сложность авторской индивидуальности, которая оказывается несовместимой с художественным процессом как вереницей сенсаций. Такой зритель может отличить Херста от Кунса, но уже не чувствует разницы между Праксителем и Лисиппом, Филиппо Липпи и Фра Анжелико, Рембрандтом и Хальсом. Нетребовательный, грубый, толстокожий зритель так же удобен для культуртрегера, как и доверчивый, малообразованный избиратель для политика – им легко управлять, его легко обмануть... Сенсация, как правило, – результат грубой, топорной и нередко бездарной работы. Не столь важно, чем она маскиру-

ется – псевдоэкспрессией, поверхностной брутальностью или же технологическими новациями, глянцевым лоском. Как искусство это всегда сделано тяп-ляп – и не имеет значения, сколько времени потрачено на производство продукта, сколько рабов для этого потребовалось.

Сенсаций и звезд! О, сколь обширно это звездное небо надоевшей! Как же рождаются звезды в искусстве? Что этому способствует? Два первостатейных фактора – уникальность продукта и грамотный пиар. Срочно разыскивается уникальный продукт. Кто бы нам его произвел? Каковы они, производители такого продукта? Понятно, что это люди, ни на кого не похожие, делающие что-то невиданное-неслыханное, не имеющее аналогов и прообразов – ведь иначе эксперты тут же уличат их в плагиате. Ответим честно, о ком же идет речь. Преимущественно о художниках случайных – и поэтому рискующих после кратковременного блеска стать жертвами очередного витка художественной моды.

Позволю себе вынести их в отдельный тип – это будет справедливо. Итак... встречайте: СЛУЧАЙНЫЙ ХУДОЖНИК!

Как бы парадоксально ни звучало, но рождение «случайного художника» вполне закономерно. Он является одновременно продуктом и ресурсом сегодняшней художественной ситуации – это творческая личность, полностью лишенная исторического чувства и культурного основания, предельный случай буржуазного культа единичного человека. Перед нами в определенном смысле трагический герой: его жизнь – это неразрешимый парадокс, это жизнь индивидуалиста, индивидуальность которого превозносится и вместе с тем подлежит жесткому пере-

оформлению со стороны рыночных структур. В своем текущем проявлении он и нужен и не нужен одновременно!

Может возникнуть соблазн скопом отнести к «случайным» всех авторов, отмеченных эклектизмом выразительных средств, однако это не соответствует истине. Известно множество случаев, когда радикальная эклектика является не менее точной в характере высказывания, чем стилистически однородный художественный язык – достаточно вспомнить примеры Булатова и Орлова, Вернера Тюбке и его преемника Нео Рауха, Дэша Сноу и Райана Трекартена. Нередко, правда, случайными художниками оказываются именно эклектики, но внешне «случайное» искусство может выглядеть как стилистически выдержанная фигуративная или абстрактная живопись, высокобюджетная или подчеркнуто аскетичная инсталляция, исследовательский проект, перформанс – вообще все, что угодно.

Кроме денег случайному художнику, оказывается, нечего делать в искусстве: ему нечего интерпретировать, поскольку он не связан всерьез ни с какой из традиций и к тому же не сможет обеспечить попытке интерпретации должный интеллектуальный уровень; ему нечего и утверждать, потому как он не понимает реальных целей и задач культурного процесса. Насколько справедливыми применительно к нашему типу оказываются слова Адорно: «Практика... существуя от имени своей власти над теорией лишь ради себя самой и избегая всякой мысли, опускается до простой производственной деятельности. Подобная практика застывает в рамках данного. Она способна являть миру лишь людей, любящих все организовывать, которые верят в то, что если что-то правильно



Гюстав Курбе
«Автопортрет»,
1844-45

организовать, что-то правильно, с точки зрения его практического потребления, подать, то сразу возникнет нечто существенное. Эти люди даже не предаются размышлениям, не задумываются над тем, а обладает ли на самом деле то, что они организуют, какой-либо возможностью реального существования»².

Но, как бы то ни было, такого рода автора нельзя не заметить – свою беспочвенность он компенсирует темпами производства и знанием стратегий продвижения. Этическая сторона художественного творчества в лучшем случае сводится для него к дилемме – придать артистическому жесту оскорбительный для той или иной адресной группы зрителей характер или же воздержаться от этого. В худшем – этический элемент пол-

ностью отсутствует, а соответственно, устраняется и основание для коммуникации: фигуре Другого отказано в доступе на эту территорию. Единственно возможное здесь воплощение Другого – покупатель.

Случайный художник складывается под тираническим давлением императива уникальности, принятого сегодняшней художественной системой. Казалось бы, признание уникального характера каждой значительной творческой личности вполне естественно и не вызывает сомнений. Но разобравшись, о чем на самом деле идет речь, мы поймем истинное содержание такого требования: более всего оказывается необходима яркая фишка, выверт, эффектный прием, желательно скандальное поведение и аффектирован-

ность всех внешних проявлений – далеко не каждой художественно одаренной личности свойственно перечисленное. Просто человеку, как видно, отказывается в праве на уникальность. Он должен выпрыгнуть из своей серой «нормальности», которая на самом деле является здоровой природой свободного человеческого существа, и, совершив творческое членовредительство, получить шанс попасть на «звездный олимп».

Случайный художник – существо, страдающее сознанием недостатка уникальности, одержимое на ранних стадиях карьеры метанием «по верхам» и пытающееся, не вникая слишком глубоко в суть искусства, скомпилировать себе яркий образ и эффектную манеру, чутко реагируя на требования своих менторов. Последние же заинтересованы в непрерывном пополнении своего питомника, поскольку это увеличивает шансы предпринятия на успех и создает иллюзию богатой, полнокровной художественной жизни. И в самом деле, если взглянуть вокруг, то придется признать по факту, что мы живем в эпоху, превосшедшую количеством, разнообразием и зрелищностью художественной продукции все предшествующие. Любой, самый экзотический запрос здесь может быть удовлетворен. Хочешь – вот, пожалуйста, утонченный концептуалистский ребус, а хочешь сочной мастерской живописи, так и это найдется – для любителей интерактива и аттракционов всегда в наличии свежие новинки... Рынок предложения непрерывно увеличивается, не давая возможности производителю обратить внимание на смыслы и непрерывно порождая все более поверхностные компиляции, все более грубые и нелепые аттракционы. Не важно, где экспонируется такая

продукция – в частной галерее или на грандиозной арт-ярмарке, – качественный эффект ее всегда одинаков. Поверхностный эстетизм, замешанный на звездной болезни, может вполне успешно существовать и в артистических кругах, на первый взгляд не заинтересованных коммерчески, – общность умонастроения объединяет самых разных представителей художественного процесса. Заметим, что наряду с профессионалами повышаются шансы на успех и у различного рода фриков, для которых возможность успешной художественной карьеры возникает зачастую в силу своеобразия социального бэкграунда. Ощущается даже дефицит художников-фриков (не случайно внимание крупных галерей к творчеству группировок «Протез» и «ПВХ», по отношению к которым значительная часть творческого сообщества настроена довольно скептически).

Среди «случайных художников», вместе с алчущей быстрого успеха молодежью, целый ряд успешных представителей мейнстрима – Сесили Браун, Шэнтел Иоффе, Крис Офили, Фиона Рэй, Кай Альтхофф, Франц Акерманн, Тоби Зиглер, Жюли Мехрету, Декстер Дэлвуд, Кэти Шиммерт, Фиби Анвин, Хервин Андерсон. Можно назвать еще десять, двадцать, сто имен. Среди них есть одаренные и бездарные, успешные и не очень – к сути дела это особого отношения не имеет. Как работает такой художник, можно проследить на примере Сесили Браун, действующей по принципу «приправим де Кунинга Фрэнсисом Бэконом». При этом схватываются лишь внешние черты каждого из авторов – звериной агрессии жеста де Кунинга и страдающей плоти Бэкона мы здесь не найдем: оторванные от

изначального содержания, их живописные приемы используются с декоративной вольностью рококо. Поисковый, экспериментальный элемент сведен на нет – вот случайно найден рецепт удачного коктейля из готовых ингредиентов, который можно выпускать в любых количествах. Подчеркнем, что эта стратегия отлична от цитатных приемов постмодернизма 80-х: цитата требует мужества и принципиальности от цитирующего, – мы же сталкиваемся с фестивальным мародерством, легкомысленным до такой степени, что сам мародер не в состоянии осознать своего поступка. В ряде же случаев, как, например, с последними живописными сериями Херста, подражающими Бэкону, можно говорить о неприкрытом воровстве.

Итак, круг замыкается – гипертрофированное требование уникальности любой ценой приводит к зачеркиванию художественного творчества как самостоятельной деятельности, как искренне пережитого процесса создания вещи, коммуникативная роль которой придает ей этическое измерение. Система охвачена кризисом и преодолеть его она сможет, лишь поступившись собственными рабочими принципами, т.е. фактически прекратив существовать как система.

Подобное положение дел, по идее, должно бы провоцировать жесткую критическую реакцию. Однако любые попытки дать честное критическое освещение того или иного события в искусстве спотыкаются об индивидуализм артистического сообщества и протекционистскую реакцию ряда влиятельных институций. Известны примеры, когда принципиальное суждение критика о выставке влекло

за собой настоящий бойкот в связи с тем, что в отзыве был всерьез затронут щекотливый вопрос о критериях художественного качества. Такой честный критик оказывается виновен в самой попытке объективного суждения, потому как оно предполагает основание и меру, а разве могут быть в мире случайных художников иные основания, кроме факторов успеха? Отныне можно чувствовать себя в безопасности, лишь ограничившись написанием анонсов.

Хаос на производстве

При видимой отлаженности системы художественного производства сегодня более чем когда-либо оказывается делом малоосмысленным и хаотичным – ведь если в искусстве единственным регулирующим фактором становится коммерческий, рассчитывать на что-то, кроме хаоса, невозможно. Ситуация, когда интересы замкнутого сообщества, подобного нашему, больше напоминающего кружок, *полностью* растворяются в интересах рынка, губит подлинно свежие идеи и тяготеет к уравниванию производителей дорогостоящих сувениров с теми, кто заинтересован в дальнейшем существовании искусства как такового, т.е. как процесса непрерывного саморазворачивания в действительности за счет непрерывного обновления собственных средств и расширения собственных границ. Мы можем наблюдать, как художник, сохраняющий социальную роль когнитивного пролетария, действует на одном поле с художником-капиталистом, стремящимся к положению арт-магната, – разве это не абсурд, ставший явью?

Параллельно происходит катастрофическая девальвация ключевого фактора художественного производства – труда



Работа Ян Пей-Мина

художника. Среди всех прочих факторов – инвестиционных, сырьевых ресурсов, предпринимательского таланта, информационной базы – именно труд художника оказывается наименее оцененным. Подчас он вообще не учитывается. Речь идет как о количественном, так и о качественном измерении труда. И если пренебрежение первым связано, как правило, с желанием сэкономить на художнике, то игнорирование второго продиктовано элементарной *неспособностью* верно его оценить. Невнимание к качественному измерению грозит утратой критериев суждения о творческом труде и, как следствие, полным его обесцениванием и рассеянием профессиональной культуры. Особенно ясно это прослеживается на примере наиболее консервативных видов искусства, представленных сегодня в художественном пространстве. Здесь проще дать объективную знаточескую оценку, так как разговор идет о пластических качествах произведения. Проанализиро-

вав, к примеру, топовую скульптуру наших дней – работы Херста, Марка Квинна – или, скажем, картины Элизабет Пейтон, можно уверенно говорить о падении качества художественного труда, что никак не влияет на продвижение художника и рыночную стоимость произведений. Но, кстати, здесь нельзя обвинить в равнодушии критиков и профессиональное сообщество: ту же Пейтон публично осудил Эрик Фишль – как образец шарлатанства в живописи. Из разгромной критики Квинна и Херста можно составить по объемной монографии – ну и что? Что с этого?! Рынок принимает независимое решение, и мнение экспертов теряет вес...

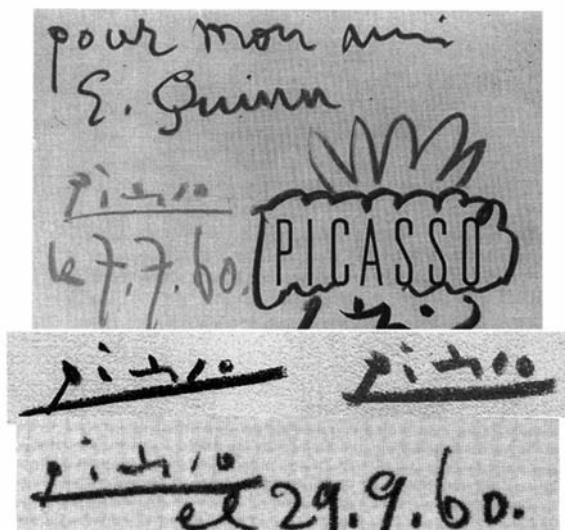
Я упомянул о художнике-капиталисте – и кто-то, возможно, меня не простит, хотя бы потому, что это слишком обсуждаемая тема: кто только в последнее время не ругает Херста с Кунсом?!. Многие, бесспорно, но не меньше и тех, кто оправдывает подобные стратегии художественного производства их мнимой близостью к деятельности мастерских крупных художников прошлого – Вероккио, Рафаэля, Тинторетто, Рубенса. Убедительный, на первый взгляд, аргумент. Цель, преследуемая Рубенсом или Тицианом при открытии собственной мастерской, будто бы такая же, что и у Кунса, – расширение производства. Но есть принципиальное различие, которое нельзя игнорировать: Рубенс перекладывает на ассистентов менее квалифицированную работу с тем, чтобы освободить себе время для осуществления особо ответственных профессиональных этапов – он все время контролирует качество работы и при необходимости может самостоятельно реализовать любую операцию. Нужды Херста или Кунса определяются тем, что сами они просто

не в состоянии осуществить необходимый этап производства – значит, глава мастерской не способен осуществлять полноценный контроль над деятельностью своего предприятия. Ситуация, когда человек, не являющийся живописцем и скульптором, подписывает своим именем картины и статуи, показывает, что он плохо понимает то, что подписывает, – и это знак безответственности и бессилия, с которыми не может справиться даже самый влиятельный арт-магнат.

Чего держаться, от чего воздерживаться

Одна из ключевых проблем российской художественной жизни – тем более серьезная оттого, что многими она до сих пор не осознается – это рассмотрение искусства с позиции предрассудков романтического и декадентского толка, которые, будучи искусно замаскированными претендующей на новизну риторикой, сохраняют свою суть. Более того, сращенные с механизмами художественного рынка, они усугубляют свой характер – я попытался раскрыть мировую динамику этих изменений в первых частях статьи. Но для нашего творческого сообщества сочетание комплекса гения-звезды, теряющего контроль над продукцией, производимой под собственной маркой, с рыночными механизмами продвижения может обернуться настоящей катастрофой.

Социальная ситуация в современном искусстве России была и во многом остается такой, что художественное сообщество крайне малочисленно и обособлено от широких слоев населения. Культура кружков вообще свойственна российской интеллигенции, но среди них можно вспом-



Образцы подписей
Пабло Пикассо

нить и эскапистские проекты типа «Мира искусства», давшие ряд ярких произведений, однако с исторической точки зрения провальные, нежизнеспособные, — и, напротив, имевшие мощную связь с социальной действительностью, внедренные в самую толщу жизни проекты передвижников и крайних авангардных группировок начала XX века, которые полностью изменили общество. Последними была проделана работа, которую сегодня мы можем считать во многих отношениях образцовой — работа по преодолению восприятия искусства как особого пространства для избранных, блестящего союза гения и состоятельного ценителя, мира грез, воплощенных безграничной фантазией творца. Тебя не стошнило от только что прочитанных слов? Нет? А ведь фактически такая же модель искусства, хотя и под другой вывеской, существует сегодня. И многие представители художественного сообщества открыто или внутренне симпатизируют именно подобной модели. И не стоит даже заикаться о цеховых интересах — кор-

поративном единстве и коллективной безопасности! Здесь нет и малейшего сходства с гильдией Святого Луки, защищавшей интересы художника как производителя, но вовсе не являвшейся эстетствующей сектой. Количество меньшинство не имеет права наслаждаться опьяняющим сознанием собственной избранности, как происходит у нас в скрытой или явной форме. Опасность скандальных событий вокруг выставки «Запретное искусство», помимо широко обсуждавшихся ранее аспектов, состоит еще и в том, что у многих представителей сообщества дополнительно укрепились чувства сектантской обособленности: «на нас, художников, наехали». Солидарность обиженных — новая маска декадентской кружковщины. К чертям кружковщину! Такой «наезд» следует воспринимать исключительно как посягательство на фундаментальные гражданские свободы — иначе мы лишь обустроиваем себе гетто, где всех нас перебьют по первому подходящему поводу.

Недавние сетевые волнения, спровоцированные известным поступком Ильи Трушевского, могут послужить яркой иллюстрацией отношения масс к фигуре художника. Я не считаю нужным разъяснять детали или, что еще отвратительней, давать моральную оценку произошедшего. Нашлось немало, выражаясь языком Ницше, «скромных маменькиных сынков морали», поспешивших сделать это как можно скорее, — и не хочется иметь с ними ничего общего. Я бы даже и не вспоминал об этом, если бы не один важный момент, который всплыл в связи с делом Трушевского, а именно крайняя напряжен-

ность отношений творческого человека и широких масс населения в России. Безотносительно повода, спровоцировавшего дискуссию, стало понятно, с какой ненавистью огромное количество людей относится к фигуре художника. Еще раз повторю: речь идет не о поступке, послужившем катализатором, а о тех многочисленных отзывах в Сети, пропитанных злобой именно к самой фигуре художника. И виноват в этом отношении, конечно, не отдельный человек, какое бы преступление он ни совершил, и не страшные тупоголовые обыватели (многие из тех, кого мы считаем этой чудовищной массой, готовой порвать нас на части, — люди вполне вменяемые и ничуть не уступающие, если разобраться, тем, кто претендует на статус элиты). Виноваты мы — все, кто, наслаждаясь втайне или же открыто собственной избранностью, позволяет себе пренебрежение, а порой и откровенное хамство в адрес тех, чьи интересы мы — ТВОРЦЫ! ГЕНИИ! ЗВЕЗДЫ! — должны представлять и без которых нет и не может быть нормального художественного процесса: если искусство теряет этический элемент, заложенный в желании давать — направленность на Другого, — оно прекращается как искусство³.

