



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

MOSCOW ART MAGAZINE

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

ЗЕЙГАМ АЗИЗОВ (Лондон)
ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС (Москва)
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН (С.-Петербург)
АРСЕНИЙ ЖИЛЯЕВ (Москва)
АНДРЕЙ ПАРШИКОВ (Москва)
АЛЕКСЕЙ ПЕНЗИН (Москва)
ФИЛИПА РАМОС (Милан)
КЕТИ ЧУХРОВ (Москва)
СТАНИСЛАВ ШУРИПА (Москва)

Верстка **ГАЛИНА МУХИНА**

Корректурa **ИРИНА ЛОБАНОВСКАЯ**

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

ZEIGAM AZIZOV (London)
ILYA BUDRAITSKIS (Moscow)
DMITRY GOLYNKO-VOLFSON (St.-Petersburg)
ARSENIY ZHILYAEV (Moscow)
ANDREI PARSHIKOV (Moscow)
ALEXEI PENZIN (Moscow)
FILIPA RAMOS (Milan)
KETY CHUKHROV (Moscow)
STANISLAV SHURIPA (Moscow)

GALINA MUKHINA lay-out

IRINA LOBANOVSKAYA proof reading

Адрес редакции:

125104, Москва,
Большой Палашевский пер., д. 9/1
тел.: (495) 609 0812 факс: (495) 609 0812
E-mail: martmag@yandex.ru
<http://xz.gif.ru>

Moscow Art Magazine office:

9/1, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: (495) 609 0812 fax: (495) 609 0812
E-mail: martmag@yandex.ru
<http://xz.gif.ru>

Подписка на журнал осуществляется агентствами:

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

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

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

В оформлении обложки использован фрагмент фрески **Николая Олейникова** «Петухи», 2011, акрил,
созданной в рамках выставки группы «Что делать?» «Между трагедией и фарсом»
(исследовательская группа: Олег Журавлев, Фома Кэмпбелл, Дмитрий Виленский, Николай Олейников), SMART Project space, Амстердам

ОСТОРОЖНО! ЭКЗОТИЧЕСКИЕ ЖИВОТНЫЕ!

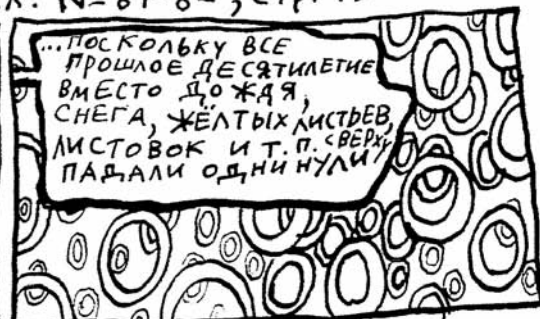
комикс ©ХЖорАЛ.2011



Ой!
смотри! КА-
ЖЕТСЯ ТИГР ЗА
ОКНОМ ПРОБЕЖАЛ!



* www.newstypre.com/12942-exotic-animals-escape/
** Художественный журнал. № 81-82, стр. 19



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ № 82

НУЛЕВЫЕ

КАК ЭТО БЫЛО?

Часть 1

Уже второй раз за свою историю «Художественный журнал» берется за подведение итогов десятилетия. Причем как тогда, в конце 90-х, так и сегодня тема обсуждения вызвала у авторов «ХЖ» столь живой интерес, что номер пришлось разделить на два выпуска. В остальном, сравнивая прошлые (№№ 25–26) номера с теми, что редакция подготовила на этот раз, в глаза бросаются скорее различия, нежели сходства. Итоги нулевых на наших страницах подводят совсем не те люди, что десятилетием раньше подводили итоги 90-х. Новые имена значатся сегодня в составе редакционного совета да и самой редакции. Иными, как видно уже из оглавления, являются и проблемы, волновавшие художественный мир последние десять лет и оказавшиеся в центре внимания авторов этого номера.

Но контрапункт двух постсоветских десятилетий отнюдь не исчерпывается именами на титулах «ХЖ». Эксперты описывают нулевые как эпоху не сообществ, а корпораций и кластерной системы; общество в эти годы становится непрозрачным, живет в режиме скандалов и описывается через теорию заговора; рынок же переступает границы экономической сферы и вторгается в сферу социальную, захватывая образование, культуру и искусство; но в то же время в этот период затребованной оказывается критическая позиция, производной от которой стало и то, что может быть названо «гламурной левой», *gauche caviar* или *business left* (Б. Кагарлицкий «Неолиберализм нулевых»).

Эта общая диагностика находит свое подтверждение и в коллизиях художественной сцены. Более того, именно в силу характерной для нулевых экспансии бизнеса в сферу культуры и стало возможным говорить о художественной сцене как о модели организации новой экономики. Неолиберальная идеология с ее культом социальной гибкости, артистической необязательности и лихорадочного обновления делает «такие маркеры, как "альтернативный", "независимый", "авангардный" желанными брендами» (П. Гилен «Художественная сцена...»). В нулевые искусство становится в обществе производственной моделью, а само художественное производство переживает бурное институциональное развитие. Рожденные новой экономикой художественные институции начинают производить нового зрителя в индустриальных масштабах (А. Булдаков «Производство зрителя»). В то же время активисты художественной сцены — художники и кураторы, пережив разочарование в альтернативных коллективистских идеалах 90-х, видят единственно возможную перспективу лишь внутри системы в фигуре «художника-предпринимателя» (А. Паршиков «От коллективной утопии к индивидуальному предпринимательству»). Так система подчиняет себе все — «идентичности внезапно застывают», «наступает эпоха реставрации» (З. Азизов «От застывшего десятилетия к дезориентированному миру»).

Однако это десятилетие стабилизации или нормализации имеет и обратную сторону. Чем больше система уверяет нас, что у нее все под контролем, тем меньше она склонна объяснять, на чем строится эта уверенность. Поэтому, если и «можно назвать состояние, которое было общим для всего искусства нулевых, то это состояние ненадежности» (Х. Фостер «Ненадежное»). Чем больше система настаивает на культе энергии и оптимизма, тем более явными становятся «признаки спада и старческого слабоумия». Отсюда вырисовывается перспектива «новой культурной революции, основанной на силе усталости и умении с достоинством принимать неизбежное — силе, выявляющей чувственную медлительность тех, кто уже не ищет в жизни ничего кроме мудрости, тех, кто многое видел и ничего не забыл, кто сохраняет свежесть восприятия» (Ф. Берарди Бифо «Усталость...»). А потому многое из того, что казалось изжитым и забытым, обретает в нулевые новую актуальность. Чем сильнее расширялись контуры системы искусства, тем активнее набирала силу «тенденция к самоорганизации художественных сообществ, для которых массовость не является ценностью» и которые «легитимируют свою деятельность через производство и обслуживание собственных специальных аудиторий» (А. Булдаков «Производство зрителя»). Для многих нулевые — это как раз история не системы, а «сообществ» (Н. Кадан «От площади к сообществу»), открывающих перспективу «внесистемному авангарду» (Д. Голышко-Вольфсон «После нулевых: эпоха внесистемного авангарда»). Именно описанием этой другой истории нулевых «ХЖ» и посвятил все выпущенные в этом десятилетии номера.

А потому в заключение хотелось бы поблагодарить вас — всех тех, кто работал с нами над выполнением этой задачи и над этими номерами. А также тех, кто оставаясь или став нашим читателем, тем самым оправдывал наши усилия. «Сейчас, в этот необыкновенно важный для нас день, хотелось бы сказать чуть больше личных своих слов, чем говорится обычно. Хотим... попросить у вас прощения. За то, что многие наши с вами мечты не сбылись. За то, что нам казалось просто, оказалось мучительно тяжело... Мы продвигались вперед через ошибки, через неудачи, многие люди в это сложное время испытали потрясение. Но мы хотим, чтоб вы знали... Боль каждого из вас отзывалась болью в нас, в наших сердцах... На смену приходит новое поколение, поколение тех, кто может сделать больше и лучше. А вы — будьте счастливы. Вы заслужили счастье и спокойствие. С новым годом. С новым десятилетием, дорогие мои...» (А. Жилиев «Выбирай сердцем»).

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>

ХЖ

Журнал можно приобрести в Москве:
магазин «Новодел», Б. Палашевский пер., 9/1
магазин «Фаланстер», М. Гнезниковский пер., 12/27
магазин «Фаланстер» в Центре современного искусства
«Винзавод», 4-й Сыромятнический 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
ВЫБИРАЙ СЕРДЦЕМ
Арсений Жилыев

16

БЕСЕДЫ
НЕОЛИБЕРАЛИЗМ
НУЛЕВЫХ
Борис Кагарлицкий

26

ТЕНДЕНЦИИ
ОТ КОЛЛЕКТИВНОЙ
УТОПИИ К
ИНДИВИДУАЛЬНОМУ
ПРЕДПРИНИМА-
ТЕЛЬСТВУ
Андрей Паршиков

32

АНАЛИЗЫ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
СЦЕНА:
ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ
ЯЧЕЙКА
ЭКОНОМИЧЕСКОЙ
ЭКСПЛУАТАЦИИ?
Паскаль Гилен

37

СИТУАЦИИ
ПРОИЗВОДСТВО
ЗРИТЕЛЯ
Алексей Булдаков

40

ВЫВОДЫ
ОТ ЗАСТЫВШЕГО
ДЕСЯТИЛЕТИЯ К
ДЕЗОРИЕНТИРО-
ВАННОМУ МИРУ
Зейгам Азизов

44

РЕФЛЕКСИИ
НЕНАДЕЖНОЕ
Хэл Фостер

49

ПЕРСОНАЛИИ
К ГРАММАТИКЕ
ЧРЕЗВЫЧАЙНОГО
ПОЛОЖЕНИЯ
Хэл Фостер

57

МОНОГРАФИИ
ДЕЛЕГИРОВАННЫЙ
ПЕРФОРМАНС:
АУТСОРСИНГ
ПОДЛИННОСТИ
Клер Бишоп

70

ОПЫТЫ/ПИСЬМО ИЗ КИЕВА
ОТ ПЛОЩАДИ
К СООБЩЕСТВУ.
НУЛЕВЫЕ И УКРАИНСКОЕ
ИСКУССТВО
Никита Кадан

75

ДИАГНОЗЫ
УСТАЛОСТЬ
И СТАРЧЕСКАЯ УТОПИЯ
ГРЯДУЩЕГО
ЕВРОПЕЙСКОГО
ВОССТАНИЯ
Франко Берарди Бифо

80

ПРОГНОЗЫ
ПОСЛЕ НУЛЕВЫХ:
ЭПОХА ВНЕСИСТЕМНОГО
АВАНГАРДА
Дмитрий Голынкин-Вольфсон

87

КНИГИ
ПРИТВОРЯТЬСЯ,
ПОКА НЕ ПОЛУЧИТСЯ
ИСКРЕННЕ
Павел Арсеньев

90

БИЕННАЛЕ/ВЕНЕЦИЯ
GESAMTKUNSTWERK
GULAG. УМРЕШЬ ВЧЕРА,
БУДЕШЬ ПЕРВЫЙ
Виктор Тупицын

93

ВЫСТАВКИ
ИЗ ЖИЗНИ ДРУГИХ
Ольга Копенкина



ВЫБИРАЙ СЕРДЦЕМ

АРСЕНИЙ ЖИЛЯЕВ

Высокий седой мужчина стоит, опершись на широкий ствол дерева. Мужчина одет в черный костюм, его темные туфли, ярко бликующие на солнце, контрастируют с серой, землистого цвета, травой. Справа от этой мужской фигуры, чуть меньше ее по размеру — серый прямоугольник. В его верхней трети, на уровне груди мужчины, надпись: «Выбирай сердцем». Слово «выбирай» примерно в два раза больше слова «сердцем». Буквы кремово-белые. Чуть ниже надписи, в левой части прямоугольника, — едва уловимый блик на сером. Еще ниже, заходя на траву, — подпись. Она развивается по диагонали в правый верхний угол, образуя крест со слегка наклонной фигурой. Если присмотреться, подпись можно расшифровать: Б. Ельцин. У графологов такая подпись называется «штопор». Многочисленные волнистые линии свидетельствуют о страсти к переменам. Наклон влево — об упрямстве. Вензель как бы летит — что говорит о высоких амбициях, но одновременно и об умении сохранять самоконтроль.

В начале 1996 года рейтинг Бориса Ельцина составлял 6%. В июне того же года за него проголосовало 53% избирателей. В опросах общественного мнения, проводившихся после выборов, выяснилось, что решающим фактором стала массированная рекламная кампания, организованная политтехнологической фирмой «Премьер СВ». Образный ряд был выстроен на контрасте между «серым, авторитарным прошлым» и «светлым, цивилизованным будущим». «Выбирай

или проиграешь». К примеру: слева — пробивающееся сквозь марево солнце, справа — ломтик несвежей колбасы с подринованными вокруг него «солнечными лучами». Или справа — открытый рот, символизирующий гласность, слева — дорожный знак, запрещающий автомобилям пользоваться сигналом. Слева — голубое небо, справа — железная клетка. Слева — глобус, справа — моток колючей проволоки. Слева — модная куртка, справа — арестантская роба. Слева — парящая в небе птица, справа — свиньи в загоне. Слева — флейта, справа — полицейская резиновая дубинка. Слева — две руки, тянущиеся вверх (надо понимать — «к свету демократии»), а справа — черно-белые наручники.

Примерно за год до переизбрания Ельцина на второй срок родилась самая юная художница, с которой мне повелось работать, — Таня Пеникер. На момент нашего знакомства ей было пятнадцать лет. В интернете Танина выставка «Бессловесное признание» стала хитом. И причиной тому была не графика художницы, язык которой мог оказаться близким подрастающему поколению или ностальгирующим по молодости арт-критикам. Бешеную популярность снискала анкета, заполненная Пеникер на одном крупном информационном интернет-ресурсе. Юная девушка, ловко уходя от скучных вопросов, предстает в образе настоящей художницы, сосредоточенной на собственном внутрен-

нем мире. Из комментариев простых посетителей сайта становится понятно, что именно так они и представляют себе творческую личность. Таня открыто говорит, что еще совсем недавно относилась к субкультуре «эмо» и даже ругается на новых плюшево-розовых девочек, которые окончательно топят смысл эко-культуры в малиновом сиропе. Но сейчас, говорит Пеникер, субкультуры в прошлом. Она размышляет о серьезном творчестве, едет учиться в Лондон в сентябре и вообще «будет вращаться в искусстве». Правда, пока не решила, что выбрать — путь модельного дизайнера или современного художника.

Пеникер неплохой график. Ее произведения напоминают лучшие образцы bad painting 80-х. Правда, в случае молодой художницы эклектичный визуальный ряд в итоге создает сложный композиционный баланс. А неискусность и подростковая брутальность обеспечивают особый кредит зрительского доверия. Начальник монтажной службы Эдуард, с которым мы вешали картины, впервые похвалил меня, сказав, что Таня могла бы быть вторым Кандинским. Да и вообще она отличница, медалистка, ей Собянин даже iPad подарил за успешное завершение школы, получив взамен небольшой шедевр. Девушка честно и чутко реагирует на запросы времени, отвечая на рутинизацию образовательного процесса протестом и уходом в достойную и более-менее безопасную субкультуру. «Эмо — это те, кто считает эмоции главной ценностью в жизни, всю свою

Материал
проиллюстрирован
фотографиями
Ника Ильина



жизнь они проживают через боль, ненависть, отчаяние, любовь». Но все это без крайностей и почти без подростковых разговоров о суициде. На фоне повседневных драм эмо готы могут предстать героями античной трагедии. Они явно антисоциальны и при наличии подходящей исторической эпохи могли бы вырасти в подобие контркультуры. Но пока самое страшное, что породили эти субкультуры, — это пара скандалов с подростками, любящими фотографироваться в гриме покойника в квартире своей учительницы, и попытки запрета на государственном уровне черно-розовых гольфов в школьной форме.

Если продвигаться в субкультурном пространстве дальше, мы окажемся на территории анархистов. Этот сегмент — в основном благодаря деятельности группы «Война» — смог породить целую волну активистского искусства, сосредоточен-

ного на повседневной борьбе против ментов. «Война», в отличие от своих старших коллег по цеху, декадентской эстетикой умирания озабочена меньше. Она скорее разыгрывает русскую народную сказку про богатырей, красно-девиц и злых змеев. Осознавая, что, как и в любой героической истории, герой этот рано или поздно должен умереть. Другого не дано. Это, пожалуй, единственный исход, не снижающий пафоса борьбы. Ситуации с арестом и последующим объявлением в международный розыск Олега Воротникова можно было спрогнозировать заранее. Группа неоднократно заявляла о готовности к такому повороту. Учитывая ее принципиальную открытость (лица и имена участников акций никогда не скрывались), возможная агрессия со стороны врага была уже вписана в стратегию группы. Почти христианская роль мученика выглядит здесь осознанным выбором. И

по большому счету неважно, как воспринимать деятельность группы — как художественную или как активистскую. Схема «для продажного мира современного искусства я — политический радикал, для мира политической борьбы я — художник», согласно которой действуют активисты «Войны», осознается и критикуется лишь небольшой группой людей, претендующих на возвращение в искусство реальной политики. Видимо, социальная миссия спасителей периода конца нулевых слишком герметична и в итоге сводится лишь к созданию удобного экрана коллективных проекций пассивного большинства, представленного потребителями интернет-гэгов.

В России всегда любили «художников от сохи». В 90-е и, пожалуй, до сих пор, благодаря деятельности отдельных кураторов, образ художника-скомороха продолжает оставаться одним из самых привлекательных как для российского массового зрителя, так и для западного, падкого на локальную экзотику. И культурная изоляция, развившаяся в России как компенсаторная реакция на экономическую неразвитость и периферийность (несмотря на обширный советский опыт), лишь стимулирует эти поиски подлинной русскости. Когда-то на смену интернационализму пришло «построение социализма в одной отдельно взятой стране». Так и сегодня под видом борьбы за «исконно русское» ведется поиск возможностей для интеграции в международную систему искусства. «Ну, где же архаичный русский смех?» — удивляется Андрей Ерофеев, рассуждая о начинающих художниках. «Где настоящее русское искус-

ство?» — вновь восклицает борец за свободу и справедливость. «Как я рад, что наконец-то молодое поколение освободилось от наследия нашего тяжелого советского прошлого», — спустя некоторое время констатирует куратор и смотрит куда-то в сторону живописных полотен Таисии Коротковой. Потом мы встречаемся глазами. Кто-то начинает кричать на задних рядах: «Это неправда! Вы все врете!» Ерофеев невозмутим, он просто сообщает: «Дайте мне продолжить». И продолжает.

На протяжении второй половины нулевых российское художественное сообщество было озабочено противостоянием мучеников свободы, борющихся за Россию с «кровавой гэбней», и тихих западников, контрбандой импортировавших образцы настоящего современного искусства на нашу плодородную почву, видимо, с целью ее загрязнения. Сложность борьбы усугубляла специфичность практик современного искусства, все же не предполагающих предельных ответов, а скорее ставящих вопросы. Так, в этих чудесных превращениях правое могло внезапно стать левым (показательный пример не из искусства: Нургалиев, обвиняющий лево-экстремистские силы в организации массовых протестов скинхедов и футбольных фанатов на Манежной площади), а левое — правым. Борец с фашизмом мог оказаться любителем свободы самовыражения в искусстве, патриот России — дешевым спекулянтом, приторговывающем на мировой арт-барахолке славянской экзотикой и просто вовремя не изучившим постколониальной теории...

Вопрос внешнего взгляда оказывал сильнейшее воздействие на расстановку сил в про-

изводственном процессе искусства. Экономическое положение России во многом определяет и специфику культурной политики — в том числе и в секторе современного искусства, как казалось, претендующем на частичную автономию. Ситуация, сложившаяся в результате длительной исключенности из мирового рынка современного искусства, привела к формированию по-своему уникальных (и в то же время типичных), экспортных продуктов, которые, как правило, представляют из себя сырое, брутальное высказывание.

Максима, согласно которой действовали еще в дикие 90-е: «У нас возможно то, что у них давно нельзя. Любишь меня, люби и мою собаку». Российская художественная среда до сих пор не интегрирована в мировую. Или, вернее, интегрирована, но в такой роли, которая не всем комфортна. Травма от столкновения с развитым западным миром порождает изоляционистский пафос с одной стороны и с другой — стремление доказать странам развитого капитализма, что мы ничем не хуже. Здесь можно выделить две магистральные линии культурного экспорта. С одной стороны — анархические герои, почти былинные богатыри из группы «Война». Это «исконно русское» искусство, стараниями отдельных личностей склоненное в сторону скоморошества и, несмотря на свою привязанность к локальному контексту, хорошо уходящее на Запад в силу своей простоты и экзотичной трешевости. С другой — полюс, представленный Станиславом Шурипой и его учениками. Квинтэссенция этого искусства — работы Анны Титовой, гиперинтеллектуализированные и более-менее визуально соответствующие западному

мейнстриму, но практически полностью деконтекстуализированные. Одинаково хорошо везде узнаваемые вариации цветных геометрических фигур с претензией на формальную инновативность и выхолощенные пустые названия, часто фиксирующие скорее растерянность художника, чем желание реально что-то сказать.

Можно с большой долей уверенности предположить, что специфика экспортного российского искусства останется неизменной до тех пор, пока существенно не изменится специфика экономического развития страны. С одной стороны — сырье, с другой — призванные продемонстрировать модернизационный потенциал опытные модели российских смартфонов. Вопрос в том, может ли художник, куратор, интеллект-ал предложить что-либо, отличающееся от этой довольно ущербной дихотомии, удобной для восприятия современной России? Один из очевидных выходов может лежать в политизации производства искусства, осознании его неизменной связи с другими отраслями производства и отношениями власти. Однако этот путь не гарантирует ничего, кроме самого пути — с большой вероятностью того, что в какой-то момент придется пожертвовать современным искусством ради реальной борьбы. Есть также опасность «бюрократизации» политического искусства, его отрыва от реальной практики. Может ли относительная автономность художественного производства, связанная с неразвитостью экономической и политической сфер, стать осознанной возможностью для артикулированных альтернатив? К сожалению, как показывает практика, без политических, причем радикальных измене-



ний — нет. По сути, мы все еще продолжаем продавать соболей и учить французский язык.

Десятые наступили незаметно. «Война» выигрывает премию «Инновация», чуть позже ее объявляют в международный розыск, а параллельно анонсируются дискуссии с российскими активистами в западных арт-институциях. Противоречивость политической позиции группы доводится до логического завершения после ее обещания материальной поддержки украинской правой активистке, пожарившей яичницу на Вечном огне. Проводник неразрешимых западно-славянофильских оппозиций (глянцевый московский журнал об искусстве) сменил руководство, взяв курс на профессиональные материалы о рынках. Борец за аутентичный русский смех — видимо, осознав, что с возможностью распространения искусства через интернет в его

услугах медиа-художники уже особенно не нуждаются, — решил сделать очередную серию экспортных выставок, правда, на этот раз сосредоточив свое внимание уже на «тихих» галерейных мучениках от Бродского до Кузькина, искусство которых также сохраняет характерные черты неповторимой русской улыбки.

Квинтэссенцией субкультур нулевых по уровню активности, численности и массмедийному присутствию можно назвать хипстеров. Во многом в противоположность анархизму и подростковым эмоциям, хипстеры — это интеллектуальная мода на постмодернизм в период его упадка. Аполитичность, ретроспективность, инфантилизм, отрицание какой-либо общей идентичности и т.д. У них есть свой кодекс умеренного нон-

комформиста, который, правда, меняется с каждым новым сезоном. Сегодня большинство номинальных хипстеров уже осознали социальное банкротство такого рода позиции и хипстерами себя теперь не признают. Все это очень похоже на терзания буржуазного сознания, которое хочет, но не может быть по-настоящему революционным, по-настоящему пролетарским, по-настоящему кул. Единственная альтернатива — разработка уже не юношеских, но «взрослых» ценностей хорошего, правильного, светлого. Что в российском варианте означает стремление к «настоящему» капитализму (модернизация, несетевые кафе, нормальные бутики, хороший выставочный зал вроде «Гаража» или ММОА) и неприятие варварства путинско-лужковской эпохи. В последние год хипстеры стали посещать либеральные митинги и даже сделали свой политический блог. Из манифеста «Герой нашего времени»: «Нынешняя лживая власть боится молодых и успешных. То есть нас. Десятки карманных кolumnистов и тысячи блогеров, любящих Путина прямо из своей грязной кухоньки, вот уже несколько лет продвигают идиотский образ “хипстера” — инфантильного дурчачка-модника.

Не позволим! Поймите, они рисуют карикатуру на нас с вами. На тех, кто много работает и хорошо зарабатывает. На тех, кто носит стильную одежду и слушает современную музыку. На тех, кто привык полагаться только на себя и никогда не верить властям и телевизору.

Их задача — взрастить ненависть общества к нам, к русской буржуазной молодежи. Они боятся нас, знают, что мы их похороним. Наша же задача — перехватить этот ярлык и гордо пойти с ним по улицам. Да, мы хипстеры, а кто вы, господа и дамы?»

Действительно, хипстером может оказаться кто угодно, дело не в одежде, идеологии или музыке. Достаточно иметь время для креативного подхода к жизни. Для занятия фотографией и перепоста фото в сети, для воплощения в жизнь малых, но очень полезных дел и, конечно, для чтения и письма в социальных сетях. Очевидно, какой тип занятости необходим для освождения времени под перечисленные выше занятия. Беглого взгляда достаточно, чтобы понять, с какой социальной стратой мы имеем здесь дело. Юрий Сапрыкин — важнейший человек культового для хипстерского комьюнити журнала «Афиша», называет хипстеров «пролетариями креативной индустрии». Можно пойти дальше. В некотором смысле хипстер — это люмпен-пролетарий нашего времени, страдающий от всех издержек нематериального труда. С точки зрения высокотехнологичного производства современного искусства хипстеры оказываются подобием резервной армии индустриальных пролетариев, усиливающей конкуренцию за места в «цехах» (особенно в тех, где трудятся «молодые профессионалы», получившие в российской прессе с легкой руки Валентины Дьяконова имя «новые скучные»). Многие видные представители поколения нулевых работали в качестве своеобразных инженеров визуальной культуры в том же журнале «Афиша». Достаточно вспомнить Диану Мачулину, Ирину Корину, Анну Титову, Таус Махачеву и др. Для многих же эстетика этой «субкультуры субкультуры» оказывается материалом для рефлексии или же частью их визуального языка.

В отличие от эмо или готов, в сознании хипстера нет смерти. Как не было ее до поры до

времени в сознании менеджера, совершающего утреннюю пробежку где-нибудь в Нью-Йорке Бодрийера. Оптимистичное хипстерское искусство, наверное, наиболее близко по своей беззаботности к калифорнийскому слейк-арту 80-х. Оно живет жизнью непретенциозного сетевого лука, находя свое выражение в комбинировании или необязательном фотографировании. Карьерные претензии же как правило реализуются в чем-то более серьезном — дизайне или общественно полезной архитектуре. Начавшись как субкультура неудачников — плохие фильмы про взрослых детей, дырявые старые кофты, инфантилизм и прочее, — хипстеры, повзрослев, превращаются в сознательных граждан, провозглашая в своем политическом блоге: «У Медведева тоже *iPhone*, он тоже хипстер, тоже за креативную экономику!» Хотя рисков предположить, что даже в своем модернизированном варианте этим ребятам не дожить и до середины десятих. Джулиан Ассанж, читающий в Лондоне Солженицына и Сахарова в перерывах между просмотром советских мультфильмов, — лишнее тому подтверждение.

До университета я добирался на маршрутном такси. От остановки «Перспект Труда» до остановки «Рынок «Труд»», что в самом центре города. Слово «рынок» в названии остановки было нововведением, раньше это был просто «стадион «Труд»». Но, как и большая часть стадионов в 90-е, «Труд» превратился в гигантскую торговую площадку. В детстве мама покупала мне там одежду. И должен признаться, мне жутко все это не нравилось! Я больше любил

футбол и секонд-хенды, чем рынки и турецкие бренды. Как бы то ни было, несколько раз в год мне приходилось досконально изучать представленные в торговых рядах футболки, джинсы, костюмы, пальто, перчатки, свитера, шапки, ботинки, кроссовки и собственно тех, кто все это предлагал. Помню, что продавцы представлялись мне успешными людьми. Они будто принадлежали к особой касте. У них были иномарки. Они время от времени ездили за границу. У них наверняка были видеомэгафоны, плееры и прочие атрибуты успеха, которые так будоражили детское сознание в 90-е.

Уже потом, когда я учился в ВГУ, один из наших профессоров философии рассказывал историю о том, как когда-то ему пришлось предать свое призвание и встать за прилавок на этом самом стадионе «Труд». Идеальный образ челнока начал давать трещины. Конечно, не все было так просто и не из-за предательства философии стоило расстраиваться. Это был тяжелейший в физическом плане труд. Большая часть продавцов действительно имела высшее образование. Детели культуры, медицины, инженеры, работники интеллектуального и творческого труда — в общем, все те труженики социальной сферы, которые в условиях дикого российского капитализма оказались ненужными, — в челноки они шли не от хорошей жизни. Потом в СМИ все чаще стали появляться сообщения о том, как на челноков нападают бандиты. Пионеров российского капитализма убивали и грабили целыми автобусами... И все же в этой деятельности были свои положительные стороны и своя романтика. В самом начале зарубежные товары еще имели сакральный

статус, который распространялся на всех, кто имел к ним отношение. Возможность свободно перемещаться также играла немаловажную роль. Советские оды расстояниям, воспевание смелых инженеров, отправлявшихся строить БАМ или просто работать в далекие сибирские научные города, сменялись восторгом от возможности свободного пересечения границ. Теперь порой те же самые инженеры отправлялись в Китай или Польшу по несколько раз в год! Также нельзя забывать, что это был опыт индивидуального предпринимательства, и для советского человека это было и вызовом, и большим экспериментом.

К концу нулевых, когда у меня уже не было необходимости каждый день ездить между двумя трудовыми остановками, количество рынков начало постепенно сокращаться. Везти товар самостоятельно стало невыгодно. В родном Воронеже уже появился весь спектр брендов, представленных в модных разделах московских журналов. В столице же финалом этой истории оказалось закрытие «Черкизона», недалеко от которого мне тоже выпало счастье какое-то время пожить. Поколение челноков уходило в прошлое. Самые удачливые стали видными бизнесменами. Кто-то сел в тюрьму. Кого-то уже нет в живых. А некоторые даже вернулись в старые профессии. Но меня не отпускал «Труд». Я постоянно возвращался к этому месту, когда приезжал в Воронеж. Особенно вечером, в конце рабочего дня, когда яркую бюроновскую красно-белую ткань палаток прятали в подсобки и рынок превращался в гигантский пустырь, заставленный покосившимися железными остовами. Позже мой интерес привел меня к близкому знакомству

с Александром Долговым, советским инженером, а впоследствии российским челноком. Мы записали с Александром большую беседу, в которой он рассказал историю своей жизни — путь от станка до палатки и, как ни странно, обратно. Сегодня Долгов вновь работает по профессии. Оказалось, что старые советские прессы, которые он ремонтировал в 80-е, работают до сих пор. Но вот людей, способных их обслуживать, почти не осталось. Тогда и вспомнили интеллектуальных тружеников страны советов. Долгов, сам фотолюбитель, по иронии судьбы работает сегодня при помощи фотографии. Ему достаточно снятого на камеру мобильного телефона и присланного затем по электронной почте снимка поломанного узла прессы, чтобы указать, как устранить неполадку. После ремонта он фотографирует на память починенный и вновь выкрашенный пресс, выглядящий так, будто только что сошел с конвейера.

— Мне кажется, что такого рода тексты этически безупречны, потому что ты используешь бытовые разговоры и ситуации, не предназначенные для публичного рассмотрения. С тобой вообще перестанут общаться! Более того, в таком методе письма отсутствует анализ! Было бы гораздо мощнее не превращать их в разновидность индивидуальной пизифрени, а писать со ссылками, от лица множества! И вообще, мы многократно обсуждали с Виктором вопрос гонимых. Все, кто пишет в «ХЖ», знают, на что идут. Это как разновидность активистской работы. Денег с трудом хватает на печать, зарплату корректора, переводы и редактуру.

— Ну, хорошо, но как же пункт про отказ от стартапов? Пункт про отказ от использования труда волонтеров и студентов? Я напишу об этом в следующий номер в тексте об оптимизме! Это же слепое пятно! Ты забыла посчитать себя! Большая часть этих требований не может выполняться нашими коллегами и, возможно, нами самими. И об этом надо прямо говорить! Какая еще активистская работа? Все эти требования срисованы с нашей ситуации, и это логично. Странно, если бы было по-другому! Пока мы не разберемся с собственной внутренней кухней, что толку говорить о чем-то большем.

— Знаешь, некоторые вообще считают, что незачем нам платить. Потому что низкого качества все. Что, наоборот, надо доплачивать за обучение!

— Прости, но о чем тогда мы вообще говорим?

— А мне не нравится, что в ваших рассуждениях...

— В наших!

— Ну, хорошо, в наших рассуждениях не уделяется никакого внимания искусству. А если я вообще считаю, что искусство невозможно оценивать с точки зрения цены?

— Нет, ну классно было бы создать свою институцию, получить западный грант, нанять юристов, но откуда взять на это деньги? Кто будет платить взносы?

— Да, про искусство надо идти в журнал «Искусство», как известно. А что, с перформансистами все заглохло? Мы вроде решили как минимум письмо в поддержку составить, а как максимум — пикет?

— Ты что, тут самый главный революционер? Там нет состава преступления, мы встречались с Оксаной и порекомендовали им заключать договор и просить большую зарплату. В Лон-

доне за час артистам Тино Сегала и то меньше платят! Меня реально беспокоит, что преподавателям вуза платят три тысячи рублей в месяц! Это действительно важно!

— Но мы же договорились не равняться в этом вопросе на западный опыт. Мы не знаем, какая там была ситуация. Грузчик получает пятьсот рублей за подъем груза на один этаж! И что дальше? Это повод для того, чтобы молчать? Мы вроде свои права собирались защищать. И если действительно нас волнуют проблемы преподавателей вузов, то чего же мы ждем?*

Мой первый опыт общения с бессменным главным редактором «Художественного журнала» Виктором Мизиано пришелся на 2006 год. Нас заочно представила друг другу Лиза Морозова, занимавшая тогда должность, близкую к менеджеру проекта. Я честно признался, что «ХЖ» прежде не читал, а читал лишь доходившие до Воронежа в небольшом количестве переводы всяких постструктуралистов. Виктор, сначала проявив интерес к потенциальному новому автору в раздел рецензий, стремительно охладил к идее нашего немедленного сотрудничества, справедливо указав на то, что для начала мне необходимо войти в столичный контекст и вообще... Этим я в последующие годы и занимался. Для всех приходивших к нему молодых авторов работать с Виктором значило получить возможность интеллектуального развития. Художник всегда мог показать свои

работы в надежде на грамотную критику или даже на приглашение на выставку. Куратор — получить шанс на участие в престижных проектах. Теоретик — найти площадку для обсуждения своих идей и поучаствовать в дискуссиях по актуальным проблемам современного искусства и философии, проходивших в стенах редакции. «ХЖ», выпустивший с 1993 года уже больше восьмидесяти номеров, никогда не платил своим авторам.

Впоследствии, все же побывав на редакционном собрании и ближе познакомившись с внутренней кухней журнала, «ХЖ» предстал передо мной скорее как инициатива друзей и единомышленников. Сама мысль о том, что подобного рода дружеские отношения могли бы быть опосредованы деньгами, казалась мне тогда идиотской. Все это было около пяти лет назад, в середине, как принято сейчас говорить, «эйфорических» нулевых. Путин, нефtedоллары, сверкающие поверхности, крупные события, энтузиазм, молодость... Большинство российских институций современного искусства начинались именно как инициативы друзей. Несмотря на то, что этот факт маркировал переходность ситуации, в некотором смысле ее чрезвычайность, в начале десятых мы можем констатировать, что чрезвычайностью стала удобной нормой. Живые беседы давно застыли в гипсе деловых отношений, что не мешает использовать их для дальнейшего воспроизводства. Нормального, непостсоветского капитализма в России так и не возникло.

В то время у меня не хватало денег на жилье. Поэтому я с друзьями обосновался в гигантском сквоте на Хохловском. Бывшая типография «Оригинал» располагалась в особняке, признанном памятником архитектуры. Первый завод в моей жизни был в прошлом архивом, в котором работали декабристы и даже сам Пушкин, что вместе со сложностью строительства там подземной парковки помешало возведению на месте «Оригинала» очередного сверкающего бизнес-центра. Зато художники теперь могли наблюдать из окна Кремль, а через подвалы можно было легко добраться до подземных коммуникаций находящихся поблизости зданий силовых структур. Мы не пользовались деньгами, или, по крайней мере, их не зарабатывали. Питались чем придется, но никогда не голодали. Примерно в это же время открылись первые крупные российские центры современного искусства, «Винзавод» был в десяти минутах ходьбы, поэтому на первых крупных фуршетах можно было наестся на несколько дней вперед. Одежда по большому счету была общей и покупалась в основном в секонд-хендах. И хотя об искусстве мы думали постоянно, производить его сил не хватало. Работать в таком положении оказывалось совершенно невозможно. А то, что создавалось в режиме отдыха, совсем не отвечало нашим представлениям о современном искусстве. Говорят, в 90-е через дорогу успешно функционировал московский сквот «Детский сад». Молодое на тот момент поколение художников устраивало там

* В подготовке этого фрагмента текста использовались материалы рассылки сайта «Майский конгресс» (<http://may-congress.ru/>), а также личные беседы с Марией Чехонадских, Николаем Олейниковым, Кети Чухров, Алексеем Пензиным, Андреем Паришковым, Евгенией Абрамовой, Дмитрием Виленским и др.



перформансы и производило новую живопись, непривычную своим задором и экспрессией. Но для нас опыт «Детского сада» казался совсем немыслимым. Хотелось, несмотря на всю безблядность, как бы сейчас сказали в левацкой субкультуре, нашего образа жизни, создавать серьезное искусство, с которым веселые человечки и брызги краски на холсте вообще не могли сравниться. Наверное, одним из возможных выходов была политизация, но тогда мы почему-то об этом не думали. Осознание этой возможности пришло гораздо позже, когда постоянные поиски средств к существованию на фоне всеобщей эйфории превратились из праздника в будни.

...

Нам проще вообразить конец света, чем альтернативу капитализму. Скандалы с готическими подростками странным обра-

зом рифмуются с недавними скандалами вокруг находящихся сейчас в вынужденной эмиграции лидеров московского акционизма 90-х. Их творчество пришлось на эпоху Ельцина, когда в России, по наблюдению одного из главных действующих лиц того времени Осмоловского, из-за государственной анархии была невозможна никакая конструктивная политическая критика. Все было одновременно можно и нельзя. Вспоминается знаменитый афоризм другого, на этот раз интеллектуального, героя того времени Жака Лакана: «Если Бога нет, то нельзя ничего». Путинская эпоха при том, что во многом продолжила основные тенденции лихих 90-х, вопрос с местом Бога решила однозначно, вернув акционистам почву под ногами. «Работы Авдея Тер-Оганьяна запретили вывозить на выставку в Лувре! Участники выставки заявляют о своей поддержке художника — они гро-

зятся снять свои работы в случае, если принты Тер-Оганьяна не будут возвращены в экспозицию!». Компьютерные принты примерно метр на полтора с изображением геометрической абстракции и надписями типа «Эта работа порочит честь президента» указывают, по меткому замечанию Давида Риффа, на необоснованность притязаний «политических минималистов», которые хотят, чтобы их искусство воспринималось как реальное политическое действие. Оставаясь на территории искусства, произведения Тер-Оганьяна ставят вопрос о границах компетентности современных художников. Выходя за эти границы, художники вряд ли идут дальше эмо-подростков, заявляющих о своей готовности уничтожить весь мир и взять на себя невыносимую ответственность за это преступление. Реакция государства и в том и в другом случае поразительно похожа и, видимо, маркирует окончательный разрыв с достижениями постмодернизма. Что в долгосрочной перспективе для многих выглядит приободряюще.

Другой «скелет» в шкафу отечественного арт-мира — скрывающийся от правосудия Олег Мавромати. Много споров вызвал его перформанс, который он устроил в ответ на отказ болгарских властей продлить ему вид на жительство (что означало возможное возвращение на родину для перерегистрации паспорта и потенциальный тюремный срок). Мавромати решил убить себя посредством электрического стула, если процент проголосовавших за его смерть после оплаты своего голоса через систему PayPal превысит процент бесплатных голосов интернет-пользователей в его поддержку. К счастью, на данный момент жизни перфор-

мансиста уже ничего не угрожает. Сложно сказать что-то определенное о результатах голосования. Все искренне переживали за жизнь товарища по цеху, но вряд ли кто-то всерьез думал о том, что найдется большое количество продвинутых ненавистников Мавромати, готовых разбираться с платежными системами и вкладываться в материализацию своей тяги к смерти. Искусство выбирает жизнь.

