

ХЖ

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)

lay-out **GALINA MUKHINA**

proof reading **IRINA LOBANOVSKAYA**

Настоящий номер вышел при поддержке:

victoria –
the art of being
contemporary

виктория –
искусство быть
современным

V — a — C

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

ОТКЛЮЧИМ ГАЗ

2012

Комикс

ХХХХХ



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ № 83

НУЛЕВЫЕ

КАК ЭТО БЫЛО?

Часть 2

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, при сравнении прошлых номеров, № 25 и № 26, с теми, что редакция подготовила на этот раз, № 82 и № 83, который, собственно, и открывается этими строками, в глаза бросаются скорее различия, нежели сходства. Итоги нулевых подводят совсем не те люди, что десятилетием ранее обобщали опыт 90-х. Новые имена значатся сегодня в составе редакционного совета да и самой редакции. Иными, как видно уже из оглавлений, являются и проблемы, волновавшие художественный мир последние десять лет и оказавшиеся в центре внимания авторов наших последних двух номеров.

Но контрапункт двух постсоветских десятилетий отнюдь не исчерпывается именами на титулах «ХЖ». Эксперты единодушно описывают нулевые как эпоху «необычайного ускорения процесса коммодификации культуры», когда «эстетика стала инструментом развития гедонистической культуры, так что в итоге места для субверсивного опыта просто не осталось — даже в искусстве» (Ш. Муфф «Демократическая политика в эпоху постфордизма»). И если «Бойс в свое время сказал, что у каждого есть право считать себя художником, то... сегодня это стало обязанностью. За это время все мы оказались обречены быть дизайнерами самих себя» (Б. Гройс «Политика самодизайна»). При этом неолиберальная коммодификация сменила как саму модель культурного производства, так и его адресата. Если в эпоху социального государства адресатом «для культурных производителей и посредников была прежде всего "всесторонне развитая" или "творческая" личность, то современное культурное пространство все чаще выстраивается вокруг платежеспособного потребителя, который не обязан чем-либо подтверждать свою "внутреннюю" культурную чистоту или сопричастность проекту. Достаточно того, что он просто способен оплатить квантифицированную культурную услугу» (А. Бикбов «Культурная политика неолиберализма»).

Все это — описание реалий глобального мира, однако именно в нулевые постсоветская Россия стала претендовать на то, чтобы быть его полноправной частью. На этом настаивала восторжествовавшая идеология «стабилизации», которая на практике постоянно оборачивалась катастрофами, — «начиная с "Курска" до недавних пожаров, взрывов электростанций, крушений поездов и так далее». Но именно это и подтверждало причастность России к мировому порядку, который оправданно называют «капитализмом катастроф». Чем чаще мы сталкиваемся с катастрофической изнанкой современного политического порядка, тем крепче становится его власть в качестве единственного гаранта стабильности (А. Пензин, И. Будрайтскис «Катастрофы "реального капитализма"»).

Отсюда следует еще одна характерная черта status-quo нулевых. Раз эту эпоху отличает встреча системного катастрофизма с тотальной эстетизацией, то «можно утверждать, что каждый акт эстетизации есть всегда уже критика объекта эстетизации, поскольку эстетизация заставляет подозревать, будто этот объект нуждается в некоем дополнении, чтобы выглядеть лучше, чем в действительности» (Б. Гройс «Политика самодизайна»). Говоря иначе, нас не должна вводить в заблуждение стабильность «стабилизации». Ведь «любой гегемонистский порядок может быть оспорен контргегемонистскими практиками, направленными на его дезартикуляцию и установление другой формы гегемонии» (Ш. Муфф «Демократическая политика в эпоху постфордизма»). Опереться же в этой сложной борьбе можно «во-первых, на вдохновляющее раннее советское наследие 20-х годов как опыт изменения форм жизни "до последней пуговицы" (В. Маяковский), радикального преобразования повседневности и культуры... Во-вторых, необходима более систематическая исследовательская и образовательная работа. В-третьих, нужно.. дать "плоть", коллективное тело коммунистическим идеям в конкретных формах жизни, мысли, самоорганизации, искусства. Мы должны показать заключенную в них мощь, надежду, радость, противопоставив их плоским, калечащим жизни мантрам "эффективности" и "конкурентоспособности"» (А. Пензин, И. Будрайтскис «Катастрофы "реального капитализма"»).

Однако характерно, что в своем описании и анализе прошедшего десятилетия авторы этого и предыдущего номеров по большей части говорят о процессах, берущих начало значительно ранее, с тем, чтобы заговорить о перспективе, уводящей нас в будущее. Может, и в самом деле «некий живой и непосредственный рассказ о нулевых будет сегодня неизбежно сводиться к осмыслению текущего момента и лишь отдаленно иметь отношение собственно к нулевым. А для какого-то подобия академического обобщающего описания прошедшего десятилетия явно пока не достает артикулированных материалов» (Г. Литичевский «Тишина № 0»). Так утверждает автор, чей текст некогда открывал первый номер «ХЖ», став его поэтической программой на многие годы. Впрочем, тогда ни у журнала, ни у нового русского искусства еще не было прошлого. Сегодня же, когда оно есть, разговор о нем все равно становится поводом говорить о настоящем и будущем. Но разве прошлое не нужно нам именно для того, чтобы устраивать настоящее и проектировать будущее?!

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
ТИШИНА № 0
Георгий Литичевский

10
КОНЦЕПЦИИ
ПОЛИТИКА
САМОДИЗАЙНА
Борис Гройс

20
АНАЛИЗЫ
КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА
НЕОЛИБЕРАЛИЗМА
Александр Бикбов

34
ДИАЛОГИ
КАТАСТРОФЫ
«РЕАЛЬНОГО
КАПИТАЛИЗМА»
Алексей Пензин,
Илья Будрайтскис

44
МАНИФЕСТЫ
ЧТО ЗНАЧИТ
«ДЕЛАТЬ ИСКУССТВО
ПОЛИТИЧЕСКИ»?
Томас Хиршхорн

48
БЕСЕДЫ
СИНГУЛЯРНЫ ВМЕСТЕ
Дмитрий Виленский

56
СИТУАЦИИ
«БЕЗОТЦОВЩИНА»
Богдан Мамонов

63
СИТУАЦИИ/ПИСЬМО
ИЗ МИНСКА
РЕГЕНЕРАЦИЯ
В ПАРТИЗАНСКИХ
УСЛОВИЯХ
Сергей Шабохин

69
СИТУАЦИИ/ПИСЬМО
ИЗ ВИЛЬНЮСА
ОПЕРАЦИЯ «Ы», ИЛИ
ЛИТОВСКОЕ ИСКУССТВО
СКВОЗЬ НУЛЕВЫЕ
Кястутис Шапока

74
ДИАЛОГИ
ПОСТАВИТЬ ЖИЗНЬ
НА КАРТУ ИСКУССТВА
Анджела Веттезе,
Пьер Луиджи Сакко

81
РЕФЛЕКСИИ
ТРЕБОВАНИЯ КУРАТОРА:
ОБ ЭТИКЕ ПРЕДАННОСТИ
Мигель А. Эрнандес-
Наварро

88
ИНТЕРВЬЮ
СОЗДАВАЯ
ПРОМЕЖУТКИ:
ЭТИКА, ПОЛИТИКА
И КУРАТОРСТВО
Мигель А. Эрнандес-
Наварро, Саймон
Критчли

96
ТЕОРИИ
ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ
ПОЛИТИКА В ЭПОХУ
ПОСТФОРДИЗМА
Шанталь Муфф

103
БИЕННАЛЕ/КРУГЛЫЙ СТОЛ
УРОКИ БИЕННАЛЬНОГО
СЕЗОНА
Мария Чехонадских, Илья
Будрайтскис, Арсений
Жиляев, Егор Кошелев

112
ВЫСТАВКИ
ИСКУССТВО НА ДОСУГЕ,
ИЛИ СОЗДАВАЯ МИРКИ
Богдан Мамонов

116
ВЫСТАВКИ
РИМСКИЕ ЛАМЕНТАЦИИ
Виктор Тупицын,
Виталий Комар

119
КНИГИ
ЖИВОПИСЬ
И ФИЛОСОФИЯ,
СВОБОДА
И ПРОСТРАНСТВО
Сергей Фокин



----- 0 -----

Комментарий

Ненаписанный текст в качестве текста сам по себе не является чем-то неслыханно дерзким. В истории искусства уже давно известны и тишина в качестве музыкального произведения, и пустые листы в графических альбомах, и белые страницы в книгах, и много всего другого в таком роде. Кстати, название этого ненаписанного текста, включающее понятие тишины, апеллирует к известной прогрессивной телепрограмме последнего десятилетия прошлого века¹. Наверное, и комментарий к ненаписанному тексту на том месте, где должен бы располагаться сам текст, тоже не есть что-то совсем уж небывалое.

Данный комментарий к ненаписанному тексту об искусстве нулевых годов XXI века не претендует ни на беспрецедентность, ни на программную осмысленность апофатических практик художественного утаивания и умолчания. Скорее, речь идет всего лишь о вполне уместном каламбуре с интеллектуальным оттенком. Каламбуры по поводу нулевых встречались неоднократно. Чаще всего обращали внимание на количество нулей в необычайно высоких в те годы ценах на произведения искусства². Радикальным каламбуром было бы ответить на нулевые годы нулевым текстом, то есть не написать его.

Очевидно, менее радикально — промолчать, но при этом все же прокомментировать свое молчание. Чистому возвы-

шенному молчанию безразлично, что оно, не расслышанное и не замеченное никем, тонет в бесконечности космической тишины. Молчание же, малодушно желающее быть опознанным как таковое, включает себя в некие рамки, роль которых может выполнять комментарий-аргумент или комментарий-оправдание.

Рассказ как молчание или умолчание (замалчивание) — давно используемый, но не до конца исследованный и, разумеется, неисчерпанный ресурс. Ресурс, конечно, скорее риторический, чем эвристический или познавательный, но в качестве стимула к познанию или дознанию — небезынтересный.

Наверняка это было и раньше, но замечательно, что в самом начале нового тысячелетия, в нулевые годы, вдруг начали появляться полемические филиппики, очень адресные, в которых при этом минимум конкретных фактов и имен, а иной раз их нет вообще! При этом полное отсутствие имен и конкретики — вот ведь парадокс — может только заострять полемичность и возбуждать интерес к сути проблемы!³ Если бы предполагавшийся текст об истории нулевых все же был бы написан, его внутренний нулевой каламбур мог бы состоять в систематическом упоминании имен собственных. Конечно, это напоминало бы сомнительную интеллектуальную игру — изложение проблем без единого упоминания проблемного имени или имени теоретика, сформулировавшего проблему. И все же это могло бы быть

полезно в качестве эксперимента, который позволил бы нам понять, занимается ли мы простой игрой словами (и звучными именами) или действительно способны сфокусироваться на проблеме⁴. Даже в комментарии можно попробовать обойтись без имен собственных, а некоторые из тех, без которых нельзя обойтись, или, наоборот, взятые произвольно, вынести в примечания⁵.

В молчании вместо рассказа есть известная доля высокомерия (ничем особо не оправданного) и просто опережения событий. Как правило, полноценное молчание или умолчание получает свои небесспорные права как следствие торопливого или поспешного рассказа. Скорый рассказчик, как и быстрый мыслитель (*fast-thinker*⁶), описывая нечто, ограниченное временными и пространственными рамками, редко удерживается от соблазна подогнать свое повествование или описание под шаблоны мифологических, историографических или теоретических прецедентов. Уникальное редуцируется к некоторым цифрам и именам собственным, которые обычно и так на слуху. Действительно же уникальное, вполне вероятно, остается не замеченным и потому не названным, его удел — молчание. Оно должно быть потом, в дальнейшем, расслышано чутким слухом последующего рассказчика и реконструктора. Предполагается, что эти умолчания, лакуны дискурсивных повествований, заполняются в первую очередь высказываниями художников,

Материал
проиллюстрирован
работами группы
EliKika из серии
«Дыры», 2010

поэтически или метафорически сформулированными, которые впоследствии могут быть услышаны и расшифрованы в виде философского и исторического текста. Но на самом деле переоценивать возможности художников и поэтов не следует. Они и сами, будучи подвержены влиянию больших дискурсов, часто предпочитают функции привилегированных иллюстраторов. Они не всегда решаются на непосредственную встречу с уникальным, минуя таких гигантов нарратива, как философия, общественные и точные науки, религия и тому подобное. Так что и в искусстве, хотя мы и ждем от художников воспроизведения симптомов и просто производства уникальности, особенно интересными зачастую оказываются не сами высказывания художников, а «обрамленные» этими высказываниями умолчания. Разумеется, они интересны не как повод для мистических вслушиваний и медитаций, а как стимул для заполнения их внятыми высказываниями и сообщениями, которые в свою очередь неизбежно приведут к новым умолчаниям. Важно только, чтобы молчание и тишина были стимулирующими. Here is the point.

Ну и, конечно, нулевые — это целое десятилетие, что для нынешних темпов совсем не мало. Даже начало этого десятилетия во многих отношениях сильно отличалось от его завершающей фазы. Вспоминая нулевые, всякий действительный или потенциальный рассказчик невольно проецирует на них нынешнюю ситуацию. Такая проекция заставляет неизбежно выдвигать на передний план что-то свое, особенно характерное, в ущерб общей, предположи-

тельно объективной, картине. К тому же начало следующего десятилетия выдалось по многим параметрам динамичным и в то же время озадачивающим. Учитывая эти обстоятельства, писать о нулевых сейчас — или уже поздно, или еще рано. Некий живой и непосредственный рассказ о нулевых будет сегодня неизбежно сводиться к осмыслению текущего момента и лишь отдаленно иметь отношение собственно к нулевым. А для какого-то подобия академического обобщающего описания прошедшего десятилетия явно пока не достает артикулированных материалов⁷.

Признание несвоевременности или преждевременности текста-обобщения не только еще один повод его не написать и предложить тишину вместо высказывания. В нем также заключена (очевидно, наивно-максималистская) убежденность в том, что обобщение необходимо и что оно должно быть максимально детализировано — по принципу «никто не забыт и ничто не забыто»⁸. Разумеется, такой уровень обобщения никогда не может быть достигнут в абсолютном виде, но именно в этом направлении может развиваться поступательное движение дискурсивно-символической реконструкции прошлых лет. И производиться она может только общими усилиями.

В этих условиях тишина может быть самым первым, или вернее, нулевым, этапом подобной обобщающей реконструкции. Тем более обобщающей, что даже, если каждый на этом (пред)начальном этапе будет молчать о чем-то своем, сама по себе тишина будет общей для всех. Сам же ненаписанный текст может быть идентифицирован как

некое текстуальное тело или даже антитело, как интерактивный⁹ или, с позволения сказать, интерпассивный текст-объект. Можно предположить, что текст, представляющий себя как тишину, делает своими соавторами всех своих читателей, точнее не-читателей, единственная возможность которых отреагировать на него (не на комментарий и примечания к нему, отсутствующему, а на сам не-текст) — тишина. Очевидно, это предположение можно и опровергнуть, причем без особого труда. Но тогда пусть этот неудавшийся и ошибочный этап совместной реконструкции нулевых станет залогом последующих более успешных решений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Тишина № 9» — так называлась выходившая в 90-е годы телепрограмма Татьяны Диденко, посвященная прежде всего современной музыке, но также пропагандировавшая современное искусство. «№ 9» в названии, кажется, отсылал к номеру кабинета на Шаболовке (хотя так могло бы называться и какое-нибудь сочинение Джона Кейджа), но случайно оказался созвучен девятности. В таком случае в нулевые тишина может быть № 0. Правда, в «Тишине № 9» было много звуков и слов, а вот «Тишина № 0» — одно сплошное молчание.

² См., например: Дьяконов В. Обнулились? Искусство новой эры. 2000–2010 — итоги первых десяти лет XXI столетия от Артхроники. (Доступно на: <http://www.bottega-magazine.com/topic/read/564/>)

³ Характерный пример — статья французской галеристки и куратора Фариде Кадо, в которой автор гневно бичует арт-спекулянтов современности, не только добавляющих нули к астрономически (и апокалиптически) растущим ценам на современное искусство, но и сводящих на нет (обнуляющих?) результаты всех многодесятилетних усилий прежних кураторов и дилеров, движимых в свое время чистым энтузиазмом и любовью к искусству. В статье, первоначально опубликованной в газете «Либерасьон», а затем перепечатанной на сайте Openspace.ru, страстная полемика ведется без единого упоминания какого-либо имени или назва-

ния галереи, виновных в столь губительной ситуации, которая, по мнению автора, сложилась на арт-рынке нулевых. См.: http://www.openspace.ru/art/events/details/23716/?expand=yes#e_xpand

⁴ Арсений Штайнер на сайте «Арт-хроники» выражает беспокойство по поводу того, что последнее время (в те же нулевые) в отношении искусства слишком часто и необоснованно употребляется слово «проблема» (<http://artchronika.ru/?p=3374>). Как и всякое слово, употребляемое к месту и не к месту, оно, конечно, рискует стать замкнутым и лишённым смысла. Но надо отметить, что взялось оно не из неоткуда. Слово это, популярное у актуальных критиков и кураторов, активно и компетентно использовалось и в лексиконе такого представителя критически-рационалистической традиции, как Карл Поппер. Для него очень важно было показать, что всякая познавательная и теоретическая деятельность, в том числе и художественная, начинается не с восприятия, не с индуктивных или перцептивных практик (с этим, по-видимому, не согласился бы перцептивный нигилист Теймур Даими, см. «ХЖ», № 69), а с постановки проблемы — логической, познавательной или эстетической. Конечно, сфера его интересов — большие естественные науки и открытое общество, но и искусству он уделит пару абзацев. Например, ссылаясь на своего друга Эрнста Гомбриха, Поппер говорил о художественной проблеме создания иллюзии. В современном искусстве ее сменяет новая проблема: «как заинтересовать зрителя, как пробудить в нем активное со-творчество: например, поставив перед ним проблему интерпретации или реконструкции» (Поппер К. Объективное знание. Эволюционный подход. М.: УРСС, 2010. С. 177).

⁵ Запрет на имена собственные вполне созвучен настроениям, описываемым в интеллектуальной литературе нулевых. Дисорджо Агамбен, один из самых популярных западноевропейских теоретиков «десятилетия-00», усматривал в событиях этих лет симптомы грядущего всеобщего чрезвычайного положения, в условиях которого каждый потенциально превращается из полноправного члена сообществ в совершенно бесправного и беззащитного *homo sacer* или в голого человека (*homo nudus* — так и хочется сказать *homo nullus* — нулевой человек). Надо полагать, что во всемирном Аудиовице, о котором не без провокационности пророчесствует итальянский интеллектуал, имен собственных тоже не будет, только

цифры порядкового номера. См. также «ХЖ» № 81, посвященный агамбеновскому понятию полнокровной и осмысленной формы-жизни, дающей последний шанс противостоять выхолощенным (и обнуленным?) формам жизни, в которые втиснуто существование современного, с позволения сказать, нулевого человека.

⁶ Термин Пьера Бурдьё, обращавшего внимание на то, что мысль по природе своей субверсивна и потому медлительна, ей нужно время. «Скорые мыслители», не нуждающиеся в излишних времен, — антитеза субверсивности, поскольку по определению не могут успеть ничего, кроме автоматического воспроизведения «готовых идей», см.: Бурдьё П. О телевидении и журналистике. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Институт экспериментальной социологии, 2002.

⁷ Желая передать характер нулевых, их заключают в рамки неких больших определяющих событий. Например — от кризиса 1998 до кризиса 2008 (Александр Котломанов: <http://kotlomarov.berbarium-art.ru/txt/txt14.htm>). Или же нулевые вписывают в схему действия законов истории, например, закона повторения трагедии как фарса. Книга Славоя Жижека о нулевых так и называется: «Сначала как трагедия, затем — как фарс» (Zizek S. First As Tragedy, Than As Farce. L., NY.: Verso, 2009). Причем и трагедия, и ее фарсовый повтор происходят в течение описываемых десяти лет — от 11 сентября 2001 года до кризиса 2008–2009. В художественно-исторической перспективе нулевые, не имея возможности радикального противопоставления прошлому, пытались опознать себя в переосмыслении или переоценке прошлого. Так некогда эпоха Возрождения определяла себя как возврат к античности. Именно как амбициозный порыв стать новым Возрождением можно воспринять заданный в нулевые вопрос: является ли современность нашей античностью? (см. ХЖ № 61/62). Именно он стал темой последней «Документы», а потом откликнулся в российском проекте «Модерникон». Были ли оправданными амбиции нулевых на открытие эпохи Возрождения современности или выяснится, что это тоже фарс, покажут последующие десятилетия.

⁸ Принцип, впервые сформулированный Геродотом, считавшего необходимым в равной степени описывать как великое, так и малое («История», I, 9)

⁹ Интерактивность, соучастие и соавторство читателя или зрителя являются аксиомой и своего рода кате-

горическим императивом современного искусства (см. также выше примечание 4). Правда, в той же степени эту аксиому и императив можно считать очередной утопией. Так или иначе в эпоху дада эта принципиальная установка выражалась в радикальной дисквалификации института автора-гения, сам же зритель принуждался к соавторству жесткой провокацией и эпатажем. В последующие периоды, описываемые уорхоловскими пятнадцатью минутами славы и бойцовским «каждый человек — художник», ситуация несколько смягчилась для того, чтобы стать едва ли не рутинной как раз к нулевым. Технологии вовлечения ранее исключенных из художественного процесса субъектов развивались в эти годы с особым размахом. Соавторами художественных проектов выступали британские шахтеры, бразильские мусорщики, постсоветские домашние «кулибины», жители постколхозных деревень, московские гастарбайтеры и так далее. Локальными попытками суммировать опыт интерактивности и кооперации в нулевые стали выставочные проекты «Сообщники» Андрея Ерофеева и «Невозможное сообщество» Виктора Мизияно. Независимо от того, чего в этом процессе больше — демократизации искусства и выработки новых идей (эстетики взаимодействия) или безответственности и своекорыстного использования человеческого материала, нельзя не приветствовать дальнейшую если не деприватизацию, то десубъективизацию искусства, хотя бы на теоретическом уровне. В самом деле, при общем размахе художественной кооперации и интерактива, рамки понятия субъекта искусства предельно раздвинулись. Это уже не гений-художник, но и не куратор, теоретик («статусный интеллектурал» — словечко нулевых, к счастью, кажется, вышедшее из употребления), тем более не продавец и не покупатель, и даже не коллективный субъект, не пресловутая система искусства. Секрет в том, что искусство не субъективное, а объективное явление. Однажды осознав это, кто-то может вернуться и к индивидуальным практикам.

Георгий Литичевский
Родился в 1956 году в Днепрпетровске. Художник, художественный критик. Член редакции «ХЖ». Живет в Москве и Берлине.



ПОЛИТИКА САМОДИЗАЙНА

БОРИС ГРОЙС

Едва ли кто-либо будет сегодня спорить с тем, что прошли времена, когда искусство — успешно или неуспешно — пыталось утвердить свою автономию. Однако эта констатация вызывает смешанные чувства. С одной стороны, мы склонны превозносить готовность современного искусства преодолеть традиционные границы художественной системы, если это продиктовано желанием изменить господствующие социальные и политические условия и сделать мир лучше. Или, иными словами, если акт преодоления границ художественной системы этически мотивирован. Но, с другой стороны, мы, как правило, сожалеем о том неоспоримом обстоятельстве, что попытка преодолеть рамки художественной системы никогда не выходит за пределы эстетической сферы. Вместо того чтобы изменять мир, искусство лишь приукрашивает его. Из-за этого в художественной среде растет фрустрация — и в итоге господствующие в ней настроения постоянно колеблются между надеждой на возможность изменения мира, лежащего за пределами искусства, и разочарованием и даже отчаянием от невозможности достичь этой цели.

Эти неудачи часто интерпретируются как доказательство принципиальной неспособности искусства проникнуть в политическую сферу. Но я полагаю, что если политизация искусства задумывается и воплощается тщательно и последовательно, то она, как правило, достигает успеха. Ис-

кусство может войти в политическую сферу, и это неоднократно происходило в XX веке. Проблема не в неспособности искусства стать подлинно политическим. Проблема в том, что современная политическая сфера уже стала эстетизированной. Когда искусство становится политическим, оно сталкивается с неприятным открытием, что политика уже стала искусством, уже заняла место в поле эстетического. В наше время каждый политик, спортсмен, террорист или киноактер генерируют огромное количество образов, поскольку их действия автоматически освещаются в медиа. Раньше разделение труда между политикой и искусством было достаточно четким. Политик занимался политикой, а художник представлял эту политику литературными или визуальными средствами. Но в наше время ситуация коренным образом изменилась: современному политику больше не нужен художник, чтобы стать знаменитым и вписать свою деятельность в коллективную память. Каждого важного политического персонажа медиа мгновенно отмечают, описывают, изображают, пересказывают и интерпретируют. Для запуска медиамашин не требуется никакого индивидуального художественного вмешательства, никакого индивидуального художественного решения. Более того, современные масс-медиа стали самой большой и мощной машиной по производству образов, намного превосходящей по масштабу и эффективности систе-

му современного искусства. Нас постоянно кормят изображениями войны, террора и всевозможных катастроф, причем уровень производства и распределения этих образов оставляет далеко позади художника с его кустарными техниками.

Если художник выходит за пределы художественной системы, то он сам начинает функционировать так же, как политики, спортсмены, террористы, кинозвезды и другие крупные и мелкие знаменитости, — его действия начинают освещать медиа. Иначе говоря, художник сам становится художественным произведением. Переход из художественной системы в политическую возможен, но он представляет собой в первую очередь изменение позиции художника по отношению к процессу производства образов. Художник перестает быть производителем образов и вместо этого становится образом. Эту трансформацию заметил еще Фридрих Ницше, сказавший, что лучше быть художественным произведением, чем художником («Рождение трагедии из духа музыки»). Но перспектива стать произведением искусства доставляет, безусловно, не только удовольствие, но и порождает тревогу вследствие постоянной доступности взгляду другого — взгляду медиа, играющих роль свержхудожника.

Я бы назвал эту тревогу тревогой самодизайна, так как она заставляет художника — как и любого, кто попадает в зону внимания медиа — сталкивать-

Материал
проиллюстрирован
фотодокументацией
перформанса
Таус Махачевой
Delinking, Милан, 2011.
Фото Альберто
Булиана.
Предоставлено
галереей Imprime



ся с образом самого себя, исправлять, менять, переделывать или опровергать его. Сегодня часто можно услышать, что искусство в наше время все больше похоже на дизайн. Это, конечно, верно, хотя лишь в определенной степени. Главная проблема дизайна не в том, как спроектировать мир вокруг себя, а в том, как спроектировать самого или саму себя, — или, скорее, как справиться с тем, как меня проектирует внешний мир. И сегодня это — общая, повсеместная проблема, с которой сталкиваются все, а не только политики, кинозвезды и другие знаменитости. Сегодня каждый подвергается эстетической оценке — и обязан брать на себя эстетическую ответственность за свой облик, за свой самодизайн. Раньше он был привилегией и бременем избранного меньшинства. В наше время он стал массовой культурной практикой. Виртуальное про-

странство интернета превратилось в площадку, где идет постоянное конструирование и перестраивание Моего лица (My Face) и Моего пространства (My Space) для дальнейшей презентации на Youtube — и наоборот. Но и в реальном, или, точнее, аналоговом мире от нас ждут ответственного отношения к тому, какой образ себя мы представляем взгляду других. Можно сказать, что самодизайн — это практика, наиболее радикальным образом объединяющая художника и его аудиторию, потому что не все производят художественные произведения, но все являются художественными произведениями и в то же время считаются их авторами.

Любой вид дизайна, в том числе самодизайн, чаще всего оказывается под подозрением, что он больше скрывает, нежели показывает. При этом эстетизация политики интерпретируется как способ замещать

политический месседж визуальными эффектами, а реальные проблемы — созданием поверхностного имиджа. Но проблемы постоянно меняются, а имидж остается. Человек легко становится заложником своего имиджа. И его политические убеждения запросто можно осмеять, представив их как часть самодизайна. Эстетизация часто отождествляется с соблазнением и восхвалением. Именно этот смысл слова «эстетизация», по всей видимости, имел в виду Вальтер Беньямин, когда в конце своего знаменитого эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» противопоставлял политизацию эстетики и эстетизацию политики.

Однако сегодня можно, напротив, утверждать, что каждый акт эстетизации есть всегда уже критика объекта эстетизации, поскольку эстетизация заставляет подозревать, будто этот объект нуждается в некоем дополнении, чтобы выглядеть лучше, чем в действительности. И такое дополнение всегда функционирует как фармакон в том смысле, в каком этот термин употреблял Жак Деррида. Дизайн улучшает внешний облик объекта дизайна, но в то же время наводит на мысль, что без своей внешней, облагороженной дизайном оболочки объект оказался бы исключительно уродливым и отталкивающим. По сути, дизайн, в том числе самодизайн, это, в первую очередь, машина по производству подозрения. Современный мир тотального дизайна часто описывается как мир тотального соблазна, вытеснившего неприглядную реальность. Но мир тотального дизайна скорее является миром тотального подозрения — скрытой угрозы, прита-

ившейся под обработанной дизайном поверхностью. Поэтому главная цель самодизайна — нейтрализация подозрения со стороны возможного зрителя или создание эффекта искренности, который вызывает у зрителя доверие. Производством искренности и доверия в современном мире занимаются все. Но в то же время оно было и остается главным делом искусства на протяжении всей истории современности. Художник эпохи модернизма всегда позиционировал себя как единственного честного человека в мире лицемерия и продажности.

Для начала попробуем выяснить, как функционировало производство искренности и доверия в эпоху модернизма: тогда нам проще будет понять, как оно функционирует сегодня. Можно утверждать, что в модернизме производство искренности действовало как способ редукции дизайна. Целью было создать пустое, незаполненное пространство, устранить дизайн, практикуя нулевой дизайн. Таким образом художественный авангард надеялся создать свободные от дизайна области, которые воспринимались бы как зоны честности, высокой нравственности, искренности и доверия. В качестве наблюдателей медиальных поверхностей и их дизайна мы надеемся, что темное, скрытое субмедиальное пространство как-то выдаст, разоблачит себя. Иными словами, мы ждем момента искренности — когда обработанная дизайном поверхность даст трещину и можно будет увидеть, что скрыто внутри. Нуль-дизайн — это попытка искусственного создания такой трещины на поверхности. Он обеспечивает зрителю просвет, пустой участок по-

верхности, сквозь который зритель должен увидеть вещи в их подлинном обличье.

Одним из ранних примеров поворота к нуль-дизайну — к дизайну как устранению дизайна, как антидизайну — может служить знаменитое эссе Адольфа Лооса «Орнамент и преступление» (1908). В нем Лоос с самого начала постулировал единство эстетического и этического. На этом основании он осуждал любые декорации и орнаменты как проявление развращенности и порока. В частности, внешность человека Лоос считал прямым проявлением его этической позиции. И если он замечал в чьей-либо внешности желание скрыться за дизайном, он осуждал такого человека как этически ущербного и вообще недостойного. В частности, Лоос утверждал, что только преступники, примитивные личности и дегенераты разрисовывают свою кожу татуировками. В орнаменте он видел проявление либо безнравственности, либо преступности: «Папуас татуирует свою кожу, свою лодку, свое весло — словом, все, что ему доступно. Он не преступник. Современный человек, татуирующий себя, есть преступник или вырожденец». Больше всего поражает в этих словах то, что Лоос не делает различия между татуированием собственной кожи и росписью лодки или весла. Как современный человек должен являться взгляду Другого честным, простым, неукрашенным, не подвергнутым дизайну объектом, точно так же и все другие вещи, с которыми человек имеет дело, должны представляться честными, простыми, неукрашенными и нетронутыми дизайном. Лишь тогда они свидетельствуют, что душа исполь-

зующего их человека чиста и добродетельна. Для Лооса настоящий дизайн — это борьба против дизайна, против преступной воли скрыть этическую сущность вещей за эстетичным фасадом. Лишь устранение орнамента — то есть дизайна, понимаемого как эстетическое дополнение вещей — обеспечивает единство этического и эстетического, к которому стремился Лоос. Нуль-дизайн он описывает в почти апокалиптических тонах — если понимать апокалипсис как выявление скрытой природы вещей.

В своем эссе Лоос пишет: «Не плачьте. Разве вы не видите, что величие нашей эпохи кроется в самой нашей способности создать новый орнамент? Мы преодолели орнамент, мы достигли неприукрашенной простоты. Поймите же, близится час, когда нас ждет блаженство. Скоро улицы городов засияют, как белоснежные стены! Как Сион, Священный Град, столица Царства Божьего. Блаженство придет к нам». Борьба с дизайном — последняя битва перед наступлением Царства Божия на земле. Современный дизайнер не ждет конца времен, чтобы снять с вещей внешнюю оболочку и показать их в подлинном виде. (Анти)дизайнер хочет здесь и сейчас апокалиптического видения, которое обращает всех в перерожденных Новых людей. Тело принимает форму души. Душа становится телом. Все сущее становится небесным. Небеса становятся земными и материальными. Дизайн становится абсолютным и тождественным самим вещам.

В то время как Лоос все еще формулировал свою позицию в терминах буржуазной эстетики и стремился выявить цен-



ность определенных материалов, ремесел, труда и индивидуальной честности, воля к абсолютному дизайну достигла своей высшей точки в русском конструктивизме с его «пролетарским» идеалом коллективной души, воплощающейся в индустриально-организованном труде. Для русских конструктивистов путь ко всему добродетельному и подлинно пролетарскому также проходил через устранение всего чисто художественного. Они требовали, чтобы вещи повседневной коммунистической жизни проявились в своем истинном виде. Этика в их понимании получала дополнительное политическое измерение, поскольку, чтобы коллективная душа действовала верно с этической точки зрения, она должна быть организована политически. Коллективная душа проявлялась для них в политической организации, включав-

шей в себя и людей, и вещи. Поэтому функция «пролетарского» дизайнера — нужно отметить, что тогда обычно говорили о «пролетарском искусстве» — должна была состоять в том, чтобы сделать видимой эту тотальную политическую организацию общества. Опыт Октябрьской революции имел для русских конструктивистов ключевое значение. Они поняли революцию как радикальное искусство очищения общества от любой формы орнамента — лучший образец современного дизайна, устраняющего все традиционные общественные порядки, ритуалы, конвенции и формы презентации, чтобы создать условия для возникновения политической организации. Поэтому русские конструктивисты призывали к отмене всякого автономного искусства. Вместо этого искусство должно было полностью подчиняться

дизайну утилитарных объектов.

В то же время проект русского конструктивизма был тотальным проектом: он стремился подчинить дизайну жизнь как целое. Лишь по этой причине — и лишь за такую цену — русский конструктивизм был готов сменить автономное искусство на искусство утилитарное: как традиционный художник создавал дизайн всего художественного произведения, так и художник-конструктивист хотел создать дизайн всего общества. В некотором смысле у художников того времени не было иного выбора, кроме как заявить такое тотальное требование. Рынок, в том числе рынок искусства, был уничтожен коммунистами. Безусловно, художники оказались в ситуации «все или ничего». Это ясно отражено в манифестах русского конструктивизма. Так, в своем программном тексте «Конструктивизм» Алексей Ган писал: «Не отражать, не описывать и не интерпретировать действительность, а реально ее строить и подчиняться планомерным задачам нового, активного действующего класса, пролетариата... Как раз сейчас, когда пролетарская революция победила и продолжается ее созидательно-разрушительное движение в культуре, организуемой в соответствии с грандиозным планом общественного производства, все — и мастер цвета и линии, и создатель пространственных объектов, и организатор массовых акций — должны стать конструктивистами, разделив общую задачу конструирования и движения многомиллионными человеческими массами». Целью конструктивистского дизайна было не навязывать быту при социализме

новую форму, а, скорее, сохранить верность радикальной, революционной редукции и не допустить создания новых орнаментов для новых вещей.

Кроме того коммунистический самодизайн имел ключевое значение для самоидентификации советского общества. Ведь советская власть использовала в точности ту же индустриальную технику, что и буржуазные западные общества. А, значит, разницу между капитализмом и социализмом можно было сделать видимой только при помощи дизайна.

Но со временем руссоистская вера в тождество искренности и нуль-дизайна исчезла. Сейчас никто не поверит, что минималистский дизайн предполагает неприменную честность и искренность своего субъекта. Поэтому авангардный дизайн честности стал одним из многих возможных дизайнерских стилей. В таких условиях единственный способ произвести впечатление искренности — это не опровергать первоначальное подозрение, а подтверждать его. Или, иными словами: мы готовы поверить, что в сформированной дизайнерской поверхности действительно образовалась трещина и что у нас в самом деле появилась возможность увидеть вещи такими, каковы они есть на самом деле, только в том случае, если реальность, скрытая за фасадом, окажется намного хуже, чем мы предполагали. Когда мы сталкиваемся с миром тотального дизайна, то в качестве события, позволяющего нам заглянуть по ту сторону дизайна, мы можем принять лишь катастрофу, чрезвычайное положение, резкий разрыв этой поверхности. И конечно, реальность, на которую мы смотрим, должна оказаться ката-

строфической. Мы постоянно подозреваем, что за дизайном скрывается нечто ужасное: циничные манипуляции, политическая пропаганда, тайные интриги, корыстные интересы и просто преступления. Теория заговора — единственная форма традиционной метафизики, сохранившаяся после смерти Бога в качестве предмета дискурса о скрытом и невидимом. Когда-то у нас были природа и Бог — сейчас у нас есть дизайн и теория заговора.

Не случайно, что, несмотря на нашу общую склонность не доверять медиа, мы готовы немедленно поверить им, когда они сообщают о мировом финансовом кризисе или передают кадры 11 сентября. Увидев эти изображения, о возвращении реального заговорили даже самые убежденные теоретики постмодернистской симуляции. Между тем в западном искусстве существует старая традиция представлять художника ходячей катастрофой. И художники модернизма, по крайней мере, начиная с Бодлера, всегда хорошо умели создавать образы зла, притаившегося под поверхностью, — и эти образы мгновенно завоевывали доверие публики. В наши дни романтический образ проклятого поэта заменяется образом художника, который не скрывает своего цинизма, жадности, склонности к манипуляциям, стремится исключительно к материальной выгоде, а в искусстве видит механизм обмана аудитории. Нам известно множество примеров такой стратегии умышленного саморазоблачения — или, скорее, саморазоблачающего самодизайна: от Сальвадора Дали и Энди Уорхола до Джеффа Кунса и Дэмиена Херста. Эта стратегия, пусть она и не нова, почти всегда достига-

ет своей цели. Когда мы смотрим на публичный образ этих художников, мы думаем: ах, как ужасно — но в то же время как верно! Во времена, когда авангардистский нуль-дизайн честности оборачивается неудачей, самодизайн как саморазоблачение все еще срабатывает. По сути, современное искусство здесь демонстрирует механизм действия всей нашей культуры, ориентированной на производство знаменитостей, — механизм, основанный на разоблачениях и саморазоблачениях. Знаменитости, в том числе в сфере политики, предстают перед современной аудиторией как поверхности, обработанные дизайном. Соответственно, реакция публики на них принимает форму подозрения или теории заговора. Поэтому, чтобы политик начал вызывать доверие, нужно создать момент разоблачения, предоставить публике шанс заглянуть под поверхность. И тогда все подумают: этот политик — ужасный человек, как я всегда и предполагал(а). Тем самым восстанавливается доверие к системе. Перед нами ритуал символического жертвоприношения и самопожертвования, стабилизирующий систему знаменитостей через подтверждение подозрения, которому система с необходимостью подвергается. И конечно, в соответствии с экономической символикой обмена, описанной Марселем Моссом и Жоржем Батаем, люди, проявляющие себя особенно подлыми и злонамеренными, то есть те, кто приносят наибольшую символическую жертву, получают больше всего признания и славы. Уже один этот факт показывает, что и здесь перед нами не прозрение, а особый случай самодизайна: представить себя как



низменного, этически недостойного человека — значит осуществить отличный с точки зрения эстетики самодизайн.

Но есть и более тонкий и остроумный вид самодизайна как самопожертвования и символического самоубийства. В рамках этой изощренной стратегии художник провозглашает смерть автора, то есть свою собственную символическую смерть, в данном случае объявляя себя не плохим, а мертвым. Создаваемое произведение при этом представляется как коллаборативное, партиципативное и демократическое. Тяготение к коллаборативной, партиципативной практике, бесспорно, — одна из основных характеристик современного искусства. По всему миру возникает множество художественных объединений, настаивающих на коллективном или даже анонимном авторстве своей художественной продукции. Более того, такого рода коллаборативные практики, как правило,

мотивируют публику к участию, способствуя активизации социальной среды, в которой они разворачиваются. Но самопожертвование индивидуального авторства при этом компенсируется в символической экономике признания и славы.

Текущее положение дел в искусстве описывается просто: художник производит и представляет искусство, а публика осматривает и оценивает выставленное. Казалось бы, эта схема должна быть выгодна в первую очередь художнику, ведь он предстает активным индивидом, в отличие от пассивной, анонимной массовой аудитории. Художник обладает властью популяризовать свое имя, тогда как зрители остаются безвестными, несмотря на то, что именно их одобрение обеспечило художнику успех. Таким образом, легко выстраивается ошибочное представление о современном искусстве как аппарате по производству знаменитостей-художников за

счет публики. При этом часто забывают, что современная эпоха отдает художника во власть выносимого публикой эстетического суждения. Если произведение не пользуется у публики успехом, оно фактически лишается ценности. В этом основной недостаток современного искусства: оно не имеет собственной, «внутренней» ценности. У него нет никаких заслуг, кроме тех, которые дарует ему общественный вкус. Статуи в древних храмах считались воплощениями богов — и им поклонялись, перед ними молились на коленях, от них ждали помощи, их боялись. В таких условиях эстетическое неодобрение не было достаточной причиной, чтобы отвергнуть произведение искусства. Грубо обтесанные идолы и плохо написанные иконы все же оставались частью сакрального порядка. Выбросить их было бы святотатством. Таким образом, в рамках религиозной традиции художественные произведения имеют собственную, «внутреннюю» ценность, независимую от эстетического суждения публики. Их ценность вытекает из участия художника и его публики в коллективных религиозных практиках, и это участие уменьшает пропасть, лежащую между художником и его публикой.

Секуляризация же искусства, напротив, влечет за собой его радикальное обесценивание. Именно поэтому Гегель утверждал в самом начале своих лекций по эстетике, что искусство — дело прошлого. Ни один современный художник не может рассчитывать, что перед его произведением люди будут преклонять колена в молитве, или ожидать от него практической помощи, или использовать его для предотвра-

щения опасности. Самое большее, на что мы сегодня готовы, — это счесть произведение интересным. И, конечно, высчитать, сколько оно стоит. Цена до некоторой степени иммунизирует произведение искусства по отношению к общественному вкусу. Львиная доля хранящихся сегодня в музеях произведений давно оказалась бы на помойке, если бы непосредственное воздействие общественного вкуса не было ограничено экономическими соображениями. Совместное участие в общей экономической практике смягчает радикальную разьединенность художника и его аудитории, создавая между ними отношения некоего соучастия и заставляя публику относиться к произведению с пиететом на основании его высокой стоимости, даже если оно этой публике не очень нравится. Однако есть существенная разница между религиозной и финансовой ценностью работы. Цена художественного произведения — не что иное как количественно измеримый эквивалент эстетической ценности, признанной другими в этом произведении. Но вкус публики не накладывает на отдельного человека такие серьезные обязательства, как общая религия. Уважение, которое оказывают произведению на основании его цены, не может быть автоматически переведено в эстетическое признание как таковое. Следовательно, обязывающая ценность искусства достигается только некоммерческими, если не прямо антикоммерческими, практиками.

По этой причине многие художники эпохи модернизма пытались вернуть себе общую со своей публикой территорию, побуждая ее преодолеть

комфортную эстетическую дистанцию, которая позволяет зрителю беспристрастно оценивать произведение искусства с внешней позиции. Большинство таких попыток были сопряжены с той или иной политической или идеологической вовлеченностью. Тем самым религиозное сообщество сменилось политическим движением, в котором участвуют и художники, и их аудитория. Когда зритель изначально вовлечен в художественную практику, любая высказываемая им критика является самокритикой. Общие политические позиции и взгляды делают эстетическое суждение частично или полностью нерелевантным — точно так же, как это происходило раньше с сакральным искусством. Грубо говоря, лучше быть мертвым автором, чем плохим. Казалось бы, решение художника отказаться от эксклюзивности своего авторства должно в первую очередь давать больше власти зрителю. Однако эта жертва авторством в конечном счете оказывается выгодной художнику, так как она освобождает его от власти, которой обладает над конечным произведением холодный взгляд невовлеченного зрителя.

Сегодня инсталляцию часто рассматривают как форму искусства, позволяющую художнику демократизировать свое искусство, взять на себя коллективную ответственность, начать действовать от имени некоего сообщества или даже всего общества (здесь можно вспомнить Лиаму Гиллика, Рикрита Тиравани, Томаса Хиршхорна и Клер Бишоп). Кажется, что появившиеся инсталляции знаменуют собой конец модернистской претензии на автономию и суверенность. Решение художни-

ка впустить в пространство своей работы множество посетителей и позволить им свободно перемещаться внутри нее интерпретируется как раскрытие и демократизация замкнутого пространства произведения, так что это пространство превращается в площадку для общественных дискуссий, демократических практик, коммуникации, организации сетевых структур, образования и т.п. Но такой анализ инсталляции, как правило, не учитывает символическую приватизацию инсталляцией публичного пространства, которая предшествует акту открытия пространства инсталляции для сообщества посетителей.

Пространство традиционной выставки является символической общественной собственностью, а управляющий этим пространством куратор действует от имени общественного мнения. Посетитель обычной выставки все время остается на своей территории: он — символический владелец пространства, где выставлены и представлены его взгляды и суждению произведения искусства. Пространство художественной инсталляции, напротив, является символической частной собственностью художника. Входя в пространство инсталляции, посетитель покидает публичную территорию демократической легитимности и попадает в пространство суверенного, авторитарного контроля. Посетитель здесь, можно сказать, находится на чужом поле, в изгнании. Он эмигрант, вынужденный подчиняться чужим законам — законам, которые диктует ему художник. Художник здесь выступает в роли законодателя, самодержца пространства инсталляции, даже



(или, возможно, в первую очередь) если закон, который устанавливает художник для сообщества посетителей, это демократический закон.

Можно сказать, что практика инсталляции выявляет акт безусловного, суверенного насилия, который изначально устанавливает любой демократический порядок. Мы знаем, что демократический порядок никогда не утверждается демократическим путем — он всегда возникает в результате насильственного переворота. Установить новый закон — значит разрушить старый. Первый законодатель не может действовать законным путем. Законодатель

устанавливает политический порядок, но он не принадлежит к нему, а находится вне этого порядка, даже если позже решит ему подчиниться. Автор инсталляции — тоже законодатель, дающий сообществу посетителей пространство для формирования и определяющий правила, которым это сообщество должно подчиняться. Но он не принадлежит к сообществу посетителей, оставаясь вне его. И это верно даже в том случае, если художник решает присоединиться к созданному им сообществу. Этот второй шаг не должен затмить для нас первый, суверенный шаг. И кроме того, нельзя забывать: после установления определенного порядка, определенной политики (политика), определенного сообщества посетителей художник — автор инсталляции — должен полагаться на художественные институты, чтобы поддерживать порядок и контролировать изменчивую политику посетителей инсталляции. В своей работе «Сила закона» Жак Деррида рассуждает о роли полиции в государстве. Предполагается, что полиция надзирает за исполнением определенных законов, но фактически она отчасти создает и те правила, которые должна лишь контролировать. Деррида показывает, что насильственный, революционный, суверенный акт учреждения закона и порядка впоследствии никогда не может быть полностью отменен. Следить за соблюдением закона всегда означает еще и постоянно переизобретать закон. Первоначальный акт насилия может быть запущен снова — и в действительности так всегда и происходит. Особенно это очевидно в наше время насильственного экспорта, учреждения и охраны демократии.

