

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

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

Верстка ГАЛИНА МУХИНА

Корректура **МАРИНА НАГРИШКО**

MOSCOW ART MAGAZINE

EDITORIAL BOARD

Editor in chief

VIKTOR MISIANO

Senior editors

DARIA ATLAS
LEONID NEVLER
DMITRY POTEMKIN
MARIA CHEKHONADSKIKH

Comics

GEORGY LITICHEVSKY

Business manager

KSENIA KISTIAKOVSKAYA

Art director

IGOR SEVERTSEV

CONTRIBUTING EDITORS

ILYA BUDRAITSKIS (Moscow)
DMITRY GOLYNKO-VOLFSON (St.-Peterburg)
NIKOLAY OLEJNIKOV (Moscow)
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: mos.artmag@gmail.com
<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: mos.artmag@gmail.com
<http://xz.gif.ru>

Подписка на журнал осуществляется агентствами:

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

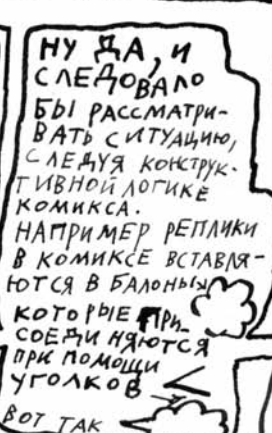
«Орикон-М»
+7 (495) 937-49-59, 937-49-58
oricon@sovintel.ru

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 Павла Альтхаммера «Общая цель», фото, 2008-2010

ГОЛАЯ ВСЯЧИНА

КОМИКС
© ХЖОРА 2011



ПРОДОЛЖЕНИЕ
СЛЕДУЕТ

«Под термином «форма-жизни» мы понимаем жизнь, которая не может быть отделена от своей формы», то есть «жизнь, для которой в ее образе жизни затронута сама ее жизнь, а в ее жизни затронут прежде всего ее образ жизни» (Д. Агамбен «Форма-жизни»). Так понятие, задавшее тему настоящего номера «ХЖ», определяет одним из ведущих мыслителей наших дней. Однако что за художественные феномены узнают себя в этом понятии? И что делает уместным и актуальным его обсуждение в контексте современного искусства?

Как кажется, нет ничего более чуждого актуальному художественному мейнстриму, чем идея искусства, в «котором затронута сама жизнь» и которое есть не что иное, «как образ жизни». Определяющим в последние годы стало представление об автономности искусства — причем не только его независимости от общественного контекста, но и от экзистенциального опыта самого художника. Искусство понимается как набор методик и технологий, которыми художник должен научиться пользоваться с максимальным совершенством и которые он в своей практике подвергает совершенствованию. Характерно, что даже многие сторонники политической ангажированности, отказывающие искусству в автономии и независимости от общественной практики, продолжают мыслить искусство вне его зависимости от человеческого опыта художника.

И тем не менее традиция, видевшая жизнь главным объектом приложения творческих усилий художника, прошла через все историю современного искусства. К примеру, одним из произведений создателя искусства хеппенинга и перформанса Аллана Капроу являлись его «многолетние попытки поймать на солнце свою тень, чтобы положить ее в карман на случай дождя» (А. Капроу «Просто делать»). В то время как одним из произведений тайваньского художника Тейчина Сье стал год его жизни (1987–1988), который он провел, «запершись в клетке и обязавшись в течение 365 дней ни с кем не говорить, ничего не читать, не слушать радио, не смотреть телевизор и не делать других привычных вещей — только считать дни, проведенные в клетке, и думать, не имея возможности записывать собственные мысли» (Е. Крылова «Жизнь как пожизненное заключение»). Так волей художника некие умозрительные методики и технологии, сведенные к набору бытовых действий, начинают прихотливо организовывать и подчинять себе его повседневное существование, то есть жизнь предстает «неотделимой от своей формы», предстает «формой-жизни».

Однако в последнее время эта диалектика творчества и существования сталкивается с новым контекстом. Художник, экспериментирующий с собственной жизнью как с произведением искусства, становится прообразом современного субъекта: именно таким видится субъект новой экономики и санкционированной ею неолиберальной идеологии. Более того, он не только эстетизирует свою повседневность, но и делает искусство обыденным занятием. Сегодня «искусство вошло в новую эру — эру не только массового потребления искусства, но и его массового производства. Снять видео и выставить его на всеобщее обозрение в интернете — действие, доступное практически каждому»: в результате «мы живем не среди масс пассивных зрителей, описанных Ги Дебором, а среди массы художников» (Б. Гройс «Товарищи времени»). При этом если современные массы стремятся уподобиться богеме, то сама «богема начинает индустриализоваться», ведь если «промышленное производство избавляется от рутины благодаря специализации и росту третьего сектора экономики, то в свободные профессии приходит дисциплина, пародируя фордистскую рутину» (М. Чехонадских «Индустриальные формы жизни»). Наконец, если справедливо, что современный капитализм стремится присваивать «жизнь» и потому может быть назван «биолингвистическим», то очевидно, «что и сопротивление ему должно быть сосредоточено на этом факте, то есть в сфере создания новых форм-жизни» (П. Вирно «Естественноисторические диаграммы»).

В самом деле, сегодня уже не достаточно просто провозглашать критическую позицию: в эпоху биополитики ее надо воплотить в собственной жизни. Не достаточно просто обратиться к некому значимому и катастрофическому событию, это «событие надо заслужить» (К. Чухров «"Заслужить" событие»). Так, от прогрессивного куратора мы вправе ждать не столько политически корректную тематику выставочных проектов, сколько иные, не индустриальные формы работы: в свой проект он должен вложить квинтэссенцию своей человечности — любовь. «Любящий куратор берет на себя обязательство искать иной образ человечности; по крайней мере он ищет тех художников, которые в состоянии сделать такой взгляд на мир осязаемым» (П. Гилен «Куратор с любовью»). В свою очередь и от художника мы вправе ждать не столько совершенного продукта, сколько человеческого жеста — великодушного жеста щедрости и дара (Е. Сорокина «Дары коммунизма»). Именно такими являются жесты безымянных художников стрит-арта, чьи усилия по декорированию уличного пространства «можно трактовать как сознательную приостановку работы по вписыванию себя в обеспеченный и респектабельный слой мировой художественной элиты» (Д. Гольинко-Вольфсон «Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды»).

И все же все эти групповые и индивидуальные усилия художников не будут успешными, если художники не смогут «создать автономную публичную сферу, способную серьезно противостоять мутной манипуляции политехнологов, креативщиков из глянцевого журнала и мира искусства... Скучно это или нет, но это придется сделать — иначе нас ждет еще более скучная участь — стать заложниками чужой игры» (Д. Виленский «Критика "живого романтического образца"»).

Адрес редакции
125104, Москва,
Большой Палашевский пер., д. 9/1
тел.: (495) 609 0812,
факс: (495) 609 0812
e-mail: mos.artmag@gmail.com

Moscow Art Magazine office
9/1, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: 7.495.609.0812,
fax: 7.495.609.0812
e-mail: mos.artmag@gmail.com

<http://xz.gif.ru>

Журнал можно приобрести в Москве:
магазин «Новодел», Б. Палашевский пер., 9/1
магазин «Фаланстер», М. Гнездиновский пер., 12/27
магазин «Фаланстер» в Центре современного искусства
«Винзавод», 4-й Сыромятнинский пер. д. 1, стр. 6
Центр современного искусства М'АРС,
Пушкарев пер., 5
магазин «Гилея», Тверской б-р, 9

магазин «ВХУТЕМАС», Зоологическая ул., 13
магазин Центра современной культуры «Гараж»,
ул. Образцова, 19А
магазин «Циолковский», Новая пл., 3/4, п. 7Д

в Санкт-Петербурге:
магазин «Борей», Литейный пр-т, 58
магазин «Порядок слов», наб. реки Фонтанки, 15

СОДЕРЖАНИЕ

6

БЕЗ РУБРИКИ
ФОРМА-ЖИЗНИ
Джорджо Агамбен

11

КОНЦЕПЦИИ
ТОВАРИЩИ ВРЕМЕНИ
Борис Гройс

18

АНАЛИЗЫ
ИНДУСТРИАЛЬНЫЕ
ФОРМЫ ЖИЗНИ:
ФАБРИКА РАБОЧЕГО
И ФАБРИКА ХУДОЖНИКА
Мария Чехонадских

25

КОНЦЕПЦИИ
КУРИРУЯ С ЛЮБОВЬЮ,
ИЛИ ПРИЗЫВ
К НЕФЛЕКСИБИЛЬНОСТИ
Паскаль Гилен

34

СИТУАЦИИ
«ЗАСЛУЖИТЬ» СОБЫТИЕ:
О ПОЭТИКЕ
КАТАСТРОФЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ РАБИИ
МРУЭ
Кети Чухров

42

ПУБЛИКАЦИИ
ПРОСТО ДЕЛАТЬ
Аллан Капроу

47

ПЕРСОНАЛИИ
ЖИЗНЬ КАК
ПОЖИЗНЕННОЕ
ЗАКЛЮЧЕНИЕ
Екатерина Крылова

54

ТЕНДЕНЦИИ
ДАРЫ КОММУНИЗМА
(В РАБОЧЕМ ПОРЯДКЕ)
Елена Сорокина

62

СИТУАЦИИ
СТРИТ-АРТ: ТЕОРИЯ
И ПРАКТИКА
ОБЖИВАНИЯ УЛИЧНОЙ
СРЕДЫ
Дмитрий Голынкин-Вольфсон

70

ПОЗИЦИИ
КРИТИКА «ЖИВОГО
РОМАНТИЧЕСКОГО
ОБРАЗЦА».
КОММЕНТАРИИ
К ВЗАИМООТНОШЕНИЮ
НОВОГО АКЦИОНИЗМА
И ИСКУССТВА В РОССИИ
Дмитрий Виленский

76

ПУБЛИКАЦИИ
ЕСТЕСТВЕННО-
ИСТОРИЧЕСКИЕ
ДИАГРАММЫ:
«НОВОЕ ГЛОБАЛЬНОЕ»
ДВИЖЕНИЕ
И БИОЛОГИЧЕСКИЙ
ИНВАРИАНТ
Паоло Вирно

87

КНИГИ
ИССЛЕДОВАНИЕ
ДИАСПОРЫ
Екатерина Андреева

88

ВЫСТАВКИ
НОВАЯ СОЦИАЛЬНОСТЬ
И ГЕНДЕРНАЯ
СЕРЬЕЗНОСТЬ
Андрей Паршиков

92

ВЫСТАВКИ
ВЫСТРЕЛЫ В ПЕСОК
ТАУС МАХАЧЕВОЙ
Мария Чехонадских

95

СОБЫТИЯ
ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ
Елена Шклярник



ФОРМА-ЖИЗНИ*

ДЖОРДЖО АГАМБЕН

1

У греков не было единого термина для определения того, что мы называем *жизнью*. Они пользовались двумя семантически и морфологически отличными друг от друга словами: *zoe*², выражавшим простой факт жизни, общий для всех живущих (животных, людей или богов), и *bios*, означавшим форму или образ жизни, характерный для отдельного существа или группы. В современных языках это противопоставление постепенно исчезает из лексикона (там же, где оно сохранилось, как в *биологии* и *зоологии*, оно больше не указывает ни на какое существенное различие), и только один термин — чья непрозрачность растет пропорционально сакрализации его референта — обозначает некую голую общую предпосылку, которую всегда можно изолировать в каждой из бесчисленных форм жизни.

Под термином *форма-жизни* мы в свою очередь понимаем жизнь, которая не может быть отделена от своей формы, жизнь, внутри которой совершенно невозможно изолировать нечто подобное голой жизни.

2

Жизнь, которая не может быть отделена от своей формы, — это жизнь, для которой в ее образе жизни затронута сама ее жизнь, а в ее жизни затронут прежде всего ее образ жизни. Что означает это выражение? Оно определяет жизнь — человеческую жизнь, — в которой отдельные образы, действия и процессы жизни — не просто *факты*, но всегда и прежде всего *возможности* жизни, ее

силы (*potenza*). Поведение и формы человеческой жизни никогда не предписываются каким-либо особым биологическим призванием и не задаются какой-либо необходимостью, но сколь бы привычными, повторяющимися и социально обязательными они ни были, они всегда сохраняют характер возможности, то есть всегда ставят на карту само живое. Поэтому человек — в той мере, в какой он является существом потенции, может действовать или бездействовать, добиваться успеха или терпеть неудачу, терять или обретать себя, — есть единственное существо, в жизни которого речь всегда идет о счастье, жизнь которого неразрывно и болезненно привязана к счастью. Это неизбежно конституирует форму-жизни как политическую жизнь («*Civitatem... communitatem esse institutam propter vivere et bene vivere hominum in ea*»¹, Марсилиус Падуанский, «Защитник мира»).

3

Однако политическая власть, какой мы ее знаем, всегда в конечном итоге основывается на отделении сферы голой жизни от контекста формы жизни. В римском праве *жизнь* не является юридическим понятием, она указывает на простой факт жизни или определенный образ жизни. Есть только один случай, когда термин *жизнь* приобретает юридическое значение, которое превращает его в самый настоящий *terminus technicus*²: в выражении *vitalis necisque potestas*, который обозначает власть *pater*³ над жизнью и смертью сына. Ян Томас

показал, что в этой формуле *que* не имеет разделительного значения, а *vita* — всего лишь следствие из *nex*, власти убивать.

Так, жизнь изначально появляется в праве только как коррелят власти, грозящей смертью. Но то, что относится к праву жизни и смерти, которым наделен *pater*, относится в значительной степени и к власти суверена (*imperium*), первоначальную ячейку которой образует жизнь. Так, в основании суверенности у Гоббса жизнь в естественном состоянии определяется только тем, что она безоговорочно открыта угрозе смерти (неограниченное право всех на все), а политическая жизнь, то есть жизнь под покровительством Левиафана, — это та же самая находящаяся под угрозой жизнь, которая теперь находится только во власти суверена. *La puissance absolue et perpétuelle*⁴, определяющая государственную власть, основывается в конечном счете не на политической воле, а на голой жизни, сохраняемой и оберегаемой лишь в той мере, в какой она подчиняется праву на жизнь и смерть, которым наделен суверен (или закон). (Это и есть первоначальное значение прилагательного *sacer* по отношению к жизни человека.) Исключительное положение, решение о котором каждый раз принимает суверен, — это как раз такое положение, при котором голая жизнь, в нормальном состоянии относящаяся к многочисленным формам социальной жизни, открыто ставится под вопрос в качестве последнего основания политической власти. Конечный субъект, об исключении и в то же время

Павел Альтхамер
«Общая цель»,
2008–2010 (Бродно),
документация проекта,
Предоставлено Foksal
Gallery Foundation
(Варшава)
и Open Art Project
(Варшава)

* Текст был впервые опубликован в журнале *Future anterior*, №15, 1993.



Павел Альтхамер
«Общая цель»,
2008-2010 (Бродно),
документация проекта,
Предоставлено Foksal
Gallery Foundation
(Варшава)
и Open Art Project
(Варшава)

включении которого в город идет речь, — это всегда голая жизнь.

4

«Традиция угнетенных учит нас, что переживаемое нами “чрезвычайное положение” — не исключение, а правило. Нам необходимо выработать такое Понятие истории, которое этому отвечает». Этот диагноз Бенямина, поставленный более пятидесяти лет назад, нисколько не утратил своей актуальности. И не только и не столько потому, что власть сегодня имеет ту же самую форму легитимации в виде чрезвычайного положения, повсюду и постоянно к нему обращается и тайно занята его созданием (а разве система, способная функционировать лишь на основе чрезвычайного положения, не будет также заинтересована и в том, чтобы поддерживать его любой ценой?), но также и прежде всего потому, что голая жизнь, которая была скрытым основанием суверенности, повсюду стала

доминирующей формой жизни. Жизнь в ситуации, когда чрезвычайное положение становится нормой, — это голая жизнь, повсеместно отделяющая формы жизни от их скрепленности в одну форму-жизни. Марксистское разделение между человеком и гражданином, таким образом, замещается разделением между голой жизнью, последней непрозрачной носительницей суверенности, и опирающимися на нее многочисленными формами жизни, абстрактно перекодируемыми в социально-юридические идентичности (избиратель, наемный работник, журналист, студент, но также и больной СПИДом, трансвестит, порнозвезда, пожилой человек, родитель, женщина). (Ошибочное принятие этой отделенной от своей формы голой жизни во всей ее постыдности за высший принцип — суверенность, или священное, — выявляет предел мысли Батая, делающий ее для нас непригодной.)

5

В этом смысле совершенно точным оказывается утверждение Фуко, согласно которому сегодня все сосредоточено вокруг жизни и политика поэтому стала биополитикой. Решающее значение, однако, имеет то, как понимаются эти изменения. В сегодняшних дебатах о биоэтике и биополитике без внимания остается именно то, что внимания наиболее достойно, — биологическое понятие жизни. Пол Рабиноу симметрично противопоставляет две модели жизни: *experimental life*⁵ ученого, больного лейкемией и превращающего собственную жизнь в лабораторию для исследований и безграничного экспериментирования, и жизнь того, кто во имя ее святости обостряет антиномию между индивидуальной этикой и технико-наукой. Но в действительности обе эти модели входят в понятие голой жизни. Это понятие, которое сегодня принимает научный вид, на самом деле имеет секуляризованный политических характер. (С узконаучной точки зрения понятие жизни вообще лишено какого-либо смысла: «В биологии споры о реальном значении слов *жизнь* и *смерть*, — пишет Питер Медавар, — признак низкого уровня дискуссии. Эти слова не имеют никакого внутреннего содержания, которое могло бы быть прояснено при более тщательном и глубоком исследовании».)

Отсюда и проистекает часто остающаяся незамеченной, но определяющая функция медико-научной идеологии в системе власти и растущее использование научных псевдопонятий в целях политического контроля. Изятие голой жизни у форм жизни, которое при определенных обстоятельствах мог осуществлять суверен, сейчас в массовом порядке и ежедневно осуществляется при помощи псевдонаучных представлений о теле, болезни и



Павел Альтхамер
«Общая цель»,
2008–2010 (Бельгия),
документация проекта,
Предоставлено Foksal
Gallery Foundation
(Варшава)
и Open Art Project
(Варшава)

здоровье и «медикализации» все более широких сфер жизни и индивидуального воображения. Биологическая жизнь – эта секуляризированная форма голый жизни, отличающаяся той же невыразимостью и непроницаемостью, – образует, таким образом, реальные формы жизни лишь в формах *выживания*, оставаясь в них неустранимой смутной угрозой, которая внезапно может реализоваться в насилии, чуждости, болезни, катастрофе. Она – невидимый суверен, который смотрит на нас из-под тупых масок власть имущих, осознано или нет управляющих нами от его имени.

6

Политическая жизнь, то есть жизнь, ориентированная на идею счастья и скрепленная в форму-жизни, может быть помыслена лишь с учетом непреложности этого скрепления и бесповоротного исхода из любой суверенности. Таким образом, вопрос о воз-

можности негосударственной политики неизбежно принимает следующую форму: возможно ли сегодня нечто вроде формы-жизни, то есть жизнь, для которой в ее проживании речь идет о самой жизни, – *жизнь потенции*?

Мы называем *мыслью* связь, которая преобразует формы жизни в неразделимый контекст, в форму-жизни. Мы понимаем под этим не индивидуальное использование органа или психической способности, а опыт; *experimentum*, предметом которого является потенциальный характер жизни и человеческого разума. Мыслить – не значит просто испытывать воздействие той или иной вещи, того или иного действительного содержания мысли, но испытывать воздействие собственной восприимчивости, переживать в каждой мыслимой вещи опыт чистой потенции мышления. («Таким образом, ум по природе не что иное, как способность ... Когда ум становится каждым [мыслимым] ... тогда он

точно так же есть некоторым образом в возможности ... и тогда он способен мыслить сам себя».)⁶

Только если я не есть всегда и только в области действительно-го, но отдан во власть возможности и потенции, только если в моем прожитом опыте и в моем понимании речь каждый раз идет об их проживании и понимании – то есть имеет место мысль, – тогда форма жизни в самой своей фактичности и вещиности может стать *формой-жизни*, в которой невозможно изолировать нечто подобное голой жизни.

7

Рассматриваемый здесь опыт мысли – это всегда опыт общей потенции. Сообщество и потенция отождествляются без остатка, потому что наличие объединяющего принципа в любой потенции есть производное от неизбежно потенциального характера любого сообщества. У тех, кто всегда существовал в области действительного, всегда был таким или другим, той или иной идентичностью, и тем самым полностью исчерпывал свою потенцию, не может быть никакого сообщества, но только фактические совпадения и разделения. Мы можем сообщаться с другими только через то, что в нас, как и в других, осталось в потенции, и любое сообщение (Беньямин предполагал то же самое относительно языка) – это прежде всего сообщение не общего, а самой общительности. С другой стороны, если бы существовало единственное существо, оно было бы абсолютно импотентным (поэтому теологи утверждают, что Бог создал мир *ex nihilo*, то есть совершенно без потенции), и там, где я могу, нас всегда уже много (подобно тому, как если есть язык, то есть и сила говорить – не может существовать только одно существо, говорящее на нем).



Павел Альтхамер
«Общая цель»,
2008-2010 (Мали),
документация проекта,
Предоставлено Foksal
Gallery Foundation
(Варшава)
и Open Art Project
(Варшава)

Поэтому современная политическая философия начинается не с классической мысли, понимавшей размышление – *bios theoreticos* – как отдельную одинокую деятельность («уединенность одинокого вблизи с другим одиночеством»), а только с аверроизма, то есть с мысли о едином возможном интеллекте, общем для всех людей. Здесь особенно важен Данте, утверждавший в «Монархии», что *multitudo*⁷ присуще самой способности к мышлению: «И так как эта потенция не может быть целиком и сразу переведена в действие в одном человеке или в одном из частных, выше перечисленных сообществ, необходимо, чтобы в человеческом роде существовало множество возникающих сил, посредством которых претворялась бы в действие вся эта потенция целиком... Итак, достаточно разъяснено, что дело, свойственное всему человеческому роду, взятому в целом, заключается в том, чтобы переводить всегда в акт всю потен-

цию «возможного интеллекта», прежде всего ради познания, и, во-вторых, кроме того, расширяя область познания, применять его на практике»⁸.

8

Интеллект как социальная потенция и марксистский *general intellect*⁹ обретают смысл только с точки зрения такого опыта. Они именуют собой *multitudo*, присущее потенции мышления как такового. Интеллектуальность, мысль – не просто одна из форм жизни, в которых соединяются жизнь и общественное производство, но объединяющая сила, которая образует в форме жизни множественные формы жизни. Перед лицом государственной суверенности, которая может утвердиться, только отделив в своей сфере голую жизнь от ее формы, они – сила, которая непрерывно объединяет жизнь с ее формой или мешает их разъединять. Водораздел между простым, массовым вписыванием социаль-

ного знания в производственные процессы, характеризующим нынешнюю фазу капитализма (общество спектакля), и интеллектуальностью как антагонистической силой и формой-жизни проходит через опыт этого слияния и этой неразделимости. Мысль – это форма-жизни, жизни, неотделимой от своей формы, и повсюду, где проявляется интимность этой неотделяемой жизни, в материальности телесных процессов и в привычном образе жизни не меньше, чем в теории, там и только там имеет место мысль. И эта мысль, эта форма-жизни, которая, оставив голую жизнь «человеку» и «гражданину», временно набрасывающим на нее одежды и представляющим ее своими «правами», должна стать направляющим понятием и объединяющим центром грядущей политики.

Перевод с итальянского
ИННЫ КУШНАРЕВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Государство — это сообщество, учрежденное ради жизни и благополучного проживания людей в нем (лат.).

² Технический термин (лат.).

³ Отца (лат.).

⁴ Власть абсолютная и вечная (франц.).

⁵ Экспериментальная жизнь (англ.).

⁶ Аристотель. Собрание сочинений в 4 тт. М.: Мысль, 1976. Т. 1. С. 433–435.

⁷ Множество (лат.).

⁸ Данте Алигьери. Монархия. М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 1999. С. 26–27.

⁹ Всеобщий интеллект (англ.).



Джорджо Агамбен
Родился в 1942 году в Риме. Один из ведущих современных философов. Автор множества книг, из которых на русском вышли «Грядущее сообщество» (М.: Три квадрата, 2008; фрагмент этой книги впервые был опубликован в «Художественном журнале» №12, 1996) и «Ното Sacer. Суверенная власть и голая жизнь» (М.: Европа, 2011). Живет в Риме.

ТОВАРИЩИ ВРЕМЕНИ*

БОРИС ГРОЙС

1

Современное искусство заслуживает своего имени, если оно демонстрирует свою современность — а не только если оно сделано или выставлено в настоящий момент. То есть вопрос «что такое современное искусство?» подразумевает вопрос «что значит быть современным? Как Современное может быть показано как таковое?».

Быть современным может означать быть непосредственно наличным (present), быть здесь и сейчас. В этом смысле искусство представляется по-настоящему современным, если оно аутентично, то есть если оно улавливает и передает присутствие наличного таким образом, что это наличное не коррумпируется традициями прошлого или стратегиями, нацеленными на успех в будущем. Однако нам хорошо знакома критика присутствия, в частности сформулированная Жаком Деррида. Он показал — довольно убедительно, — что настоящее по природе своей коррумпировано прошлым и будущим, что в сердцевине присутствия всегда есть отсутствие и что история, включая историю искусства, не может интерпретироваться, по выражению Деррида, как «процессия присутствий».

Здесь не место анализировать, каким образом работает дерридианская деконструкция: это достаточно хорошо известно. Скорее, я хотел бы сделать шаг назад и спросить, почему нас интересует настоящее — здесь и сейчас? Витгенштейн с большой иронией говорил о тех из своих коллег-философов, кто время от времени внезапно обращался к

размышлению о наличном вместо того, чтобы заниматься своими делами и продолжать жить повседневной жизнью. Для Витгенштейна пассивное созерцание наличного, непосредственно данного — неестественное занятие, продиктованное метафизической традицией, которая игнорирует поток повседневной жизни — поток, всегда



выходящий за рамки наличного, не дающий ему никаких привилегий. Согласно Витгенштейну, интерес к наличному — просто философское (а может быть, и художественное) *déformation professionnelle* (фр. *профессиональное заболевание*), метафизическая болезнь, которую нужно лечить философской критикой.

Вот почему я нахожу следующий вопрос особенно уместным для обсуждения: как наличное проявляется в нашем повседневном опыте — прежде чем оно становится предметом метафизиче-

ской спекуляции или философской критики?

Так вот, мне кажется, что наличное — это нечто, изначально препятствующее реализации наших повседневных и неповседневных проектов, нечто, мешающее нашему плавному переходу от прошлого к будущему, нечто, воздвигающее препятствия на нашем пути вперед, нечто, делающее наши надежды и планы неуместными, несвоевременными или попросту неосуществимыми. Снова и снова мы вынуждены сказать: да, это хороший проект, но в данный момент у нас нет денег (времени, энергии и т.д.) для его осуществления. Или: это прекрасная традиция, но в данный момент никто ею не интересуется и не хочет ее продолжать. Или: это красивая утопия, но в данный момент никто не верит в утопии и т.д. Настоящее (present time) — это такой момент времени, когда мы решаем умерить наши ожидания будущего или отказаться от некоторых традиций прошлого, чтобы суметь пройти в узкие ворота здесь и сейчас.

Есть известное замечание Эрнста Юнгера о том, что Новое время — время проектов и планов *par excellence* — научило нас путешествовать с облегченным багажом (*mit leichtem Gepäck*). Чтобы двигаться вперед по узкой тропе настоящего, Новое время избавилось от всего, что казалось слишком тяжелым, слишком нагруженным смыслами, мимесисом, традиционными критериями мастерства, унаследованными из прошлого этическими и эстетическими конвенциями. Редукционизм Нового времени — стратегия выживания на пути

Материал
проиллюстрирован
кадрами
из анимационного
фильма
Франсиса Алейса
«Песня для Лутиты»
(1998)

* Текст был впервые опубликован в журнал *e-flux*, №11, 2009.

через трудное настоящее. Искусство, литература, музыка и философия выжили в XX веке, потому что отбросили весь лишний багаж. В то же время эта редукция также открывает своего рода скрытую истину, превосходящую непосредственную эффективность самой редукции. Она показывает, что можно отказаться от множества вещей — множества традиций, надежд, навыков и идей — и все-таки продолжить свой проект даже в такой редуцированной форме. Эта истина придала модернистской редукции транскультурную эффективность: пересечь культурную границу — это во многом то же самое, что пересечь временную границу настоящего.

Таким образом, в эпоху модернизма власть настоящего могла быть выявлена только косвенно, через следы редукции, которые эта власть оставила на теле искусства и — шире — на теле культуры. Настоящее как таковое рассматривалось в тот период как нечто негативное, как то, что должно быть преодолено во имя будущего, что тормозит осуществление наших проектов, откладывает наступление будущего. Один из лозунгов советского времени был «Время вперед!». Ильф и Петров удачно спародировали это модернистское мироощущение в лозунге «Товарищи, спите быстрее!». Действительно, в те времена, возможно, предпочтительнее было проспать настоящее — заснуть в прошлом и проснуться на острие прогресса, после наступления светлого будущего.

2

Но в момент, когда мы начинаем переосмысливать наши проекты, сомневаться в них или заново их формулировать, настоящее (современное) становится для нас важным или даже центральным вопросом. Потому что современность фактически конституиру-

ется сомнением, колебанием, неуверенностью, нерешительностью, потребностью в длительном размышлении — потребностью в отсрочке. Мы хотим отложить наши решения и поступки, получить дополнительное время для анализа, рефлексии и размышления. И это и есть современность — продленное, даже потенциально бесконечное время отсрочки. В свое время Серен Кьеркегор задал знаменитый вопрос: что означает быть современником Христа? Его ответ был: это означает колебаться в приня-



тии Христа в качестве Спасителя. Напротив, принятие христианства оставляет Христа в прошлом. Также и Декарт определяет настоящее время как время сомнения — сомнения, которое предположительно должно открыть будущее, полное ясных и четких, очевидных мыслей.

Можно утверждать, что в данный исторический момент мы находимся именно в такой ситуации, потому что наше время — это время, в котором мы пересматриваем и анализируем — а не отказываемся или отбрасываем — проекты эпохи модернизма. Непосредственные причины для такого пересмотра, конечно

же, — отказ от коммунистического проекта в России и Восточной Европе. В политическом и культурном плане коммунистический проект доминировал в XX веке. Была холодная война, были коммунистические партии на Западе, диссидентские движения на Востоке, прогрессивные революции, консервативные революции, споры о чистом и политически ангажированном искусстве. Все эти проекты, программы и движения были взаимосвязаны, потому что противопоставлены друг другу. Но сейчас они могут и должны быть целиком пересмотрены. То есть современное искусство можно рассматривать как искусство, занятое пересмотром модернистских проектов. Можно сказать, что сегодня мы переживаем время нерешительности, отсрочки — скучное время. Однако Мартин Хайдеггер анализировал скуку как предварительное условие нашей способности переживать присутствие наличного — переживать мир как целое, когда все его аспекты в равной мере наскучили и мы не захвачены той или иной специфической целью, как это происходило в контексте модернистских проектов.

Сомнения в отношении модернистских проектов связаны, главным образом, с растущим неверием в обещания Нового времени. Классический модернизм еще сохранял веру в бесконечное будущее — даже после смерти Бога, даже потеряв веру в бессмертие души. Понятие постоянной художественной коллекции говорит само за себя. Архив, библиотека и музей обещали секулярное постоянство, секулярную бесконечность, заменившие религиозное обещание воскресения и вечной жизни. В период модернизма «творческая продукция» заменила душу как потенциально бессмертная часть субъективности. Фуко назвал гетеротопиями пространства, в которых

время аккумулируется вместо того, чтобы попросту теряться. С политической точки зрения мы можем говорить об утопиях модернизма как постисторических пространствах накопленного времени. Конечность настоящего времени казалась компенсированной бесконечным временем реализованного проекта: художественного произведения или политической утопии. Конечно, время, вложенное в производство определенного продукта, уничтожается, стирается этим продуктом. Продукт остается, но время, которое использовалось на его производство, исчезает. Однако потеря времени в продукте и через продукт компенсировалась в эпоху модернизма историческим нарративом, который некоторым образом восстанавливал потерянное время. Этот нарратив прославлял жизнь художников или революционеров, работавших ради будущего.

Но сегодня это обещание бесконечного будущего для результатов нашего труда потеряло всякую достоверность. Музеи стали местами временных выставок вместо того, чтобы быть пространствами для постоянных коллекций. Будущее все время перематривается: постоянное изменение культурных тенденций и мод делает маловероятным любое обещание стабильного будущего для произведения искусства или политического проекта. Кроме того, прошлое переписывается: имена и события появляются, исчезают, вновь появляются и вновь исчезают. Настоящее перестало быть точкой перехода из прошлого в будущее. Вместо этого оно стало местом постоянного переписывания прошлого и будущего, постоянного переписывания истории, постоянной пролиферации исторических нарративов, неподдающихся индивидуальному контролю. Единственное, что мы

знаем о нашем настоящем, — это то, что завтра эти исторические нарративы будут размножаться так же, как они размножаются сейчас, — и мы будем реагировать на них с тем же чувством недоверия. Сегодня мы застряли в настоящем: оно самовоспроизводится, не ведя ни к какому будущему. Мы просто растрачиваем наше время, не имея возможности надежно его вложить, накопить — ни утопически, ни гетеротопически. Потеря бесконечной исторической перспективы порождает феномен непродуктив-



ного, растрченного времени. Однако это растрченное время можно также воспринимать позитивно: как избыточное время — время, демонстрирующее нашу жизнь как чистое бытие во времени вне его использования в рамках современной экономики и политики.

3

Так вот, мне кажется, что если посмотреть на нынешнюю художественную сцену, то можно прийти к выводу, что это современное состояние отражается в так называемом процессуальном искусстве (*time-based art*). А именно это искусство тематизирует не-

продуктивное, растрченное, неисторическое, избыточное время — подвешенное время, или *stehende Zeit*, если воспользоваться термином Хайдеггера.

Современное процессуальное искусство тематизирует это подвешенное время, потому что оно улавливает и показывает деятельность, которая происходит во времени, но не ведет к созданию какого-то определенного продукта. И даже если такая деятельность ведет к возникновению такого продукта, она показывается как отделенная от своего результата, как не полностью инвестированная в продукт и не полностью им поглощенная. Такая работа может считаться примером избыточного времени, не полностью поглощенного историческим процессом.

Рассмотрим в качестве примера анимацию Франсиса Алейса «Песня для Лупиты» (1998). Здесь мы можем наблюдать деятельность, у которой нет ни конца, ни начала — и она не ведет к возникновению какого-либо результата, продукта. Мы сталкиваемся здесь с ритуалом чистой утраты времени, секулярным ритуалом, лежащим вне любых претензий на магическую власть, религиозных традиций или культурных конвенций.

На ум приходит ассоциация с Сизифом из книги Камю как прото-современным художником — с его беспечной, бессмысленной деятельностью как прототипом современного процессуального искусства. Эта непродуцирующая практика, этот избыток времени, определяемый внеисторическим ритуалом вечного возвращения, являет для Камю истинный образ того, что мы называем «временем жизни» (*lifetime*), которое не сводится к какому бы то ни было «смыслу жизни», «жизненному успеху» или историческому значению. Понятие повторения занимает

здесь центральное место. Повторяемость, присущая современному процессуальному искусству, резко отличает его от хеппенингов и перформансов 60-х. Документированная в нем деятельность не является уникальным, изолированным перформансом, индивидуальным, подлинным, оригинальным событием, происходящим здесь и сейчас. Эта деятельность повторяема в принципе — даже до того как она была заснята на закольцованное видео. Повторяющийся жест, созданный Алейсом, функционирует как запрограммировано безличный жест — эта анимация может быть повторена кем угодно, затем записана на видео, затем снова повторена. Здесь живое человеческое существо теряет отличие от своего медийного образа. В «Песне для Лупиты» оппозиция между живым организмом и мертвым механизмом больше не имеет никакого значения из-за механического, повторяющегося и нецеленаправленного характера документируемого жеста.

Алейс говорит о времени репетиции как о растратченном, нетелеологическом времени, которое не ведет ни к какому результату, конечной точке, экстазу. Его примером является репетиция стриптиза в видео «Политика репетиции» (2007) — в каком-то смысле репетиция репетиции, поскольку сексуальное желание, вызванное стриптизом, в любом случае остается неудовлетворенным. В контексте видео репетиция стриптиза сопровождается комментарием художника, который интерпретирует репетицию как модель модернизации, всегда остающуюся неисполненным обещанием. Для Алейса Новое время — это время перманентной модернизации, но модернизации, которая никогда не достигает своей цели и никогда не удовлетворяет желания стать по-настоящему современным, прово-

цируемого процессом модернизации. В этом смысле процесс модернизации становится попусту растратченным, избыточным временем, которое можно и нужно документировать именно потому, что оно никогда не приводит к реальному результату. В другой работе Алейс показывает работу чистильщика обуви как пример трудового процесса, который не производит никакой стоимости в марксистском понимании этого термина, поскольку время чистки обуви не может накапливаться, образуя продукт, и



тем самым не может быть интегрировано в теорию стоимости Маркса.

Но именно потому, что такое растратченное, подвешенное, неисторическое время не может аккумулироваться и абсорбироваться никаким продуктом, оно может повторяться — безлично и потенциально до бесконечности. Ницше утверждал, что единственный способ помыслить бесконечность после смерти Бога, после конца трансцендентности — «вечное возвращение того же самого». А Жорж Батай тематизировал повторяющийся избыток времени, непродуктивную его растрату как единственную

возможность уклониться от идеологии прогресса. Конечно, и Ницше, и Батай воспринимали повторение как естественную данность. Но в своей книге «Различие и повторение» (1968) Жиль Делез говорит, что буквальное повторение — нечто радикально искусственное и в этом смысле находится в конфликте со всем естественным, живым, меняющимся, развивающимся, включая естественный и моральный законы. Следовательно, практики буквального повторения средствами искусства могут рассматриваться как введение разрыва в континуальность жизни и создание неисторического избытка времени. И это есть та точка, в которой искусство может стать по-настоящему современным.