Дорогие россияне. Осталось совсем немного времени до магической даты в нашей истории. Наступает 2000 год. Новый век. Новое тысячелетие. Мы все примеряли на себя эту дату, прикидывали сначала в детстве, потом повзрослев — сколько нам будет в двухтысячном году. Сколько нашей маме? А сколько нашим детям? Когда-то казалось — так далеко этот необыкновенный новый год. Вот этот день и настал. Дорогие друзья, дорогие мои, сегодня я в последний раз обращаюсь к вам с новогодним приветствием. Но это не все. Сегодня я в последний раз обращаюсь к вам как президент России. Я принял решение. Долго и мучительно над ним размышлял. Сегодня в последний день уходящего века я ухожу в отставку...

Я много раз слышал: «Ельцин любыми путями будет держаться за власть. Он никому ее не отдаст!» Это вранье. Дело в другом. Я всегда говорил, что не отступлю от Конституции ни на шаг. Что в конституционные сроки должны пройти думские выборы — так это и произошло. И также мне хотелось, чтобы вовремя состоялись президентские выборы в июне 2000 года. Это было очень важно для России. Мы создаем прецедент цивилизованной добровольной передачи власти. Власти от од-

ного Президента России к другому, но избранному. И все же я принял другое решение... Я ухожу. Ухожу раньше положенного срока. Я понял, что мне необходимо это сделать. Россия должна войти в новое тысячелетие с новыми политиками, с новыми силами, с новыми умными, сильными, энергичными людьми. А мы, те, кто стоит у власти уже многие годы, мы должны уйти. Посмотрев, с какой надеждой и верой люди проголосовали на выборах в Думу за новое поколение политиков, я понял: главное дело своей жизни я сделал. Россия уже никогда не вернется в прошлое. Россия всегда теперь будет двигать только вперед. И я не должен мешать этому естественному ходу истории. Полгода еще держаться за власть, когда у страны есть дельный человек, достойный быть президентом и с которым сегодня практически каждый россиянин связывает свои надежды на будущее. Почему я должен ему мешать? Зачем ждать еще полгода? Нет! Это не по мне! Просто не по моему характеру!

Сегодня, в этот необыкновенно важный для меня день, хочу сказать чуть больше личных своих слов, чем говорю обычно. Я хочу... попросить у вас прощения. За то, что многие наши с вами мечты не сбылись. За то, что нам казалось просто, оказалось мучительно тяжело. Я прошу прощения за то, что не оправдал некоторых надежд тех людей, которые верили, что мы одним махом, одним рывком, одним взмахом сможем перепрыгнуть из серого, застойного, тоталитарного прошлого в светлое, богатое, цивилизованное будущее. Я сам в это верил... Казалось, что чуть поднатужимся и все одолеем. Одним рывком... Не получилось. В чем-то я оказался слишком наивным.

Где-то проблемы оказались слишком сложными. Мы продирались вперед через ошибки, через неудачи, многие люди в это сложное время испытали потрясение. Но я хочу, чтоб вы знали. Я никогда этого не говорил. Сегодня мне важно вам это сказать. Боль каждого из вас отзывалась болью во мне, в моем сердце. Бессонные ночи, мучительные переживания. Что надо сделать, чтобы людям хотя бы чуточку, хотя бы немножко жилось легче и лучше? Не было у меня более важной задачи. Я... ухожу. Я сделал все, что мог. Мне на смену приходит новое поколение, поколение тех, кто может сделать больше и лучше.

В соответствии с Конституцией, уходя в отставку, я подписал указ о возложении обязанностей Президента России на Председателя Правительства Владимира Владимировича Путина. В течение трех месяцев он будет главой государства. А через три месяца, также в соответствии с Конституцией, состоятся выборы Президента. Я всегда был уверен в удивительной мудрости россиян, поэтому не сомневался, какой выбор вы сделаете в конце марта 2000 года. Прощаясь... я хочу... сказать... каждому из вас. Будьте счастливы. Вы заслужили счастье. Вы заслужили счастье и спокойствие. С Новым годом. С новым веком, дорогие мои...

Арсений Жилев
Родился в 1984 году в Воронеже.
Художник, куратор. Окончил Академию изящных искусств Вааленд (Теттеборг). Живет в Москве.



НЕОЛИБЕРАЛИЗМ НУЛЕВЫХ

БОРИС КАГАРЛИЦКИЙ

Виктор Мизиано: На протяжении последних десяти лет наши периодические встречи пунктиром проходят через всю работу «ХЖ». А потому твое появление в номере, подводящем итоги этих «прожитых вместе» лет, показалось нам неизбежным. В ходе нашей беседы я собираюсь представить тебе симптоматику этой эпохи, выявленную нами при наблюдении за художественным процессом, чтобы понять, в какой мере она имеет локальный художественный характер, а в какой — может быть признана частью некой более широкой общественной динамики.

На мой взгляд, развитие искусства в течение последнего десятилетия опровергает облюбованную нашими либеральными публицистами дихотомию — демократических ельцинских 90-х и авторитарных путинских нулевых. Как участник и наблюдатель художественных процессов могу свидетельствовать: по большому счету, то, что реализовалось в нулевые, — это именно то, чего хотели и о чем мечтали в 90-е. И если в художественной среде время от времени приходится слышать реплики, выдающие некоторую разочарованность, то связано это чаще всего с частностями и деталями, а не с сутью ситуации. Для художественной среды традиционные либеральные сетования на «не оправдавшиеся демократические надежды», вообще говоря, нетипичны.

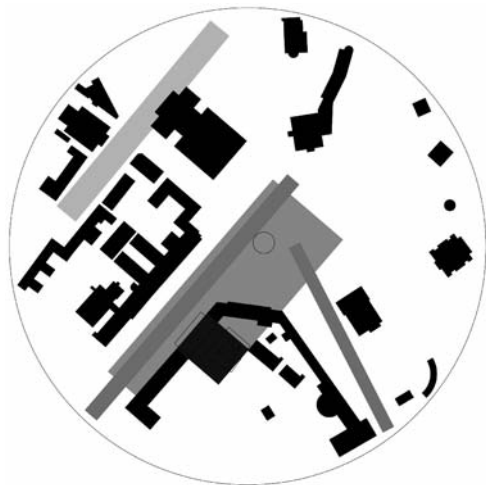
Связано это с тем, что задача, поставленная художественной средой в первые постсоветские годы, то есть как раз в период либеральных реформ, сводилась к созданию «системы ис-

кусства западного типа». При этом понята эта система искусства была вполне в духе специфической российской либеральной идеологии тех лет. Так называемые «молодые реформаторы» и транслировавшие их идеи публицисты были склонны считать, что демократия производна от рыночной экономики, а идея народовластия казалась им чем-то слишком напоминающим советскую официальную риторику. Но в искусстве предполагалось, что выход художника из-под контроля государства в сферу рыночного художественного обмена — единственно возможный путь в мир творческой свободы и высокого художественного профессионализма. И если реформаторы упрекали тогда государство в половинчатой политике и сдерживании приватизации, то упреки государству со стороны художественной среды сводились к тому, что оно слабо поддерживает рыночные структуры и мало промотирует «своих» художников. Все жалобы художественной среды «лихих 90-х», «эпохи демократических надежд», сводились к тому, что «искусство не покупают» (частные лица), а «художников никуда не возят» (государственные ведомства). Иначе говоря, все были согласны, что искусство должно быть при деньгах и при власти. И поэтому сегодня, когда частные лица «искусство покупают», а государственные ведомства «художников возят», это выглядит как осуществление всех заветных желаний 90-х. Так в искусстве утвердился злополучный путинский статус-кво.

Борис Кагарлицкий: Мне кажется, еще чтение детских сказок должно было нас научить одной простой вещи: когда разговариваешь с джином, формулировать просьбы надо предельно корректно. Потому что как правило от джина получаешь ровно то, что попросил. Другое дело, что это может оказаться не совсем то, что хотел. Вот хотела интеллигенция рынка — она этот рынок и получила. Причем, заметим, свобода и демократия для интеллигенции были в те годы тождественны потребительскому обществу. И она получила именно такую форму свободы и даже в некотором смысле такую форму демократии, которая соответствует именно потребительскому обществу.

Когда мы жалуемся, что наша демократия не совсем демократия и в качестве доказательства указываем на ее серьезные отличия от западной, то, конечно, так оно и есть. Но остаются два момента, о которых наша интеллигенция упорно не хочет задумываться. Во-первых, на Западе демократия иная, потому, что там она не совсем буржуазная, не совсем рыночная, не совсем потребительская. Сами институты демократии вообще, строго говоря, зародились задолго до возникновения капитализма, а формировались и трансформировались они под влиянием социалистических, социал-демократических, «народнических» и прочих движений, которые наша интеллигенция видит в качестве главного оппонента и угрозы либеральной демократии. И именно в силу наличия этих тенденций западная демократия не совсем похожа на

*Материал
проиллюстрирован
работами Никиты
Кадана и Александра
Бурлаки из серии
«Новообразования»
(2010)*



нашу управляемую, или суверенную демократию.

Во-вторых, представление о нашем отставании от Запада — отчасти ложное. На самом деле мы впереди. Ведь доминирующие в современном капитализме глобальные тенденции мы воплощаем наиболее активно, радикально и последовательно. И это тоже понятно, потому что с точки зрения капитализма Россия действительно является некой *tabula rasa* в том смысле, что капитализм в современной России не признает никаких ценностей. Поэтому здесь нет ничего, что нельзя было бы разрушить. В то время как развитие капитализма в Европе ограничено не только силовыми полями других (кроме буржуазии) организованных классов и социальных, культурных тенденций, оно ограничено и определенными ценностями, запретами. В России благодаря отсутствию ограничений и последовательному радикализму наших либеральных трансформаций, в том числе и радикализму той самой интеллигенции, которая жалуется, что у нас не все, как на Западе, появляется возможность все ультракапиталистические и неолиберальные тенденции воплотить наиболее последовательно и бескомпромиссно, в жестком, агрессивном виде. А потом мы жалуемся джину, что это не совсем то, чего мы ожидали. Но исполнено как раз то, что просили! Не то, чего ожидали, а то, что просили. А если вы получаете не то, что ожидали, значит, когда просили, вы не совсем понимали то, что хотели получить. Значит ваши запросы выражают ограниченность и порочность самого понимания.

Если же попытаться обозначить глобальную тенденцию нулевых, то это продолжение всеобщего наступления неолиберализма. Во всем мире неолиберализм все больше и больше выходит за сферу экономики. То есть

если неолиберализм в 80-е в Европе и в 90-е в мире был прежде всего экономической доктриной, предполагающей тотальное господство приватизации, рынка и частной инициативы в сфере экономики, то в нулевые неолиберализм становится в значительной мере доктриной культурной. И это предполагает максимальное проникновение рынка во все те сферы, которые раньше были внеэкономическими. Классический пример — образование, здравоохранение, те же искусство и культура. Даже такие темы, как воспроизводство семьи, организация личного пространства, личной жизни и так далее. Все это должно подчиняться экономической логике, причем построенной исключительно по принципу частнособственнического рынка и конкуренции.

Неолиберализм — не просто экономическая доктрина, не просто разрушение общественного сектора, не просто разрушение внеэкономических структур. Неолиберализм — это некая позитивная доктрина, которая определенным образом реорганизует соответствующее пространство. То есть неолиберализм, например, не означает, что субсидируемые объекты перестанут существовать. Нигде и никогда неолиберальные режимы не отказывались от госсубсидирования, которое по сравнению с эпохой кейнсианства, как правило, лишь возрастает. Точно также неолиберализм не только по факту не уничтожает бюрократию (численность которой повсеместно растет, как растут и расходы на ее содержание), но он — если брать не чистых идеологов, а реально отвечающих за свои слова стратегов — даже не обещает этого. Речь идет о другом: что и бюрократия, и субсидирование теперь будут работать на рынок и согласно его логике. Попросту говоря, вы будете субсидировать лишь тот объект, который

рынок признает ценным. Значит, если у вас уже есть читатели, вы можете получить субсидии для издания своей книги. Если у вас есть зритель — можете получать деньги на кино, выставки и прочее и прочее. А вот чего неолиберализм не субсидирует — это как раз трансформационную культурную или социальную политику, направленную на изменение общества. То есть прежде всего, это разрыв не с государственным субсидированием, а с просветительскими критериями универсальных ценностей и универсальных прав, лежащими в основе государственной политики субсидирования с конца XIX века и вплоть до конца XX века, до наступления эпохи неолиберализма.

Отсюда следует еще один вывод: неолиберализм — система крайне консервативная. Развивать можно только то, что уже есть, а поддерживать только то, что уже создается. То же самое, кстати, происходит и в науке. Ученые жалуются на кризис и на то, что нынешняя система финансирования, политика стимулирования «инноваций», как раз блокирует любые попытки создания качественно новых парадигм исследований. Парадокс здесь заключается в том, что культ инноваций по сути ультраконсервативен. В его основе лежит необходимость постоянно обновлять что-то по мелочи, чтобы ничего не менять по сути. Никакие трансформационные проекты, кроме проекта самой приватизации, или раздробления целого на части, в рамках этой среды реализоваться не могут. Это среда, которая гасит любую масштабную инициативу, поскольку все в конечном счете уходит в мелочи, в детали. Это такая губочная, рыхлая, песчаная среда, которая поглощает любую энергию. Она не сопротивляется, она просто погло-

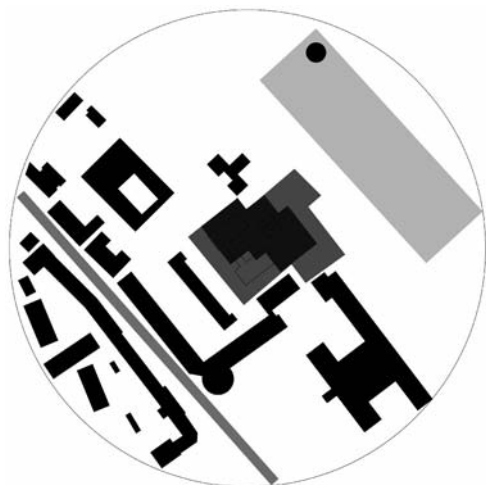
щает. Поэтому при всей инновационной демагогии и игре в новизну, характерных для неолиберальной пропаганды, на деле полностью блокируются все преобразования и инновации. Мы находимся в ситуации, когда мини-инновации поощряются, а инновационный подход невозможен. Это суперконсервативная среда, которая поощряет усложнение вместо изменения, дополнение вместо развития. Поэтому нет никакого противоречия между абсолютным консерватизмом современных политиков, идеологов и экономических лидеров и их же восторгом по отношению к инновациям. Это понимание инноваций как действий, содержательно ничего не меняющих, сочетание определенного локального динамизма с неподвижностью общей картины.

В общем, русские нулевые очень характерны для глобального неолиберализма. Что-то строится, что-то делается, а при этом ничего не происходит. Структура статична, но зато она постоянно мигает — создается внешний эффект динамизма, но при этом ничего не меняется. В рамках такой структуры совершенно естественна тенденция к нарастанию корпоративности. В условиях рыночного подхода с помощью корпоративной организации вы максимизируете свои преимущества на том же самом рынке. Вы можете интегрировать и соединять кластеры. Вы соответствующим образом оптимизируете подконтрольную вам часть рынка под общие задачи. В результате мы наблюдаем поразительно быстрое развитие именно российского капитализма, поскольку тот тип корпоративного капитализма, который мы в России наблюдаем примерно с 2002–2003 годов, в Европе и Америке появился примерно в 1880–90-е годы. То

есть здесь мы опять шли по пути догоняющего развития, но поразительно, что российский капитализм не только догнал Запад, но и стал почти вровень с ним. Впрочем, это общая тенденция последних лет — подтягивание крупных элементов периферии к западным образцам. Причем к тем авторитарно-командным образцам капитализма, которые в начале XX века чуть было не задушили демократию в Европе.

Именно это и описывал Макс Вебер в связи с русской революцией в начале XX века, когда, анализируя корпоративную эволюцию капитализма, указывал на ее принципиальную несовместимость с демократией. Он показал органическую связь этой системы с современной капиталистической индустрией, сделав весьма пессимистические выводы относительно будущего демократии в Европе. Правда, в Западной Европе, согласно Веберу, демократия все-таки сможет выжить. Но не потому, что органична для капитализма, а потому что стала неотъемлемой частью образа жизни, традиции, культуры — и просто так сломать ее уже не удастся. Демократия укоренена в повседневности западного обывателя. Она выросла из докапиталистических отношений, но она не может быть просто отменена капитализмом.

Теперь же, в начале XXI века, мы наблюдаем эту корпоративную эволюцию капитала в странах периферии, но с поправкой на слабость в них либерально-прогрессистского движения. Это движение ведь никогда не было принципиально враждебно левым ценностям, а с их крушением выяснилось, что оно никогда и не действовало одно, без опоры на другие общественные силы, которых теперь нет — на социал-демократов, на компартии и на ту часть интеллигенции,



которая была гораздо левее, но тем не менее находилась с ним в одном культурном поле — попросту говоря, на университеты. Ведь университет — это такая либерально-прогрессистская институция, где даются понятия о либеральных ценностях, либеральной открытости, но в то же время допускается и является легитимным и левый дискурс. И как только вы этот левый дискурс начинаете оттуда убирать, или вы выжимаете его оттуда идеологически (или он сам начинает разрушаться), выясняется, что одного либерально-прогрессистского просветительского дискурса уже недостаточно для того, чтобы поддерживать моральное самовоспроизводство этой среды.

В результате корпоративно-авторитарный порядок устанавливается в странах периферии не только очень быстро и с гораздо меньшим сопротивлением, чем в странах Западной Европы, странах центра, но и с более ощутимыми политическими последствиями. Демократия умирает, не родившись. Однако реванш корпоративных структур мы можем сегодня наблюдать и на Западе. Очевидно, что он становится все менее демократичным. Пример тому Франция, дружно выступившая против пенсионной реформы, но тем не менее все равно ее получившая. Можно вспомнить и историю с европейской конституцией, которую регулярно проваливают на референдумах, но она все равно проводится под другим названием. Элиты постоянно продавливают свои решения вопреки мнению населения, которое выражено достаточно явно и это, как кажется, уже не вопрос дискуссии. Так что в рамках общих антидемократических тенденций Россия оказалась в авангарде. Вы хотели, чтобы она стала нормальной европейской страной? Радуйтесь —

Россия в тренде. Что просили, то и получили. Считается, что тренд всегда будет хороший. Но тренд может быть отвратительный. Вы хотели быть в тренде? Вы туда попали. Вы хотели стать нормальными? Вы стали нормальными. В этом смысле нулевые были временем очень понятным, простым, все объяснившим и все поставившим на свои места.

Но у нулевых была еще одна особенность, очень интересная. Это период, когда в течение примерно восьми или девяти лет мир стоял на грани большого экономического кризиса, но он не наступал. И в этом смысле нулевые почему-то эмоционально похожи, например, на ранние 80-е в Советском Союзе. Ведь все возможности экономического развития неолиберализма, по большому счету, были исчерпаны уже к концу 90-х. Подтверждения тому — кризис 1996-98 годов, который у нас выразился в дефолте и крахе рубля, в Латинской Америке — в форме политического кризиса, породившего Чавеса и других, а в Европе и Америке — в биржевых провалах 2001 года. Но весь кризисный период 1997–2001 годов так и не привел к корректировке политики и к концу неолиберализма. Напротив, за 2001–2003 годы он снова расцвел пышным цветом. Тут много объяснений, но есть одно, которое, как мне кажется, именно для читателей «ХЖ» принципиально важно. Все неолиберальные экономики — это экономики-велосипеды. Велосипед или едет, или падает. Но когда ему ехать больше некуда, дороги нет, приходится искать новые пути. Значит, надо найти новые ресурсы, новые способы извлекать прибыль. Если вся прибыль, которую можно было извлечь, уже извлечена, вы не можете увеличить ее, она только уменьшается. И одним из способов создания прибыли там, где ее

раньше не было, является приватизация, коммерциализация. Так рынок приходит в сферы, которые не были ранее рыночными и коммерческими. В этом смысле одна из внешних границ неолитализма в начале нулевых — как раз социальная сфера: образование, здравоохранение, культура. И мы видим, что в условиях, когда экономических возможностей развития системы практически нет, система бросает максимум сил на освоение — согласно своей логике — именно этих сфер.

В результате интеллигенция получает возможность участвовать в процессе рыночного освоения собственной сферы, превращаясь в агентов бизнеса. Причем, она не обязательно одобряет ценности этого бизнеса, но, тем не менее, функционально попадает на его площадку. Либо можно вставать в позицию сопротивления, но успешное сопротивление требует двух условий. Во-первых, наличия собственных позитивных идеологических ценностей. Не обязательно программы, хотя бы ценностей. И во-вторых — некой связи с обществом, которое ваше сопротивление воспринимает не как специфическое, эгоистическое, частное, тоже своего рода частный интерес, противостоящий другому частному интересу, который таковым может быть, даже если он формально государственный. Ведь совершенно неочевидно, что ваш частный интерес должен быть лучше. Поэтому ваши действия должны восприниматься как создание некоего фронта для защиты общественных интересов. В этом случае вы уже не за себя боретесь, даже если боретесь за себя. У вас появляется куча добровольных помощников, и вы получаете моральный авторитет.

Так вот: ни то, ни другое в нулевые в России оказалось не-

возможно, потому что сопротивляющаяся интеллигенция была морально, психологически, культурно не готова к сопротивлению — тем более на популистско-народнических позициях. Или хотя бы народнических. Ведь отвергли не только социализм, отвергли народничество, отвергли демократию как популизм. Это очень важно. Демократию свели к процедурам, а демократию как ориентацию на демос принципиально отвергли. В этом смысле у сопротивляющихся не нашлось ресурса. Отсюда еще один парадокс, который я наблюдаю почему-то только в России. Наиболее продвинутые, толковые и, более того, наиболее радикальные представители культурной интеллигенции предпочитают не сопротивление, а своего рода энтризм. То есть вместо того, чтобы бороться за каждую пядь, они пытаются свои прогрессивные площадки отстроить в рамках кластерной неолитеральной системы. Простейший пример, который мы знаем, — это Борис Куприянов и его книжный магазин в «Гараже». Подчеркиваю, именно потому, что это наиболее толковые и, кстати, идеологически продвинутые люди, они могут выстроить свою индивидуальную стратегию сопротивления в рамках системных институций. И для себя выстраивают ее предельно успешно. Но беда в том, что эти кластеры изолированы друг от друга и в перспективе не становятся очагами большого сопротивления. Че Гевара говорил, что из очага вы можете поджечь пламенем всю прерию, всю сельву. А из кластера нет. Кластер тебе отведен.

В.М.: Как бы ты объяснил — чем кластер отличается от очага?

Б.К.: Очаг, как его описывает Че Гевара, — это некая маленькая

точка, где вы захватываете власть и достигаете некоторой консолидации. Поскольку она маленькая, вас труднее найти, задавить, и вообще никто не отдает себе отчета в том, насколько вы опасны. Именно поэтому вы накапливаете силы, а потом вырываетесь из этой площадки, распространяетесь дальше. Причем ни место, ни границы очага самой системой вам заранее не отведены и не прописаны. То есть место возникновения очага — это просто место, где вам его легче создать. Причем очаг в данном случае у Че — не только техника партизанской войны, но и метафора социального преобразования. Очаг может быть вовсе не в форме партизанского отряда, он может быть и культурным проектом. И даже какие-нибудь сквоты, какая-нибудь Христиания в Копенгагене — на первых порах все они развивались по логике такого альтернативного очага. Их можно уничтожить, можно подавить, но они могут также заразить своими повседневными практиками соседнее бюргерское окружение, которое примет какую-то часть такого образа жизни. Очагом может быть и фабрика, занятая рабочими, и так далее — что угодно. Но главное, что ни место, ни время, ни границы этого очага системой заранее не предусмотрены.

Кластерная система — это другое. Вам заранее отводят место, заранее описывают границы, заранее предназначают некоторую функцию внутри системы. И в результате вы можете внутри этой системы создать содержательный проект, и он будет действительно расти. Но есть пределы роста, заранее очерченные системой. В этом смысле вообще вся неолитеральная модель в культуре и политике — это и есть та самая управляемая демократия. Потому что подобная модель демократии заключается

не в том, что всех давят — иначе это не была бы демократия, пускай и управляемая. Вам просто описывают ваш вольер, его границы, размеры, подкормку. Ну и дальше вы можете бегать по вольеру и подкармливаться. Другое дело, что иногда при определенных условиях можно из вольера вырваться. Более того, поскольку вы не животное, а сознательное существо, вы в силах торговаться по поводу размеров вольера, количества подкормки и так далее. Но в принципе все это система закрытых вольеров, разделенных между собой четкими границами. Тех же, кто отказывается играть в эту игру, очень часто уничтожают — конечно, слава богу, не физически, но эмоционально. Поэтому и возникла ситуация, когда наиболее дельные, толковые, продвинутые, интеллектуально развитые оказываются запертыми в своих кластерах.

Выхода из этой ситуации два. Первый момент — необходимо осознать эту ситуацию. Мы должны понять, где находимся. Не стоит особенно умиляться успешности собственных проектов, надо видеть их ограниченность. Второй момент — необходимо все-таки создать для начала коммуникативные стратегии, чтобы, используя уже имеющиеся ресурсы, попытаться эту кластерность преодолеть. Хотя бы научиться перестукиваться между камерами-вольерами с тем, чтобы в конечном счете из них вырваться.

А это и есть главный вызов, который сейчас перед нами возникает, — как вырваться из вольера? Причем тут есть оборотная сторона. Любая попытка вырваться чревата риском. И этот риск — не только репрессии со стороны системы. Потому что если бы проблема сводилась только к прямым осознанным репрессиям со стороны систе-

мы, то проблема была бы не самой серьезной. Действительная сложность заключается в том, что создана крайне неблагоприятная, трудная и опасная среда для несистемных действий. Нет никаких гарантий, что будут деньги. Тебя никогда не будут сажать. Но и денег не будет. Ладно, лично для тебя не будет денег. Хорошо, ты готов. Но и для твоей работы не будет денег. То есть для той работы, опираясь на которую, ты пытаешься что-то сделать. Это уже более серьезно. Поэтому борьба за то, чтобы вырваться из кластеров, клеток, вольеров, — вещь непростая. Непростая морально, тактически, стратегически.

Однако не следует исключать, что вольеры могут быть сломаны и снаружи. Мы видели подобный пример в случае с арабскими революциями. К этому отчасти начали подходить и в Южной Европе. В странах вроде Греции, Португалии. Движение *indignados* в Испании — возмущенные, те, кто захватывают площади. Причем массовыми волнениями в Европе никого не удивишь, но в этих случаях общество начинает стихийно реорганизовываться, искать новые формы коммуникации, коллективного действия, политического поведения. Кроме того разрушить эти кластеры может и экономический кризис. И отсюда следует вывод, что как минимум морально готовиться к жизни вне вольера, вне кластера, все-таки можно. Даже если мы не находим эффективных стратегий для того, чтобы вырваться самим, это не значит, что мы не вырвемся. Мы вполне можем оказаться за пределами всех этих ограничителей. Но самое ужасное будет, если это все-таки случится, а мы окажемся не готовы, не способны и на самом деле просто не будем этого хотеть. Поэтому я думаю, что сейчас мо-

ральный вызов состоит в том, чтобы строить новые системы коммуникации, взаимоотношений и взаимодействия — что называется поверх барьеров, причем именно опираясь на традиционные левые ценности. Но не только как на ценности социалистические, но и как на ценности демократические — в якобинском или, например, ленинском понимании этого слова.

В.М.: То, что ты говоришь о становлении корпоративного кластерного капитализма, можно проследить и на примере трансформаций в мире искусства. На страницах «ХЖ» мы еще в середине нулевых зафиксировали переход художественной среды от сообщества к корпорации. Однако, вопреки всем разговорам о реставрации советских порядков, нынешняя художественная корпорация не похожа на корпорацию советского времени. И дело не только в том, что советская корпорация была цельной и иерархичной, а нынешняя — сетевая и кластерная. Симптоматично и другое. Если оставить в стороне проблемы идеологического диктата и эстетической аксиологии, то Союз художников, членство в котором гарантировало профессиональный статус художника или критика, был корпорацией, основанной на демократических процедурах и профессиональном контроле. Это была прозрачная корпорация.

Что же касается нынешней корпорации, то она игнорирует как профессиональные критерии, так и любые публичные демократические процедуры. Этим современная российская система искусства радикально отличается и от созданной в послевоенную эпоху в западном мире. Там коммерческое и не-коммерческое, цена и ценности, экспертное суждение и интерес

коллекционера пребывали в некоем разумном равновесии. И дело даже не столько в том, что сегодня нет механизмов, гарантирующих незаинтересованность (и независимость) экспертного суждения. Проблема в том — и мы неоднократно обсуждали это в «ХЖ» — что все решения и суждения слишком произвольны. И создается либо ощущение полного хаоса, либо какого-то тайного умысла. При этом невозможность включить происходящее в рамки здравого смысла является также и одной из причин блокировки критического суждения: как можно критиковать то, причины чего ты не знаешь, а можешь только домысливать?! В результате конспирология становится господствующим языком описания художественных процессов.

Отсюда есть еще одна особенность новой системы: она постоянно производит скандалы. В сущности история нулевых — это история скандалов. Именно так выстраивается периодизация эпохи — от скандала к скандалу. Кажется, лишь через скандал могут разрешиться постоянно накапливающиеся противоречия, и только он в состоянии хотя бы слегка пошатнуть статус-кво — или имитировать это с тем, чтобы затем восстановить его без изменений.

И нельзя сказать, чтобы Россия здесь особенно выделялась на фоне интернационального контекста. Готов с тобой согласиться: мы действительно находимся в тренде и даже в каком-то смысле его опережаем...

Б.К.: Примерно то же самое сейчас происходит и в бизнесе. Мир бизнеса постоянно сотрясается скандалами. Причем они зачастую связаны даже не с конфликтами деловых интересов, а скорее с конфликтами межличностными. Происходит это потому,

что мир крупного корпоративного бизнеса основан на системе автономных кластеров. Пока вы находитесь внутри своего кластера и не сталкиваетесь с внешним вызовом, с внешней проблемой, никакие правила вам не писаны. Ведь кластер внутри себя непрозрачен. Но зато когда вы сталкиваетесь с внешним препятствием, с внешней проблемой, то уже нет никаких правил, защищающих вас от других. Соответственно, эта вседозволенность для себя оборачивается вседозволенностью по отношению к тебе, и мы возвращаемся к той самой гоббсовской войне всех против всех, когда общественного договора еще нет. Мы наблюдаем процесс разложения буржуазного общественного договора в его классических формах. То есть если мы говорим, например, про Францию, то договор у них есть, они его просто не соблюдают. Они его забыли, но в принципе никто не мешает одному из игроков выгащить этот договор, неформальный, но всем известный, и использовать его против кого-то другого, хотя на самом деле он сам такой же, просто первым спохватился.

А уж в России это опять-таки приобретает гротескный характер, поскольку договора здесь и не было. Был советский организованный консенсус в его сталинской или брежневской форме. Он, с одной стороны, сегодня осуждается и отрицается, с другой — ничего другого никто все равно не помнит, а с третьей — если он, этот «совковый» общественный договор, и будет применяться, то все равно в извращенном, измененном и деформированном виде. И поэтому функционирование кластерных корпораций вполне закономерно подчинено именно этой логике.

Кроме того здесь есть еще одна проблема. Когда мы гово-

рим, что система непрозрачна, то это не совсем так. Она *системно* непрозрачна, но местами она очень даже прозрачна. Все зависит от того, как сложилась расстановка сил: какие-то события происходят у всех на глазах, а какие-то — за закрытыми дверями, и ты даже не знаешь, что произошло и произошло ли вообще. Эффект непредсказуемости и, кстати, даже заговора происходит именно от этого сочетания яркого света с крошечной тьмой.словно тебе на некоей картине высветили три элемента, и ты пытаешься по ним реконструировать окружающую их сплошную тьму. Ты просто не видишь всей картинку. Ты очень отчетливо видишь только фрагменты. И отсюда совершенно неизбежная конспирология.

Еще один любопытный момент. Когда мы говорим, что некие люди находятся на тех или иных постах не по заслугам, то это правильно. Но отсюда не следует, что они находятся там не закономерно. Просто критерий, согласно которому они попали на эти посты, не соответствует твоим или моим представлениям об их заслугах в основном направлении их деятельности. В советское время мы прекрасно знали такие случаи: вот Раппапорт искусствовед лучше, но он еврей и не член партии, а какой-нибудь Сидоров искусствовед дрянь и ни одной умной работы не написал, но член партии и русский, и еще из деревни. Но парадокс в том, что эти советские искажения совсем не личные. То есть увидев Сидорова, вы поняли бы, что он находится на этой должности, потому что он русский, член партии и так далее. И в этом смысле советская система все равно была публично открытой даже в своих неформальных проявлениях.

А сейчас проблема в том, что люди попадают на свои посты не

случайно, но и не по профессиональным заслугам. Значит, у них есть какие-то другие конкурентные преимущества, но ситуативные. Это могут быть, как ни странно, даже старые конкурентные преимущества традиционного типа: национальность, вероисповедание, знакомства... Это могут быть даже какие-то деловые качества, но определяющие человека не как лидера поддерживающего процесса, а как управленца, например. И многие люди действительно хорошие управленцы, но беда в том, что эффективное управление в неолиберальной парадигме оторвано от понятия содержательной цели управления. Вернее, единственная содержательная цель управления — цель формальная, то есть достижение максимальной прибыли. И это не связано с содержанием деятельности как таковой. Известна фраза одного из лидеров автомобильного бизнеса Америки: «Мы не делаем машины, мы делаем деньги». То есть, строго говоря, нет никакой разницы, что он делает — машины, пушки, масло, презервативы или макароны. Единственный критерий оценки его деятельности — норма прибыли. Но все-таки для того, чтобы он получал свою норму прибыли, кто-то в его системе должен разбираться в основном профиле — просто этот человек находится в подчиненном положении. И это, собственно, одна из причин деградации капитализма на определенном историческом этапе: система разрастается, и люди, которые управляют системой по формальным критериям, начинают задавливать тех, кто занимается содержанием деятельности. Собственно говоря, и в советской системе мы это тоже видели, но несколько по-другому.

Сейчас содержание деятельности воспринимается уже как помеха. Мы перешли к следующе-

му уровню. Здесь принципиальный вопрос: с одной стороны, деньги можно делать на развитии системы, отрасли или проекта. Но деньги можно делать и на их разрушении. И если ваш единственный критерий — получение денег или какой-то другой тип успеха, но опять же исчисляемый в рамках формальных монетарных координат, то деятельность по разрушению какого-то объекта может быть не менее позитивно оценена, чем деятельность по его развитию или защите. Зачастую даже наоборот: в краткосрочной перспективе разрушать выгоднее. Но что еще хуже: с некоторого момента вы теряете критерий, который позволил бы вам отличить разрушение от создания, — и это самое страшное. Когда вы не просто цинично начинаете ломать что-то, извлекая из этого прибыль, а когда сам критерий утрачен. Вот тогда действительно конец, потому что вообще невозможно понять — даже тем, кто пытается понять происходящее, — в рамках той информации, которую люди получают, в рамках той системы оценок, которую они имеют, что сами делают. Вот тогда конкурентные преимущества эффективных менеджеров становятся тотальными. А если эффективный менеджер оказывается еще и эффективным интриганом, отесняющим других эффективных менеджеров, потому что они такие же точно, — как отличить одного от другого? Когда содержательной деятельностью занимается человек, то его достоинства очень легко оценить, а если он решает чисто формальные задачи, то отличить лучшего от худшего практически невозможно. Гениев в этой области не бывает. И тогда вступают в игру все эти факторы: интрига, знакомство, брак, национальность, вероисповедание, внешность, кто с кем спит... И пошла конспирология

далее. Но в ее основе лежит объективная нерасчетливость критериев, когда вы не можете иметь содержательных критериев.

В.М.: Наконец последний сюжет, обойти который в разговоре с тобой было бы упущением. Как ты справедливо говорил в начале нашей беседы, в 90-е годы российский мыслящий класс безоговорочно принял неолиберальную гегемонию. В искусстве это проявилось не в меньшей степени, чем в других областях, а потому так ценны были редкие примеры альтернативных мейнстриму позиций. Это и Анатолий Осмоловский с его апелляциями к французским интеллектуалам 68-го, и Дмитрий Гутов с его интересом к фундаментальному советскому марксизму 30-50-х. В тогдашнем интеллектуальном контексте эти позиции во многом сводились к тому, что мы называли «жестами отношения». То есть, не будучи способными выдать артикулированную программу, художники полностью вкладывали имеющийся у них ресурс в утверждение самой возможности этой позиции. Однако в нулевые критическая культура сделала явный шаг вперед — она обзавелась четкой программой, приняла системные формы, нашла свое место в интернациональном контексте и так далее. Я имею в виду платформу «Что делать?» и другие явления того же порядка. Более того, левая позиция хоть и не стала в этом десятилетии интеллектуальным мейнстримом, но радикал-шиком, пожалуй, стала. Можно также констатировать и появление у нас того, что называется «гламурной левой», *gauche caviar* или *business left*. Левая критика становится некой новой конъюнктурой. В чем симптоматика появления этих «попутчиков»? Как к ним относиться? Признаком каких сдви-

гов являются эти новые социальные фигуры?

Б.К.: За этим стоит совершенно естественная двойственная ситуация людей, которые успешно существуют в кластерной системе, получили в ней определенные преимущества и не хотят ничего менять. Но здесь мы имеем дело с двумя типами поведения. Один тип — это постлевые. Например, человек сделал себе имя, когда был радикальным студентом. Потом он им перестал быть, а стал консервативным профессором. На самом деле он должен полностью осудить все свои взгляды и действия времен молодости. Но молодым революционером он прославился, сделал себе имя, которое на него продолжает работать и сегодня. Он защитил диссертацию, от которой не собирается отказываться не потому, что согласен со всем тогда написанным, а потому что ему нужны звание и добавка к зарплате. И что он делает? Он находит для себя идеальную нишу постлевизны. Он должен сохранить элементы левого стиля, элементы левого дискурса — именно дискурса, а не теории, содержания или деятельности, вписав их в новый контекст своего уже консервативного поведения. Ведь публично быть ренегатом неприятно. А быть ренегатом по сути, при этом ни от чего формально не отрекаясь, — достаточно комфортно. Это один сценарий.

Второй как раз и может быть назван «гламурной левой». Это тот тип поведения, когда ты можешь использовать левизну, элементы левого стиля, левого дискурса, чтобы выделиться, чтобы быть отличным от других, — и тем самым создать рыночный кластер и получить некие конкурентные преимущества, опять-таки не нарушая общих правил игры.

Эти две группы друг друга поддерживают, подпитывают, друг на друга накладываются и формируют некую околовую среду, которая вполне консервативна по своей сути или неолиберальна по своему поведению, по нормативам. Но эта среда может процветать до тех пор, пока систему ничто не ломает, не портит, не мешает ей работать. А как только все начинает портиться, и барьеры рушатся, то все становится очень плохо. Потому что надо или опять становиться левыми — а они уже не могут, либо никогда не умели. Или надо занимать честную классовую позицию, но уже на другой стороне. Но это можно сделать лишь тогда, когда происходит реальное столкновение, а если его нет, то можно очень хорошо крутиться.

Однако кто может с этих людей что-то спросить? В эпоху, когда провозглашено крушение большого нарратива, в данном случае левого, нет не только четкого критерия, на основе которого мы можем с тех или иных людей что-то спросить, но нет и того субъекта, который спросит. То есть, попросту говоря, нам с тобой не нравится чье-то поведение, но это наша с тобой субъективная оценка. Мы себя считаем, скажем, приверженцами определенной традиции, определенной системы координат, но поскольку эта приверженность не объективирована неким большим движением, то она приобретает характер субъективно-вкусового высказывания. С этой точки зрения любая моральная критика тех или иных практик, поведения, конечно, возможна, но она не является фактором формирования общественной нормы и не оказывает дисциплинирующего воздействия.

Более того, поскольку мы очень часто сталкиваемся еще и

с новыми ситуациями, которые вынуждены осмысливать индивидуально, то мы начинаем выстраивать системы индивидуальных норм, запретов или допущений. Они могут между собой не совпадать, причем даже при самых наилучших намерениях. Один нарисовал себе одну границу, а другой — другую. И сказать, кто прав, здесь тоже нельзя, поскольку эта работа-неправота вырабатывается неким общественным мнением внутри сообщества, а если оно идейное, то опирается на какую-то общественную силу, общественную тенденцию, которой у нас сейчас нет. Поэтому я прекрасно осознаю границы такого морального суждения. Ответом на сложившуюся ситуацию может быть лишь попытка создания культурно-этических сообществ в рамках более широкой, более сильной общественной тенденции. Только отождествляя себя с неким общественным движением, ты можешь задать себе некую систему критериев. А пока нет этого пресловутого реального движения, все остается на уровне субъективных оценок, индивидуальных разборок, и в этом смысле, чем меньше мы будем эти вещи обсуждать, тем лучше.