Нельзя забывать, что пространство инсталляции — подвижное пространство. Художественная инсталляция не привязана к определенному месту, она может быть перенесена в любое место и в любое время. И мы не должны питать иллюзий о том, что возможно совершенно хаотическое, дадаистское пространство инсталляции в духе «Флюксуса», свободное от всякого контроля. В своем знаменитом трактате «Французы, еще одно усилие, если вы желаете стать республиканцами» маркиз де Сад рисует образ совершенно свободного общества, отменившего все законы и установившего лишь один: каждый должен делать то, что ему нравится, в том числе совершать любые преступления. Особенно интересно, что в то же время Сад заявляет о необходимости создания органов охраны правопорядка, которые должны не допускать со стороны традиционно настроенных граждан реакционных попыток вернуться к старому репрессивному государству, где охраняется семья и запрещены преступления. То есть полиция нужна нам и для того, чтобы защищать преступления от реакционной ностальгии по старому моральному порядку.

Поворот, который провозгласил в свое время Лоос, оказался необратимым: каждому гражданину современного мира все так же приходится брать на себя эстетическую ответственность за свой самодизайн — как честного, плохого или мертвого субъекта. В обществе, где дизайн занял место религии, самодизайн стал символом веры. Подвергая дизайну самого себя и окружающую его среду, человек заявляет о своей вере в определенные ценности, взгляды, программы

и идеологии. В соответствии с этим символом веры человека судит общество, и его суждение, безусловно, может оказаться негативным или даже нести в себе угрозу для жизни и благополучия человека.

(Это напоминает мне споры византийских теологов о том, почему святые должны изображаться на иконах в одежде, а не обнаженными, какими они предстают перед лицом Бога. Итог этой дискуссии был таким: мы, смертные, можем узнать душу человека, только глядя на его одежду, так как все обнаженные тела похожи одно на другое. Различия на уровне внутренней личности — души — могут проявляться только через различия в одежде, моде, дизайне. Значит, тело, по сути, не заключает в себе душу. Оно покрыто душой, принимающей форму одежды. Душа есть дизайн.)

Поэтому самодизайн принадлежит не столько к экономическому, сколько к политическому контексту. Современный дизайн трансформировал все социальное пространство в выставочное пространство для отсутствующего посетителя — пространство, где люди оказываются одновременно художниками и художественными произведениями, которые они сами создали. Спор о хиджабах подтверждает политическую силу дизайна. Чтобы понять, что проблема заключается в первую очередь в дизайне, достаточно представить, что хиджабы начали бы производить «Прада» или «Гуччи». Тогда выбор между хиджабом как символом принадлежности к исламу и хиджабом как коммерческим брендом стал бы несвероятно сложной эстетической и политической задачей. Следовательно, дизайн нельзя анализировать исключительно

в контексте товарной экономики. С тем же успехом можно говорить о дизайне самоубийств — например, в случае террористов-смертников, действия которых, как известно, строятся по строгим эстетическим правилам. Можно говорить о дизайне власти, но также и о дизайне сопротивления или о дизайне альтернативных политических движений. В них дизайн используется как производство различий, затрагивающих в первую очередь политическую семантику.

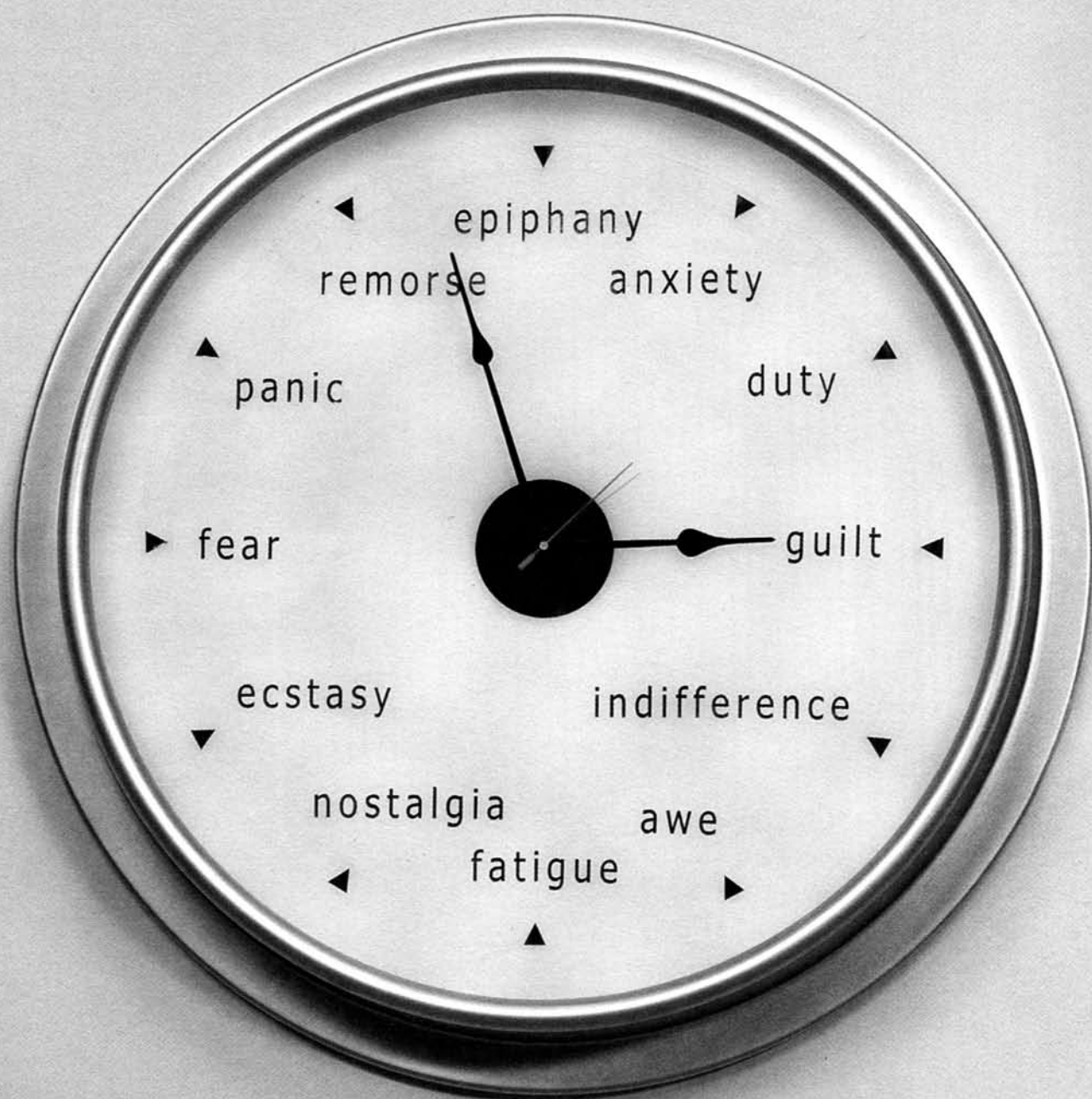
Так дизайн эпохи модернизма и современный дизайн избегают знаменитого кантовского различения между беспристрастным эстетическим созерцанием и заинтересованным использованием вещей. Долгое время до и после Канта беспристрастное созерцание считалось высшим по отношению к практической позиции — возвышенным, если не высочайшим проявлением человеческого духа. Но уже к концу XIX века произошла переоценка ценностей: *vita contemplativa* была совершенно дискредитирована, а *vita activa* вознесена на пьедестал истинной цели человечества. Поэтому сегодня дизайн часто обвиняют в том, что он сворачивает людей и ослабляет их деятельность, витальность и энергию — делает их пассивными, безвольными потребителями, жертвами вездесущей рекламы, а значит, капитала. Исцеление от этого убавкивания обществом спектакля представляется как шок от встречи с «реальным», которое должно спасти людей от их созерцательной пассивности и заставить действовать — а только это и может дать опыт истины как живой энергии. Кажется, что споры идут лишь о том, возможна ли еще такая встреча с реальным или оно уже окончательно

исчезло под сформированной дизайном поверхностью мира.

И тем не менее, мы не можем говорить о беспристрастном созерцании, когда речь идет о самопроявлении, самодизайне и самопозиционировании в эстетическом поле, поскольку субъект такого самосозерцания очевидным образом кровно заинтересован в образе, который он предлагает внешнему миру. Когда-то людей интересовало, какими их души предстают перед Богом — сегодня их интересует, какими видятся позиции, занимаемые их телами в политическом пространстве. Этот интерес, несомненно, ориентирован на реальное. Реальное, однако, оказывается здесь не повергающим в шок разрывом обработанной дизайном поверхности, а техникой и практикой самодизайна — практикой, которой никому уже не избежать. Бойс в свое время сказал, что у каждого есть право считать себя художником. То, что тогда понималось как право, сегодня стало обязанностью. За это время все мы оказались обречены быть дизайнерами самих себя.

**Авторизованный перевод
с английского ВЕРЫ АКУЛОВОЙ**

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



КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА НЕОЛИБЕРАЛИЗМА

АЛЕКСАНДР БИКБОВ

1. «Всесторонне развитая личность» и социальное неравенство

1. Неoliberalизм как позитивная программа. Критика неолиберализма нередко выстраивается как интеллектуальная контратака против политических сторонников естественного неравенства и их влияния на общественное устройство. Благодаря критической работе мы знаем, что неолиберализм разрушает послевоенные завоевания общественных движений и профсоюзов, атакует институты социального государства, разъедает хрупкую внутрипрофессиональную и межклассовую солидарность. Доказательств этому множество. Но следует также признать, что само понятие «неолиберализм» постепенно утрачивает ясные очертания. Сегодня оно все чаще используется как своеобразная черная метка. Десятилетие назад эту роль исполнял «постмодернизм» — тотальная угроза плодам Просвещения. Как оказалось, стратегия тотального идейного упрёка обезоруживает в первую очередь самих критиков. Сегодня отзвуки антипостмодернистских баталий слышны, вероятно, лишь в самой глухой интеллектуальной провинции. А шансы на неавторитарное спасение субъекта Просвещения все так же призрачны. Это важный урок. Без понимания того, что именно — наряду с демонтажом культурных институтов социального государства — выступает движущей силой неолиберальной политики, мы рискуем еще долго искать (и не находить) эффективные приемы контрвласти в рамках навязываемой сегодня модели культуры.

2. «Гармоничная личность» социального государства. В самом общем виде неолиберальный поворот в культуре — это коммерциализация возможностей и условий, ранее составлявших часть общего (публичного, общественного) достояния. При этом коммерциализация не означает простого перевода культурных благ из условно бесплатного статуса в платный. Один из решающих моментов, который отделяет культурные политики нулевых—десятих от 60–80-х, — это смена их адресата. Если для культурных производителей и посредников 60-х им была прежде всего «всесторонне развитая» или «творческая» личность, эта многотиражная калогатия развитых обществ, то современное культурное пространство все чаще выстраивается вокруг платежеспособного потребителя, который не обязан чем-либо подтверждать свою «внутреннюю» культурную чистоту или сопричастность проекту. Достаточным того, что он просто способен оплатить квантифицированную культурную услугу. Сдвиг от автономной личности к культурно нейтральному потребителю занимает не одно десятилетие и проходит через вполне ощутимые — и болезненные — пороги: реформы университетского управления, помимо всего прочего изменяющие критерии доступа к образованию, перевод культурных институтов в режим частичной самоокупаемости, ограничивающий возможность случайной малоимущей публики, или закрытие целого ряда дотационных факультетов, домов культуры, исследовательских центров... Связь

между отдельными моментами этого движения не всегда очевидна, но оттого не менее важна.

То, что в основании культурных политик 60–80-х лежит модель гармонической личности, справедливо как для долгой советской постоттепели, так и для европейских схем и риторик символического порядка, которые перекалибруются с моногрупп (семьи, класса, предприятия) на автономного, одновременно инициативного и социально защищенного, индивида. Если идти еще дальше, в советском случае «новая личность» оказывается составной частью утопии производства нового человека, в конструктивистско-футуристической эстетике 1910-х. Однако с начала 60-х мы можем наблюдать расщепление прежде единой схемы и резкое противопоставление ее полюсов: глашатаям коммунистического воспитания личности коллективом (наследие 30–50-х) противопостоят реформистски ориентированные специалисты по «всестороннему развитию личности в коллективе»¹. Дело не ограничивается одной только понятийной или идеологической субверсией. К началу-середине 80-х модель автономной и гармонически развивающейся личности обнаруживается в основе целого ряда педагогических систем, вплоть до официально одобренных школьных и университетских программ, которые выстроены так, чтобы дать учащемуся «всестороннюю» или универсальную компетентность и сделать его способным к самостоятельной культурной жизни. В этот же период, вместе с банализированным понятием «ин-

Raqs media collective

«Бегство»,
фрагмент
инсталляции,
2009



Андреас Зикманн
Isola Rosta Project 1,
2007

теллигентности», особой популярностью пользуется ложная генеалогия понятия «университет», возводящая к универсальности мышления.

Важно, что культура в этом контексте используется как решающий аргумент — пускай нередко риторический — в пользу социального равенства. Общедоступное высшее образование, городские музеи, публичные библиотеки, творческие кружки, позитивная социальная дискриминация становятся шестернями в машине равенства шансов, которая обеспечивает доступ к «всестороннему развитию личности» выходцам из социально непривилегированных слоев. В этом случае инструментализация культуры, то есть отказ пре-

доставить культурным производствам автономию, может достигать тех крайностей, которые известны нам по обширному советскому опыту с его официальным культом практической пользы и приемлемости для большинства. Но если приостановить оценочные суждения, культура как аргумент в пользу социального равенства, действовавший по обе стороны «железного занавеса» — прямая противоположность модели, пришедшей ей на смену. В рамках неолиберальной политики социальная сила культуры признается столь незначительной, что культурная адресация к политическому большинству, как и прямое обращение за поддержкой к профессионалам культуры, используются крайне редко и часто в несобственных формах. Подтверждение этому — множество примеров состязательной политической риторики, от более очевидных российских, до почти неожиданных, по меркам прежней эпохи, французских. Так, в предвыборных дебатах Сеголен Руаяль и Николя Саркози, кандидатов на пост президента Франции в 2007 году, среди множества аргументов апелляция к культуре фигурировала лишь единожды — в контексте дошкольного воспитания².

3. Неолиберализм как продукт реформ управления. В 90-е и в России, и в Европе модель культуры для творческой личности уже не действует как безусловно регулятивная. Но ее элементы, медленно мутирующие под напором различных форм капитализма, все еще по инерции воспроизводятся. Так, вплоть до конца 90-х программы российских университетов организованы в основном «системно» и предметно, свирепо сопротивляясь модульной логике; музейные экспозиции продолжают выстраиваться

по принципу энциклопедии, а не сингулярного события; «классическая» культура воспроизводится прежде всего как архив больших социальных групп (притом редко этнических), а не как система квантифицируемых рыночных услуг.

Смена этой культурной модели на новую в нулевые в России далека от спонтанной и произведена в ходе множества частных и нередко официальных институциональных подстроек: начиная с отмены налоговых льгот для издателей интеллектуальной и художественной литературы (2002) и ратификации Болонской конвенции (2003) и заканчивая принятием федерального закона № 83 о режиме финансирования государственных учреждений (2010) и закрытием малокомплектных школ (2011). В этом отношении путинское правление гораздо теснее, чем принято полагать, связано со своими европейскими аналогами — и структурно, и по части формальных соглашений. Парадокс ситуации в том, что своей скоростью такое сближение обязано не только институциональному трансферу из мировых центров на российскую периферию, но и торопливому встречному движению. Стараниями неолиберального/неоконсервативного «политического менеджмента» сами европейские государства, еще в 90-е разительно отличавшиеся от российского благополучием социальной и культурной сферы, за последнее десятилетие ощутимо приблизились к точке невозврата, за которой в ходе раннего постсоветского «транзита» произошло профессиональное, а во многом и интеллектуальное банкротство среды уважаемых культурных производителей.

Изменения, аккумулированные в структуре российских

культурных производств, проявились в нулевые в самых разных сферах, в череде заметных и публично дискутируемых «поворотов». Свою нынешнюю форму они приняли уже не столько в системе доктринальных, то есть ограничивающих, сколько финансовых, то есть побудительных принуждений. Надеясь привлечь посетителей, музейное руководство озаботилось проектной составляющей экспозиций и разнообразием целевых аудиторий. Рассчитывая на увеличение числа студентов, обучающихся на коммерческой основе, вузовская администрация стала форсировать модульную систему и создавать множество магистерских программ. Стремясь приручить потребительские среды, культурные СМИ и площадки все чаще стали выстраиваться в логике маркетинговых ниш. В поисках рентабельности художественный мир почти тотально отверг божественное проживание искусства как интимного опыта — в пользу профессионального успеха, измеряемого, с одной стороны, числом выставок и приглашений на биеннале, а с другой, объемом продаж и числом упоминаний в больших СМИ. Вместе с переменами в экономике культуры, в частности, с последовательным отказом от позднесоветского принципа культуры «для всех», свертыванием базового финансирования (то есть субсидирования институций в целом) и переходом на сдельные и грантовые формы, вместе со сменой адресата культурной продукции и преобразованием целого пласта культурных смыслов в культурные услуги, неолиберальная политика привела к переупорядочению пространства культурного сосуществования, а с вместе с ним — и субъективности самого производителя, все более далекой от идеалов «всесторонне

развитой личности». О содержательных параметрах этих изменений и пойдет речь далее.

II. Культура как вид экономики

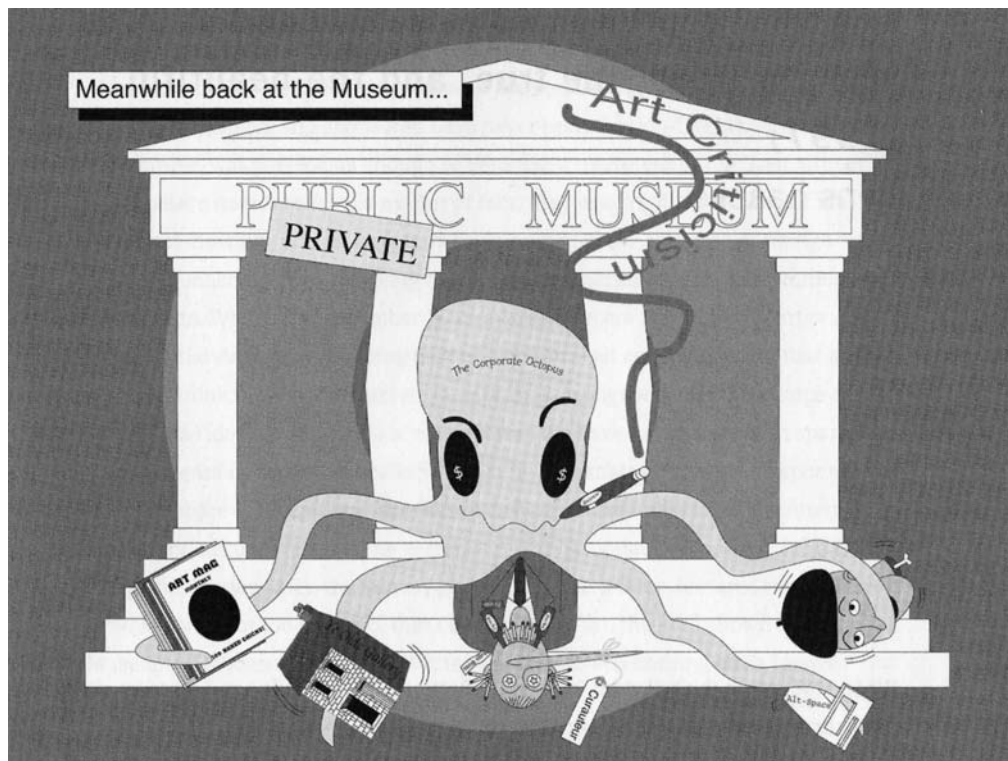
Новая культурная политика претендует на производство событий и мест, но также на производство своего «нового человека», наиболее полно отвечающего ее требованиям к созданию и потреблению искусства, образования, науки. Поэтому в первую очередь меня будут интересовать неолиберальная программа и образцовые прототипы в этих сферах. То есть не те (не только те) социальные и культурные формы, которые она разрушает, но те, которые она приводит в действие, генерируя поле новой культурной субъективности.

1. Всеобщая конкуренция за платежеспособный спрос. Этот принцип все более последовательно реализуется не в доктринальной форме, не в виде воззвания к целительным силам рынка (хорошо знакомого нам по концу 80-х — началу 90-х), но в форме административных и юридических процедур, которые делают конкуренцию неизбежной для производителей. Наиболее специфический в новой культурной модели — принцип внутриинституциональной конкуренции. Он был реализован еще в 20–30-х, в крупных коммерческих компаниях: Джeneral Моторс, Проктер энд Гэмбл, — руководство которых инициировало конкуренцию между подразделениями, производящими товары разных марок. На рубеже 90-х и нулевых эта практика решительно обосновалась по ту сторону границы, отделяющей мир коммерции от мира культуры. Так, в середине-конце нулевых в европейских странах перестали быть

редкостью выделение факультетов одного университета в самостоятельные юридические лица для ведения автономной финансовой деятельности и поиска внешних заказов, а также зависимость финансирования кафедр и научных центров от числа набранных студентов/ докторантов (под угрозой закрытия) или конкуренция за гранты подразделений одних и тех же музеев, научных центров, издательств.

Специфика российских культурных реформ последних лет, на первый взгляд, прямо противоположна этой тенденции. В той же образовательной сфере в 2010–2011 годах стало еще сложнее создать юридическое лицо, произошла окончательная передача права финансовой подписи из деканатов в ректораты. Однако в эти годы резко выросло число «неклассических» магистерских программ, лицензированных самими факультетами, кафедрами и центрами, открытых на базе университетов коммерческими предприятиями, или программ послевузовской переподготовки, доход от которых проводится через внебюджетные фонды. Усложнение административной процедуры не вернуло институции в режим консолидации и кооперации, а привело к росту издержек внутренней конкуренции, в том числе в виде времени, уходящего у преподавателей и персонала на новую бюрократическую работу. В условиях демографического спада, который продлится до 2016 года, при оплате обучения более чем половиной ежегодно поступающих в вузы и введении для абитуриентов права подавать документы на несколько факультетов сразу, внутриуниверситетская конкуренция между факультетами «естественно» обострилась.

Мотивами поощрения конкуренции в одном и том же сек-



Нильс Норман
«Между тем снова
в музее»,
1999

торе или отрасли объясняется еще одна, не слишком понятная в российском контексте институциональная новация нулевых. Речь идет о создании федеральных агентств наряду с министерствами. Нередко даже сами чиновники не способны объяснить природу и смысл этого разделения. Упразднение агентств, таких как Рособразованье (в 2010), и возврат их функций министерствам объясняется прежде всего тем, что в России агентства остаются полными дублерами министерств, включая статус госслужащих у их сотрудников. Между тем опыт европейских стран, в частности, Франции позволяет видеть, что подобные удвоения, а в пределе, замещение старых государственных структур новыми «окологосударственными» спроектированы как условие показательного успеха неолиберальной реформы и призваны перезапу-

стить культурные процессы по образцу коммерческих, за счет обострения конкуренции.

Так, создание наряду с традиционными государственными программами Минкульта и МИДа Франции ассоциации Culturesfrance (2006), преобразованной во внешнюю некоммерческую корпорацию (EPIC) «Французский институт» (2010), было призвано в более оперативной и конкурентной форме продвигать за рубежом французскую культурную продукцию, в частности, кино. Немногочисленные сотрудники новой структуры не имеют статуса госслужащих, их базовые зарплаты низки, финансирование ведется преимущественно на сдельной основе (контракты и гранты), в том числе с активным привлечением внешних исполнителей, а основным типом реализуемых проектов являются «мероприятия»: выставки, яр-

марки, юбилейные дни... Создание подобных инициатив совпало с периодом реформы культурных миссий в посольствах Франции, которые также были выведены за рамки госслужбы, с ее часто неповоротливой иерархией, но готовностью к нерентабельным вложениям в культуру и высокой социальной защищенностью служащих.

Следует принимать в расчет, что во Франции уже несколько десятилетий действует иной способ дебюрократизации культурных инициатив: юридическая форма ассоциаций и фондов «признанной общественной значимости» (RUP). На этих началах выстроен целый ряд институций, действующих в художественном, академическом, литературном и театральном мире, начиная с 50-х. Гибкость и оперативность таких компактных структур ассоциативного типа, как и их ориентация на интеллектуальную и культурную новизну, неизменно выше, чем у традиционных министерских. Однако их работа и процедурная логика выстроены вокруг идеи общего блага и ориентированы на поддержание культурных инициатив, исходно не рассчитанных на прибыль: независимого кино, экспериментального театра, авангардной литературы, гуманитарных исследований. В этом отношении такие «старые новые» институции оказываются противниками и мишенью «новых новых», которые ориентированы на продвижение культурных услуг и товаров. Впрочем, сфера приложения логики, противопоставляющей социально защищенную и неповоротливую госслужбу «недокормленным» и компактным «операторам услуг», которых неизмеримо проще втянуть в конкурентную борьбу, не ограничивается периферийными программами и новыми форматами. На

протяжении второй половины нулевых французское правительство регулярно предпринимает попытки преобразовать Государственный центр научных исследований (CNRS, аналог российской Академии наук) в федеральное агентство, оперирующее научными бюджетами и карьерами сотрудников на принципах аутсорсинга.

В числе примеров конкуренции в границах ранее консолидированных, на сей раз территориальных единств можно назвать и культурный брендинг городов. В России эта программа включает не только наиболее известные единичные случаи, такие как «культурная столица Европы» Пермь, с широко рекламируемой аутсорсинговой институцией, «Музеем современного искусства», но и, на первый взгляд, курьезные примеры «расселения» сказочных персонажей (Бабы Яги, Чебурашки, Буратино и других) по городам и регионам, где создаются тематические музеи, праздники, сувенирная символика. Такие герои призваны подтолкнуть регионы к конкуренции на внутреннем рынке семейного туризма.

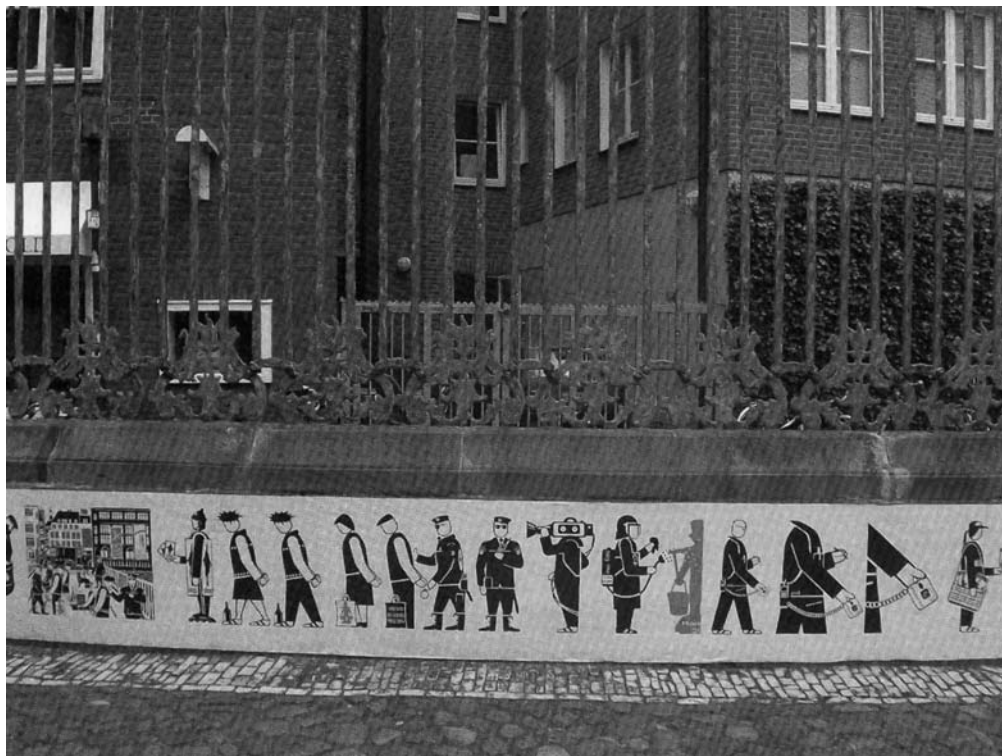
2. Дробление финансирования. От институций и больших коллективов — к индивидам и малым группам, от единого бюджета — к системе контрактов, от постоянной занятости — к краткосрочному найму. Уже упомянутый отказ от базового финансирования — долговременной поддержки институций в целом, включая расходы и на аренду с электричеством, и на производство культурных смыслов, — зафиксирован в российской культурной памяти в единой связке с Соросовскими программами ранних 90-х. Частная на тот момент разновидность поддержки, грантовая система, приобрела исключительное значение в

русской культурной политике помимо и прежде официального начала неолиберальных реформ. Культурная память периода распадающихся государственных институций прочно связала понятие гранта с мотивом спасения и выживания носителей культуры. По сей день адресное финансирование индивидов и малых инициативных групп воспринимается в российском контексте как противовес или дополнение к членству в больших институциях. Между тем краткосрочные научные, литературные или художественные гранты больше всего обязаны не логике спасения достойных, а требованию их конкуренции за лучшие результаты. Ранние амбиции двух основных российских операторов адресного финансирования академической науки, РФФИ и РГНФ, подчинялись именно этой задаче.

Превращаясь в важный, если не основной вид возмещения интеллектуального труда, грантовая и сделная системы, адресатами которых становятся индивиды и группы, помимо прочего, существенно снижают социальные затраты институций: оплату отпусков, медицинского обслуживания, иных социальных отчислений. Общий вектор неолиберальных реформ — это перевод нерентабельных производств в режим финансовой автономии, что, применительно к образовательной и культурной сферам, ОЭСР продвигает еще с 60-х. Составная часть этого направления, дробление финансирования культурных проектов, снова находит отчетливые параллели в мире экономики. Одну из множества экономических иллюстраций предлагает в известной статье Пол Тренор, указывая, что с приватизацией железных дорог в Великобритании произошел скачок числа конт-

рактов, разбивший прежде единый бюджет госкорпорации на 30 тысяч изолированных договоров об услугах и поставках³. Введение в России обязательного конкурса при закупке бюджетными учреждениями любых услуг и товаров на сумму от 60 тысяч рублей (ФЗ № 94, 2005) *de facto* переводит в тот же режим даже неприватизированные культурные институции. Неизменное стремление руководства коммерческих предприятий минимизировать непроеизводственные расходы находит тревожащую аналогию в образовательном секторе, где растет число краткосрочных контрактов и неоплачиваемых отпусков — в России, как и во всем мире. В целом нулевые демонстрируют утверждение единой управленческой модели, в рамках которой культура представляет собой лишь малоприбыльную разновидность коммерции.

Оборотной стороной сделных и краткосрочных форм финансирования культуры, несколько менее заметной в образовании и науке (где сохраняется институт базовых зарплат), гораздо более ощутимой в художественном и пластическом искусстве или журналистике, становится аутсорсинг исполнителей. Исторически, применительно к этим секторам, во временном найме «под проект» малоизвестных или даже знаменитых исполнителей, нет ничего нового. Принципиально новым в современной ситуации становится переход к этой модели не только частных институций (например, галерей, театров), но и прежде государственных инстанций, таких как упомянутые выше агентства и иные «операторы» артистических, научных, образовательных услуг. Эта система воцаряется не только на профессиональных площадках производства и предъявления куль-



Андреас Зикманн
*«Trickle down.
 Публичное
 пространство
 в эпоху его
 приватизации»,
 2007*

турных результатов (тех же государственных театрах, исследовательских и выставочных центрах), но и, более тотально, над всем временем жизни культурных производителей, малыми средствами компенсируя им время, проводимое вне сцены, выставок, конференций. Привычным проживанием/переживанием интервалов между крупными событиями для европейских художников и писателей в нулевых становятся артистические резиденции; выход молодых ученых на «взрослый» рынок академических карьер отсрочивается за счет удлинения периода «постдок»-стипендий и так далее.

В конечном счете, система адресного, а в пределе — точечного финансирования культуры, частью которой остается грантовая система, преобразует жизненные стили участников культурного процесса в цепочку

краткосрочных проектов⁴. Редкость промежуточных форм компенсации (времени жизни), при доминирующей сдельной оплате в российском художественном мире, способна хорошо объяснить относительно быстрый переход производителей из секторов, не обеспеченных средствами к существованию, в побочные ремесла, такие как реклама и маркетинг; политконсультирование и менеджмент мероприятий, мониторинг прессы и даже преподавание.

3. Государственное поощрение конкуренции. Сказанного выше достаточно, чтобы признать: государственное «вмешательство» в культурные производства принимает новые формы. Неолиберальная модель не только не предполагает сведения государства к роли «ночного сторожа», она меняет характер самого государства и государственной

регуляции. Перевод государственных (публичных) служб в режим управления, близкого к коммерческим предприятиям, сопровождается все более частым использованием их в функции коммерческого реле. Поддержка культуры выстраивается как последовательная реализация закона Матфея: ток ресурсов направляется прежде всего в те секторы и точки культурного пространства, где насыщенность ими и без того велика.

Образцовым выражением этой логики служит текущая образовательная реформа, которая предусматривает приоритетное финансирование прежде всего тех университетов и «центров научного совершенства», которые и без того привлекают наибольший объем внешнего финансирования и доходов от студенческой публики. То же происходит в театральном секторе или в издательском деле: коммерчески наиболее успешные институты получают дополнительные средства в свой бюджет развития. Эта государственная стратегия демонстрирует очевидный контраст с предыдущей моделью, когда государственное финансирование культуры имело своей целью сглаживание социальных и культурных неравенств, включая поощрение коммерчески бесперспективных направлений, таких как искусствоведение, филология, социальная критика и в целом академические гуманитарные исследования.

Следует отметить, что новая модель, будучи сегодня доминирующей, не приобретает тотального характера. Императив «поддержания на плаву» нерентабельных структур, обеспечивающих самые основы социального и политического порядка — таких как средняя школа — рождает очевидную коллизию в практических формах культур-

ной политики. Компромиссное разрешение этой коллизии, подобное сокращению обязательного и бесплатного набора предметов школьной программы, всегда оказывается недостаточным ввиду завышенных требований, которые та же самая неолиберальная политика предъявляет к компетентности и результативности будущих работников.

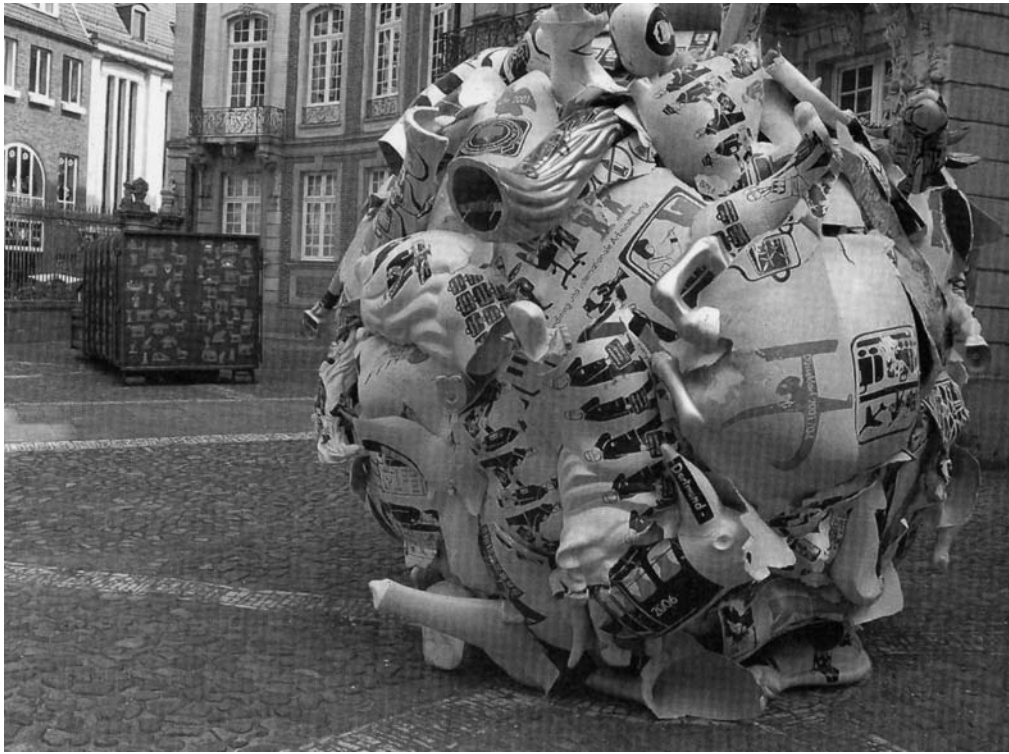
При переходе с национального уровня на региональный можно видеть, что к этой коллизии прибавляется новая, выраженная в борьбе между «старыми» и «новыми» институтами. Реже в Москве, чаще в регионах можно наблюдать такую впечатляющую своей противоречивостью картину как закрытие гуманитарных кафедр в «классических» государственных вузах, одновременно с их созданием в университетах — флагманах реформ. Очевидно, что программы и идеология преподавания этих переучреждаемых дисциплин разнятся. Принципиально, однако, что, по закону Матфея, наиболее ресурсонасыщенные учебные центры могут позволить себе роскошь создания нерентабельных подразделений, в праве на которые отказано «отстающим» государственным университетам. С одной стороны, государственные инстанции, прежде благопритествовавшие равенству шансов, сами все активнее работают на рост культурных неравенств. С другой, неолиберальная политика, схваченная в борьбе «старых» и «новых», почти с необходимостью предполагает создание центров и институций, тематически идентичных тем, что она разрушает.

4. Передача власти от представительных структур культуры к исполнительным. В противоположность стереотипу,

неолиберальная модель благоприятствует не только появлению нового класса малых предпринимателей от культуры. Иллюзия демократизации культуры, активно используемая в приостановке отраслевых культурных иерархий и дискредитации прежних площадок, пригодных для выяснения «гамбургского счета», привела к парадоксальному укреплению «естественных» социальных и административных иерархий, а также средств косвенного, до-идеологического ограничения культурной критики, основанного на материальной и профессиональной самоцензуре ее производителей. На протяжении последних лет делегитимация консерватизма музеев происходит на фоне роста индивидуальной коммерческой власти галеристов над художниками. Критика реформаторами «архаичности» университетского управления в Европе сопровождается ослаблением власти преподавателей, прежде самостоятельно определявших содержание курсов и состав кафедр. В более общем виде в культурном пространстве можно наблюдать отчетливое давление «менеджеров» разных уровней, начиная с государственного, направленное против всех опосредующих механизмов и фильтров, которые прежде замыкали культурные взаимодействия на сообщества равных и поддерживали смысловые границы в каждом из секторов: направления в искусстве, дисциплины в науке, предметы в образовании, школы в театре, жанры и стили в литературе... В образовании и науке в этой функции выступают ученые советы, в художественном мире — творческие союзы (вплоть до тусовок в мастерских) и конкурсы, в литературном — писательские клубы и премии.

Все эти одновременно смысловые и институциональные опосредующие структуры при той критике, которая к ним может и должна быть обращена, опираются на ключевой ресурс — где-то более действенную, где-то совсем слабую коллегияльную власть, или способность и право сообществ равных принимать решения по содержательным и материальным вопросам в своих секторах и институтах. В целом ряде форм, таких как ученые советы или советы художественных и литературных премий, эта власть закреплена процедурно. И именно она становится первой мишенью административной апроприации. Один из самых ярких примеров можно снова увидеть в европейских университетах, где на протяжении десятилетий решения по учебным программам, приеме преподавателей, открытии новых кафедр принимались коллегияльными органами — учеными советами. С конца нулевых (как во Франции) или даже с середины (как в Германии) эти функции последовательно передаются ректоратам и административным советам под управлением ректора. Из коллегияльного режима университеты сознательно переводятся в режим кризисного менеджмента — и точка в этой реформе еще не поставлена.

Перехват полномочий культурных производителей профессиональными администраторами, знакомый нам по позднесоветскому опыту, привычным образом ведет к структурному упрощению культурных практик и размыканию тех смысловых пространств, которые генерировались коллегияльными формами общения и обмена. Однако и в этом случае речь не идет о простом разрушении существующих форм и норм. Перехват полномочий формирует



Андреас Зикманн
«Trickle down».
 Публичное
 пространство
 в эпоху его
 приватизации»,
 2007

новое пространство культурных взаимодействий, где доминирующими становятся директивные связи производителей с непосредственными нанимателями и заказчиками. В свою очередь, это обостряет социальный и профессиональный отсев, обнажая ту иерархию, которая скрывается за иллюзорной демократией нового культурного потребления. В конечном счете неравенство между различными категориями потенциальной публики в точности отвечает неравенству шансов самих производителей на культурный успех, в его символическом и финансовом измерениях. Сегодня это неравенство принимает все менее очевидные формы: для его раскодировки уже недостаточно «антисистемного» здравого смысла, делавшего таким понятным позднесоветский мир, — все чаще требуются критические социологические исследования.

Но на последние, как и на многие другие нерентабельные культурные инициативы, банально недостает денег.

5. Институты не платят за публику, публика платит за институты. Общее сокращение государственных расходов на бесприбыльные секторы и результаты дробления финансирования сказываются не только на уровне оплаты и социальных гарантиях производителей. Они в равной мере затрагивают расходы публики на культурное потребление. Общим вектором неолиберальной политики становится перевод расходов из общественных бюджетов (государственных, региональных, муниципальных) в индивидуальные и семейные траты. Это выражается в общем росте платы за вход: билетов в кино, на выставки, в музеи, театры, — и сокращении списка льготных категорий,

а также в требованиях к публике поддерживать функционирование самих институций. В более мягкой форме последнее выражается в привлечении частных спонсоров, которые способны покрыть разрыв, возникающий между бюджетами культурных программ и финансированием, доступным из общественных средств. Из экспериментальной эта практика становится сегодня практически обязательной во всех секторах культурного производства. В более жестком виде перенос трат на семейные бюджеты — при сохранении или даже увеличении общих налоговых отчислений — выражается в росте оплаты длительного членства в культурных институциях, в частности, в росте цен за обучение на всех уровнях.

Вынужденная мера, найденная в период жесткого бюджетного кризиса российских 90-х: оплата семьями учебной литературы, технического оборудования классов, компенсация мизерных преподавательских зарплат деньгами или подарками, даже взносы на ремонт и отопление, — превращается в парадигму новой образовательной политики. Подобно тому, как прежде «бесплатные» медикаменты и врачебные услуги переводятся в режим частичной оплаты самими пациентами, в школах вводится оплата за преподавание предметов, не вошедших в шорт-лист обязательных (Федеральный закон № 83). В университетах та же логика отражена в сокращении числа «бюджетных» мест и либерализации платного обучения, которое на сегодняшний день, помимо прочего, не предполагает никаких социальных компенсаций, подобных стипендиям для выходцев из несостоятельных семей. Следует сказать, что в нулевые эта модель внезапно перестала быть «русской экзоти-

кой». Сегодня в европейских обществах можно наблюдать те же самые сдвиги в сторону законодательного (Франция) или фактического (Италия) закрепления самых различных форм семейного финансирования государственных (публичных) образовательных институций. Спектр этих практик начинается с введения платы за обучение, в дополнение к так называемому «взносу за запись в университет», или «за ведение административного досье», сумма которого в большинстве университетов континентальной Европы еще в середине нулевых колебалась в пределах 200–450 евро за год. И заканчивается такими неочевидными формами поддержки институций и их сотрудников, как оплата родителями цветных карандашей для дошкольников или навязыванием университетскими преподавателями своих книг студентам курса.

Анализ подобного проникновения неолиберальной модели в глубь культурных порядков можно продолжать. Так, покупка итальянскими студентами книг своих преподавателей не приносит последним прямого финансового выигрыша, но увеличивает шансы на само издание этой или следующей «пользующейся спросом» монографии⁵. Ряд интеллектуальных издательств требует от авторов доказывать, что они ведут курсы по темам публикуемой книги — с целью гарантировать себе покупателей. В отсутствие курсов автор нередко полностью или частично оплачивает издание своей нерентабельной публикации. В модифицированном виде этот принцип уже некоторое время назад реализован в англоязычном мире, например, в ряде престижных медицинских журналов и издательств, с той разницей, что за публикацию платят не сами авторы, а их институции или спон-

соры институций из числа фармацевтических компаний. В Италии такая практика в одинаковой мере отвечает и неолиберальным императивам, и образцам университетского порядка до социального государства, которое здесь никогда не достигало тех же универсальных масштабов, что во Франции.

Подобные примеры позволяют с ленинским лаконизмом упростить формулу неолиберальной политики до следующей: «всеобщая конкуренция минус социальное государство». Хотя именно в этом случае мы рискуем не заметить культурные формы, производимые, а не разрушаемые в рамках новой модели. Даже если не все ее элементы выкованы в горниле актуальной культурной политики, а некоторые явственно отсылают к образчикам XIX века и даже к более ранним периодам (подобно частному спонсорству и клиентам в культуре), при наличии совместимости они могут быть успешно интегрированы в реформы «архаичных» культурных институций. То же можно сказать о позднесоветской генеалогии некоторых образцов неолиберальной культурной политики. Уже тогда логика воспитания «творческой личности» сталкивалась с императивом рентабельности, выраженным в плановом наборе студентов на «практически необходимые» направления и распределении выпускников по специальности. Сегодня программы «гармонизации с рынком» и сокращения общественных трат наделяют ту же схему целевого образования функцией рычага, призванного вытянуть университет из кризиса, — причем даже не в России, а в европейских странах. Иначе говоря, неолиберальная политика отнюдь не отвергает некоторых форм плановой экономики, перенося их с уровня общегосу-

дарственного контроля на уровень самоконтроля отдельных культурных секторов и институций.

Форсированная сборка новой культурно-экономической модели, стирающая некоторые политические различия во имя массового спроса, имеет и неожиданные издержки. Она постепенно снижает порог терпимости к практикам, «подозрительным» с меритократической точки зрения, включая узурпацию культурной власти «менеджерами», карьерные махинации, плагиат и прочие способы «улаживания ситуации», которые агрессивно ослабляют республиканский этос культурных сред. В этом смысле европейские реалии порой напоминают о начале постсоветской дерегуляции, которое было, несомненно, более бурным, но схожим по своим последствиям. Причем и в этом случае можно наблюдать не просто «деградацию» культуры, какой ее было принято видеть в российские 90-е. Новая культурная механика усиливает спонтанную экономическую самоселекцию производителей и публики, рассчитывающих на длительное участие в культурных процессах. В частности, текущая «модернизация» культуры не явно, но логично переучреждает стертую было границу между «народной» и «высокой» культурами, когда последняя вновь становится уделом состоятельных классов, генерируемых в поле этих же самых культурных практик. Широкая привлекательность неолиберальных культурных проектов, на которую рассчитывают реформаторы, имея в виду массовый платежеспособный спрос, несет в себе очередной парадокс предлагаемого ими *modus operandi*. Вовлекая в культурное потребление через переключатели «модности» и «продвинутости», операторы

культурных проектов получают иной социальный срез публики, чем это позволяли делать культурные инициативы, традиционно ориентированные на «глубокое» понимание и «творческое» освоение. Вместе с тем, отказ от интеллектуального элитизма ведет к экономическому. «Буржуазный художник» или «светская публика оперы» перестают быть стертыми риторическими фигурами, приобретая все более осязаемую реальность. С той разницей, в сравнении с веком Бальзака и Маркса, что новая культурная политика корректирует определения самой «буржуазии» и «светскости».