Не стоит также забывать, что именно при посредстве этической составляющей искусство приобретает политическое измерение, важность которого для российского художника всегда была колоссальна. Осознав это, мы сумеем эффективно заполнить лагуну, ни при каких условиях не допускающую заполнения рыночными средствами. Речь идет о том,



Авторская подпись
Микеланджело
на скульптурной
группе Пьета,
1499

что именно на территории современного искусства вполне может сложиться тот интеллектуальный слой, дефицит которого сегодня выражен так явно и который просто не может быть создан ни из представителей научных кругов, ни из литераторов или кинематографистов в силу их общей социальной инертности, конформизма и гораздо большей зависимости от государства. Именно современное искусство в России при всех – очень и очень серьезных – оговорках имеет наибольший потенциал социального воздействия – будем честны, не в последнюю очередь благодаря полному провалу в других областях культуры. И – да! почему нет? – из числа близких к современному художественному процессу авторов-практиков, критиков, теоретиков, философов могут появиться личности, способные не просто оказывать ощутимое культурное

влияние на общество, но и непосредственно формировать общественные процессы, как это удавалось, например, радикальной интеллигенции второй половины XIX – начала XX века. Согласись, возможность слишком соблазнительная, чтобы ею не воспользоваться. Первым шагом к ее освоению должен стать решительный пересмотр воззрений на роль творческой этики в художественном производстве сегодняшнего дня⁴. Необходимо хотя бы подступить к оформлению тех требований, с которыми мы могли бы, согласившись раз, считаться в дальнейшем. Я бесконечно далек от желания стать наставником, гуру и честно признаюсь тебе, товарищ читатель, что сам не знаю, с чего начать, теряюсь и путаюсь в решениях, потому как больше привык возиться с холстами и красками – знаешь ли, художник, пытающийся влезть в шкуру философа или моралиста, всегда выглядит комично... Но боязнь вызвать усмешку не может оправдывать бездействия, тем более если проблема столь очевидна, как в нашем случае. Поэтому давай сделаем так: я предложу тебе шесть пунктов – не так много, ага? – и весь остаток страницы под ними – добавь свои, сколько сочтешь нужным, можешь хоть полностью вычеркнуть предложенное, если оно кажется тебе сомнительным, и обсуди окончательный вариант с друзьями. Только не молчи, товарищ! Не молчи, реагируй, прошу тебя! Иначе нам не на что надеяться в будущем.

1. Сделай сам.
2. Не делай спам.
3. Не думай, почему.
4. Думай, о ком и зачем.
5. Не наскандай.
6. Не получи медаль.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Поскольку в последнее время термин «модернизм» применяется как попало и в отношении слишком широкого круга явлений, есть смысл обратиться к подзабытой работе М. Рагона «О современной архитектуре», где предлагается опыт создания такой системы искусства первой половины XX века, в которой модернизм по своим историческим интенциям оказывается противоположным авангарду и оценивается отрицательно. См.: РAGON M. О современной архитектуре. М.: ГИЗ лит-ры по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1963.

² Адорно Т. Проблемы философии морали. М.: Республика, 2000. С. 5.

³ Считаю необходимым в связи с затронутой темой указать на труд Бенно Хюбнера, исчерпывающе раскрывающий взаимоотношенность морального и эстетического. Однако надо заметить, что, проводя критику априоризма в этике, Хюбнер изыскивает эстетические основания этоса. См. Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики. Мн.: Пропилен, 2000.

⁴ В лекциях по проблемам философии морали Адорно цитирует тезис Шелера, именно сегодня и именно для нашей ситуации имеющий особую актуальность: «Рождение этики... повсюду связано с процессом разложения существующего этоса» (см. Адорно Т. Указ. соч. С. 191). Если в последнем не приходится сомневаться – настолько очевиден процесс распада, – то и появление нового этического основания становится уже не просто возможным, а неизбежным. Принципиален вопрос о том, кто будет готов взять на себя эту инициативу.

Егор Кошелев
Родился в 1980 году в Москве. Художник, автор текстов, посвященных проблемам современного искусства. Кандидат искусствоведения (2006).
Живет в Москве.

РАБОТАТЬ ВМЕСТЕ

ДАВИД ТЕР-ОГАНЬЯН, АЛЕКСАНДРА ГАЛКИНА, НИКОЛАЙ РИДНЫЙ



«Движение групповых фотографий». Фото Сергея Сапожникова. 2009. Серия состоит из 10 фотографий, каждая была сделана одним из 10 участников. На фотографии Сергея Сапожникова: Николай Ридный, Никита Кадан, Давид Тер-Оганьян, Александра Галкина, Алиса Йоффе, Миша Most, Жанна Кадырова, Леся Хоменко, Владимир Кузнецов.

История художественных объединений 90-х годов кажется уже завершенной. Многие события той истории застыли в одной только репрезентации: медийные ЭТИ-акции, художественные встречи в Галерее в Трехпрудном переулке, в сквоте на Бауманской. Из-за отсутствия поддержки культурных институций многое сохранилось лишь в виде мифологических историй и «городских легенд», самые радикальные из которых – анархо-краеведческие поездки группы ЗАИБИ – не

задокументированы и существуют лишь в форме устной истории. Со временем устная речь затихает, а истории искажаются, теряясь в памяти деятелей неофициальной культуры тех лет.

Если в советском обществе художник, не состоящий в официальном Союзе, считался безработным, буквально аутсайдером, то перестроечные процессы смогли высвободить все скрытые культурные потенциалы бывшего андеграунда. Ярким свидетельством этого стали групповые дви-

жения конца 80-х – начала 90-х. Но процесс стихийной эмансипации был прерван в новое время, после 2000-х. Разросшееся на новой почве галерейное движение открыло альтернативные перспективы развития художественного процесса, ориентируя его на продвижение идеологии авторского произведения. Дикость нового рынка и отсутствие общественных институтов, поддерживающих некоммерческое искусство, поставили художника в еще более сложное положение. Куль-

турная безработица общественно не признана, а общественная работа, не поддерживаемая соответствующими культурными институтами, теряется на фоне крупных и дорогих проектов. Производителям и покупателям выгодно поддерживать более товаризованные формы художественного действия. Масса важных художественных разработок не находит своего места. В таких условиях невозможно ни уволиться, ни бастовать.

Большие групповые выставки сегодня редко строятся на общности художников. Обычно они представляют собой очередной кураторский сборник или просто кучу непонятно как связанных работ. Интеллектуальное усилие куратора также не всегда вытягивает групповой проект, и тогда тезис «против исключения» начинает действовать против самих художников и их произведений. И наоборот, механический отбор работ «на тему» часто грубо нарушает объективное течение художественного процесса. Дефицит внимательного взгляда породил разные формы неорганизованности внутри общего художественного процесса с его навязанной периодизацией и искусственной конкуренцией. В этих условиях совместную работу художников можно считать формой активизма, связанного как с критической рефлексией по отношению к мейнстриму, так и с практически оппонирующим ему действием. Конкретная практическая общественная работа, ее свободное действие, независящее от вкусов элит,

отличает подобные проекты от индустрии. Это эксперимент, результат которого формирует творческие возможности во всех своих различиях. Действовать надо так, чтобы вместе противостоять и сопротивляться конформистскому культурному пространству рыночного производства. И если говорить о новых художественных объединениях, об организации художников, работающих вместе, то наиболее адекватной формой сегодня являются совместные выставки.

Серия таких выставок, прошедших в 2006-2010 годах, вылилась в выставочное движение, которое объединило отдельных художников из разных городов. На фоне множества кураторских выставок эти проекты отличались тем, что художники сами решали, как действовать. Они связывались между собой и настраивали отношения между разными частями культурного поля.

Проекты «8=8», «Политика на улицах», megazine.biz, «Ни жюри, ни приза», «Новая история», «Завоеванный город», «Город победителей», «Из города в город», «Догнать и перегнать центр», sdelano.net связали различные культурные среды Питера, Москвы, Киева, Харькова, Самары, Ростова-на-Дону. При работе над этими проектами завязались реальные отношения и сформировалась среда, которая существует до сих пор.

В условиях атомизированного художественного сообщества, имеющего свои «места» в разных городах и странах, всегда появляется осознание крайней необходимости взаимоотношений,

которые создают общее поле для высказывания каждого. И здесь уместно думать об альтернативных формах коммуникации – производстве дружбы и личных отношений. Именно они являются альтернативой коммуникации вынужденной, предзаданной художнику системой современного искусства. Работая вместе, художники видят в своей деятельности не только индивидуальное творчество, но и создание сообщества. Через серии встреч-обсуждений, перекрестную критику проектов друг друга возникли совместные проекты, которые поддерживаются новыми встречами и поездками с выставки на выставку, из города в город.

Давид Тер-Оганьян
Родился в 1981 году в Ростове-на-Дону. Художник, куратор.
Живет в Москве.

Николай Ридный
Родился в 1985 году в Харькове. Художник, член группы «SOSка», куратор галереи-лаборатории «SOSка». Живет в Харькове.

Александра Галкина
Родилась в 1982 году в Москве. Художник, автор критических текстов по современному искусству. Живет в Москве.

«НАЗАД К ВЕЩАМ!»

СЕРГЕЙ ОГУРЦОВ

Валентин Ткач
«Коробка»,
2010



Когнитивное перепроизводство

На заре электрической эры идеи были вынуждены дожидаться технологий. Спустя полвека после Дюшана, когда скорость конвейера стала определяться эффективностью паблик рилейшнз, идея искусства идей захватила умы и рынки; придуманный французским экс-жи-

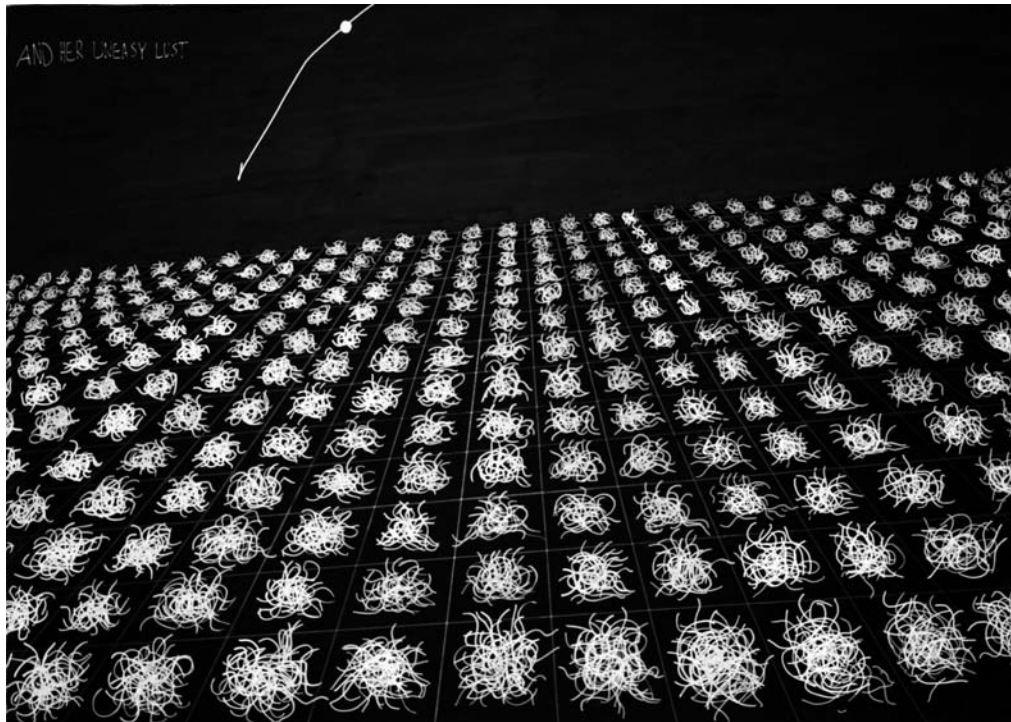
вописцем революционный метод создания визуального искусства стал синонимом нового американского авангарда и определением современного искусства как такового.

Сегодня, спустя еще пятьдесят лет уже после стульев Кошута, последний авангард современ-

ности – концептуализм – парит над цифровыми водами постиндустриального общества, как голодный Zeitgeist: концептуальна реклама, концептуальна власть, концептуальна война. Сменился режим и производства, и восприятия. Базис догнал-таки надстройку, наступила эра когнитивного труда.

Искусство, как всегда, опередило устройство и самоописания социума, предвосхитив пришествие царствия капитализма знаний. Однако система производства/экономики в целом трансформировалась одновременно с поисками художниками 60-х вдохновения в аналитической философии полувековой выдержки. Неслучайно «идеалистический» концептуализм вырос из самого материального искусства того времени – минимализма, последнего индустриального жанра. Транспортированное в поле свободного рынка, искусство чистых идей носит имя маркетинга, и подобно тому, как концептуализм понимал произведение уже не как материальный объект, но как силовое поле смыслов и опыта, так и маркетологи давно продают не товары, но знаки и опыт. Сегодня претензии искусства на жизнестроительство неуместны уже по техническим соображениям: скорости массовых коммуникаций близки к световым, пропускная способность любого канала культурной индустрии выше, чем у всех биннале вместе.

В России отставание искусства особенно ощутимо. Только теперь, переходя от бюрократи-



Илья Долгов
...And Her Uneasy Lust
 (из серии
 «Простые Машины»),
 2010

ческо-индустриальной системы производства знания с ее арт-аналогом в виде московского квазиконцептуализма¹ к цифровой экономике когнитивного капитализма, мы по-прежнему используем позавчерашние технологии и увлекаемся давно отработанными идеями.

Одновременно неразвитость когнитивной арт-логики (разрывы в цепи идея-материал-технология-финансирование-объект) препятствует непосредственной работе над физическим воплощением произведений. Материальность сводится к дизайну визуального лингвистического кода, восприятие – к чтению. При этом понятие формы в отечественной арт-критике по-прежнему отсылает лишь к физическим (точнее, *видимым*) характеристикам произведения, а не к структурному сопряжению материи и смысла. Столь же архаично, в духе критической тео-

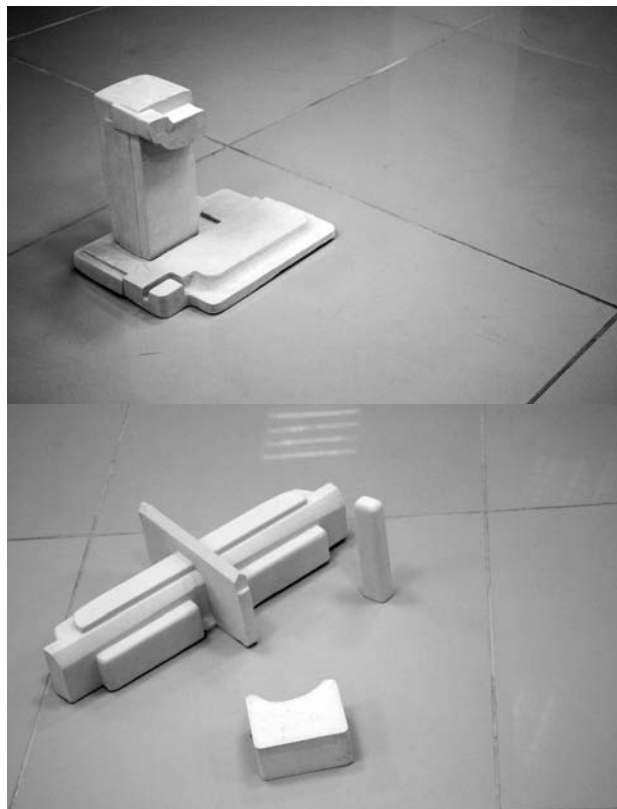
рии 70-80-х (если не рационализма XIX века), понимается и концепция «эстетики» – консенсус прогрессивно-ангажированных и консервативных критиков в этом вопросе многое говорит об истинной сфере их интересов.

Аналитика и сама терминология когнитивного капитализма и нематериального производства унаследована отечественным художественно-философским дискурсом от (нео)марксистских теоретиков (Вирно, Негри, Лаццарато). Проблема заключается в том, что марксистская мысль очень долго сопротивлялась включению исследований поля знаков и коммуникации в теорию производства, чем уже лет 20 занимается медиа-анализ (а также информатика и структурная лингвистика). Есть все основания считать, что неомарксистское по-

нимание когнитивного труда ограничено требованиями сохранения фундаментальных основ марксовой теории производства, что из такого понимания с необходимостью исключены все предпосылки и последствия теории когнитивного производства, которые содержат угрозы для марксистского анализа как такового². А значит, доверяя этой оптике, мы рискуем упустить и настоящий смысл когнитивного труда, и возможные изменения производственной структуры в целом. И уж совсем некорректно пытаться прилагать эти модели для анализа искусства. Наоборот, сегодняшние художественные практики сами дают повод критически осмыслить как концептуалистский метод полувековой давности, так и неомарксистские теории нематериального труда (которые об искусстве молчат, подразумевая тем самым полную тождественность его методов обществу производству в целом).

«К самим предметам!»

В эпоху, когда все, что валется под подушечками на тачскринах, есть *general intelligence*, труд художника слишком часто сводится к проявлению новых смыслов через реорганизацию созвездий знаний, производимых машинами социальной коммуникации³. Чуткие к сопротивлению материала художники понимают, что делать искусство по методам Дюшана и Кошута стало слишком легко. Поскольку скорость смыслов в менеджменте общих знаний предельно возросла, ментальные трудозатраты *сами по себе* более уже не обеспечивают сопромат. Если с начала прошлого века и до 70-х годов именно когнитивный труд требовал наибольших усилий, тогда как индустриальные технологии «са-



Николай Алексеев
«Без названия»,
2009

ми» могли производить объекты-носители идей, то сегодня именно идеи генерируются автоматически, как чудеса для крорманьонцев.