Борис Кагарлицкий
Родился в 1958 году в Москве. Социолог, кандидат политических наук. Директор Института глобализации и социальных движений. Автор множества книг, среди которых «Восстание среднего класса» (2003), «Периферийная империя» (2004), «Управляемая демократия» (2005), «От империй — к империализму» (2010) и другие. Живет в Москве.



ОТ КОЛЛЕКТИВНОЙ УТОПИИ К ИНДИВИДУАЛЬНОМУ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСТВУ

АНДРЕЙ ПАРШИКОВ

Группа ABC
Из серии «Конкур»,
цифровая печать,
2003



Подведение итогов — процесс всегда травматичный. Как правило, именно здесь наиболее ярко проявляются собственные неуспешность, нереализованность и предвзятость. Однако для проблемы, о которой пойдет речь, такой подход может оказаться даже более продуктивным, чем любые попытки объективного анализа.

На мой взгляд, именно поколение нулевых представляет сегодня наиболее прогрессивную часть художественной сцены. Десятые годы только начинаются, но перемены уже заметны. Заметно и новое поколение, пред-

ставители которого становятся все более и более успешными. Правильные молодые художники воспринимают действительность в категориях успех/провал, которые, судя по всему, кажутся им абсолютными. Это поколение пытается отчаянно порвать с неуверенными, эйфорическими, слишком «творческими» и утопическими нулевыми.

Однако и у нулевых были свои предпосылки. Появился новый президент, случился геополитический кризис, оформился феномен терроризма. Появилась «ненадежная жизнь» — и щит стабильности внутри Моск-

вы. Сформировалась установка на производство менеджмента. Развивалась сырьевая экономика. И, что самое неожиданное, появились бюджеты. Из всех этих «появилось» складывалась некая нетипичная система искусства, вызывавшая у западных наблюдателей скорее этнографический интерес. И на развалинах утопических, романтизированных, беспощадных 90-х образовались абсолютно новые элементы, легитимировавшие желания новой буржуазии. Искусство взяло на себя не характерную для него до этого функцию развлечения и формирования официального образа носителей различных типов власти. Все это определяет то, что кажется мне характерной чертой нулевых и что я назвал «фашизоидной оптикой»¹.

Второй президент: меланхолическая утопия

Глобальные изменения произошли не сразу. Романтический дух 90-х создал определенную ситуацию, в которой формировались представители сцены нулевых. Наследники 90-х по-прежнему работают в группах, объединениях и сообществах. Причем это обусловлено уже не столько экономически, сколько ментально и в определенной степени даже психоаналитически. Для меня поколение нулевых — это поколение разочарования. Его представители по-прежнему строят утопию и избегают вписывания в систему. Коллективное тело группы — это та башня из слоновой кости, которая защищает их от «стабиль-

Группа ABC
«Sputnik. Космическая сфера»,
объект,
2009



Программа ESCAPE
Too Long to Escape,
 инсталляция,
 2005

ной» новой реальности, перерабатывающей прошлые травмы в пафос строительства нового общества. Их коллективная утопия — это то, что объединяет московских художников с их европейскими коллегами. Например, группа Escape или группа ЛЕТО без труда могли найти единомышленников среди институционализированных европейских художников, но подобного рода поиски интересовали их в последнюю очередь. Они продолжали работать в логике той самой «тусовки» (термин Виктора Мизиано)², которая была одним из формообразующих элементов 90-х. По сути, объединения нулевых — это ответ небольших солидаризовавшихся коллективов посткорпоративному сообществу, разрываемому внутренними конфликтами.

Новые сообщества выступают против экспансии и внутренней конфронтационности,

характеризующих «тусовку», и становятся по отношению к ней контркультурой. Эти микросообщества постоянно множатся — и не только в Москве. На смену активным, агрессивным, экспансионистским Новой академии и московским акционистам приходят ЛЕТО, Escape, ФНО, АВС, формируется платформа «Что делать?». Поначалу участники этих художественных групп осознают себя как автономные творческие единицы. Они ориентируются на интроспекцию, охранительные стратегии творческого производства внутри группы, перманентную саморефлексию и самоописание. Именно внутри этих групп можно наблюдать коллективную душевную жизнь, которая «кажется настолько драгоценной и утонченной, что может погибнуть, если окажется в грубой реальности социального мира, и, наоборот, сможет выжить лишь

в изолированном и защищенном пространстве»³. Такими вылазками во внешний мир являются выставки, которые в 90-е воспринимались как завоевания, а для поколения нулевых становятся скорее не очень приятной необходимостью. Выстраивание реальных стратегий репрезентации началось уже позже, к концу нулевых, а до этого участие в выставках не казалось обязательным. Достаточно просто производить искусство и много о нем говорить. Реакция зрителя хотя и представляла для художников определенный интерес, но моральные и трудовые затраты казались несопоставимыми. Особенно с трудом давались групповые выставки, и поэтому микросообщества нулевых разрабатывали автономные модели репрезентации. К последним можно отнести уличные шоу, контекстуальные перформансы (подчас без документации), выставки без зрителей в специфических пространствах и, разумеется, без специально приглашенной прессы. В отличие от предыдущего поколения, они не ориентировались на медиа. Художники нулевых любят и ценят старшее поколение, для них характерен пафос ученичества. Однако они лишены одной важной черты — стремления к успеху (при том, что все шансы на успех у них были).

Начало нулевых обещало полную свободу творчества взамен на прекращение борьбы за легитимацию, которая велась в 90-е. И если художники старшего поколения либо уже (путем невероятных усилий) установили контакт с Западом, либо еще находились в бурном, трудозатратном процессе его установления, то художники нулевых думали об этом значительно меньше. Расслабленное, эйфорическое время заставляло забывать о конъюнктуре. Искусство они

производили, а вот навыков грамотного, полезного с карьерной точки зрения распространения просто не было. В первой половине нулевых виртуозность не осознавалась как необходимость. Помимо вписывания в западный институциональный контекст, объективной необходимостью для художника был выход на рынок. И хотя в начале нулевых еще нельзя было говорить о существовании полноценного рынка, он уже начинал зарождаться, и ситуация была не намного хуже, чем сегодня. Для подавляющего большинства художников старшего поколения встраивание в микросистему московских галерей было большим достижением. Но все упомянутые выше коллективы в галереи встроены не были да и не стремились к этому. И происходило это не из-за какого-то неприятия власти капитала или коммерции, а по совершенно другим соображениям — по соображениям сомнения, неуверенности в собственных силах и отчасти из-за страха перед системой, которая могла изменить привычные способы функционирования художественного производства. И действительно — мало кто из участников сообществ, сделав сольные карьеры, смог наладить отношения с галереистами.

Некоммерческие художественные институции, напротив, активно взаимодействовали с участниками микросообществ. В целом российское искусство нулевых было достаточно институционализированным. Через посредничество культурно-экспансионистских организаций вроде «Фонда Сороса», Гёте-Института или Британского совета начинали налаживаться связи с Западом. Но представления о том, что можно работать в интернациональном контексте, еще только формировались, и худож-

ники сомневались в реальности подобной перспективы, продолжая следовать охранительной стратегии микроколлективов.

Характерно, что поиски альтернативных способов художественного производства и репрезентации приводят художников к схожим с их интернациональными коллегами выводам о необходимости внедрения партиципаторных практик. Этим занимались ЛЕТО, ФНО, ESCAPE, «Клуб Бывших Мессий» (одна из подгрупп ЛЕТО), ЗАИБИ. Их идеи и стратегии носили вполне универсальный характер, хотя сами художники предпочитали об этом не думать. В риторике сегодняшнего молодого поколения их вполне можно было бы назвать неудачниками. Но для них совместный художественный потенциал был намного важнее индивидуального, совместное проживание было частью творческого процесса, а производство было неотделимо от игры. Здесь важна именно неосознанная возможность интеграции в международный контекст, которая не могла осуществиться по двум причинам. Внешняя причина — слабая активность российских художественных институций того времени, которые не могли оказывать достаточную поддержку молодым авторам и, будучи изолированными от интернационального контекста, не понимали общих тенденций. Внутренняя причина — отсутствие карьерных амбиций у самих художников «разочарованного поколения». Это можно легко объяснить романтическим представлением о творчестве, заимствованным из окружающей массовой культуры, еще не достаточно отрефлексировавшей грядущий бум креативной индустрии. Совсем скоро слово «творческий» станет неприличным.

Разочарование как основной источник творчества этого поколения задавало изначальные ориентиры, которые в процессе становления авторов и распада коллективов подвергались изменениям. Все микросообщества нулевых просуществовали относительно недолго. Они были слишком ненадежными и не имели под собой ничего, кроме романтической утопической идеологии. Художники нулевых не завоевывали свободу, они не знали, что с ней делать. Они не были адаптированы к новым социальным отношениям — на это требовалось время.

Где-то к середине нулевых микроколлективы один за другим начинают распадаться либо полностью менять ориентиры. Не стало Escape и ЛЕТО, радикально изменились ФНО, иные способы функционирования разработала платформа «Что делать?». На останках ЗАИБИ возникли СВОИ2000.

Поскольку эти процессы были вполне закономерны и адекватны меняющейся реальности, то резкой, революционной перемены не произошло. Однако сам тип отношений внутри художественной системы изменился до неузнаваемости.

Конец второго срока и третий президент: протестантская этика в действии

Середина нулевых показала необходимость динамики в рамках заявленной стабильности. Перед художником возникли абсолютно новые социальные запросы. Прежде всего, всепроникающая нехватка административного ресурса требовала от него самоинструментализации. В новых условиях возросших потребностей и более регламентированной социальной реальности художник был вынужден стать виртуозом не-



Группа ABC
«Глоские сотрудники»,
полуобъекты,
2006

материального труда. Новые отношения в искусстве формировались сразу в нескольких сферах: это и производство искус-

ства, и его дистрибуция, и мобильность автора, его перформативность и хорошие коммуникативные навыки. Практически того же требовали от работников креативных компаний, численность которых тогда росла в геометрической прогрессии. И многие художники совмещали работу в креативной индустрии с искусством. Подобного рода двойная жизнь позволяла им по-прежнему занимать консервативную позицию в вопросах социальных условий художественного производства и жизни в художественном сообществе, игнорируя объективные запросы современной социокультурной ситуации. Однако это удавалось далеко не всем. Многие тогда выбрали стратегию индивидуального предпринимателя (антрепренера).

Стоит упомянуть и о новом поколении. Это художники, выросшие и вошедшие в профессию в середине нулевых. Многие из них приехали в Москву из регионов, следуя духу путинской централизации. Другие становились художниками, уже состоявшись в креативных профессиях и воспринимая искусство как сферу «истинной свободы». Они довольно быстро делали карьеру и удачно разрабатывали творческие и медийные стратегии. Поскольку предыдущее поколение не включалось ни в рыночную, ни в западную институциональную структуры, а спрос на художников только возрастал, то взгляды публики переключились на молодых. Они обладали необходимыми навыками, пристально следили за «новейшими тенденциями» и с практически маниакальным увлечением листали каталоги «западных выставок» — по сути, это и были их университеты. В отличие от своих старших коллег, молодые художники не были такими задумчивыми и

расслабленными — они были вынуждены быстро реагировать на любые изменения. На московской сцене начинает развиваться такое явление, как *one-liner*. Это оперативно созданный иллюстративный образ (часто иронический), реагирующий на какую-либо новость или животрепещущую проблему (в крайнем случае, ностальгию по непознанному и оттого еще более желанному советскому обществу) и рассчитанный на моментальное распознавание и, соответственно, легко экспортируемый и конвертируемый в групповой фестиваль-ный формат. Ностальгия по неизведанному, чарующему советскому прошлому у молодого поколения очень напоминает счастье по Агамбену, когда тебе принадлежит что-то, чего ты в принципе не хочешь, просто потому, что не знаешь об этом. Отчасти ванлайнер помогает авторам институционализироваться, легитимировать свое существование как художника через причастность к западным институтам. Как говорил Юрий Лейдерман, «чем больше ты задействован в системе, тем больше ты художник; чем больше ты художник, тем больше ты западный человек»⁴.

Те же процессы происходят и с обломками микроколлективов первой половины нулевых. Им сложнее ответить на запросы современности и еще сложнее понять, как делать ванлайнеры, когда у тебя уже есть нарабатанный язык, неспешные повествовательные методы и нет опыта работы с академическим формализмом. Но так как возможность андерграундного сообщества абсолютно исчерпана, художники встраиваются в систему. Происходит это с большими травмами, художники вынуждены полностью пересмотреть свое творчество и вы-



Группа ABC
Work In Team,
цифровая печать,
2004

строить принципиально новые связи, перформативировать свою субъективность. Многие начинают практически с чистого листа, их творческий метод меняется до неузнаваемости, но, естественно, становится адекватным все более ускоряющемуся времени. Виртуозность — это то, чему им предстояло научиться уже после того, как они стали художниками. В этом разрыве и заключается ключевая проблема второй половины нулевых, прошедшей под знаком гегемонии креативности и попыток сопровитвления ей.

Для более старшего поколения художников перемены проходят менее болезненно — вероятно, давала о себе знать школа 90-х и накопленный опыт экспансивной борьбы и жизни в посткорпоративном обществе. Их не коснулись проблемы «путинского» поколения. Этаблированные художники стали больше внимания уделять дистрибуции, «тренд-сеттингу», налаживать диалог с новой буржуазией, захватывать территорию официальной репрезентации, активно взаимодействуя в этом с молодым поколением.

Срастание искусства с капиталом и государственным заказом могло иметь место лишь в

ослабленном, ненадежном состоянии, в котором пребывало бурно трансформирующееся художественное сообщество. Становление художника как антрепренера — глобальная тенденция, реализовавшаяся на локальной сцене в течение нулевых. Участники «Что делать?» существенную часть своего времени посвящают бюрократическому диалогу с западными институтами (да и сами они из группы соавторов превратились в институцию), ФНО подавлены нехваткой времени из-за работы «Что делать?» и тоже занимаются постоянным нетворкингом, поиском средств производства. Отдельные участники распавшихся коллективов все время трудятся над построением сольной карьеры. ABC функционируют как микро-институция, организуя художественную ярмарку, а у участников коллектива развиваются сольные карьеры. Примерно то же самое происходит с Escapе — имена участников этой группы более известны, чем название коллектива.

Художник как предприниматель представляется мне единственной возможной на сегодня позицией в рамках местной сцены. Хотя по сути это мало чем отличается от ситуации на сцене интернациональной. Производительность, самостоятельность и набор менеджерских и коммуникативных навыков — качества, которые в представлении обывателя не должны быть свойственны художнику, но которые сейчас по факту и определяют его идентичность. И на Западе ситуация не лучше. Индивидуальное предпринимательство в современном понимании (хотя для локальной сцены напрашиваются скорее аналогии с купечеством) — настолько же западный феномен, как и само совре-

менное искусство. Не стоит думать, что «проектные» художники, занимающиеся партиципаторными практиками, действуют иначе. Именно самые (по мнению экспертного сообщества) прогрессивные авторы обладают наиболее ярко выраженной идентичностью предпринимателя, и именно художники, активно работающие с индивидами или социальными группами, являясь по сути креативными менеджерами, создающими свой исследовательски-творческий метапродукт из человеческих субъективностей, используя коллажирование, монтаж или иные художественные техники и транслируя приемы куратора-антрепренера (который использует творческий продукт чаще, чем человеческую субъективность) или, скорее, режиссера. Художник как антрепренер звучит как диагноз — и таковым и является. Это не оценочная характеристика, а требование времени — в Москве более настойчивое, нежели в Европе, но и там и здесь имеющее общую сущность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Паршиков А. Фашизоидная оптика // ХЖ, № 73-74.

² Мизиано В. Культурные противоречия тусовки // Другой и разные. М.: НЛО, 2004. С. 15-43.

³ Сеннет Р. Падение публичного человека. М.: Логос, 2002. С. 9.

⁴ Цит. по: Мизиано В. Указ. соч.

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



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СЦЕНА: ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ЯЧЕЙКА ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ЭКСПЛУАТАЦИИ?*

ПАСКАЛЬ ГИЛЕН

Если в одном месте с высокой социальной плотностью и мобильностью собрать картинную галерею, экспериментальный театр, международную школу танца, клуб альтернативного кино, пару фьюжн-ресторанов и лаунж-баров, и самое главное — побольше геев, — то получится художественная сцена. «Что здесь? Кто здесь? И что происходит?» (*What's there? Who's there? And what's going on?*) — таковы, по выражению американского социального географа Ричарда Флориды, три главных *W-вопроса* (так уж вышло, что Флорида питает слабость к примитивному менеджерскому жаргону). На них необходимо ответить, если мы хотим выяснить, действительно ли мы находимся «там, где нам место»¹. Творческая среда подобного типа благоприятна и для роста экономики, и для улучшения имиджа города, и для развития толерантности к другим культурам.

Сегодня художественная сцена стала важной экономической переменной и популярным объектом исследований. Однако в социологическом контексте понятие сцены особой популярностью не обрело. Классический социолог умеет обращаться с такими понятиями, как группа, категория, сеть и субкультура, но социальная сцена пока остается для него сравнительно плохо изученной областью. Конечно, есть и исключения, например, работа

Алана Блума². И тем не менее, общий недостаток академического интереса кажется довольно странным, ведь сцена является, возможно, лучшим форматом социального взаимодействия. В условиях господства постфордистской экономики с ее подвижным рабочим временем, высокой мобильностью, гиперкоммуникацией, гибкостью и особой заинтересованностью в творчестве и успешности сцена представляет собой крайне функциональную форму социальной организации. Более того, это излюбленное временное пристанище для всех тех, кто постоянно перемещается из одной точки планеты в другую. Так почему же в постфордистском обществе сцена оказывается столь эффективным связующим звеном?

Сцена и видимость

В повседневном употреблении слово «сцена», как правило, чаще встречается в альтернативных дискурсивных контекстах. Так, его едва ли можно увидеть в качестве указания на социально адекватные профессии или группы. Мы не употребляем слово «сцена» по отношению к государственным служащим, банкирам, полицейским или гетеросексуалам, но можем говорить о художественной, театральной, гей-сцене — и не будем забывать, что в английском языке есть даже такие понятия, как «сцена

наркоторговли» (*drug scene*) и «преступная сцена» (*criminal scene*). Творчество и преступность, по-видимому, достаточно часто встречаются в одном и том же семантическом окружении. И в обществе есть по крайней мере одна сближающая их черта: и творческая, и преступная сети связаны с новаторством. Как новаторские культурные практики, так и альтернативные образы жизни, и нелегальные экономические транзакции представляют собой альтернативы здравому смыслу и тому, что считается социально приемлемым. По-видимому, понятие «сцена» всегда было открыто для гетеродоксальных форм дискурса.

Тем не менее, за последнее десятилетие то, что находилось на дискурсивной периферии, значительно продвинулось в сторону центра. Иными словами, «альтернативная сцена» стала внутри социального центра знаком качества. Сегодня такие маркеры, как «альтернативный», «независимый», «авангардный», воспринимаются в экономике как желанные бренды. И понятие «сцена» здесь не должно отставать от других, что вполне ясно понимал еще Ричард Флорида.

Сцена как форма социальной организации удовлетворяет ряду критериев, соответствующих относительно новым переменам в обществе. В мире, где как в сфере досуга, так и на рабочем месте высоко ценятся индивиду-

Материал
проиллюстрирован
фотографиями из
журнала Esquire
(Сентябрь, 2009)

* Настоящий текст представляет собой перевод главы из книги Паскаля Гилен «Бормотание художественного множества» (*Pascal Gielen. The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism. Valiz, 2010. Pp. 49-54*).



альность и аутентичность, сцена создает комфортную общую обстановку. Эта форма социальной организации порождает свободу временных и гибких отношений, каких не предлагает, например, группа с относительно закрытым членством. Сцена производит социальную сплоченность и коллективную идентичность, непохожие на те, что характерны для таких форм социальной общности, как возрастные или профессиональные группы. Отношения в пределах сцены относительно свободны от обязательств, но при этом определяются некоторыми правилами. Человек, желающий попасть на художественную сцену, должен подчиняться некоторому набору правил или социальных норм. Однако они гораздо менее определены, чем прави-

ла допуска в такие группы, как футбольный клуб, молодежное движение или профсоюз. Кроме того, одну сцену легко можно сменить на другую. Этим она отличается от субкультуры, которая требует специфической и довольно жесткой идентичности.

Именно эти характеристики делают сцену идеальной формой социальной организации в сегодняшнем сетевом обществе. Локальные сцены оказываются знакомыми узлами во всемирной сети. Они производят для глобальных кочевников ровно столько интимности, сколько требуется, и не больше. На художественных сценах Шанхая, Токио, Нью-Йорка, Лондона, Берлина или Брюсселя вы найдете знакомую систему координат в порой совершенно незнакомых культурных контекстах. Еще некоторое время назад, упомянув на одной из этих сцен имя Дэмиена Херста, вы бы немедленно оказались в общем поле взаимодействия, будь то интеллектуальный спор или просто беседа в баре. Сцена предоставляет надежное и понятное, хотя и заведомо временное убежище в глобализированном мире — или, как говорит Алан Блум, дарит своего рода «городскую интимность», помогающую человеку выжить в холодной городской среде и анонимном глобальном времени. Отчасти это связано с тем, что профессиональная и публичная деятельность в рамках сцены проникает в личную сферу. Профессиональные и частные занятия, рабочие и личные отношения часто сливаются в единое целое, а фойе гостиницы, вернисаж или фьюжн-ресторан создают обстановку и для неформальной беседы, и для профессиональных переговоров. В сущности, профессиональные сделки не-

редко зависят от сплетен — и наоборот, неформальные беседы могут способствовать заключению сделок. Поэтому сцена является местом естественного пересечения формального и неформального. В конечном счете можно сказать, что сцена — идеальный локус биополитического контроля.

Упомянутый выше пересмотр публичных и полупубличных пространств, легко встраивающихся в формат сцены, выявляет еще один аспект этой формы социальной организации. Она создает фукольдианский паноптический антураж для зрительного контроля видения и видимости. Условно говоря, тот, кто не виден «на сцене», не принадлежит к ней, а сцена, которая не видна, — это не сцена. Таким образом, это понятие остается очень близким к своему первоначальному этимологическому значению. Греческая *σκηνή* представляла собой палатку, шалаш или деревянную постройку, из которой выходили актеры. Театральность — важная составляющая «сцены», или, иначе говоря, сцена всегда подразумевает инсценировку. И следовательно, она естественно сочетается с требованиями, предъявляемыми к современному постфордистскому работнику, живущему преимущественно за счет реализации творческих идей. Любого, кто это делает, ждет существенная выгода, если его идеи будут сообщены как можно более широкой международной аудитории. На сцене иностранное — всегда шик. Но это верно только в случае, если аудитория заслуживает доверия. Ведь в конечном счете идею легко осмеять и легко украсть. Экономика идей живет в постоянном состоянии паранойи. Как пишут Болтански и Кыпелло, «вместе с усилением этой по-



требности проявить себя можно ожидать распространения параноидальных типов поведения, в которых будет сказываться постоянный страх, что тобой будут манипулировать, тебя обирают или задействуют в каких-то своих играх»³.

Публичное, интернациональное, но в то же время интимное окружение — идеальное место для создания социальных условий, обеспечивающих относительно безопасный обмен идеями. Всякий, кто крадет идею на сцене, подвергается по крайней мере вербальным санкциям. Но заявление, что чья-то оригинальная мысль была откуда-то заимствована, возможно лишь в случае, если найдутся свидетели и если эта мысль уже была обнародована. Поэтому оригинальность или подлинность идеи

может быть измерена рекурсивно, если эта идея уже когда-либо появлялась на сцене.

Freiheit macht Arbeit — свобода дает труд

Такие события, как биеннале, и такие институции, как картинные галереи или музеи, представляют собой идеальные для художественной сцены полупубличные площадки, где могут циркулировать творческие идеи. Можно сказать, что они формируют конкретную инфраструктуру. Или, точнее, они делают сцену более заметной — превращают невидимую сцену в видимую. Это прежде всего касается художников, чьи работы выставляются соответствующими институциями или в соответствующих местах. Конкретная инфраструктура в буквальном смысле создает художественную сцену, тем самым придавая ей относительную долговечность. И создание сцены происходит, как уже говорилось, в полном соответствии с правилами постфордистского искусства. В результате кто-то работает по временному договору, а кто-то, как это часто происходит в самой художественной среде, вообще без договора, — в неизменно виталистской, проектно-ориентированной обстановке и, разумеется, с гибким рабочим графиком, непременно подразумевающим работу по ночам и наличие неукротимого творческого энтузиазма. Короче говоря, такая организация подразумевает особую трудовую этику, в которой труд всегда приятен — или должен быть таковым, — в которой динамичность постоянно подстегивается молодыми талантами, а преданность идее превосходит денежные интересы. Вот черты, определяющие дух художественной сцены. Если по-

пытаться рационализировать это колоссальное стихийное желание и свободу труда (в частности, посредством жестких контрактных ограничений или рабочих соглашений), бюрократизировать или рутинизировать их, то вы рискуете упустить из своей бутылки метафорического творческого джинна. Однако не следует забывать, что такой творческий труд — это всегда дешевый и нестабильный труд, жертвующий социальным обеспечением ради так называемой свободы — и это делает художественную сцену крайне привлекательной для внешних людей, таких как руководители компаний и политики. Ведь она не только подстегивает местную экономику и выводит город на мировой рынок, но еще — и это особенно важно — обнаруживает ту биополитическую этику, которая сегодня приносит экономическую прибыль. Деятели творческой сцены, по всей видимости, не верят, что *Arbeit macht frei*, как в нацистском концлагере, — они считают, что *Freiheit macht Arbeit*, свобода дает труд. Такую этику «творческой» свободы охотно перенимают агентства по временному трудоустройству, рекламирующие срочные контракты и «свободу», которую они дают.

Представим себе такую картинку (слегка гиперболизированную, однако же в ней есть зерно истины): ты выброшен из культурной экономики, потому что ты перегорел, 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 (на сцене детей не заводят — они несовместимы с гибким графиком), что твой партнер или партнерша бросили тебя из-за твоих по-



стоянных разъездов, что твой ближайший друг находится за 350 километров от тебя и тебе некому помочь с переездом, что у тебя нет пенсионных сбережений, потому что ты всегда работал по срочному контракту или вообще без контракта. Это та оборотная сторона культурной индустрии и креативного города, о которой часто забывают и которую сегодня слепо принимают очень многие из тех, кто задает тон в культурной политике и политике вообще.

Мы не будем, подобно Джорджу Агамбену⁴, однозначно утверждать, что в результате риторической инверсии *Freiheit macht Arbeit* концлагерь становится ключевой социальной структурой всего общества. Но если пересечение профессиональных, публичных и домашних занятий — и в особенности,

с одной стороны, взаимодействие формальности и неформальности, а с другой, видения и видимости — эксплуатируется на рациональных экономических основаниях, то культивируемая свобода художественной сцены действительно оказывается в неприятной близости к нечеловеческому отсутствию свободы в лагере. Сравнение сцены и лагеря является безусловным преувеличением, поскольку тем самым проявляется неуважение к ужасающим страданиям жертв нацистских лагерей. Однако суть в том, что свобода художественной сцены в рамках капиталистической инсценировки может быть лишь ложной свободой, поскольку она всегда служит четко определенной (то есть несвободной) цели — погоне за прибылью.

Тот факт, что Ричард Флорида и прочие неолибералы сце-

ной вполне довольны, заставляет относиться к ней по меньшей мере подозрительно. Конечно, интерес политиков и бизнесменов к художественной сцене еще не должен вызывать паранойю. В конце концов, их внимание до некоторой степени демонстрирует, что художественные явления пользуются значительной общественной поддержкой. Но как только это внимание приводит к эксплуатации художественной сцены за счет ее неформальности и присущей ей этики свободы, а также к ее реструктуризации биополитическими средствами и превращению в подлинное отсутствие свободы, — это дает художественной сцене серьезный повод для беспокойства.

Перевод с английского
ВЕРЫ АКУЛОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. М.: Классика-XXI, 2005.

² Bloom A. *Scenes. In Scenes and the City* (ed. J. Marchessault and W. Straw). Public 22/23.

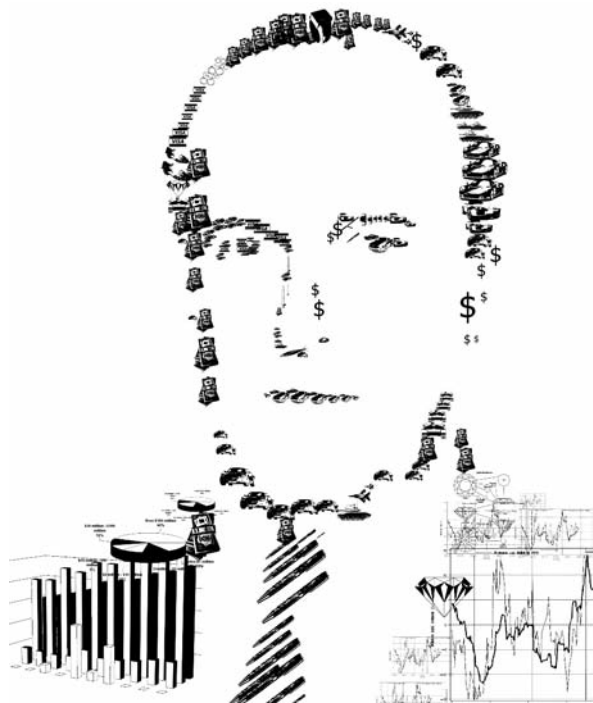
³ Болтански Л., Кьятелло Э. Новый дух капитализма. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 770.

⁴ Агамбен Д. *Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. М.: Европа, 2011.

Паскаль Гилен
Родился в 1975 году в городе Велю, Нидерланды. Социолог искусства и культуры. Преподаватель университета города Гронинген (Нидерланды). Автор многочисленных статей и исследований. Живет в Антверпене.

ПРОИЗВОДСТВО ЗРИТЕЛЯ

АЛЕКСЕЙ БУЛДАКОВ



Материал
проиллюстрирован
работами из
графической серии
Ивана Бражского
«Буржуй и рабочий»
(2006)

Современное российское искусство проникло в мир массмедиа еще в конце 90-х. Именно тогда все начали получать первые представления о новых формах самовыражения и творческих людях, стоявших в авангарде культурной эволюции, а также о больших деньгах, которые деятели искусства зарабатывали без видимых усилий. Затем, уже в нулевые, появились «Арт-стрелка», «Проект ФАБРИКА», «Винзавод» и другие площадки, будто специально созданные для удовлетворения любопытства обывателя. Со временем эти культурно-развлекательные центры обрели среди молодежи популярность, вполне сопоставимую с популярностью центров торгово-развлекательных. В 2008 году на «Ночь музеев» многотысячная толпа пере-

крыла движение в Сыромятническом переулке. Люди радовались появлению нового типа культурного досуга, кричали от радости и раскачивали машины. В толпе можно было увидеть и художников, пытавшихся влиться в атмосферу всеобщего ликования. Так в нулевые отечественное художественное сообщество впервые за всю свою историю встретилось с массовой аудиторией. Встреча эта была внезапной, неожиданной и потрясающе реальной. Именно она, на мой взгляд, и стала главным культурным событием нулевых.

И тем не менее, колоссальный рост интереса к современному искусству со стороны простых людей самим художественным сообществом практически игнорируется. Гораздо легче просто вытеснить этот интерес за рамки актуальной проблематики, чем принять его и осмыслить. В нулевые галерея стала публичным пространством, где начали пересекаться представители самых разных социальных групп. Однако взаимоотношение арт-сообщества с этими группами все еще носит неопределенный характер. Несмотря на приобретенную публичность, современное искусство так и не стало общественно ориентированным.

Зритель нулевых — это факт, с которым художникам приходится мириться, как мирятся с попутчиком в общественном транспорте. Вот он, перед тобой, ты можешь заговорить с ним и даже прикоснуться к нему, но в этом нет никакой необходимости. Зрители заполняют пустоту выставочных пространств так же, как пассажиры заполняют вагоны метро — стремительный натиск в вернисажный час пик вечером выходно-

го дня, разреженный поток в будний день — номинальное подтверждение интереса «общественности» к современному искусству. Появляясь в галерее, зрители материализуют молчание, а их роль, как правило, ограничивается наблюдением. Это молчание часто напоминает молчание прихожан храма, исполненное уважения перед необъяснимым. Или это может быть недоуменное молчание людей, потративших свои деньги на шоу, не оправдавшее их ожидания. Но иногда молчание уступает место спонтанным проявлениям любопытства, радости или гнева. Эти сигналы с противоположной стороны — какими бы нелепыми они порой ни казались — именно в силу своей «потусторонности» являются прекрасной оценкой общей художественной ситуации.

В качестве иллюстрации укажу на один «симптом», характерный для многих российских зрителей современного искусства. После просмотра экспозиции некоторые посетители выставок направляются в офис галереи, заходят туда без стука и начинают осматриваться, или, минуя табличку «Входа нет», идут напрямик в запасники и там продолжают любоваться картинами. Всегда оставаясь внешним по отношению к искусству, зритель не способен различить нюансы художественного процесса — все, что находится внутри галереи, он готов принять за искусство: офисные стеллажи и компьютеры, щепочка, преграждающая проход на второй этаж, и санузел, — все это воспринимается как одна большая тотальная инсталляция. Правда, настолько дезориентированный зритель встречается редко. Чаще он решается, преодолевая нелов-



кость от осознания собственного невежества, лично попросить художника прокомментировать ту или иную работу. Этот страх показаться глупым вполне оправдан, ведь зрители, задающие вопросы «почему именно это?» или «в чем концепция?», действительно производят впечатление поверхностных зевак.

При всей формальной простоте объектов современного искусства для его понимания все равно необходимо совершить усилие. Нужно освободить время, чтобы прийти на выставку, и потратить его, пытаясь ее понять. Художник, уже освободивший собственное время для искусства, как бы принуждает зрителя к сотворчеству, заставляет его сопереживать себе, сочувствовать утрате своего времени. Ключевое слово здесь — «заставляет». Художник всегда насилует зрителя, принуждая его к радикальному отказу или, наоборот, к радикальному принятию предложенной формы коммуникации. Искусство разделяет простран-

ство на «внутреннее» и «внешнее». Но при этом важно не содержание этого различия, а оно само как факт. Ведь именно оно является единственной и последней реальностью современного искусства, которое всегда пытается создавать новые формы отношений наблюдающего и наблюдаемого, а в идеале — производит зрителя с нуля. Иными словами, это вербовка в сообщество. Галерею посещают тысячи, но зрителями становятся лишь единицы.

Производство зрителя — это попытка художника провести различие в гомогенном множестве людей, пришедших в галерею. Если же художник игнорирует зрителя, то последствия этого могут оказаться самыми неожиданными. Толпа пассивных созерцателей может внезапно превратиться в оскорбленных вандалов, готовых линчевать художника. Погром выставки «Осторожно, религия!» — прекрасный пример негативной коммуникации со зрителем, когда искусство раскололо общество на два лагеря. Художники неожиданно для себя столкнулись с враждебной толпой мракобесов. Молчание зрителя было прервано, а люди, писавшие на стенах оскорбления, пытались оспорить границу свободы художника. Несмотря на трагизм последующих событий, в этом инциденте стоит выделить один позитивный момент. Скандальная реакция мракобесоврывала художественное сообщество из изоляции и вовлекла его в область реальных политических проблем. Прямая агрессия толпы пробудила общественное сознание художников, спровоцировала волну творческой и дискурсивной активности — и в конечном итоге привела к переориентации культурной политики.

Агрессия по отношению к современному искусству встречается не только в России. На круглом столе «Служить зрителю»¹ лондонский куратор Ивона Блазвик опи-

сывала случаи вандализма в провинциальных европейских музеях. Во всех приведенных ею случаях причиной насилия послужило не столько нерациональное распределение денег налогоплательщиков, сколько неверная расстановка приоритетов в кураторской программе. Работа в отрыве от локального контекста, чрезмерная коммерциализированность и абстрактность кураторского высказывания вызывают негодование у аудитории.

Блазвик описывает свой опыт курирования фестиваля в Антверпене в 1993 году. Вместе с коллегами они столкнулись с интересной, но трудной задачей создания интерфейса между несколькими различными группами и контекстами. С одной стороны был собственно работодатель, Евросоюз, задачей которого было продвижение идеи европейского единства. С другой — городское население, включавшее фламандскую и французскую общины. Также было известно, что 25 процентов городского совета Антверпена, города, известного своими либеральными ценностями, — правые радикалы. Еще одна проблема заключалась в том, что ни один из организаторов фестиваля не был родом из Антверпена. Это были белые мужчины и их ассистентки. При планировании фестиваля не были задействованы и представители местных этнических общин, например, марокканской или турецкой. Наконец, музеев, в котором должна была проходить выставка, представлял собой заводское помещение, преобразованное в экстремальную версию «белого куба», где белым был даже пол. Ситуация, в которую попали Блазвик с коллегами, практически идентична той, с которой российские кураторы столкнулись в нулевые — джентрификация, открытость для разнообразных сообществ, работа в особом политико-экономическом контексте, — однако у нас все это не было

осмыслено надлежащим образом. Вот что предприняла Блазвик: «Мы хотели показать, что происходит в музее с представителями разных сообществ. Одно сообщество — аудитория современного искусства, перемещающаяся из одного белого бесплотного пространства в другое, его представители имеют общий опыт, но им более или менее безразлично, где это пространство находится, в Венеции, Касселе или Нью-Йорке. Мы попытались изменить такое отношение, представив историю Антверпена и отношение города к авангарду, особенно в период между 1958 и 1968 годами, когда разные творческие группы активно контактировали друг с другом. Мы хотели подчеркнуть, что такого рода локальная/международная активность имеет место всегда и везде, и что нет постоянного центра и периферии, а есть лишь точки взаимодействия».

Вдополнение к репрезентации художественного мира мы привлекли к сотрудничеству несколько местных сообществ, и представили в музее их деятельность. Студенты географического факультета университета Антверпена занимались авангардным картографированием путей городской работы, культурной и рекреационной инфраструктуры, а также отслеживали воздействие джентрификации на городскую социальную систему. Другие две соседские общины объединились, чтобы противостоять урбанистическому упадку и сохранять свою культурную идентичность. Третьей группой было пиратское радио. Мы хотели организовать такую выставку и посмотреть, что из этого выйдет».

Первое, что бросается в глаза — это просветительская позиция куратора, его внимательное отношение к локальному контексту, попытка получить исчерпывающее представление о том, где ему придется работать и кому адресовано его послание. Пример такого

подхода можно найти и в русском искусстве XIX века — например, у передвижников. Художники, вымуштрованные специально для обслуживания интересов узкой группы аристократии, впоследствии обратились к более подходящей аудитории. Однако самый большой размах производство нового зрителя приобрело в искусстве советских конструктивистов, ставивших своей целью создание нового быта рабочего класса. Сегодня эти опыты могут представлять немалый интерес и для современного художественного сообщества.

Однако производство зрителя не ограничивается просветительскими практиками. Намеренная негативная стимуляция толпы — тоже один из самых эффективных способов производства зрителя. «Пощечина общественному вкусу» мгновенно раскалывает общество на друзей и врагов. Провокация и эпатаж — это попытка художников, болезненно переживающих изоляцию, выйти в пространство прямого диалога с публикой. Провокатор не прислушивается к зрителю, не пытается удовлетворить его потребности или понравиться, а вступает с ним в бой. Так американский музыкант GG Allin, дальний потомок дадаистов, олицетворявший на рок-сцене 80-х яростный, слепой эгоизм изолированного художника, ставил своей целью войну с аудиторией. Он пытался воспитывать своих слушателей, кидаясь в них экскрементами, устраивая на концертах драки и даже изнасилования. Но какие бы изощренные методы не использовал современный художник, граница между ним и зрителем остается для него единственной и последней реальностью. Речь никогда не идет о том, чтобы эту границу окончательно стереть. Напротив, художник лишь интенсифицирует ее или проводит в каком-то другом, неожиданном месте. Осознанно или бессознательно, его

искусство возникает как производное этого различия.

Нулевые проходили в борьбе двух противоположных тенденций. Первая — центристская, реализующаяся на фоне становления современного искусства частью официальной культуры с внушительной институциональной и финансовой поддержкой. Глобализация художественного контекста и формирование замкнутой иерархической структуры не предполагает содержательного отношения к аудитории со стороны художников и кураторов. Корпорация приравнивает аудиторию к абстрактным «широким массам», деполитизирует зрителя, делая его «пассажиром в общественном транспорте». Художникам в этой ситуации предлагается вытеснить проблему зрителя в область бессознательного и полностью доверить производство зрителя институтам.