III. Новая субъективность: время труда и жизни

1. Десакрализация времени творчества. Неолиберальная экономика культуры, или культура, организованная как экономика, формирует не только новые черты субъективности всех типов производителей и публики. Она производит собственную иерархию субъектов культурного производства, наилучшим образом ей отвечающую. Новый способ десакрализации культуры вступает в конфликт и с традиционным культом «творческого гения», господствовавшим в России еще в начале 90-х, и с той структуралистской критикой субъекта, которая была артикулирована в европейских социальных науках, литературе и искусстве 60-70-х, на подъеме социального государства. На деле новая экономика культуры заново возводит на пьедестал фигуру автора, который эксплуатируется промоутерами и посредниками как «имя» — гарантия финансовых вложений в производственный процесс. При этом сам автор утрачивает сакральную связь с «надмирным» и даже обязан иронически ставить ее под во-

прос, подобно Людмиле Улицкой или Олегу Кулику, не отделяющим своей авторской роли от функции «операторов» собственной известности. Типологически идеальный субъект новой культурной политики, пользуясь веберовской характеристикой, — это тот, кто обладает готовностью и навыками для жизни «с культуры», в отличие традиционной модели творческой жизни «для культуры». То есть тот, кто действует в мире искусства, образования, литературы не как в (сакрализованном) пространстве смыслов, а как в зоне обменов с образованным и платежеспособным потребителем. Один из наиболее прославленных критиков новой эпохи и одновременно один из ее наиболее известных философов, Славой Жижек, по свидетельству коллег, начал свою карьеру с весьма симптоматичного в этом отношении жеста: не дождавшись откликов на свою первую книгу, он запустил дискуссию, сам написав на нее рецензию.

Культурный субъект неолиберализма — это также субъект, рискующий временем своего труда. В отличие от модели социального государства, обеспечивавшего время жизни, в новых условиях поддержка направлена на начало (стартовый грант, стипендия, краткосрочный проект) и итог работы (покупка произведения), который включает также переданную по контракту оплату его продвижения в виде выставки, презентации, конференции. Рутинное время труда, необходимое для создания произведения, оплачивается реже и спорадически. Например, в виде проживания в упоминавшихся артистических/литературных резиденциях. Или в виде принуждения к дополнительным, «общественно полезным» видам занятости: под этим предлогом во всем мире про-

исходит сокращение сектора «чистой» академической науки и слияние с университетским сектором. Неофициально идеология этого слияния предполагает, что фундаментальными исследованиями нужно заниматься во время, свободное от преподавания. Нечто подобное происходит и в таких мировых центрах артистической джентрификации, как Берлин: муниципалитет готов предоставлять студии и площадки художникам при условии, что те будут привлекать к своим проектам обитателей «проблемных» кварталов.

Все это делает привилегированными производителями, предрасположенными к большому успеху, прежде всего тех, кто способен рисковать целым периодом производства, не считывая на страховку за неудачу (незаинтересованность критики и публики), болезнь, утрату способностей. В пределе речь идет об инвестиции в производство собственных средств, в расчете на их компенсацию высшим признанием и последующее включение в поощряемую государством схему достижений по закону Матфея.

2. Самодисциплина производителей. Парадоксом «либерального» измерения неолиберализма в этой ситуации становится рост дисциплинарных требований, которым производитель должен следовать самостоятельно. Растворение внешних инстанций контроля в поле инициативной конкуренции производителей, где наиболее твердым выражением успеха становится коммерческая прибыль от произведений и побочных услуг (лекций, приглашений, публикаций), придает их жизненным проектам высоко регламентированные, вплоть до бюрократических, черты. Культурный производитель в роли предприни-

мателя самого себя обязан владеть основами бухгалтерии, уметь писать заявки на проекты, выполнять обязательства по краткосрочным грантам, следить за своим CV, управлять дробным расписанием встреч и поездок, заниматься стратегическим продвижением проектов и собственного имени — то есть жестко регламентировать время своей жизни — не менее виртуозно, чем владеть техникой и стилистикой производства культурных смыслов. Способ жизни в режиме всегда временных стипендий, грантов, пособий становится характерен не только для индивидуальных производителей, но и для институций. Сотрудники издательств и журналов на временных контрактах, артисты театров на бенефисе, преподаватели на семестровых контрактах из внебюджетных средств сближаются в этом с художниками — в некотором смысле, образцовыми субъектами неолиберального рынка культуры.

3. Перепроизводство буржуазности. В целом ставшие привычными в России — без видимой связи с неолиберализмом и до появления самого понятия в обороте — шаткие условия трудового найма и отсутствие социальных гарантий в культурном секторе, ненормированный день, месяц и год труда, дерегуляция на рынках университетских дипломов, научных и художественных репутаций или музыкальных талантов нормализовали профессиональную уязвимость наиболее добросовестных производителей. Вместе с тем новая культурная политика вывела на профессиональную авансцену тех, кто способен максимально долго рисковать рентабельностью своего времени, не оставляя претензий на культурное признание. Исходные ре-

сурсы для такой отсрочки профессионального успеха могут существенно различаться: от принадлежности к состоятельным семьям по рождению или браку, позволяющей не заботиться о заработке на время творческих экспериментов, до социальной предрасположенности к длительным периодам жизни, неотягощенным буржуазными добродетелями/обязательствами семьи и быта, как у прекарных художников. Вне зависимости от этих различий остается констатировать, что культивирование «свойств личности», напрямую не задействованных в акте производства, но необходимых для победы в культурной конкуренции, выносятся за скобки оплачиваемого результата. Это означает, что наиболее вероятными победителями культурного состязания становятся те, кто наименее зависим от финансового успеха или неудачи каждой своей отдельной инициативы или проекта, то есть те, кто занимает более высокое положение в имущественной иерархии и способен дольше остальных оплачивать не приносящее доходов время своей жизни.

IV. Производство образцов, или Культура как доказательство

1. Культурный климат экономических инвестиций. Я уже упоминал о специфическом использовании культуры как аргумента в пользу социального равенства, одного из главных в эпоху социального государства. Указав, что неолиберализм не нуждается более в культуре как политическом аргументе перед лицом большинства, я вряд ли всерьез исказил картину. Однако эта формула была бы неполной без указания на ту сферу, где культура продолжает выполнять доказательную функцию. Здесь

она, как и многое в неолиберальной модели, снова связана с экономикой. Но обращена уже не к большинству, пускай даже платежеспособному, а к наиболее состоятельному меньшинству. Неолиберальная модель предполагает использование городской/региональной культурной среды как доказательства благоприятного инвестиционного климата. Образцовым российским примером в этом отношении служит Пермь, где «Музей современного искусства» — в такой же мере имиджевый проект региона, как индикатор, указывающий бизнесменам на безопасность рискованных вложений в местную экономику. Схожую функцию можно усмотреть в открытии московского выставочного центра «Гараж», комплекса «Красный Октябрь» и ряда подобных площадок, которые, помимо и прежде любых планов по джентрификации (не столь актуальных для городского центра), служат индикаторами умиротворения экономической и политической конъюнктуры столицы. Подобные проекты воплощают собой *credit* в обоих смыслах этого слова: как выданный городской администрацией девелоперский и, более широко, инвестиционный кредит и как доверие к месту (городу, региону), которое благоволит деятельности такой площадки.

2. Дисперсия неолиберальных образцов. Неолиберальная культурная политика в целом уделяет привилегированное внимание «удачным образцам». Это и «лучшие практики» в научном и образовательном трансфере, и «истории успеха» в культурной и даже активистской коммуникации, и «успешные проекты» в искусстве. Возвеличивание успеха в рамках этой модели — лишь одно из объяснений такого исключительного внимания. Дру-



Андреас Зикманн
граффити-трафарет,
2011

гое объяснение состоит в том, что неолиберальная практика неоднородна и не представлена в завершенном виде ни в одной стране, ни в одном секторе. В некоторых случаях новые формы были найдены спонтанно, в попытках хоть как-то справиться с угрожающим кризисом, в других — стали результатом целенаправленной «модернизации». Но так или иначе, основанная на финансовой автономизации культурных инициатив, новая модель, претендующая на гегемонию, пока нигде не приобрела тотальной формы. Сегодня международный и глобальный характер неолиберальной культуры выражен в ее рассеянности, и каждый географический или социальный узел представляет собой точку борьбы против «неэффективности» и «пережитков» прежних порядков. В целом ряде случаев эта а-тотальность и распределенность образцов осознанно кладется в основу культурных проектов, которые исходно создаются как гибридные и сетевые.

Таков случай европейской сети артистических и писатель-

ских резиденций, значительная часть которых объединена в международную ассоциацию (ACCR). Организующий принцип резиденции — наличие инициативной группы с любой институциональной аффилиацией, которая занимает или реконструирует уже существующий исторический памятник (замок, бывшее аббатство, историческое здание), получает на его поддержание гибридное финансирование от местных и европейских грантодателей, включая частных, и проводит на его базе серию «мероприятий», от кратковременного проживания писателей и художников, берущих на себя обязательство в этот период творить «в связи с территорией», до масштабных интернациональных фестивалей, в продвижении которых значительную роль играет практика брендинга регионов. Немногочисленный постоянный персонал резиденций, или большая его часть, обеспечивается не регулярной зарплатой, а отчислениями с грантов. Систематическая практика на таких площадках — использование труда

стажеров, временных работников, чей труд не оплачивается вовсе или оплачивается вне трудового регламента. В этом опыте, который скорее укрепляет, нежели ущемляет позиции культурных производителей, реализованы основные принципы неолиберальной модели.

Другим примером, объединяющим черты образцового и разрушительного, становится «единое европейское пространство образования», которое, среди прочих практических средств своей реализации, включает такие программы студенческих обменов как «Эразмус». Номинально этот инструмент призван повышать социальную и межкультурную мобильность будущих работников. И вряд ли кто-то из студентов, воспользовавшихся программой «Эразмус», будет искренне сожалеть о своем опыте. Однако с экономической точки зрения эти программы представляют собой перенос финансирования в плохо работающие структуры: в зависимости от страны, в международные поездки ежегодно отправляются от 0,5% до 10% всех студентов, а средний срок их стажировок колеблется вокруг 3–6 месяцев, что не позволяет всерьез говорить о массовой географической или профессиональной мобильности⁶. «Единое пространство», изначально проектировавшееся в виде общего и абсолютно прозрачного для конкуренции всех университетов, на практике достаточно быстро канализируется в соответствии с межуниверситетскими и межстрановыми иерархиями. В результате реформа образовательных потоков ведет не к разрушению старых «мастодонтов», а к их укрупнению и укреплению институциональных альянсов в разных весовых категориях.

При этом, помимо воли реформаторов, неолиберальные преобразования демонстрируют растущий разрыв между гуманитарными и естественными науками, в том числе в способе их организации. Если гуманитарные науки по итогам введения кризисного менеджмента демонстрируют тенденции к деинтернационализации, то в естественных лабораториях Европы и США вот уже десятилетие как произошел полный отказ от «национальной науки». Лаборатории выстраиваются по образцу состязательных международных команд, соответствующим образом строятся и карьеры их сотрудников, с регулярностью в несколько лет меняющих страну проживания.

3. Переопределение смысла культуры. В более общем виде, конкуренция «старых» и «новых» институций, в которую, при всем изначальном нежелании принимать участие, «старые» часто вынуждены включаться на правах проигравшего, не ведет напрямую к исчезновению всех смысловых пространств, произведенных в их стенах. Результатом реформ и подстроек между разными типами организации и формами субъективности в большинстве случаев становится смена «идеального типа» победителей (институций, групп, индивидов), способных дольше не сходить со сцены в условиях более жестких, дробных и чаще меняющихся финансовых и дисциплинарных принуждений. Те же изменения в экономике культуры, которые определяют исход борьбы, производят сдвиг в базовых определениях направлений в искусстве, научных дисциплин, вплоть до культуры как таковой. Этот сдвиг затрагивает не только центральные институции с разной генеалогией, ле-

жащей в глубине столкновения между культурными порядками, как в случае нового «Музея современного искусства» (открыт в 2008), для которого в Перми заново реконструируется здание, и «старой» Пермской государственной художественной галереи (открыта в 1922 году), со всей ее обширной и отчасти эндемической («пермские боги») коллекцией, чье здание в 2015 году должно быть передано Русской православной церкви⁷. Тот же сдвиг затрагивает альтернативные и критические культурные проекты, которые отстраиваются к меняющейся линии фронта, зачастую пересекая ее незаметно для себя и оказываясь внутри той же неолиберальной модели — за счет профессиональной (прекарной) занятости участников, включения в конкуренцию за публику и финансы (в том числе, если не прежде всего, с другими альтернативными проектами), почти неизбежной медиатизации и соотношения своих инициатив с господствующими моделями успеха.

В такой ситуации у нас практически нет шансов отменить неолиберальный режим в культуре, просто объявив идейный «огонь по штабам». Неолиберальная политика культуры — это в первую очередь техника управления (любыми) рынками, которая не всегда нуждается в доктринальном оформлении, редко нацелена на прямолинейное разрушение культуры и гораздо чаще — на повышение рентабельности ее продукции. Поэтому основной вопрос, который предстоит практически решать в ближайшие десятилетия, на мой взгляд, звучит следующим образом: какие действенные и привлекательные формы организации культуры можно противопоставить соблазну доходности?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Детальный анализ топики автономной личности в 60–80-е приводится в: Бикбов А. Тематизация «личности» как индикатор скрытой буржуазности в государстве «зрелого социализма» // Персональность. Язык философии в русско-немецком диалоге. М., 2007.*

² Крайне показательным, что несколько раз слово «культура» звучало в вопросах, которые задавали кандидатам ведущие теледебатов, в том числе с отсылкой к теме равенства шансов. Оба кандидата этого словно не слышали.

³ Treanor P. Neoliberalism: origins, theory, definition. (web.inter.nl.net/users/Paul.Treanor/neoliberalism.html).

⁴ Что снова согласуется с режимом, постепенно подчиняющим себе структуру европейских коммерческих предприятий с 70-х (см.: Болтански Л., Кьятелло Э. Новый дух капитализма // Логос, № 1, 2011).

⁵ Следует заметить, что для Франции последний пример нехарактерен.

⁶ Подробнее об этом см.: Маяцкий М. От Болоньи до Болоньи, или Туниковый процесс // Пушкин, № 2, 2009; Бикбов А. Рассекреченный план Болонской реформы, там же.

⁷ По последним сведениям, сроки выселения музея сдвинуты к 2017 году.

Александр Бикбов
Родился в 1974 году в Москве. Социолог. Зам. директора Центра современной философии и социальных наук философского факультета МГУ (Москва), ассоциированный сотрудник Центра Мориса Хальбвакса (Париж), редактор журналов «Логос» и *Laboratorium*. Живет в Москве и Риме.



SCHAUB LORENZ



КАТАСТРОФЫ «РЕАЛЬНОГО КАПИТАЛИЗМА»

АЛЕКСЕЙ ПЕНЗИН, ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС

1. Где наша современность? Версии нулевых

Алексей Пензин: Стандартный жанр «подведения итогов», как мне кажется, соответствует скрытой прогрессистской логике, наличие которой в наших условиях далеко не очевидно. Напротив, в постсоветском контексте (и не только в нем) все чаще говорят о «деградации», о наступившем «времени реакции», отбрасывающем нас куда-то в политическое прошлое, едва ли не в XIX век. При этом многие теории и области исследования с приставками «пост», которые описывали ситуацию последних десятилетий, похоже, утрачивают свой критический и диагностический потенциал. Однако и все свидетельства против этих «пост», «горячие» события — 11 сентября, война в Ираке, глобальный экономический кризис, недавние революции в Тунисе и Египте — также пока не проявили до конца своих последствий. Поэтому мне хотелось бы начать разговор о прошедшем десятилетии, скорее, с более общего философского вопроса, который звучит так: «Что такое наша *современность*?» Неочевидной кажется сейчас именно точка современности, одинаково важная для теории, искусства и политической практики.

Раньше «современность» (как *modernity*) казалась достаточно очевидной — доминирующая «западная» модель современности и одновременно ее критика как господства капиталистической рациональности. Оспаривание происходило через апелляцию к мно-

жеству локальных историй, моделей развития, или же как выявление другой, альтернативной современности сопротивления и антикапиталистической борьбы. Сейчас мы имеем некий событийный срез, который можно назвать «чистым» настоящим, без выстроенной оболочки его артикуляции, наделения смыслом, соотнесения с нами самими. Это настоящее существует как последовательность моментов и событий, которые мы можем формально признать современными, но, пожалуй, не можем встроить их в какой-то большой проект (вроде модерна или постмодерна).

Но прежде современность представляла не только как объективное «положение дел», но и как субъективная «установка на современность», о которой, например, говорит Мишель Фуко в своем известном тексте «Что такое Просвещение?» Ведь можно быть «несовременным» и в Нью-Йорке XX века, и Париже XIX, или в послереволюционной Москве 20-х годов. Чтобы получить доступ к современности, нужно самому измениться, трансформироваться, революционизироваться, субъективизироваться. «Установка на современность» означает поиск и выражение актуального момента, желание быть современным, участие в политическом и эстетическом преобразовании действительности, чувствительность ко всем шокowym воздействиям настоящего, а также создание особых форм жизни — насыщенных, динамичных, экспериментальных, рискованных.

Сейчас мы видим, скорее, ослабление этой установки — как обращение в прошлое, уход в приватные пространства или некий «исход», бегство от дискомфорта и рисков — словно впадение в своеобразный коллективный «сон» как изоляцию от настоящего. Мы переживаем давящее ощущение «выпадения» из современности. Ее вектор кажется утраченным. Осязаемый горизонт общего будущего еще не сформировался. Он существует на уровне разрозненных, частных или групповых ожиданий, надежд, страхов, фрустраций, или распространенных сейчас «апокалиптических» настроений.

Если отталкиваться от этих общих посылок, из нашего постсоветского опыта все эти тенденции кажутся прорисованными еще более резко, причем на уровне одного десятилетия. Сейчас, я думаю, у нас есть достаточная дистанция, чтобы трезво посмотреть на нулевые из обрисованной позднейшей перспективы, которую я обозначил как «утрату» или неочевидность современности. В нашем случае эта утрата переживается как странная смесь цинизма, наивной архаики, радикальной разобщенности, а также нарастающего варварства в социальных и политических отношениях. Она предстает как вульгаризация повседневности, как смещение в регистр отвратительного, практически всего городского пространства, а также как тотальная, иногда доходящая до чудовищного или комичного гротеска идейная и политическая дезориентация общественного

Иван Бражкин
«Протестное караоке»,
фотодокументация
проекта,
2011



Иван Бражкин
*«Протестное караоке»,
 фотодокументация
 проекта,
 2011*

большинства. Причем все это воплощается, визуализируется в самих телах, во внешнем облике, в физиономиях и выражениях лиц, в поведении конкретных людей, которых мы видим на улице, в метро или в других публичных пространствах.

Итак, в начале прошлого десятилетия казалось, что в разных стратах нашего общества зреют ожидания, новые проекты, потенциальности (в том числе я имею в виду интересное и динамичное формирование левой, критической сцены). В конце предыдущего и начале следующего десятилетия, по крайней мере, часть этих ожиданий претерпела определенное банкротство, вызвав у многих далеко не самые позитивные переживания и оценки. Я думаю, для продолжения обсуждения нам нужно попытаться критически взглянуть на существующие «версии» нулевых, а также поставить вопрос о том, можно

ли вообще приписать прошедшему десятилетию какой-то особый проект и интенцию, отличающие их от предыдущих периодов истории. При этом мы должны более трезво, чем раньше, посмотреть на новые возможности, которые, так или иначе, несет в себе наша действительность последних лет.

Илья Будрайтскис: Хочу продолжить твою мысль о «постсоветском». Одним из определяющих признаков этого десятилетия было яростное желание практически всех распрощаться с ним. Помню, где-то с середины нулевых на каждой новогодней вечеринке поднимались многозначительные тосты за конец постсоветского, который потом откладывался до следующего года. Эту разделительную линию пытались увидеть почти в каждом значимом политическом событии нулевых — от начала первого президентского срока Путина

до завершения второго. И если за брутальностью 90-х еще были готовы признать качество великих метаморфоз переходного периода, то миссия нулевых была в том, чтобы навсегда сделать постсоветское прошлым. Однако это состояние оказалось гораздо более объемным, вязким и опасным, чем о нем привыкли думать. Парадоксальным образом, чем больше постсоветское переходило из временного качества в постоянное, тем меньше в нем оставалось собственно советского. Производство, институты, социальная структура менялись, получая новое содержание, но характер этих изменений мог быть понят только через сопоставление их с предыдущим состоянием. Постсоветское оказалось не простым переходом от советского к чему-то новому, но процессом распада и разграбления советского. Постсоветский порядок стал единственно возможным новым. Постепенное осознание этого к концу нулевых сопровождалось приливом ностальгии и разочарованием в будущем.

Если мы перенесемся в начало прошедшего десятилетия, то увидим, что все надежды, возлагавшиеся на него с самых разных сторон идейного и политического спектра, были связаны с «нормализацией», которая должна была сменить безвременье переходного периода. Эта нормализация, как предполагалось, придаст четкость социальным границам, сделает политические отношения прозрачными, а политические ценности — опознанными и распределенными внутри общества. Нулевые должны были расставить все по своим местам. Для либералов это означало формирование автономного от неизменно подозри-

тельного государства класса собственников, способного самостоятельно выстроить необходимые ему институты. Для крайне правых — отказ большинства от советской гражданской идентичности в пользу этнической и религиозной. Левые же надеялись на воспроизводство новым капитализмом всех классических противоречий, порождающих революционный субъект.

2. Необычная стабильность

Но завершенное в прошедшее десятилетие здание российского капитализма оказалось «ненормальным» со всех точек зрения. Меньше всего наш капитализм, конечно, соответствует плоскому либеральному мифу. Сложившееся рыночное общество не только не испытывает нужды в политической демократии, но и на уровне экономики способно обойтись без «честной» конкуренции и неприкосновенности частной собственности. Государство, вместо того, чтобы, завершив процесс реформ, сократить свою роль до предоставления гарантий всем ключевым элементам этой либеральной «нормализации», само стало активным игроком на рынке. Процесс приватизации, начавшийся в 90-е с передела собственности, в нулевые охватил государственный аппарат, сделав практически неразличимыми границы между бюрократией и большим бизнесом.

Невозможность «нормального» капитализма в России оказалась предопределена как спецификой его зарождения (через разрушение и присвоение предшествующих производительных сил), так и новым качеством мирового капитализма в целом. Фактически в России были воспроизведены в своем предельном выра-

жении основные черты современного нам неолиберального капитализма — разрушение и коммерциализация социальной сферы, дерегуляция экономики при одновременном усилении репрессивных функций государства, распыление традиционного рабочего класса и ослабление всех сложившихся институтов защиты коллективных интересов (профсоюзов, массовых партий и движений).

А.П.: Это своего рода гегелевская «ирония истории» — с 90-х либералы и все те, кто находился в поле их идеологической гегемонии, хотели включиться в идеализируемую, лелеемую ими современность либерального капитализма, с уютным мелким и средним бизнесом и деловитыми «фермерами в шляпах». Но «реальный капитализм» оказался чем-то совсем другим. Как раз в силу того, что либералы игнорировали любую критический дискурс о капитализме и парламентской демократии, сейчас их обуревают возмущение оттого, что мы попали в совсем другой капитализм (или они даже не признают постсоветское общество рыночным и «правильным»). Они, так сказать, попали в постсоветскую бесконечную «злую сказку» — отчужденную, далекую от их милых фантазий. Собственно, не только они — радикальные левые, особенно учитывая рост жестоких полицейских мер против любого протеста, также попали в «злую сказку», то есть в то, к чему они были не совсем готовы. Мне кажется, распутать эту постсоветскую «злую сказку» может с одной стороны анализ идеологии, с другой — анализ реальных движущих сил общества, какими они нам видятся в данный момент, а также возможности, с этим связанные.

Я также согласен, что большинство субъектов постсоветской жизни одержимы идеей расставания с этим состоянием, но видят это расставание в искаженной идеологической перспективе. Сама власть создавала идеологему, которая, как казалось, позволяет «забыть» постсоветское состояние 90-х и одновременно укрепить новую систему господства. Я имею в виду пресловутую тему «стабильности». Эта тема четко следовала линии прощания как с «советским», так и с «лихими 90-ми», которые уже стали не только идеологическим продуктом, но настоящим поп-мифом. Действительно, структура повествований о стабильности подобна мифу (или «сказке»), указывая на одно фундаментальное событие — переход от «хаоса», с которым ассоциируются 90-е, к нынешнему позитивному «порядку». Это своего рода локальный «большой нарратив», который претендует на структурирование нашего восприятия исторического момента. Своего рода пародийная реприза Гоббса о суверене, прекращающем гражданскую войну. Сам этот нарратив не что иное, как эффект идеологической «стратегии ограничения» (Ф. Джеймсон), выводящий за скобки все элементы, не укладывающиеся в картину нового «стабильного» порядка (скажем, пенсионеры, жители депрессивных регионов, мигранты или бюджетные работники, которые просто невидимы в этом социальном ландшафте), а также тлеющие очаги «хаоса», неформальных отношений, насилия. Иными словами, стабильность оказывается репрезентацией повседневной жизни и «радостей потребления» лишь некоторой численно незначительной части населения, но дан-



Иван Бражкин

Кадры из караоке-видео «1 мая.
Антифашистский митинг
в Москве, 2010», 2011

ный фрагмент замещает общественную тотальность, которая в эту картину не попадает. Таков и есть, в общих чертах, механизм идеологии, если вспомнить «Немецкую идеологию» Маркса — ложная универсальность, замещение целого одной привилегированной частью.

Весьма интересно преломление этих повествований в продукции культурной индустрии. Например, фильм «Ночной дозор» (2004) реагировал на новые повествования о стабильности, которые символизировались заключением «договора» между враждующими группами «магов». Он изображал столкновение нового господствующего класса («темные» маги) со старым «советским классом» номенклатуры («светлые»). На уровне репрезентации исторического целого он скрыто демонстрировал ностальгический жест отказа от новейшей истории страны, которая рассматривается как череда катастроф (магический «мел судьбы», отменяющий прошлое и возвращающий к 1992 году как моменту начала формирования нового капитализма). Однако, даже улавливая эти противоречивые тенденции, подобные «произведения» (их масса), конечно, не делают погоды.

Кажется, что даже глобальный экономический кризис, начавшийся в 2008 году, не сильно подорвал это монотонное бормотание о стабильности (абсурдно-знаменитое «кризис в головах»). Иногда эту идеологическую формулу немного модифицируют. Нам говорят, что лучше такая стабильность и «современность» (тупая, коррумпированная, циничная, уродливая), чем опять «хаос 90-х». Вообще, интересно сравнить наше общество со

странным субъектом, шокированным тем миром, в который он вдруг попал, и словно впадшим в состояние комы или сна. Все «высшие» функции этого субъекта (критика, оперирование абстрактными идеями, политическими ценностями, открытость «Другому») просто «отключены» или начисто инструментализированы. Работают только желудок, хватательные рефлекс, физиология, а его бессознательное продуцирует пугающие фантазматические кошмары, которые превращаются в реальные катастрофы...

Чтобы люди опять политизировались, нужно снять этот сконструированный и старательно поддерживаемый страх «хаоса». Как замечает в своей последней книге Наоми Кляйн, все общества, прошедшие «шоковую терапию» и неолиберальную приватизацию, долго приходят в себя — до нескольких десятков лет. Вопрос в том, какой срок отпускает динамика нынешней ситуации для этого возвращения к действительной «нормальности», то есть состоянию осмысленно действующих политических субъектов, не запуганных образами хаоса, верящих в свои силы и в силы коллективного действия, наконец, пришедших в себя после шока и ощущения потерянности.

И.Б.: Действительно, российская «стабильность» имеет довольно необычную структуру. Как «ненормален» наш капитализм, так и «стабильность» здесь выглядит совсем не так, как ее принято представлять. Можно заметить, что неизменным спутником путинской «нормализации» были постоянные явления чрезвычайного порядка: катастрофы, пожары, террор и вспышки массового

насилия. Политическая система также была далека от предсказуемости и насыщена опасными поворотами, испытывавшими на прочность всю конструкцию. Даже сам термин «управляемая демократия» подразумевал необходимость постоянного ручного вмешательства в систему, не способную регулировать себя самостоятельно. Таким образом, «миф о стабильности» мог работать только в ситуации постоянного сосуществования с хаосом, а порядок узнавался в перманентной кровавой схватке с беспорядком.

Такая стабильность, основанная на катастрофах, была, с одной стороны, «естественным» продуктом продолжающегося распада унаследованных от СССР социальных институтов, инфраструктуры и производительных сил, с другой — принципиальной особенностью нового правящего класса. Постоянная угроза хаоса и внутренней «войны всех против всех» была призвана сдерживать их собственные внутренние противоречия. Любая равноправная конкуренция могла бы нарушить не завершившийся до сих пор процесс формирования господствующего класса, нуждавшийся в бережной культивации со стороны бюрократии и «силовиков». В этом отношении упомянутый тобой «Ночной дозор» дает довольно точный подход к генезису российской элиты — две ее составляющие, «светлая» бюрократия, одетая в советские мундиры, и «темные» дельцы и мафиози ведут бесконечную борьбу друг с другом, укрепляя тем самым режим своего сосуществования в некой параллельной реальности. За пределами этой реальности существует дезориентированное население, отстра-

ненное от механизма принятия решений и смилившееся с положением жертвы. Даже туманная перспектива становления этого населения в качестве нового актора внушает такой ужас обеим частям элиты, что они готовы по сигналу умерить аппетиты и вместе отстаивать свое право на политическое одиночество.

Что же представляет собой это большинство, которое еще недавно кремлевские идеологи гордо и небезосновательно называли «путинским»? Мы уже говорили, что на протяжении всех нулевых тщетной надеждой левых было становление классовой субъектности из массы, лишенной какой-либо социальной идентичности. К началу десятилетия продуктами распада советской массовой интеллигенции и промышленного рабочего класса стали новые промежуточные слои — мелкие торговцы, трудовые мигранты, постоянно меняющая работу молодежь, не имеющая постоянного заработка культурная обслуга элит. Их остро переживаемая индивидуальная нестабильность убивала любой интерес к политическому участию и самоорганизации, одновременно питая мечту о стабильности, поддерживаемой сверху.

3. Активисты, художники и... «корсары»

Примечательно, что на этом фоне появился новый подвижный и коррумпированный тип интеллектуалов, или «корсаров» (по выражению Александра Бикбова), покинувших скудные берега образовательной системы и отправившихся в полное захватывающих авантюр плавание в мутном море пост-советской политики. Журналисты, политехнологи, блоггеры и креа-

тивщики не только стали наемниками правящего класса, предоставляющими свои услуги по управлению обществом, но и создали свое собственное беспокойное пиратское братство, производящее политические и культурные события. Мне кажется, значение для идеологии постсоветского общества этого немногочисленного, но невероятно динамичного слоя еще предстоит оценить по достоинству.

А.П.: Безусловно, характерной точкой сдвига по отношению к повсеместному общественно-политическому «хаосу» 90-х стали всевозможные локальные катастрофы нулевых — начиная с «Курска» до недавних пожаров, взрывов электростанций, крушений поездов и так далее. В 90-е мы были свидетелями шокового распада советского: как идеологии, как социально-символического порядка, исторической памяти, сложившихся форм жизни и других «нематериальных» отношений, моделей поведения и прочее. В последнее десятилетие, под идеологической маской «нормализации» и «стабильности», мы стали свидетелями деградации, постепенного разрушения тех материальных, институциональных и организационных структур, что были созданы в эпоху массовой индустриализации в советское время и на прочности которых еще держались современная постсоветская экономика и общественная жизнь. Интересно, что глобальный «капитализм катастроф» использует и часто стимулирует различные катаклизмы, чтобы в этом «чрезвычайном положении» отменять прежние уставы и правила социально ориентированного государства (бесплатное образование, медицина, вэлфер,



Иван Бражкин
 Кадры из караоке-видео
 «19 января.
 Антифашистское
 шествие в память
 о С. Маркелове
 и А. Бабуровой в Москве,
 2010»,
 2011

пенсионная система), заменяя их на неолиберальные порядки, настроенные только на частные интересы рыночных агентов. Постсоветский шоковый капитализм отменил этот социальный порядок практически с самого начала. И теперь, наоборот, вполне материальные катастрофы случаются как следствия уже случившегося распада социальных отношений, распространения неформальных отношений, коррумпированности любой человеческой «этики» и вменияности, которые пожираются примитивными мотивами моментальной прибыли, жизни одним днем, свойственными любому постсоветскому капиталисту и бизнесмену (как и их люмпенизированным наемным работникам).

«Корсары» — в самом деле, неплохое название для идеологических производителей, ин-

теллектуальной obsługi новых хозяев жизни в таких условиях. Этот феномен — следствие своего рода неолиберальной «дерегуляции» любых позиций, знаний, интеллектуальных компетенций ради однодневного успеха у заказчиков на рынке подобных «услуг». Безусловно, у «корсарства» есть свой оригинальный момент изобретательности, виртуозности, наглости, которые иногда даже впечатляют. Например, такой корсарский субъект, работающий в каком-нибудь окол Кремлевском фонде, прежде был «либералом», потом становится «черносотенцем», потом «христианским социалистом», потом еще кем-то, по своему переживая и выражая эти трансформации в массе прочувствованных публицистических текстов, участвуя в «архиважной» циркуляции слухов и интриг в этой

небольшой грязноватой среде. В то же время все это не выходит за рамки крайне провинциальной, локальной, изолированной от всего мира сцены, являясь проекцией общей логики деградации и «отключения» от современной критической и политической рациональности. Разумеется, все эта среда, подобно аборигенам какой-нибудь банановой республики, охотно поддерживает этот изоляционистский статус-кво, используя полуколониальные темы «русской особенности», некоей «духовной экзотики», органической изолированности от всего мира, что также подпитывает фантастические спекуляции о пресловутой «суверенной демократии». Я думаю, этот феномен нельзя отделять и от других областей культурного производства, от множества промежуточных фигур, находящихся на границе академической системы. В ней корсары иногда тоже находят тихую гавань для своего потрепанного судна, вооруженного орудиями идеологического делирия, скажем, открывая «центр консервативной социологии», «расовых исследований в филологии» или нечто подобное. В каком-то смысле они производят уникальные продукты, которые будут еще долго неприятно удивлять многие поколения историков.

Интересно на этом фоне обсудить локальную позицию современного искусства как важной части идеологической и культурной сферы, а также его трансформации в нулевые. На мой взгляд, даже будучи деградировавшей, циничной, коррумпированной, как многое в России последнего десятилетия, в относительном смысле эта позиция может быть признана прогрессивной. Это происходит во многом в

силу давления интернациональной художественной среды — по крайней мере, формально открытой, способной принять «дискредитированный» прошлым советским опытом язык марксизма и критической теории, поскольку этот язык является конститутивным для самого ее существования. Пусть местные суровые «аборигены» не хотели бы это признавать, а международное сообщество жалуется, что любая критика поглощается и инструментализируется современным когнитивным и «самокритичным» капитализмом. Недаром в нулевые именно на стыке этой среды со средой политических активистов возникают сети, сообщества, группы, которые связывают себя с обновлением левого проекта, его избавлением от гнилых трупов вроде КПРФ. В этой среде происходит эксперимент с новыми формами совместной жизни, ее организации, превращения унылой постсоветской повседневности в нечто осмысленное и имеющее политическую цель.

В первой половине нулевых значительный прирост этой среды, а также полевание ряда уже состоявшихся интеллектуалов, художников, литераторов, появление активных молодых политизированных студентов вселяли оптимизм. Сейчас, несмотря на попытки объединения ряда групп, движений и инициатив, мы наблюдаем новую стагнацию, вызванную, скорее, состоянием самого общества. Его представители, в своем большинстве, упорно не желают вступать в политические отношения друг с другом, оспаривать сложившиеся иерархии, чудовищное экономическое неравенство, культурное и общественное варварство. Все это обычно

уходит в подавленное раздражение, фрустрацию, повседневную агрессию, мечты об эмиграции, но не в коллективное политическое действие. Поэтому фигура активиста и распространенность самого этого слова кажутся чем-то новым и симптоматичным. Активист в наших условиях — это каждый раз исключение, сингулярная единица, вырвавшаяся из потока тупой деполитизированной жизни — скорее вопреки, чем исходя из ее посылок или типичных для других стран каналов политизации (университеты, уже существующие низовые политические организации и так далее). Я думаю, ключевое направление наших поисков сейчас — найти новые интерфейсы, области контакта с обществом, преодолеть нашу «неорганичность» и, как следствие, весьма маргинальную позицию по отношению к массовому строю постсоветской общественной жизни.

И.Б.: Мне кажется очень важным твое замечание о ситуационной прогрессивной роли российской арт-системы, сформировавшейся в основном в нулевые. Однако с самого начала надо сделать оговорку о тех специфических обстоятельствах и той уникальной структурной роли, которые создали возможность появления подобной прогрессивной культурной и политической повестки. С 90-х российское современное искусство развивалось в условиях уже описанного в нашей беседе социального хаоса, распада образовательной и вообще интеллектуальной инфраструктуры, девальвации политических смыслов и общественного участия. И новая фигура художника, переживая постоянную неста-

бильность собственного положения, конечно, испытала на себе значительное влияние «корсарского» *lifestyle'a* (вплоть до личной включенности в политтехнологические рейды под началом Марата Гельмана). Однако исключительные рефлексивные и междисциплинарные возможности искусства создали на этой территории интеллектуальное напряжение и критический потенциал, покинувший и разваливавшуюся академическую систему, и деградировавшее поле оппозиционной политики.

В то же время на протяжении нулевых происходит мощная экспансия капитала в сферу искусства, а его новая коммерческая инфраструктура обретает черты одной из составляющих неолиберального идеологического наступления. Модернизированная российская элита воспринимает принадлежность к современному искусству как одно из необходимых условий ее международной легитимации, а в свежести и ироничности художественных практик находит общие черты с веселым безумием первоначального накопления и корпоративным «креативом». Более чем где-либо, в России налицо опасное сближение современного искусства и *funky business* в его самых уродливых формах. Это удивительное сосуществование на одной территории наиболее агрессивных и стратегически мыслящих агентов крупного капитала и его наиболее передовых и вовлеченных в интернациональный контекст критиков, как мне кажется, придает российской художественной ситуации особую остроту и напряженность. Однако потенциал этого двусмысленного положения культурным левым еще предстоит в



Иван Бражкин

Кадры из караоке-видео «Palestine will be free, Хьюстон, 2008», 2011

полной мере отрефлексировать и реализовать.

С другой стороны, я совершенно согласен с тезисом о ресурсе активизма. Важным шагом в этом направлении было бы развитие политического участия, расширения и большего разнообразия активистских практик. Обратной стороной демаргинализации немногочисленных героических политических активистов должна стать все большая вовлеченность самого широкого художественного и академического спектра в создание антикапиталистической культуры, способной бросить вызов либерально-консервативной гегемонии. Этот комплексный процесс созидания альтернативной политической культуры включает в себя и важнейший вопрос о собственных институтах — журналах, интеллектуальных центрах, клубах, издательствах и так далее. Именно здесь в нулевые можно было увидеть скромные, но тем не менее обнадеживающие достижения — это и продолжающий играть важную роль «ХЖ», и проект «Фаланстер» со всеми своими производными, и «Свободное марксистское издательство». Однако наша крайняя инфраструктурная скудость продолжает оставаться, на мой взгляд, одной из центральных проблем.

4. Новая левая культура и «экзистенциальные территории» борьбы

Новая культура, о которой идет речь, должна быть антикапиталистической не только содержательно, но и на уровне повседневных практик — солидарности, самоорганизации, взаимопомощи, стойкости и силе принципов. Именно здесь антикапитализм выходит на передовую противостояния с

неолиберальным карьеризмом, непостоянством, соблазнами «корсарства». Нужно четко понимать — решать эти задачи нам придется в исключительно неблагоприятных и суровых исторических условиях. Все составляющие российского капитализма катастроф (или катастрофического капитализма) успешно получают свое продолжение и в следующее десятилетие, на которое мы, безусловно, должны смотреть с надеждой, но безо всяких иллюзий. Возможно, в этом безрадостном, но таком необходимом освобождении от иллюзий и состоит главное наследие десятилетия, которое нам довелось пережить.

А.П.: Мы не только избавились от некоторых иллюзий, но и стали лучше понимать, то есть понимать на практике, сталкиваясь с множеством препятствий и трудностей, что такое вообще История с большой буквы. Она, как правило, не подчиняется нашей доброй воле и не измеряется циклами в десять лет, исключая, конечно, периоды революций и общественных сломов. Есть определенная правда в позиции, что советский проект был своего рода выходом, исходом из капиталистической истории. Он был если не радикальной альтернативой, как казалось в начале, то, по крайней мере, замораживанием, приостановкой действия основных институтов капиталистического общества (рынок, конкуренция, буржуазная индивидуалистическая идеология и так далее), высвобождением времени и институционального пространства для саморазвития людей — при всех своих проблемах, репрессивности и тому подобном. Поэтому возвращение в историю «второй раз» — с необходи-

мостью новой борьбы со старыми формами угнетения, которые сейчас заметно усовершенствовались — оказывается столь трудным.

Помимо инфраструктур, тобой описанных, нам нужно нечто большее — и с этой проблемой сталкиваются сейчас все левые в разных странах. Вопрос в том, чтобы действительно обновить наши позиции и практики в условиях всеохватывающего неолиберального прагматизма и цинизма. Чтобы оспорить, подорвать саму сердцевину того, что образует основу этого порядка, то есть неолиберальную субъективность. Поясню, что я имею в виду. Грубо говоря, можно выделить три уровня, три мутации способа существования идеологии и контроля в капиталистическом обществе. Первый был связан с идеологией в классическом смысле — чисто дискурсивной и/или повествовательной, укореняющейся в тех или иных формах ложного сознания и ментальности. Второй этап связан с формированием «общества потребления», «общества спектакля», в котором идеология объективировалась в самих товарах, брендах, фетишах, пробуждаемых ими желаниях, обретала образную, зрелищную плотность. Наконец, с приходом неолиберализма идеология субъективируется: она воплощается не только в дискурсах и товарах, но и в самих человеческих телах, габитусах, формах жизни. Это идеология предельно конкретная и витальная — превращение жизни в тотальное бизнес-предприятие с просчитанными инвестициями, жестким прагматизмом, пониманием современного состояния дел как «естественного», «нигилизма» как непризнанием культуры, знанием и даже политики

вне контекста их рыночной стоимости, и так далее.

Таким образом, в неолиберальном мире основной точкой приложения как власти, так и сопротивления ей, является отдельная субъективность. Окружающий ее социальный ландшафт становится все более опустошенным из-за всеохватывающей «дерегуляции». Трех мутациям способов существования идеологии в постсоветском контексте соответствовали поздняя Перестройка, 90-е и нулевые. Наша эмблема сложившегося положения дел — это фигура хорошо одетого и экипированного всевозможными электронными устройствами представителя городского среднего класса, идущего по какому-нибудь «спальному району», который представляет собой зрелище упадка и деградации. Местный неолиберализм даже не допускает к такой «продвинутой» идеологической субъективации все остальное население, оставляя ему более архаичные способы порабощения.

На что мы можем опереться в сложной борьбе, которая теперь разворачивается не просто в пространстве общественной дискуссии, коммуникации, организации и политической практики, а в пространстве другой субъективности, на самой ее «экзистенциальной территории» (Ф. Гваттари)? В первых, на вдохновляющее раннее советское наследие 20-х годов как опыт изменения форм жизни «до последней пуговицы» (В. Маяковский), радикального преобразования повседневности и культуры. Этот политический и эстетический опыт канонизирован повсеместно, но мы только начинаем заново его осваивать и переосмысливать. Нам нужно и более внимательное отношение к

прогрессивным элементам в позднем советском обществе. Во-вторых, необходима более систематическая исследовательская и образовательная работа. В ней мы можем использовать наш интернациональный ресурс отношений с другими сообществами культурных и политических левых, находящихся в более благоприятных условиях. В-третьих, нужно реактивировать нашу «установку на современность», чтобы дать «плоть», коллективное тело коммунистическим идеям в конкретных формах жизни, мысли, самоорганизации, искусства. Мы должны показать заключенную в них мощь, надежду, радость, противопоставив их плоским, калечащим жизни мантрам «эффективности» и «конкурентоспособности»... Все это может показаться сформулированным излишне схематично и амбициозно. Но если мы не будем амбициозными, История может оказаться еще более безжалостной, чем мы можем себе представить.

**Москва-Амстердам-Венеция,
июль-август 2011**

Алексей Пензин
Родился в 1974 году в Новгороде.
Философ, член рабочей группы
«Что делать?». Сотрудник Ин-
ститута философии РАН. Живет
в Москве.

Илья Будрайтскис
Родился в 1981 году в Москве.
Историк, культурный и политиче-
ский активист. Живет в Москве.



ЧТО ЗНАЧИТ «ДЕЛАТЬ ИСКУССТВО ПОЛИТИЧЕСКИ»?

ТОМАС ХИРШХОРН

Сегодня такие понятия, как «политическое искусство», «ангажированное искусство» и, соответственно, «политический художник», «ангажированный художник», используются практически повсеместно. Однако они дают упрощенное, схематичное представление о сути предмета и давно устарели. Все это ничего не стоящие, поверхностные классификации. Я ни в коем случае не думаю, что я ангажирован больше, чем какой-либо другой художник. Художник должен быть полностью ангажирован в свое искусство. Если человек хочет чего-либо достичь в своем искусстве, то для него нет другого пути, кроме тотальной ангажированности. И это относится к любому виду искусства. В вопросе о том, что является «политическим», сегодня царит путаница. Меня интересует лишь истинно политическое — то, что подразумевает вопросы: на чем я стою? на чем стоит Другой? чего я хочу? чего хочет Другой? Политика мнений, комментариев и борьбы за большинство голосов не интересует меня и никогда не интересовала. Потому что для меня важно делать искусство политически и неважно — и никогда не было важным — делать политическое искусство. Лозунг «делать искусство политически — не делать политическое искусство» я взял у Жана-Люка Годара. Он сказал: «Нужно снимать фильмы политически, а не снимать политические фильмы». Но что значит делать искусство политически?

Делать искусство политически — значит придавать форму.

Не создавать форму — придавать форму. Форму, которая исходит от меня, которая исходит только от меня и может исходить только от меня, потому что я ее именно так вижу, понимаю и знаю. Придавать форму — значит (в отличие от создания формы) быть с ней единым целым. Я должен быть готов оставаться с формой один на один. Формой нужно дорожить, ее нужно утверждать и отстаивать. Защищать от всего и всех. Необходимо ставить перед собой вопрос о форме и пытаться — посредством придания формы — дать на него ответ. Я пытаюсь принять великий художественный вызов: как придать форму, которая занимала бы некую позицию? И как придать форму, которая устоит перед фактами? Я считаю вопрос о форме главным для художника.

Делать искусство политически — значит что-то создавать.

Создавать или творить что-то я могу только тогда, когда позитивно отношусь к реальности и самому ее существу. Но важно не допускать, чтобы критика душила желание трудиться, убивала радость, удовольствие от работы, позитивное в творчестве и прекрасное в труде. Важно не реагировать, а всегда оставаться активным. Искусство — это всегда действие и никогда не реакция и не простая критика. Это не значит, что нужно быть не-критичным или никогда ничего не критиковать — необходимо

оставаться позитивным вопреки самой жесткой критике, бескомпромиссному неприятию и безусловному сопротивлению. Нельзя позволять отнимать у себя страсть, надежду и мечту. Создавать что-то — значит рисковать собой, а это возможно лишь тогда, когда я выполняю работу, не пытаясь при этом одновременно ее анализировать. Готовность рисковать, удовольствие от труда, позитивность — это основы работы художника, потому что лишь пока я позитивен, я могу что-то создать. Я хочу быть позитивным — даже в негативном. И поскольку я хочу быть позитивным, я должен иметь смелость касаться негативного, потому что тогда я смогу увидеть политическое. Нужно производить действие, отваживаться на высказывание, на утверждение, которое выйдет за пределы любого критиканства. Я хочу быть критичным, но не желаю, чтобы это меня нейтрализовало. И я хочу попытаться выйти за пределы той критики, которую осуществляю, не облегчая себе задачу за счет нарциссической самокритики. Как художник я никогда не хочу жаловаться, потому что для этого нет никаких оснований — я могу делать свою работу, я могу что-то создавать.