Я хотел бы мобилизовать здесь другое значение слова «современный» (*contemporary*). Быть со-временным необязательно означает быть наличным, быть здесь и сейчас; это скорее означает быть «со временем», чем «во времени». По-немецки «со-временный» — *zeitgenössisch*. *Genosse* означает «товарищ». То есть быть со-временным — *zeitgenössisch* — может пониматься как быть товарищем времени, сотрудничать со временем, помогать времени, когда у него возникают проблемы, трудности. В условиях нашей современной цивилизации, ориентированной на производство, проблемы возникают у времени, когда оно воспринимается как непродуктивное, растратченное, бессмысленное время. Такое непродуктивное время становится исключенным из исторических нарративов — и ему грозит опасность полного стирания. Именно в этот момент процессуальное искусство начинает помогать времени, сотрудничать с ним, становится товарищем времени. Потому процессуальное искусство (*time-based art*) — это осно-

ванное на искусстве время. Традиционные произведения искусства (живопись, скульптура и т.д.) основывались на времени, потому что они делались с ожиданием, что у них будет время — даже много времени — в случае, если их включат в музейные или значительные частные коллекции. Но основанное на времени искусство не стоит на времени как на прочном фундаменте с гарантированной временной перспективой. Скорее, оно документирует время, которое рискует быть потерянным из-за своего непродуктивного характера — характера чистой жизни или, как сказал бы Джорджо Агамбен, «голой жизни». Но это изменение соотношения между искусством и временем также меняет саму темпоральность. Время перестает быть наличным, создавать эффект наличности, а также «быть в настоящем», понятием как уникальность здесь и сейчас. Вместо этого искусство начинает документировать повторяющееся, неопределенное, может быть, даже бесконечное настоящее — настоящее, которое всегда уже здесь и может бесконечно продлеваться в будущее.

Произведение искусства традиционно понималось как нечто, целиком воплощающее искусство, дающее ему непосредственное очевидное присутствие. Когда мы приходим на художественную выставку, мы, как правило, предполагаем, что все, что на ней выставлено — живопись, скульптуры, рисунки, фотографии, видео, реди-мейды или инсталляции, — должно быть искусством. Отдельные произведения искусства могут, конечно, тем или иным образом отсылать к вещам, которыми они не являются, может быть, к вещам из реального мира или к определенным политическим ситуациям, но они не отсылают к самому искусству, потому что сами являются искус-

ством. Однако это традиционное допущение, определяющее наше восприятие выставок и музеев, оказывается все более сбивающим с толку. Кроме произведений искусства в художественных пространствах нашего времени мы также сталкиваемся с документацией искусства. В документации мы тоже видим картины, рисунки, видео, тексты и инсталляции — другими словами, те же самые формы и медиа, в которых обычно представлено искусство. Но когда дело доходит до документации искусства, искусство



больше не представляется через эти медиа, а просто документируется. Ибо документирование искусства по определению не является искусством. Именно потому, что оно отсылает к искусству, документирование искусства вполне ясно показывает, что само искусство уже не является наличным и явно видимым, но вместо этого отсутствует и сокрыто. Таким образом, любопытно сравнить традиционный фильм с современным процессуальным искусством, корни которого уходят в кино, — чтобы лучше понять то, что произошло с нашей жизнью.

С самого начала кино претендовало на то, что оно способно

документировать и представлять жизнь так, как это было недоступно другим видам искусства. Действительно, как медиум, основанный на движении, кино часто демонстрировало свое превосходство над другими медиа, чьи самые большие достижения хранились в форме неподвижных культурных сокровищ и памятников, инсценируя и приветствуя разрушение этих памятников. Эта тенденция также демонстрирует приверженность кино к характерной для современности вере в превосходство *vita activa* над *vita contemplativa*. В этом отношении кино проявляет свою причастность философиям практики, витальности и желаний; свою общность с идеями, которые, вслед за Марксом и Ницше, захватили воображение европейцев в конце XIX и начале XX века — иными словами, в тот период, который положил начало кино как искусству. Это была эпоха, когда прежде господствовавшее пассивное созерцание было дискредитировано и заменено прославлением мощных движений материальных сил. *Vita contemplativa* очень долгое время воспринималась как идеальная форма человеческого существования. В Новое время ее начали презирать и отвергать как проявление слабости, недостатка энергии. В этом новом преклонении перед *vita activa* кино играет центральную роль. С самого своего зарождения кино прославляло все, что движется на большой скорости — поезда, автомобили, аэропланы, но также и все то, что проходит вглубь поверхности — лезвия, бомбы, пули.

Хотя кино как таковое — прославление движения, оно парадоксальным образом вводит аудиторию в состояние большей неподвижности в сравнении с традиционными художественными формами. Если читая книгу или рассматривая выставку,

можно передвигаться относительно свободно, в кинотеатре зритель помещен в темноту и приклеен к креслу. Положение кинозрителя по сути напоминает грандиозную пародию на *vita contemplativa*, которую разоблачает кино, поскольку система кино воплощает как раз ту самую *vita contemplativa*, какой она представляется наиболее радикальному критику — бескомпромиссному ницшеанцу, вероятно, — а именно как плод фрустрированного желания, недостатка личной инициативы, как знак компенсаторного утешения и индивидуальной неадекватности в реальной жизни. Это наблюдение стало исходной точкой для многих современных критиков кинематографа. Сергей Эйзенштейн, например, характерным образом сочетает эстетический шок с политической пропагандой в попытке мобилизовать зрителей и вывести их из пассивного, созерцательного состояния.

Идеология модернизма — во всех ее формах — была направлена против созерцания, против позиции созерцания, против пассивности масс, парализованных спектаклем современной жизни. В течение всего периода модернизма мы можем наблюдать оппозицию пассивного потребления массовой культуры и активистского противостояния ей — будь оно политическим, эстетическим или тем и другим. Прогрессивное искусство модернизма образовалось в нововременной период в противостоянии пассивному потреблению, будь то политическая пропаганда или коммерческий китч. Эти активистские реакции знакомы нам по различным примерам, начиная с авангардных течений начала XX века до Клементя Гринберга (и его знаменитого эссе 1939 года «Авангард и китч»), Адорно («культурная индустрия») или Ги Дебора с его «Обществом спек-

такля» (1967) — книга, темы и риторические фигуры которой продолжают звучать во всех нынешних спорах о современной культуре. Для Дебора целый мир стал кинотеатром, в котором люди полностью изолированы друг от друга и от реальной жизни и вследствие этого обречены на абсолютно пассивное существование.

Однако в конце XX и начале XXI века искусство вошло в новую эру — эру не только массо-



вого потребления искусства, но и его массового производства. Снять видео и выставить его на всеобщее обозрение в интернете — действие, доступное практически каждому. Такая практика самодokumentирования стала сегодня массовой практикой и даже массовой obsession. Современные средства коммуникации и социальные сети, такие как *Facebook*, *YouTube*, *Second Life* и *Twitter*, дали населению планеты возможность выставлять свои фотографии, видео и тексты так, что они стали неотличимы от любого другого постконцептуалистского произведения искусства. А это означает, что современное искусство сегодня стало массо-

вой культурной практикой. Тогда возникает вопрос: как современный художник может пережить этот всенародный успех современного искусства? Или как художник, в конце концов, выживает в мире, в котором каждый стал художником?

Можно и дальше говорить о современном обществе как обществе спектакля. Сегодня, однако, мы живем не среди масс пассивных зрителей, описанных Ги Дебором, а среди массы художников. Чтобы утвердиться в этом современном контексте массового производства, художнику нужен зритель, который мог бы обозреть всю эту неизмеримую массу художественной продукции и сформулировать эстетическое суждение, которое бы выделило этого конкретного художника среди массы прочих художников. Но очевидно, что такого зрителя не существует; это мог бы быть Бог, но нас уже уведомили о том, что Бог умер. Если современное общество по-прежнему остается обществом спектакля, похоже, это спектакль без зрителей.

С другой стороны, позиция зрителя сегодня — *vita contemplativa* — также стала сильно отличаться от того, чем она некогда была. Субъект созерцания не может более полагаться на бесконечные временные ресурсы, на бесконечную временную перспективу — на бесконечное ожидание, которое имело конститутивное значение для платонической, христианской или буддийской традиции созерцания. Современные зрители — зрители в движении, прежде всего они путешественники. Современная *vita contemplativa* совпадает с постоянной активной циркуляцией. Сам акт созерцания сегодня функционирует как повторяющийся жест, который не может привести и не приводит ни к какому результату, то есть к какому-либо окончательному и хорошо

обоснованному эстетическому суждению.

Традиционно в нашей культуре мы располагали двумя различными модусами созерцания, которые давали нам контроль над временем, проводимым нами за созерцанием искусства: обездвиженность изображения в выставочном пространстве или же обездвиженность зрителя в кинотеатре. Но оба эти модуса терпят крах, когда движущиеся изображения попадают в пространство музея или пространство художественной выставки. Изображения продолжают двигаться, но и зритель тоже движется. Как правило, невозможно посмотреть видео или фильм с начала до конца в условиях посещения обычной выставки, если видео или фильм достаточно длинные — особенно если таких процессуальных, основанных на времени работ множество в одном и том же выставочном пространстве. И, более того, такая попытка окажется неуместной. Чтобы посмотреть фильм или видео полностью, нужно идти в кинотеатр или сесть перед персональным компьютером. Смысл посещения выставки искусства, основанного на времени, в том, чтобы бросить на него один взгляд, потом другой, потом еще один — но никогда не смотреть его целиком. Можно сказать, что сам акт созерцания здесь закольцовывается.

Искусство, основанное на времени, в том виде, как оно представлено в выставочных пространствах, — холодный медиум, если воспользоваться понятием, введенным Маршаллом Маклюэном. Согласно Маклюэну, горячие медиа ведут к социальной фрагментации: читая книгу, мы находимся в одиночестве и сфокусированном состоянии ума. В столь же сфокусированном состоянии мы бродим от одного объекта к другому на обычной выставке — будучи отделенными

от внешней реальности, пребывая во внутренней изоляции. Маклюэн думал, что только электронные медиа, такие как телевидение, способны преодолеть изоляцию индивидуального зрителя. Но анализ Маклюэна неприменим к главному электронному медиуму сегодняшнего дня — интернету. На первый взгляд интернет кажется таким же холодным, если не более холодным, медиумом, что и телевидение, потому что он активизирует пользователей, принуждая их к активному участию в медиуме. Однако когда



мы сидим перед компьютером и пользуемся интернетом, мы одни — и крайне сосредоточены. Если интернет предполагает участие, то в том же смысле, что и литературное пространство. Хотя все, что попадает в это пространство, замечается другими участниками, вызывая их реакции, которые в свою очередь вызывают еще реакции и тд., это активное участие происходит только в воображении пользователя, тогда как его или ее тело остается недвижимым.

Напротив, выставочное пространство, включающее в себя искусство, основанное на времени, является холодным медиумом,

потому что оно делает концентрацию на отдельных экспонатах ненужной или даже невозможной. Вот почему такое пространство способно включать всевозможные горячие медиа — текст, музыку, индивидуальные изображения, — чтобы их остудить. Прохладное созерцание — такое созерцание, которое не нацелено на вынесение эстетического суждения или осуществление эстетического выбора. Прохладное созерцание — это просто постоянное повторение жеста «смотрения на» с сознанием нехватки времени, необходимого для того, чтобы достичь всеохватывающего созерцания и осведомленного суждения. Искусство, основанное на времени, демонстрирует здесь дурную бесконечность растрченного, избыточного времени, которое не может быть усвоено зрителем. В то же время оно снимает с *vita contemplativa* модернистское клеймо пассивности. В этом смысле можно сказать, что документирование искусства, основанного на времени, стирает различие между *vita activa* и *vita contemplativa*. Здесь искусство, основанное на времени, снова обращает недостаток времени в его избыток — и показывает себя сотрудником, товарищем времени, его истинным со-временником.

Перевод с английского
ИННЫ КУШНАРЕВОЙ

Борис Гройс
Родился в 1947 году в Ленинграде. Философ, теоретик и критик современного искусства. С 1981 года живет в Германии. Преподает в Центре искусства и медиа в Карлсруе и Нью-Йоркском университете. Автор фундаментальных исследований современной художественной культуры «Искусство утопии», «Комментарии к искусству», «Под подозрением», выходящих в издательстве «ХЖ». Живет в Кельне и Нью-Йорке.



ИНДУСТРИАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ЖИЗНИ: ФАБРИКА РАБОЧЕГО И ФАБРИКА ХУДОЖНИКА

МАРИЯ ЧЕХОНАДСКИХ

Рутинность и гибкость

Является ли гибкий специализированный труд эпохи постфордизма освобождением от фабричной рутинности или же это всего лишь новая, модифицированная форма рутинности? Дает ли частичная занятость и система аутсорсинга освобождение от работы в пользу досуга или же она приводит к размножению дополнительных мест работы? Не является ли постфордистская креативная экономика шагом навстречу рутинизации и капитализации творческого труда? И кто выигрывает при таких условиях — рабочие, богемы или новая буржуазия, возвращенная на прибыли от венчурного капитала? Безусловно, такая постановка вопроса слишком прямолинейна, однако в ней сосредоточены основные темы дискуссий последних десятилетий, где по разные стороны баррикад находятся противники и апологеты мертвого на сегодняшний день фордизма, а вместе с ним и пресловутого «общества всеобщего благоденствия».

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо обратиться к классической оппозиции между рутинным и творческим трудом, а в более широком смысле — между фордизмом и постфордизмом. Большое значение для разработки этой проблематики имели постопераистские концепции нематериального труда, когнитивного капитализма, социологические теории общества знания и сетевого общества эпохи интернета, в рамках которых возникают новые виды труда¹.

Американский социолог Ричард Сеннет анализирует «мягтеж против рутинности»², который поднялся во времена перехода к глобальному рынку и стал мощным оружием капиталистов нового типа, критиковавших бюрократию и неповоротливое промышленное производство. Сеннет обращается к дискуссиям начала эпохи промышленного капитализма, для которых также характерно противопоставление тупого рутинного производства творческой и живой силе спонтанности, обнаруженной Адамом Смитом в работе торговцев. В этой дискуссии Сеннет находит неожиданного сторонника рутинности — Дидро, увидевшего в рутине форму механического заучивания. Подобно тому, как актеры постигают свою роль через заучивание, так и рабочий, бесконечно повторяя одни и те же операции, совершенствует производственный процесс³. Уход от рутинности путем совершенствования ритмов работы развивает способности к кооперации и даже творчеству. Аргумент Дидро, притом что он абсолютно игнорирует реальное положение рабочих на первых французских фабриках, по мнению Сеннета демонстрирует жизнестроительную силу рутинности. Повторяемость рабочего ритма постепенно эволюционирует, позволяя сформировать «жизненный нарратив»; иными словами, предсказуемость в совокупности с жесткой дисциплиной дает рабочему возможность изменять условия своей жизни и зани-

мать при этом стабильное положение⁴.

Сегодня капитализм противопоставляет рутине гибкость, предполагающую ликвидацию бюрократии, которая на деле оборачивается лишь устранением государственных ограничений рынка. И если «период рутинности» характеризуется постоянным местом работы, которое не меняется на протяжении всей жизни, а также связью с заводом, коллективом, социальным окружением по месту жительства, то обещания свободы при «гибком капитализме» оборачиваются переходом с одной работы на другую, разрушением рабочих коллективов и социальных связей на территориальном и соседском уровне. Для первой модели производства характерна артикулированная классовая позиция, солидарность, четкий жизненный план, обеспеченный системой покрытия социальных рисков, стабильностью и предсказуемостью жизни в целом. Для второй же модели типичен нестандартный характер работы, постоянная смена рабочего места и переквалификация, ведущие к индивидуализму и неукорененности. Иными словами, вторая модель является точным описанием процессов прекаризации жизни и условий труда, которые приводят к «коррозии характера», разрушению целостности «жизненного нарратива» (термины Сеннета). Однако рутинность не исчезает в постфордизме. Анализ Сеннета показывает, что большинство так называемых креативных профессий основаны на повторяющихся алго-

Материал
проиллюстрирован
кадрами из фильма
Якова Каздана
«Фокус-группа»
(2010)

ритмах работы⁵. Гибкость вовсе не является избавлением от рутины и не увеличивает свободное от работы время. Маурицио Лаццарато пишет: «За статусом независимого работника-фрилансера мы на самом деле обнаруживаем пролетария умственного труда, признаваемого в данном качестве только лишь эксплуатирующими его работодателями. Необходимо отметить, что в таком модуле экзистенции становится все более сложно различать рабочее время и отдых. В некотором смысле жизнь становится неотделима от работы»⁶.

Если посмотреть на позицию Сеннета критически, то можно найти в ней ностальгию по золотой эпохе фордизма. В таком контексте разрешение проблемы нестандартной занятости сводится к необходимости возвращения классической занятости фиксированного рабочего дня. Однако следует помнить, что отказ от фиксированного рабочего дня был прерогативой самих рабочих. В 70-е годы «поиск жизни вне работы вылился в бегство с фабрики и соответствующих ей форм дисциплины»⁷.

Анджела Метрополус рассматривает фордистскую рутину через оппозицию работа/досуг. При конвейерной рутине досуг имеет прямое отношение к работе, в рамках которой время отмеряется зарплатой, рабочими днями и пятидневной неделей. Это линейное время работы держится только за счет вознаграждения возможностью отдыха. С другой стороны, Метрополус развивает классическую критику фабричной рутины как отупляющей, исключительно телесной деятельности, при которой тело и разум человека находятся в расщепленном состоянии⁸. Если продолжить этот анализ, можно предположить, что, для

того чтобы такое расщепление не достигло критического предела, рабочий стремится к постоянному расширению зон не-работы. Как указывает Робер Кастьель, в начале XX века доступ к потреблению при высоких зарплатах на первых конвейерах имел меньшее значение, чем сокращение рабочего дня⁹. Напряжение фордистского порядка держалось на борьбе за свободное время, которое было не просто правом на праздное существование, но означало право на свободу «просто существовать». «Существовать как многие другие: рантье, буржуа, аристократы, собственники — все те, кто, по крайней мере с точки зрения рабочих, испокон веков наслаждался жизнью ради нее самой и ради самих себя», ведь свободное время было официальным признанием «человеческого достоинства рабочего и ценности человеческого труда»¹⁰. Таким образом, нерабочее время отвоевывается рабочим самостоятельно в таких важных изменениях, как введение выходных дней, оплачиваемого отпуска и сокращение рабочих часов¹¹.

Возвращаясь к Сеннету и его «жизненный нарратив», можно добавить, что при жесткой фабричной модели труда существует более радикальная возможность изменения условий жизни. Как это ни парадоксально, рутина, монотонность и единообразие способствуют построению «жизненных нарративов» именно благодаря дисциплинарному режиму работы и линейному, строго распределенному времени. Когда субъект обладает структурированной повседневной жизнью, привязанностью к территории, профессии, заводу, то все вышеперечисленные условия способствуют формированию особой культуры рабочего класса, частью которой является поли-

тика сопротивления. Однако именно это упорное построение собственного «жизненного нарратива» в итоге и привело рабочих к саботажу фабрики как таковой.

Хитрость состоит в том, что новая модель гибкого производства, а также введение непостоянной работы и срочного контракта отбросили наемных работников обратно в условия XIX века, варварски разрушив те самые «жизненные нарративы», которые так долго и кропотливо выстраивались угнетенным классом: «Имперская политика в области трудовых отношений направлена в первую очередь на снижение стоимости труда. В сущности это напоминает процесс первоначального накопления, процесс повторной пролетаризации масс... Рабочий день в наши дни часто продолжается двенадцать, четырнадцать, шестнадцать часов, без выходных и отпусков; к работе в равной степени привлекаются мужчины, женщины, дети, а также старики и инвалиды»¹². Таким образом, освобождение от конвейера оборачивается для работников лишь более хитрым способом эксплуатации.

Неолиберализм, заимствующий старые идеи свободного рынка и эффект «невидимой руки» Адама Смита, безусловно, привносит в современную систему трудовых отношений и нечто новое: происходит реакция на требования ликвидации рутины и преодоление дихотомии разум/тело, однако делается это весьма своеобразными способами. Во-первых, как уже было показано выше, работа имеет тенденцию сращиваться с жизнью, во-вторых, использование творчества в капиталистической экономике приводит к креативности к неизбежной рутинизации. Чтобы креативность приносила прибыль, ее необходимо

дисциплинировать: не важно, идет ли речь о работниках консалтинговых служб, дизайнерских и IT-конторах или о творчестве художника. Таким образом, с конца 80-х произошел парадоксальный сдвиг: промышленное производство избавляется от рутины благодаря специализации и росту третьего сектора экономики, тогда как в свободные профессии приходит дисциплина, пародируя фордистскую рутину. И в первом, и во втором случае гибкий капитализм нормализует состояние прекаритета.

Индустриализация богемы

Для таких социологов, как, например, Мануэль Кастельс, переход к использованию интернета и деиндустриализация производства стали началом новой эры свободы и творчества. Безудержный оптимизм, берущий начало в исследованиях Дэниела Белла и Маршалла Маклюэна, оставял в стороне этический аспект капитализма, предполагавшего использование дешевой рабочей силы стран третьего мира для реализации техноутопий креативного класса. Однако даже сам по себе новый тип экономики, обогащающий не столько креативный класс, сколько бизнес-элиту, порождает условия для капитализации способностей к творчеству, что признает и Кастельс: «Реализация превращения интеллекта в средство получения прибыли стала краеугольным камнем предпринимательской культуры Силиконовой долины и интернет-индустрии в целом. Идеи продавались готовым пойти на риск предпринимателям, что делало возможным вложение венчурного капитала, который позволял трансформировать эти идеи в бизнес»¹³. Следовательно, если творческие профессии становятся основой для постфор-

дистской экономики, тогда их размах и идеалистический пафос сужаются до работы по шаблону, отвечающей заказу. Это произошло как с креативными профессиями в области дизайна, моды, IT-программирования, так и с искусством. Этот процесс Эндрю Росс назвал «индустриализацией богемы»¹⁴.

Детерриториализация труда и «фабрика без стен» — такова основа глобальной экономики. Миграция и децентрализация были всегда органическими формами жизни и работы для богемы, так же как и связанная с ними бедность. Прекаритет всегда создавал альтернативный образ жизни как таковой, образ жизни, который отличается от форм дисциплинарного и нормативного поведения¹⁵. Именно поэтому ему были привержены в первую очередь «беспольные миру», не вписанные в структуры общества, не привязанные к определенной территории субъекты и представители творческих профессий — те, чей труд всегда отличался от стандартной занятости. Становление богемы XIX века было связано с выстраиванием альтернативного образа жизни как сопротивления нормализации, так же как массовый исход (*exodus*) итальянских рабочих с фабрики был направлен против рутины конвейерного производства.

Эндрю Росс в своей книге «Без воротничка» показывает, как индустриальная рутина была модифицирована и приспособлена к художественной работе. Индустриализация богемы началась во времена «Фабрики» Уорхола, который показал важность ритма массового производства и коммерческой рутины. Спустя тридцать лет менеджеры Силиконовой долины пошли противоположным путем — они сделали бизнес модным, имитируя все атрибуты ху-

дожественной жизни (от манеры одеваться до паттернов работы), тем самым увеличивая свой рейтинг среди бунтующей молодежи¹⁶.

С помощью эмпирических исследований, сопровождающихся многочисленными интервью, Эндрю Росс показывает, как контркультурное сообщество с конца 80-х годов постепенно стало частью новой экономики. Крупные менеджеры инвестиционных компаний ломали голову над тем, как создать альтернативную Уолл-Стрит модель бизнеса. Богема и ее нестандартный подход к труду оказались наиболее привлекательными не только для нового типа электронного бизнеса, но и для политической модели неолиберализма в целом. Компании искали художников, занимающихся веб-дизайном, а затем использовали их стиль и креативность для развития целой индустрии. Поскольку для художников были естественны неденежные формы вознаграждения, символический капитал был достаточной оплатой их труда. Отработанные столетиями механизмы выживания стали использоваться, чтобы художник продолжал терпеть «экономике "то густо, то пусто" взамен на обещание успеха и признания». «Сочетание этого приспособленческого менталитета с производственным кодексом эстетического совершенствования стало манной небесной для менеджеров, искавших работников, способных к самодисциплине в условиях чрезвычайного напряжения»¹⁷. В результате оказалось возможным капитализировать не только результаты труда, но также мысли и эмоциональные порывы работника.

Однако прежде чем стать бизнесом, джентрификация альтернативных городских районов протекала под брендом новой

культуры, в рамках которой богемный житель Гринвич-Виллидж осознавал себя частью художественного сообщества, стоящего на пороге революционных изменений. Именно художник из Гринвич-Виллидж и получил обидное прозвище *bobo* (*bourgeois bohemian*) от активистов, боровшихся против размещения офисов в альтернативных городских районах¹⁸. Уже в то время в Нью-Йорке искусство отстранилось от городской жизни. Росс показывает, что для начала 90-х было типичным создавать многочисленные группы в духе «искусства ради искусства»¹⁹ и именно тогда капитализм поглотил контркультуру и стал извлекать из нее прибыль. Не будет преувеличением сравнение этих процессов с сезонными распродажами в магазинах: новая рабочая сила приобреталась с большими скидками, а бонусом к ней была валоризация образа жизни, который в просторечии называется богемным. В новой ситуации использовались как старые трюки потогонной системы труда, так и новые модели самоэксплуатации²⁰. Так сложился стереотип Уорхола как образцового художника-авангардиста, искусство шагнуло навстречу индустрии, а индустрия — навстречу искусству. Пиджачникам с Уолл-Стрит составили конкуренцию модные и креативные *bobo*²¹.

Работники индустрии и их формы жизни

Раймонд Уильямс в начале 50-х годов обозначил два понятия культуры: первое базируется на иерархии ценностей, тогда как второе — на антропологическом понимании культуры как образа жизни. Именно благодаря Уильямсу стало возможным исследование «культурной работы, или культуры как работы». С проблематизацией «лейборизма

культуры» был вынесен на обсуждение и вопрос о характере труда и трудовых отношений в мире искусства²².

В знаменитой работе «Культура и общество» Уильямс изучает генеалогию понятий «индустрия», «искусство», «художник». Если ранее под индустрией подразумевалось человеческое умение, усердие и настойчивость, то после французской революции это понятие стало использоваться в привычном нам значении системы производства. Аналогичные изменения произошли и с понятием «искусство»: «От своего первоначального значения человеческого свойства, умения, навыка оно перешло к значению своего рода институции, установленному набору определенного рода действий... Раньше искусством считалось любое человеческое умение, теперь же искусство — это лишь конкретная группа навыков...»

Прежде чем искусство стали определять в качестве особой автономной деятельности, художник был тождествен ремесленнику. Аристотелевское причисление деятельности художника к области «техне», то есть области физического труда, потеряло свою актуальность с распадом средневековых гильдий, а возвышение художника совпало с попытками связать чувственную деятельность со сферой производства смыслов, то есть с трудом нематериальным: «Раньше художник был просто умельцем, как и ремесленник, но теперь художник — это лишь носитель конкретной группы навыков». Позднее искусство стало носителем особого типа художественной истины. Речь шла уже о роли творца и гения, который теперь означал человека, имеющего некий «возвышенный дар», и в романтическую эпоху было проведено различие между гением и талантом²³. Произошло отделе-

ние художника от других общественных групп и в том числе от классов. Дискурс «возвышенного дара» тщательно воспроизводился, а представление о первоначальной роли творца сохранялось на протяжении долгого времени. Романтический художник или поэт «по своей природе безразличен к грубой суетности и материализму политики и общественных проблем, он целиком отдается более сущностным сферам естественной красоты и личных переживаний»²⁴.

С другой стороны, как подчеркивает Джон Робертс, творчество таких художников, как Курбе и Мане, проложило путь для новой институциональной политики. Робертс обращает внимание на тот факт, что в середине и во второй половине XIX века вместе с возникновением импрессионизма происходит отделение нового искусства от академии. Новые техники в искусстве воспринимались академическим сообществом как уродство и деградация, однако их историческое значение заключалось не только в поисках новых форм, но также и в критике существующего общественного порядка. Тогда искусство было готово отказаться от буржуазной академии и навязываемых ею канонов и правил репрезентации. Художник встал перед выбором — или он остается зависимым от системы патронажа официальной культуры, или уходит в подполье и работает независимо в альянсе с частным рынком искусства, возникшим в то время. С одной стороны, искусство начинает играть неофициальную роль социальной критики буржуазной культуры, а с другой — попадает в зависимость от рыночного заказа²⁵. Именно в этот момент и формируется та самая «ненадежная» форма жизни, которая и по сей день ассоциируется с творче-

ской богемой и, как мы уже отметили выше, больше не является исключением из правил. Пока богема была автономной художественной средой, невозможно было говорить о труде художника и способах его оплаты. Существующий от заказа к заказу художник с тех самых пор остается социально уязвимой фигурой, его жизнь наполнена тревогой и всегда зависит от случайных обстоятельств и воли отдельных заказчиков²⁶.

Обсуждение прекаритета могло сводиться к жалобе на тяжелую участь именно потому, что деятельность художника была противопоставлена работе. Результаты творческих мук невозможно было продать так же быстро, как сегодня. Иногда приходилось ждать всю жизнь, причем можно было так ничего и не дожидаться. В этом отношении именно поздний капитализм легитимизирует труд художника, ставя его в один ряд с другими наемными работниками. Его социальный и экзистенциальный опыт теперь сопоставим с опытом других общественных групп. Индустриализация богемы означает не только включение искусства в систему капиталистической экономики: сегодня искусство в ускоренном виде реализует программу фордизма в постфордистских условиях глобальной экономики.

Пока идут процессы индустриализации, вырабатывается новая для искусства дисциплина гибкости. Художник и интеллектual в условиях крайней нестабильности являются образчиками субъектов биополитического контроля. Спонтанность творчества, эмоции и мысль механизмируются, появляются правила нормализации креативности, производственный процесс также рутинизируется, и только благодаря этому производство интеллектуального и художе-

ственного продукта становится массовым. Когда технология и процесс унифицируются и нормализуются, а само творчество становится работой, количество желающих заниматься столь необычной деятельностью, как искусство, будет возрастать. По этой же причине шаблоны языков и художественных образов можно быстро и легко кодировать и декодировать, чем и занимается целый штат арт-теоретиков и журналистов. В условиях постфордистской экономики создать трудоемкий и длительный художественный проект удастся единицам.

Работа институций приводят к рутинизации творчества. Фордистские ритмы конвейера сменились здесь на ритуализированные формы коммуникаций, правила оформления CV; на умение писать тексты, используя нужные слова-маркеры, и заявки на гранты; а также на способность укладываться в дедлайн. Мир современной системы искусства, связанной с условиями позднего капитализма, предполагает такую же неолиберальную логику экономических отношений, однако контракт между художником и институциями²⁷ или между художником и покупателем его работ больше похож на единовременную сделку. Никто не может гарантировать перманентной востребованности культурного работника. Культурное производство требует постоянной отдачи и самоэксплуатации, поиск работы сочетается с другой параллельной работой. Для некоммерческого художника, независимого куратора или интеллектуала ситуация прекаритета является нормой — «непродаваемость» результатов его труда приводит к вынужденному поиску дополнительных средств к существованию. Таким образом, система открытий, конференций, круглых

столов, презентаций, мастер-классов является как средством увеличения символического капитала, так и дополнительным заработком. Общий для всех культурных работников опыт прекаритета в утрированном виде существует в пределах постсоветского пространства. В местной среде часто приходится слышать истории о том, как художники и кураторы в зарубежных поездках экономят суточные, чтобы потом прожить на них какое-то время в Москве.

Культурный работник, включаясь в глобальную арт-систему, превращается в транзитного субъекта, мигрирующего от одной конференции к другой, от одного открытия к другому — его образ жизни становится похожим на образ жизни бродячего циркача или поп-музыканта, дающего представления то тут, то там. По меткому замечанию Паскаля Гилена, сценарий такой жизни часто имеет один и тот же финал: «Ты выброшен из культурной экономики, потому что ты выжжен, потому что тебе сорок пять, и ты больше не молодой и не сексуальный, и прежде всего, потому что ты слишком дорого стоишь. Ты неожиданно понимаешь, что у тебя нет детей... что твой партнер оставил тебя из-за твоих постоянных разъездов, что твой ближайший друг находится за 350 километров от тебя и тебе некому помочь с переездом, у тебя нет пенсионных сбережений, потому что ты всегда работал по срочному контракту или вообще без контракта»²⁸.

Но в такой индустриальной рутинизации есть и свои плюсы, поскольку современный художник — один из немногих, кто способен творить «жизненные нарративы» в столь нестабильных условиях. Возможно, именно поэтому в современное искусство сегодня вовлечены философы,

активисты, дизайнеры, архитекторы, ведь если посмотреть на художественное сообщество, то во многом оно по-прежнему остается альтернативой всем остальным формам жизни, которые создаст капитализм. Речь идет не только о техниках выживания, но также о способности создавать уникальную среду единомышленников, выстраивать солидарность и систему взаимопомощи. Здесь формируются сети сообществ, альтернативные формы защиты и даже мафиозные кланы, лоббирующие интересы своих членов.

Художественная система обладает собственной картографией, где эти кланы и среды соперничают между собой, представляя различные позиции и фактически различные миры. Есть еще маленькие островки на этой огромной карте, где происходит постоянное переизобретение тактик и техник сопротивления, и было бы преувеличением считать это сизифовым трудом. Однако градус сопротивления, даже если иметь в виду опасность «сизифова комплекса», может понизиться еще сильнее. Пока искусство обеспечивается капиталом, который извлекает из него последние ресурсы для воплощения в жизнь неолиберальных фантазий, оно может существовать и как форма нормализующейся резистентной политики и эстетики, и как форма альтернативного бизнеса. Но когда будет уже нечего джентрифицировать, а биенальный туризм станет по-настоящему народной забавой, критическое искусство перестанет быть востребованным. (И разве это уже не произошло в России, где неолиберальные реформы были реализованы наиболее радикально, а интеллектуальный труд был маргинализирован и фактически выпал из местной индустриальной маши-

ны?) Тогда индустриализация богемы будет завершена, и начнется ее деиндустриализация.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Объем статьи не позволяет нам подробно остановиться на этих проблемах.

² Сеннет Р. Коррозия характера. Новосибирск, М.: Фонд социопрогностических исследований «Тренды», 2004. С. 33.

³ Там же, с. 34-58.

⁴ Там же, с. 56.

⁵ Там же, с. 33-156.

⁶ Лаззарато М. Нематериальный труд // Художественный журнал. 2008, № 69. С. 42.

⁷ Angela Mitropoulos. Precari-Us? // <http://eipcp.net/transversal/0704/mitropoulos/en>

⁸ Ibid.

⁹ Кастель Р. Метаморфозы социального вопроса. Хроника наемного труда. СПб.: Алетейя, 2009. С. 391.

¹⁰ Там же, с. 390-391.

¹¹ Например, во Франции право на отпуск законодательно было закреплено только в 1936 году, когда на парламентских выборах победили левые.

¹² Хардт М., Негри А. Империя. М.: Практика, 2004. С. 314.

¹³ Кастель М. Галактика Интернет. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 75.

¹⁴ Andrew Ross No-collar: The Humane Workplace its Hidden Costs. Philadelphia: Temple University Press, 2004. P. 123-160.

¹⁵ Isabell Lorey. Governmentality and Self-Precarization. On the the normalization of cultural producers // <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/lorey/en>

¹⁶ Andrew Ross. No-collar: The Humane Workplace its Hidden Costs. Philadelphia: Temple University Press, 2004. P. 139.

¹⁷ Andrew Ross. The New Geography of Work. Power to the Precarious? // Theory, Culture & Society, December 2008, vol. 25 no. 7-8. P. 34.

¹⁸ Andrew Ross. No-collar: The Humane Workplace its hidden costs. Philadelphia: Temple University Press, 2004. P. 124-127.

¹⁹ Не является ли сегодня этот исторический урок предостережением для российского искусства, которое также отвернулось от городской культуры и общества в целом?

²⁰ Об аналогии между потогонными предприятиями и компаниями Силиконовой долины см.: Andrew Ross. The New Geography of Work. Power to the Precarious? // Theory, Culture & Society, December 2008, vol. 25 no. 7-8. P. 35-41.

²¹ См. Andrew Ross No-collar: The Humane Workplace its Hidden Costs. Philadelphia: Temple University Press, 2004. P. 144.

²² 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.

²³ Raymond Williams. Culture and Society: 1780-1950. New York: Anchor Books, 1960. P. 19-20, 21.

²⁴ Ibid. P. 33.

²⁵ John Roberts. Art After Deskilling // Historical Materialism, 18 (2010). P. 79.

²⁶ Исключение составляет период советской истории, когда рыночные отношения отсутствовали и труд художника был защищен государством. Однако отдельного анализа требует изучение статуса маргинальных фигур, которые возникают в 1930-е годы в связи с унификацией творческих союзов и ассоциаций. Именно с этого момента появляются те, кто по разным причинам оказывается за «бортом» системы искусства.

²⁷ Отдельного анализа требует также постсоветская ситуация, где эти отношения имеют свой специфический характер.

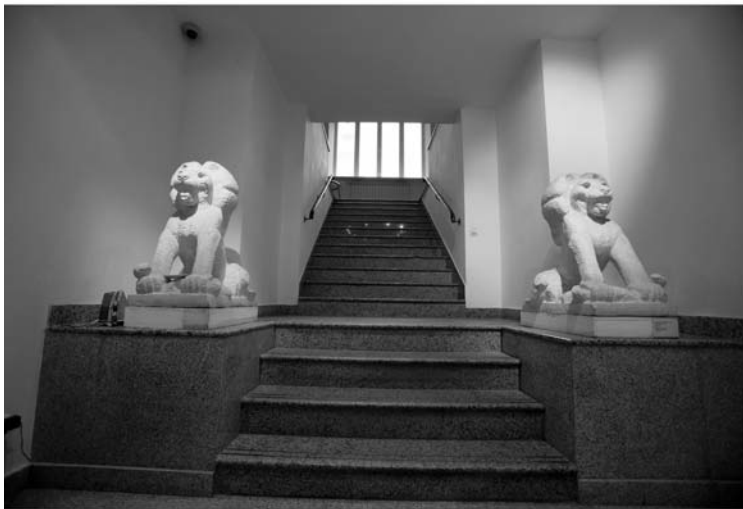
²⁸ Pascal Gielen. The murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism. Amsterdam: Valiz, Antennae, 2010. P. 53.