Однако одновременно с этим мы можем наблюдать и тенденцию к самоорганизации художественных сообществ, для которых массовость не является ценностью. Современные художники, наследующие традициям институциональной критики, легитимируют свою деятельность через производство и обслуживание собственных специальных аудиторий. И для таких сообществ производство зрителя является необходимым условием выживания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Serving Audiences* (Iwona Blazwick, Susan Caban, Andrea Fraser, Michael Clegg, Martin Guttman, Ute Meta Bauer, Stephan Dilleuth) // *October*, Vol. 80 (Spring, 1997). Pp. 132-133.

Алексей Буддаков
Родился в 1980 году в Костроме.
Художник, участник проекта
«Сутьотат». Живет в Москве.

Alain Badiou portrait
with closed eyes



Babi
Badalov 2011
PARIS

ОТ ЗАСТЫВШЕГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ К ДЕЗОРИЕНТИРОВАННОМУ МИРУ

ЗЕЙГАМ АЗИЗОВ

Конец первого десятилетия XXI века отмечен в искусстве двумя тенденциями. С одной стороны, это было десятилетие забвения и/или стирания памяти о прошлом, XX веке. Как будто XX века с его радикализмом, критичностью, революционностью, авангардом, декадентством и китчем просто не существовало. Нулевые оказались десятилетием пустых жестов и претенциозных симуляций. С другой стороны, имела место своеобразная диалектическая эволюция, в результате которой наша жизнь была захвачена визуальной культурой, каждый аспект человеческой деятельности визуально репрезентирован, а растущее влияние цифрового менеджериума в культуре и тотальный контроль над знаниями стали главными симптомами современности. Все это сыграло важную роль в институционализации культуры. Сегодня искусство существует только в рамках треугольника «музей — куратор — критик», а идеи вызывают интерес лишь в той мере, в какой они подкреплены авторитетом академических институций. Все идентичности, включая сформированные теориями второй половины XX века, внезапно застыли. Мы снова оказались дезориентированы: настала эпоха реставрации.

Большинство философских текстов нулевых призывали нас вернуться к «великим идеям» — к Платону, Декарту и т.д. Как будто все попытки XX века вернуть европей-

скому мышлению его недостающее измерение, измерение Другого, были не более чем данью сиюминутной философской моде. И даже когда речь все-таки заходит о Другом, вспоминают скорее Бадью с его интерпретацией математической теории множеств. Тексты же таких ключевых для этой проблематики мыслителей, как Фуко или Делез, полностью игнорируются. Циничный консерватизм Терри Иглтона, который, как и Славой Жижек, буквально алчет возвращения к «большой философии», открывает перед нами бесплодную пустыню мышления нулевых. В рецензии на одну из книг Жижека Фредерик Джеймисон так характеризует манеру письма философа: «Рассуждения о Гегеле, Марксе и Канте, ... шутки комиков братьев Маркс, ... экскурсии в историю философии, от Спинозы и Кьеркегора до Крипке и Деннета, ... анализ фильмов Хичкока и других продуктов Голливуда, ... полемика с различными современными теоретиками (Деррида, Делез), сравнительная теология и рассказы о последних достижениях в области когнитивной философии и нейронаук. Все это выстраивается в то, что Эйзенштейн называл “монтажом аттракционов”, своеобразное теоретическое варьете, в котором “номера” следуют один за другим, удерживая аудиторию в замороженном состоянии. И это шоу действительно впечатляет»¹. Всех этих трех мыслителей — Бадью, Иглтона и Жи-

жека — объединяют не только колоссальный интеллект и остроумие, но также, на мой взгляд, и то, что их философия не может ответить на ключевые вызовы нашего времени.

В последнее десятилетие искусство напоминало простую иллюстрацию дискурса, унаследованного от 60-х–70-х, но при этом лишенного политической напряженности тех лет. Взять хотя бы российскую группу «Война» с ее ортодоксальным анархизмом: несмотря на сегодняшнее изобилие художественных стилей и форм, язык ее акций предельно банален и примитивен. Она сознательно отказывается как от использования уже существующих стилей и языков, так и от создания своих собственных. Вместо этого группа лишь подтверждает устоявшиеся банальности, играя на руку консерватизму и общественному регрессу. Кроме того, можно вспомнить художников, связанных с группой «Что делать?», а также ряд схожих проектов по всему миру, эксплуатирующих идейное наследие марксизма. В их работах заметно возвращение интереса к социалистическим идеям и институционализированным формам марксизма. В тексте к своему проекту «Маркс-лаунж» Альфредо Джаар выразил отношение к этой тенденции в следующей неоднозначной фразе: «Я думаю, что последние двадцать или тридцать лет происходит непрекращающаяся интеллектуальная революция. Но есть колоссальный раз-

Баби Бадалов

«Портрет Алена Бадью с закрытыми глазами», 2011

Специально для «ХЖ»

Slavoj Zizek
Portrait with closed eyes



Babi
Badalov 2011
PARIS

Баби Бадалов
«Портрет
Славоя Жижека
с закрытыми глазами»,
2011
Специально для «ХЖ»

рыв между этой революцией и реальным миром... Указывает ли этот разрыв на сложности в освоении новых знаний, или же все это происходит в интересах поддержания *status quo*?²

В фильме «Социализм» Жан-Люк Годар отразил медленное угасание социалистических идей и (кино)искусства и сходство сегодняшних фильмов с живописью конца XIX века. Радикальные жесты авангарда больше не работают, а его богатое интеллектуальное наследие слишком сложно для понимания. Однако новое десятилетие уже преподнесло нам сюрприз в виде восстаний в Северной Африке и на Ближнем Востоке, а также усили-

вающегося финансового и политического кризиса в Европе. Все это говорит о возникновении нового субъекта. Кроме того, события последних десяти лет в мире искусства создали ситуацию, которая способствует расширению поля сопротивления «новому империализму», описанному Дэвидом Харви при помощи категории «накопления через изъятие»³.

Хаос, наступивший в результате трансгрессии жанровых и стилистических границ, открытие подлинного значения поверхности, появление новых субъектов, игнорирующих устоявшуюся систему разделения труда, индустриальная темпорализация сознания — все эти темы станут ключевыми в новом десятилетии. Сегодня мы сталкиваемся с исчезновением узкой специализации: художники создают искусство, организуют выставки, пишут об искусстве, преподают, консультируют институции. В схожем положении находятся и кураторы, чья работа предполагает всевозможные формы как артистического, так и неартистического труда, а также их постоянное смещение. Экспертом сегодня является не тот, кто обладает престижным дипломом, а тот, кто *вовлечен* в конкретную художественную политику и развивается в соответствии с потребностями нашего ориентированного на скорость времени.

При беглом взгляде на любое событие современного художественного мира тотчас заметны две вещи. С одной стороны, все мы понимаем, что сегодня ничего невозможно вне институций. Но, с другой стороны, еще не до конца понятно, какую позицию можно занять в этих парадоксальных

условиях, что создает возможность будущих изменений. Ясно одно: сегодня любое знание, включая и языковое, преобразуется в технологии и индустрии языка. *Капитализм образов* и то, что Бернар Стиглер называет *грамматизацией*, играют важную роль в формировании современного сознания. Будучи целиком погружены в мультимедийный мир всеобщих взаимосвязей, где времени и пространства в традиционном их понимании уже не существует, мы полностью теряем ориентацию, так что нас можно завести даже туда, куда сами мы идти не желаем. Мы должны быть готовы к столкновению с новыми формами идеологического контроля, а также к последствиям открытия новых возможностей цифрового пространства.

В связи с этим интересно обратиться к идеям Бернара Стиглера. Во втором томе монументального труда «Техника и время»⁴ он пишет об использовании технологии как памяти, показывая, как под влиянием новых технологий запоминания и записи мы вдруг оказались в дезориентированном мире, где время пожирает пространство.

Формирование новых субъективностей в рамках этой реальности окажется неотделимым от изобретения альтернативной индустриальной модели, которая «даст нам новый образ жизни, новую культуру»⁵. Эта культура должна стать ответом системе «культурного менеджизма», которая в работах консервативного теоретика Ричарда Флориды представляется результатом позитивного исторического развития, перехода от критической культуры к культуре нового класса — креативного. Именно он, по мнению Флориды, регу-

TERRY Eagleton PORTRAIT with closed eyes



babi
badalov 2011
PARIS

Баби Бадалов
«Портрет
Терри Иглтона
с закрытыми глазами»,
2011
Специально для «ХЖ»

лирует культурное потребление и является основным бенефициарием этой системы.

Становление новой индустриальной экономики сопровождается и изменениями социальной среды, обозначающими переход от общества потребления к обществу *участия*. Этот переход стал возможен благодаря таким цифровым социальным технологиям, как *Youtube, Facebook, Wikipedia* и др. Пользователь подобных технологий не является ни производителем, ни потребителем, он лишь *разделяет* с другими уже существующие идеи и образы. Такая модель открывает перед художником перспективу изобретения новых типов художественного труда. В этом смысле немалый интерес представляет техника *усвоения*.

Для Бернара Стиглера сущность человека — постоянная нехватка сущности. Человек всегда уже нуждается в технических протезах, чтобы выжить и иметь возможность развиваться, реализуя личные и коллективные цели. Парадоксальным образом сама эта нехватка сущности оказывается необходимой (*un défaut qu'il faut*) для человека, понимаемого как существо, живущее ради самопреодоления и участия в развитии коллектива. На философском уровне Стиглер задается вопросом: можно ли обрести свободу через усвоение техник времени? И если да, то вопрос исключения должен оставаться главным для нашего времени: как вернуть все исключенное из нашего опыта истории? В начале XX века поэты и художники призывали «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода Современности», использовали отрицание истории для создания новой истории, основанной на повседневной реальности. Сегодня нам стоит принять прошлое ради настоящего и будущего. Но не следует превозносить историю или современность — к ним нужно относиться лишь как к инструментам. И в нашем общем ящике с инструментами все их возможные классификации должны перетекать друг в друга и пониматься как необходимое дополнение к мышлению и деятельности. Из этих взаимосвязей и могут быть созданы новые схемы *усвоения*, которые откроют новые перспективы по сравнению с фундаменталистским подходом нулевых. Эстетическое, концептуальное и критическое переизобретение «новой критики» современной индустриальной техно-культуры должно пред-

отвращать ее авторегенерацию, используя способности индивидов к *усвоению*.

Авторизованный перевод
с английского
ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Jameson F. *First Impressions* // *London review of Books*, vol. 28, № 17, 2006 // <http://www.lrb.co.uk/v28/n17/fredric-jameson/first-impressions>

² Press release for Alfredo Jaar's *The Marx Lounge* at Stedelijk Museum Bureau Amsterdam // <http://www.e-flux.com/shows/view/9462>

³ Harvey D. *The New Imperialism*. Oxford University Press, 2003.

⁴ Stiegler B. *Technics and Time, 2: Disorientation*. Stanford University Press, 2009.

⁵ Stiegler B. *Le Mépris — Contempt* // <http://www.cultureactioneurope.org/lang-en/component/content/article/37-general/548-le-mepris-contempt>

Зейгам Азизов
Родился в 1963 году в городе Сальяны, Азербайджан. Художник и теоретик современного искусства. Участник 54-й Венецианской биеннале. Живет в Лондоне.



НЕНАДЕЖНОЕ*

ХЭЛ ФОСТЕР

Марк Уоллингер
«Государство
Британия»
(*State Britain*),
инсталляция,
2006



Нет такого понятия, при помощи которого можно было бы ухватить сущность искусства последнего десятилетия. Однако можно назвать состояние, которое было для всего этого искусства общим. И это состояние — ненадежность. Практически любая жалоба на несправедливость или сознательный обман, прозвучавшая за последние десять лет, будет отсылать нас к этому состоянию неуверенности и неопределенности: подтасовки на президентских выборах; атаки 11 сентября и война с терроризмом; ложь, ставшая поводом для развязывания войны в Ираке, и последующий провал американской военной оккупации; Абу-Грейб, Гуантанамо и незаконные экстрадиции в лагеря пыток; еще одни сомнительные президентские выборы; ураган «Катрина»; вспышки антииммигрантской истерии;

кризис системы здравоохранения; экологические катастрофы; экономический кризис... Несмотря на все дискуссии о «государствах-банкротах» в остальном мире, наше собственное правительство вышло в своей политике далеко за рамки дозволенного. Поэтому нет ничего удивительного в возрождении интереса к понятию «чрезвычайного положения» (некогда разработанного нацистским юристом Карлом Шмиттом). Чрезвычайное положение снова стало «не исключением, а правилом» (как писал в 1940 году Вальтер Беньямин) и, как следствие, лагерь сегодня становится (как утверждал еще в 1994 году Джорджо Агамбен) «новым биополитическим номосом [принципом] планеты»¹.

Возможно, политические узы, которые всех нас связывают, — неважно, как их называть, обще-

ственным договором или символическим порядком, — всегда менее прочны, чем мы привыкли думать. Безусловно, они были ненадежными задолго до 2000 года. Еще до Буша и Блэра в авангарде неолиберального наступления с боевым кличем «общества не существует!» шли Рейган и Тэтчер, делая жизнь наиболее уязвимых членов общества (низших классов, геев, лесбиянок и иммигрантов) еще более ненадежной. За последнее десятилетие эта ненадежность распространилась практически повсеместно. Продемонстрировать и даже углубить эту усилившуюся незащищенность попыталось и искусство. Социальная нестабильность удваивается нестабильностью художественной по мере того, как искусство выдвигает на передний план свое еретическое положение, нехватку общих смыслов, методов или мотиваций. Парадоксальным образом ненадежность становится почти что конститутивным условием для значительной части искусства — хотя временами она и превращает это изнуряющее бедствие в нечто неотразимо привлекательное².

Повторюсь, в сегодняшней ситуации нет ничего принципиально нового. «Подлинная и важнейшая функция авангарда, — писал семьдесят лет назад Клемент Гринберг в статье «Авангард и китч», — заключалась не в «экспериментировании», а в поиске пути, следуя которому можно было обеспечивать развитие культуры в условиях идеологического смятения и насилия». Гринберг полагал, что верный путь —

Пол Чан
«Пятый огонь»,
Из серии «Семь огней»
(2005–2007),
цифровая
видеопроекция,
14 минут,
2007

* Текст был впервые опубликован в журнале *Artforum*, December 2009.



Роберт Гобер
Без названия,
инсталляция,
2005

это продвижение художественных медиа «до воплощения абсолюта, в котором все относительности и противоречия либо нашли бы свое разрешение, либо утратили смысл»³. Этот проект был давным-давно заброшен, однако около тридцати лет назад Т. Дж. Кларк вернулся к идеям Гринберга и заявил, что такое «самоопределение» в действительности неотделимо от «практик отрицания», которые производятся именно из «относительностей и противоречий», причем отрицание здесь понимается как «попытка зафиксировать отсутствие в культуре устойчивых и повторяемых смыслов — зафиксировать отсутствие и преобразовать его в форму»⁴. В искусстве, о котором я говорю, отрицание все еще оторвано от относитель-

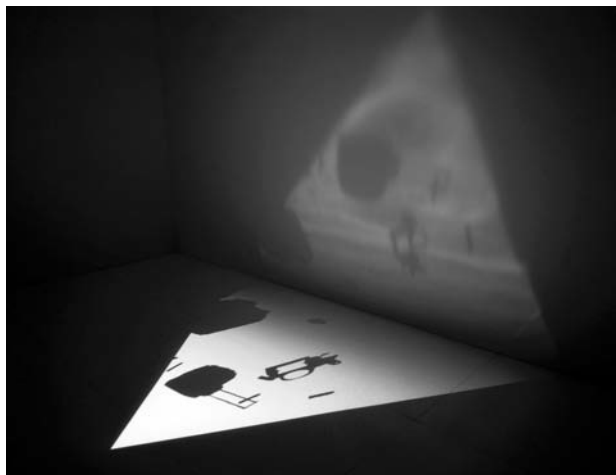
ностей и противоречий, но не в качестве преобразования бесформенности в форму. Напротив, оно стремится оставить бесформенность как она есть, чтобы она как можно более прямо отражала и «смятение» правящих элит, и «насилие» глобального капитала. Как и следовало ожидать, этот мимесис ненадежного часто воплощается в перформативных инсталляциях, и среди недавних проектов наиболее яркие воспоминания я сохранил о следующих⁵.

В начале 2005 года Роберт Гобер представил в галерее Мэтью Маркса в Нью-Йорке инсталляцию без названия, которая снова погружала нас в атмосферу, возникшую после 11 сентября, словно в сон, состоящий из потерянных объектов повседневной жизни и отвратительных образцов американского китча. Четко упорядоченная презентация реди-мейда ручной работы: аккуратно свернутая священническая ряса на пустой фанерной доске, нетронутые восковые фрукты в стеклянной миске, ложные древесные окаменелости, отлитые из бронзы, странным образом соединенные восковые части тел и т.п. — имела вид одновременно криминалистический — как вещественные доказательства, разложенные на складе в полиции или морге, — и ритуальный — потому что ряды этих до неузнаваемости измененных предметов напоминали приделы в церкви. А на дальней стене и в самом деле висел безголовый Христос на кресте (из цемента и бронзы) — ацефалический призрак, отсылающий одновременно к образам обезглавленных иракских заложников и Америки как жертвующего собой Иисуса — благочестивого захватчика, убивающего ради искупления.

В том же году в Центре современного искусства PS1 в Нью-Йорке Джон Кесслер организо-

вал «Дворец в 4 часа утра» — хаотическое собрание экранов, кабелей, проводов и гаджетов в духе Руба Голдберга, которое напоминало и содрогающийся в конвульсиях Белый дом, и полуразрушенный дворец Саддама Хусейна, и наше собственное измученное сознание, забитое безобразными кадрами с круглосуточных новостных каналов. Маленькие камеры наблюдения, передающие странные действия самодельных автоматов на близлежащие мониторы, были прямой и косвенной реакцией на хаотический мир образов бушевской эпохи, перерабатывавший телевыпуски новостей, военные сводки, туристические открытки, привлекающие рекламные ролики и серийные игрушки в бредовые драмы, играющие на смертельных маниях этого времени.

С января по август 2007 года в галерее Дювин в Тейт Бритен проходила выставка «Государство Британия» (*State Britain*) Марка Уоллингера, где вместо обычных скульптур была представлена реконструкция более чем шестисот потертых фотографий, плакатов, знамен, флагов и открыток. Их собирал британец по имени Брайан Хоу с июня 2001 года и представлял напротив Вестминстерского дворца, протестуя против англо-американского нападения на Ирак. Всего за несколько дней до того, как эта одиночная акция была прервана силами полиции, 23 мая 2006 года (в день вступления в силу предложенного в связи с этой демонстрацией закона, запрещающего подобные акции в радиусе одного километра от Парламент-сквер) Уоллингер сфотографировал многочисленные экспонаты этой коллекции, чтобы затем кропотливо воссоздать ее на основе сделанных фотографий. (По стечению обстоятельств, галерея находится в километре от площади, так что он отметил на полу фрагмент этого



Пол Чан
«Пятый огонь»,
Из серии «Семь огней»
(2005–2007),
цифровая
видеопроекция,
14 минут,
2007

периметра.) По словам художника, «максимальная достоверность» реконструкции была необходима для того, чтобы подчеркнуть аутентичность оригинала и его ценность, а также столкнуть зрителя со свидетельствами насилия (включая фотографии иракских детей, искалеченных во время американских бомбежек), которые скрывали официальные медиа, и заявить, что по крайней мере в этом конкретном случае музей оказался последним прибежищем оппозиционного высказывания⁶.

Летом того же года в рамках «Мюнстерских скульптурных проектов» (*Skulptur Projekte Münster*) Иза Генцкен разбросала на площади у католической Юбервассеркирхе (церкви Богородицы над водами) двенадцать ассамбляжей, сделанных из дешевых кукол и игрушек, стульчиков и трехколесных велосипедов, пластмассовых цветов и зонтиков. Дешевые зонтики, которые быстро унесло ветром, выражали идею полной незащитности, да и все остальное тоже выглядело совершенно заброшенным. (На этот раз, вопреки древней традиции, Богородица не дала убежища — мрачный готический фасад церкви равнодушно взирает на жалкие остатки скульптуры).

Более того, некоторые куклы были частично покрашены серебряной краской или еще как-то изменены и испорчены, так что все произведение, как и «Государство Британия», напоминало инсценировку избиения младенцев, а следовательно, выражало скрытый упрек церкви (одной из старейших в Мюнстере), городу и всей стране⁷.

Наконец, в 2007–2008 годах Пол Чан представил в различных выставочных пространствах, в том числе в лондонской галерее «Сerpентайн» и нью-йоркском Новом музее, серию «Семь огней» (2005–2007), состоящую главным образом из шести цифровых видеоизображений, проецируемых на пол и стены. Каждая проекция рассказывает о событиях одного дня и начинается вполне безобидно — например, с неровной линии телефонного кабеля на фоне неба или солнечных лучей, просвечивающих сквозь листву. Но тональность быстро становится более мрачной, когда на проекциях начинают сменяться силуэтные изображения объектов: от обыденных (например, мобильных телефонов) до зловещих (например, стаи птиц). Проплывают и человеческие фигуры, и в этот момент трудно отогнать воспоминание о людях, падающих из окон башен-близнецов. Иногда кажется, что фигуры летят вниз, в какой-то собственный маленький ад, а иногда — что они взлетают вверх, словно охваченные единым порывом восторга. «Семь огней» представляют видение апокалипсиса, столь же катастрофического, сколь и блаженного. В то же время эта работа изображает мир нашей повседневной жизни как платоновскую Пещеру, полную теней, порхающих в ее стенах без надежды на прозрение.

К понятию «ненадежное» я пришел, анализируя работы Томаса Хиршхорна, многие из ко-

торых, например, «Временный музей Альбине» (*Musée précaire Albini*), созданный в пригороде Парижа Обервилье в 2004 году, очень удачно иллюстрируют высказываемые здесь идеи. Это понятие использует и французский поэт Манюэль Жозеф, время от времени работающий с Хиршхорном в качестве соавтора, в коротком тексте о ненадежности «как политическом и эстетическом аппарате»⁸. Но то, что я хотел бы выделить в этом слове, уже присутствует в определении Оксфордского словаря английского языка: «*Precaire*: от лат. *precarius*, полученный по просьбе, зависящий от благосклонности другого и поэтому неопределенный, от *precare* — молиться». Из этого следует, что состояние незащищенности не естественно, а сконструировано — это политическая ситуация, созданная властью, от благосклонности которой мы зависим и к которой можем обращаться лишь с просьбой. А значит, представлять ненадежное — это не только упомянуть о его губительных последствиях, но и говорить о том, как и почему эти последствия создаются, — и тем самым выносить обвинение той власти, которая навязывает нам этот антисоциальный контракт «отзывной терпимости», как выражается Жозеф. Оттенок мольбы в английском слове большей частью утерян, однако он сохраняется в инсталляциях, которые я упомянул выше⁹. Иногда это мольба скорбная (как у Гобера и Чана), иногда отчаянная (как у Кесслера, Уоллинге-ра и Генцкен), но, так или иначе, эта неотступность подразумевает, что мольба несет в себе и силу обвинения — подтверждения насилия над основополагающими принципами человеческой ответственности.

«В каком-то смысле мы начинаем существовать в тот момент, когда к нам обращаются, —



Джон Кесслер
«Дворец в 4 часа утра»,
инсталляция в Центре
современного
искусства PS1,
2005

пишет Джудит Батлер, — и, когда это обращение терпит неудачу, мы обнаруживаем в своем существовании нечто ненадежное и хрупкое». В коротком очерке об Эммануэле Левинасе под названием «Ненадежная жизнь» (2004) Батлер анализирует понятие «лица», которое французский философ предлагает в качестве образа «предельной ненадежно-

сти другого». «Отреагировать на лицо, отзываться, понять его смысл, — утверждает Батлер, — значит осознать ненадежность чужой жизни или, скорее, ненадежность жизни как таковой»¹⁰. И на меня наиболее сильное впечатление произвело лицо искусства прошедшего десятилетия.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бенъямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение, 2000, № 46; Giorgio Agamben, "What Is a Camp?" in *Means Without End*, trans. Vincenzo Binetti and Cesare Casarino (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 45.

² Отвечая на анкету, посвященную этому состоянию, куратор Келли Баум пишет: «Что, если гетерогенность искусства свидетельствует не о нарушении функционирования, а о новой возможности? Что, если гетерогенность искусства — это цель искусства, а не его бич? Что, если в самой своей гетерогенности искусство сумеет включить в себя современные социополитические условия?.. Я думаю, что сегодня мы являемся свидетелями тому, как искусство воспроизводит собственный контекст. Я думаю, что искусство сегодня осуществляет "агонизм", "разбедниение" и "детализацию". Гетерогенность — это не просто состояние современного искусства, это и его тема» (October 130 [Fall 2009]: 91–96; 91, 93).

³ Clement Greenberg, *Avant-Garde and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), 5.

⁴ T. J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art," *Critical Inquiry* 9, no. 1 (September 1982): 139–56; 153, 154.

⁵ Моя выборка произвольна и основывается на почти случайных встречах; здесь я лишь называю произведения, а лучше описаны они в других работах. У понятия «ненадежное» есть гораздо больше регистров, чем было отмечено здесь: от дикийнного (ср. Майка Келли) до поэтического (ср. Габриэля Ороско).

⁶ См. Yve-Alain Bois et al., "An Interview with Mark Wallinger," *October* 123 (Winter 2008): 185–204; 188.

⁷ Я уже писал об этой стратегии обостренного миметизма в связи с дадаизмом. «То, что мы называем дадаизмом, есть дурашливая игра с Ничто, в которое завернуты все высшие вопросы; жест гладиатора; игра с жалкими

ошметками», — пишет Хуго Балль 12 июня 1916 года в своем знаменитом «Бегстве из времени», дневнике цюрихского дадаизма. Однако, как утверждает Балль, несмотря на то, что дадаизм — это хаос разрозненных фрагментов, дадаист не отказывается от тотальности — напротив, хотя он «больше не верит в возможность охватить события из одной точки, но тем не менее все еще настолько убежден во взаимосвязи всего сущего, в целокупности мира, что страдает до самоуничтожения от диссонансов» (цит. по: Балль Х. Бегство из времени // Вопросы литературы, № 4, 2007). Эта диалектика крайне важна, и она проявляется во многих из обсуждаемых здесь работ, однако ее совсем непросто поддерживать среди «диссонансов». Например, Генцкен в своих работах иногда приходит к опасной близости с точкой «самоуничтожения». См. мою статью "Dada Mime," *October* 105 (Summer 2003): 166–76.

⁸ См. Thomas Hirschborn, *Musée Précaire Albinet* (Aubervilliers: Editions Xavier Barral, 2005). В своей работе *L'infâme et la Tolérance révoquée: La précarité comme dispositif politique et esthétique*, Жозеф пишет: «Ненадежность, как правило, воплощается на практике посредством временного разрешения, "отзывной терпимости", даруемой Законом, который задумывается и пишется человеком. Он описывает "состояние", продолжительность которого не гарантирована никем, кроме людей, разработавших, принявших и навязавших этот контракт». Я благодарю Хирихорна за предоставление этого пока еще не опубликованного текста.

⁹ «Слово *précaire* означает сегодня "шаткий", "ненадежный" — писал французский сатирик XVIII века Антуан де Ривароль (слово происходит от Кафки), — это говорит о том, сколь малого мы добиваемся молитвой, от которой это слово происходит» (цит. по: Юнгер Э. Ривароль. М.: Владимир Даль, 2008).

¹⁰ Judith Butler, "Precarious Life," in *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London: Verso, 2004), 128–51; 130, 134.

Хэл Фостер

Родился в 1955 году в Сизтле. Критик и теоретик современного искусства. Преподаватель Принстонского университета. Автор множества книг, среди которых «Возвращение реального» (1996), «Дизайн и преступление» (2002), «Антиэстетика» (2002) и другие. Живет в Принстоне.

ХЭЛ ФОСТЕР

Томас Хиршхорн
«Пра-коллаж А13»,
коллаж,
2008



Следуя завету Брехта, швейцарский художник Томас Хиршхорн черпает свое вдохновение не столько в старых добрых временах, сколько в новых и скверных. Это связано с тем, что его цель — познание настоящего, а для Хиршхорна это предполагает также и его «принятие». Но вряд ли можно сказать, что он удовлетворен настоящим; он принимает его лишь в том смысле, что большинство своих стратегий и ситуаций находит в той «капиталистической помойке», в которую превратился наш мир¹. Подобный метод работы наследует важной линии в левой традиции,

акцентирующей скрытые культурные и политические ресурсы «всеобщего интеллекта» множества, которое сегодня повсюду сталкивается с режимом чрезвычайного положения. В настоящем тексте я бы хотел ограничиться рассмотрением нескольких понятий, которые Хиршхорн разработал для изучения этих условий².

Ненадежное

Несмотря на то, что Хиршхорн уже давно обращается к понятию *précaire*, его полное значение в работах художника было не всегда очевидно. Изначально

оно отсылало к незащищенности и короткому сроку «жизни» его произведений. Например, его «Брошенные работы» (*Travaux abandonnés*) и «Кто-нибудь позаботится о моей работе» (*Jemand kümmert sich um meine Arbeit*) (обе 1992 года) были сделаны из обрывков бумаги и досок, и Хиршхорн оставлял эти работы на улицах, чтобы их разбирали прохожие. Сначала он проводил различие лишь между ненадежным и эфемерным. Последнее имеет отношение скорее к природе, чем к человеку, и поэтому с точки зрения стратегии это понятие не представляло для него особого

* Текст был впервые опубликован в журнале *New Left Review*, №68, March/April 2011.



Томас Хиршхорн
«Кристалл
сопротивления»,
проект художника
на 54-й Венецианской
биеннале
(навильон Швейцарии),
2011

интереса³. (Его критика не направлена против коммодификации произведений искусства или их превращения в застывшие объекты; он лишь по-своему настаивает на таких ценностях, как эстетическая автономия и художественная универсальность.) Однако вскоре ненадежность стала для него не столько характеристикой его работ, сколько понятием, описывающим положение людей, к которым эти работы обращены — со всеми вытекающими из этого этическими и политическими последствиями.

Французское *précaire* указывает на социально-экономическую незащищенность, не столь очевидную в английском *precarious*, имеющем более широкое значение. Сегодня понятие *précarité* используется для обозначения условий труда при неолиберальном капитализме, когда для огромного количества рабочих исчезают всякие гарантии занятости (не говоря уже о проблемах с медицинским обслуживанием, страховкой и пенсиями). И хотя

«прекариат» является продуктом постфордистской экономики, с исторической точки зрения ненадежная занятость — это скорее правило, а относительно стабильная занятость и защита трудящихся со стороны профсоюзов при фордизме были как раз исключением. Это довольно хитрая категория. Что может быть утеряно при дискурсивном переходе от пролетариата к прекариату? Не нормализует ли это понятие специфические условия — так называемое «общество риска», — которые могут измениться сами или быть подвергнуты сознательному изменению извне? Может ли прекариат освободиться от своего виктимного статуса и стать социальным движением? Одно можно сказать точно: прекариат не является единым классом. Как заметил Геральд Рауниг, с одной стороны, есть «мягкие формы прекаризации» для «цифровой богемы» и *intellos précaires*⁴, а с другой — «жесткие формы репрессивной трудовой дисциплины» для ле-

гальных и уж тем более нелегальных иммигрантов⁵. Для нас это важно, поскольку некоторые из лучших проектов Хиршхорна выстроены в соответствии с этим разделением. Здесь можно вспомнить не только его «Временный музей Альбине» (*Musée Précaire Albinet*) в парижском пригороде Обервилье (2004), но также и все три «Памятника» — Спинозе на Улице красных фонарей в Амстердаме (1999), Делезу в североафриканском квартале Авиньона (2000) и Батаю в турецком районе Касселя (2002). Эти проекты принимают форму самодельных, созданных из подручных материалов вроде фанеры, картона, фольги и пленки, мемориальных центров, где могут проводиться дискуссии, чтения, перформансы и другие менее формализованные события. «Можем ли мы вырваться за пределы нашего стабильного, охраняемого пространства, — задается вопросом Хиршхорн, — и войти в пространство ненадежного? И позволит ли этот волонтаристский скачок за пределы охраняемого пространства утвердить новые, реальные ценности, ценности ненадежности — неопределенность, нестабильность и привычку рассчитывать лишь на самого себя?»⁶

Что же предполагает практика использования «ненадежного как реальной формы»? Как утверждает Хиршхорн, «в искусстве прикоснуться к истине можно лишь будучи безрассудным, “безголовым” — в опасных, противоречивых и неявных столкновениях»⁷. Отсюда первый принцип: действительное разделение художником условий социального риска, свойственных жизни прекариата в определенной ситуации, — и здесь, если надо, Хиршхорн готов принять даже обличье сквоттера. «Чтобы поймать нужный момент, я должен включаться полностью, ясно пони-



Томас Хиршхорн
«Памятник Батаю»
Документа 11,
Кассель,
2002
Фото Вернера
Машимана

мать происходящее, — продолжает он, — нужно столкнуться лицом к лицу с миром, реальностью и временем, я просто вынужден рисковать. В этом и заключается вся прелесть ненадежности»⁸. Хорошо помня предостережение Делеза о том, что «говорить за других — это подлость», Хиршхорн не пытается представлять прекариат. Скорее, речь идет о том, чтобы «войти в диалог с другим без его нейтрализации»⁹. В действительности Хиршхорн не всегда ищет солидарности с прекариатом, поскольку такая солидарность возможна лишь в рамках искусственного союза сторон, имеющих между собой достаточно мало общего. В отличие от благодушного сообщества эстетики взаимодействия, он исходит из принципа «присутствия и производства», предполагающего присутствие на месте, где производится работа. Он также признает, что результатом его работы может стать как антагонизм с резидентами, так и, наоборот, соли-

дарность. В этом смысле Хиршхорн дополняет аргумент Вальтера Беньямина из текста «Автор как производитель» о том, что политическая потребительная стоимость произведения искусства заключается не столько в подходе его автора или в том, какую тенденцию оно представляет, сколько в том, какую позицию и функцию это произведение имеет внутри способа производства.

Согласно Оксфордскому словарю английского языка, слово *precarious* происходит «от латинского *precarius*, полученный по просьбе, зависящий от благосклонности другого, и поэтому неопределенный, от *preces* — молитва». Это определение подчеркивает, что положение незащищенности сконструировано режимом власти, от благосклонности которого и зависит прекариат. К этой власти можно лишь обратиться с просьбой. А значит, чтобы освободиться от этого состояния, необходимо не только устранить его отрицательные

эффекты, но также, как часто это делает Хиршхорн, показать, как и почему они возникают, тем самым включив в анализ и отношения власти, навязывающей нам эту «отзывную терпимость» (как определяет понятие *précarité* французский поэт Манюэль Жозеф, соавтор нескольких проектов Хиршхорна), и часто они несут в себе оттенок обвинения.

Здесь политическое измерение ненадежности переходит в этическое. По словам Хиршхорна, «придать форму ненадежному» значит засвидетельствовать «хрупкость жизни», осознание которой «заставляет меня пробудиться, участвовать, быть восприимчивым и открытым, заставляет быть активным»¹¹. В своей небольшой статье «Ненадежная жизнь», посвященной философии Эммануэля Левинаса, Джудит Батлер пишет об этом в схожем ключе: «В каком-то смысле мы начинаем существовать в тот момент, когда к нам обращаются, и когда этого обращение терпит неудачу, мы обнаруживаем в своем существовании нечто ненадежное и хрупкое». Здесь Батлер развивает понятие «лица», которое служило для Левинаса ключевым образом «предельной ненадежности другого». Для нее «отреагировать на лицо, отозваться, понять его смысл значит осознать ненадежность чужой жизни, или, скорее, ненадежность жизни как таковой»¹². Именно это лицо мы и обнаруживаем в ненадежном искусстве Хиршхорна, художника, не желающего отворачиваться.

Bête

Свою беседу 2003 года с Хиршхорном Бенджамин Бухло начал «типичным вопросом историка искусства»: «Кто для важнее: Уорхол и Бойс?» Хиршхорн ответил, что оба художника по-



Томас Хиршхорн
«Памятник Батаю»
Документа 11,
Кассель,
2002
Фото Вернера
Машимана

влиять на него в одинаковой степени¹³. Как любил повторять Бойс, «каждый человек — художник», и Хиршхорн разделяет этот взгляд на всеобщность искусства. В той же мере он разделяет и позицию Уорхола, чья работа «129 человек погибли в авиакатастрофе» (129 Die in Jet) (1962) произвела на него сильнейшее впечатление, когда он впервые увидел ее в 1978 году в возрасте двадцати одного года: «Я мгновенно почувствовал себя сопричастным, сопричастным труду художника, включенным в его искусство»¹⁴. Позднее важность «не-исключаемого зрителя» он осознал, читая работу Жака Рансьера «Невежественный учитель» (1991), в которой философ «провозглашал всеобщее интеллектуальное равенство»¹⁵. Здесь будет уместно вспомнить известную байку о Брехте, который якобы всегда держал на столе рядом с пишущей машинкой небольшого деревянного ослика, у которого на шее висела табличка «Это должно быть понятно даже мне!».

Некоторые черты ненадежности Хиршхорн предугадал в своем сборнике грубых коллажей 1995 года под названием

«Нытики, дураки, политики» (*Les plaintifs, les bêtes, les politiques*). По его словам, на эти работы «непосредственно повлияли афиши, которые я наблюдал на улицах и в метро, а также картонные таблички, которые держали люди, оказавшиеся в положении экзистенциальной нужды, эти таблички были примером одновременно экономичной, эффективной и прекрасной формы... Они были прекрасны, поскольку в своем языке соединяли участие и искренность. Результат оказался безупречен»¹⁶.

Его собственные коллажи проблематизируют мир, с явным безразличием переносящий даже самые вопиющие противоречия — как настоящие, так и прошлые. Один из коллажей сделан из фотографии, на которой изображен молодой человек с пацифистским значком и винтовкой в руках. На полях Хиршхорн рисует стрелки к обоим предметам и пишет большими буквами: «Не понимаю!» В другом коллаже он использует советский плакат, нарисованный конструктивистом Густавом Клуцисом. На плакате изображена огромная фигура Сталина, нависающая над заводом, рядом с которым Хиршхорн нацарапал ручкой: «Помогите! Сам плакат кажется мне прекрасным, но я знаю, что сделал Сталин. Как быть?»

Как уже было отмечено, «жалобное» — один из регистров ненадежного, но не менее часто Хиршхорн говорит в тональности «глупого», *bête*. «Помогите [понять]!» — умоляет автор «Нытиков, дураков, политиков», и в этом нет ни капли фальши: по словам самого Хиршхорна, эти работы «были выражением и моей экзистенциальной нужды. Мне нужно все это понять»¹⁷. Некоторые из его излюбленных понятий могут прояснить, о чем здесь идет речь. У Хиршхорна есть работа, в которой он исполь-

зует цитату из швейцарского писателя Роберта Вальзера, которому он посвятил один из своих киосков: «Когда слабые принимают себя за сильных». Это не христианское пророчество наподобие «блаженны кроткие, ибо они наследуют землю», не ницшеанское бахвальство. Тем не менее, в этой «слабой» позиции Хиршхорн находит «взрывную силу, особый тип сопротивления». Он напоминает нам, что восстание происходит снизу¹⁸. Если одной стороной глупого является слабое, то другая — это безрассудное, «безголовое» — понятие, которое Хиршхорн заимствует у Жоржа Батая, развивавшего сюжет об ацефале в середине 30-х годов. Хиршхорн часто стремится создавать работы, «которые бы уклонялись от контроля, причем даже от контроля со стороны того, кто их создал, поскольку видит в этой «безголовости» «элемент сопротивления», позицию «абсолютно проигрышную, но при этом свободную от обреченности, поражения и, конечно, цинизма»¹⁹.

В свою очередь «безголовое» подводит нас к третьему проявлению глупого — фанатичному: «Фанат может казаться безрассудным [“безголовым”], — пишет Хиршхорн, — но в то же время есть нечто, что сдерживает его, поскольку он предан. [...] И эта преданность не требует оправдания»²⁰. Во многих своих работах он перенимал не только внешний вид фаната (флаги, шарфы и т.п.), но и его преданность (по его словам, он фанат Батая в том же смысле, в каком является фанатом футбольного клуба «Пари Сен-Жермен»). По сути, Хиршхорн пытается перенаправить страстную преданность фаната путем перехвата (*détournement*) культурных ценностей, как в случае его алтарей, посвященных забытым и/или маргинальным художникам и писателям: почему



Томас Хиршхорн
«Памятник Батаю»
 Документа 11,
 Кассель,
 2002
 Фото Вернера
 Машимана

бы не воздвигнуть их именно в честь Отто Фрейндлиха и Ингеборг Бахман, а не в честь Майкла Джексона и принцессы Дианы? — задается вопросом Хиршхорн. Разумеется, эти жесты имеют утопический характер, но они обладают особым критическим зарядом, схожим со старой настойчивостью марксистов, — здесь обычно вспоминают имя Эрнста Блоха, — не желавших уступать правым стихию народных страстей, даже (или особенно) когда это были архаичные или атавистические страсти (такие как «кровь и почва» в период нацизма, когда жил Блок, или «Бог и оружие» активистов Чайной партии в наши дни). Если сегодня мы живем в культуре аффекта, то, как подразумевает Хиршхорн, мы не должны отказываться от пользования ее методов.