На таком фоне в искусство незаметно возвращается ручной труд. Речь, конечно, не о валоризации ремесленничества, не об отказе от технологий или об отрицании когнитивной компоненты искусства. Суть в изменениях, с одной стороны, природы самого знания, а с другой – методов работы с идеями, что приводит к открытию в искусстве измерения, отличного от знания (и языка).

Иллюстрацией этому служит практика художников, появившихся на сцене за последние

3–4 года. Наиболее интересные из них демонстрируют нехарактерные для российского искусства прошлых лет особенности: ориентация на произведение, свободное от иронии использование «традиционных» медиа, проработка материальной части формы и подчас очевидность вложенного в произведение труда⁴.

Необычайно много интересных работ последних лет созданы совершенно классическими средствами, причем для большинства упомянутых ниже художников эти медиа – графика, живопись, скульптура – являются основными. Ручной труд – едва ли не главный герой рисунков Устины Яковлевой, чьи узоры складываются повторением одного-единственного элемента – коротких штрихов, по количеству которых можно даже измерить время, ушедшее на создание работы. Не менее очевидна длительность труда и в фанатично проработанной, фантастически детальной графике Сергея Лощманова, чьи обманчиво машинные, ровные линии порой заставляют подозревать компьютерную печать. Однако никакого декора: встречающийся также и в форматных рисунках Ильи Долгова принцип паттерна искупил на службе у фотошопа и принтеров все «преступления» орнамента. Его появление неизбежно именно ввиду того, что ручной труд возвращается из электронных машин. Миры, которые они (ре)конструируют, накладываются на физический мир, образуя расширенное жизненное пространство – туда, в поле augmented reality, художник и выходит теперь на пленер. Реальность воздействия воображаемых конструкций требует убедительной реконструкции, для чего требуется нечто большее, чем набор знаков⁵:

произведение невозможно вне присутствия, чем и обусловлена очевидная трудоемкость и подчеркнутая «материальность» живописи Юлии Ивашкиной или Валентина Ткача. Необычно и то, что эти художники работают с плоскостью картины именно живописными средствами. Подобным же образом объект вновь обретает качества *скульптуры* в искусстве Ивана Горшкова и Николая Алексева (и тут нельзя не вспомнить принципиальный переход от объекта-знака к скульптурному произведению Дмитрия Гутова и Анатолия Осмоловского)⁶.

Однако внимание к «материализму» характерно и для художников, работающих с менее традиционными медиа. Так, инсталляции и объекты Анны Титовой, напоминая на первый взгляд минималистские индустриальные предметы, оказываются скрупулезно изготовлены и/или преобразованы вручную, а их организация в пространстве требует от зрителя не просто чтения символов или метафорических ассоциаций, но также и физического включения в ситуацию произведения. Александра Сухарева создает ситуации и внутри самих работ, конструируя свои закрытые инсталляции подобно живописному полотну – с той же тщательностью проработки и обязательностью, неотменимостью каждого следа «кисти». Возникновение смысла исключительно в прямом перцептивном контакте с произведением характерно и для мимикрирующих под традиционно-концептуалистский набор знаков (ассамбляж реди-мейдов, текста, фотографий) объектов Марии Дорониной. Синтаксис не структурирован априорной идеей, но читается во встрече – это грамматика швов знания на



коже присутствия: «понять» новое искусство можно только соприкоснувшись.

Пророки медиа-анализа 60-х чаяли грядущее воскрешение тела именно из мира идей, отчужденных для того в телевизор и системный блок. Видимый триумф телесности – от «гуманизации» культуры Ренессансом и до единения масс, которое другой профет разглядел в раннем советском кинематографе, – напротив, представлялся Маклюэну&Со жертвоприношением тел глазу – уже даже не человеческому, но глазу железных и электрических машин, развившихся из первой технологии воспроизведения, печати. Электронные машины, организованные как машины идей, функционировали уже иначе. Идея освобождает от скопофилии и возвращает возможность (ментального) восприятия одновременности, мультиперспективности и продолжительности присутствия. Преодоление визуальной изоляции чувственности разрушает линейность сознания, приближая – или возвращая – обетованное Маклюэном время единства перцепции.

Таким образом, ручной труд «вторичной материализации»

является трудом освобожденных через идеи тел, отныне не зависящих ни от механических, ни даже от электронных машин. Вполне вероятно, что посткогнитивное производство завершает, таким образом, эпоху Нового времени: европейский человек, как мы себе его представляли, остается блуждать между полосами станка Гуттенберга и загадок Тюринга.

Материальность как таковая служит сегодня медиумом длительности – живой судьбы субъекта, вложенной в труд создания и восприятия искусства. Сопротивление материала, необходимое для рождения искусства, как всегда требует от художника только одного: безвозвратных инвестиций жизненного мира. Живая длительность работы-над-работой – непосредственное движение руки, глаза, тела и художника, и зрителя – и становится сегодня необходимым (хотя и не достаточным) условием возникновения произведения искусства. Именно этим и является «ручной труд» – это реальная длительность проживания, возвращенная из машин и идей, в которых она спасалась в свое время от сверхускорений индустриального (пере)производства⁷.

Очевидный интерес к категориям произведения и средства, а тем более – к средствам как таковым, свидетельствует о том же⁸. Работа с идеей сегодня невозможна без работы над вещью, проявление и передача знания – без непосредственной инвестиции времени жизни субъекта. Для искусства все это означает и возвращение произведения – и как продуктивного концепта, и как физического формализованного объекта, основной характеристикой которого теперь является не пространственность, но *темпоральность*.

Приручение времени

В силу привычек нововременного рационализма мы воспринимает *визуальное* искусство расположенным в пространстве, но лишенным времени. Скульптура в галерее, композиционные элементы картины, мы сами внутри инсталляции – все остановлено взглядом в блаженной вечности.

Между тем время всегда содержится в самой основе произведения искусства; это хорошо известно художнику, создающему работу, но и для зрителя время не менее реально. Время – это «решетка» опыта как такового. Производство смыслов основано «не столько на визуальных качествах, сколько на эффектах присутствия»⁹. Такие эффекты возможны только лишь во времени, понятом не как измеримое и-равномерное научное (ньютоновское) время, но как субъективно воспринимаемая длительность. Субъект вообще существует только посредством и во времени, вписываемом в тело; тогда как «длительность работы является составной частью самой работы»¹⁰.

Неудивительно, что власть всегда стремилась контролировать время вперед пространства. Задолго до описания Марксом капиталистической системы покупки времени жизни рабочего, Вавилон уже поделил день и ночь на 12 часов, а неделю – на 5 рабочих и два выходных дня. Разделение длительности на временные промежутки предшествовало завоеванию пространств. Сегодняшние технологии коммуникации работают прежде всего именно с темпоральностями: порвав с презумпцией линейности, разделяя и объединяя, сокращая и удлиняя время. Современное искусство, оставаясь в пространстве, отстаёт от власти «вечных» масс-медиа.

Представление времени в искусстве – как наиболее базовой конструкции произведения, медиума самого медиума, решетки под решеткой – подразумевает предельную степень абстракции, переживаемую как конкретность (сродни, например, музыке). Материальность объекта искусства, требуя от художника физического, ручного труда по ее формированию, призвана самым непосредственным образом ввести в произведение (временную) длительность. Объект искусства – этот видимый глазу в пространстве образ – служит лишь интерфейсом разворачивающейся во времени *ситуации*, которой на самом деле и является произведение.

Произведение как ситуация

Ситуационистский интернационал, наследуя дада, самозабвенно программировал (иначе говоря, виртуализировал) события, растворяя сублимированное до идей искусство в потоке жизни. Американский минимализм, в свою очередь, увидел, как

сами художественные объекты создают и структурируют свои совершенно особые ситуации, или жизненные миры. И если Ги Дебора можно назвать наиболее радикальным концептуалистом, то Роберт Моррис еще до воцарения экономики знаний предложил посткогнитивную модель понимания произведения искусства как ситуации¹¹. Развивается она только теперь, когда произведение способно организовать ситуацию не только первичной перцепции, но одновременно и вторичного, когнитивного восприятия. Произведение вырывается из скорлупки минималистской монады: то, что было чувственным гештальтом, становится аналитическим присутствием.

Художественный объект уже не возникает, как того требовал Левитт¹², из идеи, но позволяет самим идеям возникать из себя. Произведение отныне не актуализация возможного (другое имя которому – идея), но мир – то есть набор условий возможного как такового. Новая степень абстрагирования/дифференциации художественных методов уводит знание в бэкграунд, куда сто лет назад модернизм определил миметическую «реальность» нововременного восприятия и где концептуализм оставил окулярцентризм визуального искусства и труд-как-ремесло.

Именно неотъемлемая материальность художественного произведения позволяет теперь анализировать сами идеи, как некогда идея служила инструментом анализа материальности¹³. Это открытие нового искусства связано с изменением самой природы зна-

ний, которые «...все меньше принадлежат области общепольного, и все больше – конкретным ситуациям [...] Большинство новых знаний трудно отделить от вещей, на которых они записаны»¹⁴.

С формальной стороны ситуация представляет собой не набор *качеств*, но сеть *событий*. Некоторые из них известны еще по классическому искусству и связаны с объектом (композиция, колорит и т.д.), другие являются продуктами современности и связывают объект с художником (идея, процессуальность), тогда как третьи не принадлежат ни художнику, ни объекту, являясь эффектами произведения в восприятии зрителя. Эти события образуют форму произведения, в которой также очевидна ситуация становления: произведение как результат художественного процесса, акта, поведения – словом, времени жизни художника¹⁵.

Ситуация суть не что иное, как (математическое) множество возможностей. Искусству и художнику не требуется актуализировать ни одну из них; любая актуализация возвращает нас в режим репрезентации – имперское пространство данного. Актуализация – это лишь жизнь, а точнее «биография» – фиксированная последовательность событий, конечное подмножество возможностей, выбранных на условии невозможности новых возможностей¹⁶. Искусство, в отличие от власти, не имеет к «жизни» никакого отношения. Вместо обустройства жизни искусство создает миры: ситуации, которые делают возможной саму жизнь. Именно в этой точке эстетика встречает сегодня политику.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Московский романтический концептуализм» не имел и не мог иметь никакого отношения к тому искусству, которое было названо концептуализмом в Америке. Последний появился и разворачивался одновременно с когнитивной экономикой постиндустриального общества. «Московский романтический...» структурно, по методу своего производства и организации смысла, тождественен бюрократической системе знания и индустриального производства в СССР. По сути, первые концептуальные художники начинают появляться в России только сейчас, наследуя напрямую американскому концептуализму. Их методы, однако, заметно расходятся в ряде ключевых принципов, некоторым из которых и посвящен этот текст.

² Подробнее об этом см. Ж. Бодрийяр «Реквием по масс-медиа» («...марксистская [...] теория производства [...] в высшей степени сходна со своим объектом, материальным производством, и не может быть перенесена в качестве теоретической рамки на предметы, которых она не касалась»).

³ «Знание и истина всегда расходятся, это обций закон технически производимой реальности. Поэтому искусство – это не просто производство новых знаний и не манипуляция ментальными состояниями, в которых приобретается знание» (С. Шурпина «Ситуация искусства. Встреча, присутствие, знание, среда»; База 1/2010).

⁴ Новое искусство обнаруживает многие из тех черт, что различные теоретики описывали как «второй модерн» (К.Ш. Манкофф) или «рефлексивный модернизм» (У. Бек). Интересный структурный анализ развития нового модерна с точки зрения основных

структурных элементов (произведение, средства, рефлексия) предложил Гарри Леманн («Авангард сегодня», База 1/2010).

⁵ Совершенно невозможную еще пять лет назад выставку, посвященную целиком исследованию одного конкретного медиума – скульптуры, – курировал недавно Сергей Попов (Галерея на Солянке, Москва, 2009; Новый Музей, Санкт-Петербург, 2010).

⁶ Важно подчеркнуть, что «ручной труд», о котором идет речь, не является трудом ремесленным, хотя может и включать время непосредственного изготовления работы. История искусства во многом есть история автоматизации процесса производства как такового. Любой канон – это метод, метод – это технология; «школа» и «стиль» – это прото-машины. Между заводским производством работ минималистов и простыми приемами экономии времени Донателло различий гораздо меньше, чем между художником, использующим самые современные технологии для финальной производственной стадии, и ремесленником, месяцами выточивающим самую банальную с точки зрения взаимодействия тела с материалом фигурку.

Автоматизация, как отмечал Моррис, освобождает художника для процесса непосредственной работы над произведением. Она не столько экономит время этой работы, сколько позволяет пойти дальше во взаимодействии с материалом, освобождая от рутинных, уже известных производственных практик.

⁷ Станислав Шурпина, *Matter and Monstrosity: the Monumental* (в каталоге выставки *Two Formulas for the Monument*, Göteborg Kunstmuseum, Sweden, 2009).

⁸ Анри Бергсон, «Творческая эволюция».

⁹ См. Michael Fried, *Art and Objecthood* («...объект буквалистского иску-

ства воспринимается в ситуации – которая, по определению, включает также и зрителя»).

¹⁰ Сол ЛеВинт, «Параграфы о концептуальном искусстве» (ХЖ 69/70, 2009).

¹¹ Подробнее см. Сергей Огурцов, «Искусство после концептуализма» (ХЖ 71/2009).

¹² С. Шурпина, «Ситуация искусства. Встреча, присутствие, знание, среда» (База 1/2010).

¹³ Подробнее о процессуальности искусства и феноменологическом аспекте производства см.: Robert Morris, *Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated*, 1970, reprinted in *Sculpture*, March–April 1994.

¹⁴ «...создание новой возможности неравно реализации новой возможности [...] подлинная функция художественного творения сегодня – [...] создавать возможное как таковое. [...] В других практиках коммуникации, рынка и тому подобного мы всегда обнаруживаем [...] бесконечную реализацию возможностей. Но не создание возможного. И это также политический вопрос, поскольку политика означает создание новой возможности. [...] новой возможности мира» (Alain Badiou, *Fifteen Theses on Contemporary Art*, published at Lacanian Ink: www.lacan.com/frameXXIII7.htm).

Сергей Огурцов
Родился в 1982 году. Художник, поэт, автор текстов об искусстве. Окончил магистратуру Академии изящных искусств Вааленд (Гетеборг).
Живет в Москве и Гетеборге.

ДУМАТЬ ЧУЖОЙ ГОЛОВОЙ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ КОММУНИТАРНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА

НИКИТА КАДАН

ИРВИН
Irwin Live,
вид экспозиции,
«Беседы в замке»,
Атланта,
1996



О месте индивидуалиста

Из реплик равнодушных представителей художественной среды о коллективном творчестве: «Молодые художники создают группы, чтобы привлечь к себе внимание и стать частью рынка. Художественные группы – это пиар-проекты», «Ответственность художника за произведение может быть только индивидуальной», «Группа невозможна без лидера, которому в итоге достается весь сообщда накопленный символический капитал», «Все вы рано или поздно перессоритесь друг с другом».

Коллективное творчество, несмотря на относительную частоту и многообразие своих проявлений, сейчас воспринимается как нечто удивительное и небезопасное, неудобное, то, на что интересно смотреть, но от чего предпочтительно все-таки отказаться. Сама возможность коллективного производства искусства ставит под сомнение ту роль и функцию художника, которая, прикрываясь мифами творческого индивидуализма, вступает в союз с индустрией celebrities. Вечно одинокий творец хранит отстраненность, неангажированность и предельно

узнаваемый авторский стиль (интонацию, позу, гримасу) даже под ярким светом софитов. Впрочем, все чаще возникает подозрение, что именно этот свет оказывается предпосылкой сегодняшней формы романтического индивидуализма, востребованного в первую очередь рынком и машиной масс-медиа. А в это время действительно аутентичный и бесконечно индивидуальный опыт ищет защиты среди «сообществ равных». Проговаривание этого опыта далеко не всегда сводится к монологу – более того, художественное творчество по-настоя-



ИРВИН
*«Загадка черного квадрата»,
 цветная фотография,
 160х140 см,
 1995
 Фото Андреса Серрано*

щему монологично лишь в отдельных случаях психологически мотивированного отшельничества. Генри Дарджер и немногие подобные безумцы – вот пример подлинно монологического искусства! Другое дело, что для множества авторов собеседником чаще всего оказывается не другой автор, не такой искусственный конструкт, как «публика», а рынок со своей нечеловеческой или, если угодно, сверхчеловеческой логикой и служащая ему машинерия зрелища с ее логикой инструментализации. Также среди постоянных собеседников пребывает институциональная бюрократия, указывающая художнику его «место».

Во всех этих случаях полноценный творческий обмен, вообще творческий характер диалога оказывается под сомнением. Другое дело, что эту комму-

никацию можно обставить как бартер в отсутствие общей системы оценивания. Тогда производимый смысл выносится за границу коммуникации, а ответ, обратная реакция поощряет не содержание «индивидуалистического» художественного высказывания, а скорее голый факт его наличия.

Значение персонального опыта и персональной ответственности как основ художественного производства очевидно и практически неоспоримо. Но также очевидно и то, что навязываемая художественным рынком и масс-медиа роль «неповторимо-узнаваемого» творческого индивида – часть всеобщего процесса атомизации, разрушения связей, повествований, предпосылок для становления коллективного субъекта. Этот «неповторимый» индивид – лишь одно из «тел на продажу», одержимых желанием прежде других попасть на бойню, чтобы быть поданными к господскому столу первыми.

Настоящему индивидуалисту такая перспектива чаще всего противна, поэтому художественные сообщества – это в первую очередь сообщества индивидуалистов, вышедших из роли, вроде бы наиболее подходящей им, но при этом глубоко коррумпированной в нынешних обстоятельствах. Возможно ли неконкурентное сообщество индивидуалистов? Возможно, если под индивидуализмом понимать не только постоянно взыскующий удовлетворения аутоэротизм и аффекты амбициозности, но и высоко поставленную планку личной ответственности. Когда ту же степень ответственности ты узнаешь в другом – это и есть одна из основ коммунитарности. Если господствующий в обществе конкурентный принцип, маня фантомом «самореализации»,

подталкивает лишь к самоинструментализации, то несогласный индивид начинает сам искать, а то и создавать внеконкурентные среды. Если система иерархий и статусов фабрикует навязчиво-зримые «индивидуальности», то зачастую для такой фабрики берется более податливый и конформный человеческий материал, не лишенный, впрочем, способности к менеджменту себя самого, в то время как объединенные в сообщества негибкие индивидуалисты часто склонны жертвовать собственной «видимостью» в пользу коллективного проекта, который так или иначе представляет собой вместилище для персонального опыта. Таким образом, индивидуальное и коллективное формируют симбиоз, стремящийся к идеалу самоуправления, но на практике лишь удерживающий позиции перед наступающей фрагментацией, на службе у которой стоит «автономный» художник – частный предприниматель.