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

КУРИРУЯ С ЛЮБОВЬЮ, ИЛИ ПРИЗЫВ К НЕФЛЕКСИБИЛЬНОСТИ*

ПАСКАЛЬ ГИЛЕН

Материал
проиллюстрирован
видами пустых
экспозиционных залов
Московского музея
современного
искусства.



Темная сторона сетевого общества

*Художник превращается
в культурного странника. То,
что остается сегодня
от бодлеровской концепции
модернизма, так это,
вне всякого сомнения,
flânerie (фланерство),
превращенное в технику про-
изводства знаний
и творчества.*

**Николя Буррио.
Альтермодерн**

Трудно не подивиться тому, как мир современных биеннале настойчиво пытается связать себя с романтикой сетевой культуры. «Мобильность», «номадизм», «перемещение», «планетарный дрейф», «исход», «путешествие», «терпимость», «линки», «цепи», «петли», «нейроны», «в контакте»,

«относительный», «связующий», «сообщающийся», «дистрибутивный» и «редистрибутивный» — вот лишь некоторые из понятий, с помощью которых кураторы уже более десятилетия описывают и продают свой продукт. Француз Николя Буррио проделал это очередной раз в 2009 году для триеннале в Тейте под знаменем «Альтермодерна»¹.

То, как Буррио удастся встраивать свои выставки в теоретическую оправу, достойно уважения. Ведь по большей части люди, занятые ныне биеннале-бизнесом, все менее склонны уделять внимание формированию последовательного и ясного дискурса. Так, интеллектуальную поверхностность истории, которую шведский куратор Даниэль Бирнбаум положил в основу своего проекта «Создавая миры» на Венецианской биеннале 2009 года, можно считать отныне

нормативной. Хотя Бирнбаум и Буррио с точки зрения приводимых ими аргументов, их нюансов и их обоснованности во многом полярны друг другу, у них имеется общий враг. Бирнбаум нарекает его художественным рынком; Буррио характеризует его несколько более модно — как «глобализированную экономическую машину», или, коротко говоря, глобальный капитализм. Так или иначе, тот факт, что оба они являются частью этого рынка, как и глобального капитализма — ведь художественный мир шагает в ногу с неолиберальной системой, прекрасно вписываясь в ее ритм, — факт этот представляется им несущественным. Это отсутствие самокритики (по крайней мере публичной) весьма примечательно. С аналогичным феноменом мы столкнемся, если рассмотрим, каким образом трактуется ныне идея сети. Обычно — как мы видим в приведенном эпиграфе — она преподносится с романтическим оттенком. Герой сетевого мышления является в конечном счете номадом. Буррио сравнивает его с беззаботным фланером (не столь уж далеким от представителей богемы XIX века), таким образом вновь выводя на авансцену написанный в радужных красках образ мобильного человека.

И действительно: мобильность и сетевая организация стали сегодня доксой художественного мира. На художника, предпочитающего отсидеться

*Текст был впервые опубликован в *Manifesta Journal*, №10, 2010.



дома, морализаторски указывают пальцем и обвиняют в локализме. «Художник путешествует, или его не существует». «Куратор на связи, или его не существует». Судя по всему, это — аксиомы современного художественного мира, но также и аксиомы глобального капитализма. Капитализм среди прочего извлекает значительную выгоду из нас, воспринимающих себя в качестве мобильных акторов в постоянно меняющемся сетевом мире. Не сложно заметить, что мир искусства, апеллируя к ценности автономии и свободы, остается в некоторой степени однополярным в том, как в своем понимании сетевого дискурса он игнорирует теневую сторону гипермобильного мира. Впрочем, об этом порой говорят, но, когда дело доходит до реалий художественного мира, он не проявляет особой заинтересованности. Так мир искусства скрывает идеологический контекст собственной деятельности и производства.

Общество, которое воспринимает себя как сеть, предполагает наличие специфических свойств и выдвигает определенные требования к людям, которые перемещаются в его преде-

лах. Выражаясь нейтрально, сеть состоит из точек, которые соединены между собой. Согласно акторно-сетевой теории, сеть может выжить только благодаря таким связям². Когда связи разорваны, ризома испаряется. Слово «испаряется» указывает на слабость сетевой конфигурации, на эфемерный или по меньшей мере временный характер подобного вида социальной связи. Кроме того, в неолиберальной сетевой экономике такое временное сотрудничество стимулируется взаимной конкуренцией. Вот почему существующий порядок находится во власти проектно-ориентированного мышления. Люди объединяются на время, чтобы реализовать проект, после чего их пути, как правило, снова расходятся. Отношения создаются потому, что в течение короткого времени у людей есть общая цель. Социологи называют это целеустремительным действием. Сеть и проектно-ориентированное мышление не ограничиваются сферой труда — они стали частью общества в целом. Следовательно, формирование нашей жизненной среды сегодня в значительной степени определено разработчиками проектов —

даже семейные отношения рассматриваются в качестве временного проекта, цель которого — воспитание детей: когда цель достигнута, родители могут спокойно разойтись.

В сетях такие коллективы, как профсоюзы, социальные классы, группы, партии, организации или семьи, функционируют не лучшим образом. Тон в рамках сетевого взаимодействия задают предприимчивые индивиды; максимальная коллективная организация — команда, поскольку все ее участники несут личную ответственность и вклад каждого в общее дело может быть легко оценен. Индивидуум более гибок, мобилен и «адаптивен», чем жесткие коллективные структуры, и потому идеально совместим с сетевым обществом. По той же причине «независимый» куратор сегодня более востребован, чем коллективные музейные структуры с их локальными, художественными, политическими, социальными и экономическими ограничениями, как и их бременем (художественной) исторической ответственности. Помимо прочего это связано с тем, что, в отличие от громоздкой институциональной инфраструктуры, независимый куратор обладает флексibilityностью работающего на самого себя предпринимателя. В качестве предпринимателя этот игрок сохраняет свою жизнеспособность благодаря постоянному пристальному мониторингу потенциальной конкуренции с другими кураторами и капитализации этого процесса. Такая соревновательная атмосфера только усиливается кураторским бумом с его глобальной культурой селекции и конкуренции. В качестве независимого предпринимателя куратор, стремящийся выжить, берет свою судьбу в свои руки, никогда не сдастся и на каждый новый вызов ху-

дожественной среды отвечает решающим проблему подходом.

Самовосприятие предпринимателя отлично от самовосприятия гражданина или служащего госучреждения. В конечном счете если предприниматель — либерально-экономическая сущность, то гражданин или госслужащий — сущности либерально-политические. Помимо прочего это означает, что у последних просто есть права и ответственность (которые присваиваются вследствие рождения в отдельной стране или занятия определенного места в госучреждении). С другой стороны, первому постоянно приходится начинать с нуля, продвигать и защищать себя в организации, городе, регионе или стране, в которую он приехал. Это предполагает наличие гибких, динамичных, активных, коммуникативных и перформативных сетей. Короче говоря, независимо от предпринимателю суждено постоянно устанавливать и поддерживать связи.

В последние два десятилетия художественный мир все чаще определяет себя как часть сетевого общества, описанного здесь в общих чертах. Следовательно, тот факт, что антология выставочных каталогов постоянно отсылает к вышеупомянутому профессиональному жаргону, не должен казаться чем-то удивительным. Слово «сеть» по-прежнему трудно игнорировать, в то время как карьеры кураторов и художников воспринимаются как последовательность проектов. Кроме того, музеи и биеннале, в рамках которых они работают и производят, также определяют себя как предприятия, вовлеченные во взаимное соперничество за художественные, политические и экономические позиции.

Представление о человеестве, подразумевающее наличие

предприимчивых индивидуумов, организаций и городов или регионов в глобализованном сетевом обществе, акцентирует некоторые качества и ценности, такие как личная свобода или независимость, в то время как остальные исчезают на заднем плане. Например, солидарность приносит предприимчивому человеку мало пользы. Американский философ Ричард Сеннет на своем профессиональном жаргоне выразил это так: «Сети и команды ослабляют личность... личность как связь с миром, как существование в качестве необходимого для других»³.

Этим утверждением, возможно, полностью того не осознавая, Сеннет указывает на один из самых поразительных парадоксов сетевого общества: чем больше мы превращаемся в сеть, тем сильнее отключаемся от мира. Мобильный человек утрачивает связь с интеллектуальным, социальным контекстом, как и с экосистемой мест, к которой он взывает на протяжении всей своей жизни или карьеры, — именно потому, что ему никогда не хватает времени, чтобы стать ее подлинным обитателем. Таким образом, в сетевом обществе солидарность обладает временной функциональностью — в особенности это касается продолжительных проектов. Другими словами, в сетевой экономике даже эта ценность осмысливается в целестремительных понятиях. Солидарность нужна только до тех пор, пока остается выгодной и соответствующей траектории движения предприимчивого человека. В результате человек оказывается слабым и незащищенным. Ему все труднее возвратиться к коллективным структурам солидарности. С такой же проблемой сталкивается и мир искусства: достаточно упомянуть царящее в художественном мире повальное согла-

сие с провалом социального страхования. Высмеивание профсоюзов указывает среди прочего на их относительную неэффективность. Современный глобальный художественный мир культивирует трудовую этику, которую с неолиберальной точки зрения можно только поприветствовать.

Длительность — вот еще одна проблема, с которой художественный мир, воспринимаящий себя как сеть, ведет непримиримую борьбу. Лица и организации, всегда открытые для перемен — для постоянного налаживания новых связей и организации художественных движений, — испытывают сложности с построением длительных отношений. Это относится к художественным отношениям, в которые вступают кураторы и художники, а также к музеям и биеннале. Постоянная работа на проектной основе в большинстве случаев предполагает временные обязательства. Кроме того, с точки зрения трудового права проектно-ориентированная работа предполагает только временные контракты или, как это чаще всего бывает в художественном мире, никакого контракта вообще. Другими словами, сетевая экономика не вполне способствует длительным трудовым отношениям и условиям. Пожизненная занятость постепенно становится перевернутой страницей в истории труда. То же самое относится и к художественному миру. Кстати, для независимых кураторов словосочетание «постоянная занятость» часто звучит как ругательство. Они выбирают личную независимость, а не стабильность постоянной занятости. В конце концов, независимый куратор не желает быть связанным жесткими требованиями художественных институций. С другой стороны, проектная работа,



охваченная глобальной цепью выставок, с готовностью открывает путь к постоянно меняющимся контактам и контрактам.

И, наконец, проектно-ориентированный характер сетевого художественного мира ставит его в зависимость от моды и трендов. Информация стремительно циркулирует по всему миру, взаимная конкуренция интенсивна. А потому каждый проект должен в сравнительно короткие сроки повлечь за собой художественное и интеллектуальное признание, в результате чего у художников и кураторов зачастую остается мало пространства для самокритики или исследовательской работы и творческого развития. В конечном счете это подрывает длительность художественного производства как такового. В соответствии с логикой сети устроить выставку слепо движется от одного проекта к другому. Действительно ли ему удастся при этом сохранять «мяч в воздухе» и «поддерживать игру», как утверждает Буррио⁴, — вопрос спорный. Если только мы не говорим о совсем иной игре...

Одиночка в проектном граде

Было бы упрощением осуждать идею сети как лишь идеоло-

гическое понятие. В нынешней экономике в служебных целях все больше закрепляется и разворачивается неолиберальная гегемония. Это, безусловно, относится к трудовым отношениям, но также и к реструктуризации образования, к медиа, к политике и к отношениям внутри художественного мира. Более того, сетевой дискурс способствует тотальному перекраиванию границ между общественной сферой, областью труда и частным пространством. Использовать понятие сети в качестве нейтрального или описательного, как это делает в своей этнографической работе Бруно Латур, или флиртовать с ним (вооружившись несколькими фразами Жюль Делеза либо обойдясь без них), как это принято в мире искусства, — означает проигнорировать или подавить идеологическую захваченность понятия сети. Подобная стратегия может привести только к самообману.

Описывать куратора как производителя без учета контекста современного производства было бы крайне несообразным по отношению к оригинальной идее, на которой основывается эта ассоциация. Когда Вальтер Беньямин предлагает рассмат-

ривать «автора как производителя», он в конечном счете указывает на важность материалистического анализа произведения искусства и ответственного автора. Мы можем понять произведение только в том случае, если постигнем преобладающие отношения производства того периода, в который оно было сделано. Это привело Беньямина к неожиданному утверждению: автор может быть понят как производитель исключительно в рамках печатной индустрии — того, что мы в настоящее время называем массмедиа. Он заключает: «Они по-прежнему принадлежат капиталу... Так как нынче, с одной стороны, газета, технически говоря, представляет важнейшую писательскую точку зрения, но, с другой стороны, эта точка зрения находится в руках противника, то не может удивлять, что сознание писателя в его общественной обусловленности, в его технических средствах и политических задачах должно сталкиваться с огромнейшими трудностями»⁵.

Разве то же самое утверждение сегодня нельзя отнести к независимому куратору, равно как и к «художественному рынку» и «глобальному капитализму»? И, в соответствии с мыслью Беньямина, не должны ли мы заключить, что сегодняшний программный активизм куратора остается «контрреволюционным», хотя он и заявляет о полной идеологической солидарности с художником, с номадическим «прекариатом», с угнетенными или альтернативными политическими программами?

Как указывалось ранее, текущий кураторский производственный контекст характеризуется резкой индивидуализацией (а также деколлективизацией) проектного труда в динамической сетевой структуре. Окружение и вечно юный энтузиазм,

охватывающие производственный контекст, даже теоретически легитимированные под предлогом личной автономии, делают мир искусства крайне уязвимым для воздействия рыночных механизмов. Парадоксальным образом самопровозглашенная независимость фактически ставит кураторов в положение чрезвычайной зависимости от неустойчивых сетевых отношений. Это приводит к социо-логике, которая имеет сходство с той, что можно наблюдать у конкурирующих предпринимателей. Подобно приверженцам неолиберальной сетевой экономики, кураторы вынуждены заниматься самопродвижением, чтобы оставаться включенными в сеть или чтобы еще больше ее расширять. Это порождает производственный контекст и отношения между кураторами, характеризующими как их позицию, так и продукцию. Чтобы осмыслить это явление в рамках данного текста, я остановлюсь только на одном, хотя и крайне важном, аспекте контекста глобализированного художественного производства, а именно на проектной работе.

В художественном мире, как и в остальной экономике, проект занял центральное положение. Временные выставки, биеннале и триеннале выбили историческую почву у осуществляющейся музеями структурной работы. А потому само функционирование музеев стало сегодня проектно-ориентированным. Проект в сетевом обществе — согласно французским социологам Люку Болтански и Эв Кьяпелло — конституирует желанные средства производства и временное связующее вещество. «Проект» — вот удобный случай и повод для установления таких связей. «Проект» объединяет на какое-то время очень разных

людей, он представляет собой нечто вроде *исключительно активного отрезка сети*, который достигает максимальной мощности на относительно короткий промежуток времени, но обеспечивает возможность установить более долговременные связи, последние переходят затем в латентное состояние, но остаются в распоряжении участников проекта. (...) Поскольку сама природа такого рода проектов предполагает, что они имеют начало и конец, проекты следуют один за другим, изменяя, в соответствии с приоритетами и потребностями, состав рабочих групп или команд»⁶.

Как уже упоминалось выше, проектная работа в действительности порождает целестремительные отношения, которые исчезают по завершении проекта. Что касается независимого куратора, то он вступает во временные альянсы с художниками, произведениями искусства, спонсорами, критиками, художественными организациями и т.д. Как только выставка завершается, эти связи приостанавливаются, то есть они разорваны, но потенциально возобновимы. Они введены в своего рода спящий режим.

В настоящее время проект обладает особой экономической ценностью, т.к. благодаря его темпоральному характеру можно преуспеть, объединив огромное количество энергии, рабочей силы и рабочего времени. Каждый, кто (в мире искусства) работает над проектом, склонен полностью отдаваться делу либо по крайней мере инвестировать в него больше времени или энергии, чем изначально предполагалось. Именно потому, что они знают: это закончится, — люди готовы принести в жертву свое свободное время, работать в случае необходимости ночами напролет или по меньшей мере

соглашаются на долгий рабочий день. Среди прочего это связано с тем фактом, что проектная работа всегда ориентирована на результат и оценивается исключительно на этом основании. Несмотря на постоянную нехватку ресурсов, люди по-прежнему готовы выкладываться по полной. Таким образом, проектная работа в буквальном смысле повышает производительность труда, но в то же время является удобной трудовой моделью для умственной, социальной и физической эксплуатации. Те, кто скачет от проекта к проекту, разумеется, понимают, что такая разновидность труда существует за счет интеллектуального и физического истощения. Проект выжимает вас до последней капли.

Тем не менее проектная работа не является изобретением независимого куратора — в художественном мире у нее гораздо более давняя история. Например, классические музейные кураторы проводили выставки, у которых были начало и конец и в рамках которых также временно сводились вместе художники, произведения искусства, критики, коллекционеры и, если требовалось, спонсоры. Основное отличие современного независимого куратора состоит в том, что его художественный проект в точности соответствует его символическому статусу и экономической ситуации. Точно так же, как сам проект, его (возможный) контракт и его доход являются временными. Более того, когда творческая работа куратора относительно плохо оплачивается — как это зачастую бывает, — он вынужден искать проекты на будущее (помимо того, над которым работает в настоящий момент). Другими словами, независимый куратор живет в мире, который не ограничивается только настоящим време-



нем, — в мире потенциальных будущих проектов. Так, Борис Гройс пишет: «Каждый проект является декларацией другого, нового будущего, которое наступит, когда проект будет выполнен. (...) Если у человека есть проект, точнее, если он живет в проекте, то он уже пребывает в будущем. Он не работает над тем, что (пока) нельзя показать другим, что остается скрытым и некоммуникабельным. Проект позволяет ему эмигрировать из настоящего в виртуальное будущее, создавая временной разрыв между ним и остальными, поскольку они не пребывают в будущем и только ожидают его»⁷.

На социальном уровне это часто вызывает фрустрацию у художников, менеджеров, руководителей проектов, техников и других задействованных специалистов. И хотя они могут по-прежнему сотрудничать с куратором, его помыслы уже захвачены будущим. Такие симптомы, как нарушенная или отсутствующая коммуникация, ограниченные или даже фальшивые обязательства, но также и физическое отсутствие подчас отмечаются временными сотрудниками, но редко излечиваются. Как и любой проектный работник, «независимый» куратор в бук-

вальном смысле испытывает недостаток в рутине: он отклоняется от ритма дня, от настоящего времени, в котором он работает. Следовательно, он также не замечает ритма своего непосредственного окружения и людей, с которыми работает. Это превращает его в пилигрима, постоянно пребывающего в поисках будущего где-то в другом месте, в поисках нового, предположительно лучшего и более амбициозного художественного проекта.

Проект в качестве временного объединения в сети приводит к своеобразной социальной конфигурации. Не стоит придавать этому большого значения, поскольку сетевая конфигурация целестремительна — социальный аспект остается строго инструментальным. В конце концов, важна в первую очередь реализация художественного проекта или идеи, а не взаимные отношения. Проектная работа производит необычную социальную конфигурацию главным образом потому, что цель, которая реализуется коллективом сотрудников, располагается в ином месте по меньшей мере для одного из этих сотрудников (в первую очередь для куратора, но зачастую и для содействующего

ему художника). По причине такого смещения цель всегда остается за пределами проекта, над которым ведется работа, а именно — в новом проекте. С социологической точки зрения такая ситуация производит необычные формы социального единения. Причем единение в конечном счете выгодно производителям проекта (техникам, администраторам, специалистам по связям с общественностью, художникам и т.д.) и реже — инициаторам и авторам проекта. Последние находятся в буквальном смысле за пределами своего проекта, который, как уже упоминалось, делает их одинокими. «Для автора проекта, — пишет Гройс, — находящееся именно здесь и сейчас не имеет значения, поскольку он уже живет в будущем и рассматривает настоящее как нечто, что должно быть преодолено, уничтожено или по крайней мере изменено. Поэтому для него нет причин для самооправдания или коммуникации с настоящим»⁸.

Тем не менее Гройс не упоминает о материальных причинах апатии к настоящему времени. Когда следующий проект не только необходим, чтобы получить внутреннее удовлетворение, но и свести концы с концами — тогда он служит только для удовлетворения будущего эскапизма.

Таким образом, в проектном граде обязательства всегда остаются временными и частичными. Это относится не только к производителям проекта, но также и к окружающей среде — к городу, району, общественности, художественному сообществу или сообществу мигрантов, миру, экосистеме, — в которой он реализуется, и даже к его идее на стадии обсуждения. Номадический куратор флексибилен не только физически, но также и социально, и ментально. Дове-

ря своим интуиции и таланту, он постоянно сканирует мир в поисках идей, новых художников или художественного рассадника. Подобно предпринимателю, опирающемуся в своей практике на интуицию, независимый куратор существует в ситуации перманентного беспорядка, одновременной бдительности и подозрительности. В этих «флюидных» состояниях он аккумулирует специализированное, творческое и высокоперсонализированное знание. Преимущество этого персонально интегрированного знания состоит в том, что его применение весьма флексиби́льно и мобильно. Недостатком же является то, что его становится все сложнее рассматривать исторически и институционализировать. Сетевые отношения просто-напросто менее запоминающиеся. Обязательства по отношению к локальности и истории могут быть только временными, так как в противном случае они будут угрожать независимости и свободе куратора. Выражаясь абстрактно, независимый куратор по этой причине крайне гибок как в пространстве, так и во времени, которые могут его ограничить. Между тем символической и экономической выгоде слабых и легко заменяемых отношений препятствует нехватка веры и верности в отношении тех же самых локальности и истории. Согласно Сеннету, ментально и физически мобильный человек утрачивает самоустойчивость⁹. В романтических объятиях нумадизма слишком легко забывают об этой жертве во имя флексиби́льности и свободы.

Нефлексиби́льность и любовь

Было бы слишком наивным и реакционным просто начать тяжбу против флексиби́льности и проектного града. Это предпо-

лагает донкихотское сражение с сетевым обществом. Оно сводится к попытке освободить землю внутри ризомы от неолиберальной оккупации или создать новые пространства, чтобы подготовить пути для отступления. Это возможно только в том случае, если действующие лица современного художественного мира признают свою позицию производителей и попытаются трансформировать или по возможности утилизировать ее. Одним из способов добиться этого является нефлексиби́льность, которая может прервать поток проектной работы или продлить срок действия проекта на неопределенное время. Тем не менее в современном сетевом обществе нефлексиби́льность часто переходит в жестокость, которая вскоре с чувством ложной ностальгии начинает оглядываться на некогда стабильное прошлое. Подобное желание может быть выражено только в реакционных стратегиях. Поэтому очень важно придать нефлексиби́льности положительный заряд. Он сводится к устройению сети, повинующейся биению сердца, — сети, которая формируется рациональными и конкурирующими фигурациями. Только когда кровь течет по венам сети, непредусмотренные чувственные отношения смогут обвести капиталистическую страсть вокруг пальца и переместить ее в новые неизведанные области. И, разумеется, для этого нам необходимо избитое понятие: любовь.

Понятие это было изгнано платонической любовью, лишено посюсторонности религиями, сужено до андрогинной любви «другой половины» психоанализом, присвоено буржуазией и коммерциализировано массмедиа; тем не менее настоящая любовь — это, вне всякого сомнения, как раз то, что избега-

ет любой формы расчетливой флексиби́льности. Кто бы ни пытался завоевать любовь при помощи денег (не важно, символического (престиж) или экономического капитала), немедленно лишается ее под каким-нибудь предлогом и с надеждой, оттененной сексуальным наслаждением. Настоящая любовь существует вне логики расчета (любовь по расчету — не любовь), но с точки зрения намерения она абсолютна и бесконечна. Каждый, кто любит в силу особых функций, которые исполняет кто-то или что-то, так же как и тот, кто объясняется в любви только в заранее установленный срок, будет в самом скором времени разоблачен. Другими словами, любовь отвергает функциональную рационализацию, расчет и проектно-ориентированность. У любого, кто поклоняется произведению искусства, есть неисчислимое количество времени или абсурдно крупные денежные суммы, которые можно тратить на аукционах; те, кто любит художников, во всяком случае предполагают бесконечные отношения, а те, кто любит общество (культуру, район, область, регион, страну или экосистему), размышляют не с точки зрения заменяемых целевых аудиторий или реализуемых и осуществимых проектов, но с точки зрения пожизненных инвестиций и обязательств. Короче говоря, любовь — это форма нефлексиби́льности, которая идет вразрез с любой формой проектно-ориентированности.

Но, как известно, любовь слепа — и потому капризна и непредсказуема. Ее легко сбить с пути завуалированным консюмеризмом, а также посредством благороднейших форм альяризма. Другими словами, в неолиберальном обществе любовь амбивалентна и крайне уязвима,



но в то же время является опасной и непредсказуемой политической категорией. Именно с любовью критически настроенные философы Антонио Негри и Майкл Хардт прокладывают путь к «общему благу»¹⁰. Их концепция любви строится поверх схожей концепции Феликса Гваттари и Жилия Делеза, но также — имплицитно — поверх концепции Мишеля Онфре. Они выступают за любовь, в которой нет ничего личного. Это не любовь, которая находится в поисках единственности утерянной половины, чтобы в конечном счете в нарциссическом движении столкнуться лицом к лицу с самой собой. В ней нет ничего приторно-сладкого. Любовь ради любви — любовь ос и орхидей, а не птиц и пчел, — которую пропагандируют Хардт и Негри, фундаментально публична и, следовательно, политична. «Любовь — онтологическое событие, так как она знаменует разрыв с тем, что существует, и создание нового (...) увеличение возможности действовать и думать вместе с обнаружением внешнего источника. (...) Любовь — это материальный, политический акт»¹¹.

Но не стоит пускаться в бесконечные абстрактные рассужде-

ния о любви. В конце концов, что конкретно значит «курировать с любовью»? Куратор как производитель может быть проинтерпретирован по-разному. Для художников производство включает в себя поиск долгосрочных обязательств, позволяющих генерировать новые субъективные культуры. Названия типа «Создавая миры» или «Альтермодерн» в таком случае окажутся чем-то необычайно серьезным и смогут зазвучать в полную силу. Что будет означать, например, исследование социального проекта альтермодерна, описанного Хардтом и Негри, со всеми его политическими, экономическими, социальными и экологическими последствиями?¹² Что оно будет означать, если кто-то действительно пожелает создать другой мир? Сколько для этого потребуется времени? Вероятно, гораздо больше, чем сегодняшняя неоллиберальность отводит для среднестатистического художественного проекта. Что значило бы выполнение проекта альтермодерна со всеми его последствиями для отдельно взятой выставки? Вряд ли бы Тейт Модерн подписалась бы под этим. В рамках такой траектории художники не просто объединяются на время под единым

концептуальным флагом для одной конкретной выставки, чтобы быть забытыми через пять лет. Любящий куратор берет на себя обязательство искать иной образ человечности; по крайней мере он ищет тех художников, которые в состоянии сделать такой взгляд на мир осязаемым. Куратор растет вместе со «своими» художниками, даже стареет с ними. Следовательно, вместе с ними он рискует и устареет. Более того, последствием таких чувственных отношений является то, что ему нужно сделать выбор, предполагающий длительный промежуток времени, из которого будут исключены другие художники. Такой куратор действительно нефлексибилен для всех, кого он любит и не любит. В противоположность хорошо просчитанному выбору компромиссного третьего пути он подвергает себя риску и занимает крайне уязвимое положение. Это тем более верно потому, что пока существует намерение, любовь может быть вечной, однако в реальности всегда может случиться размолвка. Отсюда отнюдь не следует, что игра любви — это не что иное, как игра для простофили. Напротив, зачастую это сердце против сердца в граде любви, где любовь легко превращается в отторжение и даже в презрение. Как уже указывалось ранее, любовь непостоянна. В особенности по причине неисправимой субъективности любви, она избегает предсказуемости инвестирующего как в экономический, так и в символический капитал. Поэтому она подходит для серьезной художественной и социальной жизни.

То, что относится к отношениям между куратором и художником, может быть распространено на отношения куратора с такими институциями, как биеннале, музеи и их (потенциаль-

ную) публику. С точки зрения любви работа с целевой аудиторией и реализация выставочных проектов для не слишком любящих искусство слоев населения крайне проблематична. Кто, например, хочет получить признание в любви только по причине его или ее национальности — марокканской, турецкой, китайской или какой-либо еще? И кто хочет получить признание в любви за краткосрочный ограниченный во времени проект? Обе политики культурной репрезентации, которые действуют для художников во всех видах глобальных художественных событий, а также политика многообразия по отношению к целевым аудиториям или потенциальной публике, испытывают недостаток в подлинной любви для других и для другого. В случае целевых аудиторий, когда художники выбирают исключительно по причине их национальности, они крайне флексибильны и взаимозаменяемы. То же самое касается и обязательств мобильного человека перед тем местом, где он очутился. Продолжительность локальных обязательств обычно не превышает продолжительности художественного события. Проявленный интерес быстро сменяется интересом к другому проекту. Таким образом, номадический куратор никогда не станет вовлеченным резидентом ментальных, художественных, политических, социальных или исторических пространств, которые он посещает. Поскольку отношения с художниками, целевыми аудиториями или местностями заведомо охарактеризованы как временный и потому конечный проект, стоит задать вопрос относительно искренности демонстрируемой страсти. Короче говоря, политкорректная политика многообразия подчиняется той же расчетливой логике, что

и неолиберальная политическая система. Неважно, идет ли речь о художнике или потенциальном иностранном посетителе (социально незащищенном человеке, ребенке, пенсионере, человеке с ограниченными возможностями), ни на секунду их сингулярность не принимается всерьез. Любящая политика, с другой стороны, сосредотачивается исключительно на особенностях, которые требуют специального подхода в каждом конкретном случае вне зависимости от национальной, внутренней или социальной категоризации. Вне всякого сомнения, публичная любовь адресована многим и потому фундаментально полигамна. Однако она не может быть распространена на все общество просто так: как бы полигамна она ни была, у этой любви всегда есть субъективный фокус. Подобный фокус также предполагает исключение по-настоящему нефлексибильных людей, что ведет к подчас безжалостной нетерпимости.

В заключение следует указать, что любящий куратор подвергает риску свою идентичность и свой бренд. Он позволяет своей трудной работе раствориться в безавторском общем. В заботе о других он теряет себя для того, чтобы соответствовать первоначальному значению своего имени: *curare* (лат. *заботиться*). Точно так же как классический музейный куратор должен быть полностью поглощен институцией и ради нее, независимый куратор должен исчезнуть за спинами художников, в которых он верит, общества и аудитории, которым он служит, или политической и художественной идеи, которую он отстаивает. Только в этом случае у действующих лиц современного мира искусства появится возможность выйти за рамки конкурентной логики лихорадочно

сменяющихся проектов и синхронизироваться с коллективным ритмом настоящего. Быть может, это не столь уж важно, но не исключено, что только тогда «независимый» куратор станет менее одиноким.

Перевод с английского
ЯРОСЛАВА СКОРОМНОГО
под редакцией ИВАНА АКСЕНОВА

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Nicolas Bourriaud, *Altermodern in Altermodern: Exhibition Guide*, eds. Fiona Gaskin and Kirsteen McSweeney (London: Tate Publishing, 2009), pp. 44-96.

² Об этом см.: John Law and John Hassard (eds.), *Actor Network Theory and After* (Oxford: Blackwell, 1999).

³ См. Сеннет Р. *Коррозия характера*. Новосибирск, М.: Фонд социопрогностических исследований «Тренды», 2004.

⁴ Nicolas Bourriaud, *Ibid.*

⁵ Бенъямин В. Автор как производитель // ЛОГОС, 2010, №4 (77). С. 127.

⁶ Болтански Л., Кьятелло Э. *Новый дух капитализма*. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 200-201.

⁷ Гройс Б. *Комментарии к искусству*. М.: Художественный журнал, 2003. С. 200-201.

⁸ Там же, С. 202.

⁹ Сеннет Р. *Указ. соч.*

¹⁰ См. Michael Hardt and Antonio Negri, *Commonwealth*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

¹¹ *Ibid.* P. 181, 184.

¹² *Ibid.* P. 101-118.

Паскаль Гилен

Родился в 1975 году в городе Вентло, Нидерланды. Социолог искусства и культуры. Преподаватель университета города Гронинген (Нидерланды). Автор многочисленных статей и исследований. Автор книги «Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, память и постфордизм» (2010). Живет в Антверпене.



حسين

فرج الله الجلو

حسن حمدان

احمد المير

علي

«ЗАСЛУЖИТЬ» СОБЫТИЕ: О ПОЭТИКЕ КАТАСТРОФЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РАБИИ МРУЭ

КЕТИ ЧУХРОВ

Рабия Мруэ
«Я хочу видеть»,
инсталляция,
распечатанный
фотомонтаж,
две видеоработы, звук,
2010
Предоставлено ВАК,
Утрехт



*Те, кто утратили
воображение,
не могут вообразить,
что утратили.*

**Парижское граффити
1968 года**

Рабия Мруэ
«Три плаката.
Размышление об одном
видеоперформансе
Рабии Мруэ»,
инсталляция,
кадр из фильма,
2004
Предоставлено ВАК,
Утрехт

Темы войны, насилия, катастрофы нередки в современной выставочной практике. Художники в своих работах касаются многих конфликтов: балканских событий (Хито Штайерль), военных операций НАТО в Ираке (Андреа Гейер),

военного конфликта между Израилем и Палестиной (Ах-лам Шибли, Омар Фест, Яэль Бартана), гражданской войны в Ливане (Валид Раад, Джалал Туфик, Иоханна Хаджитомас, Халил Йорейге, Рабия Мруэ).

В то же время нельзя не заметить, что в российском современном искусстве тема войны не столько табуирована (в литературе, журналистике и документалистике — в кино она хоть и тенденциозно, но все-таки присутствует), сколько

вытеснена из области художественных интересов¹. И не только потому, что образы войны непривлекательны для российского арт-рынка. Тема войны отсутствует и в работах некоммерческих художников. Такая ситуация в целом характерна для постсоветского пространства. Не считая единичных попыток документации², рефлексия на тему войны и межэтнических конфликтов не представлена в работах современных российских худож-



Рабия Мруэ
«Я хочу видеть»,
 инсталляция,
 кадр из фильма
 2010
 Предоставлено ВАК,
 Утрехт

ников, в отличие, например, от темы шокового перехода из советского пространства в постсоветское (у Бориса Михайлова, Ольги Чернышевой, Сергея Браткова, Деймантаса Наркявичуса и др.). Однако причины игнорирования темы войны³ в российском искусстве и в художественных практиках бывших советских стран — разные. Судя по всему, в отличие от социально-экономических проблем переходного периода, история российских военных операций не стала ни личной, ни коллективной, ни гражданской травмой для представителей художественного сообщества. В бывших же советских республиках, переживших конфликты и войны, — в Грузии, Абхазии, Молдавии, Армении, республиках Средней Азии — напротив, память о войне слишком травматична, чтобы обра-

щаться к ней в контексте художественной рефлексии. Это связано еще и с постсоветским представлением о приоритетах современного искусства — сферы критической и политической актуальной, но все-таки ассоциирующейся с успехом — будь то в области интеллектуального производства, социального активизма или формалистской эстетики. Другими словами, художники постсоветского пространства либо не осознают войну как проблему, либо не могут отделить ее от личного, индивидуального, почти общенного переживания вытесненности на периферию культурного производства. В отличие от целого ряда художников из Израиля и Ближнего Востока для художников бывших республик Советского Союза война стала клеймом исключенности из культуры, знаком периферий-

ности; инструменты для обобщения ее последствий не были найдены. Когда зоны военных конфликтов документирует или исследует европейский художник, он предстает социально активным гражданином, его работа засчитывается ему как заслуга. Когда же самому субъекту постсоветского конфликта приходится разбираться в истории войны, он как бы принимает судьбу провинциала, исключенного из глобального пространства культурного производства.

Однако следует заметить, что и в европейском художественном контексте тема войны фигурирует весьма неоднозначно. Как уже было отмечено выше, за редким исключением многие западноевропейские работы — с выездом на место событий, с опрашиванием пострадавших или документацией руинированных, разрушенных пространств — оказываются отчужденными, спекулятивными свидетельствами эмиссаров доброй воли в духе политики НКО.

В принципе, в современном западном искусстве существуют две мейнстримные тенденции, связанные с темой насилия и катастроф (мы не берем в расчет кино и театр): это трансгрессивная линия, идущая от радикального модернизма (от Батая до венских акционистов и Сантьяго Сьерры), в котором катастрофа и шок эстетизируются и инсценируются; и другая, уже упомянутая выше, гуманитарно-критическая линия. В таких работах художники часто выступают сторонними наблюдателями, этакими гастролерами, посещающими места прогрессивных взрывов и ограничивающимися прямыми фактографическими, квазижурналистскими документациями.

Однако ввиду того, что журналистам легче получить доступ в такие места, их репортажи порой оказываются более достоверными, чем художественные работы, не говоря уже о том, что военные журналисты отчаяннее и смелее.

Поэтика художников, которые сами оказались свидетелями военных действий, иная. Они говорят о катастрофе вовсе не «по-журналистски», не социологически, а косвенно, включая в осмысление катастрофы поэтическое воображение, ироническую дистанцию, смысловые парадоксы и даже юмор. Роли воображения и поэзии при переживании катастрофы посвятил свою выставку «Атлас» Жорж Диди-Юберман⁴. Он считает, что на фоне мейнстримного постмодернистского безразличия в современном искусстве следует вновь обратиться к размышлению о войнах и происходящих на наших глазах геноцидах, реактивировав искусство катастрофы. К такому искусству он относит включенные им в экспозицию работы Жан-Люка Годара, Харуна Фароки, Валида Раада, Альфреда Джаара и других.