Для Хиршхорна глупость — это также и особый тип видения и чтения. Иногда, будучи ошарашены каким-нибудь жутким событием, мы пытаемся отвести

взгляд. И один из способов противостоять этому — «тупо уставиться» на происходящие вокруг ужасы, принять свою «ошарашенность». Это и делает Хиршхорн в своих «Пра-коллажах» (*Ur-Collages*, 2008), где он работает с жуткими образами иракской войны, в ходе которой было убито множество мирного населения. В этом смысле «тупой взгляд» является особой формой свидетельства, имеющего как этическую, так и политическую силу (сам Хиршхорн также говорит о своих коллажах как о «свидетельствах») ²¹. Здесь актуален и другой аспект понятия *bête*, который я вслед за Эриком Сентнером называю «тварностью». Для Сентнера тварность — результат столкновения с «травматическим измерением политической власти». В такие моменты в человеке просыпается животный страх, вызванный «особой “творческой силой”, связанной с гранью, отделяющей закон от беззакония». Тварность может быть непристойной (вспомните Кали-

бана из шекспировской «Бури»), но она может и указывать на разрывы в символическом порядке, «трещины или цезуры в пространстве смысла», которые затем могут превратиться в пространства победы, где власти может быть оказано сопротивление или где она может быть хотя бы переизобретена ²². Начиная с «Нытиков, дураков, политиков» и до «Пра-коллажей», Хиршхорн постоянно ищет эти зазоры тварности.

И наконец, глупый также значит простой, а Хиршхорн ценит простоту. Для него «простота есть основание». Эта сторона глупости отсылает нас не только к всеобщности, о которой на разный манер говорили Брехт, Бойс и Уорхол, но также к творческим и критическим ресурсам «всеобщего интеллекта» обычных людей ²³. Грамши (которому Хиршхорн посвятит свой четвертый и последний памятник) как-то определил здравый смысл как «фольклор философии», то есть не только собрание суеверий, требующих разоблачения, но и источник истины, подлежащей раскрытию ²⁴. Сартр высказывал схожие мысли, говоря об «общих местах»: «Это замечательное выражение имеет несколько значений. Безусловно, оно относится к мыслям наиболее банальным, но, тем не менее, ставшим местом встречи сообщества. В них каждый может узнать себя, а также узнать других. Общие места принадлежат всем и мне в том числе; это то, что принадлежит во мне другим и представляет всех во мне» ²⁵. Интерес Уорхола к банке супа «Кэмпбелл» и «Кока-Коле» был вызван отнюдь не цинизмом художника, а всеобщностью, «коммунизмом» (как он однажды называл поп-культуру) этих предметов. Уорхол любил повторять, что английская королева пьет ту же «Колу», что и бездомный на



Томас Хиршхорн
Без названия,
коллаж,
1998

улице. Этим отчасти и продиктован интерес Хиршхорна к подручным материалам типа картона и простым техникам вроде коллажа — все это часть его экспериментов по созданию не-исключаемого зрителя, публики после распада публичной сферы.

Трата

«Энергии — да, качеству — нет», — заявляет Хиршхорн. Этот лозунг выражает его желание обновить формальный инструментарий публич-арта. Его алтари, киоски, памятники и фестивали действительно создают особый тип полной энтузиазма публичной педагогики. Для Батая главная проблема практически любой экономики заключается не столько в нехватке, сколько в избытке. От избытка энергии «нужно обязательно избавиться без пользы, растратить его — вольно или невольно, либо со

славой, либо, в противном случае, посредством катастрофы», это «проклятая часть», которая должна быть растрчена, — писал Батай в одноименной книге 1949 года, ставшей для Хиршхорна одним из ключевых философских текстов современности²⁶. «Больше — это всегда больше, а меньше — меньше», — утверждает Хиршхорн в раннем полемическом тексте против модернистской эстетики «меньше значит больше». «Больше — это больше, это и арифметический, и политический факт. Больше — это большинство. Власть — это власть. Насилие — насилие. Эту идею я пытаюсь выражать и в моих работах»²⁷.

Влияние батаевского понятия траты (*dépense*) в работах Хиршхорна можно проследить на нескольких уровнях. Во-первых, это очевидный избыток в визуализации, являющийся безрассудным подражанием неконтролируемой избыточности развитого капитализма, его перепроизводству и сверхпотреблению. Эту стратегию обостренного миметизма можно проследить через работы Уорхола, Класа Олденбурга и других поп-артистов вплоть до Хуго Балля, Йоганнеса Баадера и прочих дадаистов²⁸. В случае Хиршхорна она приобретает особенно парадоксальный характер: несмотря на то, что выбранные им материалы «вызывают ассоциации с бедностью», использует он эти материалы самым экстравагантным образом²⁹. Так, согласно утверждению Бухло, Хиршхорн ставит под вопрос весь капиталистический порядок, жертвующий потребительной стоимостью ради знаковой-меновой стоимости. Но в то же время, говоря о своем искусстве, Хиршхорн почему-то настаивает, что самое главное в нем — это «абсолютная ценность»³⁰. Это означает, что он не только лишь критикует капи-

талистическую систему обмена, но также предлагает альтернативную. Эта альтернативная система обмена наследует батаевской идее «общей экономики» непроеизводительной траты. «Этот мотив очень важен в моих работах, — говорит Хиршхорн о батаевском анализе потлатча из «Проклятой части». — Я хочу много делать и много отдавать [...] Я делаю это, чтобы спровоцировать других людей, то есть зрителей, на ответную реакцию, чтобы они тоже могли отдавать»³¹.

Батай основывал свое понимание потлатча на теории дара Марселя Мосса. Для социалиста Мосса дар был имплицитно противопоставлен товару как его инородный двойник. Как и товар у Маркса, дар у Мосса создает частичное смешение между вещами и людьми, «вещами, относящимися в какой-то мере к душе, индивидами и группами, отчасти воспринимающими себя как вещи». Но в отличие от обмена товарами, обмен дарами задает модель «симметричных и противоположных прав», активную двойственность в отношениях между людьми, которая их сближает, — а не абстрактную эквивалентность между товарами, которая их разделяет. «Отказаться дать, пригласить, так же, как и отказаться взять, тождественно объявлению войны, — пишет Мосс, — это значит отказаться от союза и объединения»³². Хиршхорн стремится реанимировать субъект-объектные отношения через обмен дарами. Один из своих проектов он охарактеризовал как «непристойный дар» — и к этой категории можно отнести многие его работы.

«Давать, утверждать значит требовать что-то от зрителя», — пишет Хиршхорн о вышеупомянутом проекте. «Я не столько пытаюсь спровоцировать зрителя к участию, сколько пытаюсь вовлечь его [...] Таков обмен, кото-

рый я ему предлагаю», — говорит он о другой работе. «Как художник, именно я должен отдать первым», — комментирует Хиршхорн еще одну работу. «Я всегда воспринимаю участие зрителя как удачу, поскольку именно я, художник, должен проделать работу по вовлечению другого»³³. Хиршхорн не надеется на участие, он подготавливает его условия через присутствие и производство и затем подталкивает к нему, вовлекая зрителя в работу произведения. Как любые проявления щедрости, его проекты заряжены амбивалентностью, смешивающей «ближнего» и «чужого». Тем не менее, это смешение проводится лишь для того, чтобы в итоге могло кристаллизироваться — пусть даже на мгновение — особого рода микрообщество³⁴. Разумеется, в потлатче авторитет зарабатывает тот, кто может потратить больше других, и такие художники потлатча как Бойс и Уорхол заработали свой символический авторитет именно в соревновательной трате. В отличие от них, Хиршхорн стремится к своего рода эгалитарному потлатчу («1 человек = 1 человек» — таков один из его девизов) — пусть это и звучит как оксюморон.

Чрезвычайное положение

Общественный договор, символический порядок — называйте это как угодно, но факт в том, что он является гораздо менее прочным, чем мы думаем. Нынешний порядок был ненадежным и до 11 сентября 2001 года, но за последнее десятилетие эта ненадежность стала ощущаться в западных обществах повсеместно. Несмотря на все дискуссии о «государствах-банкротах» в остальном мире, политика самих западных государств является не в меньшей мере «мошеннической». И эта деструктивная политика представляет угрозу для всех

нас. Наблюдая ситуацию, в которой ненадежность является социальной нормой, а шмиттианское чрезвычайное положение — нормой политической, Хиршхорн часто воспроизводит эту двойственность в своих работах. С одной стороны, он вступает в пространство ненадежности, с другой — создает собственное чрезвычайное положение, в котором принимает обличие не только сикоттера, но и «борца-одиночки», «воина-мечтателя» и др.³⁵ В его дискурсе ненадежность и чрезвычайность все больше и больше сближаются: «Ненадежность — это движущая сила работы, ее особая, чрезвычайная необходимость». В 2003 году Хиршхорн составил свою «Экстренную библиотеку» (*Emergency Library*) из тридцати семи гигантских книг. Но это был не традиционный набор для чтения на необитаемом острове — эти книги были своеобразным арсеналом «абсолютных требований» здесь и сейчас³⁶.

Когда Хиршхорн просит: «Помогите!» — он отсылает к чрезвычайному положению. Но то же самое он делает и когда говорит: «Я люблю тебя!» «Я выбрал тех, кому действительно со всей серьезностью мог бы сказать “я люблю тебя”, кому я по-настоящему предан», — говорит Хиршхорн о своих алтарях³⁷. Это выражение любви — не просто либидинальная инвестиция в творчество малоизвестных художников и писателей. Она также представляет собой и перформативную связь, формирующуюся в условиях чрезвычайного положения и против него направленную. Этой связи свойственна «не требующая оправдания» преданность фаната. Хиршхорн пытается спасти от забвения художников и поэтов вроде Отто Фрейндлиха и Ингеборг Бахман и сделать их своими союзниками в настоящем. «Прошлое толь-

ко и можно запечатлеть как видение, вспыхивающее лишь на мгновение, когда оно оказывается познанным, и никогда больше не возвращающееся», — писал Вальтер Беньямин в своих тезисах «О понятии истории»³⁸. Именно в этом безотлагательном «актуальном настоящем» (*Jetztzeit*) Хиршхорн зачастую и работает.

В этом времени «преданность» и «автономия» не противоречат друг другу (как это, согласно общепринятому мнению, происходит в эстетическом дискурсе), поскольку Хиршхорна интересует не автономия в смысле «самодостаточности» искусства, а «автономия смелости, автономия утверждения и самоутверждения»³⁹. Более века тому назад Гюген спрашивал себя: «Откуда мы пришли? Кто мы такие? Куда идем?» Спустя несколько лет Ленин (снова) задал — пусть и в другом регистре — знаменитый вопрос: «Что делать?» В своей практике Хиршхорн спрашивает: «На чем я стою? Чего я хочу?» Этими вопросами он предлагает задаться и нам.

Перевод с английского
ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Принимать [мир] не значит соглашаться», — пишет Хиршхорн. Скорее, это значит «смотреть», «не отворачиваться» — «противостоять, противостоять фактам» (*Ur-Collage*, in Thomas Hirschhorn and Sebastian Egenhofer, *Ur-Collage*, Zürich 2008, p. 3). Хиршхорну принадлежат и словосочетание «капиталистическая помойка».

² Отличный обзор творчества Хиршхорна (задача, которую я здесь перед собой не ставлю) можно найти в: Benjamin Buchlob, *Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams*, in Alison Gingeras et al., *Thomas Hirschhorn*, London 2004.

³ «Мои работы не эфемерны, они ненадежны. Сроки жизни определяют люди. Понятие “эфемерный” связано с природой, но природа не принимает решений»: Alison Gingeras in *Conversation with Thomas Hirschhorn*, in Gin-

geras et al., Thomas Hirschborn, p. 24. Более точный анализ этого значения ненадежности см. в: Egenbofer, 'Precarity and Form', in *Ur-Collage*.

⁴ 'intellos précaires' (фр. «прекарные умники») — отсылка к книге Анны и Марин Рамбак «Прекарные умники» (Rambach A., Rambach M. *Les intellos précaires*. Paris: Fayard, 2001). — Прим. пер.

⁵ Gerald Raunig, *A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement*, Los Angeles 2010, p. 78.

⁶ Хирихорн в личном электронном письме в ответ на мою статью: 'Precarious', *Artforum*, December 2009. Следующая фраза из того же письма.

⁷ Hirschborn, 'Restore Now', 2006. За исключением отдельно оговоренных случаев, все тексты Хирихорна любезно предоставлены автором.

⁸ Hirschborn, 'Restore Now'. Можно также сказать, что он «сквотирует» работы художников, писателей и философов, которым посвящает свои алтари, киоски и памятники.

⁹ Hirschborn, 'About the Musée Précaire Albinet', 2004. Однажды его обвинили в заигрываниях с темой бездомности. На это Хирихорн ответил, что, напротив, его работы имеют автономный характер ('Letter to Thierry', 1994, in *Gingeras et al., Thomas Hirschborn*, pp. 120–1).

¹⁰ См.: Hirschborn, *Musée Précaire Albinet*, Aubervilliers 2005.

¹¹ Hirschborn, 'Théâtre précaire pour "Ce qui vient"', 2009. Здесь он называет силу ненадежного «хрупкой, жестокой, дикой, но свободной».

¹² Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London and New York 2004, pp. 130, 134. О жертвах войны в Ираке Батлер пишет: «Наш взгляд оказался направлен в сторону от лица» (p. 150). Именно этому противопоставит Хирихорн в своих «пра-коллажах» об иракской войне. Зачастую эти коллажи представляют собой брутальное соединение изображений прекрасных моделей из глянцевого журналов с найденными им в интернете снимками обезображенных тел людей, убитых во время войны. Лица всех моделей идеальны, в то время как у некоторых убитых лиц фактически нет.

¹³ Buchloh, 'An Interview with Thomas Hirschborn', October 113, Summer 2005, p. 77. Более того, Хирихорн утверждает, что для него «Уорхолл никоим образом не является очевидной противоположностью Ботца».

¹⁴ Hirschborn, 'Where do I stand? What do I want?', *Art Review*, June 2008.

¹⁵ Hirschborn, 'Ur-Collage'; 'Where do I stand? What do I want?'

¹⁶ Hirschborn, 'Les plaintifs, les bêtes, les politiques', 1993.

¹⁷ Hirschborn, 'Les plaintifs, les bêtes, les politiques'.

¹⁸ Buchloh, 'Interview with Hirschborn', p. 98. Возможно, «слабое» Хирихорна родственно «малому» Делеза и Гваттари.

¹⁹ Hirschborn, 'Ur-Collage'; 'Bijlmer-Spiroza Festival' (2009).

²⁰ 'Gingeras in Conversation with Hirschborn', p. 35.

²¹ Коллажи Хирихорна также можно воспринимать как своеобразные памятки, *pense-bête* (понятие, которым пользовался Марсель Брутерс) — напоминание о каких-то событиях или делах, которые надо сделать. С другой стороны, также в них можно найти отзвук леви-стросовского понятия неприрученной мысли, *pensée sauvage*, осуществляющейся посредством бриколажа (Хирихорн описывает свои работы как «простые, примитивные, доисторические». Бриколер, гласит знаменитое определение Леви-Строса, устраивается «с помощью "подручных средств"», он «адресуется к коллeкциям из остатков человеческой деятельности», которые для него являются не только посредниками «между перцепциями и концептами», но также и «операторами», представляющими «целостную совокупность отношений, и конкретных, и потенциальных» (Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 127, 128). Несмотря на то, что мысль связать Леви-Строса и Хирихорна кажется контринтуитивной, последний действительно практикует бриколаж, который, как и предполагал Леви-Строс, по своей природе является одновременно и мифографичным, и мифопоэтичным.

²² Eric Santner, *On Creaturely Life: Rilke/Benjamin/Sebal*, Chicago, 2006, pp. 15, xi.

²³ Hirschborn, 'Where do I stand? What do I want?'

²⁴ Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, New York 1971, p. 326.

²⁵ Jean-Paul Sartre, introduction to *Nathalie Sarraute, Portrait d'un Inconnu* (1957), воспроизведено в: Sartre, *Portraits*, London 2009, pp. 5–6.

²⁶ Батай Ж. Проклятая часть. М.: Ладомир, 2006. С. 116.

²⁷ Hirschborn, 'Less is Less, More is More' (1995), in *Gingeras et al., Thomas Hirschborn*, p. 122.

²⁸ Более подробно о понятии обостренного миметизма см.: 'Dada Mime', October 105, Summer 2003. Здесь будет уместно заметить, что Хирихорн высоко ценит «Великую пласто-дио-дада-драму» (1920) Йоганнеса Баадера и временами выражается в близкой к Хуго Баллю мане-

ре (ср. «каждая рана — моя рана»), а также, что иногда он заимствует у Джона Хартфилда изображения черепов и переkreщенных костей — и этот список можно долго продолжать.

²⁹ 'Gingeras in Conversation with Hirschborn', p. 15.

³⁰ 'Gingeras in Conversation with Hirschborn', p. 34.

³¹ Buchloh, 'Interview with Hirschborn', p. 93. «Я выбрал эту книгу; — комментирует Хирихорн включение "Проклятой части" в свою Экстренную библиотеку (2003), — потому что ничто не обладает такой ценностью, как то, что не имеет стоимости и своего места на шкале ценностей».

³² Мосс М. Очерк о даре // *Общества, обмен, личность*. М.: Восточная литература, 1996. С. 103, 101–102.

³³ Hirschborn, 'The Road-Side Giant-Book Project', 2004; 'Gingeras in Conversation with Hirschborn', pp. 25–6; 'Foucault Squatter', 2008.

³⁴ «Я хочу создавать отношение с другим лишь в том случае, если этот другой не имеет прямой связи с искусством. Это было и остается моим принципом: создавать — с помощью искусства — формы, вовлекающей другого, неожиданного, незаинтересованного, ближнего, неизвестного, незнакомого»: Hirschborn, *Six Concerts About Bijlmer*, 2009.

³⁵ Hirschborn, 'Bataille Monument', 2002; 'Utopia, Utopia = One World, One Army, One Dress', 2005. См. также его «Фуко-сквотер»: «Эстетика сквотирования не интересует меня стилистически. Она интересна мне тем, что выражает чрезвычайность, стихийность и столкновение. Сквоттинг — это ненадежная форма ненадежного времени».

³⁶ Hirschborn, 'Restore Now'; 'Emergency Library', in *Gingeras et al., Thomas Hirschborn*, p. 113.

³⁷ Buchloh, 'Interview with Hirschborn', p. 82.

³⁸ Беньямин В. О понятии истории // *Новое литературное обозрение*, 2000, № 46. С. 82.

³⁹ Hirschborn, 'Where do I stand? What do I want?'

Хэл Фостер

Родился в 1955 году в Сизтле. Критик и теоретик современного искусства. Преподаватель Принстонского университета. Автор множества книг, среди которых «Возвращение реального» (1996), «Дизайн и преступление» (2002), «Антиэстетика» (2002) и другие. Живет в Принстоне.

ДЕЛЕГИРОВАННЫЙ ПЕРФОРМАНС: АУТСОРСИНГ ПОДЛИННОСТИ*

КЛЕР БИШОП

Артур Жмиевский
«Они»,
кадр из видео,
2007



В период после 1989 года в Европе возник новый жанр перформанса. Его отличительная черта в том, что художники не осуществляют перформансы сами (как это было в большинстве перформансов и боди-арта с 60-х по 80-е — достаточно вспомнить Марину Абрамович, Криса Бердена, Джину Пане или Вито Аккончи), а нанимают для этого исполнителей-непрофессионалов. И хотя эта тенденция принимает различные формы —

некоторые из них я опишу ниже, — все произведения подобного рода легко встраиваются в формат галереи, делая ее либо обрамлением перформанса, либо пространством для представления остающихся после него фото- и видеоартефактов. Если в период своего расцвета перформанс был утверждением ценности живого присутствия и непосредственности с помощью собственного тела художника, то в нынешнем десятилетии все

привязано уже не к единичному исполнителю, а скорее к коллективному телу некой социальной группы. Я называю эту тенденцию «делегированный перформанс» — акт найма непрофессионалов или специалистов из других сфер для выполнения работы присутствия и для исполнения перформанса от имени художника по его/ее указаниям. Это отличается от театральной и кинематографической традиции найма людей, действующих

* Настоящий текст представляет собой сокращенную версию главы из готовящейся к публикации книги Клер Бишоп «Искусственные ады: партиципаторное искусство и политика зрительства» (Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2011).



**Хеннифер Альора,
Гильермо Кальсадилья**
«Остановить,
починить,
подготовить»,
документация
перформанса,
2008

от имени режиссера, в следующем важнейшем отношении: художники, о которых я говорю ниже, нанимают людей для воплощения характеризующих их социоэкономических категорий, таких как гендер, класс, этническая группа, возраст или инвалидность.

Многие из этих работ никогда не были объектами рассмотрения или детального анализа ни в истории искусства, ни в исследованиях перформанса, так что мое рассуждение будет ответом не столько на существующие тексты, сколько на реакции, которые неоднократно вызывали эти работы — как у широкой публики, так и у специалистов из художественной среды — на конференциях, круглых столах и симпозиумах. Одна из задач этого текста — критика господствующего восприятия делегированного перформанса как микромоделей овеществления и утверждения более детального подхода к нему как к *художественной* практике, работающей с этикой и эстетикой современного труда. Я начну с описания трех различных проявлений этого течения в перформансе¹.

I. Предварительная типология

В качестве первой группы делегированных перформансов я

предлагаю выделять действия, передающиеся по принципу аутсорсинга непрофессионалам, от которых требуется разыграть какой-либо аспект их идентичности, обычно в галерейном или выставочном пространстве. Этот тип делегированного перформанса можно назвать живой инсталляцией. Примеры такого рода перформансов можно найти в раннем творчестве Павела Алыгхамера (работа с бездомными в «Наблюдателе» 1992 года и с женщинами-надзирательницами на выставке «Прорастания» (*Germinations*) в галерее «Захента» (*Zachęta*) в 1994 году), или у Эльмгрена и Драгсета, нанимавших геев, которые должны были болтаться по галерее в наушниках («Попытка» — *Ty*, 1997), и безработных мужчин и женщин — на работу галерейных зрителей («Смотря на зрителей» — *Regfularding the Guards*, 2005). Один из первых примеров такого перформанса дал итальянский художник Маурисио Каттелан, когда собрал футбольный клуб из североафриканских иммигрантов и организовал для них в Италии матчи на местном уровне — все эти матчи они проиграли («ФК «Южные поставщики»» — *Southern Suppliers F.C.*, 1991). По этой работе очевидно, что изначально она создавалась в Европе: легкомысленный тон коренным образом отличает ее от более серьезных форм политики идентичности, игравших столь важную роль в американском искусстве 80-х. Исполнители здесь представляют какой-либо класс, расу, возраст или гендер: их тела выступают в качестве метонимических обозначений политизированной идентичности, но тот факт, что художник не использует собственное тело, означает, — политикой теперь можно заниматься с холодной иронией, остроумием и отстраненностью.

Отказ от этого тона произошел в 1999 году благодаря перформансам испанского художника Сантьяго Сьерры. До этого момента работы Сьерры представляли собой убедительное сочетание минимализма и городской интервенции, но в 1999 году он перешел от инсталляций, создававшихся с использованием труда низкооплачиваемых рабочих, к выставлению самих рабочих, актуализируя тему экономических отношений, на которых основывались инсталляции. Многие ранние перформансы Сьерры строились на том, чтобы находить людей, готовых выполнять банальные или унижительные действия за минимальную оплату. Таким образом, эти перформансы лишаются той легкой иронии, которая свойственна многим из упоминавшихся выше проектов — большинство из них проводятся в странах, уже находящихся на неблагоприятных позициях в глобализационной иерархии, прежде всего, в Центральной и Южной Америке. В результате художник подвергся суровой критике за простое воспроизводство неравенства, существующего при капитализме и, в частности, в эпоху глобализации, когда богатые страны при помощи «аутсорсинга» или «офшорных» инструментов используют труд низкооплачиваемых работников в развивающихся странах. Однако Сьерра неизменно привлекает внимание к *экономическим* системам, посредством которых производятся его работы, и к тому, как эти системы влияют на их восприятие. Для аутсорсинга своих перформансов он использует рекрутинговые агентства, отдаваясь от исполнителя при помощи финансовых транзакций. Эта дистанция становится очевидной при феноменологической встрече зрителя с работой, кото-



Фил Коллинз
«Лошадей пристреливают»,
кадр из видео,
2004

рая производит холодное, отглатывающее и гнетущее впечатление. В отличие от многих художников, Сьерра стремится включить в описание работы подробную информацию об оплате исполнителей, делая экономический контекст одним из своих главных медиа².

Что касается упора на феноменологическую непосредственность живого тела и специфические социоэкономические идентичности, то можно утверждать, что такой тип делегированного перформанса многим обязан классическим моделям перформанса и боди-арта конца 60-х — начала 70-х. И в то же время он отличается от своих предшественников по нескольким важным параметрам. В период расцвета перформанса и боди-арта художники использовали *собственные* тела как медиа и материал для работы, что часто сопровождалось соответствующим акцентом на физическую и психологическую трансгрессию. Современный делегированный перформанс не перестает ценить непосредственность, но если ему и присущ какой-то трансгрессивный характер, то это происходит скорее из понимания того, что художники демонстрируют и эксплуатируют других субъектов³. В результате

этот тип перформанса, где художник использует других людей как материал для своих работ, как правило, вызывает жаркие споры по поводу этики репрезентации⁴.

Второе направление делегированного перформанса начало складываться в конце 90-х. Оно связано с привлечением профессионалов из других областей: здесь можно вспомнить Альору и Кальсадилю, нанимавших оперных певцов («Отложения, ощущения, фигуры речи» — *Sediments, Sentiments, Figures of Speech*, 2007) и пианистов («Остановить, починить, подготовить» — *Stop, Repair, Prepare*, 2008), Таню Брутеру, нанимавшую конных полицейских для демонстрации техники разгона уличных акций (в «Шепоте Татлина № 5» — *Tatlin's Whisper no.5*, 2008)⁵. Такие исполнители, как правило, являются специалистами в сферах, не связанных с искусством и перформансом, и поскольку их нанимают на основании их профессиональной (то есть выбранной ими самими) идентичности, а не из-за того, что они представляют какой-либо класс или расу, то такие работы являются менее спорными и вызывающими. Критики обычно сосредотачиваются на концептуальных основаниях и специфических видах деятельности или способностях конкретного исполнителя, чьи навыки встраиваются в перформансы в качестве реди-мейда. Как правило, такие перформансы имеют четкую инструкцию, а их исполнители — это белые европейцы из среднего класса, что облегчает воспроизведение перформанса и усиливает интерес к нему со стороны музеев.

Самый известный художник этого направления — это, несомненно, Тино Сегал, неизменно требующий, чтобы его работы определяли не как «перформан-

сы», а как «ситуации»⁶. И хотя его настойчивость слегка отдаёт педантизмом, это все же привлекает наше внимание к продуманности работ Сегала и к его отношениям с танцем. Как отмечали все критики его творчества, прежде чем обратиться к визуальному искусству, художник получил хореографическое и экономическое образование. Например, «Эта цель того объекта» (*This Objective of That Object*) помещает зрителя в жестко контролируемый эксперимент: когда вы входите в галерею, пять исполнителей, сидящих к вам спиной, настоятельно приглашают вас присоединиться к дискуссии на тему субъективности и объективности. Исполнителями обычно оказываются студенты, изучающие философию, но их диалог-импровизация подается как нечто обезличенное и зазубренное, и любая ваша реплика кажется напряженной и бессодержательной, поскольку вы лишены возможности повлиять на структуру работы и можете только принять отведенную вам роль. (А если вы молчите, то исполнители склоняются на пол и остаются там, пока в галерею не войдет новый посетитель.) Хотя Сегал принципиально отказывается от фотодокументации, его работы, как кажется, активно разрушают тождество между живым присутствием и подлинностью. Ведь сам факт, что перформанс постоянно разыгрывался группой исполнителей на протяжении всего периода работы выставки, подрывает всякую остаточную связь с идеей оригинального или идеального перформанса.

Менее популярный и не столь привязанный к галерее, но во многом схожий подход можно найти в концептуальных перформансах испанской художницы Доры Гарсии. Некоторые из ее самых убедительных работ



Эльмгрин и Драгсет
«Попытка»,
документация
перформанса,
1997

сливаются с внешним миром и потенциально способны продолжаться годами, как, например, «Посланник» (*The Messenger*, 2002). В этой работе исполнитель («посланник») должен передать сообщение на иностранном языке, которого он не понимает — но для этого он должен найти кого-нибудь, кто знает, что это за язык, и понимает его⁷. В «Опере нищих» (*The Beggar's Opera*, 2007) исполнитель играл на улицах Мюнстера очаровательного попрошайку, а в «Ромео» (*The Romeos*, 2005) красивые молодые люди как будто случайно заводили разговоры с посетителями художественной ярмарки «Фриз»⁸. Такого рода «невидимый театр» работает не столько на рост самосознания, сколько на то, чтобы внести момент сомнения и подозрения в привычную городскую жизнь зрителя⁹. Если работы Сегала авторефлексивны, рассудочны и приглашают аудиторию к субъективным дополнениям, то проекты Гарсии не столь открыто партиципаторны и, кажется, лишь усиливают ощущение дискомфорта.

Сегал и Гарсия, так же, как Альора и Кальсадиллья, создают хореографию повседневности и воплощают тот тип перформанса, который выделяет обыденные действия при помощи про-

стых инструкций, тем самым отсылая к работам своих предшественников из 60-х и 70-х. Очевидный ориентир — «невидимый театр» Аугусто Боала, но по своей структуре они напоминают и построенные на выполнении простых задач партиципаторные инструкции «Флюксуса»¹⁰. Другой прецедент — коллектив «Джадсон дэнс» с его приверженностью к повседневным жестам, костюмам и движениям как основе хореографического творчества. Одна из сильных работ, вышедшая из мастерских «Джадсона», — это «Удовлетворяющий любовник» Стива Пакстона (*Satisfyin' Lover*, 1967), произведение, содержащее всего три движения: ходьбу, стояние и сидение. Сценарий Пакстона разбит на шесть частей, в каждой из которых исполнители проходят определенное количество шагов и стоят определенное время, а затем по очереди, примерно с тридцатисекундным интервалом, выходят. Достойным наследником Пакстона можно назвать «Работу № 850» Мартина Крида (*Work no.850*, 2008): профессиональные спринтеры с пятнадцатисекундными интервалами пробегали восемьдесят шесть метров — длину галереи Дювина в Тейт; художник сопоставлял промежутки между пробежками с паузами в музыкальной пьесе, тем самым усиливая связь между хореографией и повседневностью¹¹.

Третье течение делегированного перформанса включает ситуации, конструируемые для видео- и киносъемки; ключевые примеры здесь — это работы Джиллиана Уэринга, Артура Жмиевского и Фила Коллинза. Фото- и видеозапись играют здесь важнейшую роль, поскольку снимаемые ситуации как правило слишком сложны или деликатны для воспроизведения. В зависимости от способа съем-

ки эти ситуации могут так сильно стирать границу между спонтанным и опосредованным, что зрители уже не могут быть уверены, до какой степени данное событие было заранее продумано и инсценировано. Поскольку художник берет здесь на себя активную редакторскую роль, а успех работы часто зависит от того, насколько хорошо смотрятся исполнители, произведения такого рода нередко вызывают этическую критику со стороны как чрезмерно заботливых левых, так и либеральных и правых СМИ.

Яркий пример этой тенденции — работа британского художника Фила Коллинза «Лошадей пристреливают» (*They Shoot Horses*, 2004). Коллинз отобрал девять подростков в Рамалле и заплатил им, чтобы они устроили восьмичасовой диско-марафон на фоне ярко-розовой стены под самые безвкусные поп-хиты прошедших сорока лет. На различных публичных дискуссиях, где обсуждалась эта работа, я не раз слышала, как аудитория упрекала художника за то, что он «эксплуатировал» своих исполнителей, — например, тем, что не указал их имена в титрах¹². Однако Коллинз отнюдь не ставил перед собой задачу представить идеальный пример художественной коллаборации. Скорее, он стремился универсализировать ее участников, обратившись к различным жанрам искусства и массовой культуры: портрету, боди-арту, эксплуатирующему идею физической выносливости, реалити-телевидению (а также его предшественнику из эпохи Великой депрессии — танцевальному марафону, на что и намекает название)¹³. В то же время это особый, намеренно извращенный подход к привязке искусства к месту (*site specificity*): оккупированные Израилем территории никогда

не показываются эксплицитно, но они постоянно присутствуют за кадром или в качестве рамки. Это знание придает особый оттенок нашему восприятию банальных текстов поп-песен, словно рассказывающих о двойной стойкости детей, которые участвуют в танцевальном марафоне и живут в условиях политического кризиса. Подвергая подростков бешеной атаке западной поп-музыки, Коллинз играет двусмысленную роль: он одновременно и их союзник, и надсмотрщик. Ведь изображая палестинских подростков стандартными глобализованными тинейджерами, он отказывается от медийного клише, представляющего палестинцев либо жертвами, либо фундаменталистами (отсюда и использование Коллинзом на съемочной площадке элементов комнаты опознания в полицейских участках).

Работа Артура Жмиевского «Они» (*Them*, 2007) демонстрирует нам более тревожный нарратив, ориентированный не столько на портретное изобра-

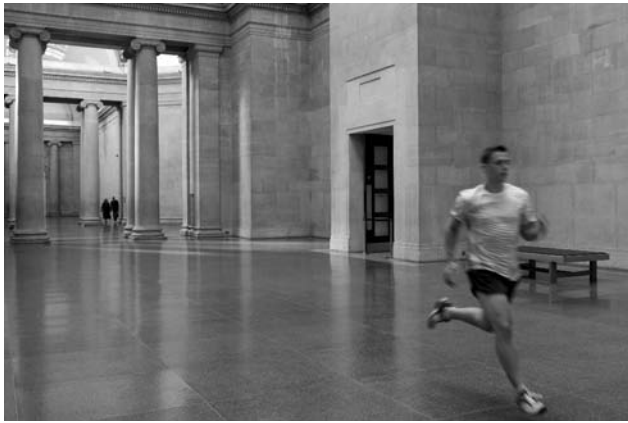
жение, сколько на выявление роли образов в усилении идеологического антагонизма. Художник организовал в Варшаве студии живописи для четырех групп: женщин-католичек, молодых социалистов, молодых евреев и польских националистов. Каждая группа создала символическое изображение своих ценностей, это изображение было напечатано на футболках, которые затем раздали всем членам группы в соответствующей студии. После этого Жмиевский предложил каждой группе отреагировать на изображения, сделанные другими, изменяя и исправляя их по своему усмотрению. Первые шаги были осторожными: например, участники вырезали дверь церкви, чтобы здание выглядело более открытым, — но затем их действия становились все более грубыми и в конце концов привели их в тупик, когда члены групп полностью замазывали чужое изображение, поджигали его и даже нападали на членов чужой группы, разрезая на них футболки

или заклеивая им рты. Как и во многих других видеоработах Жмиевского, художник выполняет здесь двусмысленную роль, оставляя не проясненным, до какой степени участники работы действуют по собственной воле, а до какой — подвергаются незаметной манипуляции, выполняя требования заранее спланированного сюжета. После первой демонстрации работы в Варшаве многие участники разозлились на художника за то, что он так пессимистично изобразил работу студий, закончившуюся неразрешимым антагонизмом¹⁴. Однако такие художники, как Жмиевский, заинтересованы не столько в создании правдивой документалистики, сколько в конструировании укорененного в реальности повествования, которое отражает широкий спектр особенностей социального конфликта. Работа «Они» — это и проницательный анализ коллективной идентификации и роли изображений в ее формировании, и жестокая притча о социальных противоречиях и той легкости, с какой усиливаются идеологические различия, делая коммуникацию невозможной.

Этот тип перформанса обладает сложной генеалогией. С одной стороны, он тесно связан с расцветом реалити-телевидения — жанра, сложившегося после заката документального телевидения и успеха американских таблоидных передач в 90-е¹⁵. Как реалити-телевидение, этот тип перформанса имеет корни в документалистике наблюдения, пародийной и перформативной документалистике, возникших в 60-е и 70-е¹⁶. И хотя в итальянском неореалистическом кино, особенно в поздних фильмах Роберто Росселини, на роли второго плана приглашали непрофессиональных актеров, чтобы раздвинуть

Маурицио Каттелан
«ФК «Южные поставщики»»,
фото, 1991





Мартин Крид
«Работа № 850»,
документация
перформанса,
2008

утвердившиеся границы реализма, особенности подходов современных художников ближе к приемам таких режиссеров, как Питер Уоткинс (р. 1935). В своих ранних работах Уоткинс использовал непрофессиональных актеров, ручные камеры и тесное кадрирование, чтобы поднимать спорные социальные и политические вопросы. Например, в фильме 1966 года «Игра в войну» (*The War Game*) он ставит вопрос о последствиях возможной ядерной войны¹⁷. Уоткинс — подходящий ориентир для современных художников, и не только благодаря выбору сюжетов и привлечению актеров-любителей. Во-первых, по продолжительности его фильмы зачастую сильно превышают стандарт киномейнстрима (так, «Коммуна» — *La Commune*, 2001 — длится восемь часов), а во-вторых, он нередко превращает камеру в действующее лицо или исполнителя внутри повествования, даже когда действие происходит в эпоху до изобретения кино¹⁸.

Из этого беглого обзора можно увидеть: то, что я называю делегированным перформансом, во всех его современных версиях (от живой инсталляции до сконструированных ситуаций) оказывает очевидное давление на существующую с 60-х

традицию перформанса. Современный перформанс необязательно ставит во главу угла исполнение в реальном времени или собственное тело художника — вместо этого он осваивает разнообразные стратегии медиации, в том числе делегирование и повторение; в то же время он продолжает вкладываться в неопосредованность, демонстрируя подлинных, непрофессиональных исполнителей, представляющих конкретные социальные группы. Если перформанс 60-х и 70-х проходит быстро и незатратно (поскольку собственное тело художника было самым дешевым материалом), то сегодняшний делегированный перформанс, напротив, как правило оказывается дорогим удовольствием¹⁹. А это значит, что он существует преимущественно на Западе и что его массовое потребление происходит в первую очередь на художественных ярмарках и биеннале. Джек Банковски предложил термин «искусство ярмарок искусства» (*art fair art*) для обозначения того типа перформанса, в котором спектакулярный и экономический контекст художественной ярмарки является неотъемлемой частью содержания работы и с которым жесты художника вступают в забавное противоречие²⁰. Многие примеры, которые он приводит, — это делегированные перформансы, и довольно мощным инкубатором такого рода работ оказывается художественная ярмарка «Фриз»: можно вспомнить многочисленные перформансы, организованные «Неправильной галереей» (*Wrong Gallery*) Каттелана, такие как «Сто китайцев» Паолы Пиви (*100 Chinese*, 1998–2005) — сто одинаково одетых китайцев, стоящих в кабине внутри галереи. Если когда-то искусство перформанса стремилось порвать с художествен-

ным рынком путем дематериализации произведения искусства и перехода к мимолетным событиям, то сегодня дематериализация и сарафанное радио — едва ли не самые эффективные формы рекламы. Перформанс притягивает внимание СМИ, которое, в свою очередь, увеличивает символический капитал события, как можно заметить по многочисленным обложкам ежегодного приложения к «Гардиан», посвященного ярмарке «Фриз». Тем не менее, как показывают некоторые из приведенных мной примеров, не все делегированные перформансы могут быть заклеены «искусством ярмарок искусства»: лучшие их образцы предлагают и зрителю, и исполнителю более критические, сложные и волнующие впечатления, тем самым проблематизируя прямолинейную марксистскую критику этих перформансов как объективирующих.