Делать искусство политически — значит на что-то решаться.

Я решил поместить свою работу в формальное и силовое поле «любви», «политики», «философии» и «эстетики». Я хочу, чтобы моя работа всегда затрагивала эти области. Все они одинаково

Материал проиллюстрирован видами инсталляции Томаса Хиршхорна «Кристалл сопротивления», представленной на 54-й Венецианской биеннале в павильоне Швейцарии, 2011



важны для меня. Но моя работа не должна заполнять эти области в равной степени, хотя мне хочется, чтобы все они были затронуты. Одно (но лишь одно) из четырех формальных и силовых полей — это «политика». Выбор силового и формального поля «политики» означает, что я в своем творчестве всегда намерен ставить вопросы: чего ты хочешь? на чем стоишь? Это значит также, что я хочу спрашивать самого себя: чего я хочу? на чем я стою? Силовое и формальное поле политики — как и поле эстетики — может определяться и негативно, и я отдаю себе в этом отчет. Но нужно не исключать и не вытеснять негативное, а уметь взглянуть ему в лицо, уметь работать и с негативным, иметь с ним дело и при этом не быть негативным самому. Я хочу

преодолевать в своей работе негативность, актуальность, комментарии, мнения, рассуждения — и тем самым создавать новую истину.

Делать искусство политически — значит использовать искусство как инструмент.

Я понимаю искусство как инструмент познания мира. Я понимаю искусство как способ встретиться лицом к лицу с реальностью. И также я понимаю искусство как способ жить в своем времени. Я всегда задаю себе вопрос: обладает ли мое искусство способностью произвести событие? Могу ли я встретить Кого-то при помощи своей работы? Удастся ли мне посредством моей работы что-то узнать? И можно ли вообще что-то узнать при помощи моей работы? Делать искусство политически — значит понимать ту работу, которую я делаю сегодня: в моих обстоятельствах, в моей истории, — как работу, стремящуюся преодолеть ограничения этих обстоятельств и рамки этой истории. Я хочу — в своей жизни и посредством своей жизни — принимать вызов универсальных проблем. Поэтому я должен работать с тем, что меня окружает, с тем, что я знаю и вижу. Но не для того, чтобы поддаться искушению частностей — а наоборот, чтобы прикоснуться ко всеобщему. Частному — которое всегда является исключаящим — необходимо оказывать сопротивление. Для меня тот факт, что я хочу делать ту работу, которую делаю здесь и сейчас, как работу универсальную, — это и есть политическое.

Делать искусство политически — значит выстраивать в своем творчестве платформу.

Созданная таким образом платформа дает возможность вступ-

ать в контакт с работой. Я хочу рассматривать все свои работы как поверхность или поле. Это внешняя сторона, которая открывает доступ или обеспечивает возможность контакта с искусством. На этой внешней стороне происходит разрыв или трение, и посредством контакта может быть включен Другой. Эта поверхность — моя работа — должна быть местом для диалога или конфронтации. Я думаю, что искусство обладает силой и способностью — поскольку это искусство, — формировать условия для диалога или конфронтации, прямо, от одного к другому, без коммуникации, посредничества или замалывания противоречий. Как художник я хочу рассматривать свою работу как платформу, которая однозначно открыта для других. Я хочу всегда задаваться вопросом: обладает ли моя работа прорывным потенциалом? И я спрашиваю себя: есть ли в моей работе открытость, просвет? Противостоит ли моя работа тенденции к герметичности? Моя работа должна формировать просвет, она должна быть дверью, окном или даже просто дырой — пробойной в реальности сегодняшнего дня. Я хочу делать свое искусство с волей к осуществлению прорыва.

Делать искусство политически — значит любить материал, с которым работаешь.

Любить — это не быть влюбленным в свой материал и не растворяться в нем. Скорее это значит ставить свой материал превыше всего, осознанно работать с ним и с его помощью настаивать на своем.

Материал я люблю потому, что я его выбрал, — и поэтому не хочу его менять. Ведь поскольку я на него решился, поскольку я его люблю — я не могу



и не хочу выбирать вместо него какой-то другой. Решение в пользу определенного материала — это исключительно важное решение, принадлежащее к области политического. И поскольку я принял это решение, я не могу уступать пожеланиям или требованиям «чего-то другого» или «чего-то нового».

Делать искусство политически — значит самому изобретать себе правила.

Нужно самому придумывать или сознательно перенимать чужие правила. Мои правила таковы: безрассудство и «безголовость»; «Энергии — да! Качеству — нет!»; становиться слабым — но стремиться делать сильные работы; не экономить себя; расходовать себя; «Паника — вот верное решение!»; быть

точным и в то же время не знать меры; изнурять себя; быть безжалостным к собственной работе; быть упорным; «Меньше — это меньше! Больше — это больше!»; никогда не бывает полной победы, но и полного поражения тоже не бывает; иметь честолюбие создавать своими работами новые концепции; брать на себя ответственность за все, что касается моей работы; не бояться выглядеть глупо перед собственной работой; «Лучше — это всегда недостаточно хорошо!»; отвергать любые иерархии; верить в дружбу искусства и философии; готовность первым заплатить за свою работу.

Делать искусство политически — значит работать для Другого.

Работать для Другого — значит работать в первую очередь для Другого во мне самом, и кроме того, работать для не-исключаемой публики. Другой может быть моим соседом или незнакомым человеком, кем-то, кто меня пугает, кого я не знаю и не понимаю. Другой — это кто-то, о ком я не думал и кого не ожидал. Не-исключаемая публика — это не просто «все», или «масса», или «большинство». Не-исключаемая публика состоит из Других, из тех, кто иногда в большей, а иногда в меньшей степени «Другой». Я хочу в своем творчестве и всегда работать для не-исключаемой публики. Я хочу делать все для того, чтобы не исключать Другого из моей работы, я хочу всегда и безусловно его включать. Я хочу включать Другого через форму моей работы. Другой также является причиной, почему я не провожу различия между работами в открытом пространстве, в коммерческой галерее, на художественной ярмарке, в музее, в выставочном зале или в аль-

тернативном художественном пространстве. Все это — область политического. Работа для Других дает мне возможность помещать себя как художника вне «спектра оценки».

Делать искусство политически — значит быть воином.

Делать искусство политически — значит работать не на рынок и не против него.

Нужно понимать рынок как часть реальности художника и работать в этой реальности. Стремиться работать не на рынок и не против рынка — это не просто декларация, это сознание того, что автономия и независимость искусства сами могут перешагнуть через законы рынка. Лишь непосредственная, осознанная и принятая конфронтация с реальностью рынка — несмотря на ошибки, придирки и травмы — позволяет противостоять давлению рынка и преодолевать его, а как художник я не имею права попадать в зависимость. Художнику необходимы — всегда, но особенно в начале пути — поддержка и помощь. Я знаю, что это важно, однако я ни при каких обстоятельствах не имею права ставить себя или свое творчество в зависимость от такой поддержки или помощи.

Обервилье, лето 2008

Перевод с немецкого
ВЕРЫ АКУЛОВОЙ

Томас Хиршхорн
Родился в 1957 году в Берне.
Художник. Живет в Париже.



СИНГУЛЯРНЫ ВМЕСТЕ

ДМИТРИЙ ВИЛЕНСКИЙ

Виктор Мизиано: В одном из последних номеров газеты «Что делать?» вы с Алексеем Пензиным обсуждали пути формирования новой субъективности. Как в пассивном и апатичном обществе — а именно таким было российское общество миновавшего десятилетия — реально формирование протестного сознания? Вероятно, единственная возможность для этого — некий травматический опыт, личное столкновение с вопиющей несправедливостью и циничным беззаконием, внезапно вырывающее человека из гражданской спячки. Алексей определял этот процесс как своего рода «метанойю», «преобразование», которое происходит взрывным, неконтролируемым, революционным образом.

Отсюда и мой вопрос: как получилось, что несколько художников и интеллектуалов, живущих в аполитичной путинской России, объединились в группу, программно отстаивающую политические цели? Какая «метанойя» привела к тому, что во второе постсоветское десятилетие творческие люди стали критиковать режим, причем не в унисон с праволиберальным общественным мнением, а заговорив на языке эпохи, казалось бы, канувшей в прошлое, вернув в свой лексикон такие понятия, как солидарность, советы, не-отчужденный труд, коммунизм? Впрочем, важны здесь даже не жесты верности коммунистическому наследию, так как они — хотя и крайне редко! — встречались и до появления группы «Что делать?», и после. Важно то, что до самого последнего времени вы оставались единствен-

ном примером художественного коллектива, последовательно отождествляющего свою деятельность с гражданским активизмом.

Итак, каковы были те обстоятельства, что привели к формированию вашей рабочей платформы? Что это была за травма?

Дмитрий Виленский: Мне кажется, это был все-таки процесс. И у него была определенная генеалогия и своя органика, которую важно отследить. Оглядываясь, я вижу, что ключевым оказался 2003 год — очень много инициатив как в России, так и на международной сцене, обрели свою форму именно в этот год. Действительно, в 90-е большинство из нас в своем творчестве оставалось в стороне от политических вопросов. Я говорю сейчас о «старшем поколении» нашей группы — художниках Глюкле и Цапле, поэте Александре Скидане и о себе — людях, которым к 2003 году было уже около сорока. Все мы сформировались в период Перестройки и хаосе преобразований 90-х. Мы были богемными либертариями, ценившими свободу, презиравшими любые формы власти и подавления, не желавшими делать ничего, что казалось нам неинтересным и неприемлемым. К тому же нам повезло, и мы жили в Петербурге — городе, где власть и капитал не оказывали существенного влияния на современное искусство или же делали это в смехотворно неряшливой форме.

90-е, конечно, открыли для нас множество возможностей для самореализации, которыми мы не преминули воспользовать-

ся. Мы инициировали массу проектов, накапливая опыт создания культурного пространства. Что же касается политической позиции, то в 90-е выработать ее ответственно было крайне сложно: в момент общественного распада трудно формировать новые гражданские практики. «Антикапиталистическая» активность стала возможна позднее, когда после кризиса 1998 года и прихода Путина к власти, собственно, и была сформирована модель российского капитализма.

Тогда, на рубеже 90-х — нулевых, все мы чувствовали, что возникает ситуация, кардинально отличающаяся от 90-х. И в отличие от освободительной эйфории десятилетней давности, в этот раз ощущалась необходимость институциональной работы. И в самом деле, тогда начали появляться частные фонды, галереи, фестивали, которые формировали новое пространство искусства и создавали возможность как-то с ним соотноситься или же, наоборот, противостоять ему.

Появление нашего коллектива связано с совместной акцией протеста против празднования трехсотлетия Петербурга. Мы были возмущены убожеством культурной программы, придуманной местной культурной бюрократией к празднованию юбилея. На наш взгляд, в этой программе не оказалось ни одного события, которое давало бы повод задуматься о прошлом нашего города и о возможностях его развития. Полный триумф консервативного маразма, оскорбившего наше воображение. Более того, на время празднования вводились беспрецедентные меры безопасности: весь город

Выставка Study, Study and Act Again в Moderna galerija (Любляна). Вид инсталляции, 2011



Выставка «Что делать?»
в Кунстхалле
Баден-Баден.
Вид основного зала
(флаги — Николай
Олейников, панно
«Девочки-волчки» —
Глюкля
(Наталья Першина),
Партизанский
Монумент —
Владан Еремич,
композиция зала —
Дмитрий Виленский),
2011

был перекрыт, на улицах проверяли документы — полное ощущение оккупации и чрезвычайного положения. Все наши друзья и знакомые решили на это время уехать из Питера. Но некоторые из нас решили, что необходимо высказаться публично, организовать какую-то акцию протеста. И все (довольно большая группа) сошлись на том, чтобы провести демонстрацию на вокзале под лозунгом «Мы уезжаем из города» (то есть совершить некий публичный жест исхода) и, уехав на окраину Петербурга, символически учредить новый город. Был коллективно написан ряд текстов: «Манифест 003», положение акции «Новые основания Петербурга» — в которых мы, собственно, и сформулировали свое видение культурной политики, развития города и свое отношение к прошлому.

Спустя некоторое время стало ясно, что из всех участников той акции мало кто был

готов к началу серьезной коллективной работы. Так получилось, что остались только те, кто уже давно знал друг друга (а мы все были знакомы по десять лет и находились в очень тесных личных отношениях). У меня сложилось твердое убеждение, что начинать надо с печатного издания. Я понял, что важно сконцентрироваться на проектах, которые могут быть осуществлены за счет внутренних ресурсов и не требуют никакого внешнего финансирования. Газета оказалась таким идеальным средством высказывания — печать тогда стоила очень дешево, регистрации не требовалось, мы могли сами делать всю работу: писать, редактировать, переводить, делать верстку и дизайн — и сами бесплатно распространять. В общем, изначально это был полностью DIY проект. То есть появилось новое сообщество, которое хотело не просто заявить о себе: мы ставили задачу влиять на ситуацию и менять ее. Я думаю, что этот

изначальный драйв очень чувствовался в первых номерах газеты и вызвал к себе серьезное внимание. Название «Что делать?» выбрали тоже неслучайно: двойная отсылка к Чернышевскому и к Ленину показалась нам точно соответствующей новой эпохе становления в России капиталистических отношений и возникновения новых типов протестной субъективности, ищущей своей организационной формы.

Поскольку газета с самого начала была двуязычной, многие считали, что мы стремимся заниматься не местной ситуацией, а пытаемся встроиться в международную систему. Нам эти упреки всегда казались странными: ведь мы с самого начала понимали, что система искусства едина — и нам просто неинтересно делать что-либо только «на экспорт» или только «для внутреннего пользования». Было ясно, что если есть серьезные амбиции, то действовать нужно через поиск единства локального и глобального. Но при этом следовать неотложности внутренней логики собственного развития и местного контекста. Я думаю, что мы интуитивно почувствовали проблему и необходимость культурных переводов, постколониальных исследований и смогли довольно точно проблематизировать нашу привилегированную ситуацию, позволявшую нам существовать в обоих контекстах одновременно. При этом внутреннего логика накачки культурного производства в России новыми нефтяными деньгами работала как раз в противоположном направлении, и именно в эти годы сформировался специфический изоляционистский дискурс местного арт-мира, точно соответствующий как логике путинского политического развития, так и экономической ситуации. Поэтому для нас оказа-

лось естественным снова совершить своеобразный исход, теперь уже из московско-питерской художественной ситуации, и формировать другие аудитории. Мы обращались к публике с иных позиций, чем арт-тусовка, для которой довольно быстро стали бастардами, так как декларативно отказались принимать участие в общей игре. Она была нам просто неинтересна. Это был очень вдохновляющий момент, так как мы организовались еще до появления Движения сопротивления имени Петра Алексеева (2004), Института «Коллективное действие» (2004), Социалистического движения «Вперед» (2005), «Левого фронта» (2005), Российского социального форума (он был инициирован в 2005 году), «Антифа/Панк возрождения» в Питере (2004). Это только основная часть списка организаций, с которыми мы тогда установили тесные отношения. Главенно, именно они стали нашей главной референтной группой в России, и политическую легитимацию своей деятельности до сих пор мы черпаем в отношениях с этими, а также более молодыми инициативами 2006–2009 годов, возникшими уже под нашим непосредственным влиянием.

В то же время нам было важно позиционировать свой проект как интернациональный и соотноситься с тем, что происходит в мире. Было очень волнующе открывать для себя новые темы и зоны борьбы: теорию множеств, нематериальный труд, социальные форумы, движение движений, исследования городской среды и повседневности, — и новые имена: от исторических мыслителей, практически не включенных в наш контекст (Корнелиус Касториadis, Анри Лефевр...), до новых, чьи идеи тогда активно обсуждались: Негри, Вирно, Рансьер... Думаю,

во многом это были пионерские ощущения первооткрывателей, а это всегда дает особую энергию. Тем более, нам всегда было что сказать, и вхождение в группу молодых развивающихся профессиональных философов во многом стимулировало интеллектуальную работу и повышало уровень рефлексии. В общем-то, мы быстро заняли позицию российской *cultural left*, способной быть частью интернациональных культурно-активистских сетей. Смешно сказать, но еще бытует мнение, что левая позиция — это дань определенной конъюнктуре, что якобы стоит только назваться левым и на тебя посыплются, как из рога изобилия, гранты, проекты и прочее. Надо совсем не знать сцену, чтобы так думать: это мнение скорее описывает циркуляцию сегодняшнего искусства социальной ответственности и терапии — полностью существующего в либеральной парадигме. А левая идентификация делает профессиональную жизнь (в том числе и интернациональную) намного сложнее — вплоть до полного исключения, *Berufsverbot* (запрета на профессиональную деятельность), чего, собственно, мы и добились в России. При этом активистское пространство искусства по-прежнему остается самой строгой системой с очень жесткими кодами вхождения, и, чтобы стать его частью, необходимо прикладывать очень много усилий, без которых твоя работа сразу теряет легитимность. Но тут уже встает вопрос выбора, с кем тебе интересно быть, — мы этот выбор сделали и практически сразу.

В.М.: Помнится, на начальном этапе вашей совместной работы вы устроили в Москве презентацию первых трех выпусков газеты «Что делать?», на которой — свидетельствую, так как был при-

глашен модерировать дискуссию, вы оказались объектом непреодолимой идиосинкразии. То, что инкриминировали вам присутствовавшие, и что, по всей видимости, и было действительной причиной их неприязни, — это коллективный характер вашей работы. В самом деле, в этот период, в середине нулевых, российский художественный мир, живший в переходные 90-е романтическим идеалом сообщества, начинал перестраиваться в иной тип социальной ассоциации в корпорацию. И если вы тогда настаивали на ценностях солидарности, то деятели русского искусства, перед лицом рынка и заказа власти, становившихся в те годы реальностью, настаивали на своем индивидуальном статусе. Если вы консолидировались через причастность к традиции критической мысли, через идейную общность, через этическую мобилизацию, и потому называли себя платформой, то деятели корпорации «Русское искусство» осознавали свою общность через причастность к общему производственному конвейеру. Позднее вы обосновали вашу коллективную практику работой «Строители» и выпуском газеты «Что общего между нами?», где были обозначены проблемы коллективного творчества, стержневые для минувшего десятилетия. Отсюда вопрос: в чем ты видишь вклад вашей группы (или платформы) в эти поиски коллективных ценностей, общие для мирового искусства последних лет? Удалось ли вам не только провозгласить альтернативные гегемонистской корпорации ценности, но и действительно породить иные, некорпоративные формы жизни? Как вы отвечаете на упрек, что, критикуя практику индивидуального копирайта, сведения творчества к производству и маркетингу,



Выставка
«Что делать?»
в Кунстхалле
Баден-Баден.
Вид основного зала
(флаги — Николай
Олейников)

вы невольно интериоризировали предмет своей критики? Не стали ли вы хоть и альтернативной, но мини-корпорацией?

Д.В.: Нам чужда корпоративная логика иерархий. Мы не подчиняемся сложившимся правилам игры, не ориентируемся на извлечение прибыли или красивую жизнь. Напротив, мы стремимся постоянно нарушать эти правила и устанавливать свои, что зачастую серьезно ухудшает наши карьерные шансы. Нас не раскручивают галереи, мы работаем в рамках лицензии *creative commons* — все работы, видео и тексты свободно распространяются в сети. У нас есть четко прописанный набор правил для работы со спонсорами и партнерами — так

называемый принцип *arm's length*, предполагающий невозможность стороннего вмешательства в рабочий процесс, сохранение за нами права на свободное распространение своих работ, запрет на размещение рекламных материалов на страницах наших изданий и так далее.

Все это — признак становления уже не художественного коллектива, а институции — причем, как мне кажется, институции «нового типа». Мы последовательно отстаиваем потребительную, а не меновую стоимость искусства — его образовательную роль и способность трансформировать человека и общество. Вообще, вопрос институций/организаций — это центральный вопрос политической и культурной жизни. Ведь только они делают возможным формирование иных, «вне-капиталистических» (мне кажется, приставка «вне» более точно описывает текущие практики борьбы, чем приставка «анти») путей развития.

ПЕРЕФРАЗИРУЯ Рансьера и учитывая наш постоянный интерес к переосмыслению темы авангарда, мы можем согласиться, что «если понятие авангарда имеет еще хоть какой-то смысл в эстетическом режиме искусства, то он обнаруживает себя не в сфере самодостаточной художественной инновации, а в сфере изобретения новых чувственных форм и материальных основ самой жизни»¹. Именно поэтому для нас так важна идеологическая борьба — роль культуры в формировании будущего человека и его осознания себя в мире. Это всегда был основной фронт борьбы. Что можно сегодня противопоставить оголтелой пропаганде товарного фетишизма художественного рынка? Только последовательное учреждение механизмов формирования ценностей, которые не подчинены

рыночной логике. В культуре такие возможности пока еще реализуемы. И здесь для нас предельно важно постоянно учиться выдавливать из себя по капле уже не раба, а буржуа — с его эгоистической логикой наживы, присвоения и обладания, культом *privacy* и агрессивным цинизмом. Это очень непросто в эпоху глобального распространения нового духа творческого буржуазного сознания, но я думаю, что все те, кто общался с нами, кто видел наши работы, могут почувствовать поведенческую и эстетическую разницу.

Наш эксперимент коллективности я бы описал как попытку создать то, что современная политическая теория называет *ensemble of singularities* — выстроить «коллективное мы» так, чтобы оно не растворяло в себе каждый уникальный голос, чтобы, наоборот, каждый уникальный голос участника резонировал вместе с другими и достигал своей полной мощи. Но тут уже возникают самые сложные вопросы возможностей дирижирования, структуры и импровизации, демократического централизма, дисциплины и коллективного взаимодействия.

Нашу основную проблему сейчас я вижу не в том, что коллектив не сыгран или кто-то доминирует, а в том, что у наших основных участников остается все меньше времени для встреч и совместной работы, то есть за все семь лет мы не смогли преодолеть подчиненность группы художественным процессам и экономике. В начале у нас была мечта каждого сделать художником, но она не реализовалась. Более того, мы убедились, что в современном узкоспециализированном мире это почти невозможно...

В.М.: К слову об *ensemble of singularities*. Прислушиваясь к «хора-

лу» «Что делать?», различаешь, что он подчиняется складу полифонии: каждый индивидуальный голос, не нарушая единства *opera magnum*, следует своей музыкальной теме. Вы едины в своем стремлении провозгласить актуальность наследия авангарда, восстановить его революционный смысл, вернуть ему политические задачи. И это было крайне важно в период, когда художественный мейнстрим в России настаивал на так называемой «автономии искусства», и хотя возвращался синхронно с вами к традициям модернизма 20-х или неоавангарда 60-70-х, но сводил это лишь к стилистическому ревайву. В то же самое время вы проделали большую работу по переосмыслению советского наследия. Вы, сфокусировав внимание на периодах «оттепели» 60-х и Перестройки 80-х, усмотрели в них исторически не до конца реализованный и от того еще более актуальный демократический потенциал. И этим вновь впадали в противоречие с господствующими в России умонастроениями, когда политический официоз заговорил о военном величии СССР, а либеральная оппозиция продолжала настаивать на семидесятилетней «черной дыре в истории».

То, о чем я хотел сейчас поговорить, имеет отношение к индивидуальным интонациям, с которыми каждый из вас поет эту «ораторию коммунизма» (в дискуссиях и текстах на страницах «Что делать?», в индивидуальных и коллективных работах и так далее). В них отчетливо слышна интонация меланхолии — «левой меланхолии», если воспользоваться термином Бенямина. Интонация эта мне крайне близка: она обозначает верность некогда свершившемуся и поруганному, но также — его неохватную сложность и конечную невозвратность. Но некоторые из

ваших голосов настроены на другую тональность — они звучат экзальтированно громко и форсируют заимствованную из советского прошлого риторику. Что вызывает эту интонацию к жизни? Как ее объяснить? Это попытка противопоставить «героический энтузиазм» вялому и гедонизирующему *moral majority*? Желание сублимировать в эмоциональном порыве неразрешимую сложность вставших перед нами проблем? Или это происходит от прилива сил, который рождается при прояснении целей и избавлении от длительной, растянувшейся на все 90-е растерянности? Или она рождена чем-то противоположным — тщательно скрываемым отчаянием?

Я задаю такой вопрос еще и потому, что сегодня неокommуннистическая риторика становится пусть и достаточно изысканной, но конъюнктурой. Коммунизм — в некоторых сегментах культурной индустрии — это сегодня *cool*!

Д.В.: Действительно наш пафос энтузиазма и стахановства — стандартный предмет обвинений со стороны многих критиков. Мне кажется, что эта интонация возникла у нас естественно, из общих предпосылок развития — становления общности нашего коллектива на фоне развития новых форм «антикапиталистического» движения. Они требовали поиска манифестации, и ряд наших работ стремился найти формы, в которых пропаганда этих идей стала бы возможной, к тому же был реальный драйв первопроезда, постоянной борьбы за свое место. В то же время мне кажется, что нам удавалось балансировать между эмоциональными высказываниями и критическим анализом происходящего, ясным пониманием исторического момента.

Все вместе можно описать как попытку «чесать историю против шерсти» — любимое занятие многих левых. Однако это не просто такое меланхолическое удовольствие, за которое можно отдать много других — это, прежде всего, совершенно иное понимание «направления роста шерсти». Так что тут есть замечательный парадокс: в исторические моменты реакции, где, кажется, нет никакой возможности видеть подлинную конфигурацию сил и линий развития, важно настаивать на ином видении.

Я не соглашусь с тезисом о «конечной невозвратности» коммунистической идеи. Мне кажется, и тут я полностью согласен с Бадью, что коммунизм — важнейшая родовая черта человека, его вечное стремление к полноте освобожденного бытия, которое не просто однажды наступит. Мы способны его ощущать в любой, самый мрачный момент истории, несмотря на всю отчаянность ситуации. Но сейчас, на мой взгляд, не все так мрачно. Подобных периодов трансформации мир не переживал уже давно, и несмотря на кажущееся преобладание сил реакции, в мире происходит много всего волнующего. В этом была и остается притягательность идей Негри, призывающего видеть за фасадом Империи и глобализации зарождение новых сил.

Сейчас многие согласятся с тем, что основной нерв борьбы — стремление защищать и развивать пространство общего — *commons*, будь то защита от приватизации природных ресурсов, системы образования, цифровых «коммонс», и, конечно, культуры, которая должна оставаться вне игр спекулянтов и служить «общему благу», как человечество формулировало его испокон веков. Собственно, на этом фронте борьбы мы и пози-



Выставка
«Что делать?»
в кельнской
Кунстфайн.
Инсталляция
«Русский лес»
(реализация —
Николай Олейников,
Ольга Егорова (Цапля)),
2011

ционируем себя в культуре и политике. Удачно или нет — совсем другой вопрос, но в том, что коммунизм становится снова *cool* — отчасти и наша заслуга. Мы сумели предъявить культурной индустрии набор практик и высказываний, от которых не так просто отвернуться. Я не думаю, что продуктивно осмысливать это в категориях конъюнктуры, моды или инструментализации. К тому же такое обвинение можно легко обратить: вы говорите, что наши высказывания инструментализированы институциями власти, мы говорим, что используем производственные машины культурной индустрии для нашей пропаганды. Проверить истинность этих противоречащих друг другу утверждений изнутри текущего исторического момента невозможно. Важно, что все мы — те, кто работает в парадигме коммунизма и развивает ее, — стремимся жить в иной темпоральности, и именно это отличает нас от других, тех, кто настаивают на вне- или постисторичности. Мы стремимся

жить в истории и делать историю, а не какие-то временные тренды. И мы понимаем, что ставить надо не на спекулятивное признание «сегодня», а на формирование возможностей будущего.

В.М.: В таком случае имеет смысл обсудить, как «коммунистическая темпоральность» укоренена в поэтике ваших работ. В основном ваша поэтика отличается цельностью, которая в рудиментарной форме была предъявлена уже в самых ранних проектах и уже тогда несла в себе логику дальнейшего развития. Исходно важнейшими компонентами ваших работ были прямое политическое действие и/или его сухая документация, что неизменно сочеталось с исследовательским усилием, принимавшим формы проектной артистической деятельности рефлексивной. Место встречи этих четырех компонентов — страницы газеты «Что делать?». Наконец, по мере того как ваш *ensemble of singularities*

накапливал опыт политического действия и его рефлексии, предметом исследования становилась сама совместная работа. Можно сказать иначе: вы анализировали общество, противопоставляя ему иные, созданные коллективным усилием формы жизни, которые, в свою очередь, подвергались критическому анализу с тем, чтобы и сами эти формы жизни, и их рефлексия становились фактом художественной репрезентации. Причем ни одна из этих составляющих не является первичной: каждая из них дополняет и обуславливает другие. Методологически крайне важна для вас традиция постопераистской мысли: именно в ней вы обрели не только фундированное описание реальности позднего капитализма, но и теоретическую легитимацию вашей поэтики. Если постопераисты определили нематериальный труд как наиболее передовую форму современных производительных сил, то вы, следуя за беньяминовским определением «автора как производителя», апроприировали нематериальный труд в вашей работе, исходя из того, что прогрессивный художник — это тот, кто интериоризирует наиболее передовые производственные формы. Далее, предполагаю, произошло следующее — перед вами встала закономерная задача сделать нематериальный труд предметом рефлексии, то есть не только апроприировать его, но и оstrarнить. Единственный способ, которым художники могут оstrarнить собственные выразительные средства — выявить их художественную природу. Этим, на мой взгляд, объясняются вошедшие в ваши поздние работы компоненты эстетизма, театрализации, воля к фикции. Насколько ты узнаешь себя в таком схематичном описании?

Д.В.: Все очень точно отмечено, и мне кажется принципиальным замечание о знаковости «театрализации» как важного поворота в нашем творчестве, произошедшего около трех лет назад. Собственно, наши ранние работы тоже во многом были основаны на развитии принципа острашения, но в них еще сохранялась реальная документалистская основа. В какой-то момент, после многочисленных международных дискуссий, поставивших под вопрос поэтику и этику документализма, мы начали искать способы развития реалистического метода, ясно понимая, что стоит заострить неизбежную сфабрикованность, искусственность любого документалистского подхода. Это привело нас к приемам постановочной работы, театрализации и усилению сюрреалистической компоненты. Мне кажется, что это было довольно органическое развитие, как ответ на определенные материальные изменения, происходящие в мире. Стало понятно, что для сохранения документалистско-активистского, исследовательского пафоса и этики работы нужно ввести элементы фиктивного, сконструированного повествования, перейти к более сложным и масштабным формам описания тотальности конструкции общества.

Можно сказать, что это был наш политический ответ на определенную объективную тенденцию «маньеризации» современного искусства и ясного понимания, что политическая ситуация после короткого всплеска низовых движений и активизма прямого действия быстро приблизилась к своему насыщению и снова потребовала переосмысления ряда эстетических и политических положений. Так мы и пришли к нашим последним работам — серии зонгшпилей и новым выставочным дисплеям с

элементами фресок, созданию сложного мифического пантеона героев-духов (замечательным разработкам которых мы во многом обязаны последовательной работе Николая Олейникова) и репрезентации различных социологических данных о российском обществе, основанных на анализе статистики (у нас очень сильная и интересная исследовательская группа вместе с Томасом Кэмпбелом и молодыми социологами). Также мне кажется, что важной предпосылкой этого этапа развития стало наше серьезное разочарование в мейнстриме «искусства участия» и так называемой активности *NGO artists*, которую мы критиковали как тупик инструментализации искусства со стороны либеральной и социал-демократической политики, доказавшей свою эстетическую и политическую ограниченность. Активность подобных инициатив свелась к утверждению уже существующих и очевидных политических сообщений, которые оказались не более интересными, чем вчерашняя газета. Несмотря на их очевидную гегемонию в критическом пространстве искусства и знания, мы решили, что стоит заниматься чем-то иным и, при общем человеческом уважении к художникам и активистам этого направления, хотели показать, что искусство сегодня способно влиять на общество более сложным и, хочется надеяться, эффективным способом. То есть сегодня нам интересно делать искусство, которое становится социальным фактом именно потому, что предлагает обществу иной уровень рефлексии и острашения во взгляде на себя. И хотя для многих наших работ характерно продукционистское редуцирование эстетики, мы никогда не сомневались, что именно она — важнейший источник уникальных возможностей воздействия

искусства на общество и человека. Несмотря на определенную истощенность формальных приемов, нас по-прежнему увлекают и будоражат выставочные возможности дисплея: его многоуровневая композиционная «сделанность» — соединение в одном пространстве фильмов, архитектуры, настенной росписи, текста, газеты как контекстуализирующего комментария, семинаров и обучающих пьес, элементов библиотеки и прочее. Вся эта рекомпозиция отдельных элементов общего, открытая зрителю, дает надежду, что искусство еще способно волновать. Меня очень порадовало недавнее замечание Бориса Гройса, на редкость четко формулирующее наши давние убеждения: «если и есть сегодня стремление к преобразованию художественной сцены, профессиональной художественной деятельности и экзистенциальных условий искусства, то единственное, что может сделать эти преобразования возможными, так это возвращение социалистической/коммунистической перспективы»². И мы стараемся внести свой вклад в это возвращение и не отказываемся от понимания искусства как одного из высших достижений человечества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Jacques Ranciere, *The Politics of Aesthetics* (London: Continuum, 2004), p. 29.

² Напечатано в *kataloge Ostalgia, New Museum, NY, 2011, p. 59.*

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



«БЕЗОТЦОВЩИНА»

БОГДАН МАМОНОВ

Должен сказать, что проблема, на которую указывает название этого текста, видится мне гораздо шире. Она охватывает не только узкий сегмент жизни художественного сообщества, но все российское общество в целом, да, собственно, и весь европейский мир. В последнее десятилетие складывается ощущение, что художественные практики утрачивают свою значимость в актуальном контексте. Но они, без сомнения, сохраняют свое значение как инструмент диагностики наиболее болезненных зон современной цивилизации. И это было бы очень немало, если бы оно, выступая диагностом, могло бы при этом предложить и соответствующую форму терапии. Но драма современного искусства, увы, в том и состоит, что оно лишь указывает на болезненный симптом, который проявляется в его собственном теле. В этом смысле известная мысль Делеза о том, что художники — это клиницисты цивилизации, сближающая искусство с практикой знаменитых врачей-симптомологов, оказывается слишком близкой к истине. Разница, однако, в том, что искусство не идет на сознательный риск, добровольно принимая на себя «грех» цивилизации. На самом деле оно оказывается той чувствительной зоной общества, где общая болезнь проявляет себя наиболее явно. Врачи, рискуя собственной жизнью, находили оружие против заболевания, в то время как современный художник далек не только от такой победы, но даже и от веры в саму ее возможность.

Границы

Итак, речь пойдет о нескольких событиях, которые случились или только планировались московскими художниками, и эти события будут представлены не в хронологическом порядке.

Для начала я упомяну о том, что зимой 2011 года в моей мастерской возникли некие австрийские коллекционеры, желавшие познакомиться с молодым русским искусством на предмет то ли выставки, то ли коллекции, то ли галерейного сотрудничества. Цели так и остались непроясненными. Впрочем, непосредственно материализовался у меня лишь один из них, туманно обозначивший себя «консультантом». Остальные растворились то ли в московских пробках, то ли в телефонных разговорах, так и оставшись для меня призраками. Заподозрив во мне (безусловно, ошибочно) знатока молодого российского искусства, они просили продемонстрировать им его последние достижения. Исчезли эти коллекционеры, как и подобает призракам, столь же внезапно и бесшумно, как и появились. Единственным напоминанием об этом визите остались файлы с архивами работ нескольких молодых художников, которые я добросовестно собрал для своих неожиданных гостей из Австрии. Именно размышления над этим далеко не полным архивом послужили отправной точкой для настоящих заметок.

Несколько позже стало известно о победе группы «Война» в конкурсе «Иннова-

ция», организованном ГЦСИ. Здесь информированный читатель вправе изумиться: хотя участники группы «Война» и принадлежат к тому же поколению, что Огурцов, Ткач, Лоцманов, Сухарева, Титова и другие художники, чье искусство меня интересовало, трудно найти авторов столь далеких друг от друга по поэтике, истокам и даже политическим позициям. Но я настаиваю на том, что, несмотря на столь радикальные расхождения, буду говорить о явлениях, имеющих общий базис, подобно тому, как одна болезнь может находить свое выражение в совершенно разных симптомах. Размышляя о победе «Войны», простите за двусмысленность, я понял, что неправильно рассматривать их акцию на Литейном мосту, пусть и очень яркую, вне контекста целого ряда художественно-политических жестов некоторых художников и кураторов по отношению к традиционным институтам, главным из которых была Русская православная церковь. Борьба либерального сообщества с этими институтами, нашедшая свое воплощение в серии скандальных художественно-политических жестов, длилась на протяжении всех нулевых, и многим известно, что автор текста принимал самое непосредственное и заинтересованное участие в полемике вокруг этих событий, причем выступая не на стороне генетически близкого ему художественного сообщества, а на стороне традиционалистов.

Заранее хочу предупредить моих оппонентов, что эта статья будет лишена полеми-

Арсений Жилев
Из проекта «Слова»,
инсталляция,
2010



Анна Титова
*«Архив»,
 найденные материалы,
 металл, дерево,
 керамика, оргстекло,
 210 x 80 x 60 см,
 2009*

ческого задора, присущего моим прошлым выступлениям. Напротив, мне хотелось бы взглянуть на проблему конфликта между художественным сообществом и традиционалистскими институтами под иным углом. Сегодня, спустя десятилетие после выступления Авдея Тер-Оганьяна в Цетине, суть этого конфликта видится мне не столько в борьбе против кощунства или, наоборот, за либеральные свободы и права искусства. Эта борьба была симптомом глубочайшего комплекса культуры, переживающей время «безотцовщины».

Почему «безотцовщина»?

Почему вообще «безотцовщина»? Мысль о роли «отца», об «отцовстве» как таковом и

особенно о его роли в развитии культуры меня, признаться, занимала всегда. Начиная обдумывать этот текст, я припомнил, что зимой 2010 года художник Арсений Жиляев (также входивший в круг Станислава Шурипы), художник, несомненно, претендующий на то, чтобы взять в руки знамя своего поколения, организовал в пространстве «Проекта ФАБРИКА» некий семинар, или, может быть, круглый стол, посвященный проблеме «отцов и детей». Среди скудного круга «отцов» находились фигуры самого Шурипы и, что естественно, Анатолия Осмоловского.

Мероприятие на «ФАБРИКЕ» прошло весьма мирно и безмятежно. Не было здесь ни агрессивного пафоса 90-х, когда «дети» были готовы почти что физически уничтожить «отцов», да что там «отцов», даже «братьев» (разве забыть драку «до первой крови» между Анатолием Осмоловским и Антоном Олшвангом на памятном семинаре «Мастерская визуальной антропологии»). Не было и явной профессиональной снисходительности «отцов» по отношению к «детям», снисходительности, граничащей с презрением, столь характерной для конца 80-х годов — эпохи последних профессионалов. Помню, как ныне покойный Гороховский ни во что не ставил нынешнего классика, а тогда еще молодого Костю Звездочетова, ставя тому в упрек «неумение рисовать» (!).

Я не оговорился, назвав семинар на «ФАБРИКЕ» «мероприятием». Не стал он, да и не мог стать, «событием». Робкие молодые люди почтительно выслушали «изречения» мэтров современного искусства, не возникло никаких противо-

речий, да что там противоречий — дискуссии и то не возникло. Какой там «эдипов комплекс», какое стремление свергнуть Крона с его Олимпа! Казалось, мы присутствовали при сцене безмятежного и бесконфликтного примирения «отцов и детей». Неужели история действительно закончена, и Фрейд посрамлен? Неужели отныне между «отцами» и «детьми» воцарит идиллия? Мне так не показалось.

Скорее напрашивается иной вывод. «Дети» оказались слабы и вялы, потому что не обрели они подлинного «Отца». И Шурипа, и особенно Осмоловский на проверку оказались «отцами» ложными, а лучше сказать, самозванцами, в чем, впрочем, нет их вины. И здесь мы со всей неизбежностью встаем перед вопросом: «А где он, подлинный “Отец”, и возможен ли он вообще в нынешнем мире?»

Немного истории

Для того чтобы ответить на этот вопрос, придется временно покинуть обжитой мир московской художественной сцены и обратиться к истории, впрочем, не столь далекой. Я должен заранее извиниться перед читателем за то, что мне придется напомнить о вещах общеизвестных. Конец XIX — начало XX века ознаменовались серьезными изменениями в духовной жизни европейского человека. Религия как фундаментальный источник «отцовского» дискурса, кажется, навсегда уходит на задворки исторического процесса. Маркс говорит об *окончании* критики религии. Ницше, по своему духовному и философскому складу почти что антипод Маркса, в унисон с ним констатирует смерть Бога. Религия сохраняется, но как



Анна Титова
VI,
металл, пластик,
140 x 44 x 44 см,
2011

частное дело частного человека. Общественная же жизнь все больше подчиняется иным влияниям. Но умирает не только Бог. Подобно тому, как исчезновение того или иного вида способно оказать необратимое влияние на экосистему региона и привести к вымиранию других представителей фауны и флоры, так и объявленная смерть Бога серьезно изменила жизнь общества. И прежде всего урон был нанесен фигуре «Отца». Очевидно, что в европейской культуре, да и в других патриархальных культурах, «отцовство» как фундаментальный общественный институт находило свое твердое основание в религиозной вере, видевшей в Боге всеобщего Отца, который, собственно, и делегирует конкрет-

ным отцам свой авторитет, но лишь в той степени, в какой они признают этот миропорядок, выраженный через заповеди.

Смерть Бога привела к утрате отцами оснований своей власти и прав. Запрет как важнейшая составляющая отцовского авторитета отныне перестал восприниматься с беспрекословностью священного табу, ведь теперь это был частный запрет частного человека, а не сообщение, которое «высшее начало» транслировало через фигуру отца.

«Отец» и московский романтический концептуализм

Московский концептуализм оказался последним крупным направлением в российском искусстве, прочно занявшем место в мировой художественной истории. И произошло это не только в силу исторических обстоятельств, как иногда считают, но и потому что оказался единственным направлением, «отрефлексиовавшим» «отцовскую» фигуру. Если Комар и Меламид обращались к образу отца непосредственно, если Эрик Булатов возвращает этот мотив через столкновение идеологии и образа безбрежного неба (места обитания Отца), то Кабаков достигает в трактовке темы особого драматизма. «Отец» в его проекте никогда не явлен, но всегда присутствует, причем исключительно как репрессивный и невидимый, близкий Богу Ветхого завета — карающий и непостижимый.

У меня нет возможности в этом тексте дать более подробный анализ романтического концептуализма с точки зрения интересующей меня проблемы, мы все-таки говорим о

дне сегодняшнем. Так или иначе, ограничивая поле исследования московской художественной сценой, можно утверждать, что концептуализм добился того, чего хотел, а именно заступил на «отцовский» пьедестал.

Становление и успех таких фигур (в чисто художественном плане достаточно заурядных), как Кулик или Осмоловский, объясняется и тем, что эти авторы острее других переживали свою «отверженность», и более жадно, чем другие, стремились занять «отцовский» трон. Но поскольку эта борьба, по своему довольно бурная (вспомним известные «похороны» Монастырского Куликом в галерее «Риджина»), велась исключительно на территории искусства, то и новые «отцы» остались «отцами» как бы декоративными. Отсюда стремление как-то замаскироваться, придать себе вес за счет внешних атрибутов («толстовская» борода у Кулика, издание журнала у Осмоловского). Интересно, кстати, что если концептуалисты, чья поэтика, что ни говори, лежала в сфере языка, стали явлением социальным и даже в какой-то момент политическим, то художники постсоветские так и остались в поле чисто эстетическом, притом, что их риторика и даже практика дрейфовала в сторону социального.

Так или иначе, но складывается впечатление, что новых «отцов» ни в искусстве, ни в других сферах, будь то культурная или политическая, не возникает. Я бы даже сказал, что мы переживаем исторический этап «смерти «отца»». На смену пришла «молодежь», которая, однако, не собирается занять его место. Молодежь, которая навсегда хочет остаться молодой, которая ужасается и ста-



Арсений Жилев
Из проекта «Слова»,
инсталляция,
2010

рости, и зрелости. Как сказал Александр Бренер, художник в России долго остается молодым, а потом как-то вдруг становится дряхлым, но никогда зрелым. С этим нельзя не согласиться с одной лишь поправкой — эти слова справедливы не только для художника, но и для современного человека в целом. Культ молодости — это главный источник деятельности рынка. Как здесь не вспомнить слова одной из героинь 68-го! Когда в 90-е годы ее спросили: «А что же на деле породили Парижские события?» — она уверенно отвечала: «Новые рынки». Итогом революционной волны 60-х годов стал триумф молодежных ценностей. Проблемы, с которыми все более фатально сталкивается европейский мир, от демографии до экологии, в итоге оказываются связанными с нарушением баланса во взаимоотношениях консервативной «отцовской» модели с моделью «молодежной», бунтарской. «Отцы», которые захотели навсегда остаться молодыми и быть «товарищами» своим

«детям», терпят крах, будучи не в силах воспроизвести в новом поколении дух революции. Отсюда тотальное расслабление общества, его конформизм и неспособность к общественной борьбе. Сама власть утрачивает незаконно присвоенную «отцовскую» функцию. Лучший пример тому — последний российский президент, пописывающий в *Twitter* и увлекающийся футболом.

«Война»

Возвращаясь к жизни художественного сообщества, мы видим здесь те же тенденции, только в еще более отчетливой форме. Прекрасной иллюстрацией к вышесказанному является факт присуждения группе «Война» государственной премии «Инновация».

Сама по себе акция активистов из группы «Война» — бесспорно яркое высказывание, которое эффектно именно как контркультурный жест, противостоящий нормативной художественной практике. В этом и только в этом контексте он обладает известной цен-

ностью. Но когда такого рода жест получает, через обретение государственной, подчеркиваю, государственной, а не частной, премии, статус *нормативного*, к нему сразу же должны быть применены иные критерии. Скандальным в этом случае становится выбор чиновников Государственного центра современного искусства, которые как бы присваивают себе функции художника-активиста, делают нечто более скандальное, чем сам художник. Здесь налицо полное непонимание руководством ГЦСИ того, что такое культурная институция, как она должна функционировать и по каким принципам работать.

Любопытно, что сами руководители ГЦСИ в прошлом были «бунтарями» куда более радикальными (учитывая исторический контекст), чем активисты группы «Война». Ерофеев, Бажанов, Самодуров — драма этих деятелей современного искусства заключается в том, что они захотели узурпировать «отцовское» место, внедрившись в государственные структуры, но при этом не могли или не захотели расстаться со своей «молодежностью». Потенциальную мишень, которая могла бы выполнить для них патриархальную функцию, подлежащую искоренению и надругательству, они легко обнаружили в лице РПЦ. Церковь, которая и в самом деле осталась чуть ли не единственной институцией, претендующей на отцовский статус (хотя при этом она и сама испытывает определенные сомнения в реальности этого статуса), с удовольствием выполняла в нулевые годы эту роль. Полагаю, что все участники художественно-религиозных войн остались весьма довольны друг другом, ибо

без серьезных жертв сумели представить свои позиции, которые на деле были, скорее всего, симулякрами. РПЦ утвердилась в своей роли традиционалистской отцовской институции, а «борцы за права» подтвердили верность «принципам». Не замечать декоративный характер этих «побоищ» — значит быть слепым, но участников это волновало меньше всего.