Проблема целого ряда «дежурных» работ о войнах и конфликтах состоит в том, что они превращают трагические эпизоды истории и необратимость судеб в художественные объекты, экспонаты или архивные документы. Подобному овеществлению способствует сама выставка как язык репрезентации. Дело здесь не только в том, что художникам физически сложно попасть в те зоны, откуда можно было бы говорить о катастрофе; многие художники, оказываясь в таких зонах, все равно остаются всего лишь внешними стратификаторами произошедшего. В то время как

понимание катастрофы не обязательно связано с поездкой — в первую очередь оно является ментальным и экзистенциальным. Как пишет ливанский философ и художник Джалал Туфик, «именно мученик (то есть сам претерпевающий — К.Ч.) способен сообщить правду»⁵. Ливанские мыслители и художники пытаются работать со своей катастрофой — пятнадцатью годами гражданской войны, сирийской и израильской оккупациями (1975-1990), выдвигая на первый план особую поэтику. Катастрофа не архивируется и не сентиментализируется. Это позволяет выйти за границы возникающих при работе с темой катастрофы клише: 1) эстетизация катастрофы; 2) нормализующий «гуманитарный» дискурс; 3) исповедальный нарратив от имени жертвы.

Ливанские художники, в отличие от европейских, выбирают режим иносказательно-го, эллиптического, поэтически и эпически нагруженного свидетельства. Здесь очень важен выход за границы индивидуальных нарративов в то виртуальное пространство, в котором с катастрофой сталкивается сообщество, город, страна. Это не означает отказа от индивидуального переживания, но предполагает переживание индивидом глобального, общественного и онтологического воздействия катастрофы. Данные работы задевают скорее время, нежели пространство, даже тогда, когда предстают в виде экспонатов. Однако если, например, ливанский художник Валид Раад, выступающий от имени фиктивного коллектива *The Atlas Group*, развертывает генеалогию шокового события посредством квазисюрреалистического монтажа образов, до-

кументов, репродукций, то Рабия Мруэ, изначально бывший драматургом и актером, основывает свое художественное сообщение на поэтике театра, вовсе отказываясь от языка выставочных пространств. Он превращает иконографию, документацию, тексты в голоса, объединяя их в единое резонирующее метавремя события. Здесь художественной задаче сопутствует этическая установка — она состоит в попытке найти в травматическом прошлом те реликты жизни, которые можно было бы перенести в будущее.

Например, одна из известных работ Рабии Мруэ «Сторона А/Сторона В» (2001) с точки зрения медиума представляет собой видео, но в нем нет изображения, только голоса и субтитры — переводы с арабского. Художник использует собственные детские записи 1970-х годов, когда он, не имея возможности во время войны общаться с родственниками, эмигрировавшими из Бейрута во Францию, записывал свою речь и пение и посылал им кассеты. В ответ он также получал кассетные записи от близких. Эти записанные на аудиопленку речь и песни мы слышим с темного экрана. В основе этой работы лежит использование поэтической функции эллипсиса. Это не архивные материалы и не документация, здесь нет также прямых и конкретных сообщений о фактах гражданской войны, скорее это попытка сохранить поэтическое измерение жизни в условиях, когда она оказывается под угрозой.

Очень точно описал задачи художника в условиях свершившейся катастрофы Джалал Туфик. Введенное им понятие «исключительная катастрофа» (*surpassing disaster*)⁶ связано с



Рабия Мруз
«Дедушка, отец и сын»,
инсталляция,
2010
Предоставлено ВАК,
Утрехт

необратимым иссяканием и исчезновением форм жизни, образующих нематериальные ценности культуры. При этом восстановление материальной составляющей культуры (зданий, текстов музыкальных или поэтических произведений, живописи и проч.) вовсе не предполагает возвращения утерянных ценностей. Чтобы восстановить их или создать новые, недостаточно механи-

чески повторить утраченное, сделать римейк или *re-enactment*; следует совершить творческий и экзистенциальный акт «воскрешения». Например, здание может материально присутствовать, лишившись своего значения. Туфик приводит пример из «Жертвоприношения» Тарковского. Дом в фильме стоит, но его на самом деле нет. Он вновь обретает свое значение, только когда герой сжигает его. Здесь у Туфика проскальзывает беньяминовская идея о том, что руины могут гораздо красноречивее свидетельствовать о значении и смысле форм жизни, чем муляж.

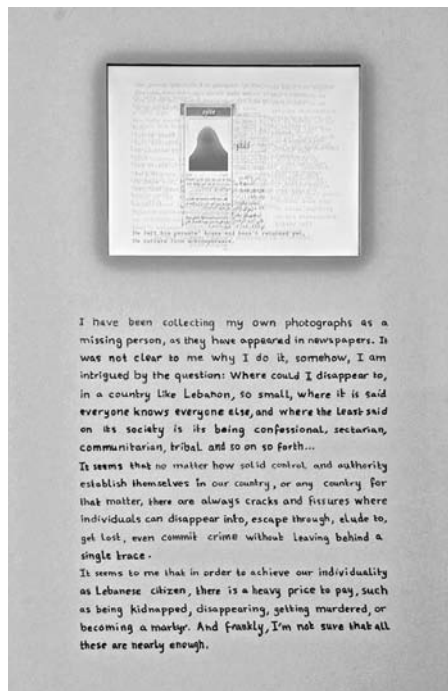
Когда я впервые слушала лекции Джалала Туфика в *United Nations Plaza* (ноябрь 2006 года)⁷, идея «воскрешения» явно отдавала пассаизмом и религиозностью. На самом же деле под «воскрешением» Туфик имеет в виду катексис (наполнение, зарядку) — психоанали-

тическое понятие, которое интерпретируется, помимо прочего, как наполнение стремлением, реальностью, значимостью, смыслом. «Исключительная катастрофа» связана с нематериальной утратой еще и потому, что речь идет не только о материальных потерях, но и об этическом шоке и экзистенциальной утрате сообществом вектора своего существования. Утраченный после катастрофы (такой как Шоа, трагедия Хиросимы и Нагасаки, гражданская война в Ливане и резня в Сабре и Шатиле) «мир» для той или иной коллективности не может быть восстановлен реконструированием материальной культуры. Необходим катексис мира, т.е. его наполнение реальностью, стремлением к жизни.

Туфик приводит в пример фильм Алена Рене «Хиросима, любовь моя» (1959). После бомбежки в Хиросиме уничтожено все, но именно из попытки оказаться этически равным трагическому событию и появляется возможность преодолеть уничтожение. Парадоксом, с точки зрения Туфика, является то, что приходится «записывать» утраченное, отсутствующее. Записать же то, чего нет, можно только совершив акт катектического воскрешения — акт, подвластный лишь художественному жесту или мысли.

В книге «Незаслуженный Ливан»⁸ Туфик пишет о том, что событие, даже если оно травматично или катастрофично, следует «заслужить». «Заслужить» — значит быть наравне с событием после него, быть наравне с его значением и в жизни, и в творчестве. Именно художественное высказывание в данном случае позволяет осуществить эту задачу для тех, с кем это событие

Рабия Мруз
«Бесиумный»,
инсталляция,
текст, видео,
2008
Предоставлено
ВАК, Утрехт





Рабия Мруэ
«Дедушка, отец и сын»,
 инсталляция,
 2010
 Предоставлено ВАК,
 Утрехт

произошло, — независимо от того, приходится противостоять событию (войне, угнетению) или желать его свершения (освобождения или революции). Именно такая позиция — позиция пребывания на высоте трагичности события — позволяет не принимать роль жертвы.

Следует заметить, что в выставочном пространстве смерть в основном фигурирует в качестве *образа*: предполагается либо эстетизация образов смерти, либо сочувственный рассказ. Рабия Мруэ тематизирует смерть по-иному. Он сам говорит от имени погибших или умерших, как бы совершая акт их возвращения к жизни после смерти. В своей видеоработе «Три плаката» (2000, 2006), которую он обычно совмещает с перформансом, Мруэ выступает в роли известного шахидасмертника Джамала, члена коммунистической партии времен израильской оккупации Ливана. Он произносит традиционное для шахидов и записываемое ими на видео предсмертное свидетельство.

Здесь он выступает не столько как перформансист, сколько как актер. Вначале зрители видят художника, исполняющего роль Джамала на экране. Экран расположен над дверью.

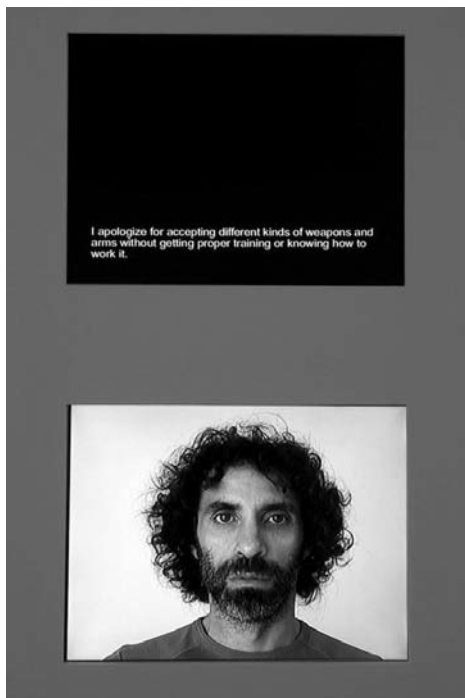
Неожиданно дверь открывается, и зрители видят самого художника, повторяющего действия актера на экране. Они понимают, что перед ними не реди-мейд видео речи смертника, а актерская игра художника на сцене в реальном времени, которая транслировалась на экран. Зрители (даже те, кто знает, что это инсценированная художником видеозапись воображаемого свидетельства) испытывают шок от появления на сцене человека, реально дающего такое свидетельство, потому что подготовка подобных записей совершенно засекречена, они могут быть просмотрены только *post-mortem*. В данной работе, как и во многих других, Мруэ концентрируется на зоне после или до смерти, в которой можно засвидетельствовать протекание жизни все еще не умершего человека. В этом странном пантеоне *afterlives* артист, подобно медиуму, пытается наладить контакт с еще не утерянной жизнью, обживая зону *до* катастрофы и выясняя, каким образом возможна жизнь *после* нее⁹.

Как и в теории «исключительной катастрофы» Джалала Туфика, Мруэ инсценирует место около смерти, благодаря чему можно найти выход к «антисмерти», ко второй жизни. Отсюда и значение *голоса* и актерской игры. Именно голос и игра от первого лица позволяют преодолеть посттравматическую амнезию и пройти процесс субъективации. Туфик называет использование голоса в спектаклях и перформансах Мруэ *диегетическим*¹⁰. Диегезис в отличие от мимесиса предполагает сообщение, а не подражание или показ. Согласно Платону дифирамб связан с диегезисом, трагедия — с мимесисом, а их комбинация

дает эпическую поэзию с преобладанием диегетической функции. Как считает Туфик, западный театр если и включает голос авторского сообщения, то он всегда отделен от голоса актера, находящегося внутри действия. Например, в трагедии от действия отделен хор, в драматургии Брехта — общекритический комментарий. Во всех этих случаях авторское сообщение не имеет голоса, оно находится вне действия. Мруэ объединяет в игре и видеоперформансах и голос разыгрываемого им характера, и само сообщение от первого лица, включая его в происходящее «на сцене».

Например, в перформансе «Обжитые образы»¹¹ Мруэ зачитывает собственный аналитический текст, деконструирующий иконографию аллеи смертников в бейрутском районе, контролируемом «Хезболлой». В данном тексте он пытается исследовать зазор между временем создания фотографии той или иной личности смертника и ее совмещением с иконическим образом в форменной одежде. Его интересует технология, по которой разные человеческие судьбы и разные лица приобретают вид единого униформного «тела» на фото-иконе. Читая исторический доклад, Мруэ неожиданно начинает говорить от имени убитого, у которого перед смертью могли бы спросить, *каким образом* он хотел бы существовать в виде героической иконы после своей смерти. Он начинает размышлять о том, какую фотографию выбрал бы, чтобы вставить ее в унифицированный дизайн традиционных посмертных икон. Подобным приемом художник разоблачает функционирование пантеона бессмертия «героев» и место человека в

Раби Мруэ
«Я, нижеподписавшийся»,
инсталляция,
2010
Предоставлено
БАК,
Утрехт



нем. Как уже было сказано выше, обычно изображение персонажа в театре не позволяет ему сообщать, а позволяет лишь играть. Например, сам персонаж, если он безумен или мертв, как бы не знает о том, что он безумен. Актер его лишь изображает и не имеет права сообщить о своем знании. Зная об этом и зритель, находящийся в пространстве вне действия. Мруэ объединяет сообщение от себя и актерскую игру — совершает субверсивный диегезис от первого лица, пребывая при этом в состоянии актерской игры. Как если бы уже умершая личность, которую актер изображает, еще и выходила бы из рамок игры и комментировала бы и факт своей свершившейся смерти, и то, как выбраться из этой «смерти» в будущую, теперь уже не вымышленную, а реальную жизнь. Таким образом, вместо традиционного для трагедии траурного обраче-

ния с пассивным умирания, Мруэ совершает другой «ритуал» — исследует, каковы формы жизни вопреки смерти, после нее.

«Я, нижеподписавшийся» Раби Мруэ в утрехтском *Basis voor Actuele Kunst* — первая попытка устроить его персональную выставку. Несмотря на то, что отдельные работы Мруэ выставлялись, их сложно репрезентировать в рамках традиционной выставки... Каждая работа художника представляет собой сложную темпоральную структуру, которую порой следует скорее слушать, чем обозревать. Тем не менее куратору Космину Костинасу удалось сделать так, чтобы выставочное пространство было выстроено как резонирующий лабиринт, в котором, подобно эху, разносятся голоса, возвращенные из мест вечного молчания. В видеоработе «О трех плакатах, рефлексии» (2004) художник не просто инсценирует речь смертника, как он это делал в работе «Три плаката» (2000), но анализирует процесс *репетиции* смертником своей роли — например, того, как смертник выбирает интонацию и удачные визуальные планы для записи своего свидетельства. В работе «Бесшумный» (2008) Мруэ, следуя своей поэтике, вставляет собственную фотографию в статью о пропавших без вести, ставя таким образом под сомнение свою идентичность, а также подчеркивая, что исчезновение становится главным подтверждением гражданства в поствоенном Ливане. Видеоработа «Я, нижеподписавшийся» (2007) представляет собой два монитора, на одном из которых Мруэ молчит, а на другом, противоположном, просит прощения за те ситуации во время гражданской войны,

когда он способствовал разжиганию конфликта (это фиктивная позиция, так как художник не участвовал в войне). Новая, специально сделанная для выставки работа «Дед, отец, сын» (2010) представлена в виде фиктивной библиотеки и реанимирует академическую и научную деятельность отца и деда Мруэ, которую они вели во время войны. Библиотека содержит трагическую генеалогию семьи, которую автор показывает на фоне исторических событий в Ливане. Дед художника, религиозный мыслитель, ставший впоследствии коммунистом, автор многочисленных трудов по диалектике ислама, не успел приступить к работе над третьим томом своего исследования, так как был убит. В фиктивную библиотеку также включены рукописи из неоконченного математического трактата отца художника, который он писал в течение 1982 года, во время израильской оккупации. Сюда же входит текст рассказа двадцатидвухлетнего Мруэ «Шах-мат» (1989), воспроизведенный на экране. В нем описан очередной эпизод бомбежки, ставший поведенностью для членов семьи. Пока гремят снаряды и сотрясаются стены дома, братья играют в шахматы, сестра играет с куклой и придумывает для нее имена, мать и отец молчат. В выставочном пространстве постоянно звучит голос Катрин Денев, зовущей Рабию. Это выдержка из документального фильма Иоханны Хаджитомас и Халила Йорейге «Я хочу видеть» (2008). Актриса приезжает в родную южноливанскую деревню Мруэ, полностью разрушенную после израильских военных операций 2006–2007 годов. Раби просто не успел доехать до съемок. Но Денев, не



зная об этом и думая, что он там ее встретит, обеспокоенно ищет и зовет его, с трудом перешагивая через руины.

В традиционном выставочном пространстве очень сложно показать эпическое достоинство подобных сообщений. Тем не менее куратору это удалось благодаря тому, что он сделал упор на создание единого сообщения субъекта события, единого действия, не разделенного на артефакты.

P.S. Во многих свидетельствах из конфликтных зон мы сталкиваемся с совмещением действительности и фиктивности. Кураторы и критики часто интерпретируют этот фактор в постмодернистском ключе — как игру реальности и вымысла. На самом же деле неразличимость вымышленного и реального пространства в работах подобного рода связана с тем, что невозможно мыслить трагическое событие, не задействовав иносказание и поэтическое воображение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исключение — выходец из Чечни Алексей Каллима. Однако его живопись на тему чеченской войны скорее концентрируется на популистских образах чеченца в российском коллективном бессознательном.

² Например, Кока Рамишвили в своем реди-мейд-видео «Война из моего окна» (1992) снимает из окна видящиеся вдали взрывы во время гражданской войны 1991–1992 годов в Тбилиси.

³ Довольно симптоматично для российского контекста, что арт-группа «Война» воюет с «системой» за анархическую свободу личности, не уделяя ни малейшего внимания истории постсоветских войн.

⁴ Atlas. How to carry the World on one's Back, Reina Sofia, 26.11.2010 – 28.03.2011. Куратор Жорж Диди-Юберман. Выставка основана на методологии альтернативного архивирования, разработанной немецким историком искусства Аби Варбургом (1866–1929) в работе о культурной памяти «Атлас Мнемозины». Диди-Юберман попытался показать, что знание создается не только посредством архивного документирования, но и с помощью монтажа памятных образов по типу атласа. Именно такой неструктурирующий, неархивирующий тип сохранения и запоминания событий позволяет отобразить на одной поверхности разные времена и эпохи, осознать их историческое взаимодействие. Подобный тип сборки — образно-

поэтический, а не архивно-энциклопедический, характерен для посткатастрофических периодов. Монтаж отражает дислокацию мира, делая различие между воображаемым и документальным несущественным.

⁵ Jalal Toufic. Undeserving Lebanon. Forthcoming books, 2007. С. 79 // www.jalaltoufic.com/publications.htm

⁶ Jalal Toufic. The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster. Forthcoming books, 2009 // www.jalaltoufic.com/publications.htm

⁷ United Nations Plaza — это образовательный проект, который функционировал в виде временной школы-институции в Берлине в 2007–2008 годах, куратора и художника Антона Видокля.

⁸ Jalal Toufic. Undeserving Lebanon. Forthcoming books, 2007 // www.jalaltoufic.com/publications.htm

⁹ Такова, кстати, схема и в другом спектакле Мруэ «Как Нэнси мечтала, чтобы все вокруг оказалось первоапрельской шуткой», в котором он инсценирует сообщения от имени убитых, как если бы они еще не умерли.

¹⁰ Jalal Toufic. Undeserving Lebanon. Forthcoming books, 2007. С. 70 // www.jalaltoufic.com/publications.htm

¹¹ В рамках персональной выставки художника «Я, нижеподписавшийся», 21.05–1.08.2010 в утрехтском Basis voor Actuele Kunst. Куратор Космин Костинас.

Кети Чухров

Философ, художественный критик, поэт. Автор книги «Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства» (2011). Преподает на кафедре всеобщей истории искусств РГГУ. Живет в Москве.



ПРОСТО ДЕЛАТЬ*

АЛЛАН КАПРОУ

Годами я пытался поймать на солнце свою тень, чтобы положить ее в карман на случай дождя. Время от времени я вспоминаю эту привычку и опять пытаюсь проделать то же самое. Но буду с вами открыт: я ни разу не достигал своей цели. Стоит мне только нагнуться, как тень сразу ускользает, да и в карман джинсов она влезать отказывается. («Все мое», 1987–...)

*

Похожие небольшие акции мы проводили в 80-е с моим другом, музыкантом Жаном-Франсуа Шарлем, чтобы отвлечься от своих административных обязанностей в Калифорнийском университете Сан-Диего. Обычно мы делали все вдвоем, но иногда к нам присоединялись еще несколько человек. Однажды мы пошли на холмы к востоку от университетского кампуса. Идея этой прогулки заключалась в том, что один из нас должен был в полном молчании идти за другим, постоянно наступая на его тень, куда бы тот ни шел.

Но на деле получилось так, что когда тот, кто шел впереди, переступал через булыжник, обходил кактус, спускался с холма или, наоборот, поднимался, длина и направление его тени менялись. А если он шел спиной к солнцу, то тень оказывалась перед ним. И тогда догоняющему приходилось нелегко: надо было обо-

гнать впереди идущего и пятиться, чтобы держать его тень в поле зрения, при необходимости быстро меняя направление. Мы заранее условились, что тот, кто идет впереди, не должен думать о догоняющем.

Иногда, например, когда мы поднимались вверх по склону оврага, из-за наклона тень сильно укорачивалась, и тогда мы оказывались так близко друг к другу, что наши ботинки соприкасались. А когда догоняющий не успевал за тенью (что случалось довольно часто), он должен был дважды громко стукнуть друг о друга два камня, которые нес с собой в руках.

Этот звук был сигналом, что теперь мы должны поменяться ролями, и тогда догоняющий становился лидером. Но это происходило слишком часто, а дистанция между нами постоянно менялась, так что становилось не совсем понятно, кто что должен делать. Тем не менее формально мы все правила соблюдали. («Собака, виляющая хвостом», 1985)

*

Мы были тогда в Берлине с Людвигом Тюрмером, Барбарой Глас и Корил Крейн. У Людвига и Барбары недавно родился ребенок. Как-то мы решили прогуляться, чтобы посмотреть на молодую траву — была весна. Скоро мы набрели на чудесную поляну. Корил и Барбара с ребенком медленно шагали по ней,

оставляя на земле отчетливые следы. Мы с Людвигом шли за ними точно след в след. Но после каждого шага мы оборачивались назад и расправляли примятые травинки, чтобы устранить следы своего присутствия. И когда мы дошли до края поляны и оглянулись назад, это было странное впечатление: все выглядело так, будто нас там никогда и не было. («Проходя по миру легкими шагами», 1982)

*

Пару лет назад мы с группой художников организовали мастерскую экспериментального искусства. Для этого нам отвели просторную комнату. После стандартного знакомства (его общепринятую форму — «Меня зовут... Я...» — мы вскоре начали воспринимать как отдельное представление) мы решили поиграть с выключателем. Идея была в том, что любой из нас мог встать и выключить свет. Когда это должно было произойти, никто не договаривался. Потом кто-нибудь мог опять включить его. А потом снова выключить. И так далее. Так продолжалось несколько часов подряд. И хотя никаких договоренностей о том, что надо молчать, не было, никто не говорил ни слова. Было даже слышно, как мы дышим. Мы наблюдали друг за другом, пытались угадать, кто пойдет к выключателю следующим. Иногда мы пристально смотрели кому-

Аллан Капроу
«Слова»,
энвайронмент
с использованием
света и звука,
Smolin Gallery,
1962
Фото
Роберта Р. МакЭлроя

* Перевод выполнен по изданию: Kaprow A. *Essays on the Blurring of Art and Life: Expanded Edition*. Berkley-L.A.: University of California Press, 2003. Pp. 247-252.



Аллан Капроу
*«Внутренний двор»,
 инсталляция,
 энвайронмент,
 в рамках выставки
 «Среда, ситуации,
 пространства»,
 Martha Jackson Gallery,
 1961
 Фото
 Роберт Р. МакЭлроя*

нибуть в глаза, как бы бросая ему вызов, проверяя, кто продержится так дольше всех.

Люди вставали и играли с выключателем: одни безостановочно щелкали, другие включали и выключали свет с каким-то хитрым умыслом, будто пытаясь этим что-то сказать. Были промежутки по пятнадцать минут и даже больше, когда ничего не происходило. Заранее мы договорились лишь об одном: любой может встать и уйти, как только ему это понадобится. Эксперимент будет считаться оконченным, когда в комнате не останется ни одного человека. Через два с половиной часа мне нужно было уйти на выступление.

Когда я уходил, в комнате оставалось еще десять человек. После лекции я поехал в аэропорт и до сих пор не знаю, когда именно покинул комнату последний человек. («Вкл./Выкл.», 1994)

*

Экспериментальное искусство ведет свою игру на территории повседневной жизни. Но играть в повседневной жизни не значит использовать еще больше общих мест, чем мы привыкли встречать на выставках, концертах, в стихах, танцах, фильмах и перформансах. Такое присвоение — это традиционная стратегия превращения жизни в искусство. И неважно, насколько много в этих произведениях жизни, — их стандартные контексты никогда не дают нам забыть о высшем положении искусства. Напротив, экспериментальный художник играет с общими местами в тот самый момент, когда переходит улицу или завязывает шнурки. Здесь нет ни отбора, ни воспроизведения на сцене, ни документации для выставки. Поэтому это искусство легко забывается. Таково условие эксперимента: искусство есть забывание искусства.

Для Джона Кейджа музыкальный эксперимент всегда означал непредсказуемость конечного результата. Музыкальные и немusические звуки («шум») были для него одинаково важны, так же как их непредсказуемые сочетания. Но в большинстве случаев музыка Кейджа все равно оставалась музыкой и не выходила за рамки концертного формата. Искусство утверждалось автоматически, невзирая на приверженность Кейджа материальности жизни. Но то были 50-е,

и для того времени это было большим шагом по направлению к обыденности.

Сегодня экспериментальное искусство — это действие или мысль, принадлежность которых к искусству должна всегда оставаться под вопросом. Это верно не только для любого, кто играет с границами понятия «художник», но и особенно для самого «художника»! Смысл эксперимента не в том, чтобы завладеть тайным мастерством художника под прикрытием, и не в том, чтобы научиться всегда отличать, где искусство, а где жизнь. Как только такие действия и мысли начинают ассоциироваться с искусством и его дискурсами — а обычно это происходит очень скоро, — значит пора начинать осваивать другие возможности экспериментирования.

*

Одна женщина призналась, что утратила жизненные ориентиры. Ее друзья сказали, что помогут ей и наставят на верный путь. Тогда она встала в ожидании, когда ее начнут направлять. Они посоветовались и выбрали для нее несколько верных направлений: к выходу, вниз по лестнице, вдоль реки. И они начали ее двигать: толкали, тянули, переносили в нужном направлении. Они выделили на это несколько дней, ведь это были серьезные решения. И конечно, время от времени между ними возникали разногласия. Но женщина не нервничала и спокойно ждала, пока они не решат, куда двигаться дальше. («Помощь всегда кстати», 1990)

*

Как-то я попросил Брайана Дика совершить сначала самый глупый, а затем самый умный

поступок, какой только придет ему в голову. Он увешал весь потолок в комнате крупными маринованными огурцами, обмотав их включенным в сеть электрическим проводом. И когда он нажал на выключатель, по огурцам прошел разряд тока, из них посыпались голубые искры — огурцы сгорели, наполнив комнату неприятным запахом. Это был самый глупый поступок. Затем он повторил то же самое на следующий день. Но теперь это был уже самый умный поступок (1990).

*

Разумеется, в основе экспериментирования лежит игра. Однажды я уже указывал на ключевое различие между английскими *playing* и *gaming*¹. Если последнее предполагает наличие выигравшего и проигравшего, некую желанную цель, то в случае с первым речь идет о действии с открытым концом, где «выигрывают» все и нет никаких предустановленных целей, кроме как продолжить игру. Форма и содержание такой игры, как правило, совершенно несерьезны, в то время как игра во втором смысле — игра, подчиненная задаче выиграть, — целиком построена на соревновательности.

*

Экспериментирование предполагает и внимание к тому, чего в обычной жизни мы, как правило, не замечаем. У меня чешется ухо, и я чешу его. Я обращаю внимание на этот легкий зуд, на само действие чесания и на то, как зуд прекращается (если это в итоге происходит). Наблюдая за тем, как поднимается моя рука, как пальцы слегка оттягивают ухо (левое), пока я говорю с другом о политике. Но

обычно, когда я чешусь, я об этом не задумываюсь. В детстве меня учили не чесаться на людях, и теперь, когда я сознательно замечаю, что все равно продолжаю делать это, само это действие меня поглощает. Странное ощущение. Вот уже беседа о политике меня больше не занимает, а чувство зуда и ощущения от расчесывания уха становятся все более яркими. Иными словами, внимание изменяет сам объект, на котором оно сосредоточено. И играть с повседневной жизнью часто значит уделять внимание тому, что обычно остается незамеченным.

*

Например, все мы знаем о тех чудачках, которые звонят кому-нибудь по телефону, но ничего не говорят, а только дышат в трубку. Мы с пятью моими друзьями решили поиграть с этим тяжелым телефонным дыханием. Мы обменялись номерами и в течение трех дней должны были звонить друг другу в любое время суток и тяжело дышать в трубку. Иногда кто-то подолгу не отвечал на звонки, и было непонятно, то ли его нет дома, то ли он просто не хочет брать трубку. Иногда мы попадали на автоответчик и приходилось решать, дышать для записи или вешать трубку. Кроме того, когда мы находились дома, всегда был некий элемент неопределенности: не зазвонит ли телефон посреди ночи? Вдруг это важный деловой звонок? Или же, подняв трубку, ты снова услышишь тяжелое дыхание? И когда уже наконец кто-нибудь не выдержит и начнет смеяться?

Однажды я случайно попал на свекровь своей подруги. Она несколько секунд слушала, как я дышу, а потом закричала

на итальянском, что я извращенец или еще хуже, и бросила трубку. Самое странное было то, что по дыханию невозможно определить, кто же именно тебе звонит. («Коснуться кого-нибудь», 1991)

*

Но если те, кто обладает аналитическим складом ума, все еще хотят понять, зачем играть с повседневной жизнью, ответить на это можно следующим образом: экспериментальное искусство — единственный тип искусства, который англосаксонский мир может с уверенностью назвать своим. Американская культура долго отвергала изящные искусства как нечто не имеющее отношения к честному труду и этого труда лишенное. «Праздными руками делаются дьявольские дела». Экспериментальное искусство, как мы его здесь описали, одновременно и утверждает, и отрицает искусство. Это единственный вид искусства, который может объявить ценностью отсутствие ценности. Такое искусство согласуется с американским мещанством и расхожим материализмом — до тех пор, пока можно свободно вносить в повседневную жизнь своего рода «национальную» креативность (ср. Джона Дьюи). Единственное предупреждение: это нельзя называть искусством.

*

Однажды я проснулся, и мне в голову пришла идея. Нужно накопать в саду ведро земли и поставить его в машину вместе с лопатой. И как-нибудь позже обменять свою землю на чужую. Прошел месяц, и я почти забыл про это. Обычно по средам я хожу медитировать в дзен-буд-



Аллан Капроу
«Яблочный ковчег»,
 энвайронмент,
 Judson Gallery,
 1960
 Фото
 Роберта Р. МакЭлроя

дистский центр Сан-Диего. И однажды, когда я был там, то вспомнил про это самое ведро с землей. Я спросил Бена Торсена, который тогда жил в этом центре: «Можно взять у вас ведро земли? А взамен я дам вам отличной земли из своего сада». Я рассказал ему, какая у меня там плодородная почва. Он поглядел на меня и засмеялся. «Конечно бери, здесь полно земли», — сказал он, показав вокруг себя.

Я пошел за своим ведром с землей и лопатой. Когда я вернулся, Бен сказал мне: «Слушай, у меня есть идея получше. Давай пролезем под центр и накопаям земли там, где сидит наш учитель [Шарлотта Йоко Бек]. Вот это будет настоящая

буддистская земля!» Я согласился, что это отличная идея. Мы взяли фонарики и пробрались под здание, захватив с собой ведро и лопату. Высота прохода была всего сантиметров сорок — тесно, грязно, все в паутине. Но мы никак не могли найти нужное место. Тогда Бен решил вернуться наверх и начать там топать, чтобы я смог ползти на эти звуки. Так мы и сделали. Добравшись туда, я выкопал ямку в ужасной земле, похожей скорее на остатки строительного мусора. Из моего сада земля уж явно получше, подумал я придиричиво. Но меня интересовала прежде всего мощная буддистская энергия той земли, поэтому я сделал свое дело, выбрался на поверхность и отряхнул одежду.

Бен был удивлен моим поведением и спросил: «А зачем тебе все это надо?» — «Да просто нравится, ничего особенного». — «Ну, думаю, это не глупее, чем часами сидеть и ничего не делать» (чем мы и занимались в центре). После этого мы какое-то время говорили о смысле жизни и затем разошлись.

Прошло несколько недель. Я был на местной ферме, где обычно покупал овощи и фрукты. Там я спросил у одной женщины: «Могу я нарыть у вас ведро земли? Я верну вам столько же взамен». Она уставилась на меня. «Вы хотите ведро земли? Отсюда? Зачем?» — она указала на глинистую почву у дороги. Она решила, что не расслышала меня. Я продолжил: «Это настоящая буддистская земля», — и рассказал ей всю историю.

Часть про буддизм ее явно впечатлила. «Я думала, вы художник». Я ответил, что так и есть и что вот такими вещами я и занимаюсь. «Я думала, вы преподаете в колледже». — «Конеч-

но. Этому я и учу — обменивать землю ведрами». — «И вам за это платят?» — спросила она и задумалась. — Но это же несерьезно, мой внук тоже так может». Она указала на ребенка, который играл на полу с обертками от кукурузных початков. «А что серьезно?» — спросил я.

Так у нас и вышел серьезный разговор о смысле жизни, пока я рыл яму у дороги. Когда я собирался высыпать туда буддистскую землю, она кинула в нее несколько сухих зернышек. «Зачем вы это сделали?» — «А почему нет? Никакого вреда от этого не будет».

(Обмен землей и разговоры продолжались три года. По сути, у этого процесса не было ни начала, ни конца. Разговоры стали складываться в очень длинную историю и менялись с каждым пересказом. Когда я потерял к этому интерес [что совпало с моментом, когда нам с женой пришлось переехать из-за того, что жилье, которое мы снимали, продали], я высыпал последнее ведро земли обратно в сад.) («Обмен землей», 1982–1985)

Перевод с английского
ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Kaprow, Allan, *The Education of the Un-Artist, Part 2. In Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Аллан Капроу
 Родился в 1927 году в Атлантик Сити. Американский художник и теоретик искусства. Стоял у истоков хеппенинга. Внес вклад в развитие энвайронмента и перформанса. Член международного движения «Флюксус». Скончался в 2006 году в городе Энчинитас, Калифорния.

ЖИЗНЬ КАК ПОЖИЗНЕННОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ЕКАТЕРИНА КРЫЛОВА

Тейчин Сье
«Клетка»,
перформанс,
1978-1979



Что-нибудь делать — значит создавать существование, а его и без того слишком много.

Жан-Поль Сартр.
Тошнота

Если существование абсурдно, зачем к нему что-то добавлять? Профессиональное бездействие на правах искусства в серии работ тайваньско-американс-

кого художника Тейчина Сье превращается в форму жизни. Чтобы преодолеть собственное эго, художник на протяжении нескольких лет выполняет ряд бессмысленных действий, возводя их в статус культовых. С конца 1978 по 1986 годы Сье провел цикл из пяти перформансов, каждый из которых длился год, а затем воплотил в жизнь тринадцатилетний твор-

ческий план по созданию искусства вне публики (1986–1999).

В ходе первого долгосрочно-го перформанса («Перформанс длиной в год, 1978–1979», также известный как «Клетка») Сье провел год, запершись в клетке, которую построил у себя в студии. В манифесте, написанном к этому перформансу, художник обязался в течение 365 дней ни с кем не говорить, ничего не читать, не слушать радио, не смотреть телевизор и не делать других привычных вещей — только считать дни, проведенные в клетке, и думать, не имея возможности записывать собственные мысли. Сье предельно ограничил свои физиологические потребности, довольствуясь минимумом ресурсов, необходимых для выживания, а также сознательно поставил себя в условия полной изоляции от внешнего мира, исключив из своей жизни любые социальные контакты и позволив публике наблюдать перформанс лишь один-два раза в месяц.

«Клетка» — классический пример экзистенциального перформанса, направленного на преодоление страха одиночества и исследование вопроса о смысле жизни. Сье решает эти проблемы «от противного» — обращаясь к поиску смысла в его отсутствии. «Клетка» представляет собой чистый парадокс существования — художник «выключает» себя из пространства социальной реальности на целый год, моделирует пограничную ситуацию, связанную с переживанием невыносимой скуки человеческого существования, скуки, которая рано



Арест Тейчина Сье
в ходе перформанса
«Под открытым
небом»,
Нью-Йорк,
1981–1982

или поздно приводит в движение сознание, провоцирует «пробуждение». Способом преодоления экзистенциальной тревоги, вызванной осознанием абсурдности жизни, в этом случае становится вовлеченность художника в социально бессмысленное действие. Тейчин Сье воспроизводит особую форму жизни и волевым решением — искусственно — придает ей смысл. Не так важно, что этот смысл сводится к реализации бесполезного и издевательски абсурдного, с точки зрения обывателя, ритуала. Внутри системы искусства такой сценарий служит постановке целого комплекса экзистенциальных проблем в рамках простейшей символической формы.

Как справедливо заметил американский критик Дональд Каспит, подобная работа может и должна быть осмыслена в рам-

ках буддистской доктрины хладнокровного отношения к жизни и смерти¹. Перформансы Сье можно рассматривать и как одну из вариаций практики дзен, и как воплощение описанной философиями-экзистенциалистами идеи восхождения к подлинной сущности.

В «Клетке» Сье ликвидирует границу между художественной деятельностью и бытом, причем делает это еще на этапе выбора формы и принятия решения о продолжительности перформанса. Художник полностью включается в пространство повседневной реальности, переживая опыт существования в чистом виде. И если в рассказе Кафки «Голодарь», подсказавшем Сье сценарий «Клетки», действия героя еще имеют очевидный для обывателя смысл, будучи аттракционом, то сам перформанс возможность по-

добной интерпретации полностью исключает. В отличие от процессуальных практик 60-х — середины 70-х годов в работах Сье проявляется последовательное стремление к преодолению зависимости от аудитории. Как любой культ, реализующийся в обряде (таинстве), искусство Сье вполне может обходиться без зрителя. Для сравнения: в «Голодаре» импресарио позволяет публике наблюдать действие, а точнее, бездействие голодаря круглосуточно, чтобы убедить зрителя в абсолютной честности артиста. Сье же в своих перформансах заменяет «свидетеля» механизмом самоконтроля.