Совместное производство искусства, построенное на горизонтальных связях, организационно затрудняет встраивание в вертикали рыночно-институциональной системы. С группой «труднее договориться». Группа медлительна, группа не может легко перемещаться по каналам международного «мира искусства» (очень сложно, например, поехать группой больше двух-трех человек на резиденцию в другую страну). И деньги, заплаченные за работу и разделенные на участников группы, часто, особенно для молодых художников, становятся скорее приятной безделицей, чем мотивацией для участия в соревновании.

Опыт работы в художественной группе – это и высокая степень независимости от внешних попыток манипулировать

тобой, твоей работой, твоим высказыванием. Для художника выставочная деятельность представляет собой последовательные погружения в различные контексты (экспозиций, публикаций), близкие ему в неравной степени. Принадлежность к группе – контекст, который всегда с тобой, твоя защитная раковина. Это – самонастройка в обсуждении. Это – «одушевление дискурса» в кругу самых близких собеседников. Основа коллективной работы – речь, проговаривание, зондирование словами, прозрачность. Именно ощущение невероятной звонкой прозрачности появляется у меня, когда я вижу работы важных для меня групп, например Art/Language, BMPT или IRWIN. Это абсолютная выявленность, слитность содержания и формы, вынесенная наружу функциональная конструкция, которая прекраснее любого орнамента. Никаких «таинственных» задымлений, никакой недоартикулированности, никакого мычания – но при этом и никакого уплощения, никаких общих мест или компромиссов в ущерб комплексности высказывания.

О сообществе как производстве

Впрочем, у всего этого есть и оборотная сторона: групповые произведения, похожие на формальные резолюции, консенсус, достигнутый ценой забвения противоречий, нечто пусто-порожне-среднеарифметическое – признак дисфункции коллектива, подчинения внешнему заказу или же попросту того, что группа является образованием формальным, в котором значение сообщества сведено к минимуму. Произведение-резолюция – плод дурного согласия, оно всецело адресовано вовне, в

то время как коммунитарное произведение всегда является еще и репликой во внутреннем общении.

Но остается ли место для «коммунитарного произведения», если принять точку зрения Мориса Бланшо, согласно которой «в противоположность любой социальной ячейке, оно [сообщество] чуждается производства и не ставит перед собою никаких производственных целей»¹? Стоит обратить внимание на соотношение «сообщества» (непроизводящего) и «группы» (производительной и имеющей внешнюю цель, например «рабочей группы»). Сам Бланшо далее говорит о «неком сообществе, существующем хотя бы в виде группы», и приводит в пример группу сюрреалистов. Сообщество приобретает вид группы, систематизирует себя, делает себя видимым, если переживаемый им опыт становится больше него, выплескивается за его границы. Сообщество постоянно пребывает в созерцании себя, группа же производит для внешнего мира. Сообщество занимается творческой деятельностью как одной из форм удовольствия от совместности, группа репрезентирует эту деятельность. Поэтому «коммунитарное производство» – результат взаимодействия диктующего сообщества и записывающей группы.

Каждое коммунитарное произведение – шаг в выстраивании общности как ее собственного мета-произведения. Сама новая и ранее не виданная коллективная форма является главной работой группы. Работа эта, в тех случаях, когда вообще воплощается, имеет эскизный характер. Выстраивая микросоциум со своими принципами, программой жизни и действия, художники создают предложение возможной формы соци-

альной организации – предложение нарочито утопическое, не претендующее на экспансию, но создающее новые основания для разговора о будущем общества. В таком случае главной формой творческой деятельности становится выстраивание совместности, а «производимое-выставляемое» – объекты, акции, фильмы, издания – иллюстрирует этапы этого основного процесса. Через них предьявляет себя коллективное становление. В то же время, даже если группа программно занята тематизацией собственной коллективной идентичности, дискуссия внутри этой группы-сообщества – это дискуссия о внешнем.

Давний упрек критическому искусству в том, что оно, указывая на социальные проблемы (эксплуатация, дискриминация, ксенофобия), не предлагает их решения, – отчасти снимается в случае групп-сообществ, производящих критическое искусство. Для них альтернативой, утопическим горизонтом является само сообщество. Оно – эскиз, модель, долетевшее из (не)возможного будущего эхо.

Об избытке

В 2007 году, когда мы инициировали «Проект сообществ»², было очевидно, что основная форма бытования украинского искусства нового поколения – это коммунитарность «от нехватки» (институциональной поддержки, критической дискуссии, кураторского профессионализма, связи с потенциальными зрителями). Данная форма работы была представлена, например, средой, сформировавшейся вокруг харьковской группы SOŠка, херсонским художественным сообществом или, позже, деятельностью самоорганизованного выставочного



ИРВИН

*Transcentrala,
Нью-Йорк, Москва,
Люблина (1992-1997),
«NSK Панорама»,
Люблина,
цветная фотография,
125x112 см,
1997
Фото Майкла Шустера*

пространства LabGarage. Это пространство, обычный гараж в одном из киевских дворов, дало место высказываниям как попросту не находящим места в коммерциализированных или бюрократизированных киевских выставочных пространствах, так и программно ориентированным на создание коммунитарной альтернативы и стало зоной диалога «нехватки» и «избытка».

Второй шаг в развитии «поколения 2004» в искусстве Украины – это именно коммунитарность избытка. Речь идет об инициативах, которые не ставят себе задачу протезировать коммунитарными техниками отсутствующие техники институциональные, не пытаются временно замещать низовым

сотрудничеством так и не выстроенные вертикальные структуры, но мыслят не-иерархическое взаимодействие приоритетным по отношению к любым вертикалям управления. Даже входя на территорию публичных институций или коммерческих галерей, художники «избытка» сохраняют сообщество как место рождения новаций и суждения о них. Тем самым с галеристов и других институциональных функционеров снимается – в идеале, разумеется – долго тяготившее их бремя решения, каким быть современному искусству.

В Украине группы «избыточного» типа возникли к концу нулевых. Это междисциплинарное кураторское объединение «Худсовет»³ и реализующий ху-

дожественные проекты коллектив архитекторов «Группа предметов». Упомяну здесь также инсталляцию группы «Р.Э.П.» «Сцена» в проекте Revolutionary moments, которая дала пространство междисциплинарному обсуждению, и свои проекты, реализованные во взаимодействии с архитекторами из «Группы предметов» и правозащитниками. Интердисциплинарность – одна из отличительных черт группы «избытка». Вместо оправданного желания работать в полноценной профессиональной среде на первый план выходит «роскошь» расширения ее границ, подвержение хрупкой «художественности» риску при встрече с другими областями человеческой активности, в диалоге с другими дисциплинами. И решиться на это можно именно от избытка, от стремления к поиску и расширению границ, становящихся для тебя узкими. Но узок здесь, в области интердисциплинарности, и путь между недо-активизмом и недо-искусством – Сциллой и Харибдой социально ангажированной художественной деятельности. Встать на этот путь – жест избытка.

В интердисциплинарной работе на первый план выходит понятие опыта, а искусство перестает быть щитом, художественный опыт встречается с активистским или исследовательским, опытом архитекторов или переводчиков. Опыт предстает в своей обнаженности – он открыт взгляду более чем когда-либо.

Об основаниях

Сам утопический характер коммунитарного производства, его кажущаяся невероятность или по крайней мере сомнительность вызывают подозрения, что кроме прагматики «за-



ИРВИН
*NSK Embassy Moscow,
 Установка флага,
 1992*
*Фото:
 Джо Сухадольник*
*Предоставлено
 ИРВИН и Galerija
 Gregor Podnar*

нятия ниши», коммунитарность скрывает и вполне тривиальные отношения взаимной инструментализации, конкуренции или лидерства, прикрывающиеся более или менее эффективной фразеологией в либертарном духе. Поскольку не вижу возможности одним махом устранить эти подозрения, то заявлю здесь ряд принципов, «на которых стоим», предоставляя практике возможность их обосновать.

Первое: каждое принимаемое решение является очередным экспериментом некой «коммунитарной лаборатории», в которой вырабатываются формы общности, а записи этих экспериментов, как уже говорилось, служат совместные произведения. По-

этому уступки ради результативности – например, случаи, когда группа, принимающая решения консенсусно, в крайних обстоятельствах вынуждена обратиться к голосованию – это уступки далеко не тактические, но быющие по основам совместности.

Второе: возникновение конкуренции внутри группы – не двигатель ее развития, а симптом поломки коллективного механизма, предвестие распада. Если конкуренция и способна подстегнуть темпы изготовления и репрезентации групповых произведений, то только посредством насилия над сущностью коммунитарной работы. Цена возгонки производительности – отказ от базовой задачи производства, репрезентации опыта совместности. Готовность к такому отказу говорит о том, что внерыночное художественное производство (ориентированное непосредственно на потребление) сменяется для группы рыночным (ориентированным в первую очередь на получение прибыли).

Третье: иерархически организованная группа лишена того, что составляет ядро коллективной художественной деятельности – творческого изобретения новых форм пребывания вместе. Равенство – предпосылка такого изобретения. Оправданием иерархии не является даже прагматическое «разделение обязанностей». Четкое закрепление за каждым из членов сообщества «своей» функции делает нарушения равенства «само собой разумеющимися», переключая ответственность за эти нарушения на «естественную» иерархию функций. Здесь можно вспомнить слова Жака Рансьера: «Чтобы быть причисленным к сообществу равных, надо всего-

навсего отразить им их образ. Равный есть тот, кто несет в себе образ равного. Заявлять же о своей полезности, принимать игру функций – значит утверждать свою непохожесть, брать на себя роль членов, которые должны повиноваться»⁴. Поэтому более благоприятным для сообщества, действующего как художественная группа, является «перетекание» функций. Делегирование ответственности за отдельную сферу работы в связи с особенностями личного опыта кого-либо из участников должно мыслиться отдельным от его роли, не превращать ее в главную или второстепенную. Так или иначе, разделить с другим глубоко интимный процесс творчества, поделиться еще не окрепшей и уязвимой мыслью, будучи уверенным, что тот разглядит ее вовсе не очевидный потенциал, «думать чужой головой» – все это и есть утверждение равенства. Это – оппозиция как равенству формальному, игнорирующему особенности, так и конкурентному духу, гонке одиночеств, не видящих точки стремления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бланишо М. *Неописуемое сообщество*. М.: Московский философский фонд, 1998.

² «Проекту сообществ» посвящен мой текст «Со-общение в будущее» в ХЖ № 65/66.

³ См. мой текст «Худсовет. Шкала взаимодействия» в ХЖ № 73/74.

⁴ Рансьер Ж. *На краю политического*. М.: Практика, 2006.

Никита Кадан
 Родился в 1982 году в Киеве. Художник, член группы «Р.Э.П.»
 Живет в Киеве.



ОТ МНОЖЕСТВА РЕАЛЬНОСТЕЙ – К ЕДИНОМУ МИРУ

6-Я БЕРЛИНСКАЯ БИЕННАЛЕ 2010 WAS DRAUSSEN WARTET / WHAT IS WAITING OUT THERE

(КУРАТОР КАТРИН РОМБЕРГ)

БЕРЛИН, 11.06.2010 – 08.08.2010

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Ферхат Озгур
Metamorphosis Chat,
2010



1.

До сих пор считаясь мировой артистической столицей с большим количеством альтернативных площадок, захваченных сквотов и анархо-панковских коммун, Берлин 2010 года умело эксплуатирует свою репутацию независимого художественного центра. Контркультурный статус города был действительно выстрадан за прошедшие после падения Берлинской стены годы разрухи и запустения исторического центра. Обнищавшие центральные районы Восточного Берлина в 90-е захватывались маргинальными молодежными движениями и осваивались путем самоорганизации и самоуправления. Но уже в 2000-е, в результате насиль-

ственной джентрификации и масштабной архитектурной реконструкции исторической застройки, такой героический имидж постепенно преобразовался в раскрученный коммерческий бренд. Городская среда, бывшая легендарным пространством коллективного сопротивления, становится идеальным местом для гламурного или хипстерского времяпрепровождения. В город стекаются развеселые толпы состоятельных туристов, желающих приобщиться к мнящей мифологии богемного существования, оставаясь при этом в границах комфортного досуга. Свойственная Берлину мифология беззаботного героического проживания с ее (все более и более стертой) про-

тестной политической составляющей используется сегодня преимущественно в целях рекламы престижных форм культурного потребления.

Метаморфозы городской мифологии неперестанно находятся в фокусе публичной дискуссии. Ведь протестные жизненные сценарии, изобретавшиеся интернациональной художественной средой в 90-е и нулевые, выглядели попытками противостояния тем ценностям и стандартам, которые навязывались глобальной системой неолиберального капитализма. Парадоксальным (а на самом деле, вполне логичным) образом эти сценарии оказались перехвачены неолиберальной риторикой, инструментализованы ею и тем самым превращены в игровые модели культурного поведения. Берлинское художественное сообщество, склонное к обостренной саморефлексии и социальному критицизму, старается осмыслить, каким образом прежние территории свободы оказались преобразованы в зоны абсолютной управляемости? И есть ли сегодня внутри городской инфраструктуры хотя бы минимальные участки личной или публичной автономии? Причем именно современное искусство – с его тенденцией к дискурсивному перепроизводству и активному социальному вмешательству – признается ответственным за то, что бывшие субкультурные инициативы оборачиваются модными увеселительными забавами.

Берлин – признанный центр современного искусства, то есть ис-

Мохамед Боруисса
Из серии «Периферия»,
2005-2009



Марк Булос
*All That Is Solid Melts
into Air,*
2008

кусства, занятого осмыслением того, что значит сегодня быть современным. Искусство опознается как современное, когда оно принимается документировать текущий момент, отказываясь от изобретения моделей будущего посредством выработки футуристических утопий и от идиллической героизации прошлого путем обращения к ретро-утопиям. Быть современным, то есть говорить о сегодняшнем дне, не слишком задумываясь о взаимосвязях с прошлым и будущим, требует от искусства культурная логика неолиберального капитализма с ее упором на свободные рыночные отношения и на вроде как безоговорочное принятие все новых и новых этнокультурных отличий. Согласно этой логике искусство, стремящееся быть современным, должно работать в двух форматах: либо в формате безостановочного производства легкого, приятного и усредненного глобалистского трэша, либо в формате развлекательного фольклорного шоу.

Альтернатива, перед лицом которой оказывается искусство и которая особенно остро актуализирована сегодня в пространстве берлинских галерей и музеев, выглядит так: либо искусство вписывается в эти форматы и становится социально успешным, либо оно их избегает, но тогда перестает восприниматься как современное и утрачивает финансовую поддержку культурных институций. Нередко чем более протестной и критичной выглядит кураторская интенция или социальная позиция художника, тем более конвенциональным и примиренческим выглядит итоговый продукт, выставка или объект, и этот парадокс также заложен в культурной логике неолиберализма. Таким образом, наиболее интересные проекты в сегодняшнем Берлине сосредоточены на исследовании того, где найти столь важные сейчас ресурсы содержательного, концептуального и визуального обновления.

На фоне других берлинских статусных мероприятий, пришедших на лето 2010 года, – ретроспективных (выставка Брюса Наумана в Музее современности, или

Олафура Элиассона в Доме Мартина Гропиуса или авангардных и экспериментальных (выставка под кураторством Йона Бока в Tempore Kunsthalle или галерейный фестиваль в новом богемном районе Нойкёльн – 6-я Берлинская биеннале, подготовленная Катрин Ромберг, стала ответом на злободневный вопрос: что делает современное современным? Современное в трактовке Ромберг – это все проблемное и полемическое, сфокусированное на социальном, дискурсивное и лишенное четких аксиологических критериев. Современное – то, что пока не стало каноническим и обязательным для дальнейшего изучения и воспроизводства.

Выставочная часть биеннале расположилась одновременно и на ставшей традиционной площадке – строгом и просторном здании Kunst-Werke на Аугустштрассе, и в пустующих пространствах помпезного пятиэтажного торгового центра на Ораниенплац в Кройцберге, и частично в затерянных среди замусоренных стройплощадок и промзон складских помещения на Мерингдамм. Собственно, сам выбор нетипичных (без мифологического ореола героики, романтики или хотя бы городского смехового фольклора) площадок свидетельствовал об установке куратора расфокусировать – или даже растворить – искусство в самом обыденном урбанистическом ландшафте.

2.

Главное визуальное сообщение (которое можно было вычитать, передвигаясь биеннальными маршрутами от одного места к другому) сводилось к положению о необременительном или даже необязательном характере современного искусства. Искусство необязательно, поскольку оно функционирует подобно обычной вещи в ряду других вещей, оно такое, какое оно есть, и не желает (до поры до времени) быть иным, оно



So the oil is ours. It's ours



Марк Булос
*All That Is Solid Melts
into Air,*
2008

не стремится быть гармоничным, торжественным, шокирующим или трогательным. Оно отказывается от авангардистского мессианизма, модернистской интуитивности и постмодернистской иронии; тем самым оно становится неотъемлемым и привычным элементом реальности.

Визуальный эффект необязательности искусства, претендующего быть абсолютно современным, в том числе и в своих провокационных заигрываниях с историей и утопией, — пожалуй, достаточно сильный и уверенный ход, предпринятый куратором, сильный не только концептуально, но и на уровне технического исполнения. Достигается этот эффект за счет продуманного снижения зрелищности, тем не менее не переходящего в триумф модных нон-спектаклярных приемов; за счет удаления из выставки каких-либо развлекательных аттракционных моментов; за счет минимализации гла-

венствующих сегодня (точнее, несколько последних десятилетий) идейных направлений, например институциональной критики или социальных интервенций.