II. Перформанс как труд и наслаждение

Как я уже отметила, повторяемость делегированного перформанса — как происходящего в реальном времени события или как видеолупа — играет важную роль в экономике перформанса, начиная с 90-х, позволяя ему продаваться и покупаться институтами и индивидами, исполняться и воспроизводиться в различных местах²¹. Неслучайно эта тенденция развивалась параллельно с изменениями в управлении экономикой в целом, в результате чего такие работы получают экономическую генеалогию, которая дублирует описанную выше художественно-историческую генеалогию. В начале 90-х появилось модное словечко «аутсорсинг» — массовая передача другим компаниям важных, но не основных видов деятельности: от колл-

центров по обслуживанию клиентов до финансовой аналитики и исследований. С развитием глобализации заговорили — не совсем в положительном смысле — об «офшорном аутсорсинге», то есть использовании наемного труда и «виртуальных компаний» в развивающихся странах с извлечением выгоды из колоссальной разницы в оплате труда на международном уровне. Для тех, кто относится к понятию глобализации скептически, аутсорсинг можно определить как лазейку в законе, позволяющую национальным и транснациональным компаниям избегать юридической ответственности за нерегламентированные и эксплуатационные условия труда. В свете настоящей дискуссии важно, что большинство теоретиков сходятся в одном: первоочередная цель аутсорсинга — «улучшить показатели» (то есть увеличить прибыль). Но есть и существенные отличия: если в бизнесе цель аутсорсинга — *снизить* риск, то художники нередко используют его как средство *увеличить* непредсказуемость — даже если это значит, что работа рискует оказаться полностью провальной²².

То, что в 90-е аутсорсинг одновременно развивался и в экономике и в искусстве, еще не значит, что эти процессы были непосредственно связаны, хотя это, пожалуй, и значит, что расцвет делегированного перформанса совпал с разрастанием финансового пузыря на арт-рынке нулевых и с консолидацией индустрии услуг, которая все сильнее зависит от капитализации определенных человеческих качеств²³. И перформанс, и бизнес сейчас придают большое значение рекрутированию, но парадоксальным образом уникальность каждого исполнителя оказывается бесконечно заменимой. Поскольку современные

перформансы все чаще демонстрируются в рамках выставок, необходимой становится поменная работа; следовательно, волнение при каждом единичном перформансе проходит, хотя эффект реального времени сохраняется: перформанс входит в «галерейное время» в качестве постоянного присутствия на восемь часов ежедневно, пока открыта выставка, а не ограничивается несколькими часами интенсивного действия (как это принято в театре). Присутствие сегодня, пожалуй, является не столько вопросом антиспектаклярной непосредственности (как было в 60-е), сколько свидетельством прекарного труда, однако художники скорее поддерживают эту экономику, чем бросают ей вызов.

Может показаться, что я слишком много внимания уделяю экономическим изменениям, однако дело в том, что они не только обеспечивают контекстуальный фон современного искусства, но и влияют на то, как мы его воспринимаем. Финансовые операции занимают все более важное место в осуществлении делегированного перформанса, и это подтвердит любой, кто организовывал выставку с такими перформансами: оплачиваемый по контракту труд исполнителей — это самые значительные расходы в этих проектах, экономика которых противоположна экономике инсталлирования более традиционного искусства. (Как отмечает Тино Сегал, чем дольше выставляется стальная скульптура Ричарда Серры, тем дешевле ее установка, а собственные работы Сегала по мере пребывания на выставке все больше увеличивают свою стоимость для ее организаторов²⁴). Но несмотря на центральное положение экономики в делегированном перформансе и в его влиянии на наше

понимание длительности, художники редко открыто говорят о финансовой стороне дела — как правило, этот вопрос обходят молчанием. В отличие от театра, танца и кино, где издавна выработаны правила, описывающие отношение исполнителя к труду, современное искусство до последнего времени было сравнительно ремесленным и основывалось на романтической фигуре единственного (и зачастую работающего бесплатно) художника-исполнителя. Лишь в последние двадцать лет искусство перформанса стало «индустриализованным», и этот переход — от фестивального пространства к музейному, к мобилизации большого числа исполнителей, профсоюзным способам оплаты и растущим массам зрителей — означает, что современное искусство все сильнее укореняется в сфере коллаборации, близкой к театру и танцу, даже если оно продолжает придавать особое значение индивидуальному авторству. (Ведь не существует, например, отдельного рынка фотографий театральных постановок с автографом.)

Пересечению перформанса и экономики был непосредственно посвящен один из самых успешных выставочных проектов последних лет — передвижная трехдневная выставка «Живая валюта» (*La monnaie vivante*) французского куратора Пьера Баль-Блана. Первая версия этого постоянно меняющегося перформанс-эксперимента стартовала в Париже в 2006 году²⁵. Основой выставки были делегированные перформансы, авторы которых принадлежали к разным поколениям (с 60-х по нулевые) и были из разных географических зон (от Восточной и Западной Европы до Северной и Южной Америки). С точки зрения кураторской работы, «Живая



Таня Бругера
«Шепот Татлина № 5»,
документация
перформанса,
2008

валюта» отчетливо представляет пересечение перформансов в одних и тех же точках пространства и времени (сочетание выставки и фестиваля); из этого формата рождается тесная и непрерывно меняющаяся связь между разными перформансами, так же, как и между исполнителями и зрителями, которые находятся в том же пространстве, что и работы, и перемещаются среди них. Так, в 2008 году в «Тейт модерн» на мостике турбинного зала проходили несколько перформансов разной длительности: от шестичасовой живой инсталляции Сани Ивекович («Представлять факты — вызывать слезы» — *Delivering Facts, Producing Tears*, 1998–2007) до мимолетных инструкций Лоуренса Вайнера (таких как выстрел из винтовки в стену или выливание на пол морской воды из чашки). В результате возникали впечатления наложения: например, «Восемь людей, стоящих лицом к стене» Сантьяго Сьерры (*Eight People Facing A Wall*, 2002) оказались фоном для «Ше-

пота Татлина № 5» Тани Бругеры (*Tatlin's Whisper no. 5*, 2008 — двое конных полицейских демонстрируют на зрителях приемы разгона манифестантов), участники которого, в свою очередь, кружили вокруг шести танцовщиков, замерших в танцевальных позициях по хореографии Анни Вижье и Франка Аперте.

Выставка Баль-Блана названа по заглавию таинственной и малопонятной книги Пьера Клоссовски, опубликованной в 1970 году. В этой книге он говорит о сложном переплетении экономики и наслаждения и о том, что они не должны восприниматься как независимые друг от друга сферы. Под «живой валютой» в этом названии понимается человеческое тело. Текст Клоссовски строится на послышке, что индустриальная механизация приводит к появлению новых форм извращения и удовольствия²⁶. Он определяет извращение как разрыв, который происходит, как только человек осознает разницу между репродуктивными инстинктами

и удовольствием («сладострастным переживанием»); это первое извращение отличает человеческое от механического, функциональное от нефункционального, но затем оно присваивается и сдерживается институтами с целью организовать производственные процессы в соответствии со специфическими и тщательно контролируемые задачи²⁷. Таким образом, индустрия совершает акт извращения (сведение человеческих действий к функциональному инструменту, которому назначается единственная задача), но в то же самое время отвергает как извращение все, что выходит за пределы этого функционального действия. Как отмечает Клоссовски, принято считать, что в этой области избыточного искусство умирает, поскольку оно нефункционально, но в действительности искусство тоже должно рассматриваться как инструмент; так как оно компенсирует и создает новые переживания (*l'usage, c'est-à-dire, la jouissance*)²⁸. Клоссовски настаивает на диалектике полезного и бесполезного, преодолевая это разделение и показывая, что и функциональное, и нефункциональное, и промышленные процессы, и искусство *одновременно* либидинальны и рациональны, поскольку влечения не знают этих навязываемых извне различий. Люди — это «живая валюта», а деньги — связующее звено между либидинальным удовольствием и индустриальным/институциональным миром навязываемых норм.

Применяя эти тезисы для интерпретации искусства перформанса, Баль-Блан утверждает, что само побуждение производить «открытые формы» в 70-е было инверсией индустриальной системы, которая сама по себе является формой извращения²⁹. А значит, сегодняшние

художники переопределяют транссессию, апеллируя, с одной стороны, к объективации тела, а с другой — к воплощению объекта. Эти два полюса он емко выражает оксюморонами «живой/объект» и «неодушевленное/тело». Неслучайно делегированные перформансы составляют большинство работ, выставленных в рамках проекта «Живая валюта», но Баль-Блан помещает эти оплаченные тела рядом с исполнением концептуалистских инструкций (как, например, у Лоуренса Вайнера) и явно партиципаторными работами (такими как «В пути» Лижии Кларк (*Caminbando*, 1963) или стальные «Стоящие предметы» Франца Эрхарда Вальтера (*Standing Pieces*, 1970-е). Этот контекст стирает различия между разнообразными типами партиципаторного искусства, особенно когда новейшие, так называемые «эксплуатационные» формы помещаются рядом с более старыми работами, напоминая нам о том, что, скажем, танцовщицы в работе Симоны Форти «Группа» (*Huddle*, 1961) тоже получают оплату за свой телесный труд. Баль-Блан утверждает, что все работы, которые он показывает, *интерпассивны*: они показывают, как индивидуальные порывы подчиняются экономическим и социальным отношениям и как эти правила интерпретируются через законы «передачи» и «приема», присутствующие в индустрии развлечений («интерпассивность выявляет то, что прячет интерактивность — допущение зависимости пользователя; интерактивность, напротив, заставляет полагать, что субъект владеет своим языком»)³⁰. Другими словами, интерпассивность — это тайный язык рынка, который низводит тела до уровня объектов, но это *в то же время* и язык, который используют ху-

дожники, чтобы размышлять об этом низведении.

Немаловажно, что работа Баль-Блана над этим проектом связана с его собственным опытом участия в качестве исполнителя в течение двух с половиной месяцев в проекте Феликса Гонсалеса-Торреса «Без названия (Танцевальная платформа Go-Go)» (*Untitled [Go-Go Dancing Platform]*, 1991). В этом проекте едва одетый мужчина в наушниках в течение пяти минут танцует на минималистичном подиуме с лампочками по периметру, и это повторяется каждый день, пока открыта выставка³¹. После месяца работы Баль-Блан начал остро ощущать подавление и подчинение, и это поставило перед ним ряд вопросов, ответы на которые он нашел позже, познакомившись с перформансами Сантьяго Сьерры³². Сьерра, как и многие участники «Живой валюты», очевидно, использует извращенность как способ анализа того, в какой мере социальные и экономические институты обеспечивают триумф извращения. Для Баль-Блана разница между произведениями искусства и капитализмом состоит в том, что художники присваивают извращенную власть *для себя*, чтобы произвести перераспределенные и разнообразные роли (в отличие от единичных ролей в индустриализации). Как полагает Баль-Блан, в делегированном перформансе сталкиваются лицом к лицу два типа извращения: извращение, практикуемое институтами и представляемое как норма, и то, которое используют художники и которое, напротив, кажется аномальным.

III. Извращение и подлинность

Можно сказать, что во французской теории Клоссовски обеспечивает связь между Бата-

ем и Лаканом с одной стороны и последующим поколением мыслителей, включая Лиотара, Бодрийера и Фуко, которые заимствуют у него соответственно идеи либидинальной экономики, симулякра и институционального/нормативного дискурса, с другой. С точки зрения Клоссовски, сексуальные извращения Сада действуют против всех нормативных ценностей и структур, как рациональных, так и моральных, но установить, каково отношение самого Клоссовски к системе, которую он описывает, не так просто³³. Интерес Клоссовски к человеческому телу как «живой валюте», по-видимому, является стремлением к постижению того, как субъекты могут прийти к извращению и тем самым наслаждаться собственным отчуждением, но его обращение к индустриализованному труду тоже кажется довольно устаревшим. Книга «Живая валюта» вышла в свет в 1970 году, в тот момент, который Болтански и Кьяпелло называют переходом от второго к третьему духу капитализма: от индустриализованной модели труда, организованной менеджментом, и где работник ощущает себя эксплуатируемым и не реализующимся, к коннекционной, проектной модели, структурируемой через сети, в которых работник, несомненно, подвергается даже большей эксплуатации, но чувствует себе более самореализованным и автономным. В той мере, в какой третий дух капитализма отмечен сложными формами самоэксплуатации (вместо однонаправленного, иерархического потока), предложенное Клоссовски понимание того, каким образом мы находим в труде извращенное удовольствие, приобретает в данном случае, вероятно, еще большее значение.



Питер Уоткинс
«Коммуна»,
кадр из фильма,
2001

Таким образом, художник, производящий делегированный перформанс, как бы ставит себя в садовскую позицию, эксплуатируя другого потому, что он/она знает по опыту, что эта эксплуатация и самовыставление могут сами по себе быть формой удовольствия³⁴. С этой точки зрения, указать на то, что делегированный перформанс «овеществляет» своих участников, — лишь половина дела. Для стоящего на садовской позиции такое прочтение не утверждает оккультного удовольствия участника через эксплуатацию его подчинения в этих произведениях и не объясняет очевидного удовольствия, которое получают, глядя на него/нее, зрители. Это взаимодействие подсматривающего (*voyeur*) и видящего (*voyant*) лежит в основе приводящих в смятение фотографических виньеток Пьера Зукка, которыми проиллюстрировано первое издание книги Клоссовски (и на которых двое мужчин и женщина совершают садомазохистские акты), и имеет ключевое значение для переосмысления задач делегированного перформанса по отношению к визуальному удовольствию как публики, так и участника. Идеи Клоссовски, таким образом, за-

ставляют нас принимать во внимание более сложную сеть либидинальных устремлений, требующих постоянного переигрывания и пересмотра. Это напряжение между структурой и деятельностью, частным и универсальным, спонтанным и спланированным, подсматривающим и видящим, является ключом к эстетическому эффекту и социальной значимости лучших образов делегированного перформанса.

Например, хотя художник делегирует власть исполнителю (доверяя ему право действовать и одновременно утверждая его инаковость), делегирование — это не односторонний нисходящий жест. В свою очередь, исполнители тоже делегируют художнику нечто, а именно гарантию подлинности, благодаря тому, что они близки к повседневной социальной реальности, в которой занятому репрезентациями художнику традиция отказывает. Переноса суверенную и самоконституирующую подлинность *прочь* от конкретного художника (обнаженного, мастурбирующего, получающего инъекцию в вену и т.п.) *на* коллективное присутствие исполнителей, которые метонимически означают неоспоримую социо-политическую проблему (бездомность, рану, иммиграцию, инвалидность и т.п.), художник совершает аутсорсинг подлинности и полагается на своих исполнителей в том, что они осуществят требуемое более непосредственно, без того разрушительного эффекта, к какому приводит известность. В то же время реализм, к которому вызывает такое произведение, очевидно, не является возвратом к той модернистской подлинности, которую критиковали Адорно и постструктуралисты. Задавая ситуацию, которая разворачивается с большей или мень-

шей долей непредсказуемости, художники вызывают к жизни очень хорошо контролируемую форму подлинности: индивидуальное авторство ставится под вопрос тем, что управление ходом работы делегируется исполнителям; они дают проекту гарантию реализма, но делают это при помощи создания тщательно продуманной ситуации, исход которой при этом не может быть заранее предопределен; художник, в свою очередь, соглашается на время утратить контроль над ситуацией, чтобы снова вернуться на стадии отбора, определения и распространения ее репрезентации³⁵. К подлинности он обращается, чтобы затем подвергнуть ее сомнению и переформулировать при помощи условного присутствия конкретной социальной группы, которое является одновременно индивидуализированным *и* символическим, непосредственным *и* опосредованным, детерминированным *и* автономным.

В то же время феноменологический опыт столкновения с этими исполнителями всегда непрерывно свидетельствует о том, насколько далеко они выходят за пределы категорий, в соответствии с которыми были наняты. В этом отношении ключевым является использование любителей, поскольку это дает гарантию, что делегированный перформанс никогда не примет ограниченный характер профессиональной актерской игры и сохранит выход в открытое пространство риска и двойственности. Тот факт, что этот дилетантизм все же вызывает моральное возмущение, показывает, до какой степени институциональное извращение интернализировано и считается совершенно нормальным, в то время как извращение художников воспринимается как недопустимое. Здесь

срабатывает логика фетишистского отрицания: я знаю, что живу в обществе тотальной эксплуатации, но все равно хочу, чтобы художники были исключены из этого правила. Когда художники делают видимыми и доступными для эмпирического удовольствия те схемы институционального подчинения, воздействию которых мы подвергаемся, это приводит к моральной тошноте; однако способностью всего этого быть источником *наслаждения* и «рабочим инструментом» как раз и составляет суть тревожащего анализа Клоссовски. Что еще становится мыслимо, если удовольствие от овеществления в этих произведениях искусства аналогично удовольствию, которое мы получаем от собственной самоэксплуатации?

IV. Перформанс в контексте

Сейчас должно стать очевидным, что я пытаюсь показать: понимание делегированного перформанса должно быть более сложным и не ограничиваться идеей овеществления, то есть нельзя сводить эти произведения искусства к стандартным вопросам политической корректности, сублектности и эксплуатации. Извращенные удовольствия, на которых строятся эти художественные акты, часто предлагают альтернативную форму знания о капиталистической коммодификации индивида, особенно в случае, когда и участники, и зрители, очевидно, получают удовольствие от трансгрессии подчинения произведению искусства. Если мы не хотим попасть в ловушку примитивного отвержения этих работ как воспроизведения капиталистической эксплуатации, необходимо рассматривать искусство не как непрерывный континуум современного труда, а как выход в специфическое про-

странство опыта, где действие этих норм приостанавливается и где они извращенными способами обращаются в удовольствие (если снова вспомнить Сада, это пространство не лишено сходства с БДСМ-сексом). Вместо того, чтобы судить искусство как модель социальной организации, оцениваемую по предустановленным моральным критериям, более продуктивным представляется рассматривать концептуализацию этих перформансов как чисто *художественные решения*. Это не тождественно утверждению, что художникам не интересна этика, — скорее это констатация того, что этика является исходной точкой для любого коллаборативного искусства. Судить произведение на основании его подготовительной фазы — значит игнорировать уникальный подход каждого художника, специфические эстетические последствия этого подхода и более общие вопросы, которые он или она, возможно, старается артикулировать³⁶.

Но каковы могут быть эти общие вопросы? Есть множество соображений, по которым художники решают использовать людей как медиа: чтобы поставить под сомнение традиционные художественные критерии, перестраивая повседневные действия как перформансы; чтобы придать видимость определенным социальным структурам и сделать их более сложными, непосредственными и усилить их физическое присутствие; чтобы представить эстетические эффекты удачи и риска; чтобы проблематизировать противопоставление живого и опосредованного, спонтанного и разыгранного, подлинного и напускного; чтобы исследовать устройство коллективной идентичности и то, в какой мере люди всегда преодолевают эти категории. В наиболее убедительных образцах таких работ в действие приводится целая серия парадоксальных операций, которые сдерживают всякое упрощенное обвинение в том, что субъекты делегированного перформанса овеществлены (деконтекстуализированы и нагружены чуждыми атрибутами). Судить эти перформансы по шкале, внизу которой находится «эксплуатация», а наверху — полноценная «деятельность» — значит совершенно не понимать их сути. Различие должно проводиться скорее между «искусством ярмарок искусства» и лучшими образцами таких работ, которые овеществляют *именно для того, чтобы сделать овеществление предметом обсуждения*, или эксплуатируют, чтобы тематизировать саму эксплуатацию. В свете этого риск оказаться поверхностными, время от времени сопровождающий обобщение социальных идентичностей в произведении искусства («безработные», «слепые», «дети», «участники духового оркестра» и т.п.), всегда должен сопоставляться с господствующими способами медиа-репрезентации, на борьбу с которой эти работы так часто бывают направлены³⁷. Здесь, с моей точки зрения, и проходит граница между не требующими усилий действиями, присущими многим примерам «искусства ярмарок искусства» и теми более волнующими работами, которые не просто пользуются современными условиями труда, но затрагивают наше отношение к ним, выявляя традиционно не демонстрируемые структуры. Нельзя отрицать, что в худших случаях делегированный перформанс действительно производит эксцентрично срежиссированную реальность, предназначенную для медиа, а вовсе не парадоксально опосредованное присутствие. Но в лучших слу-

тельных образцах таких работ в действие приводится целая серия парадоксальных операций, которые сдерживают всякое упрощенное обвинение в том, что субъекты делегированного перформанса овеществлены (деконтекстуализированы и нагружены чуждыми атрибутами). Судить эти перформансы по шкале, внизу которой находится «эксплуатация», а наверху — полноценная «деятельность» — значит совершенно не понимать их сути. Различие должно проводиться скорее между «искусством ярмарок искусства» и лучшими образцами таких работ, которые овеществляют *именно для того, чтобы сделать овеществление предметом обсуждения*, или эксплуатируют, чтобы тематизировать саму эксплуатацию. В свете этого риск оказаться поверхностными, время от времени сопровождающий обобщение социальных идентичностей в произведении искусства («безработные», «слепые», «дети», «участники духового оркестра» и т.п.), всегда должен сопоставляться с господствующими способами медиа-репрезентации, на борьбу с которой эти работы так часто бывают направлены³⁷. Здесь, с моей точки зрения, и проходит граница между не требующими усилий действиями, присущими многим примерам «искусства ярмарок искусства» и теми более волнующими работами, которые не просто пользуются современными условиями труда, но затрагивают наше отношение к ним, выявляя традиционно не демонстрируемые структуры. Нельзя отрицать, что в худших случаях делегированный перформанс действительно производит эксцентрично срежиссированную реальность, предназначенную для медиа, а вовсе не парадоксально опосредованное присутствие. Но в лучших слу-

Паола Пиви
«Сто китайцев»,
документация
перформанса,
1998–2005



чаях делегированный перформанс производит субверсивные события, свидетельствующие о наличии общей для зрителей и исполнителей реальности и бросающие вызов не только общепринятым способам мыслить наслаждение, труд и этику, но и традиционным интеллектуальным схемам, с помощью которых мы анализируем сегодня эти идеи.

Перевод с английского
ВЕРЫ АКУЛОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ

¹В этой главе я не буду обращаться к реенактментам, хотя они часто действуют на смежных территориях (см., например, последние, 2010 года, ретроспективы Марины Абрамович в MoMA и Тани Бругеры в музее искусств Нойберге или Европейский тур Аллана Капроу «Искусство как жизнь», инициированный мюнхенским Домом искусства в 2006 году). Реенактмент, как и делегированный перформанс, происходит из институционализации перформанса и облегчает его распространение. Хорошее краткое описание реенактмента см. в каталоге Life, Once More, Rotterdam: Wille de Wit, 2005.

²В каждой публикации Сьерры его работы документируются черно-белыми фотографиями, названием произведения и кратким сопроводительным текс-

том, в котором объясняется, где и когда был совершен перформанс, и информацией о том, сколько получили участники. Для последних работ Сьерры характерна более грубая спектакулярность, и в них денежный вопрос не выдвигается на первый план.

³В этой связи часто ссылаются на «этнологические спектакли», разыгрывавшиеся на Всемирных выставках в конце XIX и начале XX века, такие как «негритянская деревня» на Всемирной выставке в Париже 1878 и 1889 годах. Такие мероприятия пропагандировали имперскую миссию Франции и обусловили формирование интереса к «примитивному» искусству. См.: Burton Benedict, 'International Exhibitions and National Identity', *Anthropology Today*, 7:3, June 1991, pp. 5–9. Бенедикт отмечает, что «вся Колониальная выставка 1931 года была театральным представлением» (р. 7).

⁴См., например, мнение о Сьерре Барнаби Дрэбля в: 'Art Taking Place: A Debate', in Timon Beyes, Amelie Deußelhard, Sophie-Thérèse Krempf (eds.), *Parcypate: Art and Urban Space*, Zurich: Verlag Niggli AG, 2009, p. 112.

⁵Сюда же можно отнести и берлинскую перформанс-группу «Римини Протокол» (Rimini Protokoll), которая использует «экспертов в повседневной жизни» как основу для таких перформансов, как *Soko São Paulo* (2007, с участием бразильских полицейских), «Дети аэропортов» (Airport Kids, 2008, с участием детей, живших как минимум в трех странах) или *Deadline* (2003, с участием работника крематория, судебного работника каменщика и флориста).

⁶Используя этот термин, он не отсылает к сконструированным ситуациям

Ситуационистского интернационала. ⁷На сайте www.doragarcia.net появляется новая запись при каждой очередной итерации «Посланника».

⁸Посетители узнавали о перформансе благодаря вывешенному на ярмарке большому плакату, хотя сторонний наблюдатель никогда не узнал бы, чем заканчивались эти разговоры. Работа была основана на воспоминаниях бывшего восточногерманского шпиона, который использовал привлекательных молодых агентов-мужчин для соблазнения секретарши в Бонне, чтобы получить доступ к конфиденциальной информации. ⁹Гарсия признает, что на нее повлиял Августо Боал, но отвергает его исходную посылку, что искусство должно принести политическую пользу. (Личное письмо автору, 22 декабря 2010 года.)

¹⁰Ср. «Сделай салат» (Make a Salad, 1962) и «Обувь, которую вы выбираете» (Shoes of Your Choice, 1963) Элисон Нолз, где художница готовит много салата для аудитории и приглашает людей снять обувь и, держа ее в руках, рассказать о ней публично.

¹¹Крид, цит. по: Charlotte Higgins, 'Martin Creed's New Piece for Tate Britain: A Show That Will Run and Run', *Guardian*, 1 July 2008. В «Балете (Работы № 1020)» Крида (Ballet (Work no. 1020), 2009) пять танцовщиц ограничены использованием пяти основных позиций классического балета, каждой из которых соответствует определенная музыкальная нота.

¹²Например, в 'Art in Politically Charged Places' (Photographers Gallery, London, 13 December 2004) и 'Public Time: A Symposium' (Modern Art Oxford, 25 May 2006).

¹³Название работы Коллинза отсылает к фильму Поллака «Занятых лошадей пристреливают, не правда ли?» (1969), в котором несколько персонажей соревнуются в танцевальном марафоне в эпоху Великой депрессии. Фильм превосходит современную культуру реалити-телевидения, в которой путь участников к славе и финансовому успеху неразрывно слит с коммерческой эксплуатацией.

¹⁴См. расшифровку этой дискуссии в Claire Bishop and Silvia Tramontana (eds.), *Double Agent*, London: ICA, 2009, pp. 99–106. См. также комментарии Жмиевского о его роли как автора в 'Terror of the Normal: Sebastian Cichocki interviews Artur Żmijewski', Tauber Bach, Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst, 2003, p. 112.

¹⁵Annette Hill, *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*, London: Routledge, 2005, p. 17. Хилл отмечает, что «рефлексивность, перформанс и границы между фактом и вымыслом — все это отличительные признаки программирования реальности» (р. 20).

¹⁶Анализ этих категорий см. в Jane Roscoe and Craig Hight, *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester: Manchester University Press, 2001. Корни сложившейся в 70-е документалистики наблюдения — в «прямом кино» (США), *синема-верите* (Франция) и телевидении с использованием скрытой камеры (Великобритания). См.: Hill, *Reality TV*, p. 20.

¹⁷Уоткинс описывает процесс отбора участников, который для него больше связан с визуальным искусством, чем с традиционным кастингом в кино, в *'The War Game'*, in Alan Rosenthal, *The New Documentary in Action*, University of California Press, 1971, pp. 151–63.

¹⁸Так, в «Коммуне» у героев берут интервью для прямого телепортатжа о событиях 1871 года.

¹⁹Перформанс был «демократичным режимом искусства, в котором молодые художники, не имевшие доступа к художественным галереям или денег для производства в мастерских работ для выставок, могли быстро продемонстрировать свои работы другим художникам в данном сообществе». (Dan Grabam, *Performance: End of the 60s*, in *Two-Way Mirror Power*, Cambridge, MA: MIT Press, 1999, p. 143.)

²⁰Jack Bankowsky, *'Tent Community'*, *Artforum*, October 2005, pp. 228–32.

²¹Тейт взяла на работу куратора перформансов в 2002 году, а MoMA в 2006 году открыл отдел медиа (как ответвление отдела кино), который в 2009 году изменил название на «отдел медиа- и перформанс-арта». Центр Помпиду никогда не имел куратора перформансов и не рассматривал возможность создания специального отдела, поскольку перформанс всегда входил в область компетенции отдела современного искусства. (Бернар Биштен в электронном письме автору, 17 августа 2010 г.)

²²Во время работы над «Двойным агентом» (Double Agent, ICA London, 2008) мы с Марком Слейденом попытались заказать Филу Коллинза новую работу. Он предложил проект под названием «Литературный рабовладелец» (Ghost Rider): он хотел нанять литературного негра для написания статьи о литературных неграх, которая затем была бы опубликована в «Гардиан» под именем Фила Коллинза. Однако получившуюся статью Коллинз посчитал неподходящей как по стилю, так и содержанию, поскольку нанятый им автор попытался воспроизвести особенности его языка, и этот текст так и не был опубликован.

²³Болтански и Кьятелло называют привлечение прибыли из неуловимой уникальности конкретного места, человека или услуги «коммодификацией подлинного» (см.: Болтански К., Кьятелло Э.

Новый дух капитализма. М.: Новое литературное обозрение, 2011). Позитивную оценку этого явления см. в работе James Gilmore and B. Joseph Pine II, *Authenticity: What Consumers Really Want*, Boston, MA: Harvard Business School, 2007.

²⁴Тино Сегал в дискуссии в лондонском Институте современного искусства, 19 ноября 2004 г.

²⁵Разные версии были еще и экспериментами с различными пространствами: танцевальной студией с зеркальными стенами (Париж), театром (Левен, Вавриав, Берлин), галереей (турбинный зал Тейт Модерн).

²⁶Клоссовски отсылает к «Новой Жюстине» Сада: д'Эстерваль может спать только с теми, кто согласится получить за это деньги. Высокая оценка одного партнера (и выделение его из тысячи других) отмечается финансовой оценкой. См.: Pierre Klossowski, *La monnaie vivante*, Paris: Editions Jo Ile Losfeld, 1994, p. 62.

²⁷Иными словами, с наступлением индустриализации «сластоустное переживание» больше не привязано к ауратическому ремесленному объекту — оно связывается с поверхностным продуктом массового производства, который позволяет сластоустному переживанию экстернализоваться и стать предметом обмена, что, однако, всегда происходит через посредство институциональных норм экономики.

²⁸Klossowski, *La monnaie vivante*, p. 12.

²⁹Pierre Bal-Blanc, in Elisabeth Lebovici, *'The Death of the Audience: A Conversation with Pierre Bal-Blanc'*, e-flux journal, 13, February 2010, электронный доступ: www.e-flux.com

³⁰Pierre Bal-Blanc, *'Notes de mise en scène: La Monnaie Vivante'*, p. 5; электронный доступ (в формате pdf): www.cacbrigney.com (в переводе К. Бишоп).

³¹Эта работа была впервые показана на выставке Гонсалеса-Торреса «Каждую неделю что-то меняется» (2 мая — 1 июня 1991 г., галерея Андреа Розен, Нью-Йорк), а затем в Гамбургской художественной галерее (Hamburger Kunstverein), где в роли танцовщика выступил Баль-Блан.

³²Удивительно, что из всех участников делегированных перформансов, с которыми я говорила, Баль-Блан — единственный, кто не получал удовольствия от процесса участия. Самая обычная реакция исполнителя — радость от приобретения нового опыта. Как отмечает Джо Сканлан, удовольствие участников может простираться настолько далеко, что они теряют критический взгляд на работы, в которых участвуют, и зарабатывают нечто вроде Стокгольмского синдрома: они испытывают благодарность к своим арт-похитителям и

оказываются неспособны признать скудость возврата от труда, который они вложили в произведение искусства. См. ответ Джо Сканлана Дону Берду на странице корреспонденции: *Artforum*, September 2010, pp. 54, 56.

³³Во втором издании книги «Сад — мой ближний» (Sade Mon Prochain, 1941) Клоссовски пересматривает свое прочтение Сада в рамках своих посткатолических взглядов. Теперь он видит сексуальные извращения Сада как универсальное оппозиционные, а не как тайное утверждение Бога. См.: Ian James, *Pierre Klossowski: The Persistence of a Name*, Oxford: Legenda/European Humanities Research Centre, 2000.

³⁴«Садисту никогда не пришла бы в голову идея получить удовольствие от боли другого, если бы прежде он сам не испытал "по-мазохистски" связи между своей болью и своим удовольствием» (Делез Ж. Представление Мазохизма // Венера в мехах. М.: РИК «Культура», 1992. С. 221).

³⁵В целом, вместо того, чтобы критиковать всех художников в равной степени, уличая их в эксплуатации, следовало бы уделять гораздо больше внимания способам репрезентации, будь то огромные ильфографические изображения, как в случае Ванессы Биксфорт, или короткие документальные видеоролики, как у Жмиевского.

³⁶Например, можно провести различие между теми художниками, произведения которых эксплицитно обращаются к вопросам этики (как Жмиевский с работой 2004 года «80064») и теми, кто использует этический дискомфорт как технический прием для выражения и выделения вопросов труда (как Сьерра) или контроля (как Бругера).

³⁷Как явно демонстрирует «Возвращение реального» Фила Коллинза (Return of the Real, 2006–2007), реальности-телевидение зависит от безжалостного этиквания участников в рамки стереотипных персонажей и клишированных повествований, предсказуемость которых должна помочь получить высокие рейтинги.

Клер Бишоп

Родилась в 1971 году. Критик и теоретик современного искусства. Живет в Нью-Йорке.



ОТ ПЛОЩАДИ К СООБЩЕСТВУ. НУЛЕВЫЕ И УКРАИНСКОЕ ИСКУССТВО

НИКИТА КАДАН



Группа «Р.Э.П.»
«Евроремонт в Европе»,
«Кунстраум»,
Мюнхен,
2010

Группа «Р.Э.П.»
«Колонна для музея»,
Музейный комплекс
«Художественный
Арсенал», Киев,
2011

Контуры десятилетия обретают четкость лишь на расстоянии. Поворотные для общества и искусства события с этими контурами не совпали. Украинские 90-е слишком затянулись и окончательно завершились лишь в «оранжевом» 2004 году. Это было десятилетие мучительного восхождения, патетического момента пребывания на вершине в лучах новой надежды и — еще более мучительного скатывания в яму всеобщей депрессии. Экономический кризис конца нулевых и крах неолиберальных иллюзий отлично завершают десятилетие эйфории «демократии и свободного рынка» хотя

бы на символическом уровне. Эта эйфория сочеталась с импульсивным присвоением всего, до чего только можно дотянуться, забвением общего дела и любой долгосрочной стратегии. Но за катастрофой не последовали новые возможности, не открылся новый горизонт. Общество билось в судорогах, а катастрофа стала привычным фоном повседневности.

Мои нулевые ускользают от четких контуров и рамок. Но я попробую наложить эти контуры на семь лет практики современного украинского искусства: опыт «поколения 2004», трансформация художественной сце-

ны, «посторанжевое» воодушевление и разочарование, фрагментация общества и объединение низовых групп. Я также хотел бы использовать несколько образов, которые, как мне кажется, удачно описывают облик этого десятилетия — сцена, площадь, евроремонт, сообщество.

Сцена и площадь

Итак, 2004 год — начало моих нулевых; площадь, социальные изменения, которые происходят здесь и сейчас, возможность прикоснуться к истории и, как кажется, вместе с другими участниками протестов повлиять на ее развитие. Тогда же — начало деятельности «Р.Э.П.» как группы быстрого реагирования, пытавшейся создать новую образность массового горизонтального волеизъявления, прямой демократии. «Посторанжевое» продолжение, акции 2005–2006 — не столь спонтанный, но все же сделанный по горячим следам анализ отношений языка площади и языка власти. Той самой власти, которая начала с публичного отождествления себя с площадью, пусть и возвышаясь над ней на сценических подмостках. Сцена вскоре опустела, ее заменил сияющий экран, и началась рутина — перераспределение полномочий и освоение ресурсов. На оставленной манифестантами площади множжились самозванные «коалиции участников оранжевой революции» и профессиональные «герои Майдана». Незрелый язык прямой демократии оказался в услужении у демократии представительной, или попросту



Группа «Р.Э.П.»
«Евроремонт в Европе»,
«Кунстраум»,
 Мюнхен,
 2010

рынка власти — отчего стал быстро деградировать. Мне трудно сказать, чего было больше в наших акциях «посторанжевых» лет — желания воскресить этот язык, или, наоборот, похоронить его окончательно, защитив от осквернения «молодыми менеджерами» украинского политикума, сплывающих на любимых костях, чтобы скорее избыть горечь прощания.

Разделение сценического (и впоследствии экранного) и горизонтального, коммуитарного, сетевого — урок оранжевых событий. В завершающей дискуссии проекта *Revolutionary moments* один из «оранжевых» активистов с искренней растерянностью признался: «Те, кто стоял на сцене, уходя, не сказали нам, что делать дальше». К выборам 2010 года распределение власти стало уже «закранным», а «площадь» разделилась на две конку-

рирующие группы: торговцев аффектами и аффекированных потребителей. Те, кто когда-то «был площадью», стали одержимы политикой «сцены» — причем одержимость эта была, по сути, глубоко аполитичной. Конец нулевых покрыл ростки коллективной субъективности площади толстым слоем потребительской сонливости и идентитарных конфликтов — или поток атомизированных индивидов, стремящийся сквозь офисные здания и торгово-развлекательные центры, или одержимые «страстью исключающего Единого» правые «пассионарии» — неважно, пророссийские, прозападные или ультранационалисты, или же немые миллионы, работающие, не подымая головы, лишь бы выжить.

Распад демократического (основывающегося на самоуправлении) коллективного те-

ла, изгнанного с площади (здесь можно вспомнить разогнанный властями палаточный городок боровшихся против нового налогового кодекса мелких предпринимателей, который называли «предпринимательским Майданом»), привел к тому, что это тело лишилось своего контура, удерживавшего его общую форму. Так окончился короткий период, когда украинское искусство могло идентифицировать себя с площадью, с пространством, внеположным институтам.

Евроремонт

В первой половине нулевых завершился период западного и, в частности, соросовского финансирования постсоветского современного искусства — финансирования в режиме «гуманитарной помощи», определявшего 90-е. Художественное сообщество оказалось привязано к украинскому частному капиталу, от милостей которого зависит в том числе и основной государственный музейный проект — комплекс «Художественный Арсенал». Тот тип институционального строительства, выставочной политики и, в конечном счете, самого искусства, который оказался востребован местным капиталом, можно определить в терминах культуры евроремонта.

Евроремонт — важнейший культурный феномен, являющийся базовым для понимания постсоветской Украины, хотя отдельно можно говорить и, к примеру, о российском или молдавском евроремонте. Также стоит разделять, с одной стороны, евроремонт 90-х, как временное оформление выделенного, приватизированного и огороженного участка, и с другой — евроремонт нулевых, как всепроникающий мировоззренческий принцип, выражающий-

ся как в «евроремонтной роскоши», так и в «евроремонтной нищете».

Украинский евроремонт нулевых — это сменные поверхности, гипсокартон и пластик; дешевая мечта, рекламный соблазн, физически вытесняющий недостойную действительность. Евроремонт — это и самоидентификация через потребление, дорогой и стремительно исчезающий смысла спектакль представительной демократии, эйфория «вечного сегодня», пленка с напечатанной рекламой, наклеенная на гранит советского метрополитена; риторика «евроинтеграции» или «особого пути» (прозападное/пророссийское как основной принцип политической поляризации). Евроремонт — это забвение классового, благотворительность тех, кто присвоил общее достояние. Это художники, которые хотят выставиться и, более того, боятся, что выставиться им не дадут, — и поэтому они бесплатно организуют досуг для богатых. Это и сами богатые, которые «дают художникам возможность» и даже настоятельно требуют искусства — и как результат полная прекаризация художников, гарантирующих исполнение этих требований, но не получающих ничего взамен. Это искусство, которое в результате превращается в сделанный на коленках декор или анекдотичный «легкий» стиль художественной критики, в основе которого лежат стыд и фрустрация. Евроремонт — это очередь перед металлоискателем *PinchukArtCentre*, рекламные баннеры и стенды с мебелью и автомобилями, выставленные наравне с художественными работами в экспозициях «Художественного Арсенала».

Впрочем, если евроремонт в частном *PinchukArtCentre* более впечатляющий, то в государст-

венном «Арсенале» и его журнале *ArtUkraine* он, скорее, невинно-простоватый. Однако в обоих случаях речь идет о фасаде без фундамента, легковесной, необязательной институциональной работе, которая может в любой момент пасть жертвой случайного стечения обстоятельств: исчезновения частного интереса или возникновения новой комбинации интересов властных. Создать фасад несложно, а факт его наличия трудно оспорить. А о «невидимой» рутинной работе, долговечном строительстве «на века» можно забыть! Диктат сиюминутной, очевидной, бесспорной потребности, ее преимущество по отношению к любой перспективе — суть евроремонта. Косметический ремонт в разваливающемся здании? Да, ведь нам нужна блестящая чистая поверхность! Здесь и сейчас! В конце концов, зачем делать проекты с какой-то «проблематикой», если и заказчику, и широкой публике достаточно голый событийности? А для профессиональной среды такая событийность дает возможность хотя бы для самовоспроизводства, пусть даже и тавтологичного, бесперспективного. Зачем создавать архив, если тавтологичное повторение в нем не нуждается? Зачем анализировать — это ведь все равно, что пилить сук, на котором сидишь? Любой анализ делает очевидным реальное значение «проектов-событий», несоотносимое с их масштабом. Зачем собирать коллекцию, отражающую художественный процесс в его развитии, ведь этот процесс столь эфемерен — особенно в сравнении с недолговечным воодушевлением коллекционера? Зачем выплачивать гонорары художникам — ведь они согласны выставиться и бесплатно? Зачем создавать прочные и постоянные связи с интернацио-

нальным контекстом — ведь это предоставит международной среде возможность судить и оценивать украинский евроремонт; и очевидно, что оценка эта будет для него убийственной. Гораздо легче просто купить себе немного «Запада», чем и занимается *PinchukArtCentre*. На этой же логике основан украинский проект на Венецианской биеннале 2011, курируемый Акилле Бонито Оливой.