Идея второго перформанса («Перформанс длиной в год, 1980–1981», или «Время») заключалась в том, что художник полностью подчинил свое существование обстоятельствам времени и места. С 11 апреля 1980 по 11 апреля 1981 года Тейчин Сье должен был все время проводить в своей квартире на Хадсон-стрит, не имея возможности отлучиться куда-либо более чем на 59 минут. Художник взял на себя обязательство днем и ночью строго в начале каждого часа (в 7.00, 8.00 и так далее) отмечать факт собственного присутствия в студии, компостируя карточку учета с помощью табельных часов, автоматически фиксирующих время его прихода.

В перформансе 1980–1981 годов Тейчин Сье фокусируется на времени как объективном явлении, неумолимо утверждающем конечность нашего существования. Рассуждая об этой работе, американский критик Стивен Шавиро подчеркивает — художник освобождает понятие времени от контекста. Мы привыкли измерять время по продолжительности какой-либо деятельности или привя-

зывать его к определенным событиям. В зависимости от контекста мы часто отмечаем про себя, что время идет быстро или, наоборот, тянется слишком медленно². В работе Сье время не имеет конкретного содержания. Оно расходуется бессмысленно и потому перестает восприниматься как характеристика жизнедеятельности человека. Напротив, сам художник становится иллюстрацией воздействия времени на природу живых существ, выступает свидетельством времени как независимого явления, преобразующей силы, объективно существующей *вне* всякого смысла.

Фактор аудитории в реализации такого ритуала вновь не играет никакой роли: за год Сье дает публике возможность «наблюдать» перформанс всего 14 раз. Художник намеренно отрицает развлекательную функцию искусства и, предельно ограничивая количество посетителей, отсекает всякого «слу-

чайного» зрителя. Аудитория приглашается в квартиру — личное пространство художника — в соответствии со строгим графиком «дней открытых дверей». Принимая эти ограничения, зритель соглашается действовать лишь в рамках условий, обозначенных художником.

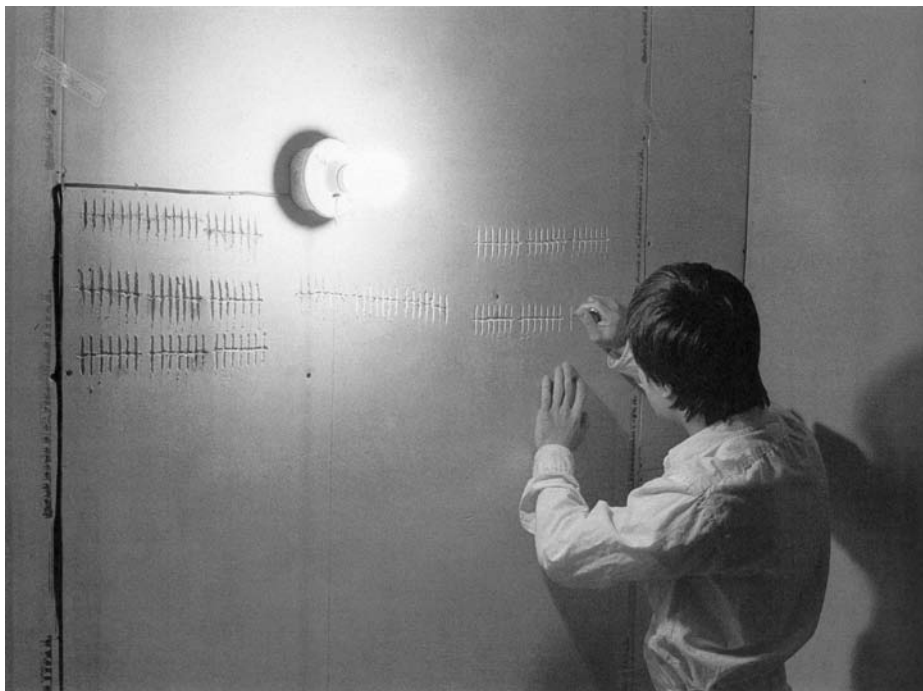
Следующий год Сье провел на улицах Нью-Йорка со спальным мешком — в рамках «Перформанса длиной в год, 1981–1982» (или «Под открытым небом») Тейчин Сье подписал обязательство не заходить в помещения (метро, палатки, пещеры); не садиться в автомобиль, поезд или самолет; избегать любых навесов, защищающих от дождя и снега городских бездомных. В статье «Исполнять жизнь» Стивен Шавиро называет эту работу инверсией «Клетки»³. Художник предельно открывается воздействиям внешнего мира и выбирает пограничное положение на территории повседневной реальности, дополнив его

правилом: при любых обстоятельствах оставаться под открытым небом. Он становится *никем* — невидимкой, анонимом, переживая крайнюю степень личной свободы и одновременно — зависимости от среды.

Насколько фанатично Сье относится к своему искусству, демонстрируют кадры ареста художника 3 мая 1982 года на углу Норт-Мур-стрит и Хадсон-стрит. Впервые в результате вмешательства извне была нарушена непрерывность перформанса: полицейские силой заставили Сье войти в помещение полицейского участка, где художник провел в заключении 15 часов. На видео, снятом подружкой Сье Кэрол Фергюсон, видно, как он отчаянно сопротивляется. Мысль о предательстве своего искусства и потере авторитета художника, по выражению Кэрол Бекер, вызывает почти что *священный ужас* — чувство, которым Фрейд обозначает страх перед нарушением табу⁴. И хотя правила перформанса не имеют никакого отношения к религии, мир этого действия мыслится как неприкосновенный. Последовательная и самоотверженная реализация перформанса изо дня в день на протяжении года жизни делает работы Сье похожими на персональный культ, сравнимый с религиозным.

Свой четвертый перформанс («Перформанс длиной в год, 1983–1984», или «Искусство/жизнь») Тейчин Сье посвятил проблеме человеческих взаимоотношений и провел его совместно с художницей Линдзой Монтано. В течение года их связывала веревка длиной 2 метра 40 сантиметров. В результате каждое действие становилось общим, но с единственным условием — художники подписали обязательство не прикасаться друг к другу. Сценарий пер-

Тейчин Сье
«Клетка»,
перформанс,
1978–1979





Тейчин Сье
«Клетка»,
перформанс,
1978-1979

форманса не предполагал никакого регламента доступа. Зрителями становились друзья и знакомые художников, заинтересованные представители художественного сообщества, журналисты, а также любой незнакомец, которого Сье и Монтано встречали на улицах города или в общественных местах. Художники жили обычной жизнью: работали, сидя за письменными столами спиной друг к другу, выгуливали собаку, бегали, катались на велосипедах, стараясь сохранять минимальную дистанцию, пытались поддерживать прежние дружеские и профессиональные контакты. «Это было похоже на жизнь, только сложнее... мы должны были концентрировать свое внимание на каждом действии, иначе двери лифта могли захлопнуться, и один из нас остался бы снаружи», — вспоминает Линда Монтано⁵. Действия, которые каждый из них привык выполнять

машинально, теперь, при наличии веревки, соединяющей их тела, представляли собой совершенно новый опыт, требующий разработки адекватных ситуации *общих* стратегий поведения.

Если первая работа Сье выражала идею абсолютной изоляции от внешнего мира, то четвертый перформанс стал исследованием проблемы одиночества человека внутри сообщества себе подобных. В интервью художник подчеркивает, что перформанс «Искусство/жизнь» не проблематизирует взаимоотношения мужчины и женщины, а скорее исследует общежитие людей как таковое. Именно поэтому Сье ликвидирует личное пространство, так или иначе необходимое любому человеку для восстановления сил. Для самого художника этот год стал одним из самых тяжелых: «Возникло множество вопросов, связанных с преодолением

собственного эго», — вспоминает Тейчин Сье⁶. «Фрустрация, клаустрофобия, недостаток личного пространства...» — так описывает Линда Монтано свое состояние за неделю до завершения перформанса в разговоре с Синтией Карр. В ответ Сье называет Линду своей «клеткой» и признается, что перформанс 1978–1979 годов был легче — в ситуации полной изоляции художник мог сосредоточиться на искусстве, а в перформансе «Искусство/жизнь» жизни было слишком много⁷.

Рассматривая работы Сье в их последовательности, можно отметить, что со времен «Клетки» для каждого нового перформанса художника характерна все большая включенность в пространство социальной реальности. Обращаясь к фундаментальным экзистенциальным проблемам, Сье пытается найти решение этих проблем в их *проживании* — в процессе реального взаимодействия со средой, самим собой и себе подобными. Поэтому перформанс «Искусство/жизнь» не стоит воспринимать как *подвиг* выносливости, он скорее является школой терпения и своеобразно продолжает бескомпромиссный план по преодолению собственного эго.

Согласно сценарию следующей работы («Перформанс длиной в год, 1985–1986», или «Без искусства») Тейчин Сье отправляется «в жизнь», пообещав не заниматься искусством, не думать, не читать и не говорить о нем, не смотреть на него, не посещать музеев и галерей. В этом перформансе искусство полностью растворяется в жизни, а присутствие публики становится совершенно бессмысленным. Этот год будто задуман как отрицание первых четырех — и искусства как такового.

Последняя работа Сье «Земля» похожа на предыдущий перформанс-фантом. Она продолжалась 13 лет, а стейтмент художника содержал только одно условие: Тейчин Сье будет заниматься искусством с 31 декабря 1986 до 31 декабря 1999 года, но ни разу не продемонстрирует результат своего творчества на публике. На следующий день после окончания установленного срока (1 января 2000 года) художник объявил суть своей работы: «Я сохранил себя живым. Я пережил 31 декабря 1999 года».

Представив художникам, критикам и галеристам в качестве результата 13 лет творчества лишь сообщение о том, что он выжил, Тейчин Сье осмелился сделать их участниками события в отсутствие всякого события, предложил провозгласить искусством не-производство, сделал гостей свидетелями спектакля, совершенно лишённого зрелищности. Как пишет Марина Абрамович, такие действия допустимы и достойны

уважения ввиду искренности усилий художника: мы можем быть убеждены в том, что Сье не обманщик, по крайней мере не в моральном смысле⁸.

Исследуя проблемы человеческого существования через преодоление собственных потребностей и страхов, Тейчин Сье последовательно реализует задачу самосовершенствования, демонстрируя своего рода методику *self-progressing* без конкретных ответов, которые для каждого индивидуальны и вообще не могут быть выражены словами или осмыслены на уровне логики. Поиск таких ответов в процессе непосредственного эксперимента и есть задача экзистенциального перформанса. Анализ работ Сье в контексте истории этого направления не позволяет говорить о нем как о безусловном новаторе в области формы и проблематики. Идея продолжительного самоограничения и добровольного отшельничества пришла в перформанс задолго до его работ. Соответ-

ствующие примеры мы находим в более ранних практиках Криса Бёрдена («Белый свет/Белая жара», 1975, Нью-Йорк) и Стюарта Брисли («Десять дней», 1972, Берлин; *ZL656395C*, 1972, Лондон; «Выживание в чужом мире», 1977, Кассель), Йоко Оно и Джона Леннона («В постели за мир», 1969, Амстердам, Монреаль). Решение ограничить свободу двух индивидуальностей посредством физической связи тел можно найти у Марины Абрамович и Улая («Отношения во времени», 1977, Болонья). Идея возведения опыта повседневной жизни в ранг произведения искусства также присутствует у Абрамович в перформансе «Обмен ролями» (1975, Амстердам), где художница на один вечер поменялась ролью с профессиональной проституткой и, отправив ее замещать себя на открытии собственной выставки, заняла место в окне одного из заведений квартала красных фонарей в полной готовности нести ответственность за последствия своего выбора. Приемы ограничения доступа аудитории и серийного действия как основы сценария характерны для ранних опытов Вито Аккончи, например перформанса «Слежка» (1969, Нью-Йорк). Также у Аккончи мы встречаем идею построения перформанса на основе многократного воспроизведения элементарного ритуала. В работе «Шаг» (1970) художник установил в своей квартире табуретку высотой 46 сантиметров и использовал ее как ступеньку, чтобы «каждое утро в течение назначенных месяцев ступать на нее и сходить обратно, вверх-вниз, примерно 30 шагов в минуту...»⁹, пока был в состоянии делать это безостановочно.

Значение искусства Тейчина Сье состоит в развитии открытий, сделанных художниками в

Тейчин Сье
«Под открытым
небом»,
перформанс,
1981-1982





Тейчин Сье,
Линда Монтано
«Искусство/жизнь»,
перформанс
1983-1984

60-70-е годы, а также стратегий взаимодействия с аудиторией. Сье сочетает определенные приемы, идеи и сценарии провокации, которые в совокупно-

сти делают его искусство убедительным и завершенным. Художник удачно расставляет акценты в использовании отдельных приемов, выстраивает своего рода иерархию выразительных средств, в которой продолжительность перформанса занимает ключевое положение. Сье подходит к планированию всей серии работ стратегически: последовательная реализация цикла перформансов от «Клетки» до «Земли» представляет собой динамику развития во времени целого ряда важных идей и приемов перформативной речи. Фундаментальные экзистенциальные проблемы, будь то одиночество индивида в обществе, границы личного пространства или конечность человеческого существования, Сье удается облечь в элементарные формы, дающие пример чисто художественного жеста.

Идея бездействия и отсутствия коммуникации в его работах является основополагающей: нет никаких журналов или записей, доступных нам, ни единой заметки о том, что было достигнуто художником в ходе столь продолжительных периодов саморефлексии. Нам предложена только концепция отношения к «жизни как пожизненному заключению». Обыгрывая эту мысль в перформансах «Клетка» и «Время», Сье использует невзрачный однотонный костюм, напоминающий тюремную робу. Документальные свидетельства его перформансов также принципиально обезличены — это зарубки на стене, серия репортажных фотографий и другие документы, отражающие только внешние факты: ход времени, смену событий или маршрутов. Очевидно стремление художника к самоустранению, радикальной само-нейтрализации. В этом перформансы Сье вновь обнаружи-

вают сходство с ритуальными практиками, в которых личность служителя культа не играет никакой роли и полностью растворяется в обрядовом действии.

Продолжительность и непрерывность перформансов наполняет художественные жесты Сье особым смыслом, задает определенную программу восприятия со стороны зрителя, который склонен понимать действие, возведенное в форму ежедневного культа, как нечто сакральное, связывать концепцию такого перформанса с проблемами исключительной важности. Не случайно Марина Абрамович, говоря о Сье, подчеркивает такое достоинство его работ, как убедительность: «То, чего он достиг в искусстве за пять лет, — больше, чем удавалось когда-либо любому другому перформеру. Говоря об искусстве перформанса, нужно начинать с него. Он достоин большего доверия, чем любой из ныне живущих художников»¹⁰. Другим формообразующим приемом серии долгосрочных перформансов Тейчина Сье является принцип повторения, который вообще характерен для произведений многих художников и музыкантов 60-70-х. Сье удачно сочетает тенденции минимализма с принципами духовных практик дзэн-буддизма, реализующихся в ритуале многократного воспроизведения некоего бессмысленного, «пустого» действия. Шавиро справедливо рассматривает работы Тейчина Сье как приглашение к бесконечной медитации через повторение элементарного действия¹¹. По аналогии с буддистскими практиками для работ Сье важно не само действие, а идея его перманентного воспроизводства. Это позволяет художнику достичь высокой степени



Тейчин Сье
«Время»,
перформанс,
1980-1981

вовлеченности в сам процесс деятельности, оставив на втором плане вопрос о ее смысле. Повторяемость формальных приемов на протяжении всей серии делает очевидной мысль об отношении художника к своим перформансам как к единому циклу взаимообусловленных акций, реализованных в строгой последовательности, согласно многолетнему плану автора.

Воспроизводя атмосферу скуки существования, художник представляет банальное явление обыденной жизни как объект искусства. Он использует реди-мейды, реализует творческий акт в пространстве по-

вседневной реальности, предельно ограничивает количество практических и символических артефактов, используемых в перформансах (часы/веревка/спальный мешок), отдает предпочтение автоматической документации, результат которой лишен самостоятельной эстетической ценности. Все эти приемы позволяют Сье обеспечить чистоту восприятия идеи — опыта существования.

Форма взаимодействия художника с аудиторией в его работах также носит специфический характер и проявляется в двух аспектах — в ограничении доступа зрителей в пространство проведения перформанса и в принципиальном отсутствии какого-либо концептуального обоснования работ в текстовой форме. Фактор аудитории в перформативных практиках Сье обнаруживает тесную связь с реализацией творческого замысла и сам по себе характеризуется последовательной динамикой: на пути преодоления собственного эго художник теряет зависимость от зрителя, его практики становятся все более приватными. В рамках двух первых работ («Клетка» и «Время») аудитория имела хоть и ограниченный, но четко регламентированный доступ к искусству Сье. Реализация третьего и четвертого перформансов серии («Под открытым небом», «Искусство/жизнь») предполагала особую форму контакта с аудиторией, которую можно охарактеризовать понятием «случайный свидетель». В рамках перформансов «Без искусства» и «Земля» Сье выбирает такие формы творчества, документировать которые бессмысленно. Его искусство окончательно сливается с жизнью, обозначая освобождение художника от собственного статуса.

Совершив путь от «Клетки» до «Земли» — от замкнутого пространства своей студии до целого мира, Сье преодолевает зависимость от материальных благ, потребностей в безопасности, любви, уважении, славе и, что самое важное, — самоактуализации. Для него искусство становится путем обретения и сохранения себя — то есть формой жизни. Получив ответы на все интересующие его вопросы, Сье оставляет практику перформанса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Kuspit D. *Asia on My Mind* // www.art-net.com/magazineus/features/kuspit/kuspit4-8-09.asp

² Shaviro S. *Performing Life: The Work of Tébcbing Hsieh* // performancelogia.blogspot.com/2008/01/performing-life-work-of-tebcbing-hsieh.html

³ Ibid.

⁴ Becker C. *Stilling the world* // *Out of Now: the lifeworks of Tébcbing Hsieh. Adrian Heathfield and Tébcbing Hsieh. The MIT Press, 2009. P. 367.*

⁵ Carr C. *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century. Wesleyan. 1st edition. 1993. P. 4-5.*

⁶ Ibid. P. 7.

⁷ Ibid.

⁸ *Out of Now: the lifeworks of Tébcbing Hsieh. Adrian Heathfield and Tébcbing Hsieh. The MIT Press, 2009. C. 352.*

⁹ Тейлор Б. *ART TODAY. Актуальное искусство 1970–2005. М.: Слово, 2006. С. 19.*

¹⁰ *Out of Now: the lifeworks of Tébcbing Hsieh. Adrian Heathfield and Tébcbing Hsieh. The MIT Press, 2009. P. 352.*

¹¹ Shaviro S. *Performing Life: The Work of Tébcbing Hsieh* // performancelogia.blogspot.com/2008/01/performing-life-work-of-tebcbing-hsieh.html

Екатерина Крылова
Родилась в Москве в 1983 году. Историки современного искусства. Живет в Москве.



ДАРЫ КОММУНИЗМА (В РАБОЧЕМ ПОРЯДКЕ)

ЕЛЕНА СОРОКИНА



**Мона Ватаману,
Флорин Тудор**
*«Площадь
Розы Люксембург»,
искусство в публичном
пространстве,
2008*

Игорь Грубич
*Из серии
«Уроки краткого
цитирования»,
2009*

«Уважаемые дамы и господа, прошу вас принять в дар книгу В. И. Ленина "Империализм как высшая стадия капитализма". В моей личной библиотеке оказалось несколько экземпляров этой книги, и я чрезвычайно рад возможности предоставить один из них вашей корпоративной библиотеке. Пожалуйста, будьте любезны подтвердить получение книги в письменном виде. С уважением, Евгений Фикс». Это письмо-тест было разослано художником Е. Фиксом в 2006 году в 100 экземплярах — и не кому-нибудь, а ста крупнейшим американским корпорациям в строгом соответствии со списком журнала Forbes. Редакции компаний на великодушное пожертвование художника отличались по форме и содержанию: 20 экземпля-

ров были отвергнуты со всей корпоративной вежливостью, 14 были, как это ни удивительно, приняты и сопровождаемы достаточно любопытными комментариями, остальные же письма остались без ответа.

Этот проект, осуществленный в Нью-Йорке, можно сопоставить с другим проектом по художественному распространению марксизма-ленинизма в XXI веке. Известный хорватский художник Игорь Грубич пытался продать два букинистических издания, «Маркс для начинающих» и «Ленин для начинающих», на родных просторах бывшей Югославии в 2008 году — на сувенирном рынке, располагающемся перед дворцом античного гонителя христиан Диоклетиана в городе Сплите. По иронии истории дворец и

мавзолей императора ныне являются кафедральным собором города, перед которым и расположился художник со своим идеологическим товаром. Покупателей на книги не нашлось, но были интересные. Впрочем, причины плохого сбыта продукции были чисто концептуальными: художник невозможно завысил цену на марксистское наследие, дабы продлить удовольствие от перформативного акта продажи и сопутствующего обмена идеями с потенциальными покупателями.

Комментируя подобные проекты с четко сформулированной политической направленностью, критики часто рассматривают их в контексте социально-экономических и геополитических реалий, поэтому разговор неизбежно заходит о пресловутой проблематике посткоммунизма и его конкретных проявлениях в отдельно взятых странах, а также об адекватном выражении этой проблематики в том или ином произведении. Не отрицая важности локального контекста, нам тем не менее хотелось бы уделить должное внимание формальным составляющим этих проектов и проследить некоторые моменты из истории искусства, которые они используют в качестве референтного поля. Эти проекты можно рассматривать либо как акции с перформативными элементами, либо как интервенцию в публичное пространство. Вполне возможно их прочтение и через т.н. эстетику взаимодействия, но мы считаем, что следует



Йоко Оно
*«Забей гвоздь
 в картину!»,
 молоток, гвозди,
 доска,
 1961*

рассмотреть данные проекты с точки зрения напряжения, которое возникает между логикой дара, труда и вызова. Эта логика отнюдь не означает, что они воплощают дар, буквально являются дарами или оформлены как жесты щедрости в значении, которое обычно используют при обсуждении работ Феликса Гонзалес-Торреса. Экспериментируя с различными моделями дара, участники обсуждаемых здесь проектов создают разветвленную сеть возможностей, позволяющую не только оперировать в рамках механизма дара, но и использовать различные его стратегии. В результате они скорее осуществляют *détournement*, нежели прямую апроприацию механизмов символического обмена и их исторических прецедентов.

Логика дара присутствует и в проекте «Площадь Розы Люк-

сембург», который мы считаем нужным тоже включить в обсуждение. Он был осуществлен художниками Моной Ватаману и Флорином Тудор специально для Периферийной биеннале в румынском городе Яссы. С помощью берлинских архитекторов из *Raumlabor* художники возвели в центре города многофункциональную трибуну в стиле вполне узнаваемого социализма. С этой трибуны можно было при желании произнести речь, на ее ступенях — расположиться для проведения семинара либо обсуждения, переходящего в пикник, использовать ее внутреннее пространство как информационное либо выставочное, а наружные боковые плоскости — как поверхность для видеопроекций. Кроме того, на темно-красном фоне белыми буквами были написаны три цитаты из Розы Люксембург, одна из которых — знаменитое «Свобода — это всегда свобода инакомыслящих». В рамках биеннального проекта художники попытались предложить модель трибуны, используемой в качестве публичного пространства, этакой современной агоры, платформы для прямой демократии.

Как же воплощаются эти концептуальные дары в их специфическом времени и пространстве и на какие прецеденты они опираются? Проекты Грубича, Фикса и Ватаману-Тудор могут по некоторым параметрам походить на экспериментальные проекты конца 60-х, посвященные, согласно определению Люси Липпард, дематериализации искусства. Наши проекты тоже функционируют в эстетическом режиме нематериального трудопроизводства, так как объекты, задействованные в

этих произведениях, служат определенной цели либо несут определенное послание; они не составляют работы художника. Труд художника не направлен здесь на объект, он происходит вне объекта — в акции, обращении, предложении либо приглашении к размышлению на определенную тему. Тем не менее необходимо отметить, что, в отличие от исторических партиципативных проектов 60-70-х, в обсуждаемых здесь проектах авторское самоотречение в постмодернистском ключе не находится в центре внимания художников, и зритель вполне может использовать работу художника, но вовсе не обязан ее завершать, как принято было в 60-70-х. Например, хрестоматийные произведения «Отрежь кусочек» Йоко Оно или «Волшебный пьедестал» Пьеро Манцони предполагали, что зритель должен буквально участвовать в произведении, чтобы оно состоялось и имело смысл: отрезать куски ткани от платья Йоко Оно или взбираться на пьедестал, перевоплощаясь в живую скульптуру.

В нашем же случае через свои работы авторы пытаются передать определенное послание в рамках общественного пространства, причем как можно яснее, рассчитывая на участие зрителя, но не настаивая на нем. Кроме того, они обращаются к определенной публике, которую художники выбирают сами. Цитаты о свободе инакомыслящих из Розы Люксембург резонируют в пограничном Яссы с его богатой историей диаспор, Грубич работает с постюгославским контекстом, Фикс обращается к корпорациям. Все эти зрители/потенциальные участники представляются художником



Игорь Грубич
Из серии
«366 ритуалов
освобождения»,
2008-2009

не как отчужденные индивиды, ожидающие от него освобождения, и не как зрители, постмодернистски разделяющие с ним авторство. Вышеупомянутые проекты задуманы и оформлены как некие «дарственные предложения» определенным группам, коллективам или сообществам — будь то население определенного города или американские корпорации. Зрители и другие представители художественной тусовки — символические потребители проектов — как раз не являются одаряемыми: концептуальные художественные дары предназначены не им.

Кто же тогда изначальная публика художника? Кто эти зрители, к которым они обращаются: граждане, толпа, масса, нация, народ, воображаемое сообщество иного рода? Здесь очевидна шаткость понятий. Дело в том, что распад социалистического строя означал окончательное разложе-

ние символического образа народа — одной из основных идеологических фигур XX века. Социалистический строй, основанный на идеализированном понятии народа, не вынес давления коллективного тела реальных нерепрезентированных людей, или, другими словами, толпы. В этом контексте трибуна является сложной метафорой, которую художники используют и наполняют новым смыслом. Ее прозрачная иконография коммунистического модернизма отсылает к парадам и демонстрациям с их ритуалом взаимной презентации сакральных тел власти народу и коллективному телу народа — власти.

К этой узнаваемой форме прилагаются послания Розы Люксембург, сегодня забытой и вытесненной из памяти. Люксембург была одной из самых ярких фигур революционного движения, теоретиком революции и — это интересно — художником прежде

всего — проповедником радикальной эмансипации и самоорганизации трудящихся масс. Ватаману и Тудор решают дать ей слово, предоставить возможность задать вопросы наследникам с трибуны — жест, выглядящий сегодня безнадежно утопичным. Он может лишь указать на отсутствие народа и на политику организованной амнезии по отношению к коммунистическому прошлому. Как пишет Славой Жижек, после победы демократии в Восточной Европе все коллективные импульсы и инициативы по самоорганизации неожиданно выдохлись и потеряли всякий смысл. Все, кто был участником первоначального накопления демократии — политические и культурные группы, комитеты и социальные движения, активные в начале 90-х, — либо исчезли со сцены, либо стали невидимыми для широкой публики. Опираясь на эту мысль, можно отметить, что рассматриваемые проекты указывают именно на это, на тот момент в коллективном сознании, когда первоначальное накопление демократии превратилось в дар демократии и было принято как таковой, в блестящей упаковке, как подарок на нововведенное рождество.

Поэтому жест дара в данном контексте приобретает специфические черты: художники преподносят в символический дар то, что может быть понято как дар памяти, а именно памяти коммунизма во времена организованной амнезии.

В чем же, собственно говоря, заключается каждый из даров? Ватаману и Тудор преподносят символическое пространство свободы самовыражения — трибуну как объект, маркирующий возможность свободной публичной дискуссии,



Игорь Грубич
Из серии
«366 ритуалов
освобождения»,
2008-2009

некое утопическое пространство, которое по замыслу художников мигрировало в разные части города, что указывает в первую очередь на отсутствие подобных пространств и возможностей сегодня. Грубич осуществляет такой же акт, размещая и предлагая к рассмотрению легко узнаваемые символы коммунистического прошлого в городской среде. В проекте «366 ритуалов освобождения» он разъезжал по городским кварталам — от бедных до фешенебельных — в послерождественское время, украшая отслужившие свое и выброшенные на улицу елки пятиконечными красными звездами. Это «коммунистиче-

ское рождество» Грубича, как и «Маркс для начинающих», как и архитектурный язык коммунистического модернизма, апроприированный в трибуне Ватаману и Тудора, — все это, конечно же, сувениры из прошлого, пирожное мадлен Пруста в восточно-европейском контексте. Но эти жесты содержат в себе нечто большее, чем простое напоминание об ушедшем социализме. Как уже было отмечено, посредством них авторы рефлексировали на тему коллапса групповых идентичностей — будь то рабочий класс или разнообразные социалистические коллективы, частью которых являлся практически каждый человек, — и указывают на вездесущий национализм как на единственную доминантную форму коллективной идентичности сегодня. В еще одном своем проекте, «Уроки краткого цитирования», Грубич также указывает зрителю на это отсутствие, пустоту. Весьма характерным жестом, обратным иконоклазму 90-х, он оживляет памятники, дает им слово, превращая их из мертвых и никому не нужных монументов с неустаревающей и нерелевантной историей в публичных ораторов. Возвращенные таким образом к жизни статуи командоров (коммунистических, революционных и других) тоже обращаются к несуществующему более народу и напоминают как о его утерянной коллективной идентичности, так и о неприобретенной новой. Вполне театральный брехтианский жест прямого обращения к зрителю (в данном случае любому прохожему) и упор на дидактический момент воспринимаются как приглашение к солидарности, то есть опять же как абсолют-

но безнадежный зов, глас вопиющего в пустыне индивидуалистических стратегий. Неуместные вопросы о наследии коммунизма в исполнении Грубича выглядят как проповедь и провокация одновременно, и отношения, выстраиваемые со зрителем, вполне конкретны — дары выступают в качестве вызова и аргументации в защиту партиципаторной, активной позиции как зрителя, так и художника. Такой же жест вовлечения, приглашение символически присоединиться к Розе Люксембург, осуществили Ватаману и Тудор с помощью трибуны, которая указывает на долг гражданского непослушания и на необходимость сформулировать новую идею народа, то есть самих зрителей и потенциальных участников. Но все эти «дарственные вызовы» откровенно диспропорциональны и явно несоразмерны ни современному духу индивидуализма, ни возможностям какой бы то ни было публики, мало заинтересованной в подобном рода рефлексиях.

Можно смело утверждать, что обращение к памяти Розы Люксембург в строго антикоммунистической атмосфере новых европейских союзников столь же неуместно, как и рассуждения о ленинском наследии в Америке. В отличие от Маркса, которого преподают практически все серьезные университеты и который присутствует даже в кратком курсе для работников Уолл-стрит, Ленин совершенно маргинализован и ассоциируется прежде всего с революционным террором, а потому лишен какого бы то ни было интеллектуального интереса. Поэтому в проекте «Ленин для вашей библиотеки» Фикс тоже осуществляет абсолютно не-



Игорь Грубич
Из серии
«Уроки краткого
цитирования»,
2009

уместный дар-вызов, заключающийся в подношении ленинских идей, согласно которым материальное производство полностью подчинено интересам финансового капитала. Необходимо отметить, что проект реализован в 2006 году. С тех пор востребованность и релевантность книг Ленина и Маркса для западного зрителя и читателя значительно повысились, и можно смело утверждать, что «художественный дар» оказался в данном случае пророческим.

Что же касается формальных составляющих проекта, локальная специфика вносит здесь свои коррективы. Фикс использует местные механизмы дарения — ленинский «Империализм» преподносится как благотворительный жест, donation. Апроприация этого механизма в данном случае откровенно иронична: художник великодушно жертвует книгу мультимиллионным корпорациям. Механизм *donation* — нововведение в Вос-

точной Европе и России — в Америке давно является самым распространенным инструментом культурного влияния и воплощает идею дара во всем его капиталистическом великолепии. Чаще всего это официально заключенный контракт, правовой механизм, освобождающий от налогов, официальное определение которого — «дар, осуществленный физическим либо юридическим лицом обычно для благотворительных целей либо для содействия политическим, культурным и общественным организациям». Подобные передачи целенаправленного юридически оформленного дара не предполагают ответа: превосходство донора-спонсора всем ясно и символические или материальные дивиденды возвращаются к нему из других источников. Как известно, дар всегда устанавливает неравенство либо укрепляет уже существующую иерархию. Каждый «дарственный акт» открывает возмож-

ность двух видов отношений между «благодетелем» и «вознагражденным». Это отношение солидарности, поскольку даритель делится тем, что имеет, и отношение превосходства, потому что принять дар — значит оказаться в долгу, в символической зависимости от «спонсора». В проекте Фикса сам художник играет роль «великодушного спонсора», усложняя тем самым стратегию дара и переворачивая стандартную круговую схему «корпорация спонсирует — художник принимает». Кроме того, проект не направлен на какую бы то ни было активацию зрителя, скорее можно сказать, что он манипулятивно вовлекает в участие избранную художником публику.

Сопоставив эти проекты с эстетикой отношений, уделявшей особое внимание логике дара и обмена, мы ясно увидим различия. Изгоняя утопию из храма искусства, в своем знаменитом тексте «Эстетика взаимодействия» — художественной библии 90-х — Никола Буррио утверждал, что роль искусства сегодня заключается отнюдь не в том, чтобы создавать воображаемые или утопические реальности. Искусство должно являться образом жизни и предлагать модели действия внутри существующей реальности, каким бы ни был выбранный художником масштаб. Вместо того чтобы бросать вызов реальности, художник должен учиться обживать ее. Таким образом взаимодействуя с действительностью и создавая отношения со зрителем, художники нередко пытались его чем-нибудь одарить: устраивая, например, кухню для приготовления тайландских блюд в Нью-Йоркской галерее, как в нашумевшем проекте Рикрита Тиравани «Без



Йоко Оно со
стеклянным молотком
на выставке
Half-a-Wind,
1967

названия» (1992). Будучи частью взаимодействий, изображенных в 90-е, подобные дары легко вписывались в схемы взаимовыгодных стратегий — несмотря на всю сложность теорий дара, который, как это следовало уже из известнейшего эссе Марселя Мосса и его многочисленных толкований, является весьма неоднозначным механизмом, состоящим из сложных циклов обмена материальными и символическими ценностями. Каждый жест дарения создает обязательство ответа, отзыва, реакции — это всегда эксплицитный либо имплицитный вызов.

Анализ амбивалентности дара оказал огромное влияние на

искусство 60-х и его последующие интерпретации. На примере архаических обществ Мосс показал, что дары лишь формально добровольны, в реальности же — щедрость обязательна. Любой дар предполагает обязательство ответного дара, образуя таким образом цикл символического обмена. Как институция дара в архаических обществах, так и его современные модели не являются чисто альтруистическими актами, так как они непременно предполагают компенсирующий взаимный дар, материальный или символический. В какой бы форме она ни была воспринята, идея дара была пропущена через эстетику отношений и заметно на нее повлияла. Но, как уже отмечалось, отношения дарения и коммуникативные ситуации 90-х — всегда фундаментально гармоничные — отказывались от идеи какого бы то ни было влияния на общество, не говоря уже о его трансформации. Многие критики эстетики взаимодействий подчеркивали именно ее бесппроблемную вписываемость в этос новой цифровой экономики. Оставалось неясным, каким образом сетевые отношения этого искусства могли противостоять принципам новой экономики с ее продвижением предпринимательства, подвижного менеджмента и необязательных, непрочных и ни к чему не обязывающих социальных связей. И нельзя ли заподозрить подобное искусство взаимодействия в поверхностной романтизации и идеализации социально-экономических условий 90-х с их поведенческими моделями, которые таким образом служили им скорее идеологическим подспорьем, нежели рефлексивной критикой? В нашумевшей

статье влиятельный британский теоретик Клер Бишоп задавала именно этот вопрос: если искусство взаимодействия и производит отношения между людьми, то какие именно отношения, для кого и зачем? Ни на один из этих вопросов эстетика взаимодействия не в состоянии была дать удовлетворительный ответ.

Собственно поэтому проекты, обсуждаемые в данной статье, более близки по духу западным 60-70-м, а именно проектам, которые серьезно исследовали проблематику дара и труда как часть программы дематериализации искусства. Художники реагировали таким образом на распространение сервисной экономики и меняющийся статус труда в западных обществах, в том числе и труда художника. Они пытались изобрести альтернативные модели обмена, которые смогли бы противостоять или по крайней мере усложнить либо же спародировать коммерциализацию искусства. Многие из них экспериментировали с экономикой дара как с одной из возможных альтернатив (помимо упомянутых Йоко Оно и Пьеро Манцони, к таким художникам относятся Элеанор Антин, Вали Экспорт, Алисон Ноулес и ныне знаменитая Лиция Кларк). Труд и распределение даров были тонко взаимосвязаны: труд являлся одним из возможных ответных даров. Произведения искусства выступали в качестве механизмов, способных породить социальное взаимодействие или начинать процесс обмена, приводящий в движение цепную реакцию дара и долга его возмещения.

Помимо реорганизации отношений между производителем произведения и его потребителем, работы 60-х часто те-

Йоко Оно
*«Отрежь кусочек»,
 документация
 перформанса,
 1964*



стировали зрительские чувства чести и бесчестия, стыда, власти, риска, унижения или престижа. Но проблема радикально нематериальных проектов 60-х, как, впрочем, и эстетики взаимодействия, заключалась в том, что, будучи вовлеченными в систему искусства, эти дарственные жесты, полные художественной щедрости, теряли смысл и назначение и, можно сказать, изменяли свою природу. Эксперименты альтернативной художественной экономики 60-х чаще всего терпели поражение в своих утопических устремлениях и успешно ассимилировались рынком, в то

время как огромное количество произведений искусства взаимодействия быстро стало иррелевантным.