И в заключение...

Теперь перейдем к предмету гораздо более серьезному. Оставим на совести Андрея Монастырского слова «...только на группе "Война" держится вообще московская ситуация современного искусства» и обратимся к поколению художников, довольно настойчиво заявивших о себе в самом конце нулевых.

Трудно назвать этих художников группой, хотя их порой воспринимают именно так. Восприятие их деятельности как групповой объясняется скорее внешними обстоятельствами, нежели общностью языка или идеологии. Тем не менее, есть ряд признаков, которые заставляют рассматривать эту генерацию именно как общность. Почти все они учились в Европе, все рассматривают себя как часть интернационального художественного мира, наконец, большинство из них видит в лице художника Станислава Шурипы своего учителя, которого можно считать как старшим товарищем, так и теоретиком этого круга.

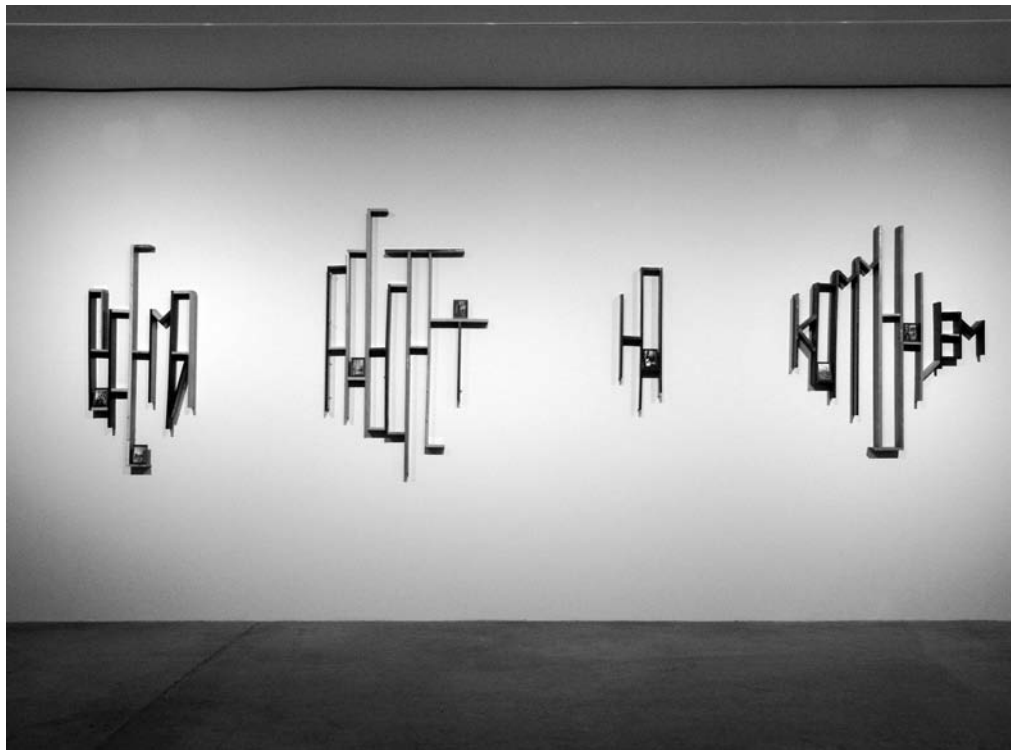
Вопрос теории стоит здесь достаточно остро. Пожалуй, одна из главных проблем этой новой генерации художников заключается в том, что за несколько лет своего существования они не выработали какого-то ясного и отчетливого

дискурса, пусть даже и заимствованного. Если в случае с группой «Война» или художниками-картинщиками конца 90-х в этом не было необходимости — в основе их работ лежит элементарный жест-гэг, то новая генерация работает не с жестом, а, как замечает Шурипа, занимается исследованием. В таком случае теоретическая база представляется совершенно необходимой, и дальнейшее выживание этих художников как поколения будет зависеть от того, насколько успешно этот вопрос будет решен. Пока же остается обратиться к текстам самого Шурипы, неоднократно пытавшегося проанализировать основания работы авторов, большинство из которых — его ученики. Эти мысли, безусловно, интересны и сами по себе, но я позволил себе сосредоточиться на тех нюансах, которые актуальны для темы этой статьи.

В тексте «Эстетика когнитивного действия» Шурипа пишет, что возникновение новой плеяды художников стало результатом серьезных изменений в среде коммуникаций. И далее он справедливо указывает на то, что «новое искусство не старается утвердить себя как движение или тенденция, и это можно понять: оно появилось не по классической логике, без разрывов с прошлым, без революций». Иными словами, здесь отсутствует оппозиция «отцов и детей», которая как раз и чревата революционным разрывом. Более спорным мне кажется другое замечание Шурипы о том, что художественный опыт этой генерации порожден изменением художественной системы — институций, методологий, форм описания. Знакомство с работами Огурцова, Яковлевой, Сухаревой, Титовой, Пань-

кина оставляет стойкое ощущение, что эти вещи созданы авторами, хорошо информированными и знакомыми с мировыми трендами, но мало связанными с локальным контекстом. Рассматривая себя как художников в первую очередь интернациональных, они, увы, продолжают находиться в арьергарде западного опыта.

Существует мнение, что началось стило, на который многие из них ориентируются, положила выставка *Unmonumental*, состоявшаяся в Нью-Йорке в 2008 году. Стил этот стал реакцией на новые направления в теории медиа. Но есть подозрение, что художники российской сцены апеллируют именно к «стилю», но не к теории. Само по себе это не так страшно — в конце концов, мы говорим о художниках действительно молодых и не окончательно сформировавшихся. Тревожит то, что такая тенденция может означать фатальную неспособность российской художественной сцены влиться в интернациональный контекст на правах полноправного участника, обладающего собственным голосом. (Сказанное вовсе не означает, что автор призывает художников начать эксплуатировать псевдонациональные стереотипы в духе «Синих носов» или Олега Кулика). Сумеет ли новое поколение художников, обладающих европейским образованием и опытом жизни в глобальном мире, найти собственное лицо? Хотелось бы верить! Но их подстерегает ряд опасностей. Для того чтобы применить интернациональный инструментарий к окружающей жизни, надо, по крайней мере, с этой жизнью контактировать. Но, как указывает Шурипа: «практически во всех случаях молодые авторы лока-



Арсений Жилиев
*«Время работает
 на коммунизм»,
 инсталляция,
 2010*

лизуют свои действия внутри системы искусства. Даже если это сквот или квартирная выставка, событие всегда происходит на территории арт-мира, символически отделенного от жизни». И это симптоматично. При всей привлекательности артистических штудий большинства молодых художников этого круга создается впечатление, что они остаются слишком инфантильными, неспособными увидеть что-либо за пределами собственной «общины», своей «игровой системы». Их эстетические практики оказываются весьма похожими на повседневное существование их менее продвинутых сверстников, погруженных в псевдобытие виртуальных сетей и компьютерных миров. Все это напрямую связано с отсутствием в их опыте отцовской модели, которая понуждает идти на

разрыв с обустроенным уютным миром системы.

Нельзя сказать, что проблема коммуникации с реальной жизнью вовсе не заботит художников. Можно вспомнить неплохую выставку «Машина и Наташа» на площадке «Проект ФАБРИКА», организованную Арсением Жилиевым, интересную выставку «Типы сборки» Александры Сухаревой и Анны Титовой в том же пространстве. Но как бы ни были эти попытки интересны сами по себе, они никогда не достигали своей цели, что было признано и самими участниками (см. статью Арсения Жилиева в «ХЖ», № 79-80). Да и наивно полагать, что контакты с реальными рабочими, которые представляют собой живые реликты советской системы производства, могут помочь в преодолении трагического разрыва между художником и обще-

ственной жизнью. Впрочем, не является ли само общество миром? Или все-таки правы те, кто утверждает, подобно Борису Будену, что «мы живем в мире, в котором общества больше нет»? И если это так, то «частная сфера сможет бесконечно расширять горизонты приватного» (Б. Буден «Искусство после конца общества»). Устроит ли такое положение вещей новое поколение художников? Соблазн велик. Ведь приватное пространство бескрайне, здесь «универсальное возвращается как единичное, ушедшие в прошлое истины прочитываются как сценарии, обретающие непредсказуемый смысл в зависимости от инсценировки» (С. Шурипа «Эстетика когнитивного действия»). Или все-таки искусство сумеет разорвать завесу частного пространства, вырваться из уютного мира личных грез в поле реальности, где когда-то существовало общество. Вернуть Отца.



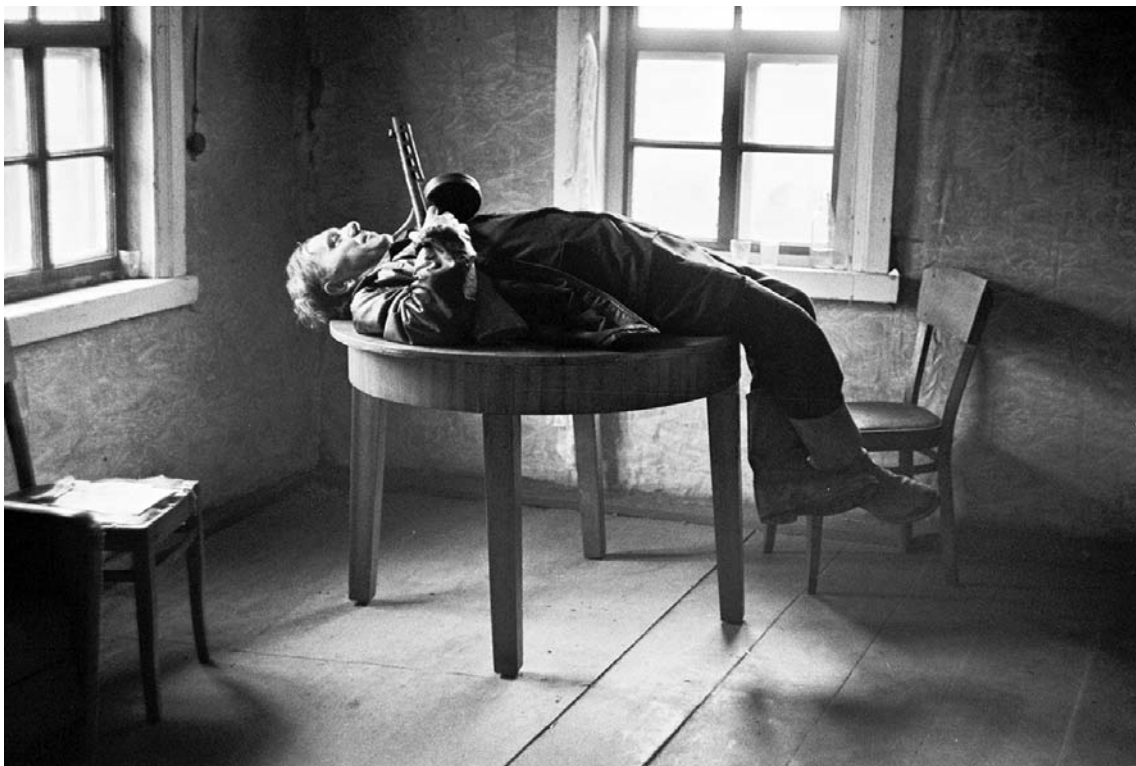
Богдан Мамонов
 Родился в 1964 году в Москве.
 Художник, критик, куратор.
 Живет в Москве.

РЕГЕНЕРАЦИЯ В ПАРТИЗАНСКИХ УСЛОВИЯХ

СЕРГЕЙ ШАБОХИН

Игорь Тишин

*«Легкое партизанское движение»,
фотография,
1997*



То, что «ХЖ» поручил молодым художникам написать об основных тенденциях искусства нулевых (Арсению Жилеву — о ситуации в российском искусстве, Никите Кадану — в украинском, меня — в белорусском), представляется симптоматичным. Мы — поколение перестройки, чья профессиональная деятельность началась во второй половине нулевых, заложники эстетского бунтарства, носители постсоветских комплексов и нового отношения к искусству. Несмотря на наше условное сходство, три разделенные союзные государства, которые мы представляем, развивались по-разному, без оглядки друг на друга.

Если попытаться представить комикс, изображающий эпоху нулевых в каждой из трех наших стран, то белорусский вариант будет выглядеть слишком «серенько» на фоне оранжевых страниц украинского сюжета и российского глянцевого экшна. На протяжении десятилетия белорусская власть так и не сменилась и, начиная с 1994 года, стала постепенно превращаться в псевдосоциалистическую монархию. Уверен, что украинцы и россияне, которые, возможно, не имеют понятия о том, что происходит в соседней Беларуси, так и представят себе белорусский комикс — как унылую разукрашку (хотя, признаться,

даже сами белорусы зачастую представляют его так же).

Петр Верзилов, участник арт-группы «Война», приглашая белорусских художников выставить свои работы на форуме гражданских активистов «Последняя осень», мотивировал свой выбор следующей фразой: «Современная ситуация в Беларуси представляется удачной иллюстрацией, пугалом, демонстрирующим российским властям то, где скоро может оказаться Россия». Это типичный пример того, как видят Беларусь другие — «последний оплот диктатуры в Европе» — и порой складывается впечатление, что этот упрощенный образ выгоден всем:



Алексей Лунев
Рисунок из серии
Black Market,
2009

российским властям — для сравнительного примера, европейским странам — в качестве экзотики, да и самим деятелям белорусской культуры — для конфронтации. За последние несколько лет, то ли из-за усилившейся активности белорусов, то ли из-за общей политизации искусства и появления моды на авторитарные режимы и антиавторитарные революции, соседние страны сделали попытку разведать ситуацию в актуальном белорусском искусстве. Чаще всего инициатива исходит из Польши, Швеции, Германии и Литвы. В России и Украине белорусское искусство появляется редко, а если появляется, то чаще всего в коммерческой сфере или через музейный *fine art*-обмен. Организаторы многочисленных выставок, биеннале и фестивалей в России и Украине не приглашают белорусов к участию, и, разумеется, это связано не с отсутствием белорусского продукта, а с недостатком интереса к нему со стороны соседей (возможно, отчасти потому, что культурная изоляция и «экзотичность» Беларуси слишком напоминают российскую и украинскую модели). Справедливости ради важно отметить, что и в Бела-

руси также практически не бывает ни украинского, ни российского искусства. Но у нас другая проблема — тут даже белорусское искусство представлено довольно скудно.

Ничога няма¹

Готовя этот текст, я просматривал архивы «ХЖ» в поисках статей о Беларуси. Обнаружив всего несколько публикаций, я решил, что будет уместно попытаться дать отстраненную, обзорную оценку нулевых, попутно осветив ключевые процессы современного белорусского искусства, начиная с 90-х. Для этого я проинтервьюировал несколько основных участников белорусского арт-процесса 90-х — конца нулевых. Первая реакция почти каждого из тех, с кем мне удалось поговорить, была безрадостно однотипной: «нулевые были нулевыми», «ничего не было», «все было запрещено». Часто приходилось слышать характеристики вроде *тотальная депрессия, замороженное болото, культурная менопауза*.

Меланхолия современного белорусского искусства родилась из предшествующего воодушевления и последующего шокового отстранения. В Беларуси это был короткий период либерализации 1991–1995 годов, начавшийся с момента обретения страной независимости. Тогда на волне перестройки ощущалась необычайная свобода: открывались галереи, начал свою деятельность «Фонд Сороса», пришло новое поколение активных преподавателей и студентов, проводились фестивали современного искусства (самый заметный из которых — *In-formation* на «Соляных складах» в Витебске). Этот период творческой вседозволенности, по которому

до сих пор принято ностальгировать, пожалуй, был слишком коротким, но именно тогда были задан основной вектор развития современного искусства и сложилось общее понимание белорусской современности. Через год после прихода к власти Александра Лукашенко был проведен референдум², продемонстрировавший, что новая власть настроена решительнее, чем казалось в начале. Вскоре прокатилась первая волна репрессий, и условия для работы НГО ухудшились: неуправляемый «Фонд Сороса» был изгнан из страны в 1997 году, тогда же одна за другой начали закрываться галереи (важнейшая из которых — галерея «Шестая линия»). В эти же годы в художественных училищах и вузах проводилась чистка среди студентов. За короткое время на Запад уезжает колоссальное количество культурных деятелей, среди которых: Вадим Аладов, Алина Блюмис, Максим Вакульчик, Егор Галузо, Жанна Граг, Елена Давидович, Эвелина Домнич, Андрей Дурейко, Борис Заборов, Андрей Задорин, Роман Заслонов, Наталья Залозная, Светлана Зябкина, Игорь Кашкуревич, Александр Кныш, Александр Комаров, Ольга Копенкина, Алексей Кошкарлов, Андрей Логинов, Ольга Масловская, Дмитрий МахOMET, Вика Митриченко, Александр Родин, Андрей Савицкий, Елена Сулковская, Анна Соколова, Алексей Терехов, Игорь Тишин, Роман Трацюк, Максим Тыминько, Олег Черный, Анна Школьников, Глеб Шутов, Олег Юшко и другие. Последствия этой волны эмиграции для белорусского искусства часто определяют как культурный геноцид.

Конечно, люди покидали страну не только от безысход-

ности или из-за агрессивной политической атмосферы. Многие воспользовались открытыми границами для переезда на Запад, но в основном уезжали, чтобы получить квалификацию в европейских художественных университетах и академиях. В Беларуси особого выбора среди художественных вузов нет: в основном всем приходится поступать в Белорусскую академию искусств в Минске. Но и там администрация проводила авторитарную политику — тогдашний ректор Василий Шарангович сделал ставку на культурный национализм, взяв за пример эстетику белорусской романтической литературы первой половины — середины XX века как образец национального культурного возрождения. Патетичность белорусской литературы с ее культом одухотворенности, любви к природе и сельской эстетикой создала в академии особенно благоприятные условия для развития графичности, декоративизма и иллюстративности. Выбранная стратегия эффективно ассимилировала классические академические традиции, повливав на все кафедры художественного факультета. Трансформация традиционного «репинского» академизма в псевдо-академическую графическую школу с элементами декоративного сюрреализма и лирического экспрессионизма предопределила господство формализма и мастерства над теорией и пониманием искусства. Большинство представителей белорусского Союза художников сегодня работают в этой характерной манере. Занимаясь выпускком, по сути, умелых подмастерьев, директорат академии нервно относится к инакомыслию среди студентов. И,

конечно, администрацию академии испугала чрезмерная активность новых студентов, пришедших в вуз из художественных гимназий в первой половине 90-х, где они были воспитаны молодыми преподавателями (такими, как Игорь Тишин и Наталья Залозная) на *иных*, модернистских примерах. Учащиеся регулярно проводили всевозможные акции и выставки, самой известной из которых была крупная экспозиция «Уроки нехорошего искусства» во Дворце искусств. В ней приняли участие все студенты, изгнанные из художественного училища в эти годы. После выставки администрация академии оперативно провела чистку среди особо независимых студентов — и около двадцати человек были вынуждены уехать учиться за границу.

Антииндивидуалистская политика противостоит культурному разнообразию: с каждым годом ухудшаются условия для работы НГО, что приводит к кризису галерейного бизнеса, невозможности зарождения негосударственных культурных и образовательных институтов (университетов, музеев и т.д.), дефициту печатных специализированных СМИ и прочих частных культурных инициатив. Очевидно, что независимый голос пугает белорусских управленцев — как из академии искусств, так и государственного аппарата. Еще один показательный пример — история независимого Европейского гуманитарного университета. Основанный в 1992 году в Минске, ЕГУ был вынужден закрыться в 2004 году и смог возобновить свою деятельность только в Литве (в Вильнюсе) осенью 2005 года.

Новое тысячелетие началось в этой депрессивной стерилизованной атмосфере,

продолжавшей господствовать вплоть до конца десятилетия. Тем не менее в начале нулевых все же прошло несколько значковых выставок белорусских художников: последняя выставка группы «Немиги-17»³ (в Третьяковской галерее), «Проект века» Владимира Цеслера и Сергея Войченко, выставка Сергея Кирющенко и Тамары Соколовой, художественные апроприации Руслана Вашкевича — хотя это скорее исключения на общем скудном фоне. В нулевые все были вынуждены приноравливаться к рыночным условиям. Дизайн, выставки на экспорт, искусство как товар — ключевые тренды этих лет. Пожалуй, за этот период слишком многие художники переквалифицировались в дизайнеров и переехали в Москву, где планировали получить не только профессиональные знания, но и работу в рекламе, клипмейкинге, менеджменте или фэшн-индустрии. Не исключено, что дизайн «погубил» больше белорусских художников, чем уехало в период эмиграции, хотя, конечно, некоторым «жертвам» дизайн удалось впоследствии преодолеть его влияние, отделив художественную работу от дизайнерской деятельности.

Рынок вынуждал художников искать новые стратегии выживания, но галерей как основных источников сбыта не стало, поэтому в нулевые многие начинают активно «производить» выставки на импорт. Часто работы с зарубежных выставок продавались все и сразу — причем не из-за экзотичности белорусского искусства, а скорее из-за его декоративности и дешевизны. В Беларуси коллапс социалистической культурной модели не привел к распаду советского



Андрей Дурейко
ACADEMY OF ARTS,
1997

институционального шаблона — сохранились и централизованное управление (через Министерство культуры), и Союз художников, и даже система госзаказов. Но на деле рынку удастся ассимилировать государственную культурную политику: мастерские, издаваемые Союзом художников по льготным ценам, с каждым годом дорожают, госзаказы почти полностью заменены на частные, бесплатно персональную выставку во Дворце искусств можно провести только на юбилей, а музеи научились пополнять свои коллекции за унизительные вознаграждения. Поэтому для многих художников в условиях новой конъюнктуры тактика «искусства на импорт» дала надежду на профессиональное существование.

Академия искусств продолжает ежегодно выпускать профессиональных декораторов: дизайнеров (факультет дизайна сегодня стал популярнее ху-

дожественного), графиков, монументалистов, скульпторов и оформителей. Казалось бы, в стране с таким количеством подмастерьев должен быть высокий уровень эстетической культуры. Возможно, отчасти это так, по декораторской части мы преуспели — бутафорская и показательно аккуратная эстетика характерна для Беларуси. Белорусские города, переполненные псевдосоциалистической показухой и штукатурно-картонной, фактивно-реставрационной застройкой, оказываются лишенными глубоких исторических слоев. Даже если стерильность оформительского палимпсеста обладает одним заметным плюсом — ненавязчивой городской рекламой, — то это скорее симптом отсутствия агрессивной конкуренции на рынке, чем заслуга армии оформителей. Несмотря на все старания властей в области идеологического творчества, за долгие годы

стиль (в эстетическом понимании) белорусского политического режима так и не оформился. Поэтому говорить о стране оформителей и о стремительном развитии дизайна в Беларуси не приходится. Конечно, отчасти это связано с тем, что интеллигенция, как и власть, имеет деревенские корни (отсюда такой пиетет к природе и сельской эстетике) и пока только учится быть *городской*. Первичное накопление капитала, провинциализм и особенности исторического развития Беларуси произвели эклектичную мещанскую культуру и феномен люмпен-элиты.

Тихая партизанская жизнь

В нулевые усиливается репрессивная государственная политика — у многих из тех, кто помнит 90-е, это вызывает неприятное чувство дежавю. Попытки властей реанимировать советские управленческие практики провоцируют новое диссидентство. В условиях деспотизма легко зарождается бунт, но о *культуре бунта* как системе в белорусской ситуации говорить пока рано — можно назвать лишь пару заслуживающих внимания примеров индивидуального мятежа художников. Пожалуй, хрестоматийным примером белорусского акционизма является перформанс Алеся Пушкина «Подарок президенту»⁴: художник вывалил к президентскому дворцу тачку навоза и проткнул вилами портрет Лукашенко. Однако теперь Пушкин таких агрессивных акций не делает — наученный постоянными арестами и избиениями, он выбрал другую стратегию: художник работает в своей деревне Бобр и заранее предупреждает местные власти о предстоящих акциях и их

содержании. Такой акционизм на удивление односельчан — образец тактики частного ситуационизма.

Пример Алеся Пушкина показателен — в белорусском искусстве бунт выражен не в акционистских жестах, а во внутреннем индивидуалистском сопротивлении. Это напоминает партизанскую тактику, но это партизанство без открытых боев — тихая партизанская жизнь, неуловимо протекающая параллельно официальной культуре. Образ партизана вообще популярен как в официальной, так и в независимой белорусской культуре. Но если в официальной культуре партизаны — это романтизированные герои, чей образ для патриотической профилактики бесконечно тиражируют в белорусском кинематографе и на телевидении, то в неофициальной культуре партизанство стало стратегией выживания. Еще в конце 90-х художник Игорь Тишин создал проект под названием «Легкое партизанское движение», представляющий «невыносимое легкое бытие» белорусских партизан. И это, на мой взгляд, идеальная иллюстрация нулевых: так научились жить не только художники, тихо работающие в мастерских и продающие работы за границей, но и многие чиновники от культуры, понимающие ситуацию и скрыто критикующие ее, но отлично «закамуфлированные» под государственную систему. Несмотря на отсутствие открытой борьбы, партизанство всегда подразумевает сопротивление, и, разумеется, в основе общего недовольства лежит критика режима и официальной идеологии.

«Партизанская культура» получила особую популярность и повлияла на поэтику

белорусских нулевых. Практически единственный независимый журнал о белорусской современной культуре так и называется — *pARTisan*. В первом его номере, вышедшем в 2002 году, редактор журнала художник Артур Клинов выступил с манифестом «Партизан и антипартизан», где сформулировал основную концепцию «партизанщины»: «Концепция партизана — это концепция борьбы, борьбы личности за право личной культурной автономии, но только когда это право признается и за другой личностью». Стратегия партизанства наделялась чертами нового авангарда, который, по сути, так и не стал реальностью из-за отката модернистских идей. Журнал *pARTisan* и культура, о которой в нем пишут, были, грубо говоря, лишь тавтологической романтизацией андеграунда, ностальгией по «большому жесту» модернизма.

В этом плане показательна деятельность ставшей легендарной галереи «Подземка», открытой в подвале одного из советских зданий в центре Минска в мае 2004 года и существовавшей до апреля 2009-го. В ней успели выставиться практически все неофициальные белорусские художники (иногда выставки менялись ежедневно). Публика постоянно спрашивала: *а не страшно?* или *а это разрешено?* Галерея — пример параллельного мира, в котором происходило то, что было запрещено официальной культурой: презентации запрещенных книг, концерты запрещенных музыкантов, выставки художников, которым больше нигде не дают выставиться. Но на деле романтизация андеграунда не привела к преодолению ностальгической зависимости и консолидации сил в некое

осмысленное поставангардное движение.

И все же в итоге стратегия партизанства оказалась весьма жизнеспособной. Гонений со стороны властей не было — официальная культура игнорировала робкие проявления неофициальной сцены. Художники эстетизировали партизанство, иногда превращая его в экзотический товар для Запада. Наглядным примером тому служит «Партизанский бутик» Артура Клинова, с которым художник путешествует по Европе и «втаскивает» иностранцам самый разнообразный товар советского ностальгического характера. Клинов издает журнал *pARTisan* и водит экскурсии по Минску, который, по его словам, выглядит как город-заповедник, диснейленд советской утопии. Партизанская империя Клинова, таким образом, превратилась в ностальгический аттракцион, который начал понемногу приносить дивиденды.

Конечно, в Беларуси, в отличие от России и Украины, нет олигархов — все большие деньги сконцентрированы в руках властей и их сторонников, которые воспринимают современное искусство как угрозу и раздражитель. В условиях усиления идеологического влияния государства — в школах ввели часы идеологии, но убрали часы рисования и МХК — тактику партизанства постепенно сменяют активистские практики, происходит политизация искусства и его производства. К концу нулевых белорусское искусство потихоньку активизировалось: в 2009 году открылась галерея современного искусства «Ў» (исполняющая роль пока



Артур Клинов
«Мобильный магазин партизана»,
2003

единственного независимого арт-центра), заработал интернет-портал о белорусском современном искусстве, по инициативе зарубежных кураторов и институций прошла пара заметных выставок белорусов за границей, заметна активизация художников и критиков, а в этом году Беларусь впервые приняла участие в Венецианской биеннале. Сегодня начался новый этап переосмысления восточноевропейского искусства, сопровождающийся попыткой очередного переописания большого западного арт-нарратива.

В течение десятилетия целая армия художников, уехавших из Беларуси учиться за границу, не только наконец освоилась в новых условиях, но и получила отличное европейское образование. Многие посещали классы известных современных художников — Марты Рослер, Даниэля Бюрена, Герхарда Мерца и других. Художники, готовые представлять Беларусь на профессиональном международном уровне, начали активно выставляться. Внешнее отличие творческих под-

ходов белорусов, получивших образование в Европе, и тех, кто живет и работает в Беларуси, уже успело проявиться на совместных выставках, где работы тех, кто остался, выглядят слишком герметично и следуют традициям «бедного искусства», а произведения эмигрировавших белорусов более эффектно и дорогостоящи в производстве. Совместные выставки сегодня чрезвычайно важны для возобновления контакта между художниками и плодотворно влияют на развитие искусства в целом. Институты критики и кураторства в нулевые продолжают находиться на стадии зарождения. Для белорусской критической школы характерна вечная проблема самоидентификации и изоляционистский пафос с одной стороны, и разрушительная самокритичность на фоне комплекса провинциализма — с другой. Однако в последние годы в Беларуси стали появляться философы, социологи и арт-критики (многие из них — выпускники Европейского гуманитарного университета), обладающие совре-

менными знаниями и новым критическим инструментарием. В нулевые белорусское искусство начало регенерироваться: появляются молодые специалисты, началось присвоение европейской парадигмы искусства, зарождаются новая дисциплинарность и новое понимание роли культурных институций. Белорусское искусство вошло во второе десятилетие с обновленными надеждами и созрело не только для прогнозов о перспективах собственного развития, но и для артикуляции своих требований.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Ничога няма» (рус. «Ничего нет») — лозунг из серии работ Алексея Лунева *Black Market* (2009).

² В 1995 году по инициативе Лукашенко в стране прошел референдум, на котором были заданы четыре вопроса: о придании русскому статусу государственного языка, о введении нового государственного флага и государственного герба, об одобрении политики Лукашенко по экономической интеграции с Россией и о праве президента Белоруссии распустить Верховный Совет.

³ Группа «Немига-17», основанная в 80-х и просуществовавшая до 2000 года, состояла из художников Сергея Кирющенко, Тамары Соколовой, Леонида Хоботова, Николая Бушица, Анатолия Кузнецца, Галины Гуровой, Зои Литвиновой и двух искусствоведов — Валерия Буйвола и Ирины Стальной.

⁴ Акция Алеся Пушкина «Падаўнак прэзыдэнту», 21 июля, 1999 год.

Сергей Шабохин
Родился в 1984 году в Новополоцке. Художник, куратор, главный редактор портала о современном белорусском искусстве artaktivist.org. Живет в Минске.

ОПЕРАЦИЯ «Ы»*, ИЛИ ЛИТОВСКОЕ ИСКУССТВО СКВОЗЬ НУЛЕВЫЕ

КЯСТУТИС ШАПОКА

Сваёне Стенекене,
Паулюс Станикас
«Капиталист»,
фотография,
1999



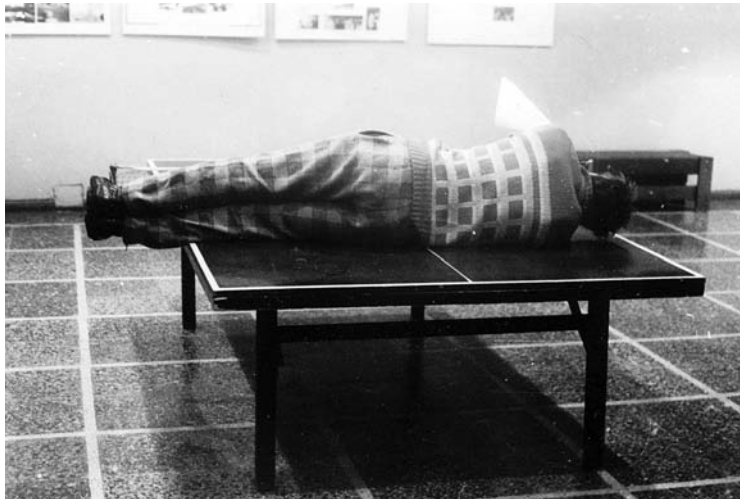
1
«Надеюсь, спустя несколько десятилетий не найдется куратора, который организовывал бы выставку под названием "Скромное междисциплинарное искусство" или "Скромный неоконцептуализм", — публично заявил в конце 90-х один литовский перформансист, иронизируя над распространенным в Литве термином «тихий модернизм», при помощи которого принято описывать двусмысленные отношения наших художников с советским официозом в период с 1962 по 1982 годы¹.

Постсоветские 90-е в Литве, впрочем, как и во всей Прибалтике, были временем бурной романтической революции и серьезных локальных перемен, когда на фоне всеобщей эйфории по поводу грядущего «счастливого либерального будущего» с шумом свергались отжившие иконы. В этом отношении нулевые могут показаться временем радикального перелома, когда после суматохи 90-х мы наконец оказались в том самом «счастливом будущем» с новой институциональной системой и работающей демократией. Однако в дей-

ствительности все было гораздо сложнее. Несомненно, нулевые символически расчленили историю постсоветской Литвы на две части, но фактически они были вписаны во множество более длительных социокультурных трансформаций, не укладывающихся в линейное представление о прогрессе. Чтобы понять специфику этого десятилетия, необходимо сперва в общих чертах проанализировать ситуацию в литовском искусстве конца 80-х — начала 90-х, указав на несколько ключевых точек перелома.

**Почему «Ы»? — Чтобы никто не догадался.*

Донатас Срогис
«Скудный перформанс
на теннисном столе»,
фотография,
1989



2

Первая из них приходится на период с 1987 по 1991 годы — время так называемой «Поющей революции», когда перемены проникали во все области общественных отношений. На культурном уровне это проявлялось в позитивной анархии, окончательном разложении (как тогда казалось) старой институциональной сети, децентрализации (как в отношениях с Кремлем, так и на локальном уровне)² и активизации художественного и музыкального авангарда (проводились многочисленные неформальные фестивали современного искусства и концерты экспериментальной музыки, появлялись индивидуальные и групповые инициативы в области видеоарта и так далее).

Следующая точка перелома приходится на 1992–1993 годы. В 1992 году главный Вильнюсский выставочный комплекс — Дворец выставок — переоплощается в Центр современного искусства, а в 1993 году учреждается «Фонд Сороса», якобы содействующий развитию «нового искусства»³. Эти институции серьезно трансформируют контекст культурного развития

под знаменем «свободного национального государства», провоцируя конфликт «старого» порядка и «нового» искусства: «традиционные» способы самовыражения против «междисциплинарных», «сборные» выставки Союза художников против «концептуальных», «продюсируемых» выставок ЦСИ.

В 1993 году в бывшем Дворце железнодорожников в Вильнюсе возникает и начинает стремительно развиваться независимая галерея «Ютемпус». Основанная Гедиминасом Урбонасом и Саулюсом Григоравичусом, галерея играет важную роль в становлении неформального современного искусства и формировании в литовском контексте понятий самоорганизации и самоуправления⁴.

В том же 1993 году на культурной периферии в литовском промышленном городе Алитус стартует фестиваль уличного искусства, организатором которого выступил местный уроженец Редас Диржис, только что окончивший Таллинский художественный институт. С самого начала фестиваль был настроен на дестабилизацию и деиерархизацию публичного пространства и пронизан (по крайней

мере, символически и на уровне намерений) духом антиинституционализма.

С другой стороны, за исключительно позитивным образом двух «новых» институций (ЦСИ и «Фонда Сороса»), иногда конкурирующих, но, как правило, работающих сообща, скрывается начало централизации и деполитизации авангарда конца 80-х — начала 90-х, ведущих художников старшего поколения и их молодых, только начинающих свой путь коллег, в ловушку институционализма. Институции решают, каких художников и какие проекты финансировать, кого свести с экспертами и важными западными кураторами... Также они по мере своих сил стараются пресечь или хотя бы приостановить появление коллективных самоорганизованных инициатив.

Разумеется, «новое искусство» имело все возможности для открытого высказывания, однако новая институциональная система активно работала над тем, чтобы свести политизированную риторику независимых инициатив исключительно к эстетической проблематике, или, по крайней мере, ограничить ее позитивными темами «освобождения» (то есть отголосков событий 1988–1991 годов) и «прогресса».

Все это достаточно тесно связано с другой, почти невидимой стороной институциональных трансформаций — судьбой бывшей советской номенклатуры. На фоне массовой эйфории начала 90-х, глобальных и локальных переломов (часто лишь видимых), а также «синхронизации» с Западом это словесие, изменив свой облик на неолиберальный манер, сумело сохранить доминирующие позиции почти во всех областях общественных отношений, хотя и вынуждено было состоя-

заться с новыми, не менее агрессивными, чем оно само, силами. Таким образом, публично декларируемые «перемены» были фактически приостановлены на более глубоком институциональном уровне, а ближе к концу нулевых вся эта система выродилась в своего рода династичную олигархию.

3

Одной из причин описанного выше процесса институционализации было еще и то, что «официальная» и «альтернативная» сцены формировались в тесной взаимосвязи, причем четкая артикуляция их функций отсутствовала. На общем фоне *тусовки* институциональный контекст часто воспринимался как часть неформальной среды. Противоречия возникали постепенно, как результат разногласий в трактовке одних и тех же (или схожих) понятий. Если формировавшие новый «истеблишмент» институции работали над созданием псевдо-дискурса, скрывающего свои политические интересы и представляющего понятия «перформанса», «инсталляции», «видео-» и «медиа-арта», «концептуализма» и т.д. как простые атрибуты художественных стилей, то в среде альтернативных инициатив эти понятия функционировали в контексте процесса самоорганизации.

Пик и в то же время нейтрализация этих противоречий в пользу институциональной системы приходится на период с 1997 по 2003 годы, то есть на нулевые, когда на художественную сцену выходит мое поколение. В 1996 году был организован последний фестиваль уличного искусства в Алитусе. В том же 1996 году приехавшие в Литву солидные западные эксперты, не зная местных иерархических перипетий, посоветовали

новой номенклатуре поучиться навыкам работы и (само)организации у «Ютемпуса», не подозревая, что не следует сомневаться в опыте представителей Министерства культуры, которым формально является Вильнюсский ЦСИ (хотя он уже двадцать лет прикидывается «борцом за интересы современного искусства» против «консервативного государства»). В результате уже в следующем году, не получив финансовой помощи от государства, «Ютемпус» был вынужден прекратить свою деятельность.

Тем временем ЦСИ становится все более влиятельным. Именно на 1997–2003 годы приходится пик финансовой мощи и легитимности институций (в 1999 году Литва начинает участвовать в Венецианской биеннале), а соответственно и условный спад активности неформальных инициатив. Несмотря на это в 1997 году учреждается альтернативный «Союз междисциплинарных художников» и организуются несколько неформальных выставок: «Квартира» (1999), проходившая в квартирах и/или мастерских междисциплинарных художников Вильнюса и Каунаса, «Идентификация» (1999) — в общественном транспорте Вильнюса, «Быть полезным» (2000) — в помещениях бывшего мебельного завода, а также выставка на рекламных стендах (2001). Кроме того активную художественную и кураторскую деятельность продолжают вести Гедиминас Урбонас, Альгис Ланкялис, Эвалдас Диргела и дебютанты поколения нулевых Рокас Довиденас, Антанас Забелавичус, Лауринас Шешкус и другие. Однако в контексте общего институционального энтузиазма эти проекты воспринимаются в большей мере как своеобразное «приложение» к

громким официальным выставкам, ведь параллельно своей условно альтернативной деятельности многие художники поколения 90-х и дебютанты нулевых более или менее успешно делают сольные карьеры в местных и экспортных официальных проектах ЦСИ.

С 2000 по 2004 годы ЦСИ представляет публике новое «поколение нулевых». И хотя по своей форме институциональная риторика претендует на критичность, искусство новых художников оказывается практически полностью деполитизированным. В основном это разнообразные визуальные трюки или китчевая социальная документалистика и видеоперформансы, в то время ставшие визитной карточкой литовского искусства на официальных выставках за рубежом. Тем не менее, общая эйфория продолжается.

4

Нулевые в Литве начинаются со сперва незаметного шизофренического раскола социокультурной ментальности, развивающейся как бы в противоположных направлениях. Этот раскол полностью выявляется в сфере современного искусства примерно в 2005–2006 годах в противоречии между внешне ультрасовременными «неоконцептуалистскими» и даже гламурно левыми институциональными выставочными проектами Вильнюсского ЦСИ и все сильнее углубляющимся моральным и идейным кризисом той же институции и консервативными настроениями в обществе в целом.

Пик этого кризиса приходится на 2005 год, когда между условно консервативным Союзом художников и якобы прогрессивным ЦСИ вспыхивает конфликт из-за престижного

**Сваёне Стенекене,
Паулюс Станикас**
«Мужчины наблюдают
за уходящими
женщинами»,
фотографии, часть
инсталляции в галерее
VU (Париж),
2004



выставочного пространства, которым последний владеет с 1992 года. Разумеется, с небольшими потерями (к примеру, обязуясь принимать у себя пару выставок Союза художников в год) побеждают «прогрессивные» силы, а проблемы непрозрачности ЦСИ и связанной с ним институциональной системы на время отодвигаются на второй план. В том же году ЦСИ организует большой, якобы «ультрапрогрессивный» выставочный проект под названием *BMW (Black Market Worlds)*, посвященный социальной тематике. При этом внутри самой институции окончательно утверждаются элитистские настроения. Волна критики в адрес ЦСИ нарастает, но новый официоз уже чувствует себя достаточно уверенно, чтобы не принимать ее во внимание.

Примерно на 2005 год приходится и активизация неформальных инициатив художников 90-х и представителей окончательно разочарованного в институциях поколения нулевых. В Алитусе, все еще не имеющем никакой художественной инфраструктуры, вновь оживляется левая авангардная сцена — в основном благодаря Редасу Диржису, куратору Алитусской биеннале художественной забастовки (*Alytus Art Strike Bien-*

nial), высмеивающей официозные выставочные проекты столицы и критикующей процессы биеннализации. Художественная забастовка, или антибиеннале, повторяется в 2007 году как протест против помпезного проекта «Вильнюс — культурная столица Европы 2009».

В это же время в противоположность гегемонии ЦСИ начинает активно утверждать свои позиции группа молодых художников поколения нулевых⁵. Они формируют альтернативные мини-сообщества (иногда в периферийных литовских городах, например, в приморской Клайпеде), действуют локально и используют в качестве инструмента самолегитимации интернет. При этом свою «периферийность» они воспринимают не в контексте «стремления к центру», а как дополнительный ресурс гибкости и мобильности.

5

Наконец, можно определить еще один перелом, приходящийся на стык десятилетий, то есть 2009–2011 годы. Этот период отмечен открытием новых помпезных музеев и организацией больших проектов на фоне усиливающейся стагнации институций, иногда даже симулирующих некое подобие «самокритики».

В 2009 году в реконструированном дворце бывшего Музея революции открывается Национальная галерея, представляющая литовское искусство XX века, а также планируется открытие еще одного музея. В 2010 году ЦСИ открывает выставку «Литовское искусство 2000–2010», бесцеремонно решая, кого вписать в «художественную историю десятилетия», а кого (массу художников) оставить «вне истории». На страницах каталога выставки директоры Национальной галереи и ЦСИ пафосно пустословят о том, что формирование дискурса и истории современного литовского искусства должно происходить строго в рамках взаимоотношений двух этих «элитных» институций. При этом никакой реакции на начинающие звучать все громче предложения художественных критиков к названию выставки прибавить хотя бы «по версии ЦСИ...» так и не последовало.

К участию в разделе выставки под названием «искусство институциональной критики» кураторы пригласили организатора Алитусской биеннале Редаса Диржиса. Он, не желая оказаться замешанным в игры институциональной власти, от такой чести публично отказался, что вызвало еще одну волну критики в адрес ЦСИ и литовской арт-системы в целом. Создается впечатление, что на фоне общего кризиса сообщества как «традиционных», так и «современных» художников, формируется новое «революционное самосознание», реализоваться которому спустя некоторое время дает возможность само государство — в виде национального проекта на Венецианской биеннале 2011 года. Правда, конкурс на администрирование проекта во главе со своим

художником и его проектом «осмысления государства как куратора» выигрывает ЦСИ.

Участвовать в Венецианской биеннале приглашаются все художники, с 1992 года получившие государственные стипендии. Однако при этом не акцентируется, что их работы будут спрятаны в стеллажах за большой белой простыней (зрители смогут выбрать понравившиеся им произведения из каталога), а происходит это будет исключительно в рамках индивидуального перформанса институционального художника. В ЦСИ организуются «демократические» обсуждения проекта, на которых все серьезные вопросы со стороны молодого поколения критических художников просто игнорируются. Более того, институция вписывает в списки участников даже «мертвые души», одалживая у коллекционеров произведения художников, которых уже нет в живых. Складывается ситуация, когда решающее слово должны сказать художники. В случае всеобщего бойкота проекта впервые за многие годы художники смогли бы если не реально разрушить или дестабилизировать выродившийся «консенсус власти» (о чем уже несколько лет не стихают разговоры за кулисами), то хотя бы создать прецедент такой попытки, на что был бы вынужден как-то реагировать и министр культуры. К сожалению, художники продемонстрировали негативную «солидарность». В принципе, они доказали, что активная деполитизация авангарда успешно завершена, а назревающий «революционный момент» был лишь видимостью, так как ментально большинство художников осталось в эпохе «тихого модернизма».

На фоне этих системных симулякров с 2009 по 2011 годы окончательно сформировалась

альтернативная сцена современного искусства в Клайпеде. В 2009 и 2011 годах Алитусская биеннале художественной забастовки окончательно отказалась от выставочного формата и переродилась в анархистскую «Организацию психработников и информационных шахтеров» (*Alytus Data Miners and Travailleurs Psychique*), действующую на глобальном уровне и налаживающую взаимосвязи между новыми левыми движениями, отдельными активистами и мыслителями (в качестве примера можно привести имена Франко Берарди Бифо, Стюарта Хоума, Бена Мореа, Дмитрия Виленского, Мартина Зета и других) — и при этом абсолютно независимую от институционального художественного дискурса Вильнюса.

6

На протяжении всего десятилетия параллельно институциональному контексту постоянно зарождались немногочисленные инициативы, направленные исключительно на работу с сетевыми медиа. В условиях общей апатии и тотального конформизма столичного истеблишмента такая позиция некоторых художников поколения нулевых становится все более привлекательной. Именно нахождение за пределами институциональной системы позволяет этим достаточно разным и не сплоченным в единую группу художникам (здесь можно назвать имена Эвалдаса Диргела, Ионаса Загорскаса, Бенигны Каспаравичуте, Лауры Гарбште-не, Иозаса Лайвиса и Владаса Бельсиса) выстраивать своеобразную антипозицию.

В общем смысле эту тенденцию можно понимать как нечто близкое «внесистемному авангарду», правда, с локальными свойствами так называемого

«критического регионализма», такими как симуляция, парадоксальный «плагиаризм», подчеркиваемая нерепрезентативность, (само)пародия, (псевдо)документальность, субъективность и псевдотрадиционализм. Причем, это не только и не столько формальная сторона искусства, сколько своеобразная экзистенциальная позиция, берущая начало в искусстве нулевых и своеобразно влияющая на культурную ментальность нового десятилетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятие было введено Элоной Лубите в книге «Тихий модернизм. 1962 – 1982» (1997). — Прим. ред.

² В 1988 году вступает в Вильнюсском художественном институте, в 1989 году Союз художников Литвы отделяется от Союза художников Советского искусства и так далее.

³ Кроме того начинают действовать Британский совет и Центр информации стран Скандинавии, также сыгравшие в 90-е важную роль в развитии институциональной среды литовского современного искусства.