Мегашоу, предложенное Ромберг, документирует сегодняшний идейно-концептуальный разброс, не стараясь представить его в виде компактно организованной выборки, заданной конфигурации лидирующих тем и веяний. Чем более объективный тон использует куратор, говоря о намеренной неискренности современного искусства, его необязательности и растворенности в дискуссионном поле социальных и политических проблематик, тем более подобное толкование функций современного искусства выглядит идеологическим конструктом. Иначе говоря, масштабным идеологическим фантазмом, навязанным очередной (пост)кризисной фазой развития глобального капитализма.

Какие важнейшие идеологические установки неолиберального капитализма оказались столь отчетливо визуализированы всем выставочным корпусом 6-й Берлинской биеннале? Пожалуй, наиболее аргументировано две магистральные линии современной идеологии очерчены в книге Славоя Жижека «Жить в последние времена», опубликованной Verso в 2010 году. Жижек отмечает неизбежное сегодня сочетание двух идеологических векторов, задающих координаты «постмодернистского» Zeitgeist. Во-первых, это всеобщий мультикультуралистский историцизм, предполагающий, что каждое этнокультурное отличие обладает особым историческим путем (значит пытаться его объяснить с точки зрения универсальных закономерностей человеческой истории есть наихудшее проявление империалистического сознания). Во-вторых, это всеобщее герменевтическое подозрение, намеревающееся разоблачить в каждой претендующей

на универсализм категории или в каждом призыве к универсалистскому мышлению исключительно скрытые признаки властных амбиций или низменных инстинктов типа зависти и ressentiment. Например, желание пожертвовать своей жизнью ради высшей идеи или призыв к трудовому или ратному подвигу трактуется как борьба за социальное влияние, как заявка на манипулирование общественным сознанием. Заметим, что массовое распространение подобных идеологических умонастроений приводит к господству в культурной среде непреодолимой меланхолии, моментально блокирующей любую преобразовательную деятельность или даже доверие к искренности и оправданности протестных активистских усилий (будь то в экологической, социальной или политической сфере).

Идеологическая «палитра» Берлинской биеннале оказалась броским и смешением этих двух глобальных «точек зрения»: безоговорочного приятия мультикультуральной пестроты и столь же безоговорочного недоверия к любому универсальному, единственно правильному и верному прочтению современной ситуации. Биеннале, красноречиво озаглавленная Was drau en wartet / what is waiting out there, сфокусирована на разгадывании того, что может (и что не может) поджидать современного человека в окружающей его позднекапиталистической — или посткапиталистической — реальности. Безусловно, современный человек столкнется с комплексом неразрешимых и болезненных проблем, задаваемых всей системой неолиберального капитализма: прекаритетом, аутсорсингом, нелегальной иммиграцией, постепенным исчезновением социальных гарантий, резким падением уровня жизни, ростом расового и национального неравенства, увеличивающимся несмотря на успокаивающую риторику власти с



Фил Коллинз
«Марксизм сегодня
(пролог)»,
 2010

ее показушными принципами толерантности.

Кроме того, современный человек может очутиться лицом к лицу с новыми постановками старых экзистенциальных и метафизических вопросов, очередное разрешение которых требует обновленного понятийного и визуального языка. И выставочная программа биеннале, включающая работы 43 художников (кстати, достаточно скромная по меркам нынешних мегашоу цифра), и ее публикационная часть – каталог, напоминающий самодельную тетрадку на скрепках и тем самым отсылающий к модному сегодня

принципу DIY, и полиграфически куда более роскошный ридер с расшифровками бесед кураторов, художников, критиков и философов, а также специальный выпуск сетевого журнала E-flux под редактурой Марион фон Остен – все это показывает, что хотя конститутивные границы между искусством и жизнью (или реальностью) сегодня стерты, тем не менее их переосмысление является сейчас востребованным этико-политическим жестом.

3.

Берлинская биеннале посвящает зрителя в то, что в современном мире нет одного большого нарратива, универсального сюжета, прочного смыслового костяка – есть только бесконечное раздробленное множество человеческих биографий, частных историй, единичных судеб, ветвящихся, расходящихся, несвязанных воедино и сталкивающихся в мультинациональных «хабах», аэропортах, туристических зонах или развлекательных центрах. Безусловно, такая модель реальности генетически принадлежит постмодернизму; но это постмодернизм, ставший реализованным проектом и осознавший собственную историчность и ограниченность, свое проникновение в бытовые контексты, свое рассредоточение в повседневности. Поэтому то, о чем повествует биеннале на визуальном уровне, изначально лишено какого-либо кульминационного пункта, будь то в форме катарсиса или катастрофы. В результате каждый из агентов современной глобализации, каждый из участников напряженных мультикультурных процессов остается при своем, при своем частном, мотивированном этнокультурной принадлежностью, идиосинкразическом взгляде на положение вещей.

Об этом феномене социальной разобщенности и непередаваемости цивилизационных кодов говорит

90-минутный документальный фильм голландского художника Рензо Мартенса «Эпизод III». Группа фотожурналистов путешествует по Конго, по заказу западных масс-медиа документируя чудовищные картины нищеты, запустения, насилия и апатии, практически не задаваясь целью как-то изменить или облегчить участь коренного населения, а только неприкрыто наживаясь на хронике страданий и бедствий, изображения которых становятся хорошо оплачиваемым товаром на западных медиарынках. Художник по собственной инициативе затекает тренинг конголезских фотографов-любителей, чтобы они сами могли документировать свое трагическое положение и тем самым заработать хоть какие-то деньги, но его инициатива терпит фиаско, поскольку местные фотографы так и не получают аккредитации от состоятельных западных изданий. Документалистский стиль Мартенса амбивалентен и циничен, поскольку он подчеркивает, что сам его видеопроduct, нещадно эксплуатирующий неокOLONиальную тематику, оборачивается коммерческим жестом на потребу западным художественным институциям.

Взаимное незнание и поляризация двух различных социоэкономических миров – неважно, называйся они первый и третий, или как-то по другому – показаны в двухканальной инсталляции Марка Булоса All That Is Solid Melts into Air (название работы заимствованно из «Манифеста коммунистической партии» и отсылает к марксистской теории товарного фетишизма). Одна проекция изображает неистовую, паническую и горячую спекулятивную возню брокеров на Чикагской товарной бирже, крупнейшей по объемам транзакций торговой площадке, способной непосредственно влиять на взлеты и падения национальных экономик. Вторая проекция рассказывает о повстан-



Фил Коллинз
 «Марксизм сегодня
 (пролог)»,
 2010

ческом движении, объединившем коренных обитателей дельты Нигер в борьбе против гиперэксплуатации природных ресурсов и дешевого наемного труда со стороны гигантской нефтедобывающей компании Royal Dutch Shell, практически создавшей собственную могущественную империю в этом регионе.

Движение за освобождение дельты Нигера (MEND) прославилось крайне жестокими насильственными методами борьбы с корпоративным капитализмом, в том числе похищением белых нефтедобытчиков и подрывом трубопроводов. Повстанцы в масках-капюшонах яростно размахивают автоматами, пританцовывая в шаманских магических ритуалах и призывая местных духов сделать их неуязвимыми для пуль колонизаторов. Есть ли прямое соответствие между переведенным в цифровой формат финансовым ка-

питалом первого мира и вложенным в его накопление тяжелейшим подневольным трудом эксплуатируемого и неблагополучного населения третьего мира? Между фанатичными разъяренными брокерами на одной проекции и фанатичными разъяренными повстанцами на другой есть, безусловно, визуальный параллелизм на уровне аффекта, жестикуляции, мимики, поведенческой экзальтации, но между ними нет объединяющего цивилизационного языка (кроме языка страха и ненависти), они обречены пребывать в своих сегментированных социальных контекстах, на которые так строго поделен мир глобального капитализма.

В условиях политической и экономической сегментации (обратная сторона насаждаемой глобализации) и отсутствия общеприемлемой идеологической платформы (поздний капитализм объявляет предлагаемый им мир комфорта и потребления миром постидеологическим) человек, посвятивший свою жизнь именно идеологии и ее построению, позорно выкинут или даже вычеркнут из возможных сценариев социальной реализации. Об этом размышляет Фил Коллинз в своем фильме «Марксизм сегодня (пролог)», снятом специально для Берлинской биеннале. Коллинз интервьюирует найденных по объявлениям в прессе бывших преподавателей марксизма-ленинизма в школах и университетах ГДР, доказывая, насколько крах коммунистического освободительного проекта обесценил и обесмыслил дальнейшие судьбы людей, некогда бывших несгибаемыми апологетами «единственно верного» учения.

Подчас горькие, подчас скептические исповеди бывших наставников и проповедников марксистской теории обрاملены кадрами героических будней из пропагандистских кинохроник времен расцвета ГДР. Отчего возникает неотвратимый конфликт между идеологической эпохой

энтузиазма и подвига и постидеологической эпохой сомнения и сожаления. Любопытно, что вторая часть проекта, пока не осуществленная, предполагает поездку бывших преподавателей марксизма-ленинизма из Восточной Германии в Манчестер, город, где Фридрих Энгельс жил с 1842 по 1844 годы и где интерес к марксизму неуклонно возрастает, в том числе и на уровне книгопродаж сочинений основоположников. Такая поездка с целью обмена педагогическим опытом с новым поколением убежденных марксистов, возможно, изменит доминирующее сейчас в проекте настроение оплакивания великого идейного прошлого и придаст обертона надежды, надежды на очередное приобщение к универсальности идеологического опыта.

4.

В статье «В поисках посткапиталистического Я», открывающей приуроченный к биеннале номер E-flux, Марион фон Остен дает определение современного политического субъекта, подобного гетерогенному множеству единичных форм социального опыта, конкретных экономических интересов и географических привязок. Такой политический субъект – по сути изгой, отщепенец и пария, исключенный прекаризованный Другой, выступающий в диапазоне социальных ролей от сидящего на фрилансе городского интеллектуала до трудящегося на стройке мигранта-гастарбайтера. Отверженный и сегрегированный, загнанный в трущобы и гетто, но постоянно возникающий на социальном горизонте политический субъект представляется одним из ключевых персонажей биеннале.

Такой тип субъективности представляют настороженные гастарбайтеры из Средней Азии, присевшие на корточки за МКАДом в ожидании поденной работы (серия черно-белых фотографий Ольги Чернышевой



Минерва Чуевас
Dissidence v 2.0,
2010

High Road); агрессивные обитатели неблагополучных французских пригородов из серии фотографии Мохамеда Буруисса «Периферии» или заключенные из его работы *Temps mort*, обменивающиеся видео с помощью мобильного телефона; неуловимые участники городской герильи в Мехико из фильма Минервы Куэвас *Dissidence v 2.0*; митингующие школьники, студенты, профсоюзные активисты, заполнившие улицы Парижа в 2006 году во время ожесточенных уличных протестов против принятия закона «О первом найме» (подробнейшая документация выступлений французской молодежи приведена в ви-

деоинсталляции Бернара Базиля «Марши протеста»).

Политический субъект в первую очередь рассказывает собственную неповторимую и уникальную историю, заданную его психологическими мотивациями и этнокультурными предпосылками. Что остается недостаточно артикулированным, эллиптически недосказанным, так это та универсалия, то универсальное обобщение, которое бы сделало этого субъекта агентом прямого политического действия. Так, израильские художники Руты Села и Мааян Амир строят свой фильм *Beyond Guilt #1* путем методического записывания на видеокамеру фриволь-

ных и непристойных разговоров посетителей в туалетах ночных клубов Тель-Авива. За скабрёзной сексуальностью шуток и брутальностью насмешек едва угадывается вынужденная включенность в политическую реальность, обеспокоенность разрастающимся военным конфликтом и причастностью к нему всех и каждого.

В другом израильском фильме *Details 3*, снятом Ави Мограби, художник с видеокамерой наперевес вступает в ожесточенную перебранку с израильскими солдатами, охраняющими блокпост и отказывающимися пропустить через него без приказа начальства группу израильских школьников. Постепенно именно на этих солдат, безымянного коллективного субъекта, художником возлагается ответственность за те лишения, которые военная операция израильской армии приносит мирному населению. Причем и сам художник, и слепо придерживающиеся буквы приказа солдаты показываются носителями собственной индивидуальной правды, так и не рискующие выступить с позиции универсальной истины, истины-события в понимании Алена Бадью.

Современной субъективности свойственна постоянная травестия, переодевание, маскарад, делающие ее трудноуловимой для диктата властной идеологии. Инверсия социокультурных ролей осуществляется и на уровне игры с национальными мифологиями, вписанными в тот или иной авторитарный дресс-код (в видео *Metamorphosis Chat* турецкого художника Ферхата Озгура две пожилые женщины, одна из которых мать художника в традиционном наряде, а другая ее подруга в современном платье, игриво меняются одеждами), и на уровне физиологической метафоры (в видео Анны Витт «Рождение» обнаженная художница заползает под цветастый раскидистый подол своей матери, лежащей на кушетке,

Минерва Чуевас
Dissidence v 2.0,
2010



и надолго там застывает, дыша сквозь трубку).

Свое понимание субъективности как «посткапиталистического Я» куратор биеннале и солидарные с ней теоретики заимствуют из книги «Посткапиталистическая политика» (2006), написанной двумя известными феминистками Катрин Гибсон и Джули Грэхем под двойным псевдонимом «Гибсон-Грэхем». Согласно их концепции сегодня уже не существует капитализма как большого Другого, как устойчивого символического набора правил, предписаний, регуляций и запретов; есть действующие, конкурирующие друг с другом субъекты, отстаивающие свое своеобразие и состоятельность. Запутанные и неоднозначные истории таких посткапиталистических субъективностей собраны вместе под концептуальной «шапкой» 6-й Берлинской биеннале. Истории, говорящие о невозможности одной большой истории, которая бы оттаивала разделяемые всеми универсалии человеческого существования.

Трагика нашей «посткапиталистической» реальности, предложенная Ромберг, безусловно убедительна и справедлива, но крайне пессимистична и меланхолична, отчасти близка к столь распространенному сегодня психологическому комплексу пораженчества и резиньяции. Все грандиозные проекты революционно-утопического переустройства социальной или эстетической реальности остались в великом прошлом, и сегодня мы имеем дело исключительно с фрагментарным множеством поступков и желаний, личностей и судеб, являющихся жертвами, винтиками или разработчиками системы глобального капитализма. Пессимизм обреченности, свойственный посткапиталистической субъективности, с мягким юмором обыгрывается в проекте Себастьяна Штумпфа Tiefgaragen. Художник тринадцать раз подряд разбегается и успевает за-

браться в тщательно охраняемое пространство подземного гаража буквально за считанные секунды до того, как металлическое ограждение с грохотом захлопывается, и тело художника поглощается темным зиянием парковки. Железная решетка здесь прочитывается как кастрационный механизм, отделяющий публичную сферу от надежно изолированного и притягательного приватного пространства, куда художник должен успеть запрыгнуть, свернувшись калачиком и растворившись в потемках своего эгоистического (нарциссического) Я.

Инсталляция Адриана Лохмюллера Das Haus bleibt still (The House Stays Still) представляет собой громоздкую конструкцию для перегона воды из медных труб и пластиковых ведерок, которая плотно оплетает собой один из выставочных залов заброшенного универмага на Ораниенплац и приводит в комнату, где вода, дистиллируясь через пузырь с солью, медленно капает на брошенный на пол помятый матрас. По сути художник язвительно пародирует погруженность современного человека в мир телекоммуникаций, в оплетающие всю планету информационные сети, что является не более чем высокотехнологичным бредом от низкотехнологичного прозябания и убожества, поджидающего везде и всюду, за каждым углом.

Если Лохмюллер выражает недоверие к утопической идее тотального господства медиасферы, задающей параметры человеческого опыта, то Ханс Шабус глумится над утопией европейской интеграции и выработки координированной программы социально-экономической взаимопомощи. Во внутреннем дворике универмага он выставил огромные, почти пятиметровые макеты мамонта и стегозавра, привезенные из запущенного гэдэровского парка развлечений в самом плачевном состоянии (у мамонта, например, отбиты

бивни и хобот). Скорбный тандем этих праисторических чудовищ, некогда украшавших важное для социалистической идеологии место отдыха трудящихся, преподносится художником в качестве издевательской метафоры сегодняшнего идейно-политического состояния Европейского союза (в том числе и союза между прошлым Европы и ее настоящим, союза, богатого этическими противоречиями).

5.

Берлинская биеннале сосредоточена на процессе конструирования посткапиталистической субъективности, которая возникает в результате спонтанного сталкивания множества различий и внешне свободна от прессинга какого-либо довлеющего идеологического нарратива. Но свобода эта хоть и пьянящая, но мнимая. Что упорно обходится вниманием в содержательной части биеннале, так это то, что большие идеологические нарративы сегодня существуют и вполне здравствуют, просто говорить о них тревожно и не принято, от них принято убегать. Например, один из центральных больших нарративов современности строится на идее, что экономическое процветание сегодня уже не связано напрямую с уровнем развития демократических процедур и с главенством либерально-гуманистической риторики; скорее наоборот, экономическими лидерами сегодня оказываются те государства, где демократические институты и нормы постепенно свертываются или подвергаются репрессиям.

В свою очередь, неолиберальный капитализм сам принимается вырабатывать крайне консервативные, правоохранительные или даже фундаменталистские ценности, занимаясь при этом моментальным присвоением любых эмансипаторных форм протестной социальной активности. Так, предложенное Негри и Хардтом десять лет назад и разра-



Андрей Кузькин
Whatever is out there,
2010

ботанное в трудах постопераистов понятие «множества» как распыленной революционной субъективности сегодня может использоваться властными инстанциями неолиберального капитализма для поддержания угнетенных масс в разобщенном и демобилизованном состоянии, для предотвращения их сплочения в Единство с общей революционной целью и освободительными устремлениями.