Культура евроремонта выражается также и в том, чтобы использовать западную ситуацию как образец для ситуации местной. Признание в Украине критического искусства «поколения 2004» стало возможно в основном благодаря присутствию художников этого течения в западных институциях, представляющих «готовые» нормативы для суждения о местной сцене. Но настоящее, не «евроремонтное» присутствие в международном пространстве предполагает не полное подчинение западным институциональным нормативам, основанным на разделении публичной сферы и рынка, а критический подход к этим нормативам, их пересмотр по отношению к местным копиям западных институций. Можно, конечно, выбрать и стратегию критического универсализма, возвышающего пространство искусства над национальными и региональными границами и (само)колонизацией с евроремонтным фасадом. Но в чем конкретно состоит этот универсализм? Опираясь на какие ценности мы можем производить внешнее суждение о западной «нормальности» и ее здешней имитации?

Сообщество

Нулевые изменили структуру украинской художественной сцены в ее доинституциональных основаниях. Их вполне

можно назвать десятилетием сообществ. Появление художественных сообществ стало следствием разочарования художников в украинских институциях (что, впрочем, не предполагало полного «исхода» из институционального пространства) и кризиса профессиональной художественной критики (что потребовало новых механизмов самонастройки). Если дисциплинарные структуры, к которым обращалось «поколение 2004», располагались в основном на Западе, то на местной сцене была создана «параллельная система» описания, проектирования и обсуждения самоорганизованных выставок. Однако экономикой украинского искусства в основном управляют люди из предыдущей формации, а также молодые функционеры, очень поверхностно знакомые с жизнью и ценностями новых сообществ. Тем не менее, «параллельная система» оказывается связанной множеством нитей с «основной».

Задачей следующего периода развития украинского искусства мне видится использование накопленного ресурса горизонтальных связей для реформы вертикальной институциональной системы, в частности, для защиты трудовых прав художников и других работников искусства, а также для поддержания качества художественной репрезентации и критики, что будет способствовать формированию новых социальных запросов. Надо заставить художественные институции служить искусству.

Все ключевые проекты конца нулевых, созданные молодым и средним поколениями, — художественные, междисциплинарные, социально-критические («Центр визуальной культуры» при Киево-Могилянской академии, «Худсовет», CCC-K, журналы «Простор» и «Спільне»), — имеют коммунитарное основание.

Именно они, как мне кажется, представляют собой мостик к следующему десятилетию, к новой ситуации. Каждый из них сочетает в себе черты сообщества и институции. Каждый предполагает переосмысление и изобретение новых форм: образования и научной работы, кураторства, организации и описания художественного процесса, редакционной и издательской работы. За счет этого создается пространство сопричастия искусства, литературы, публицистики и социальной теории. По своей эффективности эти инициативы зачастую могут соперничать с проектами, имеющими более традиционные организационные принципы, а по производимому смыслу — выигрывают с большим перевесом. Однако коммунитарные проекты, заменив «твердые» социальные связи текучей межличностной близостью, должны постоянно утверждать свою связь с обществом — это центры проектирования и постоянной ревизии, проверки себя. И хотя утвержденного договора с обществом нет, перезаключать его надо постоянно и по множеству поводов. В этом и состоит рутинное взаимодействие сообществ и социума.

Заключение

Украинское искусство прошедшего десятилетия развивалось в среде двух поколений, условно привязанных к 1987 и 2004 годам. Первое перешло из институций «гуманитарной помощи» 90-х в институции евроремонта нулевых. Второе работает между этими евроремонтными, фасадными и мало укорененными в обществе местными институциями, низовой самоорганизацией и западной художественной системой. К концу нулевых эти самоорганизованные сообщества все сильнее

склоняются в сторону некой новой дисциплинарности, приобретают все более институционализированные формы.

Распад площади образца 2004 года привел не только к фрагментации и разочарованию, но и к возникновению децентрализованных сетевых структур сопротивления, изобретению социальной альтернативы, гораздо более артикулированной политически и гораздо менее скромной в требованиях в сравнении с «оранжевым» движением.

Искусство стало одной из территорий этого изобретения, что глубоко повлияло на поэтику нулевых. Текучие межличностные связи и отношения, отражающиеся в моделях и набросках новых социальных форм и все еще требующие «твердой» записи, — вот что лежит в основе этой поэтики. Но долго ли такая поэтика продержится в условиях старой экономики искусства? Коммунитарная экономика времени предполагает безвозмездную трату сообществом многих часов, недель и даже лет, которые можно было бы успешно продать в условиях конкурентной среды. Время, которое «могло бы быть потрачено с пользой», бросается в пламя сообщества. И чтобы понять художественные процессы нулевых, те, кто перешагивает в новое десятилетие, должны всегда принимать во внимание эту глубокую «непрактичность» художников.



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

УСТАЛОСТЬ И СТАРЧЕСКАЯ УТОПИЯ ГРЯДУЩЕГО ЕВРОПЕЙСКОГО ВОССТАНИЯ*

ФРАНКО БЕРАРДИ БИФО



*Материал
проиллюстрирован
видами проекта
Кристиана
Болтански,
представленного
на 54-й
Венецианской
биеннале
в павильоне
Франции*

Не так давно многие интеллектуалы, в том числе Юрген Хабермас и Жак Деррида, говорили о необходимости создания институций для принятия единых политических решений на уровне Европейского Союза. Сегодня, после греческого долгового кризиса, создается впечатление, что проевропейские интеллектуалы получили то, на что сами же направились: управление Евросоюза действительно стало политическим, но, к сожалению, ключевыми для этой политики являются финансовые интересы. Началом европейской трагедии стало усиление господства финансовой сферы над европейским обществом.

Институты государства всеобщего благосостояния подвергаются нападкам со стороны неолиберализма вот уже тридцать лет. Полная занятость, трудовые права, социальное обеспечение, пенсии, государственное образование и общественный транспорт — все эти области постепенно приходят в упадок или же целенаправленно ослабляются и разрушаются. Тридцатилетие неолиберальной одержимости привело нас к катастрофе. Что дальше? Правящий класс отвечает просто: все то же самое, только еще больше. Нужно продолжать сокращать зарплаты в госсекторе и повышать пенсионный возраст, игно-

рировать социальные нужды и попираить права работников.

Тридцать лет назад Тэтчер провозгласила, что общества не существует, и сегодня эти слова становятся реальностью. Общество в самом деле исчезает; уступая место джунглям, где каждый воюет с каждым. После греческого кризиса людям стали еще настойчивее навязывать монетаристские догмы — в надежде, что увеличенная доза яда подействует как противоядие. Однако сокращение спроса приведет к рецессии, единственным результатом которой станет дальнейшее сосредоточение капитала в руках финансовой элиты и еще большее обнищание рабочего класса.

В ответ на греческий финансовый кризис было объявлено чрезвычайное положение: сампровозглашенный совет директоров ЕС в составе Меркель, Саркози и Трише навязал национальным правительствам европейских стран дефляционную политику. Стремясь спасти финансовую систему, этот триумvirат перенаправляет ресурсы от общества к банкам. А чтобы вернуть актуальность никчемной философии неолиберализма, он урезает расходы на социальную сферу, снижает зарплаты, повышает пенсионный возраст и создает нестабильные условия для молодого поколения работников. Те, кто не признает великой необходимости конкуренции и роста, будут исключены. Тем, кто решает играть по правилам, придется смирять-

**Текст был впервые опубликован в журнале E-flux, № 21, 2010.*



ся с любыми лишениями и страданиями во имя великой необходимости. Но кто сказал, что мы обязаны в этом участвовать?

Парадоксальным образом крах неолиберальной политики обернулся новой победой неолиберализма и консолидацией элит. Когда обрушилась американская финансовая система, все ожидали прекращения или хотя бы замедления концентрации капитала — перераспределение благ казалось необходимым условием для спасения экономики. Но этого не произошло. Кейнсианский путь даже не был опробован — Полу Кругману оставалось лишь раз за разом предлагать свои более чем разумные альтернативы, которые никто не желал рассматривать.

Воспользовавшись кризисом, крупные финансисты буквально обокрали американское общество. Теперь очередь за Европой. Есть ли хоть какая-то надежда остановить это безумие? Социальный взрыв возможен, поскольку очевидно, что скоро жизненные условия станут невыносимыми. Однако нельзя исключать, что прекаризация и разрушение социальной солидарности приведет к ужасающему итогу — этнической гражданской войне в масштабах континента и распаду Евросоюза, которые высвободят самые низменные инстинкты наций.

В Париже, Лондоне, Барселоне, Риме и Афинах уже прошли массовые демонстрации против политики бюджетной экономии. Но это не остановит массивное наступление на социальную сферу, ведь Европейский союз не демократия, а финансовая диктатура, в которой ключевые политические решения принимаются в обход общественной дискуссии.

Мирных демонстраций недостаточно, чтобы изменить этот курс, а насильственные выступления слишком легко могут быть использованы расистами и преступниками. Глубинные изменения в социальном восприятии и образе жизни общества приведут к тому, что все больше людей будет покидать поле экономики, выходя из игры труда и потребления. Эти люди отбросят индивидуальное потребление ради создания новых, передовых форм сосуществования, построения деревенской экономики в пространстве метрополии.

За вычетом тех, кто страдает жадностью или психотической манией, люди хотят немногого — прожить приятную, по возможности долгую жизнь и потреблять ровно столько, сколько нужно, чтобы поддерживать хо-

рошую форму и быть в состоянии заниматься любовью. Политические и моральные ценности, на которых основывается стремление к такому образу жизни, обозначаются высоким словом «цивилизация». Однако если мы хотим быть частью игры, которая ведется в банках и на рынках, то, согласно финансовой догме, мы должны отказаться от приятной спокойной жизни. Отказаться от цивилизации.

Но чего ради нам соглашаться на такой обмен? Источником богатства Европы являются не стабильность евро, не международные рынки или способности менеджеров контролировать их прибыли. Европа богата потому, что у нее есть миллионы интеллектуалов, ученых, технических специалистов, врачей и поэтов. У нее есть миллионы работников, которые на протяжении столетий накапливали технические знания. Европа богата потому, что на протяжении всей своей истории ей неизменно удавалось ценить компетентность, а не только конкуренцию, радушно принимать и интегрировать другие культуры. И при этом нельзя забывать, что Европа богата еще и потому, что в течение четырех веков она жестоко эксплуатировала материальные и человеческие ресурсы других континентов.

Итак, от чего-то мы должны отказаться, но от чего именно? Несомненно, нам следует отказаться от сверхпотребления, навязываемого крупными корпорациями, но не от традиции гуманизма, просвещения и социализма — не от свободы, прав и благосостояния. И этот выбор должен быть сделан не потому, что мы привязаны к старомодным принципам прошлого, а потому, что именно эти принципы делают возможным достойное существование.

Революционный путь для нас закрыт. Понятие революции сегодня лишилось всякого смысла — оно преувеличивает значение политической воли, не учитывая всю сложность современного общества. Наша единственная надежда — переход к новой парадигме, основывающейся не на росте производства, прибыли и накоплении, а на всесторонней реализации силы коллективного разума.

Банальности

Причины европейской трагедии коренятся в ложном представлении о социальной реальности, основанном на нескольких допущениях, которые противоречат повседневному опыту, но несмотря на это преподносятся как абсолютная истина и неоспоримая догма.

Банальность № 1: чтобы сбалансировать бюджеты европейских стран, нужно резко сократить государственные расходы. На самом деле европейские государства урезают свои бюджеты уже тридцать лет, а сейчас они заняты перекачиванием финансовых ресурсов из социальной инфраструктуры в банки и корпорации. Этот процесс уже нанес обществу значительный ущерб и в дальнейшем навредит еще больше.

Банальность № 2: европейская экономика должна конкурировать с растущими экономиками развивающихся стран, а это можно добиться лишь путем сокращения затрат на оплату труда. Иными словами, чтобы европейцы стали более конкурентоспособными в строго экономическом смысле, им необходимо обеднеть. Именно это сейчас и происходит: растет безработица, приватизируется образование, распространяются расистские настроения. Однако никто так и не попытался объяснить, почему единственный

критерий оценки благосостояния должен быть по природе своей финансовым.

Банальность № 3: производительность европейских рабочих должна вырасти, а зарплаты — понизиться. На деле это приводит к падению спроса, дефляции, депрессии и одновременно перепроизводству. Сорок процентов производимых в Европе автомобилей никогда не найдут своих покупателей (и слава богу). Так почему же автомобильные концерны стремятся увеличить производительность своих рабочих, которые и без того подвергнуты сверхэксплуатации? Потребление снижается, потому что уменьшаются зарплаты, но также и потому, что европейцам просто не нужно больше машин.

Банальность № 4: пенсионный возраст должен быть увеличен, потому что в будущем молодежи станет слишком мало, а пожилых людей слишком много. Пенсионный возраст уже был повышен во всех европейских странах, включая Францию. Но все аргументы, приводимые властями в защиту пенсионной реформы, бессмысленны. За последние пятьдесят лет производительность среднего европейского рабочего возросла в пять раз, так что, когда придет время, небольшое число молодых сможет прокормить всех пенсионеров. На самом деле повышение пенсионного возраста не имеет никакого отношения к заботе об обществе. Это просто уловка, к которой капиталисты прибегают с единственной целью, — снизить расходы на зарплату. Они предпочтут платить бедному старому рабочему зарплату, а не заслуженную пенсию, и предоставить молодежи самой устраивать свою судьбу, соглашаясь на любую нестабильную или просто низкооплачиваемую работу.

Ни один европейский политик не осмеливается поставить эти фундаментальные банальности под сомнение. А те, кто протестует против разорительных мер, обвиняются в неспособностях понять насущную задачу — ускорить дерегуляцию, которая и спровоцировала нынешний коллапс. Правящий класс позднего неолиберализма заявляет, что если дерегуляция вызвала крах системы, то нам нужно больше дерегуляции. Низкие налоги на высокие доходы привели к падению спроса? — Так давайте снизим налоги еще сильнее. Сверхэксплуатация привела к производству непродаваемых, никому не нужных автомобилей? — Значит, надо нарастить автомобильное производство! Что с ними? Они все сошли с ума? Вероятно, просто впали в панику перед лицом собственной беспомощности.

Эстетика Европы

Эстетика Европейского союза — это по определению холодная эстетика. Евросоюз появился как следствие Второй мировой войны, его целью было преодоление старых националистических и идеологических страстей — в этом и заключалась его прогрессивная и прагматическая природа. Однако позднее этот основополагающий антимифологический миф оказался искажен и предан забвению. Говоря словами Эв Шаррен, «Европа — это мир, Европа — это благополучие [...] Гранит, стекло и бетон — депрессивная архитектурная нейтральность [...] Эта скромность без изыска помогает нам делать вид, что мы вне политики, что мы просто управляем»¹.

Шаррен описывает эстетическую ситуацию, в которой находился Евросоюз на протяжении последних десятилетий. Но проблема в том, что такой апатич-



ный тип человеческого сосуществования возможен лишь в условиях экономического процветания. Пока в ЕС будет гарантирован постоянный рост уровня потребления, господство монетаризма будет способствовать росту экономики и ЕС сможет продолжать свое существование. Евросоюз — это фиктивная демократия, управляемая авторитарной организацией под названием Европейский центральный банк. И если Федеральная резервная система США была создана для стабилизации курса американской национальной валюты и максимизации занятости, то главная цель ЕЦБ — борьба с инфляцией. Но сегодня эта цель лишилась всяких рациональных оснований, поскольку дефляция стала непреодолимым экономическим трендом.

Простые люди полностью лишены возможности влиять на политику ЕЦБ — банк в принципе не подчиняется политической власти. Именно поэтому они относятся к общеевропейским выборам как к пустой формальности. Скоро европейцы начнут воспринимать ЕС как чуждую, вражескую структуру.

Сегодня социальные движения должны переосмыслить основополагающий миф европейской истории — миф об энергии. В культуре и политическом воображении современности приоритет всегда отдавался мо-

лодости, страсти, энергии, агрессивности и экспансии. Классический капитализм основывается на эксплуатации физической энергии, современный же семиокапитализм подчинил себе психическую, нервную энергию общества — и сегодня это подчинение достигает предела, за которым может последовать лишь коллапс. Понятие усталости всегда отрицалось дискурсом современности, дискурсом «бури и натиска», фаустовской жажды бессмертия, бесконечного экономического роста и погони за прибылью, отрицания органических пределов развития.

Романтический культ молодости был культурным источником национализма. В эпоху колониализма британский и французский национализмы создавали культурные предпосылки для колониальной экспансии. Однако в конце XIX — начале XX века национализм стал языком самодовольствия молодых государств (Италии, Японии, Германии), в то время как старые империи (Российская, Австро-Венгерская и Османская) неуклонно двигались к своему концу. Национализм также утверждает господствующую роль молодого поколения в культуре и экономике. Все старомодное обесценивается, а старые люди презираются за их слабость. Фашизм всегда представлял нацию молодой.

В эпоху поздней современности этот образ стал ключевым для рекламы. В отличие от дискурса фашизма, рекламная индустрия поздней современности не порицает старость — она ее отрицает, заявляя, что возраст не должен мешать людям оставаться молодыми. Для этого достаточно лишь присоединиться к всеобщей оргии консюмеризма. В романе 1967 года «Жук Джек Бэррон» Норман Спинрад описал отрицание возраста и

времени как проявление крайней степени безумия глобального класса.

Фашизм, победивший в Италии после 1922 года, можно рассматривать как культ энергии (*energolatreia*) молодых. Сегодня Берлускони заново утверждает то же самое высокомерие, однако актеры этой комедии — старики, которым, чтобы играть сильных и энергичных, требуются косметические средства и Виагра. И героическая мифология фашизма, и рекламная мифология субкультуры Берлускони основываются на одержимости властью. Первая обращалась к таким добродетелям, как сила, энергия и гордость, в то время как для последней важнее хитрость, техника и финансы. И если энергичное юношеское насилие итальянского фашизма привело ко Второй мировой войне с ее невыносимым количеством смертей и тотальным разрушением, то уместно будет задаться вопросом, к чему же приведет сегодняшняя *energolatreia* стариков.

За крайне редкими исключениями литература и кино не работали с темой старческой любви. Мы почти ничего о ней не знаем, ведь стариков практически никогда и не было. Еще несколько десятилетий назад трудно было найти человека старше шестидесяти. И хотя многие из тех, кто все-таки доживал до преклонного возраста, оказывались окружены аурой уважения и почитания, другие были отброшены на обочину общества, где сталкивались с одиночеством, нищетой и невозможностью объединиться в сообщество. Нам мало что известно о старении и ничего — об эмоциональной жизни стариков и их способности к социальной организации, солидарности, об их политической силе. Мы ничего об этом не знаем, поскольку у нас никогда

не было такого опыта. Но сейчас мы начинаем это переживать.

Судьба Европы будет решена в сфере биополитики — на границе между консюмеризмом, техно-санитарной молодежной агрессивностью и возможностью коллективного осознания пределов биологического (чувствительного) организма. Наступила эра старения — и в Европе этот опыт впервые обретет свой голос.

Терапевтический парадокс

В западной культуре нет места усталости, и сегодня это стало проблемой. Нужно понять и принять усталость как новую парадигму социальной жизни. Культурная и психическая артикуляция усталости приведет нас к новому пониманию процветания и счастья. Движущей силой грядущего европейского восстания будет не энергия, а замедление, отказ и усталость. Это будет освобождение коллективного тела от оков эксплуатации, опирающейся на скорость и конкуренцию.

Запад впервые заговорил об усталости в 1972 году, когда для Римского клуба был подготовлен доклад «Пределы роста»². Именно тогда мы узнали, что физические ресурсы нашей планеты не безграничны. Спустя несколько месяцев после публикации доклада западный мир пережил первый нефтяной кризис, последовавший за так называемой войной Судного дня. Теперь мы должны отдавать себе отчет в том, что физическое тело Земли постепенно теряет энергию. Если в начале XXI века крах экономики доткомов привел к обнищанию и прекаризации когнитивных работников, то финансовый кризис сентября 2008 года распространил эти процессы на общество в целом. Однако западная культура еще не готова справляться с условиями,

сложившимися в результате этих кризисов, поскольку она отождествляет себя с энергией, экспансией и общественным благополучием.

На данный момент общее восприятие усталости не дает особых поводов для оптимизма — мир продолжает развиваться согласно императиву современного культа энергии, то есть императиву роста. В ближайшие годы треть европейского населения — поколение тех, кто родился после Второй мировой войны, в годы, когда Европа была наиболее близка к осуществлению давней мечты о мире, демократии и процветании, — достигнет старости. Молодое поколение, вступающее сегодня на рынок труда, лишено знаний прошлого поколения и не имеет политической силы, чтобы дать отпор сегодняшней хищнической экономике. Настала эра старости, с которой придет и общая форма *dementia senilis*, старческого слабоумия — боязни всего неизвестного, ксенофобии и потери исторической памяти. Но есть и другой сценарий, о возможности которого на культурном уровне нам не стоит забывать: процесс сенилизации может привести к новой культурной революции, основанной на силе усталости и умении с достоинством принимать неизбежное — силе, выявляющей чувственную медлительность тех, кто уже не ищет в жизни ничего кроме мудрости, тех, кто многое видел и ничего не забыл, кто сохраняет свежесть восприятия.

Таков урок, который Европа сможет извлечь, если ей удастся преодолеть капиталистическую одержимость накоплением. В противоположность энергичной субъективации, вдохновлявшей революционные теории XX века, современный радикализм должен выйти из режима

активизма и перейти в режим пассивности. Радикальная пассивность преодолест этос безостановочной производительности, навязанный нам неолиберализмом. И тогда наконец лопнет главный мыльный пузырь современной экономики — пузырь труда. Последние триста сорок лет мы работали слишком много, а последние тридцать лет — просто возмутительно много. Если мы все-таки придем к творческому осознанию усталости, то нынешняя депрессия может обернуться началом массового отказа от конкуренции, консюмеризма и подчинения труду.

Антрополог Грегори Бейтсон сказал бы, что нынешнее болезненное состояние Европы вызвано тем, что называется *double bind* — взаимоисключающие требования. Из этой ситуации есть парадоксальный выход: перестать бояться спада. Спад и снижение темпов роста предполагают отказ от участия в безумной всеобщей конкуренции. Только это может вывести нас из неолиберального состояния *double bind*.

Перевод с английского
ВЕРЫ АКУЛОВОЙ
и ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ève Charrin, "La Belgique, vertige de l'Europe", *Esprit* no. 353 (March–April 2009): 31–42.

² Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows, Jrgen Randers, William Behrens, *The Limits to Growth* (New York: Potomac Association, 1972).

Франко Берарди Бифо
Родился в 1948 году в Болонье. Философ и социальный теоретик. Живет в Милане.



ПОСЛЕ НУЛЕВЫХ: ЭПОХА ВНЕСИСТЕМНОГО АВАНГАРДА

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

1

Рубеж тысячелетия и начало нулевых запомнились ожиданием планетарной катастрофы, основанным на эсхатологических мифах эпохи высоких технологий. Зато в конце нулевых — начале десятых («точке невозврата» мировых системных кризисов) пришло более трезвое, лишенное иллюзий отношение к происходящим вокруг необратимым процессам. На протяжении нулевых казалось, что система когнитивного капитализма, экономики знаний и нематериального труда одержала окончательную победу. Десятилетие также ознаменовалось возникновением массовых протестных движений и автономных зон солидарности. Но сразу после 2008 года стало очевидно, что утопия когнитивного капитала не только исчерпала свои концептуальные ресурсы, но и привела к стремительному росту прекаризации, эксплуатации, а также социальной и трудовой незащищенности в экономически развитых регионах. В свою очередь, локальные очаги сопротивления и сетевые формы низовой демократии так и не переросли в единый фронт коллективного неповиновения. Несмотря на постоянно растущее количество протестных инициатив и проявлений недовольства со стороны «когнитивного класса», в нулевые так и не сформировалась общая освободительная платформа, которую Хардт и Негри определяли через понятие «множества» и которая должна была (или могла бы) дать отпор суверенной власти Империи и

внедряемым ей способам биополитического производства.

«Терминальная стадия» нулевых (назовем так период распада системных отношений после 2008 года) сопровождается — на эмоциональном уровне — не сознательным отторжением сложившейся ситуации, а скорее вынужденным ее принятием. Любопытный экскурс в социальную психологию нулевых предлагает Славой Жижек в книге «Жить в последние времена»: он описывает смену ценностных приоритетов в течение десятилетия по аналогии с тем, как пациент преодолевает горе, вызванное известием о неизлечимой болезни. Здесь Жижек ссылается на пятичастную схему, предложенную швейцарским психологом Элизабет Кюблер-Росс: сначала больной отрицает сам факт заболевания, затем впадает в стихийную ярость, начинает пытаться как бы выторговывать у болезни дополнительное время, замыкается в депрессии и только после этого достойно принимает свою участь.

Сдвиг от тотальной и бесильной депрессии к спокойному принятию своей участи Жижек проецирует на социально-политическую реальность нулевых. Здесь для него важен момент перехода от разрушенной посттравматической буржуазной субъективности к обновленной эмансипаторной субъективности, стремящейся к возвращению базовых ценностей коммунистической культуры¹. Таким образом, для Жижека конец нулевых знаменует собой не «выздоровление» от символи-

ческих «недугов» позднего капитализма, а использование этих «недугов» для создания радикально иного типа протестной субъективности. Субъективности, учитывающей опыт предшествующих организационных ошибок и недоработок в области достижения коллективного освобождения.

Специфика второй половины нулевых описана в программной статье Франко Берарди Бифо «Усталость и старческая утопия грядущего европейского восстания». В ней Бифо полемизирует с так называемым «Невидимым комитетом» — анонимными авторами анархистского манифеста «Грядущее восстание» (2007)², которые вслед за теоретиками «Автономии» говорят об энергии революционного раскола, неприятия и исходе. По мысли Бифо, грядущее европейское восстание будет движимо не энергией, а замедлением, отказом и усталостью. Это будет освобождение коллективного тела от навязанных ему (и его подавляющих) принципов ускорения и состязательности. Фазу развития экономики знаний, совпавшую с нулевыми, Бифо анализирует, опираясь на понятие *семиокапитализма*, которое описывает циркуляцию капитала в виде знаковых образований, не подтвержденных материальными носителями. Одна из особенностей семиокапитализма — это его радикальная пассивность, отрицающая бесконечную продуктивность, навязываемую нам неолиберальной политикой.

Материал проиллюстрирован работами Яэль Бартаны, представленными на 54-й Венецианской биеннале в павильоне Польши



Усталость, разочарование, растерянность, ожидание — таковы основные настроенческие мотивы конца нулевых. Десятилетие завершается, сопровождаясь осознанием если не полного кризиса, то по крайней мере рутинизации и неэффективности основных неолиберальных систем (в том числе, и описанной Адорно системы культурной индустрии). Парадоксальным образом пессимистические настроения не столько деморализуют субъективность, сколь направляют ее в поисках таких зон внесистемной творческой реализации, которые были бы неподконтрольны неолиберальной идеологии, просмотрены

или пропущены ею. Таких зон мало (и становится все меньше), но они все-таки существуют. Прогрессивная художественная среда активно занята их осмыслением, обживанием и превращением в территории масштабной внесистемной работы.

2

Нет ничего удивительного в том, что внимание художественного сообщества сегодня приковано к скандальной и противоречивой фигуре Джулиана Ассанжа. Ассанж добился статуса гуру кибер-активизма, восстав против глобальной системы повышенной секретности и единолично взяв на себя ответственность за сетевую инициативу *WikiLeaks*, борющуюся против конфиденциальности и конспиративности сегодняшнего государственно-корпоративного капитализма. Однако ассанжевский имидж борца-одиночки довольно неоднозначен. Ведь и его деятельность в свою очередь может быть истолкована как часть манипулятивных игр больших финансовых корпораций, торгующих информацией, или секретных структур, дозирующих ее поступление. Медийная репутация Ассанжа оказалась такой высокой (в том числе, и в интеллектуальной публицистике), поскольку его хакерская деятельность совпала с представлениями о том, как сегодня должно выстраиваться противостояние предельно жесткому биополитическому администрированию, осуществляемому под видом борьбы с терроризмом и защиты национальной безопасности.

Очевидные неувязки и двусмысленности социально-политической позиции Ассанжа (выбравшего амплуа кибер-диверсанта, пытающегося «очистить» коррумпированную систему, которая теперь преследует и его самого) стали предметом подроб-

ного обсуждения в интервью с Хансом-Ульрихом Обристом. Возможность задать свои вопросы Ассанжу получили и другие ключевые представители современной художественной сцены: Марта Рослер, Луис Камнитцер, «Суперфлекс», Ай Вэйвэй и др. Симптоматичный вопрос поступил от Марты Рослер: она поинтересовалась, является ли для Ассанжа *WikiLeaks* осознанным политическим выбором или же это стихийное проявление его индивидуалистического либертарианства? Не кроется ли за хакерскими атаками внятное социал-демократическое понимание государственного устройства? Ассанж ответил, что в своей борьбе против неолиберальной «монополии на истину» он действовал скорее в соответствии с общим политическим темпераментом, нежели чем с четко артикулированной политической программой³. Но заявленный разрыв с системой и утверждение внесистемной территории свободы требует не только политического задора, но и конкретной политической тактики. И тактика эта должна быть сформулирована не на абстрактно-умозрительном уровне, а в плоскости реальных практических решений.

С похожими трудноразрешимыми проблемами сталкивается и современный художник. Как стать принципиально независимым от все более ужесточающихся требований неолиберальной художественной системы? Возможно ли заниматься внесистемным социальным переустройством, одновременно продолжая (вынужденно) взаимодействовать с системными механизмами и институтами, пусть и через их ожесточенную критику, высмеивание и разрушение их легитимности? Как возможен освободительный авангардный жест, когда все на-

следие и пафос исторического авангарда присвоены музейно-архивной системой и бесчисленными академическими интерпретаторами?

В нулевые для развития мировой художественной системы чрезвычайно актуальным стал конфликт между гламурным коммерческим мейнстримом (делавшим ставку на красоту и развлекательность объекта искусства) и левым политическим активизмом (ориентированным на критико-реалистическую функцию искусства и документализм изображения). Безусловно, дискурсивный контрапункт между «искусством денег» и «искусством критики» вылился в ряд фундаментальных выставочных проектов и академических дискуссий. Но ближе к концу десятилетия оба противоборствующие направления обзавелись собственными сегментами рынка, галерейно-музейными площадками и сформировали собственную аудиторию. Их представители стали производить предсказуемые и ставшие уже привычными высказывания, лишённые прежнего конфликтного заряда. Такое ослабление или нейтрализация ранее значимых идеологических оппозиций (служивших стимулами и для художественных экспериментов, и для самоопределения самого художника) вызвали эффект системной рутинизации, ощущение нарастающей инерции всего системного поля.

При этом надо заметить, что степень этой рутинизации выше и заметнее в экономически развитых регионах так называемого «Запада», где история современного искусства насчитывает не один десяток лет. Немного иначе обстоит дело в развивающихся «молодых демократиях». Фактор инерционности там, разумеется, гораздо ниже, поскольку сама система современного

искусства находится в стадии формирования и только начинает оцениваться как область сверхприбыльных рыночных инвестиций или как инструмент властной пропаганды. Например, в российской художественной среде, где еще не исчезла эйфория от внезапно открывшихся возможностей внутреннего художественного рынка и прихода больших государственных денег в сферу управления современным искусством, разговор о рутинизации будет восприниматься как нечто отвлеченное и чуждое. Но в какой-то момент и русскому искусству придется столкнуться с надвигающейся рутинизацией. За видимостью активной работы по созданию художественной системы через освоение государственного (на новые помпезные музеи) и частного (на новые модные арт-центры) финансирования обнаружится идейная стагнация. Без необходимого человеческого капитала и развитой образовательной инфраструктуры эффект рутинизации может быть крайне болезненным.

3

Кроме того, в середине нулевых была предпринята попытка кардинального реформирования системы художественных институций путем их превращения из административных или коммерческих центров, занятых культурным менеджментом, в экспериментальные площадки. Передовые институции должны были соединить в себе элементы дискуссионного клуба, исследовательской лаборатории и академического пространства (Йонас Экерберг называет такую стратегию «новым институционализмом»). Так, Нина Монтманн, будучи куратором *NIFCA* (*Nordic Institute for Contemporary Art*), в 2004 году совместно со

шведскими художниками Майком Боде и Штеффаном Шмидтом реализовывала проект «Зоны конфликта», в задачу которого входило налаживание координации и обеспечение взаимной поддержки между несколькими альтернативными художественными институциями инновационного типа («Русеум» в Мальмё, «Кунстверке» в Берлине, Музей современного искусства в Осло, Центр современного искусства в Вильнюсе и т.д.).

Но, как рассказывает в своем тексте Монтманн, буквально через несколько лет все эти институции оказались осажены подобно «зарвавшимся подросткам»: «Русеум» сделали отделением расширяющегося МСИ в Стокгольме, МСИ в Осло слили с другими национальными музеями, у ЦСИ в Вильнюсе возникли серьезные проблемы с бюджетом, а саму *NIFCA* закрыли⁴. Все надеялись на освобождение художественных институций от опеки культурной бюрократии, ждали их незамедлительной трансформации в независимые дискуссионные центры — но эти надежды не только не оправдались, но и обернулись тревогой за будущее любых серьезных некоммерческих институций. Эта тревога усилилась, когда голландское правительство решило, начиная с 2013 года, урезать на пятьдесят процентов бюджеты, выделяемые на художественные гранты, стипендии, поддержку журналов и субсидирование передовых институций вроде *BAK* и *Witte de With*.

Резкое и стремительное сокращение бюджетных дотаций сверху на поддержку художественного образования (и на полевые социальные исследования методами современного искусства) сопровождается прямо противоположными эмансипаторными тенденциями снизу. Заключаются эти тенденции в



стремлении превратить современное искусство в действенный инструмент производства и передачи знания в режиме свободного потребления. Современное искусство начинает восприниматься как фабрика когнитивных практик, направленных на раскрепощение классового сознания и выработку общей платформы политического действия. О мобилизации искусства в целях познания и активистского преобразования реальности пишет Артур Жмиевский в программном тексте «Прикладное социальное искусство»⁵.

Под действием эффекта системной рутинизации и с постепенным замещением ценностей культурного менеджмента ценностями самоуправляемой низовой демократии возникает запрос на внесистемный авангард, который стремится освободиться от механизмов административного контроля (например, от вынужденной кон-

курентной гонки за «дипломными корочками»). Также низовой авангард отказывается от установки на достижение карьерного успеха и системного признания (вроде безостановочного увеличения индекса цитируемости через участие в престижных международных выставках, биеннале и т.д.).

Низовой авангард пытается учредить собственные институции — гибкие и неформализованные, производящие легитимацию художественных объектов без учета предпочтений и рейтингов, принятых в мировой художественной системе. Иными словами, такое искусство озабочено не изготовлением предметного материала, который должен мгновенно попасть в системные рыночные схемы, а, наоборот, производством протестной революционной субъективности как носителя прикладного знания и политического опыта. Иначе говоря, производством того, что изначально

неконвертируемо внутри традиционной системы с ее иерархическими параметрами и рыночной прагматикой.

Разумеется, не любая внесистемная деятельность будет приравнена к спонтанному проявлению низового авангарда. Напротив, такая деятельность может быть мотивирована обскурантистскими взглядами или эгоцентричным поведением (например, в случае амбициозного художника, не сумевшего добиться успеха внутри системы и пытающегося компенсировать эту травму антисистемным протестом). Внесистемный авангард в первую очередь подразумевает адекватность эстетической формы и передаваемого ею политического сообщения. Вернее даже, беспрекословное подчинение художественного содержания политической «повестке дня» с ее конструктивной обращенностью в будущее.

Поэтому сегодняшний низовой авангард генетически привязан к максимально политизированным и проективным направлениям в авангарде XX века. Например, к конструктивизму, продукционизму, монтажному фильму ранней советской эпохи, кинодокументалистике ситуационистов, Годара и группы «Дзина Вертов», а также к традиции независимого политического видео. Кстати, в нулевые эта традиция получила мощный инструмент развития, когда в интернете появились серверы для свободного вывешивания видео, сделанного, как правило, вручную, непрофессионально, на коленке — и потому выражающего персональную политическую оптику пользователя.

Заметим, что для сегодняшнего низового авангарда полностью неприемлема модернистская гиперсемантизация образа с помощью нанизывания культурных метафор и аллюзий.

Неприемлемы для него и сюрреалистическая игра с подсознательными страхами и комплексами или дадаистская комбинаторика бессмысленных фрагментов. Такое искусство предполагает производство четкого и однозначного политического высказывания, формально доступного даже непросвещенному зрителю, но при этом отражающего вкусовые предпочтения критического интеллектуала. В конце нулевых внесистемный низовой авангард нашел себя в стрит-арте и искусстве уличных интервенций, которые стремятся не столько разоблачить отдельные точечные дефекты системы современного искусства, сколько продемонстрировать принципиальную недопустимость любого компромисса с рынком. Среди художников, тяготеющих к низовому внесистемному авангарду и обыгрывающих его репрезентационные модели, но при этом остающихся в диалоге с художественной системой, следует назвать имена Харуна Фароки, Хито Штайерль, Яэль Бартаны и Артура Жмиевского. Следует также заметить, что все эти художники используют в своем творчестве визуальный и критический потенциал документального политического фильма.

4

Разумеется, внесистемный авангард ускользает от каких-либо строгих определений и таксономий (на то он и внесистемный). И тем не менее, можно выделить ряд классификационных признаков, позволяющих охарактеризовать его эволюцию во второй половине нулевых. Низовой авангард выглядит логичным производным эпохи кибер-пиратства и альтернативных экономик, которые предполагают принципиально свободный доступ к любым (даже находящимся

в коммерческом пользовании или защищенным корпоративной тайной) источникам информации и непрерывный обмен данными по принципу «от равного к равному», *peer-to-peer*. Александр Галлоуэй описывает эту эпоху как момент перехода от векторального капитализма с его правящим векторальным классом к нетархическому капитализму с главенствующим хакерским классом⁶.

В условиях креативной индустрии, утверждающей первенство «копилефта», *Creative Commons* и *Open Source* над копирайтом и правом интеллектуальной собственности, произведение искусства мгновенно попадает в коллективную собственность. Видеоработы свободно вывешиваются в сеть и беспрепятственно скачиваются. Изображения и акции существуют в общедоступных городских пространствах (граффити и флэш-моб). Таким образом, произведение низового авангарда не может быть приватизировано какой-либо культурной институцией. Оно находится в общей собственности, в пространстве открытого доступа.

Низовой авангард воспринимает произведение искусства как место приложения партиципаторных практик, что предполагает активное соучастие каждого зрителя в конструировании того смыслового и этического сообщения, которое в этом произведении содержится. Само произведение низового авангарда никогда не бывает представлено в формально завершенном, готовом виде. Скорее, это сложный и принципиально неуправляемый процесс, промежуточные результаты которого варьируются в зависимости от включения того или иного участника с его собственными эстетическими склонностями.

Иными словами, такое произведение никогда не может быть полностью сделано и экспонировано в статусном месте в виде предназначенной для целостного созерцания вещи. Оно находится в стадии постоянной доработки и корректировки. Более того, самым ценным в нем являются именно (коллективно вносимые) нюансы и правки. Весной 2011 года в берлинском *NGBK* прошла образовательная, на мой взгляд, выставка «Другие возможные миры», учитывавшая и обыгрывавшая партиципаторный опыт низового авангарда. По сути, зритель выставки сталкивался не с готовыми визуальными объектами, а с этапами незавершенного коллективного исследования на тему утопии. Блуждая среди чертежей, моделей и макетов современной утопии, знакомясь с ее локальными версиями (представленными ангольцем Килуанжи Киа Энда или сингапурцем Чуа Чайтеком, израильским Центром цифрового искусства или палестинской Интернациональной академией искусств, лос-анджелесской *The Public School* или российской «Что делать?») зритель сам становился агентом и носителем новой авангардной утопии.