⁴ «Ютемпус» налаживает связи с Западом, особенно со странами Скандинавии, инициирует множество выставок, проектов, фестивалей, приглашает художников, кураторов, людей из неформальной среды. Так, в «Ютемпусе» на некоторое время обосновывается десант из Петербурга во главе с Тимуром Новиковым, журналом «Птюч» и так далее.

⁵ Символически эту тенденцию характеризует проект, осуществленный в 2006 году, когда группа художников (Бенигна Каспаравичуте, Кястутис Шапока, Ауиша Кюдуйайте) в честь открытия очередного проекта в Вильнюсском ЦСИ заказала его директору видеопоздравление в виде клипа на телеконцерте, где, как правило, выступают китчевые, псевдонародные эстрадные маргиналы шоу-бизнеса.

Кястутис Шапока
Родился в 1974 году в Вильнюсе. Художественный критик, независимый куратор, художник. Редактор журнала Kult ros barai. Живет в Вильнюсе.



Инсталляция из
пустых картонных
коробок мексикан-
ского художника
Хосе Давида.

На Сабрине: жакет
и блузка, все Céline;
джинсы, Levi's.

ПОСТАВИТЬ ЖИЗНЬ НА КАРТУ ИСКУССТВА

АНДЖЕЛА ВЕТТЕЗЕ, ПЬЕР ЛУИДЖИ САККО

Текст
проиллюстрирован
страницами статьи
из журнала Vogue
«Жизнь в искусстве.
Чем украшают дома
самые модные девушки
мира?»
(Июнь, 2011)

Пьер Луиджи Сакко: Очевидно, в ближайшие годы в результате экономического кризиса и его влияния на государственные бюджеты количество средств, направляемых на поддержку современного искусства местными и центральными административными органами (а в перспективе, вероятно, и правительством Евросоюза), должно значительно сократиться. И, возможно, в итоге изменится логика и установки, согласно которым эти ресурсы будут распределяться. Как тебе кажется, станет ли это для системы современного искусства поражением всухую или новой ситуацией, которая породит непредвиденные возможности и пробудит новые творческие силы?

Анджела Веттезе: Думаю, здесь есть что обсудить. Ведь на смену характерному для последних лет повальному и беспорядочному увлечению выставочным показом должен прийти более тщательный отбор, основанный на реальных художественных достоинствах. Пока этого не происходит, хотя средств, выделяемых на выставочные программы, в самом деле стало заметно меньше. Мне вспоминается легендарный каталог, подготовленный Умберто Эко и Бруно Мунари для выставки в *Negozio Olivetti* в 1963 году. В этом каталоге кинетическое искусство было проинтерпретировано через идею Эко об открытом произведении, и он соединял в себе достижения итальянцев в

трех сферах: просвещенное предпринимательство в лице Адриано Оливетти, концепцию полиморфных искусств Бруно Мунари и пусть неосознанную, но провидческую идею искусства взаимодействия Эко. Эта черно-белая листовка, многократно сложенная, чтобы отвлечь внимание от ее внешнего вида и подчеркнуть важность содержания, сегодня выглядит упрямой: в последние годы на внешние эффекты тратилась масса денег и, видимо, избежать этого было невозможно. Об этом просили сами художники, более того, они этого даже требовали. Теперь, пожалуй, имеет смысл сократить число выставок и сосредоточиться на их содержании, делая их более продуманными, а в рамках приуроченных к выставкам мероприятий проводить серьезные обсуждения вместо праздной болтовни, поскольку бюджетные ограничения уже не позволят нам тратить деньги впустую. Есть, однако, опасность, что большая часть финансирования достанется выставкам, рассчитанным на широкую публику и имеющим своей единственной целью получение прибыли. Буквально на наших глазах возник особый тип выставок, в которых случайно все, кроме одного — соотношения затрат и прибылей.

П.Л.С.: На мой взгляд, чтобы действительно приблизиться к этой цели, нужно с большей решительностью и изобрета-

тельностью обращаться к той потенциальной аудитории современного искусства, которая по тем или иным причинам остается пока за дверью. Конечно, сегодня ситуация уже не та, что несколько лет назад, когда люди воспринимали современное искусство как нечто инородное, как причуду высоколобых интеллектуалов. Сейчас даже СМИ наконец обратили внимание на современное искусство и все активнее за ним следят. Правда, скорее печатные, чем телевидение, а что касается электронных СМИ, то с ними все обстоит совершенно иначе. Но в многотиражные издания попадает в первую очередь светский аспект искусства: пафос значимых мероприятий, международный гламур — примерно то же, что и в мире моды. Сейчас действительно не хватает понимания современного искусства как некоего опыта, позволяющего лучше и глубже понять мир, в котором мы живем, совершить работу интерпретации — тяжелую, неприятную, но иногда удивительным образом позволяющую осознать, почему то, что нас окружает, устроено именно так, а не иначе. Образовательные отделы наших музеев проводят блестящую и творческую работу, только вот обращена она к крайне незначительной части публики. Вот, на мой взгляд, основная задача, которая сейчас стоит перед нами: сделать так, чтобы активный опыт причастности к художественной деятельности получило гораз-

Сабрина Маршалл
на фоне инсталляции
Хосе Давида



Наоми Кэмпбелл
на фоне работы
Джеффа Кунса «Гудки.
Надувной кролик»,
2007

до большее число людей из разных слоев общества. Цель — распространить и укрепить в обществе осознание потребности в современном искусстве — а значит, и необходимости поддерживать его надлежащим образом. Что ты об этом думаешь?

А.В.: Ты коснулся болевой точки современного искусства. Я думаю, что его недавний успех был гарантирован гламуром, но также и тем, что выставки современного искусства делаются достаточно легко (получить произведения на выставку, к примеру, Караваджо — задача несравненно более сложная). Искусство стало предметом светских ритуалов, без которых мы уже, похоже, не можем обойтись на нашем декадентском Западе,

что декадентство во многом сопряжено с отсутствием или дефицитом повествований. Но, с другой стороны, как и любой религиозный обряд, современное искусство можно понимать на нескольких уровнях. Соборная молитва несет в себе черты хора, мантры, гипноза, позволяющих отвлечься от повседневных мыслей ради медитации. Но для молящихся она была лишь способом обретения совместности, ведь они обычно даже не понимали произносимых ими латинских слов. Не хочу, чтобы мои слова показались кощунством, но современное искусство выполняет сегодня сходную роль. Различные церемонии: вернисажи, ярмарки, аукционы, публикации в журналах — все это средства консолидации интеллектуального или желающего казаться таковым сообщества. Но они также являются пространством консолидации точного и сложного знания. Уникальность этого знания становится все очевиднее для академического сообщества, и ему посвящается все больше публикаций (к которым, естественно, надо отнести и такие бессмысленные вещи, как глянцевого каталоги). Существует уровень понимания, на котором происходит пересечение разных областей знания и который предполагает соответствующий уровень специальных знаний, в наименьшей степени подверженных моде. Доступ к нему нетруден, но подлинное понимание требует усилия.

П.Л.С.: Мне тоже кажется, что именно эта ритуальность современного искусства сейчас становится одной из основных причин особого к нему интереса. Мы прошли через урхоловский этап, когда все,

что попадало в медийное пространство, обретало в наших глазах новую, волшебную ауру, которая была, очевидно, недолговечна, в то же время все-таки невероятное ощущение «здесь и сейчас». Мы миновали последующий (по хронологии частично совпадающий с первым) дюшановский этап, когда нас привлекала стратегия экрана, когда изменение контекста обнажало скрытые возможности предметов, людей, ситуаций. И сейчас мы, судя по всему, вступили в бойсовскую фазу, когда значение имеет непосредственное присутствие. Это, если хочешь, возврат к более, на первый взгляд, традиционному пониманию «здесь и сейчас», к физическому присутствию, которое важно именно потому, что может быть передано в любой уголок земного шара при помощи новых быстрых и сложных средств коммуникации, потенциал которых мы пока понимаем лишь отчасти. Поэтому мы «должны» быть в Базеле в июне, и в Майами в декабре, и в музеях на открытиях важнейших выставок и биеннале. И не только ради тех, кого мы там встретим, но и ради тех, кто, даже не присутствуя, узнает, где и когда мы были, что мы там делали и, возможно, даже почему. Это перформативное разворачивание, в которое мы — по собственной воле или помимо нее — оказываемся вовлечены, неизбежно отнимает энергию и внимание у художественного опыта. Это, в свою очередь, провоцирует реакцию — искусство все активнее борется за сужающиеся области внимания, что естественным образом приводит к «брендизации» художников, к их превращению в торговые марки, как в индустрии моды. В результате становится воз-

можным говорить об их произведениях и даже приобретать их, не уделяя им при этом особого внимания, поскольку бренд предполагает наличие кодифицированного, то есть заранее известного смысла. Именно это волнует меня больше всего, когда я думаю, каким будет современное искусство лет через пятнадцать. Если оно не сумеет выбраться из этой ловушки, то обречено стать малоинтересной сферой культурного производства. Но может быть, я настроен слишком пессимистично?

А.В.: Брендизация, о которой ты говоришь, — это процесс, затронувший все виды товаров, это способ отличить лучшее от худшего, подчеркнуть классовые различия. В недавно разбогатевших странах у людей не было бы такого стремления к дизайнерской одежде, как и к современному искусству, если бы последнее не подчинялось тому же потребительскому механизму символизации избранности, причем реализованному в максимальной форме. Но нельзя забывать, что все произведения, создаваемые на протяжении XX столетия, а теперь и в XXI веке, имеют общие черты, то есть формируются новый язык и новая традиция, которые, судя по всему, будут развиваться. Вот несколько примеров: произведение искусства стало пониматься как нечто разворачивающееся во времени, что обозначается отглагольными существительными (обрати внимание на окончание слов «дриппинг», «хэппенинг»), которые как нельзя лучше подходят для описания нашего меняющегося настоящего; произведение создается из набора фрагментов, обретает значение в процессе монта-

жа и недолговечностью своего существования в очередной раз отражает то, как мы живем; развиваются новые техники, учитывающие *-ing* и метод монтажа, — то есть художники обращаются к техническим средствам, превосходящим имевшиеся в прошлом в такой мере, что нередко приходится прибегать к помощи консультантов и соавторов. Короче говоря, лучше избегать чрезмерных обобщений. Одно дело — социальная ритуальность, с одной стороны спасительная, с другой разрушительная, которая проявляется в создании коммерческой ценности и статуса. Другое дело — понять, на каком языке говорит искусство вокруг нас, чтобы выяснить, на чем основывается его культурная значимость.

П.Л.С.: Я абсолютно согласен с тобой, что сегодняшнее искусство требует от художников еще более изощренной и разносторонней способности воплощения замыслов, чем раньше. Однако меня беспокоит, что признание социальной и даже экономической важности искусства, чему на данный момент нет исторического прецедента и, судя по всему, не появится в будущем, в итоге заставит художников подчиниться логике и моделям рынка. Это приведет к кризису того *modus operandi*, который все еще отличает визуальные искусства от других форм творчества. Его уникальность подтверждается тем, что мы по-прежнему называем «визуальными искусствами» творческие практики, в которых от визуального нередко остается очень мало (актуальный пример — работы недавней обладательницы Премии Тернера Сьюзан Филлипс). Но они, тем не менее, определяют конкрет-

ные области, где не срабатывают — и не могут сработать — условия воспроизводимости произведения, характерные для культурной индустрии. Мы выбираем ярлык «визуальные искусства» в первую очередь как дань историческому контексту их появления, но не как характеристику их содержания. Устойчивость этой конвенции о значении (и ценности), которая предписывает ограничить распространение и тиражирование художественной продукции и побуждает зрителей воспринимать произведение «здесь и сейчас», установить с ним непосредственные личные отношения и ощутить ту самую ауру, о которой писал Беньямин, сегодня во многом зависит именно от способности зрителя уделить внимание и время произведению искусства, сформировать к нему определенное отношение. А этого времени и внимания, если отбросить наиболее очевидные социальные ритуалы, кажется, становится все меньше и меньше. Именно в этом отношении мне кажется опасной «брендизация» художников, то есть их классификация заранее известным образом. Это лишает их наиболее важной и конфликтной стороны художественного опыта — необходимости столкнуться с чем-то, что ставит под вопрос те или иные твои убеждения, заменяя ее удобным, умиротворяющим подтверждением того, что уже известно.

А.В.: То, что ты описываешь, можно назвать успокоительной силой искусства. Сейчас я поясню, пусть и несколько многословно. Одновременно с развитием своего языка, произведение искусства выстраивает вокруг себя нечто вроде «гнезда», где оно может суще-



Александра
Мельниченко
на фоне скульптуры
Марка Куинна
«Этимология
желания», 2010

ствовать само по себе: деструктуризация произведения и его превращение в «беспокоящий объект», находящийся в поисках новой идентичности, о чем писал Гарольд Розенберг, начинается с коллажей Пикассо и реди-мейдов Дюшана, с фотомонтажа Хартфилда, машин Татлина и Мохой-Надя, с абстрактных и монохромных картин и вплоть до фотографии и кино во всех проявлениях. В результате крушения старого *modus operandi* потребовалось, чтобы произведение, согласно новому, непосредственному способу представления, находилось под защитой контекста, который будет обозначать его принадлежность к сфере искусства, даже когда это неочевидно и не подтверждено мнением экспертов.

Одновременно с этим у казачиков возникла потребность в доказательствах того, что с виду бытовые предметы действительно принадлежат к области искусства и интеллектуальных ценностей. Коллекционер — всегда азартный игрок, балансирующий между определенным и неопределенным, он ставит деньги, как при игре в рулетку, и идет на риск. Но он хочет, по крайней мере, быть уверенным в том, что находится в казино высокого класса, а не в сомнительном игорном доме, чтобы в результате оказаться в выигрыше как за счет роста культурной ценности произведения (и получить нарциссическое удовольствие от его приобретения), так и за счет увеличения его рыночной стоимости (и получить инвестиционный доход). Именно эти взаимные потребности художников и коллекционеров, а также прочих участников игры, в первую очередь директоров музеев и кураторов, привели к созданию, оформлению и развитию системы постепенного признания. В маркетинге есть традиционная аллегория: «трудный ребенок» может стать «собакой» или «звездой», но только если он станет «звездой», он сможет потом превратиться в «дойную корову». В искусстве эта аллегория осуществляется, если художник проходит путь от выставочного зала для начинающих до больших выставок, от альтернативных центров до крупных галерей и аукционных домов. За время этого пути (которое сейчас, впрочем, сильно сократилось) рождается бренд — «затвердевание» того, что можно назвать стилем, при всей старомодности этого все же удобного термина. Беспокойство художника о своей работе и боязнь покупа-

теля совершить ошибку разрешаются в общей конечной точке — в признании работ автора. И не важно, о чем идет речь: о снопах на картинах Моне или о длинных шеях у Модильяни. Сейчас даже такое разнообразие техник, как у Франсиса Алейса — от тайных перформансов до знаменитой истории с павлином на Биеннале, от фото до видео — держится вместе благодаря единой концепции, которая стягивает все воедино, подобно резинке для волос. В эпоху переосмысления художественных техник принципы функционирования брендов, естественно, значительно усложнились. Тем не менее, великие художники смогли не только использовать этот механизм или подчиниться ему, но и изменить его. И нередко, чтобы от него защититься, они поступали довольно смело — обращались одновременно к нескольким типам публики. Например, с одной стороны, Ман Рэй занимался и коммерческой фотосъемкой, а с другой — многие фоторепортеры и фотографы-пейзажисты распространяют свои снимки не только посредством массового тиражирования, но и, с должной осторожностью, в таких кругах, где произведение возвращает себе свою уникальность и невоспроизводимость в масштабах больших, чем шесть или десять экземпляров. Благодаря Энди Уорхолу популярны фильмы Моррисси, например, *Trash* и *Flesh*, но в то же время он хранил в галереях гораздо более экспериментальное, бессюжетное видео, суть которого в слежении за одним объектом или тайной съемке друзей. Поставить подножку системе обычно лучше всего удастся не тем, кто ее критикует, а тем, кто принимает ее правила игры. В этом

смысле мне кажется, что Йозеф Бойс гораздо в большей степени стал брендом, чем Уорхол. Как и многие художники взаимодействия 90-х, часто придававшие своим работам политическую окраску, что обычно отрицает логику бренда, Бойс не добился большого успеха в своих попытках прорваться в жизнь. Он замкнулся в мире искусства, то есть в закрытой автореферентной сфере, описанной последовательно Артуром Данто, Джорджем Дикки, Говардом Беккером и всеми теми, кто пытался выстроить институциональную теорию искусства. Но это уже другой разговор.

П.Л.С.: Мне кажется, твоя отсылка к «беспокоящему объекту» Розенберга объясняет одну из причин более глубокого — пусть это и не всегда осознается — проникновения языка и установок современного искусства в повседневную жизнь. Ведь в постиндустриальном контексте, когда важнейшим достижением становится идентичность, возможность выстроить интересное повествование о самом себе и добиться его признания окружающими, люди сами начинают превращаться в беспокоящие объекты, что уже давно замечено в маркетинге. В своей работе «Сексапильность неорганического» Марио Перниола очень красочно и доходчиво рассказывает, как постиндустриальный потребитель инстинктивно стремится идентифицировать себя с неорганической материей, как он объективируется из-за привычки к постоянной объективации других. Таким образом, восприятие людей как вещей, похоже, можно считать буквальным описанием положения дел, а не просто ме-

тафорой. С другой стороны, как отмечает Александр Альберро в работе «Концептуальное искусство и политика публичности», американское концептуальное искусство 70-х годов складывается как самый настоящий проект по присвоению коммуникативного, социального и экономического пространства, и это дает готовый набор инструментов в руки маркетинга, направленного на беспокоящие объекты. И мне кажется, что сейчас даже в бизнес-школах начинают понимать, что, с этой точки зрения, основная часть работы уже выполнена и остается только незаметно присвоить ее, сделав небольшую скидку на изменения, связанные с революцией социальных медиа. В остальном же это практически идеальный материал. И вовсе не удивительно, что сейчас коллекционеры сами стараются выйти «за пределы» своей традиционной роли и все более открыто стремятся к авторскому статусу. Акт коллекционирования как критического отбора объектов и возможностей уже вошел в область повседневного опыта постиндустриального потребителя, который, например, чтобы выглядеть достаточно крутым, то есть одеваться на выход, украшать свою квартиру или страницу в социальной сети, сейчас научился искусно и почти профессионально смешивать новомодное с винтажным, дешевое с роскошным и тысячу других смысловых маркеров, подобно коллекционеру и куратору, и тем самым становится сам себе и коллекционером, и куратором. Можно ли вообразить более полную победу, чем эта? Так что здесь я не могу с тобой не согласиться: искусству, которое нашло свое простран-

ство символического повторения, оставаясь внутри системы, удалось изменить эту систему по своему образу и подобию. Поэтому мне очень любопытно то, что происходит сейчас.

А.В.: Интересно, что же произойдет в кураторской сфере, которую ты вскользь упомянул. Насколько важен «круговорот списков», о котором писал в поздних работах Умберто Эко, в кураторской игре? Составить список участников крупной выставки, написать программу для сотрудников музея, сочинить текст, где будут упоминаться определенные авторы, — значит одновременно дать культурное обоснование коммерческой ценности, потому что кураторы очень редко выбирают художников, не сотрудничающих с галереями. В 90-е годы эти списки стали оформляться по модели издательства *Cream* и публиковаться как в *Phaidon*, так и в *Taschen*. Если куратор обладает «системным чутьем», то он с ходу понимает, какой художник чаще упоминается и в то же время имеет наиболее широкую поддержку. То есть он стремится привлечь того, кто пользуется большим доверием критиков, на сторону кураторов, которые представляют его работы на выставке или опубликуют на страницах журнала, а также заручиться поддержкой работников галерей, которые возьмут его работы на ярмарку. Метод несколько усложняется, если подумать о том, что связывает эти две стороны. Это можно сравнить с рецептом пассателли по-римски, где нужно брать одинаковое количество пармезана и хлебного мякиша и переменное количество яиц и специй. Так и в работе куратора важно не останавливаться только на двух параметрах, а добавить некий связующий элемент, общую

тему или просто указание на то, что тема отсутствует и должна быть исключена из самих произведений. Что же касается специи, то есть того, что придает весь вкус кураторскому проекту, — здесь необходимо, чтобы «обоняние» куратора ориентировалось не только на систему и, как следствие, на развитие собственной карьеры, но и было «абсолютным», то есть не зависело от потребности доставить удовольствие в первую очередь узкому кругу товарищей и коллег. Но для этого нужно сочетать качества разведчика с мужеством и готовностью идти на риск, действовать быстро и избегать мгновенного разоблачения. Грустно смотреть, сколько выставок, книг и музейных программ сделаны «правильно», то есть гладко и без претензий — это не более чем тщательно подобранные слова, это конформность к антиконформизму. Нечасто увидишь «неровную» работу, метание туда-сюда между молодежью и стариками, найденным и потерянным, международной и (настоящим) вниманием к региональному, художниками, имеющими поддержку и (вообще) не имеющими никаких связей. Но, по-моему, кураторская этика должна следовать именно этой здоровой неровности.

П.Л.С.: Я совершенно с тобой согласен. Добавлю, что этот процесс повторяется каждый раз, когда исход игры зависит от решения относительно закрытой и немногочисленной группы *привратников*. Даже в научном сообществе, например, очень трудно добиться публикации в наиболее престижных журналах, если не выбирать «правильные» темы, «правильные» способы работы с ними и не контролировать ожидаемые

выводы. В некотором смысле это отрицание свободы мысли системой, общественное доверие к которой строится на ее предполагаемой способности гарантировать свободу мысли на более высоком уровне. Списки, о которых ты говоришь, дают очень яркий пример этого нео-академизма, который, стремясь, казалось бы, к радикализации форм и способов исследования искусства, на деле стал воплощением победы экономической власти. Исключения очень редки — здесь напрашивается грустный, но типичный пример Ай Вэйвэя — и за них приходится дорого платить. В остальных случаях куратор (или художник), способный достаточно успешно играть в самые модные языковые игры, может осуществлять свою бурную профессиональную деятельность, не нуждаясь в разработке каких-либо рискованных идей или оригинальных исследований, возможно, напоказ заигрывая с самым бескомпромиссным радикализмом. Все чаще и чаще возникает ощущение, что достаточно создать высококачественный продукт и получить возможность представить его в правильном контексте, а все остальное придет само. Этот перекос может негативно сказаться на доверии к системе современного искусства, которая обязана своим «особым положением» способности задаваться вопросами о механизмах производства смысла на довольно глубоком уровне, чего в остальных сферах достичь гораздо сложнее. На мой взгляд, наиболее реальный выход из этого тупика — поставить под сомнение «передвижной балаган», в который превратилась современная художественная сцена, отбросить несостоятельную риторику и приняться за поиски новых методов работы,

направленных на реальное, а не академическое участие тех социальных субъектов, которые все чаще стремятся черпать в художественных практиках энергию и жизненную силу. Это смелый выбор — как смелым был, безусловно, выбор Ай Вэйвэя, когда он отказался быть влиятельным и почитаемым государственным художником и предпочел сохранить верность содержанию своей работы. При этом нельзя забывать, что художник и куратор всегда находятся в привилегированной позиции, которую нужно заслужить, — а потом суметь и захотеть заплатить за нее, когда потребуется. Если искусство сможет принять такой этос, то все те ловкие ораторы, которых сейчас вокруг нас слишком много, утратят свои позиции, а всякое высказывание будет получать больше доверия и цениться выше.

**Перевод с итальянского
АННЫ ОРЛИЦКОЙ**

Анждела Веттезе
Родилась в 1960 году в Милане. Художественный критик и куратор. Преподает в Венецианском университете, возглавляет Фонд Бевильякуа ла Маза (Венеция) и Фонд Армандо Помодоро (Милан). Автор нескольких книг. Один из инициаторов Фестиваля в Фазнице. Живет в Милане.

Пьер Луиджи Сакко
Родился в 1964 году в Пескаре. Экономист и теоретик искусства. Преподает в Миланском университете. Автор многочисленных публикаций об экономике современной культуры. Один из инициаторов фестивалей в Фазнице. Живет в Милане.

ТРЕБОВАНИЯ КУРАТОРА: ОБ ЭТИКЕ ПРЕДАННОСТИ

МИГЕЛЬ А. ЭРНАНДЕС-НАВАРРО

Материал
проиллюстрирован
проектом Ханса Хааке
Mixed Messages, 2001
(объекты из коллекции
музея Виктории и
Альберта.
Инсталляция в галерее
Serpentine, Лондон)



1. Между долгом и ответственностью

С недавних пор этика вновь оказалась одной из наиболее актуальных проблем, обсуждаемых в современной западной культуре. Выходит в свет масса разнообразных деонтологических кодексов, сборников по профессиональной этике, а также философских трактатов, посвященных проблемам этики и ее связи с политикой. Так, например, Ален Бадью призывает вернуть этике статус первичной философской доктрины, на основе которой строится осмысление мира и, что особенно важно, конструируются сообщества смысла¹. Понятия чести, справедливости и состра-

дания, которые обыкновенно рассматривались в рамках этики, сейчас стали центральными проблемами философии и привлекают внимание таких мыслителей, как Джудит Батлер, Жак Рансьер и Джорджо Агамбен². Также сегодня мы наблюдаем рост интереса к философскому наследию Эмманюэля Левинаса, чья концепция субъективности, основанной на этическом отношении к другому, начинает играть ключевую роль в осмыслении современного мира, в котором основная проблема и центр напряжения — встреча с другим³. Закономерна в этом контексте и попытка Саймона Критчли перенести рассуждения об этике в область

политики действия⁴. Как мы будем подробно обсуждать далее, невозможность удовлетворения этических требований — а это основной момент в рассуждениях Критчли — имеет первостепенное значение в формировании этики действия, не ограничивающейся рамками чистого дискурса.

При этом, как ни парадоксально, возвращение к этике в современной философии, как и общественная озабоченность этическими вопросами, возникает в условиях, когда мораль (то есть система этических традиций) лишается своей структуры и в значительной мере индивидуализируется. Сегодня мы наблюдаем то, что социолог Жиль Липовецки назвал «сумерками долга», то есть освобождение себя от всякой ответственности и ставку на *этос*, ориентированный по большей части на удовлетворение желаний⁵. Как отметил Славой Жижек, этика современного индивида основывается на императиве наслаждения⁶. «Наслаждайся!» — вот правило этики, согласно которой удовлетворение желаний — единственная забота человека. Это удовлетворение, по мнению Зигмунта Баумана, принимает форму этики потребления, которая может реализоваться лишь в случае снятия с себя ответственности перед другими⁷.

Подобная прогрессирующая «безответственность» мира требует появления этических правил и норм, призванных регулировать поведение индивидов, утративших чувство ответственности и переставших осознавать свои обязательства перед окружающими. Этиче-



ские кодексы, играющие роль закона, своего рода «морально-го долга» гражданина, теперь воспринимаются не как отражение субъективного, внутреннего опыта, но как некий псевдо-закон, навязанный извне. Поэтому сейчас мы сталкиваемся уже не с активным «этическим субъектом», а с «подчинением этике». На смену этике ответственности пришла этика потребления и удовлетворения потребностей. А чтобы это стремление к удовольствию не разрушило целостность системы, общество вырабатывает ряд правил, стандартов и моральных норм полностью искусственного характера. Они воспринимаются уже не как моральные императивы, основанные на опыте, но как абстрактные правовые ограничения, не имеющие ничего общего с субъективным восприятием реальности. Таким образом, одна из ключевых проблем современной этики — исчезновение изначальной ответственности, порождаемое системой потребления, и появление новой, «искусственной» ответственности, которая проявляется в ложном

понимании политкорректности и трансформации моральных норм в этический кодекс. Современный субъект переживает постоянное противоречие между интернализированным требованием получать удовольствие и искусственным, навязанным извне, призывом к ответственности.

Именно из такого положения вещей (безусловно, описанного здесь слегка упрощенно) я и буду исходить в своем рассуждении о кураторской этике. Сегодня эта проблема кажется мне особенно актуальной, ведь у нас до сих пор не существует кодекса профессиональной кураторской этики. Наиболее близкий по смыслу документ — этический кодекс ICOM (Международного совета музеев), содержащий ряд указаний хранителям музеев. Некоторые из них могут быть «восприняты» независимыми кураторами и стать этической основой их специфической профессиональной деятельности, которая, впрочем, никогда в полной мере не подлжет «профессионализации».

Сомнений нет, разработка «универсализируемого» и обще-

принятого кодекса профессиональной этики куратора — одна из наиболее насущных задач. Однако подобный кодекс останется бесполезным, если не будет основан на личном этическом опыте. А в случае кураторства этот опыт имеет ряд особенностей, которые усложняют его универсализацию, то есть введение в сферу общепринятого. Эти особенности связаны с проблемой ответственности и согласования этических норм. В эпоху «сумерек долга» и гипертрофии кодексов профессиональной этики именно куратор ставит под вопрос возможность универсализации этических норм, поскольку его задача, как мы увидим далее, по сути своей — задача чисто этическая, связанная с преданностью и чувством ответственности. Этический кодекс куратора будет, таким образом, целиком пронизан этическими требованиями и укоренен в индивидуальном опыте.

Отсюда и следует мой тезис: этика — определяющий аспект деятельности куратора. Более того, куратора можно назвать этическим субъектом *par excellence*, по крайней мере, если под этикой понимать постоянное осмысление понятий долга, преданности и ответственности. По мнению Хуана Карлоса Мелича, этика — это не кодифицированный долг, а постоянный вопрос о том, как поступать в той или иной ситуации: «Этика не имеет ничего общего с кодексами поведения, с правовыми нормами, с законодательными предписаниями, с какими бы то ни было абсолютными ценностями, потому что *этика не равна морали*. Скорее, она призвана ее осмыслять. Этика возникает на границах морали, там, где она дает трещины»⁸.

Исходя из такого понимания этики, мы можем сказать,

что кураторская деятельность предполагает постоянное принятие решений и артикуляцию этических требований, предъявляемых другими. Куратор — это тот, кто предан другому, а такое возможно, лишь если ему удастся выстроить равновесие между различными требованиями. Работа куратора — это бесконечная артикуляция требований другого, однако при этом куратор не должен жертвовать и собственными требованиями. С учетом всего сказанного принятие единого кодекса профессиональной этики оказывается крайне трудным. В профессии куратора нет универсальных правил или принципов, потому что каждое правило может быть пересмотрено в том или ином контексте. А значит, *этнос* куратора заключается в том, чтобы непрестанно подвергать сомнению любую норму.

Следовательно, признавая отсутствие правил, мы оправдываем *анархию*? Нет. Или лишь в некоторой степени. Потому что *анархия*, то есть отсутствие правил и принципов, имеет смысл, только если она апеллирует к этическому по своей природе принципу ответственности. Поэтому деятельность куратора можно считать этической, лишь когда она служит реализации этической задачи, то есть предполагает ответственность и преданность. Этический кодекс — не более чем пустой закон, который в любой момент может быть поставлен под вопрос. Единственный принцип, которому куратор не должен изменять, — это добросовестность и уважение к другим. Этика куратора исходит, таким образом, из личного этического опыта, связанного с чувством ответственности. В мире, где ответственность ставится под вопрос и исчезает из частной

сферы, куратор должен стать ее воплощением. Ведь даже согласно латинскому происхождению этого термина — *curare*, работа куратора заключается в том, чтобы «заботиться о чем-то», «быть ответственным». А потому в кураторской деятельности общечеловеческая и профессиональная этика неразрывно связаны. Быть хорошим куратором значит в то же время быть этическим субъектом.

2. Тройное требование

Итак, работа куратора изначально этична. Это работа преданности. Однако проблема в том, что эта преданность всегда множественна. Куратор должен удовлетворять требования институции, произведения и публики. Таким образом, в своей работе он сталкивается с тремя этическими требованиями, которые он должен объединить наилучшим образом. Быть куратором — значит упорядочивать эти требования, которые, как мы увидим, по сути своей противоречат друг другу и не могут быть удовлетворены в равной степени⁹.

2.1. Требование институции

Первый аспект тройного требования, с которым сталкивается куратор, — это преданность институции. Вне зависимости от того, имеем ли мы дело с независимым или ассоциированным с неким учреждением куратором. Во время работы над выставкой он становится «ответственным» за некоторое пространство (реальное или символическое). Он становится «уполномоченным» той или иной институцией. Институция же в каждой выставке всегда так или иначе «высказывает» себя. Каждая институция выражается через выставки, даже если иногда это выражение бывает критическим. Куратор дает инсти-

туции возможность говорить и в то же время сам говорит за нее. Куратор отвечает за «высказывание» институции, несет ответственность за то, что говорится от ее имени. Его задача — уравновесить эту бесконечную потребность институции в самовысказывании, которое проявляется во всех ее действиях. При этом полностью нивелировать институцию куратор не может. Он должен лишь уравновесить ее высказывания. Если ее устранить, создается ложное ощущение абсолютной прозрачности; если же ее присутствие слишком очевидно, искажается смысл произведения. Однако в некоторых ситуациях институцию необходимо устранить, а в других, наоборот, намеренно оставить на виду. Здесь куратор сталкивается с первым вопросом: как удовлетворить требования институции, не ущемляя при этом другие интересы (произведения, публики и себя самого)?

Другая проблема куратора в том, что он, пусть хоть и на короткое время подготовки выставки, но становится частью институции. Нередко он вынужден задать себе вопрос: на чьей стороне? Обычно он встает на сторону художников или публики, но нельзя забывать, что куратор — представитель институции, назначенный ею, даже если эта временная функция ему не комфортна. И именно такое неудобство, этот дисбаланс и обеспечивают этические взаимоотношения между куратором и институцией, ставят под вопрос его собственную легитимность и идентичность перед тройным требованием.

2.2. Требование произведения

Наряду с требованиями институции куратор также должен артикулировать и оформить



требования произведения (термин «произведение» мы будем понимать очень широко, применяя его ко всему, что может быть представлено зрителю). Именно забота о произведении, ответственность за него перед публикой и перед институцией — основная, первичная функция куратора. Он должен гарантировать, что произведению — автору и его художественному высказыванию — будет подобрана наиболее подходящая форма выражения, что произведение раскроет весь свой потенциал.

Таким образом, здесь сталкиваются два требования: художника и куратора. Именно в этой ситуации возникает опасность «чревоуветования», то есть привнесения в произведение того, чего художник не имел в

виду. А это было бы предательством по отношению к произведению. Куратор, будучи этическим субъектом, несет ответственность за произведение или, воспользуемся здесь терминологией Бадью, ««обязательство» верности»¹⁰. И эта верность не означает, как можно было бы предположить, что куратор обязан буквально перенести произведение и его содержание в некое дискурсивное пространство. При всем желании это невозможно, потому что не существует идеального пространства, как не существует и идеального читателя — на любой выставке искажение смысла неизбежно. Куратор не может стать переводчиком художественного пространства и изначального замысла автора. Ведь в произведении содержится намного больше, чем предполагал его автор. И все же есть вещи, которые не могут быть высказаны в произведении, существуют пределы *сверхинтерпретации*, то есть то, что Умберто Эко назвал «отклоняющимся декодированием», о чем нельзя забывать в мире, построенном на игре со множественностью интерпретаций¹¹. Говоря иначе, возможных прочтений много, почти бесконечно много, но пределы все-таки существуют.

Быть «верным» произведению — значит сохранять сферу его возможных интерпретаций. Как сознательных, то есть того, что хотел сказать художник, так и бессознательных, то есть скрытого потенциала произведения. Учитывать этические требования произведения — значит обеспечивать возможность высказывания, заложенного в произведении, и его связи с другими высказываниями, сохраняя все множество интерпретаций. Иначе может возникнуть опас-

ность, что куратор-художник разрушит изначальное высказывание и исказит смысл произведения, используя его для создания собственного высказывания путем опустошения и наполнения собственными смыслами. Это манипуляция. И не важно, производится ли она с людьми или с произведениями, если при этом кому-то или чему-то приписываются чуждые высказывания.

Так мы соприкасаемся с практикой куратора как художника. Она предполагает преодоление ответственности и «верности» произведению для вступления на другую территорию. Между тем, иногда эта практика бывает необходима, например, когда надо сделать художественное высказывание более заметным, усилить голос произведения. Ведь подчас выполнить этические требования произведения — значит поддерживать возможность его множественной интерпретации, заботиться о полноте его смысла, но не опустошать его и использовать как пустое означающее. Это было бы уже выходом за рамки и отказом от ответственности за произведение в пользу собственных интересов.

Этические требования произведения и собственные требования куратора, таким образом, ложатся на противоположные чаши весов. Когда равновесие смещается в сторону произведения, исчезает субъективность и куратор становится просто расстановщиком стендов и «развесчиком» картин; когда же равновесие смещается в сторону куратора, он становится художником. Работа куратора — это поддержание равновесия. Если оно постоянно нарушается, значит, эти два требования невозможно удовлетворить, поскольку они исключают друг друга. Здесь мы снова стал-

квиваемся с опытом прихода к соглашению. Оно зависит от условий, но всегда должно соответствовать принципу точности. Что такое точность и как ее достичь — вопросы, ответы на которые могут быть получены только опытным путем.

2.3. Требование публики

Наконец, в дополнение к требованиям институции и произведения куратор, безусловно, стремится сохранять преданность публике — опять-таки, понимая публику в самом широком смысле как неопределенную общность зрителей, имеющих «доступ» к произведению. Быть куратором — значит привлечь внимание к произведению и к содержащемуся в нем высказыванию, делать его видимым для зрителя. Речь идет о поиске лучшего способа представить произведение и высказывание, сделать так, чтобы их увидели. Впрочем, слово «увидели» употреблено здесь условно, оно подразумевает также «услышали», «прочитали», «почувствовали» — в общем, чтобы произведение привлекло внимание публики, определенного круга зрителей. Независимо от используемых для этого средств, куратор всегда должен обеспечивать максимальную доступность произведения. Он, таким образом, становится тем, кто *располагается* визуальной доступностью. И «располагаться» не значит просто размещать или располагать, это предполагает в первую очередь такое распределение визуального, при котором оно ощущается как доступное для восприятия и понимания.

Безусловно, подобное обязательство перед публикой ставит куратора на позицию посредника. Однако он никогда не становится посредником в полной мере — скорее, гарантом посредничества, обеспечиваю-

щим и поддерживающим возможность некоторой связи между произведением и зрителем. Следовательно, куратор обеспечивает пространство для контакта, которое далеко не всегда предполагает полное согласие и понимание — чаще это пространство конфликта. В целом же обязанность куратора — обеспечить пространство, где этот контакт сможет произойти.

Здесь мы снова сталкиваемся с этическими требованиями куратора. Куратор — не посредник и не переводчик. Он должен быть верен требованиям произведения и публики, но не может совсем исчезнуть. Выставка — это передача информации. Задача куратора — создать пространство, где эта передача будет происходить. Обеспечить чистоту канала связи или подчеркнуть помехи, когда это покажется необходимым, — вот этическая составляющая этой задачи, в рамках которой мы снова сталкиваемся с достижениями соглашений. Устранить помехи — значит создать наиболее подходящий канал связи, необходимый для произведения и высказывания. Впрочем, иногда эти каналы необходимо специально наполнить помехами. Порой произведение требует, чтобы взгляд зрителя обо что-то спотыкался, чтобы он отказался от традиционных способов видения и изменил их. В таком случае куратору придется искать компромисс между необходимостью в помехах и стремлением публики к пониманию, к удовлетворению своих зрительских ожиданий.

Одним словом, задача куратора состоит в том, чтобы найти пространство для объединения различных этических требований. Они имеют разное социальное происхождение, поэтому их объединение можно рас-

сматривать и как объединение социального в том смысле, в каком это понимал Бруно Латур¹². Выставка, следовательно, будет пониматься как место контакта и столкновения различных этических требований.

3. Бесконечный поиск соглашения

Итак, куратор должен нести ответственность за целый ряд этических требований. Каждое из них в некотором смысле бесконечно и не может быть удовлетворено в полной мере. Он должен упорядочить эту невозможность. Институция предъявляет бесконечное требование самоутверждения, произведения — требование аутентичности и оригинальности, а публика — требование понимания и удовлетворения. Куратор же оказывается на пересечении этих требований, взаимоисключающих и несовместимых друг с другом. Его задача — артикулировать и уравновесить этот конфликт. Деятельность куратора состоит в сохранении преданности всем этим требованиям, включая и свои собственные. Его *эмос* — в постоянном поиске соглашения. Такой поиск возможен лишь при наличии внутренней ответственности. Куратор способен почувствовать эту преданность лишь потому, что умеет вжиться в этическое требование, ощутить себя на месте другого.

В результате мы приходим к проблеме, подобной той, которую рассматривал Макс Вебер в 1918 году, анализируя позицию политика между этикой ответственности и этикой убеждения¹³. В своем знаменитом эссе «Политика как призвание» Вебер различает ответственность, понимаемую как рациональный долг (связанный с категорическим императивом Канта), и убеждение, то есть

субъективную и интуитивную внутреннюю необходимость, выходящую за пределы разума и основанную на опыте и чувстве:

«Ибо проблема в том и состоит: как можно втиснуть в одну и ту же душу и жаркую страсть, и холодный глазомер? Политика “делается” головой, а не какими-нибудь другими частями тела или души. И все же самоотдача политике, если это не фривольная интеллектуальная игра, но подлинное человеческое деяние, должна быть рождена и вскормлена только страстью. Но полное обуздание души, отличающее страстного политика и разводящее его со “стерильно возбужденным” политическим дилетантом, возможно лишь благодаря привычке к дистанции — в любом смысле слова. “Сила” политической “личности” в первую очередь означает наличие у нее этих качеств: страсти, чувства ответственности, глазомера»¹⁴.

Деятельность куратора, таким образом, осуществляется в пространстве между ответственностью и убеждением, в пространстве непрерывного поиска соглашения, или, если следовать уже упомянутой идее Хуана Карлоса Мелича, в пространстве Этики с большой буквы, где принудительность долга отходит на второй план.

Впрочем, вероятно, будет даже удобнее признать существование ответственности за убеждение и рассматривать эти два понятия как части целого. Так поступил Саймон Критчли, который пользовался такими понятиями, как преданность и, прежде всего, этический опыт. Вместо того чтобы заявлять о пустоте добровольно принятых этических кодексов, Критчли приводит доводы в пользу этики, которая возникает при обращении к другому, то есть посредством этического опыта.

Согласно Критчли, этика невозможна без этического субъекта и этического опыта, который разрушает субъективность: «Все вопросы нормативного обоснования, со ссылками на теории справедливости, права, обязанности, обязательства или что-либо еще, должны ссылаться на то, что я называю “этическим опытом”. [...] Без понятия этического субъекта рефлексия на тему морали сводится к пустым манипуляциям со стандартными оправдательными рамками: кодексами профессиональной этики, прикладными руководствами и этикой добродетели»¹⁵.

Моя позиция здесь напрямую связана с позицией Критчли. Кураторская этика не может быть навязана кодексом профессиональной этики. Ответственность и преданность, которые лежат в основе работы куратора, реализуются в полной мере только при наличии этического субъекта, который «ощущает» — именно «ощущает» — требования другого и свою преданность ему. Кураторская этика, таким образом, не может быть ничем кроме этического опыта, она предполагает позицию, основанную на принятии бесконечного потока требований, которые невозможно полностью удовлетворить.

Самое важное здесь то, что куратор становится своего рода образцовым этическим субъектом. В нем сочетаются прикладная этика (деонтология) и этический опыт. Они вступают в игру посредством преданности. Преданность же, если снова вспомнить формулу Вебера, — это равновесие между ответственностью и убеждением. Это равновесие, по мнению Критчли, никогда не может быть достигнуто.

Критчли обращается к этической концепции Кнуда Эй-

лера Лёгструпа для обоснования принципиальной невыполнимости этических требований, в то время как этику Эмманюэля Левинаса он использует для демонстрации того, что это невыполнимое требование лежит в основе человеческой субъективности. В модели Левинаса субъект конструируется именно в его отношении с другими, с требованиями другого, которые он не может удовлетворить. Таким образом, этический субъект, о котором рассуждает Критчли, разрывается между собой и другим, он загружен требованиями, которые не может исполнить в полной мере, которые его превосходят и которые не могут быть формализованы, поскольку, как и лакановское наслаждение, они в итоге всегда выходят из-под контроля. В некотором смысле деятельность куратора задеиствует тот же раскол субъективности, но даже более сложным образом, поскольку другой здесь множественен, его требования повторяются бесконечно и противоречат друг другу.

В работе «Требовать до бесконечности» Критчли утверждает, что вариантом сублимации может стать попытка отстраниться от этих требований, чтобы суметь что-то с ними сделать. Он имеет в виду не трагическую, а так называемую «минималистическую» сублимацию, идущую от юмора, которая сохраняет разделенность субъекта, но в то же время сглаживает ее, позволяя таким образом действовать. Юмор, согласно Критчли, помогает увидеть невозможность выполнения требований и найти путь к удовлетворению. Ирония и юмор помогают субъекту осознать дискомфорт, вызванный асимметрией и диспропорцией, ко-

торые, однако, не делают его недееспособным и не разрушают его. Это своего рода активная защита.

В некотором смысле выставка, подготовленная куратором, может быть понята именно так, то есть как «снятие обязательств» по выполнению невыполнимых требований. Юмор еще раз показывает, что мир нельзя изменить, но для нас в этом нет ничего плохого, несмотря ни на что, мы всегда можем двигаться вперед. Выставка играет ту же роль: это минималистическая сублимация избыточных требований.

Главная мысль Критчли в том, что это отстранение от невыполнимых требований крайне важно: оно позволяет нам оставаться в игре и сохранять возможность действовать. На самом деле возможность каких бы то ни было дальнейших действий дает нам именно неудовлетворенное требование, которое в конечном счете лежит в основе совести (этот термин, окруженный предрассудками, Критчли стремится реабилитировать). И наконец, по мнению Критчли, именно этика, и в частности, ответственность и невыполнимые обязательства перед другими дают начало политике. Опыт этического субъекта — основа всякой политики. А политика, если использовать аргументы Жака Рансьера, никоим образом не должна рассматриваться как умиротворение и контроль над противоположностями (*la police*), но как проявление разногласий (*la politique*)¹⁶.

Таким образом, всякая выставка — это этический механизм, который приводит в действие бесконечные невыполнимые требования. Куратор всегда оказывается разочарованным субъектом, потому что его этический опыт основывается на постоянном несоответствии

требованиям. Это несоответствие может быть разрешено только посредством выставки. Выставка же необходима, чтобы formalизовать этот этический конфликт.

Как уже говорилось выше, именно неспособность удовлетворить этические требования вызывает своего рода «муки совести», этический дискомфорт, благодаря которому происходит интернализация этого требования и его невыполнимости. Этот дискомфорт, свойственный истинно этическому субъекту, и является, по сути, этикой куратора. И именно этот дискомфорт, этот дисбаланс дает толчок к действию. Куратор может выполнять этическую задачу постоянных поисков компромисса между долгом и ответственностью, осознавая, что этот компромисс никогда не будет достигнут. Выставка в таком случае должна стать очень активным, непредсказуемым, критическим механизмом, показывающим невозможность снижения этических требований. Выставка — событие промежуточное и неповторимое. Потому что требование, которое она призвана разрешить, не универсально и зависит от контекста. Речь всегда идет об определенном поле, об определенной сфере опыта.

Этический опыт — это опыт политики разногласий. Он не подчиняется никакому закону. Поэтому этика, способная побуждать к действию, является в конечном итоге анархической, она основана на преданности идее справедливости и бесконечной ответственности.