Сегодняшние экономические инновации заставляют вновь переосмыслить стратегии дара и их функционирование (например, повсеместно внедряемая бесплатная раздача — своеобразное одаривание в надежде на будущее потребление — регулярно используется как протокоммерческая фаза, предшествующая выбросу товара на рынок). Поэтому механизм дара сегодня может быть задействован только опосредованно; переключен, например, на более специфические вопросы, а именно «как, зачем и для кого производится ценный продукт» — это относится и к интеллектуальным, и к аффективным, и к художественным ценностям. Как заметил американский теоретик Грегори Шолетт, если искусство желает избежать судьбы протокоммерческого эксперимента для новых рыночных ниш, дары должны превратиться в эстетические и дидактические дары сопротивления. Но в современном контексте повсеместного прекарного труда труд как дар практически обязателен во многих сферах деятельности, включая художественную. Фактом является и то, что повсеместное введение прекарного труда является одним из долговременных результатов исчезновения коммунистического мира, сдерживавшего наиболее радикальные капиталистические нововведения в области трудового законодательства и финансовых услуг.

Поэтому создатели обсуждаемых здесь проектов не пытаются изобрести ни новые экономические модели существова-

ния, ни новые варианты экономики дара. Эти работы по сути являются сугубо политическими дарами, которые позволяют формулировать полемические основы для переосмысления нашего отношения к истории коммунизма. С формальной точки зрения авторы виртуозно осуществляют субверсивную игру с эстетикой дара, разделяя поле художественного действия и последующей рецепции произведения, а также формулируя специфическую позицию по отношению к специфической публике. В результате эта точность попадания в дискурсивную цель, связанную с сегодняшними проблемами, воскрешает элементы коммунистического прошлого для очередного свежего взгляда на историю. В отличие от классических реляционных проектов, они не столь эффективны в дарении, сколь действенны в формулировке вызова публике. Субверсивная интеллектуальная поддержка корпораций, воскрешение памятников либо коллективистская кастомизация трибуны — все это может быть названо антагонистическими или критическими дарами, которые в полной мере актуализируют парадоксальное состояние коммунистического прошлого сегодня.

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



СТРИТ-АРТ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ОБЖИВАНИЯ УЛИЧНОЙ СРЕДЫ

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Стрит-арт как внесистемный авангард

Стрит-арт, или иначе искусство уличных интервенций во всем многообразии его тактических методов и жанровых форм, становится популярнейшим феноменом в нулевые, хотя еще в 60-70-е он зарекомендовал себя в качестве действенного способа протестного освоения городского пространства. Пристальное внимание к стрит-арту в нулевые связано с истощенностью и рутинизацией системного поля искусства и запросом на внесистемный авангард, экспонируемый не на традиционных музейных и галерейных площадках, а в неожиданных урбанистических зонах, как правило, не наделенных устойчивым культурным статусом. Такой внесистемный авангард намеренно противопоставляет себя и коммерческому мейнстриму, и искусству политического активизма с их ориентацией на собственные ресурсы институциональной поддержки и культурной аудитории.

В нулевые «современное искусство» в его системной ипостаси зачастую перестает отождествляться с напряженной интеллектуальной работой, индустрией производства знаний или новых подрывных смыслов, сводясь к набору индивидуальных стратегий взаимодействия с господствующими трендами. И стрит-арт, предполагающий радикальный отказ от включенности в магистральный культурный процесс, стал его *внесистемной альтерна-*

тивной. Поколение нулевых обнаружило в стрит-арте тот же неисчерпаемый потенциал обновления, что предшествующее поколение — в искусстве новых технологий, призванном преобразовать традиционные коды визуальной репрезентации с помощью электронных медиа.

Для уличных художников принципиально важно сохранить за собой репутацию независимых захватчиков городской среды, обживающих и присваивающих ее через нанесение графических тэгов. Стрит-арт сознательно балансирует на грани между искусством и вандализмом, между свободным самовыражением и разнузданным хулиганством, между разрешенным и уголовно преследуемым, между эстетическим и правовым полем. Для уличного художника (в куртке-балахоне с надвинутым на глаза капюшоном и с аэрозольным баллончиком) возможны две перспективы: попадание его работ в галерейную коллекцию или на страницы альбома с роскошным полиграфическим оформлением или же арест, крупный денежный штраф и даже многомесячный тюремный срок.

Стрит-арт — это пафосная эстетизация бунта, бунта не против отдельных системных недочетов, не против рыночной коррумпированности конкретных культурных персонажей или институтов, а против всего и вся, против капиталистического жизненного уклада, против эксплуатации, прекари-тета, расового и классового не-

равенства, полицейского насилия и произвола крупных дельцов, неуклонного роста безработицы и социальной незащищенности и т.д. Но это бунт без программы, без внятной риторики и четкой адресации, бунт, происходящий стихийно в данный момент и не оформленный в организованное сопротивление.

Такое бунтарство нередко используется в целях личного карьерного продвижения. Некоторые уличные художники обращаются к стрит-арту ради рекламной раскрутки, ради того, чтобы познакомить потенциальных спонсоров с особенностями своей манеры и тем самым привлечь их для реализации будущих коммерчески прибыльных проектов уже вне уличного пространства. Стрит-арт внутренне противоречив и полемичен. Всегда ли он относится к территории искусства, пусть и распространенной на неблагоприятные участки городского ландшафта? Может, зачастую он является просто способом волеизъявления экстраемальных молодежных субкультур, подчас ультраправого или профашистского толка?

К сожалению, стрит-арт пока не обзавелся собственной терминологией и теоретической базой. Следует отметить, что помимо основополагающих для изучения стрит-арта книг «Трафаретные граффити» (2002) и «Мир граффити» (2004), вышедших под редакцией Тристана Манко, во второй половине нулевых был опубликован целый ряд претендующих на фунда-

Материал
проиллюстрирован
фотографиями
берлинского
стрит-арта.
Фотографии
предоставлены
автором.



ментальность обзоров мирового стрит-арта. Упомянем здесь «Пост-граффити: между улицей, искусством и коммерцией» (2007) Джулии Рейнеке, «Нация трафарета: граффити, сообщество и искусство» (2008) Рассела Хауза, а также «Посягательство» (2010) под редакцией Карло МакКормика и Этеля Сено и «После улицы» (2010) Патрика Нгуена. Большинство из этих книг представляет собой иллюстрированные каталоги с репрезентативной подборкой «шедевров» мирового стрит-арта или сборники интервью со скандально известными уличными художниками родом от Рио-де-Жанейро до Кейптауна. И хотя иллюстративный материал по истории, географии и национальной специфике стрит-арта уже достаточно систематизирован, до сих пор не предприняты значимые усилия по

его теоретическому осмыслению.

Недостаточная теоретическая проработка создает ряд трудностей при разграничении тех видов уличного искусства, которые могут быть обозначены термином «стрит-арт». Жанровая палитра стрит-арта крайне расплывчата: традиционно в нее включаются граффити, рисунок по трафарету или шаблону, расклейка стикеров и плакатов, грандиозные настенные росписи (муралы), окутывание зданий и сооружений в материю или ткани, проецирование видео на строение или пустыри, городская герилья, флешмобы, инсталляции под открытым небом и многое другое. Поскольку жанровые рамки стрит-арта изначально не заданы, совершенно непонятно, любые ли граффити попадают в разряд стрит-арта, а если нет, то каковы критерии их отбора. Не-

понятно, следует ли различать стрит-арт, стикер-арт и стенсил-арт или это синонимичные понятия. Непонятно, насколько к стрит-арту относится описанное Наоми Кляйн в книге *No Logo* движение «Вернуть себе улицы» и т.д. Таким образом, жанровый репертуар стрит-арта практически неисчерпаем, к нему можно подверстать чуть ли не любые формы протестной уличной активности.

Стрит-арт как массированная бомбардировка

Несмотря на жанровое разнообразие, в стрит-арте преобладает общая идейная и стратегическая установка на подрыв существующего символического порядка, на *массированную ковровую бомбардировку* социальных пространств, служащих финансовым интересам крупного корпоративного капитала. Недаром один из наиболее информативных документальных фильмов о стрит-арте, снятый Джоном Райсом в 2007 году, озаглавлен императивом «Бомби!». Этот травелог рассказывает об особенностях всемирного распространения стрит-арта от Филадельфии до Кейптауна и от Нью-Йорка до Токио. Герои фильма — уличные художники с разных континентов, из разных этнокультурных контекстов, с разным уровнем образования. Здесь и признанные ветераны стрит-арта, вроде Cornbread из Филадельфии, посылный Taki 183 из Нью-Йорка, рисующий городских крыс Blek le Rat из Парижа, дуэт Os Gemeos из Рио-де-Жанейро или Shepard Fairey, прославившийся постером с изображением Обамы. И безымянные арабские подростки из парижских пригородов, утверждающие «я ставлю тэг — значит я существую» и воспринимающие

стрит-арт как оптимальную для постиндустриального мегаполиса форму жизни. Попавшие в антологии современного искусства уличные художники и безымянные граффитисты своими «бомбардировками» пытаются символически уничтожить устанавливаемые сверху социальные иерархии, правила, запреты и предписания. Всех интервьюируемых в фильме уличных художников, несмотря на их национальные и социальные различия, объединяет жесткая нетерпимость к навязываемым социальным сценариям и ритуалам.

Многие фильмы о стрит-арте — игровые, вроде «Бомби системе!» (2002) Адама Бхала Лу, или документальные, типа «Бомби Берлин! Спецпредложение!» (2010) — подчеркивают бомбардировочную сверхзадачу уличного искусства. Безусловно, под бомбардировкой здесь понимается не реальная военная операция, а экстравагантная метафора, указывающая на ролевой образ стрит-арта. Во-первых, он утверждает главенство социальной функции искусства, во-вторых, изымает искусство из традиционного для него музейно-галерейного пространства и перемещает в живой и непредсказуемый контекст улицы. При этом стрит-арт доводит до логического предела и воплощает (порой в пародийном или даже издевательском ключе) утопические проекты, стимулировавшие идейно-эстетические поиски искусства XX века.

В первую очередь, это авангардный проект демократизации искусства, предполагающий, что любой дилетант, даже не обладая художественным образованием, способен стать подлинным художником, оставив неповторимую метку внутри городского ландшафта. Во-

вторых — модернистский проект тотальной демузеификации, предписывающий искусству полный и окончательный разрыв с каноническими формами культурного архива и заставляющий искусство искать себе место в пространстве не прогнозируемых экспериментов с городской средой. Затем это постмодернистский проект «смерть автора», требующий от уличного художника сохранять анонимность (для массмедиа) и неуловимость (для полицейских облав), скрываясь под эксцентричными псевдонимами вроде Above, Invader, Swoon или Twist, а то и за буквенно-числовыми комбинациями типа Core2 или StayHigh149. Разумеется, стрит-арт не стремится по-настоящему реализовать эти незавершенные утопии. Скорее наоборот, стрит-арт играет на пересечении кодов высокой культуры и субкультурных тенденций, играет весело и глумливо.

С точки зрения социальной прагматики стрит-арт может выполнять *функцию политического сообщения*, моментально откликаясь на актуальные события из новостной ленты; *функцию криминального шифра*, указывающего на место проведения бандитских разборок или сохраняющего память о борьбе преступных группировок между собой или с органами правопорядка; и, наконец, *функцию субкультурного послания*, адресованного членам неформальных молодежных объединений, вроде панков, эмо, антифа, рэперов или скинхедов, и использующего их символику, в том числе засекреченную.

Стрит-арт — это искусство пространственной экспансии, стремящееся захватить как можно более масштабные участки городского пространства,

испещрив их метками и тэгами, абсурдистскими надписями и (псевдо- или анти-) рекламой. Вторгаясь в топографию города, стрит-арт может использовать два противоположных метода освоения пространства. Он тяготеет к неуправляемому расширению, расплываясь по необъятным пустым брандмауэрам, многокилометровым складским помещениям, транспортным эстакадам и стройплощадкам.

Техника муралей, развивавшаяся еще в 30-е годы Давидом Сикейросом, Хосе Ороско и Диего Ривера, а в нулевые отточенная бразильским дуэтом Os Gêmeos, Бэнкси и Шепардом Фэйри, позволяет захватывать обширные городские зоны. Работа муралиста, безусловно, требует больших временных инвестиций, объемных затрат расходного материала и если не материальную поддержку, то как минимум юридическое разрешение (или хотя бы молчаливое попустительство) со стороны городских властей. Диего Ривера, расписывающий Детройт, и Os Gêmeos, покрывающие муральями фабрично-индустриальную часть Челси, действовали легально, согласованно с органами муниципального управления.

Там же, где стрит-арт жестоко карается, как, например, в Кейптауне времен апартеида, Нью-Йорке Джулиани, где ради искоренения стрит-арта были созданы специальные полицейские бригады, или в Берлине, где за это грозит штраф в несколько тысяч евро, уличный художник прибегает к разнообразным интервенциям. Изображения наносятся на труднодоступные поверхности (вроде перекрытий мостов, карнизов крыш или трансформаторных будок), где их почти невозможно быстро закрасить, либо на-



дежно прячутся во внутренних двориках или нефункциональных с архитектурной точки зрения нишах. Так, берлинские уличные художники Just или ХооооХ оставляют в разных точках города оттиски своего сценического имени, используя заранее заготовленные трафареты и отсканированные материалы.

В арсенале стрит-арта преобладают две основные манеры репрезентации. *Компактная манера* предполагает, что тэг с именем художника молниеносно наносится на укромные участки городского пространства, а *манера экспансионная*, иначе называемая «дикий стиль», оставляет растекаться по поверхности урбанистических объектов слипшиеся в неразборчивую цветовую массу буквы или знаки. Первая манера не предполагает особого образовательного ценза и по-

пулярна среди представителей маргинальных групп, этнических или криминальных, разрисовывающих свои неблагополучные районы и точно атакующих приватизированный или муниципальный общественный транспорт.

Вторая манера популярна в основном среди обитателей богемно-артистических кварталов мировых мегаполисов с развитой художественной средой (Лондон, Париж, Берлин, Нью-Йорк, Сан-Франциско, Токио и др.). В силу своей инвестиционной привлекательности и туристической престижности такие кварталы начинают подвергаться джентрификации, насильственному расселению анархо-коммунистических сквотов и передаче элитной недвижимости, освоенной крупными девелоперами, в руки обеспеченных капиталистических собственников. От

уличного художника, работающего во второй манере, требуется куда более высокий уровень художественной грамотности, поскольку здесь все базируется на множестве переключек и параллелей с поп-артом, лэнд-артом, трансавангардом или акционизмом, с работами Жана-Мишеля Баския и Кита Херинга (также практиковавших стрит-арт), Ричарда Серра и Христо, Питера Вайбеля, Вали Экспорт и Барбары Крюгер.

Если первая манера — нанесение подписи-тэга — исполняет в первую очередь мемориальную функцию, роль метки или памятки о человеке или событии, то вторая манера — плотное расписывание городской фактуры — обладает четким агитационным и пропагандистским назначением. Стрит-арт агитирует за безраздельную передачу прав собственности на публичное городское пространство от государственных или транснациональных капиталистических корпораций независимым протестным сообществам.

Стрит-арт как номадический режим

Уличный художник — убежденный кочевник, безостановочно сменяющий точки приложения своей креативной силы, регулярно перебирающийся из одного мегаполиса в другой, с континента на континент. Так, известный стрит-артист Above с 2002 по 2010 годы успевает поработать в Париже, Берлине, Рейкьявике, Лос-Анджелесе, Сиэтле, Рио-де-Жанейро, на Кубе и т.д. В постоянных географических скачках строятся и звездные карьеры Бэнкси, BLU или балтиморца Майкла Кирби, разрисовавшего несколько сот городов в Европе и Латинской Америке. Такой

номадизм не просто результат желания покорить весь мир и разрекламировать повсюду особенности своей манеры, это проявление фундаментальной установки стрит-арта на интернациональность. Художественная атака на одну улицу должна обрести всемирный отклик, поскольку является открытым выражением готовности к борьбе за перераспределение публичного пространства в мировом контексте.

Примечательно, что для своих интервенций уличное искусство стремится выбрать те фрагменты городской инфраструктуры, которые несли бы в себе отпечаток политических трагедий или этнических конфликтов. По сути, стрит-арт посягает на символические «места памяти» (термин Пьера Нора), являющиеся для современного культурного сознания своего рода непроработанными травмами. При этом стрит-арт не стремится терапевтически «снять» болезненные эпизоды исторического прошлого или смягчить их гнетущие последствия, не претендует на роль третейского судьи, способного рассудить, кто виноват, а кто прав. Стрит-арт указывает на тревожащие всех зоны негативного коллективного опыта и делает визуальный образ (с его этическим содержанием) мощным компенсаторным орудием, нацеленным если не на преодоление, то хотя бы на максимально подробное проговаривание этого депрессивного опыта. Так, в 2007 году лондонский коллектив «Гётто Санты», ежегодно устраивающий массовые хеппинги и ярмарки авторских принтов, мобилизует несколько звезд мирового стрит-арта — Бэнкси, BLU, Ron English, Swoon и др., — чтобы они украсили бетонный участок Вифлеемской стены безопас-

ности, отделяющей Западный берег реки Иордан от израильских территорий.

Пожалуй, самый знаменитый объект, сохранивший (до некоторой степени) критические усилия стрит-арта по осмыслению недавней истории, — это Берлинская стена, которую на протяжении всей эпохи холодной войны испывали (главным образом с западной стороны) всевозможными прокламациями и воззваниями. В 1989 году, буквально перед сносом, Берлинская стена превращается в граффитистский «боевой листок». Тогда же русский стрит-артист Дмитрий Врубель прославился своей фреской, запечатлевшей братский поцелуй Брежнева и Хонеккера. Уничтоженная во время разрушения стены, фреска была восстановлена при содействии берлинского муниципалитета к двадцатилетней годовщине падения Берлинской стены в 2009 году.

К этой дате харизматичные лидеры мирового стрит-арта — Бэнкси, Above и Dolk — покрывают руины Берлинской стены ироничными и ностальгическими граффити. Например, вызвавшая большой резонанс фреска Above под названием *Bridge the Divide* изображает саркастично улыбающегося офицера безопасности в зеленой униформе и устремленную к нему и пробивающую стену руку с полевыми цветами. Так стрит-арт, озабоченный яростной *демузеификацией настоящего*, парадоксально оказывается средством примиряющей *музеификации прошлого*.

Несмотря на свои интернационалистские амбиции, стрит-арт обладает отчетливыми национальными особенностями. Так, латиноамериканская (или калифорнийская) версия стрит-арта старательно

соединяет традиционную для этого региона этнокультурную символику с эмблемами постиндустриального общества потребления, создавая неожиданный гибрид локального и глобального. В свою очередь, европейская (особенно берлинская) линия стрит-арта куда менее озабочена бурлескным смешением этнокитча с глобалистской попсой; здесь стрит-арт исследует антропологические измерения городского пространства. На фасады жилых зданий уличные художники помещают гротескные, сюрреалистические картинки с изображением уродливых существ, практически утративших всякие антропоморфные черты.

В модных артистических кварталах Берлина, вроде Пренцлаур-Берга, Фридрихсхайна или Кройцберга, жутковатые ощеренные монстры (напоминающие то ли инопланетных пришельцев, то ли исполнских многоножек) самодовольно поглядывают на прохожих овальными, навывкате глазами, будто предупреждая их: «Мы, другие, следим за вами!» В берлинском стрит-арте можно отыскать целую коллекцию чудовищ, злоеущих или веселых, порой выполненных в эстетике манго: это и ослабленные медведи Бимера, и розоватые, похожие на эмбрионов и наделенные непристойной пластикой существа Мимо (ведущего блог www.monstersworld.com), и обезьяноподобные гигантские уродцы, являющиеся плодом фантазии коллектива Sam Crew.

В онлайн-проекте мультимедийного журналиста Кристофа Делкера *Urban Observations* (www.urbanobservations.de) собраны интервью с берлинскими и нью-йоркскими веб-дизайнерами, художниками и музыкантами, рассуждающими о своем



отношении к необратимым трансформациям городского быта в условиях всемирной рецессии. Джина Тонич, транссексуальный перформер, дитя ночного Берлина, уподобляет город разжиревшей «драг квин», изо рта которой вечно разит карри-вурстом. Таким, на стыке отталкивающего и сексуального, человеческого и монструозного видит свой город берлинский стрит-арт. Он задается вопросом: кому принадлежит город, реальным людям или нарисованным монстрам?

Стрит-арт как дизайн и форма современной жизни

Несмотря на то что временами стрит-арт обращается к травматическим аспектам коллективной памяти, в большинстве случаев он работает с актуальной современностью. По сути, стрит-арт создает дизайн современной жизни, выполненный не профессиональными, специально обученными разработчиками городского среды, а усилиями безымянных

самоучек, которые относятся к городской среде как к полигону для терроризирования буржуа раздражающими его образами. В зависимости от того, преобладает ли в этом дизайне протестная или развлекательная составляющая, можно говорить либо о политическом стрит-арте, либо о его рекламном-коммерческом варианте (например, в Берлине нулевых стрит-арт становится объектом дорогостоящих туристических экскурсий, а многие уличные художники сотрудничают с корпорациями в производстве и раскрутке брендов).

Создавая актуальный политический дизайн, стрит-арт говорит от лица самой современности о ее тревогах и надеждах, фобиях и устремлениях. Сам факт того, что уличный художник изобретает дизайн современности ночью, под покровом тьмы совершая набеги на знаковые зоны городского пространства, любопытным образом перекликается с идеей Джорджо Агамбена, высказы-

ной в трактате «Что такое современность?», что современность творится не на свету, а в темноте, во мраке неизвестного. Освободительный проект возвращения себе улиц, предложенный стрит-артом, противопоставляется проекту «современного искусства», который, с точки зрения уличного художника, основывается на отстаивании коррумпированных интересов художественных бизнес-элит. Для апологета стрит-арта произведение, встраивающееся в систему «современного искусства», будет вторичным и неоригинальным, поскольку оно неизбежно подвергается медиальному воспроизводству и коммерческому тиражированию. Внесистемный жест уличного художника, будь это его «авторская» подпись-тэг или многометровое трафаретное граффити, отстаивает собственную единичность и неповторимость, поскольку такой жест не должен быть моментально «технически воспроизведен», если использовать термин Беньямина, и не должен мгновенно принести коммерческую прибыль.

Поскольку задача стрит-арта не столько поставить современности диагноз, сколько самому стать современностью, уличные художники неминуемо сталкиваются с диалектикой «текущего момента» и «проекта современности». В нулевые, когда, как принято считать, модернистский проект себя практически исчерпал или по крайней мере оказался в кризисной фазе, текущий момент с его прагматикой и требованиями зачастую с этим проектом не совпадает, не включен в него, а выпадает из него или ему противостоит. Стрит-арт обращен именно к текущему моменту, учитывает его конъюнктуру и подчеркивает его суверенный

характер; точнее, стрит-арт намеревается стать исчерпывающей репрезентацией текущего момента. При этом стрит-арт оказывается примером *анти-модернистской тенденции*: им движет вера (необоснованная) в то, что после нанесения порожденных урбанистическим сознанием архетипических фольклорных образов на поезд метро или нуждающиеся в капитальном ремонте здания, эти поездка не будут заменены новыми высокотехнологичными составами, а здания не будут реконструированы в офисные высотки.

Тем самым стрит-арт противопоставляет статичную суверенность текущего момента (и суверенность городской мифологии с ее абсолютными константами, легендами, преданиями и суевериями) динамике модернизационного развития с его требованиями неуклонной эволюции, улучшения и рационализации, то есть расчищения городского пространства. Скандально знаменитая акция группы «Война» под названием «Дворцовый переворот» (если относить ее к стрит-арту) обнаруживает противоречие между «суверенностью текущего момента» (стихийной ненавистью населения к «оборотням в погонах») и спущенной сверху президентской программой модернизации правоохранительных структур. В пафосе антимодернизма — и сила, и слабость стрит-арта. Он, безусловно, вписывает себя в «эстетический режим» функционирования искусства (термин Жака Рансера), то есть предстает эстетической активностью, оборачивающейся политизированной формой жизни. Но при этом стрит-арт не (всегда) преобразуется в программное и адекватное политическое высказывание, внятно задающее

цели и задачи коллективного сопротивления.

Поскольку стрит-арт нацелен если не на открытую борьбу, то хотя бы на всестороннее неприятие неолиберальной системы «современного искусства», он ставит под сомнение понятие нематериального труда художника и отстаивает главенство труда материального, почти малярного, с кисточкой, баллончиком, ведром краски и валиком. Труд уличного художника можно трактовать как сознательную приостановку работы по вписыванию себя в обеспеченный и респектабельный слой мировой художественной элиты. Эйфория самозабвенного труда, собственная уличному художнику, ехидно высмеяна в фильме Бэнкси «Выход через сувенирную лавку» (2010).

Живущий в Лос-Анджелесе эмигрант французского происхождения Терри Гуэта увлекается видеодокументацией работ уличных художников, таких как Invader, выкладывающий мозаику по мотивам аркадной видеоигры *Space Invaders*; Monsier Andre, рисующий на домах забавные чучела с длиннющими тонкими ножками; Zevs, размывающий логотипы на бигбордах, или Ron English, изготавливающий рекламные щиты с визуальным миксом из комиксовых супергероев и тотемов массовой культуры. Обогатившись их опытом за годы съемок, Терри Гуэта решает попробовать себя в роли стрит-артиста под псевдонимом Mr. Brainwash. При подготовке своего грандиозного дебютного мегашоу в Лос-Анджелесе Mr. Brainwash утрированно брезгует непосредственной художественной работой, уделяя все время выстраиванию своей пиар-кампании. Буквально за считанные дни перед выстав-

кой грузовики привозят тонны состряпанных им на скорую руку стрит-артовых произведений. В итоге абсолютно самопальная выставка имеет феерический финансовый и медийный успех.

Бэнкси, видимо, придумав Mr. Brainwash и его фиктивную биографию, благодаря изысканной мистификации получает возможность эрнически развенчать тех самозванных уличных художников, которые решили удовлетворить свое карьерное честолюбие, наживаясь на популярности, завоеванной стрит-артом в последнее десятилетие. Едкая сатира Бэнкси выявляет две наиболее вероятные перспективы дальнейшего социокультурного развития стрит-арта. Либо он останется средством индивидуального самовыражения и реализации частных карьерных инициатив, либо перерастет в массовое освободительное движение, сделается платформой для солидарной борьбы множеств за возвращение себе общего блага, городских улиц и всего урбанистического жизненного пространства.

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



КРИТИКА «ЖИВОГО РОМАНТИЧЕСКОГО ОБРАЗЦА». КОММЕНТАРИЙ К ВЗАИМООТНОШЕНИЮ НОВОГО АКЦИОНИЗМА И ИСКУССТВА В РОССИИ

ДМИТРИЙ ВИЛЕНСКИЙ

Группа «Война»
«Мент в поповской
рясе»,
акция,
2008
Предоставлено
журналом
«Артхроника»



За последнее время появилась целая серия критических материалов о феномене нового российского активизма. Вот только некоторые из них: текст из блога Павла Арсеньева на сайте радио «Свобода», публикация Анатолия Осмоловского на сайте *OpenSpace.ru*, статья Андрея Ерофеева в «Артхронике»¹. Отдельно стоит отметить деятельность галереи «Жир», специализирующейся на репрезентации уличного и активистского искусства. Последние громкие акции группы «Война», недавний арест двух ее активистов, выход номера «Артхроника», посвященный их творчеству и, конечно же, присуждение им госпремии «Инновация» также подогрели интерес к вопросу, что же такое *активизм в его улично-перформативных формах* и как он соотносится с искусством, политикой и повседневной реальностью.

Для меня это не абстрактный вопрос: я говорю с позиции

участника коллектива «Что делать?», который тоже по-своему вовлечен в активистскую политику. Я исхожу из того, что сегодня нам нужно создавать новую композицию политически ангажированных, солидарных и независимых творческих сил. Это предполагает и разные формы карнавального уличного протеста, и акции прямого действия, и учреждение самоорганизованных инициатив критического знания, и автономные медиаресурсы, и массовую культуру сопротивления, и много всего другого. Чтобы эта композиция сил стала возможной, требуется выработка базового языка коммуникации, позволяющего соотносить ту или иную активность с общими задачами политики освобождения. Необходимо формирование такой позиции, которая позволит сообществу выработать собственные критерии оценки. В данный момент складывается ситуация, когда единственным таким

критерием является наличие репрессивной реакции со стороны власти на то или иное творческое высказывание и его популярность в медиа. Мне кажется, что такой подход негативно сказывается на всех политически ангажированных практиках, так как принуждает их к существованию в одном пространстве с языком власти и популистским медиазапросом.

Поддерживают такой подход и ведущие российские эксперты. Андрей Ерофеев в недавней статье на сайте «Артхроника» предложил нам развернутую модель противостояния социального акционизма (который он называет «пересмешиничеством») мейнстриму российского художественного мира (минимализм, депрессивный экспрессионизм и *new age*). Согласно этой схеме каждый жест художника должен провоцировать незамедлительную реакцию Центра по борьбе с экстремизмом, иначе он не может претендовать на какую бы то ни было политическую значимость. То есть мы загнали себя в ситуацию, когда только такие формы активности считаются как политически значимые. На мой взгляд, и я попробую обосновать это в тексте, большинство подобных практик не только не ставят под сомнение властные механизмы, а, напротив, играют на руку российской системе политического манипулирования/управления.

Практически все местные акционистские практики исходят

Группа «Война»
«Памяти
декабристов (ПэДэ)»,
акция,
2008
Предоставлено
журналом
«Артхроника»



Группа «Война»
*«Мент в поповской
 рясе»,
 акция,
 2008*
*Предоставлено
 журналом
 «Артхроника»*

из некоего морального (и морализирующего) императива, который в основе своей подразумевает, что любой «безблудственный» (формулировка группы «Война») творческий акт должен быть осуществлен вне рамок институций современного искусства, без внешнего финансирования, желательно вообще без денег и без какой бы то ни было саморефлексии. В принципе основания для такой позиции ясны и понятны – трудно найти что-то более «блудственное», чем мир российского искусства. Уходить из него надо. Очевидны и источники стимулируемой властью паранойи по отношению к деятельности в международном пространстве, за которой у нас закрепилось определение «грантососания» (под него, например, подпадает наш коллектив «Что делать?»), так что уходить, оказывается, можно только на улицу в надежде на успех в Интернете.

В то же время важно понять, что такое наша «улица» и насколько, оказавшись за пределами интернациональной системы искусств, отказавшись от крити-

ческих процедур производства знания и исследования общества, пренебрегая ответственными формами реальной социальной и политической ангажированности, акционисты оказываются втянутыми в пространство навязываемых правил игры, которые они не могут отрефлексировать. Надо проанализировать и вскрыть, как эти правила формируются манипуляциями общественного пространства, как они встроены в определенные политтехнологические игры медиа, власть и дискурс либералов. Но проблема, на мой взгляд, в том, что наши активисты в своем антиинтеллектуальном популистском драйве не способны хоть на какую-то саморефлексию о том, что же, собственно, они производят, для кого и какими могут быть последствия этой активности. Последний текст «Войны», опубликованный на сайте кампании в поддержку их освобождения, дает общий ответ на вопрос о том, как они позиционируют себя в обществе – это образцовые романтические герои, ведущие свою одинокую борьбу

среди мрака и ужаса местной жизни: «Создание образа художника как романтического героя, побеждающего зло. Создание живых романтических образов в сегодняшнем бездушно коммерческом концептуальном искусстве»².

Своими акциями, интерпретациями и последовательной стратегией повседневного поведения «Война» блестяще конвертирует многовековую архаическую традицию русского юродства в современную медиакартинку. Очевидно, что история, обряды и язык юродства отлично знакомы тартускому филологу, пиарщику группы Плутеру Сарно, который выбрал для нашей ситуации беспроектный с точки зрения медиального успеха ход, который отменяет любые формы критической рефлексии и политической работы, что в конечном итоге приводит к еще большему коллапсу публичного пространства.

Что может быть архаичным языка, описывающего, как ФСБ способно пленить богатырский хуй? Понятно, что разорвать цепи может только нечеловеческий герой, отказавшийся от «мира» – денег, дома, языка, облаченный в рубище и морящий свое тело. И группа «Война» принимает эту роль на себя, доводя ее до предела выразительности (даже мытаря себе нашли – Леню Ебнутаго). Единственное, что ускользает от рефлексии общества, радостно принимающего эти и другие формы юродства, так это то, что фигура юродивого и его (из)обличения, как бы они не выглядели радикально, всегда ограничены негативным оправданием сакральных оснований власти и веры.

Если у кого-то еще были какие-то иллюзии, что активизм должен быть соотнесен с социальной работой и политическим разумом, то группа «Война» как раз показы-

вает нам, что российской политике и публичной сфере разумеется совершенно не требуется. Требуется постоянно показывать, что есть герои, которые живут напряженной борьбой за все хорошее против всего плохого. Плохо – это государство и все его институты, менты, нацисты, «путин», бабки, мирская тщета; ну а хорошо – это то, что в кайф, в драйв, что «безблудственно», экспрессивно и весело. Выходит так, что главный «темный» компонент российской политики, архаизирующий общество, получает свою легитимацию, ведь для реальных изменений необходима радикальная деконструкция механизмов работы власти, которая в практиках «Войны» остается некой темной природной силой и противостоит ей такая же иррациональная стихия «народа».

Акции «Войны» удачны, так как точнейшим образом обнажают все механизмы манипуляции публичным пространством в России. Они представляют собой блестящую (бес)сознательную «разводку» всех игроков, правых и левых, либералов и консерваторов, художников и активистов, оказываясь уязвимыми лишь в том смысле, что построены на тех же общих, местных правилах «разводки». И это не их проблема, а проблема всех нас, оказавшихся не способными создать реальную массовую оппозиционную политику. Это также общая проблема активизма, пытающегося на российской территории использовать интернациональные методы практик «субверсивного утверждения» (*subversive affirmation*), что можно проследить на примерах акции группы «Война», где имитировалось повешение геев и мигрантов в супермаркете, и театрализованного «Марша согласных», организованного в Питере различными группами активистов. Вроде бы все сделано четко, по опробованным десяти-

летиями активистским рецептам. Но в нашей ситуации, где большинство населения согласно с тем, что «мигрантов и пидарасов надо мочить», а количество участников акции несогласных близко к нулю, политический смысл таких утверждений теряет свою избилительную силу и лишается (в отличие от интернациональных образцов, на которые они ориентированы) как мобилизационного, так и обучающего пафоса.

Новые практики российского активизма становятся востребованными в основном в форме серийных фото- и видеодокументаций, распространяемых в Интернете. Такие акции сводятся к тиражированию считываемого за секунду spektakлярного/скандального образа.

Все это способно слегка возбудить местных деклассированных офисных работников, миллионы аполитичных и циничных интернет-троллей, прикованных к экрану компьютера своим производственным положением. Можно, конечно, посвятить себя их псевдовоспитанию, но вряд ли что-то получится, кроме очередной порции развлечения за компьютером и перспективы дальнейшего выхода на страницы глянцевого журнала, что мы сейчас видим на примере успеха группы «Война», мгновенно оказавшейся востребованной редакторами нашего гнилого глянца.

Как результат, российский активизм сводится к различным формам акционизма и оказывается внеположным интернациональным тенденциям, где под социально-политической ангажированностью понимаются практики, прежде всего связанные со стратегиями публичной институциональной работы (автономистские учреждения новых сообществ). Такие практики, с одной стороны, апеллируют к равенству и демократизации

производственных отношений в культуре, за счет чего структурируется идеологическое противостояние, а с другой стороны, как активной вовлеченности художников в решение реальных проблем социума – тяжелой и повседневной социальной работе. Вы можете меня поправить, но я не могу вспомнить ни одного реального взаимодействия политически вовлеченных творческих работников/активистов ни с одной из категорий отверженных, которыми так богато наше общество. Ни с пенсионерами, ни с больными (будь то СПИД или рак), ни с мигрантами, ни с инвалидами или жертвами насилия, ни с рабочими, ни с жильцами или с кем-то еще. Героика жеста заводит сильнее, чем нудная работа, которую по-настоящему героически тянут какие-нибудь солдатские матери, экологи-правозащитники или активисты *FrontAIDS*.

Ситуация во многом еще сильно отличается от прежнего парада акционизма 1990-х, который всем ставит в пример Анатолий Осмоловский. В своем критическом тексте он забывает коснуться одного важного отличия. Акционисты 1990-х – это же и главные художники, и теоретики визуального, самые публикуемые авторы своего времени, которые выпускали журналы, вели публичную полемику, писали манифесты. Такое ощущение, что сегодняшним акционистам сказать совершенно нечего. Они могут только пародировать язык юродства блогов Плутцера или же с подростковой наивностью повторять азы анархизма. Российский акционизм становится новым сектором местной индустрии развлечений и тем самым выпадает из пространства как искусства, так и политики. Возвращаясь к теме взаимоотношения искусства и акционизма, стоит сказать, что когда интернацио-



Группа «Война»
«Мент в поповской
рясе»,
акция,
2008
Предоставлено
журналом
«Артхроника»

нальный художник или критик вдруг начинает утверждать, что его/ее не интересует, является ли та или иная акция искусством, то, скорее всего, подобное утверждение выступает как конвенциональный артистический жест, возможный только внутри пространства искусства. У меня есть мотивированное подозрение, что когда российский акционист говорит о своем презрении к системе искусства, то он тоже слегка лукавит и живет надеждой, что когда-нибудь его высказывание обретет легитимность именно в пространстве искусства. Подобные убеждения в том, что стартовая негативная «невключенность» гарантирует отложенное признание (типа мощи будут исцелять после смерти), навряд ли сможет сработать сегодня. Не говоря уже о том, что сейчас этой

«невключенности» практически не наблюдается и большинство наших акционистов так или иначе имеет ограниченный опыт участия в местных и интернациональных художественных проектах. Проблема в том, что в сегодняшней ситуации ни одно как институциональное, так и внеинституциональное произведение не может претендовать на радикальную формальную новизну, которая смогла бы его автоматически привести к последующему признанию. По крайней мере я таких не знаю – все формальные приемы акционизма и современного искусства очевидны в своей вторичности/третичности и т.д. по отношению к архиву подобных практик. И это совершенно нормальная ситуация. Акция, как и искусство в целом, становится исторически убедительным и социально значимым фактом только благодаря процедурам осмысленной и рефлексивной работы художника. Я не утверждаю, что каждый художник должен нагружать свое искусство виртуозным интеллектуализмом, но что действительно необходимо, так это выход на иной уровень сложности при описании и конструировании реальности. Скажем, ряд интернациональных художников, таких как Ренцо Мартенс, Клеменс Ведемайер, Омар Фаст, Мика Роттенберг, Яэль Бартана, Джон Бок, Йоханна Биллинг, группа *Etcetera* (специально перечисляю тех, кого, очевидно, не запишешь в интеллектуалы) и многие другие, создают именно другой уровень сложности взаимопроникновения творчества и политики, не теряя при этом spectacularной силы образа. Именно это сочетание делает их состоявшимися и значимыми художниками.