Кроме того, гегемония мультикультурализма, которой так гордится современный Запад и которая позволяет ему собирать под своей «крышей» разнообразные этнокультурные различия со всего света, возможно, не его сила, а его слабость. Ведь современные экономические гиганты вроде Китая или Индии

предоставляют Западу право играть с кодами мультикультурализма, понимая, что сами они в целях интенсивной экономической модернизации должны этот мультикультурализм изживать или с ним методично бороться. Иными словами, тот большой нарратив или ряд больших нарративов, которые ставят под сомнения (мульти)культурную гегемонию Запада, в Берлинской биеннале (типичном продукте этой гегемонии) оказались почти не артикулированы, точнее, взяты в большие кавычки намеренного и сознательного игнорирования. Таким образом, самое интересное Берлинская биеннале демонстративно умалчивала.

В предисловии к ридеру Катрин Ромберг пишет, что Берлинская биеннале призвана отразить принципы пограничного сосуществования различных сингулярных реальностей. В качестве методов такой рефлексии Ромберг предлагает историцизм и интроспекцию, что и предопределило приглашение американского историка искусств Майкла Фрида на должность куратора выставки рисунков Адольфа Менцеля Extreme Realism в Старой национальной галерее. Говоря о субъективном восприятии такого мозаичного напластования реальностей, Ромберг прибегает к термину Александра Кюге «антиреализм», который подразумевает, что наиболее тяжелые и невыносимые страницы реальности вычеркиваются органами чувств и вытесняются из сознания. Предложенная Ромберг рефлексия над неисчерпаемым множеством моделей реальности – социальной, политической, гендерной и других – парадоксальным образом оборачивается отказом от принятия реальности как таковой.

Любопытно, что Ромберг, следуя своей концепции множества реальностей и точек зрения на них, вместо каталога с фундаментальными разъяснительными текстами решает издать ридер со стенограммами

бесед, где каждый участник отстаивает собственный взгляд на вещи, и читатель так и не получает однозначной интерпретации биеннальной политики. Размышляя о путях приятия и отторжения реальности современным человеком, театральным постановщиком Штефан Кэги, художником Олаф Николаи, философом Дитер Рёзшттрете и видеохудожником Хито Штайерль разграничивают два оптимальных способа обращения к реальности – либо приравнять ее к искусственной иллюзии, сфабрикованной электронными медиа, либо попытаться стать собственником своего отчуждения от реальности. Действительно, многие работы биеннале обдумывают возможность овладения отчуждением от реальности – от реальности родного очага (Петрит Халилай возвел в Kunst-Werke увеличенный деревянный каркас своего разрушенного войной дома в Приштине, запустив туда живых петухов), от реальности своего гендера (автопортреты Марлен Херинг в образе обезьяноподобного монстра, с ног до головы обмотанного пенькой), от реальности репрезентации как таковой (в перформансе «Соппротивление» Андрей Кузькин стирает изображения топ-моделей со страниц глянцевого журнала). Следует отметить, что весь ридер организован в виде свободно импровизированного диалога, фиксирующего различные понимания реальности, но при этом еще и затрагивает многочисленные траектории отчуждения или выпадения из реальности.

В отличие от ридера с его намеренно широким разбросом мнений и персональных позиций, спецвыпуск E-flux ограничен более узким репертуаром знаковых для современного Берлина тем. А именно: темой полуподпольного существования протестных общин внутри структур неолиберального капитализма (подробно об этом говорит профессор политэкономии Масси-

Рути Села и
 Майан Амир
Beyond Guilt,
 2003-2005



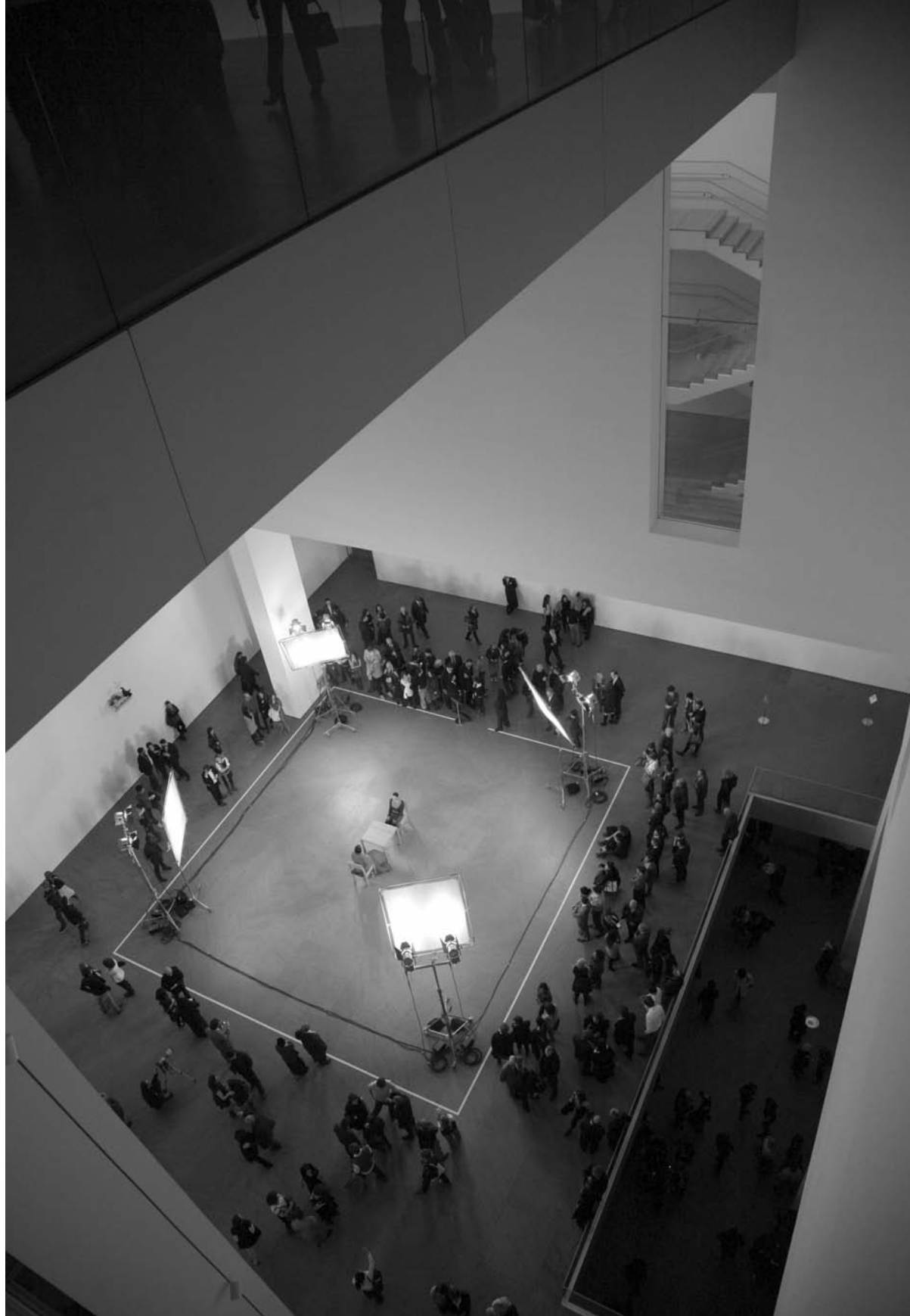
мо ди Анджелис в интервью журналу *An Architektur* и темой антагонистического городского дизайна, способного обозначить непреодолимые внутренние противоречия (пост)капиталистического городского хозяйства (Йеско Фезер в статье «Дизайн для неолиберального города» пишет, ссылаясь на Шанталь Муфф, о том, что миссия дизайна заключается в раскрытии нарождающихся или застарелых антагонизмов).

Номер *E-flux* составлен из статей кураторов, критиков, художников и культуртрегеров, базирующихся в Берлине, и поэтому его постоянным лейтмотивом выступает чисто берлинская коллизия обманутых ожиданий (предъявленная, например, в тексте директора «Бутлаба» Себастьяна Луттерта, пишущего о почти что дорожной пробке из западногерманских детских колясок на том месте, где некогда были авангардистские клубы или панковские сквоты, и о вечно пустой банковской книжке берлинского интеллектуала, столь контрастирующей с щедрыми посулами неолиберальной пропагандистской утопии). В качестве одной из дополнительных площадок для проведения семинаров Ромберг привлекла турецкий культурный центр недалеко от Ораниенплаца, с огромной фреской, изображающей имама Али ибн Аби Талиба с цитрой и грозным львом. Фреской, весьма абсурдно сочетающейся с присутствующей в центре во время биеннальных мероприятий западной художественной элитой. Тем самым Ромберг задалась целью подчеркнуть внутреннюю антагонистичность того городского дизайна, на территории которого пыгается экспансивно закрепиться современное искусство. При этом отчетливо проступает нескрываемый «шов» между искусством и жизнью: рафинированно нон-спектаклярный, замкнутый на собственной функциональности язык современного искусства резко контрастирует с

крикливым, взбодораженным, неутомным языком кройцбергской улицы с обширной турецкой общиной и толпами праздной художественной молодежи.

Куратором 7-й Берлинской биеннале назначен польский художник и один из лидеров движения «Критика политична» Артут Жмиевски. В ридере биеннале опубликован разговор Жмиевски с директором Музея современного искусства в Варшаве Иоанной Митковска и редактором журнала «Критика политична» Славомиром Сираковски. Жмиевски, отталкиваясь от идей, высказанных им в программной статье «О прикладном социальном искусстве», утверждает, что социальное искусство должно быть соотнесено с политическим событием на информационном и эмоциональном уровне, а также на уровне развернутого авторского комментария. Возможно, биеннале под кураторством Жмиевски станет своеобразным контраргументом биеннале, которую подготовила Ромберг. Вместо беспристрастной документации того, как посткапиталистическая субъективность пытается совладать с эклектичным множеством реальностей и одновременно отчуждается от них, зритель, возможно, будет предложена картина одной единой социополитической реальности, одного мира в терминологии Алена Бадью. Реальности, которую надо постоянно переинтерпретировать и комментировать, чтобы выявить в ней, сделать видимыми и доступными общечеловеческие универсалии.

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



ПРОГРЕСС В ПЕРФОРМАНСЕ ИЛИ ПЕРФОРМАНС В ПРОГРЕССЕ?

ЕЛЕНА СОРОКИНА, ФРАНК ЛЕЙБОВИСИ

«Что такое прогресс?» – спрашивает тебя десятилетний ребенок в нью-йоркском музее Гуттенхайм. Но не из праздного любопытства, а после заученного и достаточно церемонного введения, которое в переводе с английского звучит примерно так: «Эта работа Тино Сегала, не угодно ли последовать за мной?» И если зритель отвечает да, он получает вопрос: что такое прогресс – в качестве произведения искусства? Вернее, его начала – поскольку само произведение темпорально, партиципательно, процессуально и состоит из неспешного восхождения по рампе музея и обмена мнениями о прогрессе с четырьмя гидами поочередно. При этом возраст гидов постепенно увеличивается. На первый вопрос десятилетнего ребенка о прогрессе большинство из них отвечает что-то о движении вперед. Я же, не смутившись юным возрастом исполнительницы произведения Сегала, сказала, что прогресс – это миф и в самом его существовании можно сомневаться. Что неожиданно обрадовало юную американку, поскольку о движении вперед она уже была слышана за положенные часы своей перформативно-театральной деятельности в музее. По протоколу перформанса, но с видимым оживлением она передала мое мнение подростку, который перенимал зрителя на следующем витке ротонды и являлся очередным шагом в развитии сюжета этой пьесы. Восходя по вполне диалектической спирали Гуттенхайма и беседа со все более стареющими исполнителями о перипетиях прогресса, я ощущала, что тоже превращаюсь в часть пьесы Сегала.

Ситуации, или пьесы – как он сам их называет, – Тино Сегала часто критикуют за поверхностность, необязательность, а также отсутствие работы с содержанием и чрезмерное внимание к формальным составляющим. Тем не менее на эти формальные элементы следует обратить внимание, поскольку сегодняшние выставочные модели и выставочные стратегии перформанса – как его исторических примеров, так и новых работ – находятся в состоянии серьезных мутаций. Две недавних выставки в Нью-Йорке – Марины Абрамович *The Artist is Present* («В присутствии художника») в МоМА и Тино Сегала в Гуттенхайме – визуализировали некоторые из них, породив множество дискуссий. Одна из проблем – воспроизводство перформанса в выставочном пространстве (*re-performance*, как называет это Абрамович), сам факт которого противоречит изначальной сути перформативных практик, поскольку аутентичность, неповторимость и программная антиинституциональность всегда были их главными элементами. Они стремились к проживанию определенного момента и созданию специфического опыта – как для художника, так и для аудитории. Сдвиг, который происходит сейчас, связан с желанием сохранить исторические перформансы, как в случае Абрамович. С этим, кстати, многие несогласны. Например, Крис Бурден отказался дать разрешение на ре-перформанс своей работы Мариной Абрамович год назад, аргументируя это тем, что искусство перформанса начала 70-х годов было конкретным действием и речь шла о создании одноразовых скульптурных

акций. Воссоздание работы Бурдена сегодня в исполнении Абрамович будет означать, что один художник играет роль другого, как в театре. С другой же стороны, ситуации экспериментального театра все чаще вводятся в мир перформанса, создавая различные гибридные жанры, как в случае Сегала. Но что же именно и как выставлялось в Нью-Йорке?

Сопоставляя по горячим следам обе выставки, можно сказать, что Тино Сегал, как и Марина Абрамович, использует несколько идентичных методов инсталляции перформанса: в обоих случаях речь идет о его *постоянном присутствии* либо наличии в выставочном пространстве. С данным принципом Сегал работает уже несколько лет. В зависимости от структуры его пьесы происходят, исполняются либо разыгрываются без перерыва в часы работы галереи или музея. Это непрерывное присутствие-наличие перформанса в пространстве и является выставочной стратегией Сегала, которую можно назвать закольцованным перформансом или же постоянной экспозицией. Можно утверждать, что эта модель относится к изначальной идее перформанса, как видеоинсталляция к показу фильма или театральной постановки в (кино)театре. Здесь осуществляется тот же сдвиг в логике отношений зрителя с пространством. Изначально музеи воспроизводили более или менее близко к оригиналу темпоральную модель театра в выставочном пространстве: зрители приходили к началу перформанса, подразумевалось, что зрительская этика обязывает посмотреть работу с нача-

Марина Абрамович
«В присутствии художника»,
документация
перформанса,
2009



Марина Абрамович
«В присутствии
художника»,
документация
перформанса,
2009

ла до конца. Видеоинсталляция – по крайней мере, большая часть современной продукции – позволяет зрителю воспроизводить музейно-объектную модель созерцания: закольцованные видео можно посмотреть в любой момент – долго или коротко, частично, целиком или несколько раз. Сегал, который называет свои работы скульптурами или пьесами, изменяет именно этот параметр: как и в случае видеоинсталляции, его живые работы постоянно *крутятся* в пространстве.

Используя ту же модель постоянного присутствия, или закольцованного перформанса, Абрамович в МоМА одновременно иммобилизирует исполнителя, предавая ему скульптурность в самом традиционном смысле, как неподвижное присутствие объекта в пространстве, с той лишь разницей, что объекты заменены телами исполнителей. Выставка Абрамович – очень профессиональная мизансцена одних ее исторических перформансов и документации других. То, что она называется ре-перформансом, является воспроизведением ее работ другими художниками (актерами либо танцора-

ми) в пространстве музея. При этом в выставке *The Artist is Present* был сделан однозначный выбор в пользу неподвижных и беззвучных (безмолвных) работ. Движение в выставке существует только на экранах, мониторах и проекциях. При этом художник – сама Абрамович – может присутствовать или отсутствовать – ее перформансы постоянно находятся в пространстве выставки, являясь частью инсталляции. Перед выставкой она тщательно отбирала и тренировала исполнителей, которые работают *по сменам* – гарантируя постоянную экспозицию.

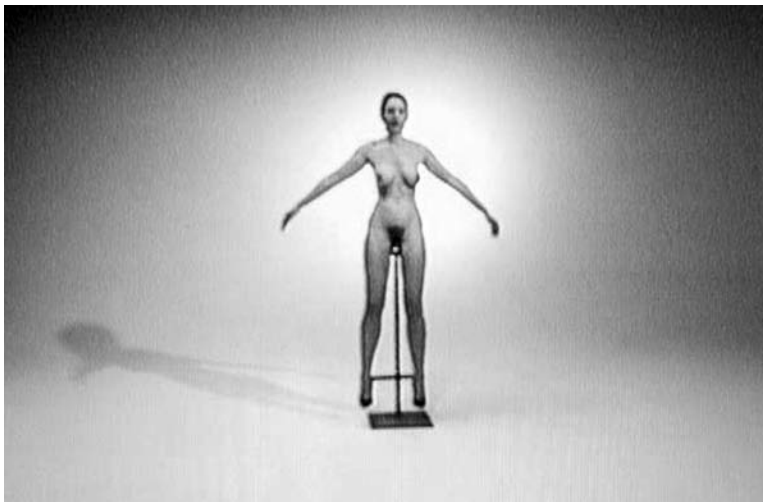
Перформанс как повторяемый репертуар изменяет, конечно, очень многое и смещает акцент с *эстетики переживания* – а именно так, на мой взгляд, можно описать роль зрителя в традиционном перформансе – на банализированную партиципативность, в которой опыт и эксперимент оказываются надежно институционализированными. Но возникает ли что-то новое из сегодняшней институциональной *жажды опыта*? Какие экспозиционные параметры изменяются? Как относиться к живым телам в выставочном про-

странстве и что можно считать гуманистическим перформансом сегодня? Эти и другие вопросы мы решили обсудить с Франком Лейбовис, французским художником, который сам работает с экспериментальными формами в перформансе и следит за его мутациями.

Елена Сорокина: Идея непрерывного присутствия так называемого живого искусства – тел исполнителей перформансов, акций, театрализованных представлений – в выставочном пространстве является формальным ходом Сегала, что воспринимается сегодня как нововведение, хотя у него были и предшественники. Например, в перформансе «Дом с видом на океан» (2002–2003) Марина Абрамович провела (прожила) неделю в галерее *Sean Kelly* и постоянно была на виду у зрителя. Эта работа была испытанием на выносливость, упражнением в концентрации, медитацией на тему отношений художника со зрителем. В работах Сегала акценты расставлены совершенно иначе, и непрерывность перформанса не подразумевает никакого радикального содержания. Его исполнители просто работают по сменам, поддерживая эту непрерывность. В ретроспективной выставке Абрамович в МоМА идея непрерывности используется уже иначе и оказывается ближе к идее Сегала, то есть является гарантией постоянного присутствия исполнителя в пространстве.