Перевод с испанского
АННЫ ОРЛИЦКОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Бадью А. *Этика. Очерк о сознании зла*. СПб.: Машина, 2006.
- ² Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London and New York: Verso, 2006); Jacques Rancière, *Disagreement: Politics and Philosophy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999); Агамбен Д. *Гомо sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. М.: Европа, 2011.
- ³ См. Diane Perpich, *The Ethics of Emmanuel Levinas* (Stanford: Stanford University Press, 2008).
- ⁴ Simon Critchley, *Infinitely Demanding. Ethics of Commitment. Politics of Resistance* (London and New York: Verso, 2007).
- ⁵ Gilles Lipovetsky, *Le crépuscule du devoir* (Paris: Gallimard, 1992).
- ⁶ См., напр.: Жижек С. *Хрупкий абсолютом, или Почему стоит бороться за христианское наследие*. М.: Художественный журнал, 2004.
- ⁷ Zygmunt Bauman, *Does Ethics Have a Chance in a World of Consumers?* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008).
- ⁸ Joan-Carles Mèlich, *Ética de la compasión* (Barcelona, Herder, 2010), p. 35.
- ⁹ Здесь я, как многие, наверное, заметили, рассматриваю этику с позиций, выработанных Саймоном Критчли в работе «Требовать до бесконечности». Я буду вводить в свой текст его аргументы, ставшие основой моего рассуждения о кураторской этике.
- ¹⁰ См.: Alain Badiou, *Being and Event* (New York: Continuum, 2006).
- ¹¹ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976); *The Limits of Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).
- ¹² Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-network-theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005).
- ¹³ Max Weber, *Politics as a Vocation, in The vocation lectures* (Indianapolis: Hackett Publishing, 2004) p. 32-95.
- ¹⁴ Ibid, p. 77.
- ¹⁵ Simon Critchley, *Op. Cit.*, p. 9.
- ¹⁶ См. Jacques Rancière, *Op. Cit.*

Мигель А. Эрнандес-Наварро
Родился в 1977 году в Мурсии, Испания. Критик и теоретик современного искусства. Профессор истории искусства Мурсийского университета. Один из основателей CENDEAC (Центра документирования и исследования современного искусства) в Мурсии. Живет в Мурсии.



СОЗДАВАЯ ПРОМЕЖУТКИ: ЭТИКА, ПОЛИТИКА И КУРАТОРСТВО

МИГЕЛЬ А. ЭРНАНДЕС-НАВАРРО, САЙМОН КРИТЧЛИ

Памяти Хосе Луиса Бреа

Саймон Критчли занимается изучением взаимоотношений философии и поэзии, анализом потенциала юмора и литературы и исследованием этических оснований политического в современном мире. Его понимание философии основывается не на удивлении, а на фрустрации от недостижимости желаемого: «Философия начинается с разочарования». Эту мысль можно выделить в этической программе, разработанной им в книге «Требовать до бесконечности: этика преданности, политика сопротивления» и других его работах по политической философии. В ситуации столкновения с обесмысливанием мира и утратой политических иллюзий Критчли выделяет две основные позиции: активный (насиленный и радикальный) и пассивный нигилизм. В «Требовать до бесконечности» он размышляет об ответственности и долге перед лицом несправедливости и показывает необходимость третьей реакции — этической, представляющей действие и преданность. Опираясь на работы Бадью, Левинаса и Лёгструпа, а также на идеи Фрейда и Лакана, Критчли конструирует полноценную этическую систему, основанную на способах артикуляции бесконечного требования. Эти способы артикуляции опираются на субъективный этический опыт, вынуждающий действовать в соответ-

ствии с чем-то хорошим, чем-то, что находится за пределами пустых манипуляций конвенциональных этических систем (деонтологии, утилитаризма или этики добродетели). Таким образом, Критчли утверждает необходимость преданности некоему этическому требованию, удовлетворить которое невозможно. Преданности, которая должна заставлять нас действовать и которая связывает этику с политикой таким образом, что этическая ответственность понимается как способ поддержать политическую реакцию на несправедливость.

Мигель А. Эрнандес-Наварро: Я хотел бы обсудить с вами вопрос этики кураторства. Но прежде чем приступить к теме, давайте попробуем представить вопрос этики как проблему современного искусства. С самого начала эпохи модерна — то есть где-то со времен Курбе — художники стали нарушать моральные правила и традиции. Авангардное искусство непосредственно связано с идеей разрыва. В каком смысле этика может быть проблемой искусства? Разумеется, этику здесь нужно отличать от морали. Есть художники, которые всегда работают на грани этически допустимого. В качестве примера можно взять Сантьяго Сьерру. В своих работах он использует, эксплуатирует людей точно так же, как это делает капиталистическая система, чтобы показать, что

искусство способно лишь воспроизводить систему. Его работы действительно эффективны как произведения искусства, однако с этической точки зрения они могут многим показаться проблематичными. Мой вопрос таков: может ли искусство быть «неэтичным»? Можно ли создать хорошее произведение искусства и одновременно совершить нечто предосудительное с социальной точки зрения?

Саймон Критчли: На мой взгляд, работы Сьерры представляют собой пример эстетической практики, являющейся сущностно этической. При чем это такая этико-эстетическая практика, которая работает через воспроизведение подавляющей индивидов системы, то есть что-то меняется именно благодаря воспроизведению механизма угнетения. Это критическая работа, связанная к определенному этическому требованию.

Вы спрашиваете, может ли искусство быть неэтичным. Это сложный вопрос, потому что здесь мы можем вспомнить тех художников или писателей, которых мы, безусловно, посчитали бы безнравственными (*immoral*). Художник часто вступает в конфликт с господствующей в обществе концепцией нравственности — буржуазной или какой-либо другой моралью, — однако делает это не во имя некой бесценностной, внеэтической позиции, а во имя более высокой этической позиции. Здесь я имею в

Регина Хосе Галиндо
Lo voy a gritar al viento,
кадр из видео,
1999.
Предоставлено
Prometeogallery di Ida
Pisani, Милан/Туркка.



Регина Хосе Галиндо
Perra,
 кадр из видео,
 2005.
 Предоставлено
 Prometeogallery di Ida
 Pisani, Милан/Дукка.

виду таких авторов, как Ницше и Батай.

Не так давно я перечитывал Батая, третий том «Проклятой части», в котором он пишет о суверенности. И вот что интересно: Батай — пример человека на каком-то уровне совершенно безнравственного, но при этом глубоко этического. В его случае это этика суверенности. У него очень ярко выражено чувство этического требования, требования вести свою жизнь по пути, несводимому к принципу практической пользы, к тому, что по-французски называется *le service des biens* — служение материальным благам. В этом смысле такой человек, как Батай, которого мы можем считать глубоко безнравственным, на самом деле действует

строго в соответствии с определенной этикой.

Художники бывают циниками: можно верить, что то, что вы делаете, не имеет моральной ценности, что вы просто развлекаетесь или иронизируете. Но, на мой взгляд, это неэтичная позиция, от которой лично я уже очень устал. Я думаю, что художники могут быть безнравственными (*immoral*) — наверное, они и *должны* быть безнравственными. Но художники могут быть и циничными, а вот циничными, на мой взгляд, им быть не следует. Ведь если искусство — не более чем производство ироничной отстраненной позиции знания, пользуясь которым, ты обдираешь людей, заставляешь их тратить деньги на твоё творчество и в то же время считаешь их идиотами, — то это ужасно. Но я не думаю, что искусство может быть неэтичным. На мой взгляд, интересное искусство всегда элично. Оно всегда выстроено вокруг этического требования.

М.А.Э.: Итак, вы разводите этику и мораль. Разумеется, эти понятия не синонимичны: этика связана с некой позицией, а мораль — с системой или традицией. Вы утверждаете, что искусство может быть этическим, выходя за пределы морали. Не так ли?

С.К.: Да, именно.

М.А.Э.: В таком случае может ли вообще художник выйти за пределы этики, если она связана в первую очередь с субъективным требованием? Я имею в виду некоторые радикальные художественные акции, в частности, перформанс китайского художника Чжу Юя «Есть люди» (*Eating People*, 2000), в ходе которого, как он заявляет,

он съел человеческий эмбрион.

С.К.: Я думаю, что история художественных экспериментов в XX веке — это история различных этических проектов. Так что, на мой взгляд, такой перформанс мог быть и проявлением цинизма. Он, безусловно, аморален, но я бы сказал, что это артикуляция определенного этического требования, которое, по мысли художника, должно связать его с процессом, частью которого является его практика. В книге «Требовать до бесконечности», обращаясь к маркизу де Саду, я привожу такой пример. Маркиз де Сад был безнравственен, но он не был чужд этики. Он выступал за право достигать оргазма — *le droit de jouir*, как он называл это в своих поздних работах. В этом смысле Сад не менее важный этический мыслитель, чем Кант.

Художник и в самом деле может не рефлексировать собственную практику. Мы знаем такие примеры (в частности, «Молодые британские художники» (YBA) в 90-е) культивирования антиинтеллектуальной, антирефлексивной позиции. Но это всегда связано с извлечением выгоды и установлением связей между художественной средой и культурой успеха, с поп-культурой. По-моему, это глупо. Мои знакомые художники, те, с кем мне приходилось общаться, и те, кем я восхищаюсь, — все они выстраивают свою практику вокруг некоего требования, исходя из преданности определенному идеалу. Так что, на мой взгляд, искусство не может быть неэтичным.

М.А.Э.: В ваших работах особая роль отводится «действию». Вы не видите иного выхода в

жизни, кроме как что-то делать. Однако иногда искусство понимается как полная противоположность «действию». В современном мире искусство — это своего рода дискурс о несправедливости, о том, что бы мы хотели изменить, но этот дискурс крайне редко порождает «действия». Считаете ли вы, что искусство может быть этичным, не производя действий? Является ли действие — в смысле быстрого, мгновенного движения — элементом искусства? Или же в искусстве могут присутствовать какие-то другие смыслы «действия»?

С.К.: Политическая традиция, к которой я принадлежу, и те политические взгляды, которые я пытаюсь критиковать, приводят меня к тому, о чем вы говорили в начале нашего разговора. В молодости огромное влияние на меня оказал Хайдеггер, а он в своих поздних текстах утверждает некий опыт ожидания или бездействия. Нам нужно выработать верное соотношение пассивности и действия. Например, когда читаешь Бадью, которым я восхищаюсь, возникает ощущение, что событие — это нечто такое, чего нужно ждать. Событие случается или нет, и мы не можем усилием воли заставить его случиться. Для Жижека важный герой — Бартлби, человек, отказывающийся от действия. Сейчас я понимаю, почему Жижек выбрал себе его в герои, в этом есть глубокий смысл: в рассказе Мелвилла представлено несколько форм действия, которые действительно стоит критиковать. Сегодня мы живем в мире неумолимого императива, призывающего действовать, действовать прямо сейчас. А нам, безусловно, необходима и рефлексия — только она не должна привести нас

к параличу. Современная же теория склонна злоупотреблять принятием разных форм паралича или бездействия. Я думаю, что это по-своему проявляется у Бадью, Агамбена и Жижека. Но традиция, к которой принадлежу я, находится под сильным влиянием Грамши. В Италии после Первой мировой войны было очевидно, что революция не произойдет по сценарию, разработанному западными марксистами. И это означало, что нужно полностью пересмотреть вопрос о том, что такое политическое действие. Грамши попытался сделать это, в частности, при помощи понятия гегемонии. Но для Грамши (и в этом я его последователь) крайне важно, что вопрос о сущности политического действия — это вопрос о том, как выстроить концепцию согласованного действия множества разобщенных групп с различными интересами. Поэтому для меня политика всегда связана с расширением возможностей воображения в ситуациях, когда речь идет о нашей способности к действию. И в этом отношении я, как ни странно, остаюсь оптимистом: на мой взгляд, люди действуют согласованно, коллективно, они обладают удивительной, не до конца осознаваемой ими силой. Перед лицом возможного поражения у нас все же остается эта способность продолжать действовать — этим я и хочу заниматься. Речь не о действии ради действия — здесь я согласен с Жижеком, — но я думаю, что мы не можем просто отойти в сторону и ничего не делать.

М.А.Э.: В своих работах вы связываете этику с вовлеченностью и преданностью и говорите о проблемах сопротивления и видимости. На протя-

жении всей книги «Требовать до бесконечности» вы доказываете, что политика — это способ «называния», обозначения определенной ситуации и сопутствующего артикулирования позиции универсальной гегемонии. Тем не менее, в других случаях, особенно когда вы говорите о радикальных группах, вы выступаете за невидимость, утверждая, что она — способ сопротивления политике контроля, то есть, если использовать формулу Жака Рансьера, невидимость как политика против видимости как полиции. Как бы вы определили политическую позицию, учитывающую, с одной стороны, необходимость быть видимым-выразимым (то есть иметь позицию/имя), а с другой — важность того, чтобы не раскрываться полностью, сохраняя ту долю невидимости, которая нужна для осуществления действия?

С.К.: Когда я писал «Требовать до бесконечности» — а это были 2003–2005 годы — я очень много размышлял о том, что происходило с так называемым антиглобалистским движением. Между этим и некоторыми более поздними текстами, о которых вы упомянули, моя позиция несколько изменилась, поскольку сегодня изменилось само значение сопротивления и протеста. Я думаю, что с определенной точки зрения Рансьер совершенно прав: между полицией и политикой существует противоречие. Полиция всегда стремится сделать политику невидимой. Политика — это выход в видимость некой общности, у которой нет своего места. И этот выход возможен через акт называния. Называя что-то, я создаю это. В своей книге я говорю о том, что в политике



Регина Хосе Галиндо
El Peso de la Sangre,
перформанс,
2004

нам не хватает такого имени, и задаюсь вопросом, что вообще может считаться именем. И если мы можем найти такое имя, значит, в силах сделать это имя видимым как группу и значит, политика — деятельность поэтическая. Политика — это художественная деятельность, создание имени, которое называет определенную группу и вызывает ее к жизни. В «Требовать до бесконечности» я привожу пример политического движения коренных жителей Мексики.

Итак, политика — это борьба за видимость, и, казалось бы, этим все сказано. Но вопрос, который был поднят, и сомнение, которое я теперь ощущаю и выражаю в некоторых своих последних текстах, касается

следующего: действительно ли видимость — единственная стратегия сопротивления или мы можем признать этот статус и за *невидимостью*? И это не просто смена позиции. Это изменение, которое происходит среди активистов, и я думаю, оно связано в том числе с возникновением новых медиа: антиглобалистское движение, особенно после Сизэтла, невероятно успешно использовало интернет и другие технологии. Видимость превратилась в борьбу за контроль над виртуальным пространством. Сейчас я думаю, что эти стратегии сопротивления стали сомнительными, а их ограниченность — очевидной. Мне кажется очень интересной идея, высказанная, в частности, Невидимым комитетом в тексте «Грядущее восстание»: идея о том, что политика — это выход из сферы видимости и выстраивание невидимости, затененности. Но, как я уже говорил, я в какой-то мере грамшианец, — для меня политика должна быть направлена на выстраивание фронта, гегемонной силы, однако в нынешний момент истории, возможно, существует потребность в отделении и отступлении.

Видимость, как мне кажется, абсолютно «операционализировалась» и коммерциализировалась. Видимым стало все. В сфере эстетических и политических практик меня особенно интересуют люди, которые отказываются работать с интернетом. Есть целый ряд групп, распространяющих машинописные и даже рукописные тексты, которые ксерокопируются и передаются из рук в руки. А потом, через неделю или две оказывается, что их прочитало тридцать человек. Я бы сказал, что мы развращены идеей количества. Ведь

можно что-то выложить в интернет, все это прочитают, но эффект будет нулевым. То есть вопрос на самом деле вот в чем: каким образом нечто приобретает смысл? Как мы можем формировать цепочки сопротивления? Вероятно, через возвращение к другим медиа. На мой взгляд, именно эти вопросы сейчас выходят на первый план. За последние десять лет в тактиках сопротивления что-то изменилось. Я пытаюсь осмыслить эти трансформации и находить подходящие для этого понятия.

М.А.Э.: Я совершенно согласен с такой «промежуточной позицией». Очевидно, в искусстве это сложнее, поскольку оно находится в сфере видимого. Может ли искусство следовать подобному типу сопротивления (и при этом быть этичным), если оно по сути своей видимо?

С.К.: На мой взгляд, один из примеров невидимости в искусстве можно найти в работах такого художника, как Тино Сегал. Его выставки не являются выставками в полном смысле слова — и это замечательно. В его работах нет ничего видимого. Проблема в том, что он полностью принимает требования институции. Он принимает институциональные рамки Гуттенхайма и других выставочных площадок — вплоть до часов работы, — и просто делает свою работу в этом контексте, а затем она получает распространение. Такова одна из возможных стратегий. Но, на мой взгляд, существуют и более эффективные. Мне нравится, что художественная среда не скрывает своей опосредованности капиталом. Понятно, зачем все это нужно — чтобы продавать работы и зарабатывать деньги.



**Регина Хосе
Галиндо**
Confesion,
2007

И художник здесь становится образцовым работником в условиях позднего капитализма, а любой наемный рабочий должен быть художником. Чтобы быть рабочим, недостаточно просто приходить на работу и выполнять свои обязанности: нужно быть креативным, оригинальным, гибким, постоянно в доступе. То есть новая модель работника — это модель, списанная с художника. Вы можете прийти на работу в футболке *Ramones* или прийти, слушая в своем айпоне *Radiohead*, вам необязательно бриться, вы можете вести богемный образ жизни, говорить, что вы ненавидите капитализм и что угодно еще, но это не мешает вам быть хорошим работником, — и действительно быть

лучшим. В определенном смысле труд художника стал образцом труда вообще, и я хочу немного порассуждать об этом, чтобы попытаться восстановить некоторые дискурсы, связанные с трудом. Эти дискурсы имеют богатую историю, которую стоило бы заново переосмыслить.

Если вернуться к Тино Сегалу, то это пример человека, который культивирует невидимость. Но, на мой взгляд, его работам недостает критичности. Может ли существовать такое художественное произведение или такая художественная практика, в которых принимается необходимость опосредования искусства капиталом и которые в то же время способны поддерживать некоторую

критическую дистанцию? Я думаю, что в этом и заключается суть вопроса, и ближе всего к этому стоит то, что Лиам Гиллик называет полуавтономией. То есть если, скажем, в модернизме критическое понималось как критическое в автономном художественном произведении, то модель была такой: произведение является критическим потому, что не имеет отношения к капитализму. Другая модель состоит в пособничестве искусства капиталу, и это, вероятно, именно то, к чему мы пришли в искусстве 90-х. Еще одна модель, о которой я думал, это модель полуавтономии, где искусство полностью осознает свое соучастие и в то же время стремится подорвать его.



Регина Хосе Галиндо
«Рождаясь, мы ничего не теряем»,
 2000

М.А.Э.: В какой-то степени это и есть та мысль, которую вы отстаиваете в последней части своей книги, особенно когда пишете о возможностях работы с промежутками. Кажется, что работа с расстояниями или пустотами — это для вас единственный способ производить сопротивление. Никакого «внешнего» не существует. Все мы находимся внутри правительств, внутри капитализма, внутри систем. Может быть, современное искусство — хороший пример такого способа работы в промежутках, когда пространство для действия создается именно там, где доминирует институция. Считаете ли вы, что примеры «микросопротивления», которые производит искусство, могут рассматриваться как эффективное действие?

С.К.: Как человек, который много лет читает Деррида, я признаю, что внешнего в чи-

стом виде не существует. Также не существует и чисто внутреннее. Разделение между внешним и внутренним всегда нестабильно. Институции недолговечны и насквозь пронизаны внешним, которое они не в силах контролировать. Если вернуться к Батаю, то его интересовали моменты суверенности, которые могут быть артикулированы через искусство и посредством которых внешнее способно прерывать, надирать внутреннее, которое детерминируется практической полезностью, деньгами и обращением капитала. Но это длится лишь одно мгновение. В этом и парадокс видимости. Любое подрывное произведение искусства быстро поглощается системой. Ситуационисты поняли это еще пятьдесят лет назад. Сегоднешний финансовый кризис и рецессия принесли определенную пользу: до этого в экономике, в общественной жизни — особен-

но в художественной среде — люди жили своеобразной мечтой, фантазией о накоплении. И во многом именно кризис заставил людей задуматься о вопросах этики и этической ответственности как об основании их практики.

М.А.Э.: Давайте вернемся к понятию промежутка. Я думаю, что задача куратора состоит как раз в том, чтобы работать с промежуточными пространствами. Можно сказать, что куратор — это тот, кто артикулирует различные этические требования: художника, институции и публики. Но также и свое собственное этическое взыскание (которое формируется в результате сочетания различных позиций и интересов в своеобразном этическом ассамбляже). Как возможна этика кураторства в поле, где сталкивается столько разнообразных требований?

С.К.: Мой первый кураторский опыт пришелся на лето прошлого года. Я делал выставку в *APEX art* в Нью-Йорке. Она называлась «Люди с шарами: искусство Чемпионата мира по футболу — 2010» (*Men With Balls: The Art of the 2010 World Cup*). Галерея попросила меня что-нибудь сделать, и я сказал, что просто хочу организовать пространство, где можно будет вместе смотреть футбол. Так мы и начали собирать эту выставку. Я напрямую ощутил конфликт между этими тремя уровнями: институциональными требованиями, требованиями художника и публики, — и поэтому мне кажется, что сущность кураторства заключается в заботе как особого рода компромиссной структуре. Работа куратора потребовала от меня больших затрат сил, что само по себе интересно. Но можно

сказать, что я пытался создать некий опыт социальности — создать в городе, где все друг другу чужие, группу людей, которые бы вместе смотрели спортивные трансляции, и тогда мы могли бы задуматься об их значении: что вообще такое футбол, что это за деятельность и почему мы ей так увлечены? Интересно, что мне пришлось много размышлять в категориях пространства, его организации, управления им, а обычно я мыслю по-другому.

С другой стороны, эти требования, судя по всему, неприемлемы: институциональные требования, художественные требования и требования публики могут быть на короткое время объединены в рамках выставки, но это максимально возможная для них степень сближения.

М.А.Э.: То есть вы видите здесь некий бесконечный конфликт, противоречие, которое должно быть артикулировано. Какое место занимают, повторюсь, промежутки в этом конфликте?

С.К.: Люди часто понимают это неправильно по отношению к моей книге «Требовать до бесконечности» и аргументации, которую я в ней выстраиваю. Я утверждаю, что промежутков не существует, что мы живем в более или менее глобальных обществах, а они все в большей степени определяются неким аппаратом безопасности. Этот аппарат безопасности — способ контроля над видимостью, который в США опирается, прежде всего, на страх перед терактами. Государство вовсе не является менее важным игроком с политической точки зрения, но при этом государство — это аппарат, который стремится любой ценой контролировать безопасность.

Внутри государства нет и не может быть промежутков. А если они есть, то за ними нужно установить контроль, надзор. Именно поэтому в крупных европейских городах властям всегда нужно знать, где находятся иммигранты, — чтобы туда можно было направить полицию и никаких промежутков не осталось. Промежутки должны создаваться через артикуляцию. И это часто неправильно понимается. Мы не можем отступить в какие-то промежутки, потому что их нет. Деятельность, действие создается в кратковременных промежутках, оно порождает кратковременный зазор. На это способна и выставка. Такой промежуток, зазор может создать и инстанция кураторства.

М.А.Э.: Вы имеете в виду какое-нибудь событие?

С.К.: Да, этика кураторства, по-видимому, является этикой события — создавать такие промежутки в структуре, сопротивляясь давлению конфликтующих этических требований.

М.А.Э.: Но здесь мы рискуем создать постоянные промежутки, способные стать источником «традиций». А когда промежуток становится постоянным, его критический и политический потенциал начинает исчезать. В своей книге вы не пытаетесь найти *учреждающие* способы сопротивления (и ответственности), не сосредотачиваетесь на разработке новых жестких структур. Вы выступаете за потенциальные и перформативные акты, чтобы создавать не статичность, а динамику. Искусству всегда грозит опасность канонизации. Как может искусство быть абсолютно контингент-

ным? Как избежать формирования *габитуса* (в смысле Пьера Бурдьё, то есть как структурирующей структуры)?

С.К.: У меня на это нет ответа. Риск есть всегда. Нам в любом случае нужно быть бдительными. Может быть, стоит вспомнить Жана-Франсуа Лиотара. Как вы знаете, в 1985 году он курировал очень важную выставку под названием «Нематериальные» (*Les Immatériaux*). Планировалась и вторая выставка в Центре Помпиду, но она так и не состоялась, потому что Лиотар умер. Она должна была называться «Сопротивление». Я думаю, что создать эту посмертную выставку Лиотара, вернуть ее из небытия — и есть то этическое требование, которое мы должны непрестанно себе предъявлять.

Перевод с английского
ВЕРЫ АКУЛОВОЙ

Мигель А. Эрнандес-Наварро
Родился в 1977 году в Мурсии, Испания. Критик и теоретик современного искусства. Профессор истории искусства Мурсийского университета. Один из основателей CENDEAC (Центра документирования и исследования современного искусства) в Мурсии. Живет в Мурсии.

Саймон Критчли
Родился в 1960 году в Хартфорде, штат Коннектикут. Философ. Автор множества книг, среди которых «Этика деконструкции» (1992), «О юморе» (2002), «Требовать до бесконечности» (2007) и другие. Живет в Нью-Йорке.



ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ ПОЛИТИКА В ЭПОХУ ПОСТФОРДИЗМА*

ШАНТАЛЬ МУФФ

Последние несколько лет мы наблюдаем необычайное ускорение процесса коммодификации культуры. С развитием культурной индустрии худшие кошмары Адорно и Хоркхаймера становятся реальностью. Некоторые теоретики утверждают, что из-за своей зависимости от индустрии развлечений мы оказываемся в состоянии тотального подчинения капиталу и не можем даже вообразить возможные методы сопротивления. Согласно их мнению, эстетика стала инструментом развития гедонистической культуры, так что в итоге места для субверсивного опыта просто не осталось — даже в искусстве.

Будь все это правдой, мы были бы вынуждены признать, что альтернативы сегодняшнему постполитическому миру не существует. В этом случае нынешняя гегемонистская форма неолиберальной глобализации стала бы нашим единственным горизонтом и нам пришлось бы отказаться от надежды на развитие агонистической демократии, за которую я всегда ратовала в своих работах. Разумеется, многих бы порадовала такая перспектива, поскольку текущая ситуация их более чем устраивает. Они рассматривают постполитический консенсус как признак того, что с исчезновением антагонистической модели политики демократия стала более зрелой, а сами антагонизмы преодолены.

Я не согласна с этой точкой зрения и считаю, что для нормального функционирования демократии необходима конфронтация различных демократических позиций. И если традиционные демократические партии, отдающие предпочтение «консенсусу в центре», не мобилизуют человеческие страсти, то эти страсти, как правило, находят выход в различных фундаменталистских движениях и консолидации вокруг партикуляристских требований или морального догматизма.

Когда в обществе нет живой, динамичной демократии с реальной конфронтацией множества актуальных альтернатив, ее место занимают другие формы идентификации — этническая, религиозная, националистическая, — что ведет к возникновению антагонизмов, которые невозможно контролировать при помощи демократического процесса. В своих недавних работах я пыталась показать, что постполитический консенсус, характеризующий наиболее развитые либерально-демократические общества, является основанием растущей популярности право-популистских партий. Часто именно правые популисты оказываются единственными, кто бросает вызов провозглашенной традиционными партиями догме о безальтернативности существующего порядка и пытается мобилизовать страсти людей

против тех, кого они представляют как равнодушный «истеблишмент», состоящий из бюрократов-элитистов, глухих к голосу народа и игнорирующих его реальные проблемы.

Эти тенденции, безусловно, представляют угрозу для демократии, и основная задача моего рассуждения в том, чтобы выявить риски, которые несет с собой постполитика, и показать необходимость оживления демократии за счет пролиферации агонистических публичных пространств. Чтобы представить себе условия, при которых может возникнуть агонистическая демократия, необходимо понять основную проблему, с которой сталкивается сегодня демократическая политика, а для этого необходимо иметь верное представление о том пространстве, в котором нам предстоит действовать. Например, мы должны понимать природу перехода, который совершали развитые индустриальные общества, начиная с последних десятилетий XX века. Этот переход имел особенно важные последствия в области художественных и культурных практик, поэтому я решила сосредоточиться именно на нем.

Множество теоретиков, представляющих самые разнообразные подходы, согласны, что в конце прошлого века развитые индустриальные общества совершили некий переход, который описывается как движение от индустриального

Художник Алексей
Булдаков на монтаже
выставки «Зоопарк
городской фауны»,
Специальный проект
4-й Московской
биеннале «Артхаус
Сквот Форум»,
2011
Фото Анастасии
Потемкиной

* Текст был впервые опубликован в журнале *Орен*, № 16, 2008.



Выставочное
помещение «Артхаус»,
Специальный проект
4-й Московской
биеннале «Артхаус
Сквот Форум»,
2011
Фото Анастасии
Потемкиной

общества к постиндустриальному, или — от фордизма к постфордизму, или — от дисциплинарного общества к обществу контроля. Я решила остановиться на идее перехода от фордизма к постфордизму, поскольку этот подход наиболее распространенный. Однако стоит отметить, что все перечисленные выше подходы совершенно не обязательно являются взаимоисключающими и могут даже сочетаться друг с другом. Каждый из них вписан в определенную интеллектуальную традицию и акцентирует тот или иной частный аспект перехода.

От фордизма к постфордизму

Чтобы понять суть этого перехода, будет нелишним об-

ратиться к различиям между подходами, сложившимися под влиянием Адорно-Хоркхаймера, с одной стороны, и под влиянием традиции итальянского автономизма — с другой. Главное, в чем расходятся эти направления, — это вопрос о роли, которую играла культурная индустрия в трансформации капитализма. Известно, что Адорно и Хоркхаймер рассматривали развитие культурной индустрии как период, когда фордистский способ производства наконец пришел и в сферу культуры. Для них это был лишь новый этап процесса коммодификации и подчинения общества потребностям капиталистического производства.

Для Паоло Вирно и некоторых других теоретиков постопераизма все наоборот: ключевую роль в процессе перехода от фордизма к постфордизму сыграла именно культурная индустрия, ведь это в ее недрах зародились новые производственные практики, которые затем привели к преодолению фордизма. И если Хоркхаймер и Адорно воспринимали сферу неформального лишь как пережиток прошлого, то Вирно, напротив, видел в ней предзнаменование капитализма будущего. С развитием нематериального труда значение неформальных практик возросло, что сделало возможным появление новых форм общественных отношений. По Вирно, в эпоху развитого капитализма труд становится перформативным и задействует наиболее универсальные свойства человека как вида: восприятие, язык, память и чувства. Современное производство определяется такими характеристиками, как виртуозность, а производительный труд в своей тотальности

апроприрует видовые артистические характеристики. Для Вирно культурная индустрия по сути и есть матрица постфордизма.

Все теоретики, близкие к автономистской традиции, сходятся в том, что переход от фордизма к постфордизму должен пониматься не как следствие логики развития капиталистических производственных сил, а как реакция капитала на новые практики сопротивления рабочих. Однако между этими теоретиками существует разногласие по поводу политических последствий такого перехода. И, несмотря на то, что многие из них обозначают характерный для нынешней эпохи новый тип политического агента при помощи понятия «множество», будущее этого агента они представляют по-разному. Некоторые, подобно Хардту и Негри, превозносят множество как новый революционный субъект, который обязательно положит конец новым формам господства, воплощенным в образе Империи. Используя — пусть иногда и с определенной вольностью — некоторые элементы анализа Фуко и Делеза, Хардт и Негри утверждают, что конец дисциплинарного режима, который воздействовал на тела людей в закрытых пространствах типа школ, фабрик и психиатрических больниц, и его замена процедурами контроля, связанная с развитием сетей, ведет к возникновению нового типа управления, допускающего формирование более автономных и независимых форм субъективности. С распространением новых форм кооперативной коммуникации и изобретением новых коммуникативных форм жизни эти субъективности получают возможность свобод-

ного самовыражения, и именно они помогут сформировать новую систему общественных отношений, которая в итоге заменит собой капитализм.

Вирно же, хотя и соглашается с Хардтом и Негри в том, что касается потенциала новых форм жизни, не разделяет их оптимизма относительно будущего. Для него рост множества — амбивалентный процесс. Он обращает внимание на новые формы подчинения и прекаризации, типичные для постфордистского капитализма¹. И хотя люди действительно стали менее пассивными, чем раньше, проблема в том, что они стали активными агентами собственной прекаризации. Поэтому в отличие от Хардта и Негри, усматривающих в повсеместном распространении нематериального труда своего рода стихийный коммунизм, Вирно воспринимает постфордизм скорее как «проявление коммунизма капитала».

Но, несмотря на некоторые разногласия, все эти мыслители разделяют одно общее убеждение: с их точки зрения, необходимо отказаться от той концепции радикальной политики, что ставит своей целью «захват власти» и контроль над государственными институтами. Мы должны игнорировать существующие властные структуры и посвящать себя созданию альтернативных социальных форм вне сети государственной власти и существующих институций. Вирно заявляет, что потенциал освобождения стоит искать лишь в отказе от работы и всевозможных формах исхода и неподчинения. Любая мажоритарная модель общества, организованная вокруг государства, должна быть отвергнута и заменена альтернативной моде-

лью организации множества, которое представляется более универсальным. Это множество имеет форму единства, обеспечиваемого общностью сознания, когнитивно-лингвистических привычек и того, что Маркс называл *general intellect*.

Подход с точки зрения гегемонии

Хотя я согласна с необходимостью признать фундаментальную трансформацию способа регуляции капитализма, представленную переходом к постфордизму, но считаю, что мы должны рассматривать этот переход с точки зрения теории гегемонии. На мой взгляд, важно помнить, что трансформации, которым подверглись наши общества, не простое следствие технологического прогресса, и показывать их политическое измерение. Как показал в своих работах социальный философ Андре Горц, эти трансформации следует понимать как попытку капитала предложить по сути политический ответ на возникший в 70-е кризис управляемости. На этот переход повлияло множество факторов, и важно осознавать всю сложность их динамики.

В операизме и постопераизме меня не устраивает то, что, делая акцент на борьбе рабочих, они склонны представлять этот переход подчиненным лишь одной логике — логике борьбы рабочих против эксплуатации, борьбы, которая заставляет капиталистов реорганизовывать производственный процесс и обуславливает переход к постфордистской эпохе нематериального труда. Для операистов и постопераистов капитализм может быть лишь реактивной силой. В отличие от Делеза и Гваттари,

они отказываются признавать, что креативный потенциал есть и у капитала, и у рабочего класса. То есть, по сути, они отрицают роль борьбы за гегемонию в процессе перехода от фордизма к постфордизму.

Чтобы прояснить, что я подразумеваю под борьбой за гегемонию, я позволю себе вкратце описать некоторые основные положения моей теории. Согласно подходу, который я представляю и который был разработан мной совместно с Эрнесто Лаклау в книге «Гегемония и социалистическая стратегия», двумя ключевыми понятиями, необходимыми для того, чтобы понять природу политического, являются «антагонизм» и «гегемония»². С одной стороны, необходимо признать измерение политического как постоянную возможность антагонизма, что, с другой стороны, требует смириться с отсутствием непреложных оснований и с неокончателностью, пронизывающей каждый порядок. А это значит признать гегемонистскую природу любого социального порядка и представление об обществе как продукте множества практик, направленных на установление порядка в условиях случайности. Практики артикуляции, при помощи которых создается данный порядок и задается смысл социальных институтов, мы называем «гегемонистскими». Любой порядок есть временная и ненадежная артикуляция случайных практик. Ничто и никогда не является абсолютно необходимым, и любой порядок основывается на исключении других возможностей. Он всегда представляет собой выражение конкретной структуры властных отношений. То, что в данный момент принимается



*Рабочие и художники
на монтаже выставки
«Зоопарк городской
фауны»,
кураторы:
Алексей Булдаков,
Анастасия Потемкина,
Дмитрий Потемкин,
Специальный проект
4-й Московской
биеннале «Артхаус
Сквот Форум»,
2011
Фото Юлии Авсеньевой*

всеми в качестве «естественного порядка вещей», как и соответствующий этому порядку здравый смысл, всегда является продуктом седиментированных гегемонистских практик и никогда — проявлением некой глубинной объективности, находящейся вне практик, которые создали этот порядок. Любой гегемонистский порядок может быть оспорен контргегемонистскими практиками, направленными на его дезартикуляцию и установление другой формы гегемонии.

Я думаю, что для того, чтобы ввести измерение гегемонии в проблему перехода от фордизма к постфордизму, будет полезно обратиться к интерпретации этого перехода, предложенной Люком Болтански и Эв Кьяпелло. В книге «Новый дух капитализма» они демонстрируют роль того, что они называют «артистической критикой», в трансформациях, которые претерпел капитализм в последние десятилетия

XX века³. Они показывают, как требования автономии, выдвинутые новыми движениями 60-х, были приспособлены к развитию постфордистской сетевой экономики и трансформировались в новые формы контроля. Эстетические стратегии контркультуры: стремление к подлинности, идеал самоуправления, антииерархизм, — сегодня все это используется для создания новых условий, в которых нуждается нынешний способ капиталистической регуляции, и замещения старых дисциплинарных рамок, характерных для фордизма. В эпоху постфордизма художественное и культурное производство играет ключевую роль в процессе валоризации, а артистическая критика становится важным элементом капиталистической продуктивности, приняв форму «нео-менеджмента».

Интересно в этом подходе, на мой взгляд, то, что он показывает, что ключевое измере-

ние перехода от фордизма к постфордизму заключалось в реартикуляции уже существующих элементов. Это позволяет нам осмыслить этот переход в терминах борьбы за гегемонию. Разумеется, Болтански и Кьяпелло не используют это понятие, но описываемый ими процесс — наглядный пример того, что Грамши называл «гегемонией через нейтрализацию» или «пассивной революцией», говоря о ситуациях, когда существующая система подхватывает требования, направленные против установленного гегемонистского порядка, и выполняет их таким образом, что они лишаются своего подрывного потенциала. При таком понимании перехода от фордизма к постфордизму мы можем описать этот процесс как гегемонистский ход капитала, совершаемый ради восстановления его лидирующей роли и легитимности.

Добавив к анализу, предложенному Болтански и Кьяпелло в «Новом духе капитализма», представление о той роли, которую, безусловно, сыграло в переходе от фордизма к постфордизму сопротивление рабочих, мы можем прийти к более комплексному пониманию сил, способствовавших установлению сегодняшней неолиберальной гегемонии. Эта гегемония — результат множества политических интервенций в сложное поле экономических, правовых и идеологических сил. Это дискурсивная конструкция, особым образом артикулирующая множество различных практик, дискурсов и языковых игр. В результате процесса седиментации политическое происхождение этих случайных практик стирается, и они натурализируются. Неолибераль-

ные практики и институции начинают представляться результатом естественных процессов, а произведенные ими формы идентификации кристаллизуются в идентичности, которые все принимают как простую данность. Так устанавливается «здравый смысл», задающий рамки того, что воспринимается как возможное и желательное.

Следовательно, чтобы бросить вызов неолиберализму, необходимо изменить эти общие рамки, что в свою очередь требует производства новых субъективностей, способных подорвать существующую гегемонию. Сегодняшний капитализм все больше зависит от семиотических техник, создающих способы субъективации, необходимые для его воспроизводства. В современном капиталистическом производстве «контроль над душой» (Фуко) играет стратегическую роль в управлении аффектами и страстями. Формы эксплуатации, характерные для времен, когда доминировал ручной труд, были заменены на новые, требующие непрерывного создания потребностей и постоянного желания приобретать товары. Отсюда — ключевая роль, которую играет реклама в наших обществах потребления. В рекламных техниках борьба ведется за конструирование самой идентичности потребителя. Эти техники не ограничиваются продвижением конкретных товаров, их цель — производство воображаемых миров, с которыми будут идентифицировать себя потребители. Ведь купить товар сегодня — значит попасть в некий особый мир, стать частью воображаемого сообщества. Для поддержания гегемонии неолиберальная си-

стема должна непрерывно мобилизовать желания людей и формировать их идентичности. Именно поэтому поле культуры в наши дни — стратегически важное пространство. Разумеется, сфера культуры всегда играла важную роль в гегемонистской политике, но в эпоху постфордистского производства эта роль стала абсолютно ключевой. Контргегемонистская политика, таким образом, также должна вести борьбу на этой территории, создавая альтернативные формы идентификации.

Контргегемонистская борьба и агонистические практики

Представив основные черты подхода с точки зрения гегемонии к проблеме перехода от фордизма к постфордизму, я хотела бы обратиться к вопросу о конструировании гегемонистских практик. Очевидно, что если мы осмысливаем социальную реальность в терминах гегемонистских практик, то процесс социальной критики, характерный для радикальной политики, больше не может ограничиваться отказом от взаимодействия с существующими институциями (как считают постопераисты, о которых мы говорили выше). Напротив, он должен предполагать активную работу с ними в целях дезартикуляции существующих дискурсов и практик, при помощи которых утверждается и воспроизводится действующая гегемония. Однако контргегемонистская борьба не должна сводиться лишь к разделению элементов, чья дискурсивная артикуляция лежит в основании этих практик и институций. Второй и ключевой момент — это момент реартикуляции. Без нее мы окажемся в ситуации хаоса

чистой диссеминации и предоставим возможность для реартикуляции непрогрессивным силам. В истории можно найти много примеров, когда кризис господствующего порядка приводил к победе правых решений.

При этом важно избегать представления о контргегемонистской борьбе как о смещении ложного сознания, скрывающего от нас подлинную реальность. Такой взгляд не имеет ничего общего с антиэссенциалистскими предпосылками теории гегемонии, отрицающей саму идею «подлинного сознания» и утверждающей, что идентичность всегда — результат процесса идентификации. Конкретные формы индивидуальности конструируются через введение множества практик, дискурсов и языковых игр. Подход с точки зрения гегемонии предполагает, что социальная реальность дискурсивно сконструирована и политика играет в ней первичную структурирующую роль, поскольку социальные отношения по сути своей случайны. Любая доминирующая артикуляция — результат антагонистической конфронтации, исход которой никогда не предрешен заранее.

Таким образом, то, что нам нужно — это стратегия, цель которой — дезартикуляция существующей гегемонии при помощи контргегемонистских интервенций и установление новой, более демократической гегемонии через реартикуляцию старых и новых элементов в альтернативные властные конфигурации. Вот почему трансформация политических идентичностей не может осуществляться при помощи рационалистской апелляции к подлинным интересам субъекта, а должна заключаться в



Комната рабочих
выставочного
помещения «Артхаус»,
Специальный проект
4-й Московской
биеннале «Артхаус
Сквот Форум»,
2011
Фото Анастасии
Потемкиной

его вовлечении в практики, которые мобилизуют его аффекты для дезартикуляции структуры, в которой протекает процесс идентификации, тем самым делая возможным возникновение новых форм идентификации.

Я хочу подчеркнуть, что конструирование оппозиционных идентичностей не может ограничиваться лишь процессами «деидентификации» и «деиндивидуализации». Ключевой является следующая стадия этого процесса — момент «реидентификации» и «реиндивидуализации». Настаивать лишь на деидентификации — значит оставаться заложниками концепции, согласно которой для достижения позитивного результата можно обойтись лишь негативными мера-

ми, словно новые субъективности были уже сформированы и просто дожидаются освобождения от груза господствующей идеологии. Эта позиция, к сожалению, вдохновляющая многие формы критического искусства, не принимает в расчет природу борьбы за гегемонию и сложного процесса конструирования идентичностей.

Все подходы, основывающиеся на понятиях овеществления или ложного сознания и подразумевающие, что критики идеологии достаточно для создания нового порядка, свободного от угнетения и власти, игнорируют необходимость сочетания критики и дезартикуляции существующей гегемонии с процессом реартикуляции. Также необходимость реартикуляции игнорируют (хотя и по-другому) теоретики множества, которые верят, что их оппозиционное сознание не требует политической артикуляции. В результате они исключают вопрос, который я считаю ключевым для радикальной демократической политики: как установить «цепочку эквиваленции» между разными видами демократической борьбы? Ведь они не объединяются между собой автоматически, а нередко и противоречат друг другу. Задачей радикальной демократической политики должно быть формирование пространств включения, на которых эти разнообразные требования смогут артикулироваться в рамках некой «коллективной воли» (Грамши).

Я считаю, что культурные и художественные практики играют важную роль в агонистической борьбе, поскольку они являются привилегированной площадкой конструирования новых субъективностей. Вспом-

ним, например, о том, как успешно феминистские художественные практики подрывали гегемонистский порядок, демонстрируя влияние конструирования образов на создание и воспроизведение репрессивных социальных норм и выдвигая альтернативные взгляды. Чтобы оживить демократию в наших постфордистских обществах, нам крайне необходимо способствовать умножению агонистических публичных пространств, где все, что господствующий консенсус пытается скрыть и перечеркнуть, может быть представлено и оспорено. Это может быть сделано множеством способов, но я хочу подчеркнуть, что радикальная политика станет успешной, лишь когда ее представляют в режиме «позиционной войны», цель которой — трансформация существующих институций и создание новой гегемонии.

Перевод с английского
ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude* (New York: Semiotext(e), 2004).

² Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (London, New York: Verso, 2001).

³ Болтански Л., Кьятелло Э. *Новый дух капитализма*. М.: НЛО, 2011.

Шанталь Муфф
Родилась в 1943 году в Шарлеруа, Бельгия. Политический философ, автор множества книг и исследований, посвященных проблемам демократии. Преполагает в Университете Вестминстера. Живет в Лондоне.

УРОКИ БИЕННАЛЬНОГО СЕЗОНА

**МАРИЯ ЧЕХОНАДСКИХ, ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС, АРСЕНИЙ ЖИЛЯЕВ,
ЕГОР КОШЕЛЕВ**

Нео Раух
«Кентавр»,
2011,
патинированная
бронза.
Фото Якова Печенина.
Предоставлено
художественным
фондом «Московская
Биеннале»



Вторая волна приватизации

Мария Чехонадских: Два года назад мы точно так же собирались за круглым столом, чтобы обсудить Московскую биеннале. Уже тогда мы диагностировали симптоматику неоконсервативного курса, который задал проект Мартена: единоличный куратор, консервативная тема, популистская

риторика, нацеленная прежде всего на расширение аудитории, стягивание культурного процесса в единый центр. Текущая биеннале — логичное продолжение этой программы. На этот раз основной проект называется «Переписывая миры». Широкий размах темы позволяет подверстать любые художественные проекты — от высокотехнологичных инсталля-

ций, вписывающихся в повестку медведевской модернизации, до социальных работ — под одну выставку. Опять мы видим фигуру единоличного куратора — Петера Вайбеля, специалиста по медиатеории. Все шло по накатанной дорожке и ничего принципиально нового и интересного мы от этой биеннале уже не ожидали. На структурном уровне продолжилось расширение параллельной программы и спец-проектов, окончательное превращение самой биеннале в фестиваль.

Мне показалась интересной в этой ситуации организация биеннале, если отвлечься от ее содержательной и идеологической стороны. Думаю, что именно здесь мы сможем обнаружить очень много новой симптоматики. Наверное, все мы слышали про тендер на проведение биеннале. Все предыдущие биеннале были монополизированы, и этот факт ни у кого не вызывал вопросов. Существовала некая экспертная комиссия, но опять-таки никто не вдавался в подробности, из кого она состоит и каким образом функционирует. Тем не менее, эта экспертная комиссия выбирала того или иного куратора, в ее состав входили представители международного художественного сообщества, хотя понятно, что итоговые решения принимались российскими организаторами. В этом году случилось неожиданное — был объявлен открытый конкурс на право проведения биеннале. В нем участвовало несколько пиар-компаний, единственной задачей которых была демонст-



Дэвид Шригли
*«Мир один, мир два»,
 2010,
 гипс, сталь, прутья,
 ткань.
 Фото Якова Печенина.
 Предоставлено
 художественным
 фондом «Московская
 Биеннале»*

рация технологий оптимизации бюджета, то есть сокращения госрасходов на проведение большой выставки. Биеннале в этом году вышла в формат свободного рынка. Модель организации «большого проекта» и ее концепционная платформа будут признаны оправданными лишь в том случае, если затраты на проведение покажут привлекательный инвестиционный фон и помогут сократить расходы. Чтобы сохранить свою конкурентоспособность, организаторы были вынуждены урезать бюджет в два раза. В результате этой «оптимизации» на открытии основного проекта люди чуть ли не продолжали красить стены, из гипсо-картона торчали швы, бросалась в глаза эскизность экспозиции. Кроме того, уже сейчас можно видеть следы приватизации биеннале: большинство работ финансировали частные галереи, каждая экспликация пестрила словами благодарности спонсору, к реализации проекта

привлекалось огромное количество волонтеров. Нам откровенно говорят, что следующая биеннале будет «выставлена на торги».