В то же время существует огромный запрос системы искусства на радикальный шик и этнотрэш, которые постоянно под-

питывают спекуляции художественного рынка. Владимир Овчаренко как наиболее продвинутый местный галерист (совладелец галереи «Жир») понимает, что сюда следует вложиться. Тем более что деньги совсем смешные по сравнению с его ставками в реальном художественном бизнесе. В перспективе кто-то может выйти на вполне приличные цены, тем более, как я уже отметил, большинство авторов галереи «Жир» занимаются довольно фетишизированными практиками в виде фотопринтов акций и развлекательных объектов (типа ПП), тогда как серьезный нарративный видеоформат и художественные исследования практически отсутствуют. Таким образом, современный российский акционизм с его ставкой на статичную/картинную документацию, может быть быстро и легко вписан в самые неожиданные повороты рынка. В местном контексте возникает новый расклад, при котором акционисты смогут серьезно потеснить «новых скучных» не только в публичной дискуссии (как уже произошло), но и на московских выставках. Общий консенсус с присуждением «Войне» премии «Инновация», которое поддерживали даже антагонисты: эксперты Деготэ – Ерофеев и галеристы Селина – Гельман, говорит в пользу возможности такого расклада.

Все, что я сформулировал выше, является скорее описанием некой тенденции, и на ее фоне любая критика может быть воспринята как скучное брюзжание. Массовая и медийная культура, которая сохраняет устойчивые архаические архетипы: фетишизация героев, принятие сакральности любой власти и авторитета, кликушеское обожание тела кумира, презрение к любым формам интеллектуальной работы и прочее, – является основой любой популистской политики.



Группа «Война»
«Памяти декабристов (ПэДэ)»,
 акция,
 2008
 Предоставлено
 журналом
«Артхроника»

Не только в России, но особенно здесь эти архетипы используются для создания яркого, провокационно-скандального, карнавального языка, легитимирующего власть. Может ли этот язык выполнять другие задачи? На мой взгляд, не может, поэтому я считаю нужным бороться за выражение другой позиции. Популистские жесты в *ситуации отсутствия массовой мобилизации, в момент нагнетания политической реакции* не могут стать ни хорошим искусством, ни действенной политикой. Если, скажем, милитанты идут во главе многотысячной колонны, то они отбиваются от ментов не бутылками с мочой, а коктейлями Молотова и переворачивают машины не в поиске пропавшего детского мячика, а для строительства баррикад. А в момент реакции имеет смысл делать политику и искусство так, чтобы когда-нибудь на улицу вышел класс, умеющий артикулировать, отстаивать и защищать свои интересы, а не толпа, объединенная понятным каждому гопнику лозунгом типа «смерть легавым». В то же время хочу заметить, что если у современного российского акционизма и есть шанс, то он и не в повторении каких-то азов политкорректной западной народнической тенденции малых дел (*community art, art therapy, conflict*

management, art and creative consulting). Если такие практики и возникнут, то, скорее всего, они примут формы какой-нибудь гельмано-едроссовской патронажной заботы об обществе (для меня это пример честной работы с мигрантами Ольги Житлиной, которая была обречена на экспонирование в институционально мутной Перми). Нужно изобретать что-то свое, даже в довольно жутковатой ситуации, в которой мы все оказались. И не стоит все списывать на ужасы «путинщины» и темноту российского народа – собственно этот ужас и темнота есть производное отсутствия реальной просветительской программы, ответственность за построение которой может взять на себя только образованный класс, реализуя ее в тесном взаимодействии с органическими интеллектуалами из всех слоев нашего общества.

И в этом плане не все так мрачно и у нас есть примеры, как исторические, так и современные, на которые можно опереться. «Уличный университет» в Питере демонстрирует попытку совершенно иного понимания задач формирования студенческой среды и мобилизации снизу (ее тоже стоит критиковать – но по уровню задач, композиционному и перформативному подходу, дискурсивным наработкам можно говорить о всех предпосылках для серьезной работы). Достоинно выглядят традиционные анархистские инициативы, такие как «Свои 2000» и *Affinity Group*, которые органически укоренены в своей среде и сознательно работают над развитием определенной субкультуры (развивая эстетику журнала *Crimethink*), способной влиять на изменение общества (антифашизм, феминизм, экологизм), достаточно вспомнить мощную манифестацию в Химках. Нельзя не упомянуть об опыте ДСПА (Движение сопро-

тивления имени Петра Алексеева), которое также пытается найти зоны социальной борьбы, которые можно творчески переосмыслить в участии с другими людьми. Да и недавняя активность группы «Войны», создавшей свой фонд в поддержку политзаключенных России и включившейся в ряд гражданских кампаний, вызывает уважение и надежду на то, что их будущие акции обретут новое измерение.

В заключение стоит сказать, что активист не может быть заложником невменяемости политического пространства. Именно активисты, художники и интеллектуалы обязаны сегодня ответить на этот вызов и попытаться создать автономную публичную сферу, способную серьезно противостоять мутной манипуляции политтехнологов, креативщиков из глянцевого журналов и мира искусства. Для этого они и нужны обществу, которое всегда находится в становлении. Скучно это или нет, но это придется сделать – иначе нас ждет еще более скучная участь – стать заложниками чужой игры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Смотрите эти и другие интернет-ресурсы, использованные в данном тексте: Арсеньев П. *Война. Пишется без кавычек?* www.svobodanews.ru/content/blog/2255107.html; Осмоловский А. *О группе «Война» и не только о ней*

www.openspace.ru/art/events/details/19135/; «Артхроника», №4, 2011 www.artchronika.ru/number.asp.

² См. free-voima.org/goals.

Дмитрий Виленский
 Родился в 1964 году в Ленинграде.
 Художник, член рабочей группы
 «Что делать?». Живет в Санкт-Петербурге.



ЕСТЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ДИАГРАММЫ: «НОВОЕ ГЛОБАЛЬНОЕ» ДВИЖЕНИЕ И БИОЛОГИЧЕСКИЙ ИНВАРИАНТ*

ПАОЛО ВИРНО



Материал
проиллюстрирован
кадрами из
видеоработы группы
ФНО (Цапля и Глюкля)
«Утопический
профсоюз
безработных» (2010)

1. Всегда-уже прямо сейчас

Содержанием глобального движения, которое со времен восстания в Сиэтле занимало (и переопределяло) публичную сферу, является не что иное, как природа человека. Сегодня именно она оказывается и ареной борьбы, и ее ставкой. Ареной борьбы, поскольку глобальное движение рождено эпохой, когда капиталистическая организация труда использует в качестве сырья отличительные черты человеческого вида (вербальное мышление, трансиндивидуальный характер разума, неотению, отсутствие специализированных инстинктов и

т.д.). Иначе говоря, оно рождено эпохой, когда человеческая практика применяется самым прямым и систематическим образом к совокупности условий, которые делают ее человеческой. Ставкой же, поскольку те, кто борется с преградами на пути мигрантов или с авторскими правами на научные исследования, ставят вопрос о различном социально-политическом выражении, которое здесь и сейчас может придаваться определенным прерогативам вида *Homo sapiens*.

Таким образом, мы имеем дело с исторически конкретным подрывным движением,

возникшим в весьма специфических или даже неповторимых обстоятельствах, но таким, которое непосредственно связано с тем, что осталось неизменным со времен кроманьонцев. Характерной чертой этого движения является невероятно тесное переплетение «всегда-уже» (человеческой природы) и «прямо сейчас» (биолингвистического капитализма, пришедшего на смену фордизму и тейлоризму). Это переплетение не может не вызывать концептуальную путаницу в духе Руссо: кажется, нельзя не поддаться соблазну вывести социально-политический идеал из природы человека; столь же неодолимо привлекательной выглядит и идея натуралистского устранения искажений, вносимых враждебной историей. Подумайте о Хомском как политическом мыслителе: важнейшую задачу он видит в том, чтобы непрерывно подтверждать существование некоторых врожденных способностей нашего вида (например, «творческого потенциала языка»), с которыми входят в конфликт несправедливые (потому что *нестественные*) требования той или иной системы власти. На мой взгляд, в «хомскианстве», пронизывающем общие принципы движения, есть равная доля истинности и ошибочности. Истинности, поскольку абсолютно реалистич-

*Перевод выполнен по изданию: Virno P. *Natural-Historical Diagrams: The 'New Global' Movement and the Biological Invariant* // *The Italian Difference: Between Nihilism and Biopolitics* (ed. L. Chiesa, A. Toscano). Melbourne: re.press, 2009. Pp. 131–148.



ним видится предположение о том, что биологический инвариант сегодня стал осью социальных конфликтов, или, другими словами, неизменная мета-история нарастает в сердце самых современных трудовых и коммуникативных процессов. Ошибочности, поскольку биологический инвариант становится сырым материалом социальной практики только потому, что для получения выгоды капиталистические производственные отношения мобилизуют, исторически беспрецедентным образом, прерогативы *Homo sapiens*, свойственные ему как виду. Несомненное главенство метаисторического уровня целиком зависит от конкретных обстоятельств.

Чтобы прояснить связь между глобальным движением и природой человека, необходимо хотя бы вскользь затронуть некоторые непростые проблемы. Во-первых (п. 2), аподиктический тезис: как и почему природа человека выступает не одним лишь условием возможности исторической практики, но

временами становится ее явным содержанием и рабочим полем. Во-вторых (п. 3), общее определение, само по себе тоже аподиктическое, тех филогенетических констант, которые одновременно являются условием возможности и явным содержанием исторической практики. От этих посылок¹ отталкивается основное рассуждение. Оно состоит (пп. 4–5) в выявлении различных форм того, как фон — природа человека — выходит на передний план — в виде эмпирического феномена, в традиционных обществах и современном капитализме. Это важнейшее разделение помогает нам лучше понять тот особый вес, которым обладает или могла бы обладать политическая активность глобального движения (п. 6).

2. Карты человеческой природы

В целом ключевой вопрос звучит так: могут ли люди *переживать* человеческую природу? Отметим, что переживание чего бы

то ни было, к примеру предмета или события, отнюдь не означает его представления с известной долей научной точности. Скорее это восприятие чего-то во всей его феноменальной явленности, эмоциональная вовлеченность, реакция на него через практику и дискурс. Если это так, мы сразу же сталкиваемся с трудностью: выражение «природа человека» отсылает к совокупности врожденных диспозиций, которые обеспечивают саму возможность восприятия феномена, эмоциональной вовлеченности, действия и дискурса. Поэтому ключевой вопрос приобретает парадоксальный характер: можно ли переживать в полном смысле слова то, что образует предпосылку опыта как такового?

Ответ зависит от того, как мы воспринимаем вечность во времени. Уточню: под «вечным» я понимаю лишь то, что демонстрирует значительную степень постоянства, не проходит через социальные и культурные изменения. Если принять такое мягкое определение, «вечной», к примеру, можно назвать языковую способность. В целом есть два противоположных друг другу способа восприятия вечного во времени. Первый, от которого я отказываюсь, может быть не совсем точно определен как «трансцендентальный». Ключевым для него является утверждение о том, что неизменные предпосылки человеческой природы, от которых зависят действительно переживаемые факты и обстоятельства, сами никогда не проявляются как факты или обстоятельства. Предпосылки остаются заключенными за своим «пред-». То, что допускает или служит основой для всех явлений, само не является. Этот подход исключает возможность того, что человеческие существа переживают

человеческую природу. Второй способ восприятия вечного во времени может быть определен, и вновь не совсем точно, как «естественно-исторический». Он показывает, что условия возможности человеческой практики обладают особым эмпирическим аналогом. Другими словами, существуют контингентные феномены, которые последовательно воспроизводят внутреннюю структуру трансцендентальной предпосылки. «Вечное» не только служит основанием, но и как таковое являет себя в таких-то и таких-то социально-политических обстоятельствах. Оно не только *дает начало* самым разным событиям, но и *занимает место* в потоке времени, принимая событийный облик. Другими словами, существуют исторические факты, филигранно выражающие условия, которые делают саму историю возможной. Второй подход, который я разделяю, предполагает, что человеческие существа могут переживать человеческую природу.

Я называю *естественно-историческими диаграммами* социально-политические обстоятельства, которые в изменяющихся и соперничающих формах демонстрируют некоторые важные черты антропогенеза. Диаграмма — это знак, имитирующий объект, к которому он отсылает, тщательно воспроизводящий его структуру и отношения между его частями. Подумайте о карте, математическом уравнении, графике. Однако контингентный исторический факт, дающий ограниченное представление о биологическом состоянии, не является необходимым условием последнего, ведь корни этого факта — в определенной социальной и культурной конъюнктуре. Диаграмма точно воспроизводит объект, к которому отсылает, но,

в отличие от индекса, она *не* вызывается этим объектом. Географическая карта — не стук в дверь, который говорит о присутствии посетителя.

Вернемся к вопросу, который мы сформулировали выше: можно ли в полном смысле слова переживать то, что образует предпосылку опыта как такового? Сейчас я могу ответить: да, если и когда доступны феноменальные диаграммы этой предпосылки; да, если и когда историческое событие предлагает карту или уравнение неких фундаментальных метаисторических констант. Диаграммы человеческой природы представляют бесконечную циркуляцию между трансцендентальным и эмпирическим, условием и обусловленным, фоном и передним планом. Приблизительное представление об идее диаграммы можно получить из рассуждения Чарльза С. Пирса об авторефлексивных диаграммах: «На карте острова, положенной на землю этого острова, должна быть, в обычных обстоятельствах, позиция, точка, отмеченная или нет, представляющая на карте то самое место, которое карта занимает на острове»². Карта — диаграмма территории, часть которой образует диаграмма этой территории, часть которой... до бесконечности. То же происходит, когда вы формулируете ментальный образ вашего собственного разума; образ разума включает образ разума, который включает образ... до бесконечности. В отличие от карты, о которой говорил Пирс, диаграммы человеческой природы — не научные конструкции или конвенциональные знаки; это конкретные феномены, социально-политические обстоятельства, исторические события. Более того, парадоксальная осцилляция, предполагаемая этими диаграмма-

ми, — не пространственная, а временная. Она состоит в бесконечной циркуляции между «прямо сейчас» и «всегда-уже» (пережитыми фактами и условиями возможности опыта); но не в циркуляции между частью и целым, как в примере Пирса.

Естественная история, в том особом смысле, который я придаю ей здесь, тщательно собирает множество социально-политических *диаграмм* биологического инварианта. Поэтому ее предмет — обстоятельства, в разное время весьма различные, в которых *anthropos*, трудящийся и говорящий, воссоздает важные стадии антропогенеза. Естественная история описывает способы *переживания* людьми человеческой природы. Поскольку содержанием глобального движения выступает человеческая природа, оно должно рассматриваться как эпизод естественной истории. Его можно справедливо сравнить с картой острова, положенной на землю в определенной точке этого острова.

3. Потенциальное животное

Нашей темой остается существование естественно-исторических фактов, имеющих значение диаграмм (графиков, карт и т.п.) человеческой природы. Но чтобы с большей точностью говорить об этих диаграммах, необходимо выявить некоторые черты предмета, к которому они отсылают. Что мы имеем в виду под прерогативами, свойственными виду, филогенетической метаисторией, биологическим инвариантом? Следующие наблюдения предлагаются лишь для лучшего ориентирования, они не более чем дорожный знак. Те, кто их не разделяет или считает не вполне верными, могут заменить или дополнить их по своей воле. Но

ключевой вопрос заключается не в исчерпывающем определении того, что в *Homo sapiens* не менялось со времен кроманьонцев, но в выявлении путей тематизации «вечного» изменчивым ходом истории, проявляющим «вечное» даже в конкретных обстоятельствах.

Биологический инвариант, который характеризует существование человеческого животного, может быть отнесен к философскому концепту *dynamis*, силы. С временной точки зрения сила значит *не-сейчас*, несвоевременность, недостаток присутствия. И мы должны добавить, что если бы не было опыта не-сейчас, нельзя было бы говорить о самой «временной точке зрения»; именно *dynamis*, рассеивая «вечное присутствие» Бога и нечеловеческого животного, дает начало историческому времени. Потенциальность *Homo sapiens*: (а) подтверждается языковой способностью; (б) неотделима от неспециализированности инстинктов; (с) происходит из неотении; (д) предполагает отсутствие однозначной среды обитания.

а. Языковая способность — нечто иное, нежели совокупность исторически конкретных языков. Она состоит во врожденной способности тела издавать членораздельные звуки, то есть в совокупности биологических и физиологических условий, позволяющих произносить высказывания. Ошибочно считать неопределенную способность-говорить неким протяженным, на котором говорит весь вид (чем-то вроде универсального санскрита). Языковая способность — это генетическая диспозиция, исключенная из грамматических схем, не сводимая к более или менее пространственным сочетаниям возможных высказываний. Язы-

ковая способность означает язык *in potentia*, или силу языка. Сила — нечто не-наличное, не-определенное. Только живое существо, рожденное с афазией, обладает языковой способностью. Или точнее: только живое существо, у которого отсутствует набор сигналов, однозначно соответствующих различным конфигурациям — полезным или вредным — окружающей среды.

б. Языковая способность подтверждает инстинктивную бедность человеческого животного, его незаконченный характер, выделяющую его дезориентированность. Многие философы утверждают, что языковая способность — высокоспециализированный инстинкт. Но они добавляют, что его специализация — в поливалентности и генерализации, или, что сводится к тому же, — это инстинкт осваивать поведение, которое не было доступно прежде. Но заявлять, что языковое животное крайне способно к... тому, чтобы действовать безо всяких конкретных способностей, — попросту значит участвовать в международном фестивале софизма. Разумеется, языковая способность — врожденное биологическое свойство. Но не все врожденное обладает прерогативами однозначного и развернутого инстинкта. Несмотря на свою врожденность, способность говорить — лишь *dynamis*, сила. А сила в строгом смысле, отличная от четко определенной совокупности гипотетических действий, совпадает с состоянием неопределенности и нерешимости. Животное, обладающее языком, — потенциальное животное. Но потенциальное животное — это *неспециализированное* животное.

с. Филогенетическая основа неспециализации — это неоте-

ния, «сохранение незрелых характеристик, вызываемое задержкой соматического развития»³. Общий и незавершенный характер человеческого животного, неопределенность, выпавшая ему на долю, другими словами, *dynamis*, единосущная с ним, укоренены в органических и анатомических примитивизмах или, если хотите, в их врожденной неполноте. *Homo sapiens* свойственно «конститутивно преждевременное рождение»⁴, и именно поэтому он остается «неопределенным животным». Неотения объясняет нестабильность нашего вида и связанную с ней необходимость в ненарушаемом обучении. Хроническому инфантилизму соответствует хроническая неадаптированность, в каждом конкретном случае смягчаемая социальными и культурными механизмами.

д. Биологически укорененная в неотении, потенциальность человеческого животного коррелирует с отсутствием предписанной и строго организованной среды, в которой можно было бы оказаться, имея все необходимые врожденные навыки. Если среда [*ambiente*] — это «совокупность условий... которая позволяет некому организму выживать благодаря присущей ему конкретной организации»⁵, то неспециализированный организм, несомненно, является также организмом «*не на месте*» [*disambientato*]. В таком организме восприятие не переходит гармонично в однозначные действия, но порождает переизбыток недифференцированных стимулов, не предназначенных для конкретного операционального использования. Поскольку человеческое животное лишено экологической ниши, которая являлась бы, подобно протезу, продолжением его тела, оно су-

ществоует в состоянии незащищенности — даже там, где нет следов конкретных опасностей. Мы, несомненно, можем согласиться со следующим утверждением Хомского: «...то, как мы развиваемся, отражает не свойства физической среды, но нашу неизменную природу»⁶. Добавим — при условии, что «наша неизменная природа» характеризуется прежде всего отсутствием определенной среды, а значит, продолжающейся дезориентацией.

Мы сказали, что главной задачей естественной истории является отбор социальных и политических событий, в которых человеческое животное ставится в непосредственное отношение к метастории, то есть к неизменяемой конституции вида. Мы называем естественно-историческими те максимально контингентные феномены, которые предоставляют достоверные *диаграммы* инварианта человеческой природы. Краткие определения, которые мы дали выше, позволяют нам сформулировать общий тезис. Вопросы, стоящие перед естественной историей, таковы: в каких социально-политических ситуациях выходит на передний план небиологическая специализация *Homo sapiens*? Когда и как общая языковая способность, отличная от исторических языков, начинает играть решающую роль в конкретном способе производства? Каковы *диаграммы* неотении? Какие карты или графики могли бы показать отсутствие однозначной среды?

Ответ на эти вопросы прольет свет на разницу между традиционными обществами и современным капитализмом. Другими словами, он прольет свет на беспрецедентные особенности исторической ситуации, в которой действует движение Сиятла и Гёнуи.

4. Культурные апокалипсисы

В традиционных обществах, включая до некоторой степени и классическое индустриальное общество, потенциальность (неспециализация, неотения и т.д.) человеческого животного приобретает типическую видимость эмпирических обстоятельств только в чрезвычайной ситуации, то есть в период *кризиса*. В обычных обстоятельствах биологический фон вида, напротив, скрыт или даже противоречит организации труда и твердым коммуникативным привычкам. Преобладает, таким образом, мощный разрыв, или скорее антиномия, «природы» и «культуры». Любой, кто возразит, указывая, что этот разрыв — лишь заурядное культурное изобретение, которое можно списать на отталкивающий антропоцентризм философов-спиритуалистов, — слишком облегчит себе жизнь, отклонив куда более интересную задачу: выявить *биологические* причины сохраняющегося разделения между биологией и обществом. Программа натурализации разума и языка, которая откажется от *натуралистского* объяснения разрыва между «культурой» и «природой», предпочтет свести всю проблему к... столкновению идей, будет постыдно непоследовательной.

Будем придерживаться хорошо известных, даже стереотипных, формулировок. Мы называем потенциальным телесный организм, который, будучи лишен своей собственной среды, должен бороться со всегда частично неопределенным жизненным контекстом, то есть с *миром*, в котором поток перцептивных стимулов трудно перевести в эффективный операциональный код. Мир — это ни большая и разнообразная среда, ни некий класс всех возможных сред; напротив, о мире можно

говорить *только* тогда, когда среда отсутствует. Социальная и политическая практики временно компенсируют это отсутствие, создавая *псевдосреды*, в которых многосторонние и недифференцированные стимулы выбираются для полезных действий. Таким образом, эта практика противостоит своему инварианту и метасторическому инварианту. Вернее, она подтверждает его в той степени, в какой стремится его исправить. Если бы мы снова обратились к концепту из семиотики Чарльза С. Пирса, мы могли бы сказать, что культура — это «знак по контрасту» недостатка инстинктов, свойственного виду: знак, отсылающий к объекту только в силу полемической реакции на качества объекта. Открытость миру означает прежде всего и по большей части необходимую иммунизацию против мира, то есть освоение повторяющихся и предсказуемых форм поведения. Неспециализация выражается через глубокое разделение труда, гипертрофированное распространение постоянных ролей и односторонних обязательств. Неотения проявляется как этико-политическая защита неотенической нерешительности. Сама по себе будучи биологическим, то есть функционирующим для сохранения вида, инструментом, культура стремится стабилизировать «неопределенное животное», уменьшить или скрыть его дезориентированность [*disambientamento*], свести присущий ему *dynamis* к предписанному набору возможных действий. Человеческая природа такова, что часто включает в себя контраст между своими предпосылками и выражениями.

На этом фоне, который мы привели со всей краткостью музыкального рефрена, выделяет-



ся важнейшая точка, в свою очередь заключающая множество нюансов и тонкостей. Мы уже указывали на нее: в традиционных обществах биологический инвариант (язык в отличие от языков, чистая потенциальность, неспециализация, неотения и т.д.) приобретает явную историческую видимость тогда и только тогда, когда некая установка, имеющая характер псевдосреды, подчиняется жестокому трансформирующему напруге. Поэтому в отношении традиционных обществ естественная история практически полностью совпадает с историей *исключительного положения*. Она точно описывает ситуацию, в которой форма жизни теряет всякую очевидность, становясь неустойчивой и проблематичной. Ситуацию, в которой культурная защита бьет мимо цели и человек принужден вернуться к моменту «первосцены» процесса антропогенеза. В таких и только в таких обстоятельствах можно получить наглядные *диаграммы* человеческой природы.

Коллапс формы жизни с последующим вторжением метаистории в сферу исторических фактов — это то, что Эрнесто де Мартино, один из немногих оригинальных итальянских философов XX в., называл «культурным апокалипсисом». Этим термином он обозначал исторически конкретную ситуацию (экономический кризис, внезапное техническое изобретение и т.д.), в которой сама граница между языковой способностью и языками, неартикулированной потенциальностью и четко структурированными грамматиками, миром и средой становится видимой невооруженным глазом и выраженно тематизируется. Из многих симптомов «апокалипсиса» для де Мартино стратегически важен один. Разрушение культурной констелляции вызывает, среди прочего, «семантический избыток, не сводимый к определенным означаемым»⁷. Мы оказываемся свидетелями растущей неопределенности речи; другими словами, становится трудно «привязать означающее

как возможность к означаемому как реальности»⁸; освобожденный от однозначных референсов, дискурс приобретает качество «смутной аллюзивности», поддавшись воздействию хаотического поля способности говорить (способности говорить, выходящей за пределы любого сказанного слова). Этот «семантический избыток, не сводимый к определенным означаемым», абсолютно аналогичен языковой *способности*. В апокалиптическом кризисе формы жизни биологически врожденная способность полностью выявляет разрыв, навсегда отделяющий его от любого конкретного языка. Первичности, которую приобретает колеблющаяся способность говорить, соответствует ненормальная текучесть состояний и растущая неопределенность поведения. Де Мартино пишет: «...вещи отказываются оставаться в своих первоначальных границах, разрушая свою обычную действительность, как будто лишившись всякой памяти о возможном поведении»⁹. Перестав выборочно фильтроваться комплексом культурных привычек, мир проявляется как аморфный и загадочный контекст. Таким образом, сгорание этико-социального порядка проявляет две взаимосвязанные черты инварианта «человеческой природы»: языковую способность в отличие от языков и мир, противоположный (псевдо)средам.

И все же это двойное выявление остается промежуточным и временным. Конечный итог апокалипсиса, или исключительного положения, — установление новых культурных ниш, способных снова уменьшить и скрыть биологическое «всегдауже», то есть неартикулированный и хаотический *dynamis*. Диаграммы человеческой природы редки и преходящи.

5. Метаистория и социальная практика

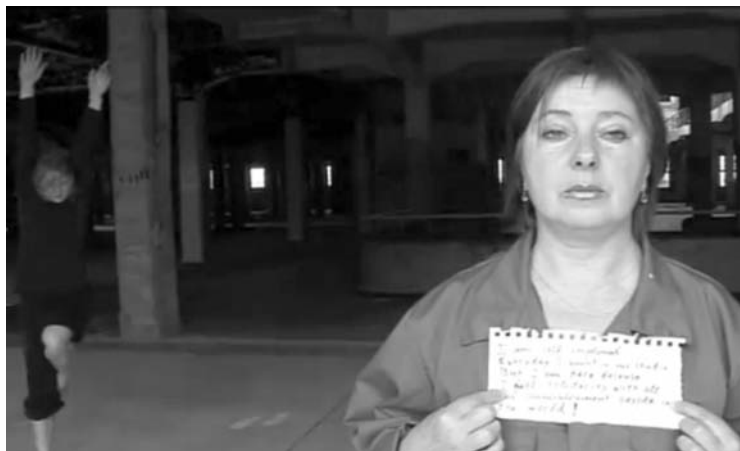
Все, о чем говорилось в предыдущем разделе, верно лишь для традиционных обществ. Современный капитализм радикально преобразовал отношение между неизменяемыми филогенетическими прерогативами и исторической практикой. Сегодня преобладающие формы жизни не скрывают, но решительно проясляют характеристики, отличающие наш вид. Другими словами, преобладающие формы жизни — надежный источник *естественно-исторических диаграмм*. Современная организация труда не только не уменьшает дезориентированность и нестабильность человеческого животного, но и доводит их до предела и систематически повышает их значение. Аморфная потенциальность, то есть хроническое сохранение инфантильных качеств, не вспыхивает угрожающе в период кризиса. Напротив, она пронизывает все стороны повседневного существования. Общество генерализованной коммуникации отнюдь не боится «семантического избытка, не сводимого к определенным означаемым», но пытается извлечь из него выгоду, вследствие чего крайне важной становится неопределенная языковая способность. По Гегелю, главная задача философии — постичь свое время. Это общеизвестное наставление, неприятное, как резкий скрип мела по доске, тем, кому доставляет удовольствие изучать внеисторический разум изолированного индивида, должно быть дополнено следующим образом: важнейшая задача философии — осмыслить беспрецедентное соединение вечного и исторического, биологического инварианта и социально-политических переменных, которое отличает современную эпоху.

Заметим попутно, что это соединение — причина того, что в последние десятилетия возрождается престиж понятия «человеческой природы». Это возрождение зависит не от тектонических сдвигов в научном сообществе (безжалостной критики Хомским «Вербального поведения» Скиннера и других подобных примеров), а от совокупности социальных, экономических и политических условий. Придерживаться противоположной точки зрения — значит проявлять одну из форм культуралистского идеализма (к тому же весьма академическую) со стороны тех, кто все же продвигает программу натурализации разума и языка. Человеческая природа вновь оказывается в центре внимания не потому, что мы наконец-то имеем дело с биологией, а не с историей, но потому, что биологические прерогативы человеческого животного приобрели неоспоримую важность в современном процессе производства. Потому, что мы столкнулись с эмпирическими проявлениями некоторых филогенетических, то есть метаисторических, констант, отличающих существование *Homo sapiens*. Если *натуралистское* объяснение автономии «культуры» в традиционных обществах, несомненно, приветствуется, то это касается и *исторического* объяснения центральной роли (человеческой) «природы» в постфордистском капитализме.

В нашу эпоху предмет естественной истории — не чрезвычайное положение, но каждодневное управление. Вместо того чтобы наблюдать за разрушением культурной констелляции, мы должны исследовать то, как она существует в полную силу. Естественная история не ограничивает себя сбором того, что осталось после «культурных

апокалипсисов». Вместо этого она с предельным вниманием обращается к текущим событиям. Биологическая метаистория больше не протекает на границах форм жизни, где они застревают и простаивают, но надежно размещается в геометрическом центре, свидетельствуя об их нормальном функционировании. Поэтому все социальные феномены можно считать *естественно-историческими феноменами*.

Недостаток специализированных инстинктов и отсутствие определенной среды, не менявшиеся со времен кроманьонцев, в настоящее время оказались существенными экономическими ресурсами. Нетрудно заметить явное соответствие между некоторыми характерными чертами «человеческой природы» и социологическими категориями, которые лучше всего подходят для текущей ситуации. Биологическая неспециализация *Homo sapiens* перестает быть фоном и приобретает максимальную историческую видимость в форме универсальной *гибкости* труда. Единственное профессиональное достоинство, которое действительно имеет значение в постфордистском производстве, — привычка не иметь длительных привычек, то есть способность быстро реагировать на необычное. Однозначная компетенция, отрегулированная до мельчайших деталей, в наше время стала настоящей помехой для того, кто вынужден продавать свою рабочую силу. Неотения, то есть хроническая незрелость и связанная с ней необходимость продолжающегося обучения, непосредственно соотносится с социальной нормой *перманентного образования*. Недостатки «конститутивно преждевременного



рождения» преобразуются в продуктивные достоинства. Значение имеет не то, что постепенно изучается (роли, техники и т.д.), но демонстрация чистой способности учиться, которая всегда превосходит свои конкретные приложения. Более того, совершенно очевидно, что *перманентная ненадежность* рабочих мест и даже в большей степени нестабильность, испытываемая современными мигрантами, отражают в исторически определенных формах врожденный недостаток однородной и предсказуемой среды обитания. Ненадежность и номадизм обнажают на социальном уровне бесконечное и много-

стороннее давление *мира*, который никогда не является средой. Они обнаруживают парадоксальное сходство с потоком перцептивных стимулов, которые нельзя перевести в однозначные действия. Этот переизбыток недифференцированных запросов отныне подтверждается не только итоговим, но и первичным анализом. Это не нарушение, которое необходимо исправить, но позитивная почва, на которой развивается современный трудовой процесс. Наконец, вероятно, самый важный момент: неартикулированная сила, не сводимая к серии предустановленных потенциальных актов, приобретает внешний, или,

вернее, прагматический, аспект в *рабочей силе* как товаре. Этот термин указывает на совокупность психофизических способностей человека, рассматриваемых именно как *dynamis*, которые еще не были применены. Сегодня рабочая сила в значительной степени совпадает с языковой способностью, через рабочую силу, безошибочно обнаруживает свое отличие от грамматически структурированных языков. Языковая способность и рабочая сила располагаются на границе между биологией и историей — с той оговоркой, что в нашу эпоху сама эта граница обрела конкретные исторические очертания.

Утверждение о том, что современные формы жизни отличаются языковой способностью, неспециализацией, неотеней, потерей среды, не предполагает вывода, что они неуправляемы. Ничуть. Столкновение с многосторонней потенциальностью требует в качестве неизбежного противовеса существования гораздо более детализированных норм, чем те, которые действуют в культурных псевдосредах. Детализированных настолько, что они имеют тенденцию применяться к единственному случаю, контингентному и невоспроизводимому событию. Гибкость труда предполагает неограниченную изменчивость норм, но также, в тот период, когда они действуют, — их невероятную жесткость. Это правила *ad hoc*, в мельчайших деталях описывающие то, как должно совершаться действие и только это действие. Именно там, где врожденная языковая *способность* приобретает наибольшее социально-политическое значение, она насмешливо

проявляет себя в наборе элементарных *сигналов*, подходящих для конкретной ситуации. «Семантический избыток, не сводимый к определенным означаемым», часто оборачивается непреодолимой зависимостью от стереотипных формул. Другими словами, он приобретает на первый взгляд парадоксальный облик семантического *недостатка*. В каждом из своих полюсов эта осцилляция зависит от внезапного отсутствия стабильных и хорошо артикулированных *псевдосред*. Более не скрытый за защитной культурной нишей, мир переживается во всей своей неопределенности и потенциальности (семантическом избытке); но эта явная неопределенность, в каждом конкретном случае ограничиваемая и ослабляемая различными способами, вызывает в качестве реакции на себя неровное поведение, навязчивые нервные тики, резкое обеднение *ars combinatoria*, рост числа кратковременных, но жестких норм (семантический недостаток). И хотя, с одной стороны, перманентное образование и ненадежность занятости гарантируют абсолютную открытость миру, с другой — они вызывают повторяющееся сведение мира к спектральному или болезненному кукольному дому. Это объясняет удивительный союз общей языковой способности и монотонных сигналов.

6. Требование достойной жизни

Подведем итоги. В традиционных обществах биологический инвариант выходил на передний план, когда форма жизни взрывалась и рушилась; в современном капитализме это происходит, когда все

функционирует в нормальном режиме. Естественная история, обычно занятая регистрацией с сейсмографической точностью кризисов и исключительных положений, сегодня вместо этого обращается к повседневному управлению производственным процессом. В нашу эпоху биологические условия *Homo sapiens* (языковая способность, неспециализация, неотения и др.) последовательно совпадают с ключевыми социологическими категориями (рабочая сила, гибкость, непрерывное образование и др.).

Два высказывания Маркса из «Экономическо-философских рукописей 1844 г.» отлично подходят к современной ситуации. Первое: «Мы видим, что история *промышленности* и сложившееся *предметное* бытие промышленности являются раскрытой книгой *человеческих сущностных сил*, чувственно представшей перед нами человеческой *психологией*. [...] *психология*, для которой эта книга [...] закрыта, не может стать действительно содержательной и *реальной наукой*»¹⁰. Перефразируя Маркса, можно сказать: современная промышленность — основанная на неотении, языковой способности, потенциальности — это воплощенный, эмпирический, прагматический образ человеческой психики, ее инварианта и метаисторических характеристик. Поэтому сегодняшняя промышленность представляет единственный надежный учебник философии сознания. Второе высказывание Маркса: «Вся история является подготовкой к тому, чтобы «человек» стал предметом *чувственного* сознания»¹¹. Как только мы исключим эсхатологический акцент (история ничего не готовит, пусть в этом

не будет сомнений), мы можем перефразировать это высказывание следующим образом: в эпоху гибкости и непрерывного образования человеческая природа представляет собой почти постоянное свидетельство, а также непосредственное содержание человеческой практики. Другими словами, в каждом своем шаге человеческие существа непосредственно переживают то, что образует предпосылку опыта как такового.

Сырой материал современной политики следует искать в естественно-исторических феноменах, контингентных событиях, проливающих свет на отличительные черты нашего вида. Я использую выражение «*сырой материал*», не говоря о «каноне» или «руководящем принципе». Все политические ориентации сталкиваются с положением, когда человеческая практика систематически применяется к совокупности условий, которые делают практику человеческой. Но они делают это во имя противоположных интересов. Общее внимание к отличительным чертам вида задает прямо противоположные цели, достижение которых зависит от баланса сил, а не от большего или меньшего соответствия «человеческой природе». Напрасно Хомский обращается к неизменяемым биологическим свойствам *Homo sapiens*, чтобы устранить присущую современному капитализму несправедливость. Врожденный «творческий потенциал языка» образует сегодня не платформу и условие возможного освобождения, а элемент деспотической организации труда или, скорее, ценный экономический ресурс. В той степени, в какой биологический инвариант приобретает непосредственную эмпирическую согласованность, он со-



ставляет часть проблемы, но никак не ее решение.