Франк Лейбовис: Возможно, наиболее точное соответствие этого постоянного присутствия может быть найдено в *Dream house* – «Доме мечты» Ла Монте Янга. Янг считал, что его музыка должна существовать вечно. Соответственно он обустроил дом, в котором вот уже 30 лет на синтезаторах непрерывно играет его музыка. Понятие постоянного присутствия, будь то в области музыки или театра, по-моему, относится к той же

Марина Абрамович
«Свечение»,
документация
перформанса,
1997



категории. Прежде всего, это техническое приспособление. Неважно, сделано ли оно из диодов и транзисторов или же из мужчин и женщин.

Пьесы Сегала выставляются прежде всего как инсталляции (понятие, которое включает в себе идею непрерывности), которые активируются зрителями. Их инфраструктура, напротив, театральна: труппа специально нанятых и оплачиваемых актеров играет закольцованный сценарий или протокол, но не на сцене театра, а в залах музея. Однако это приспособление, техническое или человеческое, не производит настоящих трансформаций. Мы не присутствуем при создании какого бы то ни было коллектива со всеми вытекающими отсюда политическими вопросами (какой вид публики производит? что их сплачивает? какой именно вопрос? как он трансформирует изначально поставленную проблему?). Скорее это spectacularизация перформативного протокола, мизансцена, в которой симуляции или симулякры взаимодействия со зрителем воспроизводятся лишь миметически: независимо от ответов публики протокол идет своим чередом, и сценарий неизбежно развивается. Термин постоянного присутствия содержит статичную эс-

сенциалистскую нотку, одновременно техническое и метафизическое измерение, над которыми стоит подумать. Делез использовал для описания метафизики Лейбница понятие складки – можно представить, что ты предлагаешь вечную закольцованность – петлю – по отношению к Сегалу...

Е. Сорокина: Хотя мне и страшно – в роли Делеза, петля или складка – вопрос действительно самый что ни на есть насущный. Может быть, следует говорить о постоянном развитии, но это будет звучать уж слишком погегельянски, особенно в сочетании со спиралевидной рампой Гуттенхайма. Петля отсылает к видеоарту, о чем говорит и сам Сегал, он закольцовывает акции и действия своих исполнителей, как видеохудожник петлит свои фильмы. Но мне интересен эффект дирижирования телами в выставочном пространстве, прежде всего потому, что в новейшей истории искусства есть ряд громких прецедентов использования художником живой жизни (хрестоматийные Ванесса Бикрофт или Ричард Серра). В обоих случаях *производственные отношения* (то есть создание художественных произведений) превращались в составную часть произведений и повод

для критики. Если говорить более детально, то у Серра детали производства являются смыслообразующим компонентом. Имеет значение, каких именно людей он приглашал (рабочих или нелегальных иммигрантов), как он им платил за их простое присутствие или определенные действия в выставочном пространстве (минимальную почасовую зарплату) и так далее. Сегал же использует огромную продюсерскую инфраструктуру, представляя свои работы эфемерно-бесплотными, или, если угодно, беспредметными. И поскольку ты сам используешь сценарии, протоколы и исполнителей в своих работах, рассказкажи немного о собственном подходе.

Ф. Лейбовиси: Мои перформансы – это способ формулировать проблемы, у которых еще нет репрезентации, которые еще не артикулированы. Я стараюсь найти для этих проблем определенную форму. Но сценически исполнять проблему посредством тел не так просто, поскольку, как говорится, *мы не знаем, что может тело*. В перформансах, которые ты упоминаешь, тело может оказаться рабочим (или работающим), служащим, сексуализированным, актерским или нет, куском плоти или роботом. Все эти категории могут не иметь ничего общего с телесностью и тем не менее влиять на тела и поставлять им *мотив*, основание для перформанса. Кроме того, всегда возникает вопрос, кому нужны тела, находящиеся перед нами, чему они служат, в какие системы вписываются и, в конце концов, *телами чего они являются?* Вопросы, к которым я обращаюсь в своих работах, не нуждаются в специфических телах. Напротив, мне нужны *обычные* участники: в процессуальном смысле вместе они составляют специфический *коллектив*. Эти тела не могут иметь предзаданной идентичности (в перформансе нет ничего кроме множественности индивидуальных идентичностей).



Марина Абрамович
Imponderabilia,
 документация
 перформанса,
 1977

Эти тела не есть тела профессионалов, им не платят зарплату, и они ничего не подписывали. Почему же они участвуют? Теряют драгоценное время на репетиции, когда можно пойти погулять, сходить в кино или съесть мороженое. Участие в них подпадает под определение *интереса*. Именно эта специфическая привязанность, а не подписанный контракт, и будет консолидировать кол-

лектив и впоследствии может трансформироваться в аффект другого рода – внимание. Это внимание участников и друг к другу, и к исполняемым жестам будет определяющим для внимания публики. Без этой специфики внимания возникает лишь последовательность гимнастических движений, а также раскоординированных слов и звуков. Когда это внимание устанавливается, понятия «коллектив» и «публика» становятся синонимами, которые могут предложить решение изначальной проблемы между визуальным и лингвистическим. *Переописание*.

Е. Сорокина: По отношению к подобным практикам действительно возникает вопрос публики как специфического коллектива или временного комьюнити. Мы могли бы спросить, какого рода комьюнити или зрительские коллективы возникают во время пьес Сегала и можно ли называть их комьюнити вообще? Возникает ли из факта участия в пьесе Сегала – будь то перформативная инсталляция или инсталлированный перформанс – какой-то совместный коллективный опыт? В этом могут быть определенные сомнения. Обращаясь к снова вошедшей в моду устной культуре, по определению аутентичной, и отказываясь от фотодокументации своих пьес, Сегал превращает зрителя в свидетелей своих произведений либо же потребителей определенного театрализованного опыта. Однако практически зрители – участники пьес Сегала очень часто разделяются на небольшие группы или участвуют индивидуально. Например, рассуждая о прогрессе и следуя за исполнителями-собеседниками вверх по спирали, зритель участвует в индивидуальных разговорах, в то время как другие приобретают свой индивидуальный, разговорный опыт. Можно сказать, что этот опыт напоминает экскурсию с гидом по пустому пространству. Что же касается испытываемых эмоций или пере-

живаний, то основное из них – это чувство развлечения, которое сопровождается легкой фрустрацией. Разговоры в ситуациях Сегала, как известно, никогда не бывают ни действительно интересными, ни ангажированными, что тоже является их отличительной чертой.

...Телами чего они являются? – хороший вопрос. Как бы ты ответил на этот вопрос по отношению к обнаженным скульптурным телам в воспроизводящихся перформансах (то есть ре-перформансах) Абрамович? Они неподвижны, включены и точно вписаны в выставочную архитектуру, освещены как выставочные объекты. Кроме того, при отсутствии исторического и персонального опыта Абрамович, перформанс молодых музейных исполнителей превращается в чистое упражнение по выдержке-медитации-концентрации и контролю собственного обнаженного тела, выставленного напоказ.

Ф. Лейбовис: Мне кажется, что тела сложно изолировать от всего остального. Чтобы понять, телами чего являются участники перформанса, нужно проанализировать экосистему, создаваемую художником, и формы жизни, которые при этом возникают. Поразительным в пьесах Сегала является то, что их основное качество – это не театральные игры, в которых задействована публика, а особенность их распространения подобно слухам, без всякой визуальной поддержки – невидимо. Но в то же время это качество не является ни причиной, ни следствием чего бы то ни было. Сегал просто наносит удар по институциям и рынку именно там, где находятся основы их стабильности – по их документальной базе. В противоположность римскому праву, где устное свидетельство считалось высшей формой доказательства, сегодня оно рассматривается как низшая ступень системы. На вершине находится письменный документ. Именно он



Франк Лейбовиси
Powell opera,
 Мини-опера для
 не-музыкантов,
 кадр из видео,
 2008

устанавливает и учреждает гарант. Отказ от письменного документа и возврат к устным договорам означает начало силовых игр с институцией, как в юридической и экономической, так и в политической области. Очевидно, что этот жест Сегала оказался достаточно силен, чтобы институции и рынок его валоризировали и интегрировали – в тех же целях, в которых принимают противоядие. Поэтому, чтобы описать тела, необходимо предварительно реконструировать общую экосистему. В данном случае мы имеем структуру спектакля (нян-тые актеры), технику *впечатляющего доказательства* (высокая стоимость производства, которая призвана доказать серьезность мероприятия, одновременно поднимая уровень адреналина в крови, ведь перед нашими глазами пустое пространство!) и силовые отношения с государственными институциями, с рынком, посредством инверсии их принципов функционирования.

Описание экосистемы заставляет нас изменить изначальное описание всей пьесы. Анри Мишо был прав, когда говорил, что, в конце концов, человек очень близок к дереву. Как только мы поймем его экосистему, можно понять и окружающую среду, в которой будут развиваться тела. Я сам для себя всегда пытаюсь описать экосистему того или иного произведения искусства, которое мне кажется интересным, и спрашиваю себя, хотел ли бы я в ней жить. Это своеобразный тест – самый надежный из имеющихся в моем распоряжении на данный момент.

Е. Сорокина: Весьма любопытно рассматривать работы Сегала с точки зрения критики институций. В его методах есть определенный вызов институциям, но ни он, ни его произведения не вписываются в рамки критики. Художник использует, даже манипулирует институциями, полностью реализуя свое право на введение чрез-

вычайного положения – суверенное право любого художника, признаваемое западной культурой. Нельзя не учитывать, что его стратегии очень точно разработаны – со знанием истории и теории, экономики и танца; референции в них встроены и соблюдены со знанием дела, и привкус запретного плода повышает уровень эмоционального возбуждения музейных кураторов (но отнюдь не зрителей). Но мне хотелось бы обратить внимание на несколько параметров, относящихся к организации движения зрителя в пространстве. В работе «Это Прогресс» передвижения зрителя находятся под абсолютным контролем: его ведут через пространство музея, являющегося одновременно пространством пьесы – буквально передавая из рук в руки – от одного гида к другому. Все запланировано: время просмотра (если угодно, *участия в ситуации*), траектория движения, даже тип движений, по сути – прогулка с диалогом. Так называемая свобода передвижения зрителя в выставочном пространстве, основное отличие перформанса от театра или кино – здесь оказывается вновь ограниченной. Если зритель хочет воспринять пьесу, он должен следовать правилам: стоять, шагать, отвечать на вопросы. В то время как исполнители пытаются его дестабилизировать, ведь они знают сценарий, а зритель не знает. Это и не совсем магия театра, и уж точно не эмансипация зрителя.

Что же касается Марины Абрамович, я хотела бы упомянуть в этой связи Ивонн Райнер и ее концепцию танцевального перформанса. Мне кажется, ее идеи сопоставимы с твоей экосистемой, хотя, парадоксальным образом, она говорит о теле как объекте. Ивонн Райнер стремилась стереть любые следы проецирования персонажей на тела танцоров и представлять танцующее тело скорее как нейтрального поставщика информации. Это должно было освободить их от драматического и нарциссическо-



Франк Лейбовиси
Powell opera,
Мини-опера для
не-музыкантов,
кадр из видео,
2008

го содержания традиционного танца. Она писала, что ее основной задачей было *сравнительное взвешивание* человеческих тел и объектов с целью их удаления от стилизации. Райнер работала в 70-е годы, и, когда рассматриваешь ее идеи сегодня, поражает разница между концепцией объекта, который является частью определенной экосистемы, и его буквальным переводом в выставке Абрамович – неподвижные тела, освещенные как скульптуры.

Ф. Лейбовиси: Можно сказать, что некоторые направления современного танца (Анна Халприн, Симоне Форти, Ивонн Райнер) и экспериментальной музыки (Джон Кейдж и Корнелиус Кардью) размышляли в терминах экосистем и форм жизни. Их этическая рефлексия основывается на публичной, общественной практике повседневных жестов. Их концепция искусства не является демаркационной: формы искусства не отличаются от форм жизни, и зачем включать в жизнь формы иной природы. Наоборот, исходя из повседневного и обыденного, они должны лишь слегка изменить функцию. Воз-

можно, Ивонн Райнер считала телами-объектами то, что я называю *обычными телами*, потому что когда мы пытаемся создать коллектив, необходимо предварительно избавиться от категориальных идентичностей, способных навязать предварительно сконструированные параметры этому коллективу.

Если же использовать понятие гуманизма в исторической дефиниции, обобщая его как течение, возникшее в XVI веке и породившее понятие личности как в юридическом (лицо), так и в эстетическом смысле (автопортреты в живописи, эссе в литературе), можно сказать, что стремление изобразить (отразить) условия жизни человека удваивается посредством возникновения энциклопедического горизонта знаний. Возникает необходимость учить как латынь и греческий, так и древнееврейский, горизонт науки расширяется, междисциплинарный характер исследований становится основополагающим (европейцы только что открыли Новый Свет). Именно в этом контексте и рождается индивид. Для меня гуманистический художник сегодня – это художник, который пыта-

ется реконструировать позицию, исходя из которой производство знания будет изначально создаваться энциклопедически, чтобы впоследствии вылиться в определенный сюжет (и чтобы, в конце концов, иметь дело с объектами). Но я спрашиваю себя, не позволит ли процессуальный характер произведений, о которых мы говорим, выйти за рамки отношения субъект-объект? В этом случае тела не являются более ни субъектами, ни объектами, а скорее медиациями, отношениями между стабилизированными состояниями ситуации. Но эта медиация должна быть способной к трансформации, а тела – к неограниченному установлением связей, которые пытаются *обрабатывать*, переформулировать, быть способными описать экосистему, состоящую не из субъектов и объектов, а из трансформативных отношений. Художник-гуманист, наоборот, включает стабилизированные субъекты и объекты, а не трансформативные процессы, и мне кажется, что работы Сегала вполне вписываются в это определение.

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

Франк Лейбовиси
Родился в 1975 году в Париже. Художник, перформансист. С 2008 года работает в жанре мини-оперы для не-музыкантов. Представлял свои работы на Woooloo, New Life Berlin Festival (Берлин), в Музее современного искусства MacVal (Париж), на Ultima Contemporary Music Festival (Осло) и др. Живет и работает в Париже.

ТРАНЗИТНЫЕ ЗОНЫ УДАРНИКОВ КУЛЬТУРНОГО ПРОИЗВОДСТВА

1-Я УРАЛЬСКАЯ ИНДУСТРИАЛЬНАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «УДАРНИКИ МОБИЛЬНЫХ ОБРАЗОВ» (КУРАТОРЫ: ЕКАТЕРИНА ДЕГОТЬ, КОСТИН КОСМИНАС, ДАВИД РИФФ) ЕКАТЕРИНБУРГ, 9.09.10 – 10.10.10

МАРИЯ ЧЕХОНАДСКИХ



Сергей Братков,
«COLLECT@N»,
2005
Фото Федор Телков

В последнее время наблюдается повышенная региональная активность в области искусства. Еще пять лет назад провинциальные инициативы никого не интересовали. Индифферентность общества к современному искусству заставляла активистов и сподвижников из провинции переезжать в Москву, но иллюзии быстро разрушались и на новом месте. Оказалось, что в столице давно никого не ждут, и даже тем, кто здесь работает долгие годы, приходится существовать в режиме постоянной борьбы за право голоса внутри культурного производства. Засилье любителей мартеновских аттракционов и

вымирание некоммерческих площадок спровоцировало политику исхода. В каком-то смысле начался обратный отток деятелей культуры в регионы, где, с одной стороны, легче устанавливать любые идеи или инициативы, но, с другой стороны, можно столкнуться с полным отсутствием инфраструктуры, а зачастую и контекста восприятия современного искусства. В таком случае встает вопрос: имеет ли смысл децентрализовать художественную деятельность, обратившись к открытой для диалога периферии? Какое положение занимают кураторы и художники, перемещающиеся из центра на перифе-

рию (пусть и в рамках одноразовой инициативы)? С какими трудностями они сталкиваются, попадая в незнакомый контекст? Как преодолеть негативность насильственного вторжения в местную органику?

Обычно региональные проекты насаждаются на местную почву под лозунгами современности и прогресса. По замечанию одного художника, монтаж в регионах промосковских институций напоминает стратегию поглощения маленьких и неудобных продуктовых магазинов большими и дешевыми «ашанами». Здесь всегда существуют точки напряжения между художниками, кураторами, с одной стороны, и функционерами, менеджерами, с другой. Так, под шумок политических кампаний выездной цирк Гельмана отправился сначала в Пермь, основав там фейковый музей современного искусства, а затем и дальше – покорять новые города. Например, в прошлом году под местные региональные выборы он повез выставку видеоарта в Воронеж. От большого «ашана» кое-что перепало и воронежскому сообществу. В рамках выставки местные художники получили крошечный бюджет для проведения собственных проектов, и автор этой статьи сделал ремейк документации своей прошлогодней выставки «Забора». На следующий день после открытия проекта Гельман позвал всех участников в караоке-бар. Он щедро поил художественную общность виски и демонстрировал провинциалам свой тонкий музыкальный слух, в отличие от прочих ни разу не сфальшивив при исполнении по-



**Андреас Зикманн,
Алиса Крайшер,
Макс Йорге Хиндерер**
*«Принцип Потоси»,
инсталляция,
2010*
Фото Федора Телкова

пулярных караоке-песен. Его помощники из Москвы посматривали в нашу сторону с неким превосходством, хотя позже оказалось, что некоторые из них родились и долгое время жили в Воронеже.

Караоке-капитализм – так мы шутили и в Екатеринбурге, когда после открытия биеннале оказались в Naizat Hotel на вечеринке в честь открытия. Вечеринку пришлось саботировать кураторам основного проекта, которые не смогли добиться от организаторов разрешения пригласить на нее екатеринбургских волонтеров. Действительно, как бы чего не вышло. В подобных обстоятельствах у меня невольно всплывают в памяти карикатурные сцены обучения туземцев правильным манерам в воронежском караоке-баре.