Одна из главных проблем гламурного мейнстрима (и значительной части русского искусства нулевых, замороженного своей внезапной рыночной популярностью) заключается в переизбытке визуальных смысловых кодов. Ироничные и карнавальные, контрастные и пародийные по отношению друг к другу, эти коды в силу самой своей избыточности не позволяют считывать скрытое за ними этико-политическое сообщение. Заимствуя у политического активизма его установку на документализм, низовой авангард ставит перед собой задачу минимизировать число амбивалентных

смысловых кодов. В произведении без труда должно считываться ясное сообщение, выражающее и политические симпатии самого автора, и коллективно разделяемую этическую «истину момента». Внесистемный авангард озабочен нахождением одного, непротиворечивого, внятного проговоренного смысла, отражающего суть современной политики освобождения.

Другой аспект низового авангарда — это его претензия на радикальный пересмотр представлений о валоризации «неценного», которая на протяжении XX века осуществлялась при помощи консенсуса культурных институтов (обеспеченных соответствующими легитимирующими полномочиями и отлаженными механизмами пиара). Двигаясь в обход этого консенсуса, низовой авангард предлагает стратегии внеинституциональной самовалоризации искусства (об этом подробно говорит Марсело Экспозито⁷). Такие методы самовалоризации позволяют искусству остаться незаметным для арт-рынка, незатронутым культурной канонизацией и одновременно чрезвычайно востребованным публичной сферой в силу своего освободительного и временами даже революционного содержания.

Художник, занятый самовалоризацией внутри внесистемного авангарда, понимает, что его профессиональный рост и публичное признание его заслуг зависят не от встроенности в культурные институции, а, наоборот, подчеркнутой независимости от неолиберальных механизмов легитимации и рекламной раскрутки. Художник низового авангарда отказывается подчиняться социально-экономическим условиям неолиберального капитализма с его перманентными кризисами и ростом эксплуатации. Вместо эко-

номического прекаритета художник, по словам Маурицио Лаццарато, выбирает для себя «прекаритет экзистенциальный»⁸, то есть добровольное и героическое пребывание за пределами системы экономического успеха со всеми накладываемыми ею ограничениями и обязательствами.

Безусловно, насколько неоднородна и мозаична сегодня художественная система, настолько же несводим к какому-либо единому явлению и внесистемный авангард. Скорее, речь идет о комплексе (обнадеживающих) симптомов, обнаруживаемых в разных социо-культурных контекстах и позволяющих отстаивать творческую автономию, а не о конкретном направлении с определенным набором реалий и фигурантов. Парадоксальным образом внесистемный авангард помогает — если обратиться к терминологии Паоло Вирно — совершить «исход» из системы и одновременно выступает как *katechon*⁹, сдерживающая сила, придающая системе устойчивость и пластичность. Любопытно, что «Тиккун», группа французских критических интеллектуалов, также занимавшихся осмыслением массовых стратегий сопротивления, пишет о враждебности как условии существования сообщества — то есть о внесистемности как условии выживания системы¹⁰. Так и внесистемный авангард, после нулевых претендующий на роль ключевой тенденции современного искусства, с одной стороны, испытывает на прочность художественную систему и позволяет успешно обрести в ее рамках «относительную автономию»¹¹, а с другой — показывает, что подлинно новаторский жест сегодня возможен лишь через «выпадение» из системных отношений, навязываемых неолиберальным капитализмом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Slavoj Žižek. *Living in the End Times*. London: Verso, 2010. Pp. XI – XII.

² Невидимый комитет. *Грядущее восстание*. М.: Ультракультура 2,0, 2011.

³ Hans Ulrich Obrist. *In Conversation with Julian Assange, Part II* // *E-flux*, №6, 2011, (<http://www.e-flux.com/journal/view/238>).

⁴ Nina Möntmann. *The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future* // *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: MayFlyBooks, 2009. P. 156.

⁵ См. Жмиевский А. *Прикладное социальное искусство* // «ХЖ», № 67/68, 2008.

⁶ Alexander Galloway. *Protocol: How Control Exists After Decentralization*. Cambridge: MIT Press, 2004.

⁷ Marcelo Expósito. *Inside and Outside the Art Institution: Self-Valorization and Montage in Contemporary Art* // *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Pp. 141–145.

⁸ Maurizio Lazzarato. *The Political Form of Coordination* // *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. P. 165.

⁹ Понятие *katechon* Вирно заимствуем у анонима Павла. См. Virno Paolo. *Anthropology and Theory of Institutions* // *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Pp. 108–109.

¹⁰ Tiquun. *Introduction to Civil War*. Los Angeles: Semiotext(e), 2010. Pp. 46–50.

¹¹ Понятие «относительная автономия» обосновывает Джин Рэй. См. Gene Ray. *Culture Industry and the Administration of Terror* // *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*. London: MayFlyBooks, 2011. Pp. 174–176.

Дмитрий Голынкин-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.

ПРИТВОРЯТЬСЯ, ПОКА НЕ ПОЛУЧИТСЯ ИСКРЕННЕ

ЧУХРОВ К. БЫТЬ И ИСПОЛНЯТЬ: ПРОЕКТ ТЕАТРА В ФИЛОСОФСКОЙ КРИТИКЕ ИСКУССТВА. СПБ.: ИЗДАТЕЛЬСТВО ЕВРОПЕЙСКОГО УНИВЕРСИТЕТА, 2011

ПАВЕЛ АРСЕНЬЕВ



Прежде всего, необходимо сказать, что книга «Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства» написана не просто философом и теоретиком культуры Кети Чухров. Она написана также поэтом, музыкантом, исполнителем, или, если использовать обозначение, предпочитаемое самим автором, артистом Кети Чухров. Помимо двух поэтических сборников¹, она — автор театральных перформансов, реализующихся на территории современного искусства. А дальше начинаются оговорки: идентичность поэта претит Чухров, свою исполнительскую практику она определяет как перформинг, противопоставляя его традиционному перформансу. К современному искусству с его овеществлением и эстетизацией угнетения она относится с недоверием, а

что до авторства, — то с ним вообще все сложно.

Свою книгу Чухров начинает с присяги авангардистско-концептуалистской программе распремечивания искусства. Эта программа подразумевает отказ от выставочного режима функционирования объекта в пользу «открытого соотношения с пространством», причем не в последнюю очередь и с пространством социальным. Исполнительская практика в таком «театре» является даже не столько актерской или художественной, сколько человеческой и гражданской. Таким образом, «театр» (слово, употребляемое в книге преимущественно именно в кавычках) — это некий антижанр становления, не имеющий ничего общего с накоплением художественных приемов или дискурсивных эффектов. По сути, это даже не мастерство (*techné*), а антропологическая практика.

Именно в поиске аналогий собственной теоретической программе и исполнительской практике Чухров проводит ревизию всей философской мысли от Хайдеггера, Деррида и Агамбена до Ницше, Делеза и Бадью. Автор, как в самом начале и предупреждает, исследует не реальную историю драматического искусства (произведения и их места в культуре), но «становленческий переход человека к артистической практике» исполнения, который не ограничен ни хронологическими, ни институциональными рамками и может состояться (исполниться) когда и где, а самое главное, кем угодно².

Далее в лабиринтах философской теории искусства происходят странные сближения. Радикальное абстрагирование от бытового измерения жизни («харчевый принцип» Малевича) парадоксальным образом сочетается с сознательным артистическим «становлением миноритарным», то есть с высказыванием от имени обездоленных. Преодоление отчужденной и сакрализованной предметности приводит к возвращению чувственно-материального на некоем новом уровне — когда ценностью становится не фетишизированное сознание, но другой человек, совместность как таковая. Связь человека с (освобожденными) вещами неожиданно замещается диалогическим столкновением с другими людьми. Эмпирическое и идеальное сливаются, что отражается не столько на «содержании» исполняемого, сколько на самом подходе к исполнению, игре: исполняется не *что-то*, а само исполнение (жизни). Выражение мастерства благополучно замещается потенциальностью эмансипации реальной жизни.

Понятие театра, таким образом, с одной стороны, разрастается до метафоры вообще любого («настоящего») искусства, а с другой, становится именем исключенного другого, того, что не получило реализации в искусстве с политической и эстетической точки зрения. Это и делезовское повторение (не равное воспроизведению), в котором «речь говорит раньше слов», и соматическое прото-произведение Подороги, вопреки всегда-уже состоявшемуся исчезновению которого

только и появляется произведение как инстанция мертвой буквы, и не застрахованная мышлением «голая жизнь» Агамбена, которую человек перенимает у животного как некое первичное знание или предел собственного незнания, из которого невозможно и не нужно выходить в действие, и ницшеанская «эстетическая игра», преодолевающая хтоническую скорбь от смерти бога в своего рода артистической практике — причем скорее практике эмансипации, нежели эскапизма, — и многое другое.

Главный акцент — как в случае театра, так и в случае музыки (столь же существенного опыта для Чухров) — делается не на состоявшемся и, следовательно, ставшем ценностью произведении, но на его исполнителе, медиаторе, что не может не напомнить Шкловского: «Главное — пережить делание вещи, а все сделанное в искусстве неважно». Все виртуозно сделанное — искусственно и, следовательно, ложно. Всякое же делание, принципиально доступное каждому, — чревато становлением другим — и, следовательно, подлинно. На месте автора-демиурга оказывается исполнитель, владеющий только знанием-как состояние «тела в этих условиях неуловимо не только для внешнего восприятия, но и для него самого, поскольку его восприятие во время исполнения в каком-то смысле отключено». Действие разворачивается скорее по инерции, так как «во время исполнения ему [исполнителю] не дана перспектива произведения, и единственная операция чувственного опыта, которую он осуществляет, — это переход к следующему исполняемому звену». Исполнитель «ввергнут в состояние, которое не может обрабатывать интеллектуально, мыслить его». Антропология исполнительства располагается между двумя радикальными отсутствиями — отсутствием дистанции от исполняемого и отсутствием гарантий машинной безупречности, то

есть возможности сбоя. Именно в этих затруднительных условиях и рождается надежда на почти мистическое преобразование.

Однако задача Чухров заключается не только в предупреждении захвата территории искусства посвященными знатоками и монологическим автором — фигурами, характеризующими модернизм. Не менее важно для нее не дать сровнять искусство и с постмодернистской знаковой поверхностью, где авторитарного автора уже нет, но и речевое событие сводится к одному из знаков в сети различий.

Согласно этой почтенной французской традиции, не только наши мысли, но и наши действия всегда обречены быть опосредованы знаками. Совершая увлекательный экскурс в историю семиотики, Чухров и там обнаруживает позитивную линию мысли, в которой акцент делается на непрерывности порождения действия, а не на непрерывности взаимных отсылок знаков. Согласно американскому философу-прагматику Чарльзу Пирсу, истина знака обнаруживается по мере выводимости из него реального действия, а субъект, использующий знаки, действует так же, как врач, не знающий диагноза, но верящий, что его действия приведут к цели. Несмотря на то, что в нашей речи всегда присутствует множество голосов других и она никогда не аутентична, мы можем исполнять саму непрочность собственного существования. Чухров приводит пример Гамлета, в случае которого не имеет значения, идет ли дело о «настоящем» психофизическом безумии или его инсценировке — одно не только не противоречит, но даже предполагает другое. С определенного момента Гамлету уже недостаточно просто «быть» (что бы под этим ни подразумевалось), но необходимо производить свое бытие — в игре. Быть и, значит, исполнять.

Таким образом, смерть автора в версии Чухров приводит не к станов-

лению анонимной стихии текста, но к истребляющей социальным ярлыкам практике становления *другим*, то есть предоставления голоса тем, кто лишен права голоса, но не способности к нему. В результате отказа от собственного имени исполнитель «вступает в исполнение других имен». Такая антропология исполнительства предполагает своеобразный обмен ролями между принцем и нищим: автор становится другим «во имя того, чтобы становиться и представлять посредством своего театра тем обездоленным, которым искусство доступно вопреки их обездоленности». Тем самым обездоленные как бы избавляются от своих социальных ограничений, обречают голос.

Если Ахматова, согласно ее собственной оценке, научила говорить женщин, то Чухров расширяет аудиторию своего учебного театра до всех угнетенных. Слово «угнетенный», кстати, она не любит — оно является одним из тех ярлыков, избавить от которых и призвана «артистическая» практика.

Выстраивается следующая оппозиция, которую отмечает сам автор. В классическом театре «боль мира» банально удваивается зависимым от нее сценическим знаком («сгиснутым кулаком»), в постмодернистском — «боль мира» то ли аннулируется, то ли анестезируется, чтобы победить дематериализацию вещей в капитализме художественной свободой сочетания знаков. Срединное решение Чухров заключается в том, чтобы за «болью» следовал не зависимый знак (этот самый «сгиснутый кулак») и не ее вытеснение в серии знаков, а «некая абсолютная парадоксальность, совершенно не похожая на боль, но и не оторванная от нее генетически». Далее в тексте книги может следовать уточняющая серия означающих: «эстетическая игра», театр, исполнительская практика. В этом кумулятивном ряду «генетическое» у Чухров как ни в чем не бывало может оказаться само собой

разумеющимся синонимом «эмансипаторного». Впрочем, пояснение присутствует, но такое: «запрос на свободу аннулируется, если он лишен драматизации и коллизии, если процесс превращается в произвольную молекулярную циркуляцию». И дело не в том, что эта фраза вырвана из контекста, ведь именно он и запутывает событие в хитросплетениях знаковой поверхности.

Все несколько проясняется в последней главе «Современное искусство и его “отрицательная генеалогия”». В ней Чухров обращается к старинному сюжету теории отражения и противостоящего ей проекта автономии искусства — с Лифшицем и Адорно в главных ролях. С их точки зрения наиболее губительно для искусства отчуждение. Но если для первого угроза появляется, когда искусство отказывается в существовании так называемой объективной реальности и претендует на автономное исследование собственных языков, опровергая связь между человеком и миром, то для второго — искусство отчуждается, когда, напротив, становится дорогим (и, добавим, понятно) бюргеру, то есть простому человеку. В принципе этот спор разрешается одним простым уточнением, согласно которому с помощью искусства (по аналогии с естественным языком) можно совершать самые разные «речевые акты», но не только и даже не столько констатирующие. Что история и доказывает, если учесть хотя бы сосуществование в ее рамках жанров элегии и памфлета. Чухров, признающей безусловное право искусства на *превышение* реальности, но также ценящей и его тактильную связь с миром, как всегда ближе не Лифшиц и не Адорно, но нечто третье. В авангарде, как «революционном расширении модернизма», преодолевается не только миметическая зависимость от «пустой» или «злой» реальности (что реализовывалось и в модернистской изоляции художественного мышления от

мира), но преодолевается и само запыление суверенной личности или языка. «Реальность не обязательно отрицать или отражать, с ней, пребывая в ней, можно работать».

Авангард и есть такой тип «речевого акта», который не отрицает существование реальности, но совершает в отношении нее некоторые преобразовательные действия — в форме творческого и коллективного усилия. Недостаточно только обратить взгляд на картину энтропии, необходимо сделать так, чтобы угнетенное обрело голос — «реальность может быть не просто увиденной, она может быть переигранной», настаивает автор. Именно с позиций авангарда Чухров критикует не только среднего художника, удаляющегося от «зон жизни», но и современное критическое искусство, скрупулезно их документирующее (как в случае фильмов Артура Жмиевского). Последнее, по ее мнению, оказывается «лишь зрелищем для социально ответственного, развитого и в меру сердобольного среднего класса», «помогает обществу убаюкивать свою совесть», одним словом (взятым из лексикона Чухров), — удаляется от боли мира, не становясь и ее артистическим пресуществлением.

Таким образом, теоретическое намерение автора заключается в следующем: освободить искусство («театр») от подчиненности монополии автора и необходимости просто транслировать тяжесть существующего положения вещей, придав ему характер свободной игры (знаков и масок), — но одновременно не позволить ему оторваться от боли мира, предать забвению обездоленных и предаться самодостаточной игре знаков. Именно с этой целью и выстраивается вся антропология исполнительства как загадочной «эстетической игры», независимой от мира, но и не целиком произвольной, — а артистические эффекты становления другим приравниваются к ношению маски, но такому, которое спровоцировано «глубин-

ным» событием и обусловлено теологией пресуществления.

Центральным означающим оказывается именно игра. Игра актера или исполнителя, довольствующегося лишь практическим знанием («знанием-как»), оказывается схожей с практикой любого носителя языка, прибегающего к различным языковым играм без владения специальным лингвистическим знанием. Это интуитивное умение, это чувство игры, достаточное для участия в языковых и художественных обменах, напоминает в свою очередь номинальные свойства агента социальной практики из фразеологии социоанализа³. Так, ни разу не касаясь почвы «фундаментальных знаний о мире», исполнитель успевает не только оказаться в мире среди других, но даже совершать в нем определенные действия при помощи различных артистических и политических практик.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чухров К. *Война количеств*. СПб: Борей-Арт, 2003. 96 с.; Чухров К. *Просто люди: Драматические поэмы*. СПб. М., 2010 (*Kraft: Книжная серия альманаха «Транслит» и Свободного марксистского издательства*). 68 с.

² Эти соображения в сжатой форме изложены самим автором в манифесте «Передвижной театр коммуниста», опубликованном в: *Транслит*, № 5. СПб., 2009 (эл. версия: <http://trans-lit.info/5/keti.html>).

³ Бурдые П. *Практический смысл*. СПб, М.: Алетейя, «Институт экспериментальной социологии», 2001.

Павел Арсеньев
Родился в 1986 году в Ленинграде.
Поэт, критик, теоретик культуры.
Редактор литературно-критического альманаха «Транслит».
Живет в Санкт-Петербурге.



GESAMTKUNSTWERK GULAG. УМРЕШЬ ВЧЕРА, БУДЕШЬ ПЕРВЫЙ

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ И ГРУППА «КД», 54-Я БИЕННАЛЕ В ВЕНЕЦИИ, 04.06.11 – 27.11.11

ВИКТОР ТУПИЦЫН



В «Поэтике» Аристотель продемонстрировал несогласие с Платоном, заявив, что аранжировка уже существующих в поэзии стихотворных форм и приемов не эквивалентна фабрикации симулякра. Тем самым он переопределил и фактически оправдал поэтический мимесис, который, по мнению Жака Рансьера, создает себя не из образов или суждений, а путем введения новых правил игры и новых видов рациональности в зазоре между логикой фикции и логикой факта. Границы зазора не обозначены — это «полоса неразличения».

В каком-то смысле Венецианскую биеннале 2011 года можно считать торжеством поэтического мимесиса. Тем более что *ILLUMInations* (название форума) — это, во-первых, прояснение, а, во-вторых, зрение, обращенное вспять, в уже случившееся.

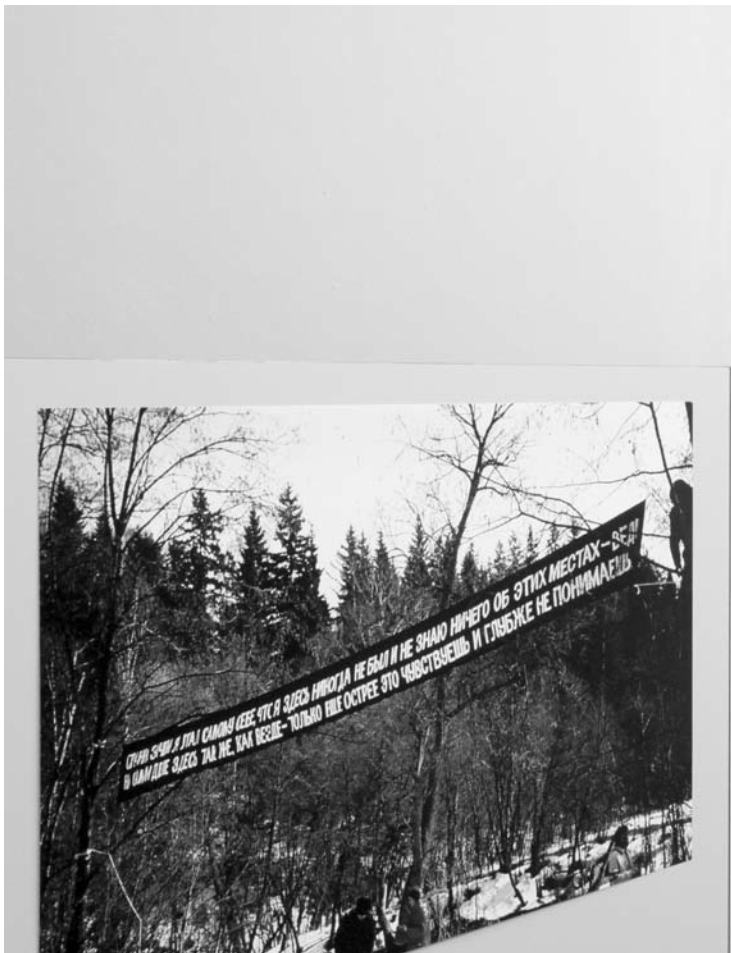
Поскольку прояснение — модус операнди фундаментальных наук и к искусству прямого отношения не имеет, то не вполне ясно, что именно (благая весть или предостережение) прочитывается в слове *ILLUMInations*. К сожалению, у современного искусства нет никакой власти что-либо озарять или высвечивать, кроме своей беспомощности. Сегодняшние режимы озарения — это (в основном) гламурные тусовки, стирающие различия между «изобретателями» и «приобретателями».

Начну с павильона Франции, в котором индустрия рождения и смерти — это «техническая воспроизводимость» Вальтера Беньямина в исполнении Кристиана Болтански. Его инсталляция «Случай» (*Chance*) — одна из лучших работ, причем не только на биеннале 2011, но и в практике самого

художника. Ее можно сравнить с типографией, где ленты с фото-имиджами циркулируют внутри ажурных конструкций, а на электронных табло идет регистрация новорожденных и новопреставленных. Не менее сильное впечатление производит американский павильон, где на этот раз представлялись Хеннифер Альора и Гильермо Кальсадиля. Казалось бы, в их работах есть медальный оттенок — избыточная «хлесткость» укороченных смыслов и т.п., однако далеко не каждому удастся стать *экспроприатором экспроприаторов*, то есть вернуть то, что индустрия рекламных фраз и образов заимствовала (и продолжает заимствовать) у людей искусства, а именно — лапидарность форм и эффек(тив)ность ассоциаций. Можно было бы отдать их на откуп рекламе и журналистике, но во имя чего? Особенно, если художники (такие как Альора и Кальсадиля) способны на столь точные попадания.

В одном из залов российского павильона экспонировались архивные материалы Андрея Монастырского и группы «Коллективные действия», в другом — инсталляция Монастырского (условно «ГУЛАГ»), а в третьем — проекции образов, связанных с жизнью и бытом участников группы. Название выставки — «Пустые зоны». Поэтический мимесис в исполнении Монастырского — это одновременно и *чистка*, и *терапия*. Тюремные нары воссоздают атмосферу концлагерей. Геометрический минимализм «ГУЛАГа» воспринимается как предельный эйдос, конечный этап редук-

«Пустые зоны»
Вид экспозиции
павильона России
на 54-й Венецианской
биеннале



ции. Речь идет о репрессиях и *чистках* 30-х годов (напомню, что в феноменологии Гуссерля обретение «чистого я» — итоговый баланс трансцендентального опыта). Вспоминается высказывание Адорно: «После Аушвица поэзия невозможна». Тему продолжил Кейдж, создавший 4'33" (1952). Для него уже сама невозможность что-либо высказать равнозначна (по интенсивности) поэтическому высказыванию.

Советский Союз был гигантской лабораторией по переработке гетерогенных феноменов в гомогенные, включая гомогенный быт (коммунальное гетто), гомогенную культуру (соцреализм) и гомогенные

формы искоренения гетерогенности (ГУЛАГ). Менеджером был Сталин. Для куратора российского павильона (им в данном случае оказался Борис Гройс) Сталин — это не только титулованный властелин Империи (ср. с образом власти как многополярной гегемонии в «Империи» Хардта и Негри). Он прежде всего «концептуальный художник», создатель «тотальной инсталляции» под названием СССР. Но сам Монастырский придерживается несколько другого мнения: для него «сталинское искусство — это замазывание следов преступлений советской власти». Вот, наверное, почему он решил обратиться к теме ГУЛАГа.

В Венеции переход от Адорно к Кейджу и от Кейджа к Монастырскому удалось осуществить минимальными средствами, не считая замены названия Аушвиц аббревиатурой ГУЛАГ. «Лозунг-1978», вывешенный в венецианском ГУЛАГе, гласил: «Зачем я лгал самому себе, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах, — ведь на самом деле здесь так же, как везде, только еще острее это чувствуешь и глубже не понимаешь». Нечто подобное мог бы сказать Данте, покидая *Inferno*. Судя по всему, реконтекстуализация «Лозунга-1978», принятая в Венеции, является примером того, о чем писал Аристотель.

Согласно Гройсу, неофициальное искусство, существовавшее в СССР, «все равно советское», поскольку «в раю бороться с раем нельзя». В ГУЛАГе бороться с ГУЛАГом тоже нельзя. Однако постфактум, на уровне исторических текстов, — это не только возможно, но и необходимо. Другой выход из положения — поэтический мимесис. Но там, где Монастырский апеллирует к логике факта, у Гройса — логика фикции. Расхождение во взглядах (между куратором и художником) очерчивают ту самую «пустую зону» (чистилище), где теряются различия между раем и адом. Неужели действительно реальность должна стать вымыслом, чтобы быть мыслимой?

Золотого льва получил умерший в 2010 году немецкий художник Кристоф Шлингензиф за инсталляцию «Церковь страха».

Виктор Тупицын (Виктор Агамов). Родился в 1945 году в Москве. Критик и теоретик культуры и искусства. Автор многочисленных статей и книг, среди которых «Вербальная фотография» (2004), «Глазное яблоко раздора» (2006), «Музеологическое бессознательное» (2009) и другие. Живет в Нью-Йорке и Париже.

ИЗ ЖИЗНИ ДРУГИХ

**«ОСТАЛЬГИЯ». КУРАТОР МАССИМИЛИАНО ДЖОНИ.
НОВЫЙ МУЗЕЙ, НЬЮ-ЙОРК. 14.06.11 – 25.09.11**

ОЛЬГА КОПЕНКИНА

Томас Шютте
Three Capacity Men,
2005



Хотя успех выставки «Остальгия», занявшей летом 2011 все пять этажей Нового Музея в Нью-Йорке, предопределялся популярностью в Америке таких фильмов, как «Жизнь других», «Моя перестройка» и — на другом конце спектра — только что анонсированного реалити-шоу «Русские куклы», значение самого слова «остальгия» было американцам малопонятно. Многие догадывались, что это комбинация двух слов — «ост» (восток) и «ностальгия», вошедшая в обиход в Германии вскоре после падения Берлинской стены и означавшая моду на «остовские» товары и социализм. Однако немногим было известно, что «остальгия» означает также тоску по стабильному социальному государству, обеспечивающему нужды

своих граждан, — то, чего в принципе никогда не было, но что существовало хотя бы в качестве идеала. Восточная Европа худо-бедно поддерживала жизнь этой утопии и поэтому ее политическое крушение и последовавший за ним экономический кризис сопровождалась коллективной меланхолией, во многом определившей современное развитие Европы. Несмотря на то, что в джентрифицированном Нью-Йорке ностальгией заражено все вокруг (и в особенности — район вокруг Нового Музея), о европейской ностальгии здесь знают только понаслышке. Однако летом 2011 название выставки болезненно резонировало и с местной ситуацией, так как ее открытие совпало с эпическими баталиями в американском конгрессе по поводу

размера государственного долга и сокращения бюджетных расходов.

Перед куратором «Остальгии» Массимилиано Джони стояла довольно сложная задача — объять весь спектр европейской художественной продукции с конца 80-х (хотя на выставке были и более ранние работы), манифестирующей не только желание предаться воспоминаниям о коллективной жизни и труде — что представлялось возможным только под лозунгом социалистической альтернативы, — но также *саму надежду* на осуществление этого идеала. Надо заметить, что куратор пошел по обкатанному пути, выбрав темой выставки ностальгию, о которой в последнем десятилетии было написано несколько книг (наиболее популярные из них — «Реквием по коммунизму» Черити Скрибнер и «Будущее ностальгии» Светланы Бойм — вошли во многие гуманитарные программы западных вузов) и сделано несколько выставок (одна из них — «Прогрессивная ностальгия», куратором которой был Виктор Мизиано). В своем анализе опыта стран бывшего социалистического блока (в основном Германии и Польши) Скрибнер, ссылаясь на современный психоанализ, пишет, что из трех модусов коллективной памяти — оплакивания, меланхолии и отречения — именно меланхолия является адекватным культурному продуцированию состоянием, «в котором субъект настаивает на своей нарциссической идентификации с утерянным объектом»¹. Ностальгия, как и меланхолия, включает в себя верность



Вид экспозиции выставки «Остальгия» (в кадре работы Е. Антurfьева и В. Ахунова)

объекту утраты. Именно поэтому под одной рубрикой оказались на первый взгляд несопоставимые произведения: от скрупулезно-исследовательской работы группы «Что делать?» до меланхолических фиксаций Тациты Дин, Паулины Оловской и Ольги Чернышевой, от грубого реконструирования прошлого в работах Вячеслава Ахунова, Анатолия Брусиловского и Деймантаса Нарквичуса до его оплакивания в фильмах Фила Коллинза и Сьюзан Филлипс, от полного игнорирования истории в фильмах Виктора Алимпиева до ностальгического апофеоза в работах Станислава Филько, Анеты Грешковской и Александра Лобанова.

Особенностью выставки «Остальгия» было обилие российских художников, что можно расценивать как новую тенденцию современной выставочной политики. На протяжении долгого времени после развала соцблока Запад как правило отсекал Россию и фокусировался на Центральной Европе, приветствуя возврат «блудных детей» в общий европей-

ский дом. (Заметим, что эта тенденция была вполне оправданной: диссиденты центральной части соцблока всегда чувствовали больше родства с интеллигенцией Западной Европы, чем с русской.) Например, на исторической «Документе 9» в 1992 году российская тема ограничилась дискуссией вокруг работы Кабакова «Туалет». На этот раз художники из России — семнадцать из пятидесяти пяти участников выставки — при поддержке фонда Виктория, главного спонсора выставки, явно численно доминировали, что, вероятно, вызывало у российских участников комфортное чувство отвоенной (пусть и не без помощи капитала) культурной гегемонии. Впрочем, российские патриархи концептуализма и нон-конформизма — Булатов, Пивоваров и Монастырский — с большой натяжкой вписывались в рубрику ностальгии (при этом непонятно, как объяснить отсутствие работ проживающих в Штатах Кабакова, Комара и Меламид). Зато интересно было увидеть ра-

боты менее известных Владимира Архипова, Евгения Козлова, Александра Лобанова, которые не вписывались в привычный образ современного художника, манипулирующего визуальными образами.

Однако при ближайшем рассмотрении можно было заметить, что, несмотря на численность российских художников, отнюдь не Россия определяла лейтмотив выставки. Определяющей была рефлексия на тему объединения Германии. Германия — в особенности Берлин — и является тем пространством деструкции и реконструкции, в котором все формы и стадии развития индивидуальной памяти сливаются в общей коллективной меланхолии. Травме объединения посвящен фильм Фила Коллинза, в котором несколько женщин, бывших преподавателей марксизма-ленинизма в Восточной Германии, делятся своим опытом адаптации к новой капиталистической реальности. Попыткой выстроить нарратив перемен была экспозиция на четвертом этаже музея, представлявшая собой нечто наподобие отдельной выставки из работ мейнстримных европейских художников. По всему периметру зала располагалась серия фотографий Майкла Шмидта *U-NI-TY* из коллекции Дакиса Джоанну, патрона Нового Музея: портреты людей, которых художник фотографировал на улицах Берлина с 1991 по 1994 год, чередовались с изображениями социалистических парадов и монументов из газет и журналов и едва узнаваемыми кадрами из фильмов Лени Рифеншталь, напоминая приемы визуальной эссеистики фильмов Криса Маркера. Фотографии безупречно сочетались с монументальной скульптурой Томаса Шютте, символизирующей силы деструкции и единства. Ностальгия по коллективной солидарности дополнялась звуковым проектом Сьюзан Филипс «Интернационал» (1999) — из мегафона, прикрепленного к стене, лился тонкий женский голос,

поющий левый гимн в элегической, похожей на колыбельную, манере. Вольно или невольно экспозиция в целом намекала на то, что попытка выстраивания генеалогии феномена социалистической солидарности, принятая художниками в начале 90-х (и повторявшая аналогичную попытку выстраивания генеалогии социальных протестов 60-х и 70-х, например, в фильме конца 70-х «Улыбка без кота» Криса Маркера), к концу десятилетия терпит неудачу, вырождаясь в «левую» меланхолию постиндустриальной, посткоммунистической культуры.

Несмотря на то, что кризис Восточной Европы в рамках выставки был представлен как часть общих исторических процессов, рефлексия на тему постиндустриальной реальности, с вхождения в которую и начался распад социалистического блока, казалась недостаточной. Тема исчезновения традиционных форм производства и коллективного труда — а вместе с ними и коллективной памяти — была великолепно раскрыта западными художниками в 90-е: Томасом Штрутом, Софи Калль и другими, кто искал в уходящей реальности Восточной Европы остатки социалистической альтернативы. К сожалению, куратор не использовал возможность включить, например, фильм начала 90-х «С Востока» Шанталь Акерман, в котором камера медленно движется сквозь оцепенелые пространства индустриальных городов разрушенного соцблока. Незамеченным на выставке оказался и возврат в нулевые к теме фабрики как пространства солидарности рабочих, анализ истории ее формирования и дезинтеграции, осуществленный, например, Харуном Фароки в документальном фильме «Выход рабочих с фабрики» или Фолькером Шлэндорфом в фильме «Стачка», повествующем об истории формирования польской «Солидарности». Одна работа, которая соответствовала этой теме, к сожалению, не получила отдельного экспозиционно-

го пространства: видеоработа «Высочанский съезд» российской «Группы учебного фильма» (Николай Олейников, Евгений Фикс, Илья Будрайтскис) — документация ренактмента заседания компартии Чехословакии в августе 1968 года на заводе в Праге — был одним из компонентов коллажа «Что делать?» об истории социализма. Впрочем, этот недостаток восполнялся просканированными из архива польских любительских фильмов 70-х, собранный Нилом Каммингсом и Марысей Левандовской. «Фильмы о тоске», «Фильмы о труде», «Фильмы о любви» представляли пример утопического искусства, создаваемого рабочим классом о рабочем классе, который имел в истории XX века прецедент в лице русского авангарда. Фильмы удачно сочетались с портретной галерей работниц швейной фабрики Восточного Берлина 80-х — важной документацией исчезающего класса, сделанной Хельгой Пэрис.

Тема места Восточной Европы в глобальной экономике прослеживалась в реди-мейде Саймона Старлинга «Флага (1972-2000)» — маленьком автомобиле итальянской марки, реконструированном художником в Польше с заменой частей итальянского происхождения на идентичные польские. Две даты из названия работы (1972 и 2000), а также дата ее создания (2002) указывают на несинхронность (или анахронизм?) в стилистике автомобильной индустрии. По мнению куратора «Остальгии» Массимилиано Джони, именно эта работа является метафорой всей выставки: национальные вариации понятия «интернациональное», общее как совокупность частных опытов и историй, — таковы главные мотивы «Остальгии». Желание видеть мир сбалансированным, единым, построенным на системе бинарных оппозиций — этос/цинизм, социальность/аутизм, изоляция/вовлеченность, память/забвение, особое место художника в обществе/непризнанность, — прослеживается в доб-

росовестно длинном, переполненном цитатами из западных и восточных критиков, а также писателей-диссидентов от Солженицына до Кундеры, но при этом оставляющем чувство легкой неадекватности реальности Восточной Европы, кураторском тексте Джони. Так ли уж много «общего» в нашем опыте на самом деле, за пределами выставочной презентации? Чего больше в нашем не совсем синхронном посткоммунистическом развитии — того, что объединяет, или того, что разъединяет?

Местами на выставке преобладала ностальгия Запада по тем особенностям Восточной Европы, которые не имеют прямого отношения к политике: ее бесшабашности, народной креативности, мечтательности, природной социальности и коммунальности — всему тому, что, по идее, должно являться полной противоположностью западному прагматизму и конформизму. Здесь нельзя не вспомнить работу Бойса «Экономические ценности», впервые показанную на «Документе 9» — ассамбляж из продуктовых пакетов и бытовых предметов, привезенных из Восточной Германии до падения Стены. Художник ощущал в нехитрых товарах из Восточной Германии некую субверсивную энергию, создающую ценностный противовес капиталистической культуре потребления. В «Остальгии» избыточное присутствие изображений бесстыдного языческого тела — одетого, обнаженного, пышущего здоровьем или больного — в брутальных (но одновременно остроумных и поэтических) фотографиях Бориса Михайлова², работах Андриса Гринберга и видеозаписях импровизированных акций пионера румынского концептуализма Иона Григореску прочитывалось в противопоставлении культивируемой на Западе безупречной телесной эстетике и прагматике секса. Коммунальность была представлена в «семейных» фотографиях Николая Бахарева. Народная креативность — в фотографиях



коллекции Владимира Архипова, состоящей из собираемых им с конца 80-х разных предметов быта и инструментов, созданных руками граждан России в эпоху дефицита и кризисов. Однако так же, как и Бойса, современных художников, казалось, не совсем волнует вопрос о мобилизующей функции этих «реди-мейдов» в разговоре о современной реальности и их способности быть чем-либо, кроме объекта меланхолической фиксаци.

Несмотря на вполне предсказуемую тенденцию к стереотипизации мира «другого», выставка указывала на симптомы и синдромы, характерные для Восточной Европы и описываемые семью критиками в каталоге как бесконечные потери и нехватки, восполняемые ностальгией. В частности, Виктор Мизиано говорит о неспособности российских художников к рефлексии о настоящем, в то время как Екатерина Деготь подчеркивает растущую ответственность молодого поколения за коммунистическое прошлое. Однако это прошлое, отмечает Деготь, — скорее, плод воображения авторов, чем реальность. Действительно, если коллективная амнезия и имела место, то ее результатом можно считать то, что

новое поколение имеет смутное представление не только о социалистическом прошлом, но и о переходном периоде. О желании реконструировать связи между этими периодами истории — фильм «Пробы для революции» Ирины Ботеа, представляющий собой ренакмент известной «Видеограммы революции» Харуна Фароки о конце режима Чаушеску, осуществленный молодой румынской художницей с группой актеров и друзей. Из российских художников волю молодого поколения выразил когда-то Осмоловский, забравшись на плечо памятника Маяковскому в Москве, тем самым громко заявив о том, кому на самом деле принадлежит историческая память. Фото акции Осмоловского на «Остальгии» было дополнено архивным портретом Ленина, замаскированного под рабочего, со словами «чей это портрет?». Дидактика этого жеста в контексте выставки казалась не совсем мотивированной, поскольку не было ясно, кому он адресован. Однако ответ на этот вопрос можно было обнаружить в другом зале в перекликающемся с работой Осмоловского фильме Деймантаса Наркявичюса «Однажды в XX столетии», где памятник Ленину в неизвестном городе под приветственные крики толпы вновь обретал свое место на пьедестале.

Из всех художников на выставке, пожалуй, лишь группа «Что делать?» выступила с ясным ответом на историческую фрустрацию субъектов бывшей Восточной Европы, представив на стене образовательного центра музея экстравагантный коллаж, выполненный Николаем Олейниковым и состоявший из тайм-лайн истории социализма, цитат из философов, политиков и писателей XX века, а также архивных хроник. И хотя никаких откровений для западного зрителя в исторической информации, представленной «Что делать?», не было, уникальность работы заключалась в самом позиционировании ху-

дожественной субъективности внутри дискурса ностальгии и истории. Даже физическое расположение их работы на верхнем этаже музея (узкого вертикального здания) намекает на восхождение от травмированной субъективности, рефлексирующей на тему своего историко-культурного положения, к политическому самоопределению художников бывшего соцблока, их отношению к искусству как средству коммуникации и коллективному единению на основе общего опыта утопии (поскольку сейчас эта позиция и ограничена форматом музейных выставок).

В попытке обобщения истории «ностальгических» выставок (от музея *Open Depot* в Германии, экскурсий, организованных в Берлине архивом бывшего Штази, до «Остальгии») на фоне социальных волнений и революций последнего времени вполне можно утверждать, что эта тема — несмотря на имманентные ловушки и трудности с психоанализом в странах бывшей Восточной Европы — не только предоставляет возможность говорить о культуре и идентичности стран бывшего социалистического блока. В то время как меланхолия выходит за пределы левого дискурса и превращается в общее недовольство масс, память о нереализованной утопии способна создавать инструменты их мобилизации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Charity Scribner, "Requiem for Communism", MIT Press, 2003. P. 12.*

² *Выставка работ Михайлова одно- временно проходила в MoMA: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1138>.*

Ольга Копенкина
Родилась в Минске. Критик и куратор. Работала в Национальном художественном музее Республики Беларусь. С 1994 по 1998 год была куратором галереи «Шестая линия». Живет в Нью-Йорке.