Глобальное движение вписано в этот контекст. Так же, как и его враги, как и политика продолжающегося угнетения, оно в значительной степени связано с метаисторией, которая проявляется в контингентных обстоятельствах. Но оно стремится различить формы, которые «всегда-уже» может принять в «прямо сейчас». То, что врожденная *потенциальность* человеческого животного полностью проявляется на социально-экономическом уровне, — необратимый факт; но то, что эта потенциальность непременно должна обрести черты *рабочей силы* как товара, — далеко не неизбежная судьба. Напротив, это временный результат, с которым необходимо упорно бороться. Точно так же отнюдь не установлено раз и навсегда, что феноменологическим коррелятом биологической *специализации* всегда и несмотря ни на что будет сервильная *гибкость*, присущая современному трудовому процессу. Социально-историческое выделение человеческой природы не только не ослабляет, но и резко уси-

ливает конкретный эффект (и неустрашимую контингентность) политического действия.

Глобальное движение — это конфликтный интерфейс биолингвистического капитализма. Именно поэтому (а не вопреки этому) оно представляет себя в публичном поле как *этическое* движение. Причина этого интуитивно понятна. Мы сказали, что современное производство предполагает все черты, отличающие наш вид: язык, рефлексивность, недостаток инстинктов и т.д. Используя упрощенную, но не пустую формулу, мы даже могли бы сказать, что постфордизм применяет в работе *жизнь* как таковую. Если верно, что биолингвистический капитализм присваивает «жизнь», то есть набор присущих только человеку способностей, очевидно, что и сопротивление ему должно быть сосредоточено на этом факте. Жизни, включенной в гибкое производство, противостоит требование (уместное, потому что само по себе «неспециализированное») *достойной жизни*. И поиск *достойной жизни* является единственной конкретной темой «науки о нравах». Сколь бы многочис-

ленными ни были его неудачи, глобальное движение, несомненно, указало на точку пересечения естественной истории и этики.

Перевод с английского
ИЛЬИ МАТВЕЕВА

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробно обсуждавшихся в Paolo Virno, *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Turin, Bollati Boringhieri, 2003.

² Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Charles Hartshorne and Paul Weiss (eds.), vol. 2, Cambridge, Harvard University Press, 1933, p. 230.

³ Stephen Jay Gould, *Ontogeny and Phylogeny*, Cambridge, Belknap Harvard, 1977, p. 483.

⁴ См. Marco Mazzeo, *Tatto e linguaggio*, Rome, Editori Riuniti, 2004; Adolf Portmann, *Aufbruch der Lebensforschung*, Zurich, Rhein Verlag, 1965.

⁵ Arnold Gehlen, *Philosophische Anthropologie und Handlungslehre*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1983, p. 112.

⁶ Noam Chomsky, *Language and the Problems of Knowledge: The Managua Lectures*, MIT Press, 1988, p. 151.

⁷ Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2002 [1977], p. 89.

⁸ De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, p. 632.

⁹ De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, p. 91.

¹⁰ Маркс К., Энгельс. Ф. Сочинения, Т. 42. С. 123.

¹¹ Там же, с. 124.

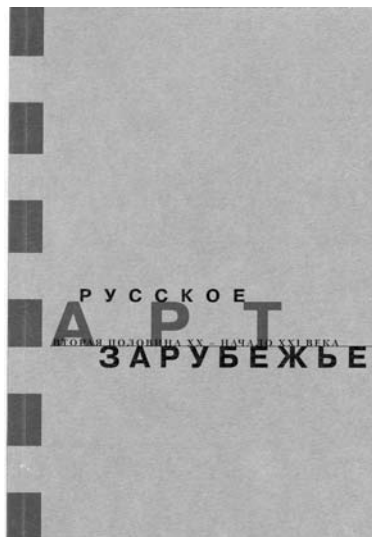


Паоло Вирно
Родился в 1952 году в Неаполе. Философ, один из ключевых теоретиков постопераизма. Автор работы «Грамматика множеств» и многих статей, посвященных анализу современного капитализма.

ИССЛЕДОВАНИЕ ДИАСПОРЫ

РУССКОЕ АРТ-ЗАРУБЕЖЬЕ. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX – НАЧАЛО XXI ВЕКА. М.: ГЦСИ, 2010

ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА



Сборник, составленный Зинаидой Стародубцевой и посвященный советской и постсоветской художественной диаспоре 1950–2000-х годов, состоит из трех разделов: исследования, интервью с художниками и краткие биографии. Начнем с конца: краткие биографии на самом деле являются первым подступом к созданию словаря художников, искусствоведов и кураторов диаспоры. В этом разделе по алфавиту собраны сведения о более чем трехстах субъектах художественного процесса, проведена огромная работа по систематизации столь важного материала. Значительная часть художников представлена и во втором разделе — в сорока интервью, опубликованных как авторские тексты. Здесь присутствуют как публичные фигуры арт-эмиграции (М. Шемякин, Э. Неизвестный, В. Комар, О. Рабин, И. Кабаков, Э. Булатов, В. Захаров, В. Кошляков), так и менее известные ее представители (А.

Ней, В. Титов, И. Ганиковский). В первом разделе, к сожалению, полноценным исследованием, а не краткой исторической справкой или же мнением, можно называть лишь статью самой Зинаиды Стародубцевой, в которой впервые систематизированы сведения о разных периодах эмиграции (нонконформизм 1970-х, перестроечная волна конца 1980-х, «образовательная» эмиграция 1990-х и новый нонконформизм 2000-х годов в лице А. Тер-Оганьяна, О. Янушевского и О. Мавромати), выставках эмигрантского искусства и издававшихся эмигрантами журналах.

Надо сказать и о названии сборника: выражение «русское арт-зарубежье» не совсем точно передает его содержание. Арт-зарубежье по преимуществу московское, что, правда, не является упущением составителя, а отражает тенденцию нулевых игнорировать «замкадышей». По этой же причине материалы о немосковских художниках отличаются большим количеством ошибок, чем о московских. Соломону Россину, например, присвоено лицо Вадима Воинова, никогда не покидавшего родины, а галерея «Рааб» в списке выставок Т. Новикова превратилась в «Рапп». Упущением является и отсутствие интервью с Борисом Кошелоховым, чей опыт в хрониках эмиграции уникален. В 1977 году он выехал на ПМЖ в Италию, женившись на аристократке-коммунистке, причем не фактивно (от этого брака родилась старшая дочь художника). Проведя за границей несколько месяцев и поучаствовав в «эмигрантской биеннале», Кошелохов вернулся в Ленинград, так как пришел к выводу, что «нечего менять железную клетку на золотую»: свобода

искусства отнюдь не напрямую зависит от условий жизни художника.

Эта история позволяет сформулировать основной вопрос к содержанию книги: об «арте» ли она? Строго говоря, не совсем. Тема сборника — условия социокультурной адаптации советской и постсоветской художественной диаспоры в странах Европы (в основном в Германии и Франции), США и Израиле: адаптировались или нет, кто как. И в этом отношении книга, собранная Зинаидой Стародубцевой, чрезвычайно любопытна. Она является живым и говорящим фрагментом советской человеческой комедии. Пишу «советской», потому что, как выясняется, большинству ее персонажей, даже если они почти и не жили в СССР во взрослом возрасте, кроме «советского» в виде «антисоветского» или, наоборот, «коммунистического» оказалось нечего представлять. Зинаида Стародубцева не только размечает возрастные и географические территории диаспоры, но и фиксирует идейные целевые доминанты. Редко у кого они еще генетически несоветские, как у М. Шемякина, или уже настоящему общечеловеческие, как у Л. Нусберга, протагониста киберкультуры будущего. Так что в пору задуматься об экологии воображаемого в связи с экологией символического и — наконец — реального.

Екатерина Андреева
Родилась в Санкт-Петербурге.
Историк, критик и куратор
современного искусства. Научный
сотрудник Отдела новейших
течений Государственного
Русского музея. Живет в Санкт-Петербурге.



НОВАЯ СОЦИАЛЬНОСТЬ И ГЕНДЕРНАЯ СЕРЬЕЗНОСТЬ

«НОВАЯ СЕРЬЕЗНОСТЬ/ИНТЕРЕСНАЯ ВЕЩЬ». КУРАТОРЫ КАРИНА КАРАЕВА, ДЖЕСПЕР НОРДАЛЬ. ГЦСИ, МОСКВА. 07.12.10 — 23.01.11

АНДРЕЙ ПАРШИКОВ

Я бы не дошел до этой выставки, если бы она не проходила в разгар новогодних праздников. И не я один. Создается такое впечатление, что проекты ГЦСИ экспонируются для строго определенного «крута друзей». Хотя подобные проекты в Москве делают и не так часто. К сожалению, исключением здесь является разве что «Инновация».

«Новая серьезность/Интересная вещь» — это совместный русско-шведский проект Московского ГЦСИ и Шведского института, который подготовили кураторы Карина Караева и Джеспер Нордаль. Выставка интересна прежде всего своей проблематикой. Кураторы попытались собрать работы, которые отражают отношение художников к социальному контексту, в котором они существуют. По большому счету подобная выставка в Москве могла бы стать кураторским и институциональным подвигом, как некогда проект Андреаса Сикмана, который также был изолирован от медийного поля. К тому же шведская сцена всегда была для нас довольно закрытой, несмотря на программы культурного обмена студентов ИПСИ с академией Вааленд в Гетеборге. Да, в Москве было шведское искусство, но это было в основном искусство студенческое, а «Новая серьезность...» показывает уже состоявшихся, сделавших определенную карьеру и в большинстве своем не самых молодых художников. Повторюсь: выставка могла стать подвигом, но, по сути, им не стала. Хотя совпали сразу несколько благоприятных обстоятельств: четкая концепция выставки, прогрессивный шведский куратор, приближающаяся к евро-стан-

дартам экспозиция. Казалось бы, парад планет состоялся. Но опять немного мимо.

Дело в том, что кураторы очевидно не пришли к полному консенсусу, что в принципе само по себе интересно — русская часть выставки совсем не о том, о чем шведская. Произошел если не конфликт интересов, то явное расхождение визуального материала и принципов подборки работ. Если Джеспер Нордаль подходит к делу ответственно и работает как куратор-коллекционер гендерно-ориентированного искусства, что в данном случае абсолютно оправдано, то Карина Караева, напротив, избирает тактику куратора-исследователя. Она видит эту выставку как продолжение своего творческого метода, связанного с изучением проблем киноязыка в видеоискусстве, киновливания и бытования движущегося образа в кинозалах и на выставках в целом. В работах российских художников отношение к социальному контексту выражено довольно опосредованно, в основе каждой работы лежит скорее очередное исследование возможностей медиа, видео и кино, либо же этот смысл становится доминирующим в общей последовательности. Все работы не выходят за рамки интересов куратора: они слишком кинематографичны, слишком «видеоартистичны», слишком «про искусство». Не хотелось бы использовать резкие слова, но на фоне работ шведских они выглядят несколько реакционно (за исключением разве что народно любимого фильма «Трансформатор», который я помню еще из первых выпусков «Кинотеатра.doc» эпохи ранних нулевых).

Шведская же часть выставки визуально и тематически разрознена, экспозиция собрана по принципу, известному одному лишь куратору, что, правда, является скорее преимуществом, чем недостатком. Во-первых, это позволило Нордалю руководствоваться в основном личным вкусом, который, как логично предположить, отражает инсайдерскую точку зрения члена шведского экспертного сообщества. Если бы рамки были более строгими, и куратор попытался бы выстроить иерархию выставки по очевидному принципу, то зрителю не была бы предъявлена картина столь субъективного, профессионально-коллекционерского среза шведской культурной (не только художественной, но и околхудожественной, междисциплинарной) сцены. Здесь, например, представлен заслуживший еще большую, чем «Трансформатор», народную любовь клип *Pass This On* шведской поп-группы *The Knife*, а также телефильм «Сожалеющие». Таким образом, куратор размывает границы видеоискусства (а не видеоарта — я все же настаиваю, что второй корень этого слова тоже надо переводить, иначе мы впадем в риторику красивого, возвышенного и творческого).

Социально ответственное искусство имеет здесь конкретный вектор проблематики — все оно, так или иначе, связано с гендером. Этот вектор нашел свое выражение в шведской части выставки, а в российской был представлен крайне фрагментарно. В принципе, если быть совсем откровенным, перед нами две выставки, вероятно, как и следует из названия. Шведская выставка о гендере в про-

Маркус Линден
«Сожалеющие»,
фильм, 60 мин.,
2010
Предоставлено
Маркусом Линденом



Кайса Дальберг
*«20 минут
 (Женский кулак)»,
 закальцованное видео,
 20 мин.,
 2006
 Предоставлено
 Кайсой Дальберг*

Елена Климова
*«Чувство места»,
 видео, 5 мин. 24 сек.,
 2009
 Предоставлено
 Еленой Климовой*



странстве социальной полемики и диспозиции личное-общественное и российская выставка с довольно предсказуемой для этой части кураторского состава ПЦСИ проблематикой, разве что работы чуть жестче по форме, чем обычно. Мне бы не хотелось вникать в закулисные интриги и заниматься исследованием кулуаров, но вывод можно сделать только один: даже сейчас, по итогам, общего высказывания не получилось. Из двух частей выставки мне представляется более интересным рассмотреть шведскую.

С другой стороны, сложно обойти вниманием «Трансформатор» Павла

Костомарова и Антуана Каттина и «Вымирающих лебедей» Елены Ковылиной. «Трансформатор», на мой взгляд, является действительно ярким примером документального кино, острым и актуальным на момент своего создания. Работа, что немало важно, ориентирована на довольно широкую аудиторию и представляет собой этакий прогрессивный хит про то, как трое мужиков застряли в некоей деревне на несколько сезонов из-за того, что у них сломался трансформатор и они не могут получить новый. Документация их невероятно захватывающих рассказов и является основой фильма. «Вымирающие лебедей» Ковылиной — очень четкая и красивая метафора, которую художница выбрала, чтобы рассказать об убийствах журналистов в постсоветской России. За основу художница берет мощный идеологический символ — балет «Лебединое озеро». В советское время его транслировали по телевизионным каналам на постоянном повторе, когда необходимо было скрыть ту или иную новость, так как власть не могла принять решения, как рассказать о ней людям. Этот символ автор связывает с нераскрытыми убийствами журналистов в со-

временной России, с феноменом, который также замалчивается властью — уже постсоветской. Ни работа Костомарова и Каттина, ни произведение Ковылиной не имеют ничего общего с гендерной проблематикой, хотя, несомненно, относятся к социально ангажированному искусству. Это самые достойные работы с российской стороны, которые объясняют концепцию выставки.

Что касается шведской части выставки, то она получилась куда более осмысленной с точки зрения заявленной темы и куда более цельной. Бесспорный хит проекта, работа, которая нравится всем без исключения, — документальный фильм «Сожаления» художника Маркуса Линдена, рассказывающий о судьбе двух транссексуалов и снятый при участии шведского национального телевидения. Личные, местами трогательные, местами шокирующие истории двух пожилых людей переданы через их диалог на театральной сцене, так что мы видим только две высветленные софитами фигуры и их беседу друг с другом. На экране — очень красивая, мягкая, крайне старомодная картинка из уже почти забытых телешоу: сидящие на черном фоне герои, время от времени предъявляющие собеседнику и зрителям семейные хроники с сочным изображением 16-миллиметровой камеры или очень старые черно-белые фотографии на удивление бурной молодости. Герои несколько раз делали операции по перемене пола и теперь обсуждают их цели, задачи, итоги и, более того, смысл, стремления и результаты. Самим фактом своих жизней они задают обществу огромное количество вопросов, краеугольным камнем которых является гендерная проблематика. Их личные истории превращаются в эмоционально насыщенный нарратив, способный транслировать больше информации и опыта, чем любой другой представленный здесь визуальный образ. Другая яркая работа на выставке —

**Эва Айнхорн,
Тереза
Мёрнвик**
*Warsaw.
street.02,
видео,
10 мин.,
2003*
Предостав-
лено Эвой
Айнхорн,
Терезой
Мёрнвик



The moment when a man and a woman get along

Do you think that it's needed in Poland today?

Feminism?

«20 минут (Женский кулак)» Кайсы Дальберг. Художница рассказывает о производстве феминистского лесби-порно группой единомышленниц, в это время камера направлена на телевизионный экран, транслирующий фильм, о котором идет речь, однако объектив плотно зажат в кулаке рассказчицы, которая, согласно договору с коллегами, не может демонстрировать результат их совместного труда третьим лицам.

Столь любимые в Москве и даже включенные в русскую часть пересмешничества, ирония и откровенная сатира в шведской части проекта отсутствуют. Например, в работе Эвы Айнхорн и Терезы Мёрнвик *Warsaw.Street.02* интервьюер задает вопросы о феминизме, а затем отпускает очень критические комментарии в адрес опрошенных им на улице людей, что выглядит скорее как выражение негативного отношения и личной позиции. Яростные реплики художниц совсем не похожи на шутки и злую иронию. Также примечательно, что на выставке рядом с работой Айнхорн и Мёрнвик показывают ранее упомянутый музыкальный клип шведской поп-группы *The Knife Pass This On*. Тем самым куратор вводит в выставку элемент массовой культуры. Сюжет клипа прост: в провинциальной закуской, где обычно останавливаются дальнотойщики, трансвестит дает импровизированный концерт, который становится настолько удачным и прониженным, что все бывшие мачо либо пускают скупую и уже не совсем мужскую слезу, либо начинают смотреть на певца с подбострастием и даже обожанием, видя в нем некоего спасителя, выход из собственного тупикового репрессивно-маскулинного существования.

Какова судьба такого проекта в Москве, какие цели и задачи он перед собой ставил, мы можем только догадываться. Самое странное, что у двух кураторов эти задачи были довольно разными. Карина Караева последовательно и бескомпромиссно предъявляет нам результаты своих исследований о медиа, а Джеспер Нордаль демонстрирует целый ряд гендерных проблем в таком с виду демократическом государстве, как Швеция, где индивид оказывается неспособным в полной мере субъективизироваться в рамках созданного не без его участия общественного порядка. Почему-то работе шведского куратора хочется поверить: возможно, эти два транссек-

суала из фильма «Сожалеющие» и есть визионеры, и будущее в обществе всеобщего благоденствия кроется именно в борьбе за неотчуждаемое право индивида на самоопределение в каждый конкретный момент его существования. А еще, к сожалению, выходит так, что проблемы в государстве дикой сырьевой экономики, или, как метко определил его Виктор Тупицын, ирригационном государстве¹, очень далеки от тех проблем, что сегодня обсуждаются в демократической и особенно социал-демократической Европе. Ну а с другой стороны, здесь действительно ничего не остается, кроме как заниматься только искусством, по крайней мере в политкорректных ин- ституциях. Исходя из специфики проекта, само собой напрашивается сравнение его шведской и российской частей и даже столкновение обеих позиций. Поскольку шведская часть проекта наверняка вызвала у зрителей больше интереса и поскольку ее куратор решился показать политически и социально ангажированное искусство, то в сравнении с местным вариантом, лишь отчасти способным поддержать западных коллег, «Новая серьезность...» дает слабую надежду на то, что заданный шведским искусством вектор может быть актуализирован. И тогда, возможно, что-то изменится.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Виктор Тупицын в статье «Московский партизанский концептуализм» сравнивает Россию с Древним Китаем, где ведущие авторитеты общества, в том числе и культурные, имели доступ к ирригационным системам, что наделяло их буквальной физической властью. Для России автор применяет термин «нефтяное орошение».
<http://www.sajfmuseum.org/docs/id325.html>

Андрей Паршиков
Родился в 1985 году в Подольске.
Искусствовед, куратор, художе-
ственный критик. Специалист в
области видеоискусства. Живет в
Москве.



ВЫСТРЕЛЫ В ПЕСОК ТАУС МАХАЧЕВОЙ

**ТАУС МАХАЧЕВА «ПОДДЕРЖИВАЮЩИЕ ДЕЙСТВИЯ». КУРАТОР АЛЕКСЕЙ МАСЛЯЕВ.
ГАЛЕРЕЯ «ПАНОПТИКУМ INUTERO», ARTPLAY НА ЯУЗЕ, МОСКВА.
26.11.10 – 20.12.10**

МАРИЯ ЧЕХОНАДСКИХ

Персональная выставка «Поддерживающие действия» Таус Махачевой открылась в конце ноября 2010 года, а уже через несколько недель развернулись печально известные события на Манежной площади, когда на улицы Москвы вышло более четырех тысяч националистически настроенных граждан. Рост ненависти к выходцам из кавказских регионов в последнее время только усиливается, являясь своеобразной разрядкой социального и политического напряжения в обществе, а рикошетом этой ненависти звучат реплики с сайта «Кавказ-центр», здесь и там возникают бесконечные стычки в метро, на улицах. Насилие всегда появляется в тандеме с опытом, вопрос заключается в том, насколько мы можем соотнести себя с этим опытом и в какую плоскость политического (национализм или постколониальное) мы будем его переносить.

Таус Махачева с выставкой «Поддерживающие действия» стала пионером постколониальных исследований в Москве. Художница представила работы разных лет, отличные друг от друга как эстетически, так и содержательно. В своем кураторском тексте Алексей Масляев удачно вписал их в актуальный европейский контекст, связав представленные произведения со знаменитой речью Ангелы Меркель о провале мультикультурализма. Основной задачей этой выставки была попытка передать опыт культурного Другого, того самого, которого мы принципиально стараемся не замечать в своей повседневной жизни. Художница впервые представила до-

кументации лондонских перформансов и показала новый проект, сделанный в Москве.

Московская ксенофобия и клеймо «экзотизации искусства» во многом затормозили обсуждение вопросов культурной идентичности, которые, однако, снова всплыли на поверхность из-за усиления реакционных тенденций в политике и общественной жизни. Такие явные проблемы практически никогда не обсуждались в художественной среде публично. Можно считать, что начало такому разговору положила эта выставка, и это представляется мне крайне важным.

Само понятие «поддерживающие действия» означает политику включения национальных меньшинств, пролетаризированных субъектов, малоимущих и инвалидов в общественное производство (позитивная дискриминация). Такой проект имеет две стороны: очевидно, что пособие по безработице или заботливая рука социальных служб только усиливает сегрегацию, создавая новые идентичности отверженных и отброшенных на край общества индивидов. С другой стороны, такая политика стремится дисциплинировать субъективности — либо путем вычищения локальной культуры (в том случае, когда ее проявления наносят ущерб постколониальному миру), либо путем ее нормализации и экзотизации («локальное» как безопасный этнографический экспонат).

Таус Махачева обнажает проблемное поле логики «включения» в

серии видеоработ, представленных на выставке. В «Нулевой работе» она демонстрирует документацию перформанса, который проходил в «Уголке ораторов» лондонского Гайдн-парка, — без звука. Мы видим толпу людей, собравшихся послушать художницу, но не слышим, что она говорит. Индивиду уже не достаточно брать слово, выходя на площадь. В мире, где каждый день произносятся сотни речей, таким образом не может быть решена проблема «права голоса». Художница ставит вопрос иначе: каким образом мы можем быть услышанными?

Другой перформанс был реализован в городском пространстве. Человек в белой маске с надписью «Я не хочу быть на CCTV (система скрытого видеонаблюдения)» после офисной работы едет в метро и наблюдает за реакцией людей, не вступая с ними в диалог. Типический образ офисного работника со стертой идентичностью был молчаливым протестом против камер скрытого наблюдения, установленных по всему Лондону в качестве профилактики терроризма. В аналогичной технике выполнен перформанс «Портрет Аварки», где Таус Махачева ходила по метро в национальной дагестанской одежде, проверяя общественную толерантность на прочность.

Система контроля усиливает зону конфликтов внутри социального пространства, провоцирует своего рода идентитарный психоз. Субъекты, которых производит биополитика «поддерживающих дей-

Таус Махачева
*«Пуля»,
видеодокументация
перформанса, пуля,
2010*

Таус Махачева
*«Портрет Аварки»,
 видеодокументация
 перформанса,
 HD-видео, 46 мин.,
 цвет, без звука,
 оператор
 Нина Уэйкфорд,
 2010*



ствий», клеймятся террористами, фундаменталистами, фанатиками, иждивенцами, а право голоса становится лишь рекламой толерантного общества.

Проект, реализованный в Москве в 2010 году, продолжает изучать симптоматику общества контроля. Таус Махачева с баннером наперевес, в духе людей-бутербродов, рекламирующих у метро косметические салоны или бюро переводов, отправлялась в различные районы Москвы, призывая обменивать старые чемоданы на новые прозрачные сумочки. Она посетила блошиный рынок и привокзальные площади, иногда люди подходили к ней сразу, и она договаривалась с ними о последующем обмене. Каждую «сделку» художница сопровождала короткой беседой с участниками обмена. Ее интересовала мотивация людей, их отношение к системе контроля, агентом которого является прозрачная сумка, где все содержимое выставляется напоказ. Для художницы важна была этическая составляющая ее работы, поэтому она не снимала акцию на камеру. На выставке представлена только аудиозапись и старые чемоданы. Постсоветские граждане часто не могли объ-

яснить свое желание участвовать в обмене, но большинство из них относилось нейтрально к «феномену прозрачной сумки», а многие даже поддерживали его, считая, что безопасность превыше всего. Иногда трогательные, иногда беспомощные ответы людей с улицы создавали портрет постсоветского человека, со всеми его междометиями, неловкостями. Голоса этих людей витали в выставочном пространстве, такая атмосферная инсталляция была в то же время альтернативным антропологическим исследованием и, пожалуй, невольно выходила за рамки анализа систем контроля.

Перформанс «Пуля» на первый взгляд концептуально и тематически выбивается и выглядит «чужаком» в экспозиции. Он относится к дагестанскому периоду, который на выставке, к сожалению, никак не был представлен. Если основная часть работ соотносится с тематизацией роли культурного Другого в социальном пространстве, то «Пуля», выполненная в духе европейского концептуализма 1970 годов, обращена к проблеме насилия. Таус Махачева стреляет в песок, а затем выкапывает пулю, чтобы сохранить ее на память, тем самым опредмечивая

символический жест своей агрессии. Однако и здесь в центре внимания идентичность стреляющего. Перформанс выстраивает запутанный ассоциативный ряд: терроризм, агрессивные эксперименты с телесностью венского акционизма, радикальный феминизм. Но все эти ассоциации тонут в том самом песке, ведь парадоксальность ситуации заключается в том, что насилие здесь выражается только в качестве аффекта. Пуля — как символический остаток — фетишизируется, являясь выражением желания другого жеста, другой артикуляции себя в мире.

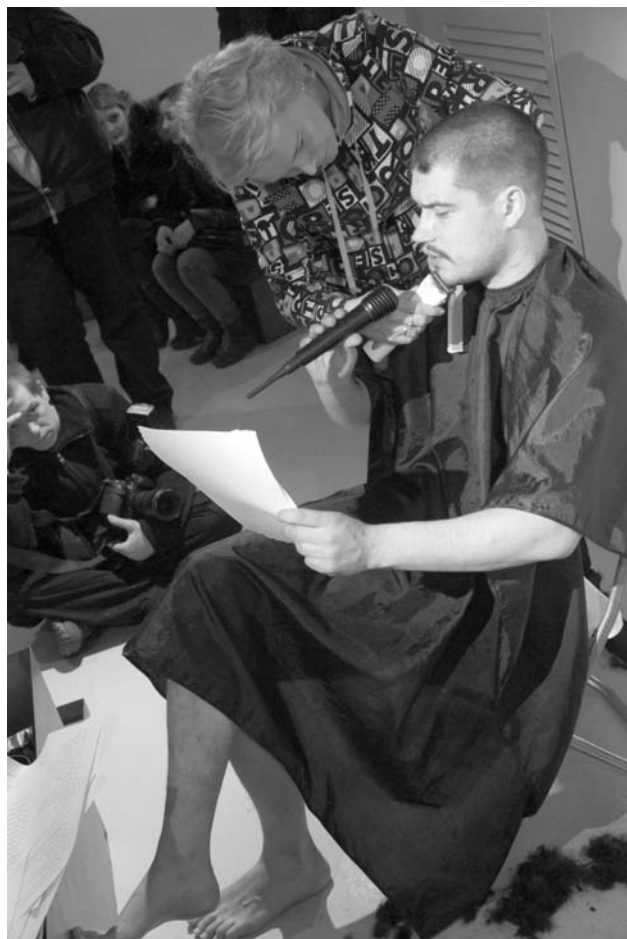
Работы Таус Махачевой остаются в рамках идентитарной логики, поэтому большое значение приобретают ритуальные хождения по городу в национальном костюме, маске. С другой стороны, мучительное самоопределение субъекта, живущего в постколониальном мире, где идентичность становится ежедневной перформативной практикой, становится актом откровенной самоиронии, как это происходит в случае с «Пулей». Действительно, желание совершить нечто большее, чем пустить пулю в песок, остается основным, неразрешимым конфликтом этой выставки. И возможно, что все мы должны задуматься над тем, каким образом каждый из нас мог бы это сделать. Таус Махачева оставляет вопрос открытым: как нам не потерять себя в этом ежедневном перформативном акте, а с другой стороны — не стать заложником идентитарной политики? Полагаю, что в новых работах мы увидим дальнейшее развитие и разрешение этого конфликта.

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

ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. «ВСЕ ВПЕРЕДИ». ОТКРЫТАЯ ГАЛЕРЕЯ, МОСКВА. 15.03.11 – 10.04.11

ЕЛЕНА ШКЛЯРИК



Андрей Кузькин в ходе перформанса «Все впереди», 2011

Выставка Андрея Кузькина «Все впереди» в Открытой галерее — это 59 железных коробов, находящихся в подвальной анфиладе, одно видео и один журнал, содержащий авторское кредо, реестр и фотохронометраж проекта. Все вместе — пространство галереи, минимализм и брутальность объектов, безыскусность и подробность видео —

образует единый процесс самоархивации художника. В коробах — вещи из мастерской, которые необходимо было убрать, чтобы в чистом пространстве начать с чистого листа. Очищение пространства как гигиена ума и обнуление смыслов предполагает и необходимость правильно распорядиться накопленными вещами и идеями. Кузькин избрал тактику тотальной архивации, решив передать все неизвестным потомкам. Прошлое наделяет ценностью любую вещь, поэтому в описи пластиковые стаканчики соседствуют с графическими листами и картинами друзей. Каждый шаг документируется, заверяется подписями и печатями. Все предметы были уложены в картонки, составлена опись, затем коробки перевезли в помещение Открытой галереи и запаяли в железные короба. В момент открытия выставки Кузькин заполнил последний короб своей одеждой и остриженными волосами, оставшись абсолютно нагим. Это сильный жест человека, который не нуждается в подкачках и подпорках прошлого. Он архивирует даже самого себя, замуровав стонущее и гикающее Я в громадный ржавый куб. По замыслу автора это заключение должно длиться минимум 29 лет, значимое в личной нумерологии Кузькина число, связанное со смертью отца. Вероятно, короба обретут новых владельцев, которые смогут их вскрыть только через 29 лет. А до тех пор содержимое каждого короба останется неизвестным: в нем с равной вероятностью может оказаться мусор, ставший артефактом, или арт-объект, превратившийся в мусор.

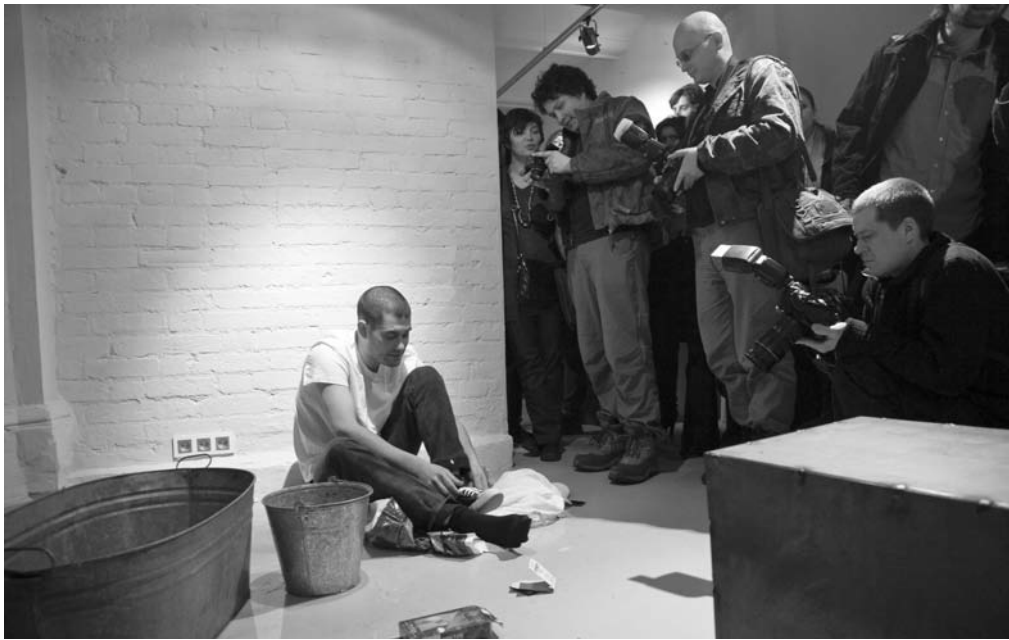
Человек устал от себя, от навязанного и приобретенного. Он готов

снять кожу, чтобы обновиться. Человеческий мир устал от мира. Конец времен — утрата свойств: сладкое и чистое уже не такие, какими были раньше, они лишь подслащенное и отмытое. Что делать человеку в мире без свойств и без ценностей?

Художник — герой по определению. Он творит из себя новое пространство и время, его предназначение — восполнить пробел восприятия, вернуть миру свойства, исправить «падшее» бытие. Время — суть интереса художника. Кто я такой в заданных обстоятельствах? Что я могу? Что я вижу нового? Чем готов поделиться?

«Все впереди» — это творческий порыв и в равной мере экзистенциальный выбор, арт-терапия и форма выживания. Какое бытие — такое и время, время распоряжаться собой и своим наследием. Но иногда оставить можно лишь свидетельство. Простые формы через рекомбинацию порождают многообразие возможностей и результатов, в погоне за ними мир усложняется, но затем опять распадается на элементы. Структура мира дана, но не задана; вещи нейтральны, их свойства проявляются событиями. Сила будущего развешивает невыносимую тяжесть бытия, так что зиккураты мрачных железных коробов парадоксальным образом создают ощущение полета. Будто выброшенный за ненадобностью багаж. Это детские кубики, из которых сложен алтарь забытым идолам. Кузькин им больше не служит, он свободен и теперь может идти вперед.

Отторжение через замуровывание — важный принцип ненасильственного противодействия злу. Смысл замуровывания — инобытие, исключе-



Андрей Кузькин в ходе перформанса
«Все впереди»,
2011

ние из социального пространства и переход в пространство сакральной коммуникации. Символическая смерть и тайна, добровольная искупительная жертва, наказание и табу создают противоречивый и притягательный принцип закрытости, непроявленности, завесы. Домыслы, узкий круг посвященных, мифологизация и иррациональность целей порождают пространство сакрального, переживаемого вне зависимости от объекта отторжения. Важен сам акт. Особенно акт самозамуровывания. Здесь словно создается пространственно-временной пузырь, выхватывающий художника из дискретного настоящего и переносящий его в вечность.

Заключение вещей в новую оболочку подобно наполнению строящейся ступы важными и ценными формами. Тело буддийской святыни состоит из слоев подручных предметов (книг, детских игрушек, посуды, сотовых телефонов), чередующихся с молитвенными свитками. Сужаясь сверху, ступа начинает содержать все меньше материальных и все больше символических форм, венчаясь шпилем из драгоценных камней. Все эти вещи скрыты от взора верующих, но сама архитектура ступы придает им смысл дара

и жертвы. Поэтому каждая ступа — это архив ее строителей, идеальная форма их жизненного мира. В отличие от государственных архивов, отбирающих и сохраняющих документы согласно общезначимым критериям, избирательность строителей связана с субъективными ценностями и целями. Бренные вещи обретают ритуальное единство в оболочке архитектурной формы, которая трансформирует их в послание и документальное свидетельство времени.

Кузькин отрицает избирательность. Когда в архив сдается все и не возникает вопроса о критериях отбора, оказывается, что мусора не существует, нет ничего неважного, и тогда абсолютно все предметы становятся материальными свидетельствами личной биографии, ее системными компонентами. Все эти вещи рассказывают бесчисленные истории, нужно лишь правильно задавать им вопросы. Поскольку объем, необходимый для тотального архива, можно лишь помыслить, Кузькин объединяет простые формы-вместилища временной программой-акцией. Затем надперсональная целостность распадется, но перемена участи уже состоялась.

Важный отсутствующий экспонат — пустая мастерская, результат коллективных действий по обновлению и упорядочиванию реальности. Пустота как сражение с опустыниванием (Ницше–Хайдеггер), скукой постылого образа жизни, генератор возможных миров. Пустота делает старую мастерскую новым пространством для игры идей и шансов. Пустота воплощает безобразность, цельность и полноту бытия, а беспечный художник обретает свежесть мысли и дела.

Кузькин использует телесные практики, акционизм и тут же их архивирует, прощается с ними, запаивая в железные сундуки мастерство, отработанные приемы, известные смыслы. На повторение пройденного нет времени. Все это лишнее. То, чего ты стоишь, — это ты сам, что ты понял о мире. Эстетическое здесь становится этическим, так как исчезает искусство — искушение и симуляция, а остается простое честное действие. Это касается и зрителя, которому не удастся пассивно потреблять результат усилий художника, так как разглядывать здесь нечего. Зритель превращается в архивариуса или кладовщика, пробирающегося среди железа, сверяющегося с листами описи. Позднее зритель уйдет, событие и автор забудутся, коробка поплывет по волнам времени, пока какой-нибудь любопытный и решительный потомок не откроет эти ящики Пандоры. Кузькин обращается к себе, каким он был, каким он хочет оставаться, чтобы быть живым художником и человеком. Возможно, и потомка никакого не будет, а капсулы времени, кармический багаж Кузькина, совершат космическое путешествие и станут материалом для археологов из других миров.

Елена Шклярник
Родилась в Москве. Философ. Преподает философию в МГУ. Живет в Москве.