Субъекты караоке-капитализма чувствуют себя свободно и словно раскрепощаются в регионах. Там, где им не дают развернуться столичные прилипания и сложившиеся светские ритуалы, тепличные условия «колониальных земель» диалектически снимают все барьеры. Трудно сказать, кто провоцирует это раскрепощение: приезжие «колонизаторы» или принимающая сторона. Очевидно одно: симптомы караоке-капитализма, то есть рыночной эйфории, сегодня видны и в регионах.

Что же происходит, когда современное искусство приезжает в провинцию? Такая постановка вопроса была центральной для основного проекта 1-й Уральской биеннале современного искусства. Екатеринбург – один из крупнейших российских городов и, в отличие от Самары, здесь не найти центральных кварталов с полуразваливающимися деревянными домами, где жители набирают воду из колонки. Поэтому для монтажа современного искусства здесь гораздо больше условий, чем в других городах. Уже построены небоскребы, открылись супермаркеты, активно развивается третий сектор экономики и есть местный Центр современного искусства. Новое соседствует с заклепанными рекламной конструктивистскими зданиями, цены на услуги и товары потребления сравнимы с московскими, а многие университетские преподаватели работают с иностранными коллегами в обход Москвы.

Такие простые эмпирические наблюдения легли в основу главного проекта биеннале «Ударники мобильных образов», кураторами которой выступили Екатерина Деготь, Давид Рифф и Костин Косминас. С одной стороны, эта интернациональная команда подчеркивала свое желание работать с локальной ситуацией, с другой стороны, стремилась разомкнуть симптоматику контекста через универсальные смыслы критического искусства. «Ударники мобильных образов» – довольно провокативная метафора: как в своей русской версии, выстраивающей аналогии между стахановским энтузиазмом и современной ситуацией нематериального производства, так и в английском переводе – *Shockworkers of the Mobile image*, – который к тому же захватывает контекст последствий шоковой терапии.

Кураторам удалось проделать очень интересную аналитическую работу, где наследие советского промышленного производства постоянно сопоставлялось с перехо-

дом к новой креативной экономике. Индийский художник Паранит Сой, например, своим проектом «Заметки о развивающихся странах. Часть первая. Кумартульский печатник» ставил под вопрос гегемонию постфордистского производства. Он снимал работу печатника, использующего старые станки и ежедневно воспроизводящего тысячи монотонных операций. С другой стороны, работа Джимми Дурама «Разгром» иронизировала над рутинизацией творческого труда, превратившего искусство в фордистский конвейер. Во время своего перформанса художник уничтожал различные объекты, которые ему приносила публика, превращая саму процедуру в акт искусства.

Дискуссии вокруг нематериального труда и культурной индустрии были помещены в контекст обсуждения индустриального наследия Екатеринбурга. Концептуализация биеннале шла от эмпирических наблюдений, теоретические артикуляции уточнялись по ходу этих наблюдений, что влияло на экспозиционную и кураторскую логику. Выставка проходила в конструктивистском здании бывшей типографии «Уральский рабочий». Кураторы старались внедрять искусство в пространство типографии крайне незаметными способами. Разрушенные помещения не красили и не приукрашали фальшштенами. Кураторы отказались менять или подстраивать под себя пространство. Все произведения выставки скромно смотрели на зрителей из-за углов или привешенных фанерок, не выпячивая свое достоинство, как бы оставляя главную роль типографским интерьерам.

Частью экспозиции стали не только произведения современного искусства, но также редкие архивные материалы, такие как документальное венгерское и румынское кино и материалы из старых екатеринбургских телепередач. Поскольку основным

Паранит Сой
«Заметки о развивающихся странах. Часть первая. Кумартульский печатник: о наблюдении за трудом и его репрезентации», инсталляция, 2010
 Фото Алена Скала



рефреном выставки была проблематика мобильных образов, на выставочных экспликациях обнажались механизмы получения той или иной видеоконкопии, подробно объяснялась техника сборки инсталляций. По такому принципу был реализован довольно специфический перформанс Кабакова, состоявший из поэтических чтений и игры на флейте, которые забивал производственный шум. Тем самым художник то ли намекал на то, что искусству в этих пространствах «не место», то ли пытался доказать обратное, что этот «производственный шум» сильнее любых художественных спекуляций. Схему «Децентрализации квартиры» Михаила Охтовича 1929 года кураторы биеннале нашли в книге С.О. Хан-Магомедова «Михаил Охтович» и воспроизвели самостоятельно в качестве графической инсталляции.

В проекте использовались репродукции, ведь в эпоху мобильных образов разница между оригинальным и копией заключается лишь в стоимости. Копии полотен Тарсилы ду Амарал, Пабло Баэна Сантоса, Сиприана Мурешана или екатеринбургских художников советского периода расширяли исторические и географические границы выставки, обозначая с раз-

ных сторон проблематику труда и производства.

В меняющихся условиях интеллектуальный и художественный труд оказываются вовлеченными в процессы капиталистического производства. По сути, проблематика и терминология нематериального труда помещает эстетическую деятельность в рамки производства, тогда как в советское время тяжелый промышленный труд стремились рассматривать с точки зрения творчества (отсюда поэтика и героика труда). И в первом, и во втором случае принуждение к труду и сверхэксплуатация оправдывались риторикой «энтузиазма». Безусловно, такие аналогии могут вызывать справедливую критику, поскольку строительство коммунизма и связанные с ним жертвы не могут быть приравнены к производственным мукам субъектов креативной индустрии, трудящихся на рынке товаров и услуг. Таким образом, основной пафос биеннале скорее звучал как провокация, ставящая в один метафорический ряд сталинскую и медведевскую модернизации.

Циркуляции образов в современном обществе – другая проблема, которая остро прозвучала на выставке. Болевой точкой в этих рассуждениях

стала попытка рассмотреть процессы капитализации и колонизации регионов при помощи современного искусства. Сама биеннальная ситуация проводит в жизнь определенные политические установления за счет внедрения в местный контекст тех или иных изображений. В этом смысле центральной работой биеннале является проект Андреаса Зикманна, Алисы Крайшер и Макса Йорге Хиндерера «Принцип Потоси». Работа представляет собой портативную модель выставки, которая была показана в Мадриде, а в Екатеринбург ее привез Зикманн в чемодане а-ля Дюшан. Огромный выставочный проект, который создавался в течение нескольких лет, был упакован в маленькое портативное пространство. «Принцип Потоси» основан на кропотливом изучении колониальной боливийской живописи XVI-XVII веков. Художники связали агрессивную политику экспансии религиозных изображений в Боливии с процессами первоначального накопления, демонстрируя генеалогию насилия образов. Проект также включал в себя работы современных авторов, которые анализировали аналогичные процессы на примере актуальных событий. Внутри чемодана маленькая портативная модель выставки, которую можно было наблюдать под лупой, разворачивалась подобно системе ссылок: к каждой микрокопии была привязана ниточка, тянувшаяся к своей увеличенной копии, прикрепленной к оконному стеклу или стене. «Принцип Потоси» обсуждал и другую сторону проблемы: систему кодирования/декодирования образа, а также утрату и наполнение новыми значениями изображений в зависимости от контекста. Нужно ли уточнять, что «принцип Потоси» сработал и в Екатеринбурге, где аборигены столкнулись с незнакомыми формами критического искусства, под эмблемой которого проводится джентрификация промышленных пространств.

Тематика циркуляции образов по-разному разворачивалась в про-



*Холл типографии
«Уральский рабочий»,
вид на работу
Амшия Нюренберга
«Ударник-
изобретатель
Макаров»,
репродукция,
начало 30-х
Фото Федора Телкова*

странстве выставки. Линия насильственной экспансии и колонизации изображений развивалась через обращение к различным историческим и культурным контекстам. Например, работа Шона Снайдера «Выставка» обращена к феномену советских показов искусства в деревнях, а известная серия видеоперформансов Арайи Расджармерн-сук «Две планеты» основана на обсуждении классических произведений тайскими крестьянами, где проблематизируется дискриминационный характер искусства. В этом контексте показана также документация акций перуанской группы Ателье EPS Huayco «Arte al Paso» конца 70-х годов, где коллектив художников пытается использовать народные образы как инструмент политизации общества.

Резистентные возможности политики образов также раскрывает проект анонимных медиа-активистов, создавших фейковый фейсбук-аккаунт Иосифа Бахштейна. Здесь комиссар Московской биеннале представляет напоказ собственные махинации и пороки, а арт-сообщество в режиме онлайн продолжает заиски-

вать перед ним, игнорируя характер его высказываний. Идея использования подставного персонажа также является основой проекта Андрея Монастырского, который в течение года публиковал под псевдонимом Семена Подъячего архивные видеоролики на *Youtube*. Демократичность мобильных образов исключает авторские права и авторство как таковое. Анонимное народное творчество, которое распространяется через интернет, является не менее эстетически выразительным, чем работы современных художников. Но требует ли оно своего инсталлирования в пространствах выставок? Так или иначе, но Сергей Братков решил собрать целые серии фотографий из интернета, чтобы затем классифицировать их согласно официальной истории искусства, а анонимные коллажи рабочих типографии, которые состояли из постеров в стиле масскульта 90-х годов, вошли в каталог Уральской биеннале. По мнению кураторов, такие практики манипуляции образами выполняют ту же резистентную функцию, и так называемый народный концептуализм стал частью выставки и расценивал-

ся как полноценное произведение искусства.

Отдельный интерес вызывает документальный фильм венгерских режиссеров Дьердя Салайя и Ласло Витези «Открытие памятника» 1979 года. Сюжет раскрывает основные события, связанные с установкой монумента рабочему в конце 70-х годов в провинциальном венгерском городе. Самостоятельная инициатива коллектива рабочих по усовершенствованию заводской территории, которые пригласили для создания скульптуры непрофессионального скульптора, превращается в настоящий социальный между рабочими и руководством, расценившим действия рабочих и их эстетические предпочтения как проявления низкого вкуса. Фильм анализирует дискуссии между всеми участниками этой истории. Экспертное мнение высказывает не только руководство завода и официальный художник, которого они нанимают для создания «правильной» скульптуры, но и сами рабочие. Если образованная элита настаивает на воспитательных функциях искусства, то рабочие анализируют произведение своего кандидата с точки зрения социальных задач искусства.

Процессы джентрификации и переход к капиталистической экономике, похоже, начали впервые обсуждаться в Екатеринбурге именно на этой выставке. Поэтому другой важной работой здесь стал фильм Кристиана фон Бориса «Дубай во мне», который на экспозиции был представлен в качестве видеоинсталляции, где показывается только маленький фрагмент выхода рабочих-иммигрантов со стройки. Этот фрагмент проецировался на белую стену, поэтому его невозможно было разглядеть. Зрители выставки вынуждены были кооперироваться в пары, один должен был подносить лист бумаги к проектору, и только тогда изображение складывалось в читабельную картинку и другой мог смотреть видео. Затем люди менялись местами. Этот нехитрый аттрак-

Кристиан фон Борис
«Дубай во мне -
Rendering the World»,
 видео,
 2010
 Фото Федора Телкова



цион был похож на процесс проявления истины, когда за мутными бликами постепенно начинали прорисовываться картины радостно бегущих со стройки рабочих, и оказывалось, что этот праздник – всего лишь обыкновенное завершение рабочей недели. Полную версию фильма можно было увидеть на *artists talk* с Кристианом фон Борисом, проводимом в рамках конференции после открытия биеннале. Фильм выстраивался на контрастных манипуляциях цифровыми интернет-изображениями и аутентичными кадрами видеосъемок, осуществленных в Дубае при помощи оператора. Художник использовал рекламные ролики, видеоигры, новостные сообщения, ролики обычных туристов из *Youtube*, *google*-приложения, выстраивая простые оппозиции между виртуальным образом и вытесненным, маргинализированным «реальным» капиталистического рая. Фильм «Башня. Зонгшпиль» группы «Что делать?» рассматривал те же процессы дубаизации и джентрификации сквозь призму критики корпоративного капитализма на материалах истории вокруг строительства «Охта-Центра» в Петербурге. Фильм был снят в свойственной группе эстетической манере брехтовской дидактической пьесы. Сюжет представлял собой квази-диалог между элитой, держащей публичные речи перед «народом», и разрозненными группами общества, которые солидаризировались только

по одному пункту: «Менты пыгают, грабят, убивают, судьи и прокуроры их покрывают». В аллегорической форме фильм диагностировал состояние российского общества, а в более узком смысле анализировал антропологию митингов и протестных инициатив, объединяющих различные общественные группы вокруг того или иного конфликта. Эстетически эти фильмы невозможно сопоставлять, однако в заложенной проблемной сетке два указанных примера были узловыми точками.

В отличие от основного проекта, куратор параллельной программы и спецпроектов Алиса Прудникова, которая одновременно является комиссаром биеннале и возглавляет екатеринбургский филиал ГСЦИ, сосредоточилась на анализе *side specific* проектов. Основной стратегией «второй биеннале», которая резко отличалась от основного проекта, стала работа с промышленной и заводской средой города. Все выставки проходили на территориях заводов и в Центре культуры «Орджоникидзе-вский». Каждая выставка собирала художников, которые были так или иначе связаны с Екатеринбургом или работали с темой производства. Здесь были и попытки побороть пространство, и декорировать его, устанавливая в нем гигантские инсталляции или объекты. Например, екатеринбургский художник устроил настоящий фейерверк из огораживающих строительные работы лент, а на

открытие его проекта куратор пригласил симфонический оркестр. «Частная луна» Тишкова «эстетизировала» открытую территорию завода, по сути превращая публичное пространство в приватный мир грез, Катя Пугач зачем-то имитировала вспышки молнии. Но, пожалуй, самым пугающим аттракционом была огромная по размерам и масштабам фотографическая серия «100 стахановцев» Глеба Косорукова. Фотограф запечатлел портреты шахтеров в какой-то странной красно-коричневой манере.

Но была и другая попытка работы с пространством завода. Екатеринбургский куратор Марина Соколовская обнародовала на «УралМАШе» художественные артефакты заводского рабочего и художника оформителя Геннадия Власова. В конце 80-х годов он расписывал рабочие шкафчики после предварительной беседы с их владельцами. Эстетизация трудовых будней гуманизировала рутинную монотонность. Каждый шкафчик был расписан в соответствии с классическими кодами отечественной живописи XIX-XX века, но сюжет так или иначе интерпретировался в соответствии с личной историей рабочих. Русские пейзажи дополнялись символическими фигурами, инсказанциями и аллегориями. Марина Соколовская решила, что этот феномен самоценен и не нуждается в дополнительных декорациях. Частью проекта была экскурсия куратора по территории завода с подробным рассказом о контексте создания этих артефактов и о самой истории ее автора, которого в 90-е годы сократили после приватизации завода. Вся параллельная программа была интересным опытом дрейфа по городскому пространству, возможностью перемещения от одного завода к другому.

Различия между основным «интернациональным» проектом биеннале и его параллельной программой обна-



Геннадий Власов
*Ростись рабочих
 шкафов на заводе
 «Уралмаш»,
 конец 1980*

жились и в программе конференции, проходившей на территории Уральского университета. Кураторы подготовили два круглых стола и серию artist talk. Все, что обсуждалось на этих дискуссиях, было общим дискурсивным полем только для самих участников, со стороны екатеринбургских преподавателей и интеллектуалов дискурсивные рамки интернационального марксизма вызвали полное отторжение. Локальное сообщество ответило серией докладов краеведческого характера на третий день конференции, но ее саботировали как московские, так и зарубежные участники.

Как и в любом другом случае, выставка современного искусства, а тем более биеннале напоминает в регионах НЛО, десант которого высаживается на Землю для проведения экспериментов и затем быстро возвращается домой. Кураторы основного проекта и были здесь таким НЛО. Биеннале стала очередной транзитной зоной, подобной аэропорту, местом короткой встречи и расставания. Затем в иной композиции эта встреча повторится снова и

снова, в Любляне, Варшаве, Берлине, но уже точно не в Екатеринбурге. За их почти недельное присутствие здесь быстро возникло абстрактное «интернациональное сообщество», которое распалось сразу после открытий и разъезда гостей по домам. Десант НЛО говорил на английском языке, который не понимала большая часть местной публики, но даже для тех, кто его понимал, постоянные мантры про «неолиберализм», «марксизм», «левое», «шоковую терапию» и «нематериальный труд» не говорили ровным счетом ничего. На чужеродные внедрения иностранной речи и нового дискурсивного содержания многие ответили всплеском локального патриотизма и саботажем. Я все время находилась в двух состояниях: с одной стороны, мне казалось, что все происходит где-то в Восточной Европе, чего никогда нельзя почувствовать в Москве, с другой стороны, я слушала вопросы студентов или поучающие разъяснения о том, что такое «множества», и переживала состояние дежавю, вспоминая свое воронежское прошлое.

Так что же в результате произошло? И как можно расценить этот опыт? Пожалуй, одна из самых важных выставок последнего времени, с продуманной концептуальной программой, контекстуализированная историческими примерами и архивными материалами, сопровождающаяся большой интеллектуальной программой, тем не менее столкнулась с контркритикой и обвинениями в колониализме. И опять получилось, что проект стал местом встречи для интернационального сообщества, которое могло обсуждать все детали кураторской работы, критиковать капитализм и вести разговоры о политической повестке дня. Разрыв и негативная реакция тех, для кого этот проект был реализован, снова ставит вопрос о том, как преодолеть разрыв между периферией и центром. И возможно ли создать такой проект, который будет более чувствителен к локальному сообществу и обратится к его антропологии, стараясь вступать с ним в сложный диалог? Что же все-таки происходит, когда биеннале приезжает в регионы? Пожалуй, на этот вопрос кураторы ответили только «теоретически». И если не продолжать даже на таком теоретическом уровне и дальше задавать эти и многие другие вопросы, то результатом подобных инициатив станет еще одна волна миграции тех, кто над этими вопросами задумался. И ряды безработных и голодных провинциалов опять будут пополнены.



Мария Чехонадских
 Родилась в 1985 году в городе Старый Оскол. Теоретик, художественный критик, организатор выставочных проектов. Редактор «ХЖ».
 Живет в Москве.