Я бы хотела подчеркнуть, что вышеописанные процессы не являются локальной особенностью нашего капитализма. Если мы посмотрим на то, как была устроена Венецианская биеннале в этом году, то найдем здесь общие тенденции приватизации культуры. Например, некоторая часть павильонов Венецианской биеннале приватизирована, а несколько аутсорсинговых компаний обеспечивают работу всей инфраструктуры. С другой стороны, большая часть финансирования основного проекта пришла со стороны частного бизнеса, что соответственно влияло на кураторский выбор. Но если в Западной Европе все эти процессы соответствуют риторике «утягивания поясов», режиму «жесткой экономии», то в случае

нашего нефтяного куража такая риторика кажется совершенно неуместной, с какой бы политической точки зрения мы на это ни посмотрели. Интересно сравнить Венецианскую и Московскую биеннале, поскольку они похожи как на структурном уровне (обе соответствуют масштабам городского фестиваля искусств), так и на идеологическом. Поэтому мне кажется, что первым принципиальным моментом нашей дискуссии должно стать обсуждение второй волны приватизации культуры.

Егор Кошелев: Такой поворот событий мне кажется вполне предсказуемым — ведь у нас уже на протяжении последних нескольких лет продвигается идея передачи культуры в частные руки на всех уровнях. Я как представитель в том числе и академического сообщества очень хорошо знаю эту ситуацию изнутри. Даже у нас на местах постоянно спускают подобные инициативы. Мы — государственное учреждение культуры — должны привлекать денежные средства со стороны, использовать все возможности для дополнительного заработка, искать спонсоров. Культура переводится на самообеспечение — это легко считываемая официальная политика, в последнее время она даже ничем не маскируется. Мы знали, что так будет рано или поздно, просто сейчас все обострилось и стало более очевидным. Другое дело, что в случае биеннале бросается в глаза следующее: перевод в формат свободного рынка совпал с наметившейся потерей интереса к этому явлению со стороны государства и общества. Первые три биеннале были, прежде всего, событиями политическими — важно было показать,

что у нас здесь есть современное искусство, что государство готово его поддерживать, что мы открыты к культурному диалогу с другими странами и так далее, и тому подобное. В общем, нужно было создать более-менее убедительную трибуну для демонстрации российских амбиций в данном направлении, а в наших условиях с такой задачей можно справиться лишь авторитарным путем, просто потому, что другие пока не опробованы. Команда Иосифа Бакштейна сумела эффективно ответить на этот запрос, достигнув подлинного триумфа на 3-й биеннале. В дальнейшем политический смысл этого громоздкого мероприятия стал постепенно улетучиваться — мы всех уже будто бы во всем убедили, так что теперь вкладываться можно поменьше. А лучше и вовсе отдать эту дорогостоящую безделицу на откуп частным инвесторам.

Арсений Жилиев: Мне кажется, ситуация несколько сложнее. Мы не можем сейчас однозначно констатировать, что биеннале подталкивают в сторону частных инвесторов или что государство решило полностью отказаться от участия в секторе актуальной культуры. Не совсем правильно видеть в этих процессах что-то принципиально новое, в том числе коллапс выстроившихся в искусство некоторое время назад иерархий, на смену которым придет свободная, тендерная биеннале. Бюджеты прошлых биеннале лишь частично формировались из государственных средств. Всегда важную роль играли частные фонды — как российские, так и зарубежные. Многие тенденции, свидетелями которых мы оказались, не только биеннале, но, напри-

мер, выставка «Родина» Гельмана, встречи Медведева с Гутым, Свибловой, — все это говорит о том, что сейчас происходит попытка на государственном уровне придумать новый способ взаимодействия с современным искусством. Перспективы длительного правления Путина вселили в людей чуть ли не панический страх. В СМИ активно муссируется тезис, что у нас нет выбора, мы должны пойти на этот шаг, но сделать его максимально осознанно и демократично. Премьер, вообще в пике движения «Оккупируй Уолл-стрит», заявил, что народ за последнее время слишком отделился от власти и нужно ввести элементы «прямой демократии». Сегодня власти как никогда необходим либеральный фасад, создающий видимость демократических преобразований. В этом смысле современное искусство — хороший и относительно недорогой способ даже покрывать систему. Наиболее очевидную форму эта тенденция приобретает в новом проекте Гельмана «Культурный альянс». Под эгидой государства в регионах создаются подконтрольные центры современного искусства, транслирующие патриотично-модернизационный медведевский пафос. Это уже не Глазнов с богатырскими мечами на монументальных полотнах, однако альтернатива в виде критических скоморохов а-ля «Синие носы» или Беляев-Гинтовт тоже никого не убеждает. Реальные либеральные фонды в России сегодня практически не действуют, поэтому нам вряд ли грозит потенциальное растворение критического высказывания всеядным дискурсом капитализма. Мне кажется, что проблема не в том, что биеннале получила в этом году

меньше денег от государства. Проблема в том, отвечает ли формат биеннале тем надеждам, которые на нее возлагались. Если поставить вопрос более радикально: является ли современное искусство утопическим горизонтом человечества, каким оно оставалось на протяжении всего XX века? Или будущее куется в иных сферах человеческой деятельности? Например, в окрестностях Уолл-стрит тысячи людей ищут новые формы политической организации. И это происходит потому, что в какой-то момент ситуационистская акция журнала *Adbusters* переросла рамки, приемлемые для современного искусства, и превратилась в настоящую политическую борьбу.

Илья Будрайтскис: Я вспомнил, что когда два года назад у нас был круглый стол и мы обсуждали предыдущую биеннале, то постоянным мотивом в той беседе было ее сравнение с госкорпорациями. Мы говорили, что биеннале представляет собой нечто похожее на вертикальную, непрозрачную, громоздкую структуру, аккумулирующую в себе и государственные средства, и государственные заказы. С этой точки зрения, возникает большое искушение сказать, что ситуация изменилась в том отношении, что модель государственной корпорации начинает переосмысляться не только на уровне искусства, но и на уровне государства в целом, так как логика декларируемого процесса модернизации заключается в достижении максимальной эффективности проектов, которые сопровождается постоянно сужающийся поток государственных вложений. Если мы посмотрим на любую область, куда проникает эта политика



Анна Мария Майолино
*«Нитью»,
 работа из серии
 «Фотопоэтическое
 действие»,
 1976–2000,
 черно-белая
 фотография.
 Фото Якова Печенина.
 Предоставлено
 художественным
 фондом «Московская
 Биеннале»*

модернизации, то обнаружим, что везде присутствует одна и та же логика ожесточающейся конкуренции за наилучшее использование государственных средств. Это идея проектного производства: существует какая-то область, где действует определенное количество агентов, предлагающих свои максимально инновативные и наименее затратные проекты, и в итоге побеждает лишь один, увлекая ручеек адресного финансирования за собой. В принципе, наверное, можно провести какие-то условные параллели и с процессами современного искусства. Ведь на прошедшую биеннале было затрачено гораздо меньше средств, и одновременно с этим ощущалась навязчивая идея их наиболее эффективного использования.

В проекте Вайбеля поража-ло большое количество работ, которые недвусмысленно демонстрировали собственное утилитарное значение. Можно было, например, нажать на кнопку и получить что-то в ответ, посмотреть в глазок и увидеть, что там что-то происходит. Это объекты, которые можно использовать по назначению, объекты, претендующие на роль изобретения. В лагере движения «Наши» на Селигере, который проводится каждый год, тоже есть проект «Кулибин». Он длится целый месяц, то есть занимает треть времени этого лагеря, и там тоже разные люди что-то изобретают. Например, приезжает человек из Тулы, он может нажать на кнопку и испечь пирог. Подобное ощущение «подкованной блохи» сопровождало и проект Вайбеля. И в этом смысле можно говорить, конечно, о переходе в режим максимальной эффективности.

С точки зрения идеологической, нынешняя биеннале, безусловно, проиграла по сравнению с предыдущей. Это касается и количества людей, которые пришли на выставку, и ее зрелищности, и гораздо менее очевидного идейного послания, — конечно, помимо проектных «кулибинских схем» оптимизации бюджета. Но особенность нынешней биеннале в том, что при развитии и усугублении неолиберальной логики мы слышали гораздо больше критических голосов. Если предыдущая биеннале подавляла молчаливым монолитом маргеновского проекта, и все остальное уже на него наслаивалось, то в этой мы видели довольно большое количество дискуссионных площадок (таких как «Аудитория Москва» или «Медиа удар»), которые специально создавались, чтобы

поддерживать режим постоянной рефлексии, обсуждения, откликов. В целом было очевидно настроение создавать как можно больше площадок для обсуждения — в отличие от прошлой биеннале, где в этом никто не видел необходимости. Кроме того, было достаточно много искусства, которое может быть названо критическим, в том числе и на основном проекте. Мне кажется, что сочетание неолиберальной оптимизации и этого напористого критического духа составляют особенность прошедшей биеннале, которую необходимо осмыслить. Каким образом они между собой связаны, следует ли одно за другим или это, наоборот, какие-то разнонаправленные тенденции? Грубо говоря, каким образом изменился баланс сил? Если раньше было достаточно понятно, что существует проект Мартена с одной стороны, и глухая радикальная оппозиция тому, что он делает, с другой, то в этой биеннале такой четкой разделительной линии не существовало. Именно поэтому мы встали перед множеством проблем: острых и неудобных ситуаций выбора, в том числе скандальных ситуаций, сопровождавших весь этот биеннальный сезон.

М.Ч.: В принципе мы можем констатировать рост критической среды за последние годы, а биеннале всегда представляла собой «сезон подарков». Она никогда не была ограничена ни идеологически, ни концепционно, достаточно было подать заявку. Другое дело, что такие проекты никто не хотел финансировать. Тем не менее, спонсора всегда легче найти под биеннале. И то, что в этом году критическое искусство составило неожиданную оппози-

цию основному проекту, было связано с ростом среды и бумом на критическое искусство. Безусловно, частный капитал менее настойчив в своих идеологических требованиях к выставкам, но обратной стороной этой медали является та же логика оптимизации бюджета: усиление эксплуатации, плохая организация процесса, чудовищные условия работы. Вопрос в том, как далеко мы (как участники биеннале) можем пойти, чтобы получить видимость и возможность репрезентации важных общественных проблем. Насколько мы готовы сами себя эксплуатировать, поступаться собственными принципами для того, чтобы их же и демонстрировать. Именно этот момент является основой конфликта. В результате его решения сама среда распалась на кланы, кружки, которые отстаивали «чистоту принципов» или, наоборот, доказывали необходимость завязывать с идеологией «чистоты».

А.Ж.: Если честно, я в корне не согласен с тем, что мы находимся в условиях бума на критическое искусство. Тем более мне представляется кощунством проводить связь между разрозненными попытками людей выстроить альтернативу массовым событиям типа биеннале и умением российских «критических настроенных художников» находить общий язык с малым бизнесом в противовес государственной олигархии. Это как минимум звучит странно. Такая позиция хорошо укладывается в логику либеральной оппозиционности, но претендовать на большее она не способна. Как мне кажется, основная ценность прошедшей биеннале в том, что она вскрыла язвы нашего

сообщества, не протупающие явно, так скажем, в мирное время. Вопрос в том, что мы будем делать дальше. Сделаем вид, что ничего не было, что мы заложники стихии, или попытаемся найти возможности для солидарности?

Я уверен, что найти деньги для проекта одинаково сложно, особенно сейчас, как в биеннальный, так и в не-биеннальный период. Говорить об аудитории, которая должна увидеть проблемную выставку, можно лишь условно. Относительно большой посещаемостью может похвастаться лишь основной проект. Из-за интенсивности событий люди просто не успевают все посмотреть. Если же говорить о неподготовленном человеке, то его подобная медийная каша лишь еще больше смутит. Западные профессионалы тоже, к сожалению, становятся большой редкостью. Я, например, отказавшись от участия в биеннале, сделал вместе с монтажниками выставку «Радио “Октябрь”», открывшуюся к девяносто восьмой годовщине пролетарской революции, то есть сразу после завершения основных проектов, и не почувствовал никакого отсутствия интереса со стороны публики. Скорее наоборот, появлялось время для спокойной рефлексии.

Е.К.: На мой взгляд, сейчас преждевременно и даже опасно говорить о реальном росте критических настроений — просто потому, что биеннале лишь высвечивает художественный контекст. Не следует увязывать появление множества критических проектов с некой набирающей все большую актуальность тенденцией, потому что в российском художественном сообществе всегда существовало довольно много критически

настроенных художников. Но давайте посмотрим на проекты, которые мы условно называем «социально ангажированными», и сравним их с общей массой проектов биеннале. Вот, например, выставка АЕС+Ф *Allegoria Sacra*, прибалтийский проект «Эстетика против информации. Том 2» или выставка Ахае «Через мое окно», не говоря уже о входящих в число спецпроектов ретроспективе Новой Академии изящных искусств и гелммановской выставке «Искусство против географии». В рамках 4-й Московской биеннале было проведено на удивление много антологических, претендующих на широкое обобщение того или иного культурного явления выставок. Я подчеркиваю, что перечисленные экспозиции — лишь малая часть множества проектов, которые мы как бы игнорируем, не обсуждаем. Даже бегло пролистав каталог спецпроектов, мы понимаем, что ни о каком заметном росте критических настроений всерьез говорить не приходится. Просто у нас выработалась с годами специфическая оптика, что и заставляет подчас рассматривать критическое искусство как определенного рода тенденцию. Но мне кажется, никакой реальной тенденции нет, и надо попытаться сопоставить эту критическую линию с другими сторонними линиями, чтобы понять: она возникла просто потому, что здесь, в нашем хаосе, может возникнуть все, что угодно. И это меня скорее тревожит, чем радует. В такой ситуации биеннале распадается и не может состояться как некое единство. У нас в наличии лишь разрастающаяся, аморфная, ускользающая от критики и интерпретаций масса, которая подавляет любое живое высказывание своей огромностью и безличием.



*Вид экспозиции
основного проекта
4-й Московской
биеннале современного
искусства. Работы
Стэна Дугласа, Ки-бонг
Ри, Джима Кэмпбелла,
Мартина Вальде.
Фото Якова Печенина.
Предоставлено
художественным
фондом «Московская
Биеннале»*

А.Ж.: Продолжая мысль Егора, добавлю, что первые биеннальные проекты до Мартена были гораздо жестче, критичней, интересней, экспериментальней. Сейчас мы, к сожалению, наблюдаем упадок. Если биеннале действительно превратилась в фестиваль, у которого нет денег, а есть только неразделяемые нами политические интересы, то почему же она по-прежнему остается лакомым кусочком для людей, которые в ней участвуют?

И.Б.: В любое другое время семьдесят тысяч человек не посещают выставки в течение одного месяца. Мне кажется, что это главный ресурс нашего интереса к таким мероприятиям, в том числе как критических художников.

Е.К.: То есть, пытаюсь определить, чем оказывается в наших условиях биеннале, единственное, в чем мы можем быть вполне уверены, так это в

том, что это время борьбы за аудиторию.

И.Б.: Мы находимся в ситуации, где не мы диктуем правила игры. Мы можем воспользоваться этой ситуацией, а можем ее не использовать. Исходя из этого, критические художники должны определяться, либо они занимают, сообразуясь со своим текущим анализом баланса сил, позицию бойкота (а позиция бойкота — это всегда позиция силы, крайней уверенности в себе, это значит, что ты можешь противопоставить что-то более-менее сопоставимое), либо позицию включения (а это позиция более скромного анализа ситуации и более скромного представления о собственных силах). Разделение участия-неучастия прошло по этой линии: те, кто чувствует себя более уверенно и смело смотрит в будущее, видимо, бойкотируют биеннале, а те, кто смотрит в будущее с

таким сомнительным прищуром, — участвуют.

Никто не говорит, что эта биеннале вызвала прилив энтузиазма. Мы просто констатируем, что на предыдущих биеннале не было таких площадок, где бы критические проекты серьезно обсуждались, причем обсуждались бы в течение месяца, а здесь таких площадок с серьезными обсуждениями было несколько. Причем опыт этих площадок нельзя назвать удачным. Он показал, что в среде есть замешательство, внутренние кризисные явления, проблемы как этического, так и стратегического характера, но тем не менее, нравится нам это или нет, формат рефлексии стал включаться в саму структуру биеннале.

Невозможное сообщество

М.Ч.: Действительно, вызывает интерес сама попытка организовать площадки, которые отказываются от участия в бесконечном производстве аттракционов, интеракций и объектов. По мнению организаторов, формат обсуждений в наших условиях намного продуктивней, чем создание очередной выставки. Формально являясь частью биеннале, такие проекты, как «Аудитория Москва», претендовали на своего рода альтернативу — принципиальный отказ от производства искусства в пользу производства дискурса или, если говорить конкретнее об этом случае, — «эскиза публичного пространства». Но сформировать такое общее и разделяемое всеми пространство не получилось, и, как мне кажется, по одной причине, которую я также хотела бы обсудить. В последние годы мы наблюдали рост и расширение критической среды. Появились отдельные представители этой среды,

обладающие символическим или финансовым ресурсом, они стали лоббировать подобные критические проекты. Мне кажется, что с этим связано также и отсутствие цензурных ограничений, по крайней мере мой кураторский проект «Ненадежная жизнь» именно так попал на площадку «Артхаус», впрочем, как и большинство других проектов. И это был первый прецедент проявления протестной среды в публичном пространстве. Появилось несколько подобных центров, концентрирующих в себе эту среду, они начали между собой спорить и в каком-то смысле даже конкурировать. Вместо солидарности нарастала агония споров и склок по поводу чистоты взглядов и позиций¹. Среда стала воспроизводить логику конкурирующих мелких фирм. Если в начале нулевых была попытка выйти за рамки сообщества путем политизации среды, за счет чего и происходило ее постепенное расширение, то в начале нового десятилетия мы пришли к парадоксальному результату — внутри этой строившейся годами левой среды снова возникли мелкие группы и кланы. На этом фоне проходила выставка «Невозможное сообщество» Виктора Мизиано. На первый взгляд она подводила исторические итоги эпохи распада и трансформации сообществ с их конфликтностью, индивидуализмом, пафосом напряжения и противостояния, но в контексте всего происходящего она заиграла новыми смыслами, которые куратор в нее, очевидно, не вкладывал.

Е.К.: Мне кажется, понятие сообщества для нас было областью желаемого, а не реального. Дробления и конфликты по поводу чистоты по-

зиций и тому подобное — это нечто ожидаемое и неизбежное, особенно в сегодняшней левой среде. Существование внутренних группировок, преследующих свои собственные политические интересы и потому конкурирующих друг с другом, обуславливает и конфликты последнего времени. При интенсивной реактуализации социальной проблематики противоречия между ними только нарастают, а характер конкуренции становится все более и более жестким. Вопрос о солидаризации между различными критически настроенными группами художников, который время от времени поднимался, только давал ложный повод для надежды. Казалось, что вот-вот, еще чуть-чуть, — и случится это самое долгожданное единение, а бывшие противоречия будут позабыты. Мне кажется, что даже надеяться на такое в нынешних условиях было непростительным юношеским прекраснодушием, лишенным исторической дальновидности. Большая часть фигурантов этого условного творческого сообщества интегрирована в рынок, в систему художественных институций и, прикрываясь левой риторикой, они благополучно делают коммерческую и институциональную карьеры. Все мы понимаем, что декоративная левизна и эксплуатация социальной проблематики — нередко единственный козырь, и, как только на него появляются другие претенденты, карьера, столь тщательно выстраиваемая, да и сама творческая судьба, оказываются под угрозой. Чтобы обезопасить себя, некоторые готовы идти на сколь угодно нелегальные поступки. Многие инициативы последних лет, в том числе и затея с профсоюзом художни-

ков, показали, что сообщество является скорее призраком из области желаемого, утопической химерой — и реальное отношение у многих было таким: «Профсоюз... А почему бы и нет? В принципе неплохо... А кто этим всем занимается? Ах, такие-то... М-м, не очень я доверяю этим ребятам — ну и что они предлагают? ... Ах, вот как... Да, ну и что об этом говорят? И на *Openspace* написали? И даже Деготь высказалась, и даже Гутов? Любопытно... Ну ладно, я пойду, а то, знаешь, у меня через три недели выставка, работы невпроворот!»

М.Ч.: Профсоюз как раз и является таким отказом от идеи сообщества. Ведь профсоюз, в отличие от сообщества, имеет вполне конкретные эмансипаторные цели, он является инструментом давления и изменения баланса сил в системе взаимоотношений работодателя-наемный работник, это объединение, преодолевающее типичную для художественного сообщества логику «кружковщины» и описанную Виктором Мизиано логику «тусовки».

Е.К.: Я не считаю, тем не менее, что сообщество за этот год было хоть как-то сформировано. До сих пор мы могли наблюдать только обитие каких-то небольших групп, хаотическую, беспорядочную ситуацию, контролируемую лишь узкогрупповыми связями и тем порочным, хотя и, судя по всему, неискоренимым явлением, которое мы называем дружеской коррупцией. Но признаемся честно — ни разу за последнее время пресловутое «сообщество» не выступило как единый фронт или сколько бы то ни было целостно воспринимающая себя общественно-культурная единица.



Т.В. Сантош
Houndingdown,
 2007,
 фиберглас, сталь,
 светодиодные лампы.
 Фото Якова Печенина.
 Предоставлено
 художественным
 фондом «Московская
 Биеннале»

А.Ж.: Во многом именно благодаря выставкам под общей шапкой «Арт-сквот» на площадке «Артхаус», которая целиком была посвящена российскому художественному сообществу, у многих появилось ощущение, что сообщество становится сегодня товаром. В этом смысле Виктор Мизиано оказался крайне прозорлив и в отношении нулевых. В условиях острой нехватки разделяемой всеми политической и даже экзистенциальной платформы реальные попытки ее формирования провалились. Притом, что разговоры на тему, оказывается, уже могут выступать в качестве привлекательного маркетингового хода! К сожалению, дружба и уважение деятелей нашего искусства по отношению друг к другу пока что не смогли перерасти в нечто большее. А «эскиз публичного пространства», несмотря на большевистские амбиции его организаторов, так и не вышел из кельи для сборов авангардной ячейки.

И.Б.: Реальной проблемой этого биеннального сезона было как раз полное отсутствие политической солидарности, потому что политического отношения друг к другу в этой среде до сих пор не сфор-

мировалось. Здесь по-прежнему доминируют скрытые отношения индивидуальной или групповой конкуренции, определяющие поведение художника. Один из важных уроков биеннале, который неплохо было бы вынести для сообщества, — это проблема политической солидарности. Когда-нибудь мы будем готовы возвыситься над групповыми или индивидуальными предпочтениями и подчинить себя, может быть, даже каким-то волевым усилием, политической включающей логике, когда мы будем испытывать солидарность и признавать прогрессивность за художественными явлениями и отдельными группами и художниками, которые нам не близки в личном или даже эстетическом отношении. Я пытаюсь в себе такое отношение постоянно культивировать. Есть ряд явлений, которые мне, с одной стороны, не близки, но с другой стороны, я осознаю их прогрессивное значение для ситуации в целом. И вот это «прогрессивное значение для ситуации в целом» для меня по отношению к ним является определяющим. Не знаю, насколько такой подход можно предлагать в качестве универсального, но мне кажется, что его важно развивать в художественном сообществе.

Джентрификация по-русски

М.Ч.: Последний вопрос, который я хотела бы обсудить, также связан с нашими предыдущими рассуждениями по поводу второй волны приватизации. Многие отмечают, что частное финансирование проектов современного искусства в рамках биеннале стало возможным только потому, что инвесторы пытались освоить новые площадки, такие как

комплекс заводских зданий «Артплей» и строящийся комплекс элитного жилья «Артхаус». Можем ли мы говорить в данном случае о сознательной стратегии джентрификации? Под джентрификацией понимается проект ревитализации городских пространств, то есть облагораживание экономически нерентабельного и депрессивного района. Проект ревитализации как правило начинается приходом представителей творческих профессий, которые создают благоприятный социальный и экономический климат для будущих покупателей и арендаторов, полный цикл обычно занимает годы, и только потом начинается «капитальный ремонт»: демонтаж богемы и местного населения. Если рассматривать случай «Артхауса», то мы увидим, как мы далеки от подобных стратегий. До начала выставки в этом недостроенном здании всемогущество процентов квартир уже было продано, само здание находится в освоенной части города, где аренда была изначально высокой. Поэтому мне кажется, что в нашем контексте поддержка современного искусства новым классом буржуазии отчасти является саморекламой этого класса, претензией на аристократизм или в лучшем случае осуществляется с целью промотирования того или иного бизнес-проекта, что позволяет значительно сократить расходы на дорогостоящий пиар. Существуют отдельные случаи «АРТСтрелки» или ARTPLAY, которые могут нам более-менее напоминать политику джентрификации. Так или иначе, здесь выявляется довольно странное, часто перверсивное обращение и с «классическими формами», с проявлением очевидной для всех локальной специфики.

А.Ж.: Уже сейчас линия промзоны от «Курской» до «Бауманской» и Электрозавода интенсивно джентрифицируется. Судя по нашему сегодняшнему разговору, противоречия, заложенные в локальных институтах, сегодня обострились до предела. Практически каждый раз, участвуя в выставке, художник стоит перед выбором. Ты уже не просто наступаешь на горло собственной песне, но оказываешься в ситуации, когда ради элементарного выживания соглашаешься участвовать фактически в политической пропаганде официальной российской власти! Обострение этих противоречий ведет к тому, что с подобными недвусмысленными вещами ты сталкиваешься на каждом шагу. Если раньше можно было находить какие-то формы взаимодействия с институтами, то сегодня практически невозможно найти себе место внутри этих структур. Поэтому создание альтернативных институций, как мне кажется, — единственная позитивная программа и один из самых актуальных пунктов повестки дня начавшегося десятилетия.

И.Б.: Все в рыночной системе имеет свою внутреннюю логику. Например, подобные проекты повышают стоимость аренды. В таких довольно маргинальных помещениях как «Винзавод» и ARTPLAY без современного искусства никто не стал бы делать бутики и дорогие рестораны. А здесь, в заводском хлеву, при минимальных затратах будет функционировать самое дорогое кафе, достаточно только сделать небольшой косметический ремонт. Есть довольно простые цепочки, связанные с привлечением аудитории. Очевидно, что если где-то поселятся художники, то

через какое-то время эти места заполнятся молодыми людьми, которые станут посетителями магазинов и ресторанов. Потенциал вовлечения большой аудитории в совершенно неожиданные места, — вполне доступная логика и для хозяев недвижимости, и для организаторов биеннале. Для меня вполне очевидна идея реализации части основного проекта в ЦУМе: не только потому, что его хозяева хотят «аристократизироваться» и облагородиться через непосредственное приобщение к современному искусству, но и потому, что для такого приобщения к искусству зрителю нужно преодолеть пять этажей, заполненных товарами. Это действительно относительно дешевая маркетинговая и рекламная стратегия, для которой можно привлечь и средства со стороны. Поэтому когда мы соглашаемся участвовать в биеннале, мы должны иметь в виду, что город наполняют до этого неизвестные новые торговые пути, пересекающиеся в бесчисленных точках частных экономических интересов. Мы можем вступить в эти отношения с биеннале как проектом в целом и что-то выиграть в этой ситуации. Но с другой стороны, можем получить и дополнительные проблемы, в том числе, связанные с внутренним разложением среды и сообщества. В сегодняшней ситуации, как мне кажется, нам необходимо думать о моделях соприкосновения с подобными тенденциями, но при этом стараться минимизировать потери. Понятно, что оптимальных моделей здесь нет, и перед каждым большим проектом будут возникать новые ситуации выбора, на которые нужно будет каждый раз реагировать ситуативно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В беседе постоянно фигурирует отсылка к серии конфликтных ситуаций. Прежде всего речь идет о скандале вокруг проекта «Артхаус Сквот Форум». Часть художественного сообщества объявила бойкот кураторам, которые согласились делать выставки в недостроенном комплексе элитного жилья «Артхаус». Протестующие предъявляли претензии к девелоперской инструментализации искусства и самой идеи сквотирования. По этой причине с выставки «Ненадежная жизнь» (куратор Мария Чехонадских), была снята работа группы «Что делать?» (на момент открытия работе было приписано авторство «Группы учебного фильма») «2+2. Практикуя Годдара». Художники, вставшие на защиту выставки, в свою очередь, просили сформулировать правила «неучастия», требуя от членов группы «Что делать?» отказа от участия и в других проектах Московской биеннале.

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

Илья Бударйтскис
Родился в 1981 году в Москве. Историк, культурный и политический активист. Живет в Москве.

Арсений Жиляев
Родился в 1984 году в Воронеже. Художник, куратор. Окончил Академию изящных искусств Вазаленд (Гетеборг). Живет в Москве.

Егор Кошелев
Родился в 1980 году в Москве. Художник, искусствовед. Живет в Москве.



ИСКУССТВО НА ДОСУГЕ, ИЛИ СОЗДАВАЯ МИРКИ

«НА ДОСУГЕ — УТОПИЯ НА ГРАНИ ОБЫДЕННОСТИ», ПРАЖСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ, ПРАГА. 05.09.11 — 13.11.11

БОГДАН МАМОНОВ

«Мавзолей Ленина» из собрания Музея ГУЛАГа (Санкт-Петербург). Проект Томаша Глянца «Русская рулетка»



Довольно случайно осенью 2011 года я оказался в Праге на мероприятии, которое изначально амбициозно заявляло себя как Пражская триеннале. Однако затем в силу каких-то, оставшихся для меня неизвестными причин организаторы отказались от такой претензии и присвоили событию более скромное наименование — международная выставка. Состоявшаяся в Пражской национальной галерее, она получила симптоматичное название — *Spare Time*, то есть «На досуге». Ра-

финированный московский интеллект, завсегдатая вернисажей, любитель поговорить о засилье власти кураторов был бы вправе критически оценить эту странную экспозицию. В самом деле, здесь практически не было художников. Зато оказалось множество кураторов.

С точки зрения экспозиции выставка представляла собой анфиладу залов, разбитых на множество частей. Каждая из этих частей была проектом отдельного куратора (российскую экспозицию представлял

славист Томаш Глянец, хорошо знающий московскую художественную сцену). Пока, как видите, нет ничего неожиданного. Не показалась экспозиция необычной и мне. Однако по мере знакомства с объектами и экспликациями я с удивлением обнаружил, что среди экспонентов практически нет художников.

Была представлена весьма подробная и, надо признать, визуально достаточно убедительная документация неких голландских активистов от политики. Их едкие карикатуры и

Фрагмент экспозиции Богдана Мамонова «На досуге». Проект Томаша Глянца «Русская рулетка»



Объект «Телевизионная антенна» (1993) из коллекции Владимира Архипова. Проект Томаша Глянца «Русская рулетка»

анархистские рисунки живо напомнили мне о Барбаре Шурц и Александре Бреннере.

Здесь оказались и какие-то странные чехи, которые, как выяснилось, уже много десятилетий и чуть ли не из поколения в поколение совершают набеги в горы Богемии, где... играют в «индейцев и ковбоев». Свидетельства этой многолетней игры-борьбы — шерифские звезды, макеты лагеря, тотемы и даже американские книжонки двадцатых годов прошлого века о диком западе, ну и, конечно, фотографии, изображающие здоровых чешских мужиков и их «скво» у костра. Все это заполняло собой один из залов галереи.

Были здесь и некие канадские таксидермисты, обладатели извращенной фантазии, сшивающие части разных животных и получающие, подобно доктору Моро Уэллса, каких-то меховых монстров-мутантов, чучела, которых они создают отнюдь не для музеев современного искусства, а для домашних полок и шифоньеров.

На этом фоне у меня закралось естественное сомнение: а кто же тогда я сам и что делаю — профес-

сиональный художник — в столь сомнительном обществе?

Ответ нашелся быстро. Организаторы выставки рассматривали меня не как автора, а как такого же куратора, который выставляет подлинного «художника», то есть непрофессионала — моего прадеда Григория Шпейера, чьим любительским фотоштудиям была посвящена моя экспозиция.

В таком же ракурсе, по-видимому, надо было рассматривать и проект Владимира Архипова, который выставил свою знаменитую коллекцию «самodelкиных», необычайно органично влившуюся в этот странный мир прекрасного дилетантизма.

Но все-таки едва ли не главным хитом экспозиции, не только русской, но и всей выставки, стала «инсталляция», составленная из экспонатов петербургского музея ГУЛАГа. Здесь была кукла, сшитая для оставшейся на воле дочки, солонка из бересты с вырезанными на ней словами «солоночка», портрет вождя и, наконец, изумительный хит — модель первого (деревянного еще) мавзолея Ленина, созданная из... мрамора.

Есть какая-то дьявольская ирония в мысли приложить название выставки — «На досуге» — к людям, которые даже в этих нечеловеческих условиях находили свободное время для своего нехитрого творчества. Но в контексте выставки экспозиция заставляла представить еще более ужасную ситуацию, а именно: не был ли ГУЛАГ вообще местом, где люди оказывались на каком-то чудовищном «досуге» — в противоположность той части населения, которая была вовлечена в «социалистическое производство»? И еще: разве пример лагерного «творчества» не является свидетельством неистребимой потребности человеческого духа в творчестве?

И хотя сравнение нашей ситуации со сталинским адом может показаться кощунственным, но разве не находимся мы в известном смысле в ситуации заключенности в систему, которая, может быть, предоставляет нам известный комфорт, но при этом лишает нас свободы. Во многом благодаря комфорту — в качестве платы. И разве мало, с другой стороны, свидетельств, доказывающих, что не лагерное заключение — источник несвободы. Напротив, многие, пережившие лагерь, говорят именно о состоянии внутренней свободы, которое они обрели через страшный опыт заключения. Это, разумеется, не означает, что я рассматриваю опыт лагеря как нечто положительное, но лишь напоминает, что дух творчества, а значит, дух свободы — ибо они тождественны — может быть проявлен где угодно. Не будет также ошибочным и утверждение, что дух этот тесно связан с незаинтересованностью, бескорыстностью творческого усилия.

Возвращаясь к современному искусству, можно констатировать, что в наиболее уязвимом положении оказываются как раз те практики, которые утвердились в основных узлах системы. Эти практики

Фрагмент экспозиции
куратора
Милана Книжака
«Утопия выходного
дня»



лишены какой-либо автономии, какой-либо ценности вне механизмов системы. Можно ли представить продукцию Кунса, Мураками, Пузенкова или Острцова вне механизмов, их подпитывающих?!

Но люди с Богемских гор, ведущие бесконечную игру в ковбоев, независимы от существующей системы. Она, эта система, зарождалась, набирала силу, дряхла, а они продолжали путешествие по Богемским горам и получали удовольствие от своего бескорыстного творчества.

Разумеется, здесь мы говорим о дилетантах, но можно вспомнить известное утверждение Мейерхольда, истинного авангардиста (его система, как известно, тоже отправилась на исследование коммунистического «досуга»), о том, что спасение искусства — в дилетантах. И даже если отнестись этот постулат к области артистических афоризмов, разве авангард не настаивал на необходимости искусства, которое может сделать

каждый? Безусловно, современное искусство давно отказалось от этих идей. Сегодня оно, по мысли Петера Вайбеля, напротив, основано на максимальной эксклюзивности, на абсолютной уникальности, на жесте, который не только не может совершить каждый, но который не может сделать *никто*, кроме конкретного и уникального автора. Иными словами, это то самое искусство, которое, по словам Осмоловского, вступило в свою барочную стадию.

Однако здесь обнаруживается опасность слияния такого искусства с дизайном, к чему и ведет одержимость формой, лишенной своего первичного модернистского основания, — веры в преобразование мира через революцию.

Я совершенно не склонен сказать «нет» такому искусству. Не говоря уж о том, что пути исторического развития культуры имеют свои закономерности, и пути современного искусства — лишь повторение configura-

ций общественного развития. Но никто не может отнять у нас право мыслить искусство, как нам это самим нравится.

И может быть именно сейчас, в ситуации резких изменений в общественной и культурной жизни, когда наступление новых технологий не только усиливает отчуждение, но и способствует возникновению новых сообществ и микросообществ, художники, ощущающие связь с первоначальными интенциями авангарда, имеют шанс переформулировать современное искусство, вывести его за пределы системы, обозначить другие цели.

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

РИМСКИЕ ЛАМЕНТАЦИИ

«СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ РЕАЛИЗМЫ. ВЕЛИКАЯ СОВЕТСКАЯ ЖИВОПИСЬ, 1920–1970».

КУРАТОРЫ: МЭТТЮ БАУН, ЕВГЕНИЯ ПЕТРОВА, ЗЕЛЬФИРА ТРЕГУЛОВА.

ПАЛАЦКО ДЕЛЬ ЭСПОЗИЦИОНИ, РИМ. 11.10.11 — 08.12.11

ВИКТОР ТУПИЦЫН, ВИТАЛИЙ КОМАР

*Материал
проиллюстрирован
видами экспозиции
выставки
«Социалистические
реализмы. Великая
советская живопись,
1920–1970»*



Виталий Комар: Выставка в Риме четко структурирована, то есть разделена на четыре части: 30-е, 40-е, 50-е, 60-е. Каждой декаде был посвящен отдельный зал, сходившийся с другими, наподобие креста, в центральный квадрат с пустыми стенами и диванами. Кстати, архитектура удивительно гармонировала с живописью — совершеннейший «ампир во время чумы» во вкусе Желтовского. Мэттью Баун сознательно подчеркнул переходные 20-е и 70-е, успешно показав разнообразие соцреалистов в рамках сорока лет наивысшей обособленности. Сейчас он работает над книгой «Искусство как реликт». Залы Родченко были в другой части здания. Они отделялись от живописи соцреализма, замкнутой в особых красных стенах, пустым переходным пространством, ведущим в лекторий.

Виктор Тупицын: Пропустить 20-е годы мог только Мэттью Баун.

В.К.: По-моему, чтобы хоть один раз сознательно не включить в экспозицию и без того хорошо известные 20-е годы, надо обладать независимостью суждения. Мэттью, конечно, понимал, какую реакцию это может вызвать у тех, кто не замечал, что подавляющее большинство «выставок советского авангарда 20-х» (а их было несопоставимо больше, чем западных выставок соцреализма) пропускали годы и опыт соцреализма. Мы знаем, что «советский» и «русский» авангард периодически смешивали. Ведь если «Черный квадрат» был создан до революции, то на этом основании мы можем назвать русский авангард «искусством времен Николая II». Но я уважаю твою точку зрения, как мнение выдающегося зна-

тока, критика и историка. В каталоге о разнородности и сходстве авангарда с соцреализмом говорил не только я. Мэттью поддержал мое эссе о наглядном агитпропе, хотя я разбираю там примеры, не включенные в хронологические рамки выставки: начиная с истории Союза работников искусств, созданного во время февральской революции 1917 года и кончая ранним соцартом 70-х.

В.Т.: Речь идет не об авангарде. 20-е годы — самое интересное время в плане разнообразия художественных идей, утопий, иллюзий, проектов. Это рог изобилия. От конструктивизма, производственничества и авангардной архитектуры до ахровцев. Соцмодернизм (мой термин) возник именно в начале 20-х годов. В этот период (вплоть до конца 30-х годов) Англия была цитаделью консерватизма. Перед Второй мировой войной в журнале *Studio* репродуцировались традиционные реалистические картины, причем не только английских, но и советских (а также немецких) художников. Музей Тейт модерн отказался купить картину Кандинского ввиду «профессиональной непригодности» художника. К сожалению, такова судьба российской (а заодно и советской) культуры. Я имею в виду ситуацию, когда персонажи типа Мэттью (живописец, коллекционер, поклонник соцреализма) насаждают колониальный консенсус и колониальное представление о чужой культуре (причем с ее помощью) и делают выставки из разряда тех, что были бы невозможны в любой нормальной



стране, где история искусства создается профессиональными исследователями, а не кем попало. Для меня (как и для Монастырского) «соцреалистическая живопись — это замазывание преступлений советской власти». Прости, если что не так.

В.К.: О вкусах не спорят, хотя о некоторых методах спора Оскар Уайльд говорил, что если автор отравитель, — это не довод против его прозы. Я понимаю, твои чувства вызваны любовью к русской культуре и выдающимся пониманием ее истории. Конечно, нашей инсайдерской требовательности трудно угодить, но хотя Мэттью не россиянин, его труды: книги, выставки и многолетний блок «ИЗО», — с моей точки зрения способствуют росту западного интереса к нашим коллегам и друзьям. Быть может, я не более активнее других, но поверь: я точно так же защищаю (в спорах с нашими знатоками) и тебя с Ритой.

В.Т.: Виталий, прости за дефицит солидарности в связи с Римским мероприятием Мэттью Бауна. Я на самом деле дорожу значимыми антитипами, и если бы Мэттью был одним из них, ты бы от меня ничего подобного не услышал. Вы с Аликом всегда, с первых минут

знакомства, квалифицировались как исключительно талантливые «сукины дети». Как Ромул и Рем, к которым это определение более чем подходит. Но Мэттью с его утомительной заботливостью о русском искусстве — вне обсуждения. Монастырский в Нью-Йорк, скорее всего, не придет, так что Гройс будет править бал в одиночестве, что ему сподручней. Что касается защиты нашей репутации — спасибо. Леня Соков тоже постоянно информировал меня и Риту о мерах по нашему «спасению», предпринимавшихся им в разговорах с соотечественниками. Что бы мы без него делали?

В.К.: Удивительное совпадение! Очень давно, воображая серию автопортретов, я был близок к тому, чтобы изобразить капитолийскую волчицу в виде советской власти, а нас с Аликом как основателей «вечного города — Соц-арта». Но в результате появились не октябрюта, а известные тебе юные пионеры, один из немногих «самоироничных автопортретов в истории». Если ты помнишь, в первом номере «А-Я» Булатов, защищаясь от возможных подозрений в причастности к смеховой культуре, говорит, что его работы не на смешка, поскольку все они — авто-

портреты. Конечно, любая самокритика — весьма непростое, лживое зеркало. Как и «искусство для искусства», нарциссизм — «загадка для загадки», а коллективный нарциссизм, включая и ваш с Ритой, загадка вдвойне, втройне и так далее. Анфилада однообразных загадок без разгадки. Мне кажется, под нарциссизмом всегда скрывается страх и неосознанное стремление к саморазрушению. Настораживающее кокетство «самоиронии» — не исключение: оттуда тоже торчат уши дрожащего зайца.

В.Т.: Нарциссизм — неотъемлемая часть психической структуры личности, независимо от образовательного ценза и успехов на любом поприще. Безграмотный ливиец, который только что стрелял в себе подобных, считает, что он — центр Вселенной, но, естественно, не формулирует это в терминах осознанного нарциссизма и вообще на языке эго-психологии. Аллегии нарциссизма связаны, например, с идеей гипнотического изображения и гипнотического звука. В первом случае Нарцисс утонул в собственном облике, отраженном на глади воды, а во втором — музыкант и певец по имени Орфей (то есть «художник», «творческий человек») погрузился в звучание орфического мелоса вместо того, чтобы альтруистически захлебнуться в пении Сирен. Негативность, свойственная «когнитариям» умственного труда, — тоже психопатологический симптом и одновременно профессиональная исследовательская практика. Ведь на языке оппозиций (то есть плюсов и минусов) традиционно формулируются оценочные модели и принципы, побуждающие нас выбрать что-то одно в ущерб чему-то другому: добро или зло, высокое или низкое, талант или бездарность, ум или глупость, подлость или святость, любовь или ненависть, альтруизм или нарцис-



сизм. Мы никуда не продвинемся без дихотомного лексикона, и тот факт, что он дихотомный, делает нас негативно ангажированными, хотим мы этого или нет. Попытки говорить благожелательно о каждом встречном-поперечном — всего лишь камуфлирование имманентной негативности, из которой произрастает оценочная рефлексия и вся наша разумная деятельность, включая камуфлирование нарциссизма. В моем случае негативность связана с последовательным сожжением мостов и разрушением «тылов» — референтных групп, сообществ и кругов общения, к которым я когда-то принадлежал. Меня бесят любые формы ритуально-кланового обмена и, в частности, «круговая порука», тем более что это и есть *модус операнди* в отношениях между художниками и критиками, художниками и художниками, художниками и кураторами. Фраза Аристотеля «Платон мне друг, но истина дороже» — отражает сущность дела, поскольку отрицает круговую поруку как нравственную ценность (или нравственную категорию) и заодно иллюстрирует принцип негативности, его «хирургическую» целесообразность. Даже в религиозной философии попытки создать сугубо позитивную (афирмативную) систему отсчета без ссылок на «злые силы» не увенчались успехом. Определенные усилия (в этом направлении) были предприняты

Жаком Деррида и Жилем Делезом, первым — на ниве деконструкции, а вторым — в *criture rhizomatique*. Так или иначе, каждый из нас — жертва и одновременно адепт, продолжатель европейской «негативной» традиции, с учетом, что призывы к добру и высшей справедливости иллюстрируются с помощью полярных по отношению к ним образов. Словом, нарциссизм и негативность — инструментарий профессионалов (ударников «нематериального труда»), их рабочие средства и технологии. Негативность (поясняя) — это форма критической заинтересованности в происходящем.

В.К.: «Люди, лишенные известных верований и отданные на растерзание холодной действительности, не могут испытывать ничего кроме непрекращающейся судороги бешенства» (Тютчев). Витя, я говорил не о личном, а о коллективном нарциссизме, в частности, о «самоиронии» нашего с Аликом соц-арта. Коллективный нарциссизм без самоиронии (слово, отсутствующее в словаре) ведет к стадному патриотизму. Гимназистам, стрелявшимся в XIX веке оттого, что они не могли найти ответ на вопрос, «в чем смысл жизни», сегодняшняя психология отвечает: забота о родных, друзьях и близких. Путь от слепой любви, вызывающей у известных профессиональных мыслителей бешенство, — дорога к внеклановой истине (которая дороже Сократа), усталаяная благими намерениями. И первый шаг — адское подозрение в «браке по расчету» по отношению как к слепым служителям Эроса, так и к их «поводырям в пути ночном». Как сказала однажды одна писательница, «женщина может знать, что ее мужик подлец, но она любит этого подлеца». Ее высказывание не отличается от «верую, потому что абсурдно». Витя, дорогой, какие там «рабочие технологии»? Это кровь...

В.Т.: Изречения классиков, прошитые бисером, — ходкий товар! Помоему, ты впал в ханжество. Если бы не тридцать восемь лет знакомства, я бы решил, что у тебя синдром Гоголя, уморившего себя голодом на религиозной почве. Вы с Аликом всегда были циниками, и это воспринималось как профессиональный навык, своего рода зеркальный щит, спасающий от горгонального взгляда оппонентов и доброжелателей, соперников и соратников. На самом деле, главное — это честность и, в известной мере, жестокость по отношению к самому себе. Еще раз благодарю за цитаты.

В.К.: Я не согласен с тем, что Гоголь впал в ханжество. Ханжество всегда отличалось хорошим аппетитом. Гоголь впал в будущее. В соцреализм второго тома «Мертвых душ». Под взглядом Горгоны большинство из нас потеряло способность меняться. Не одичание, а окаменение — вот ключевое свойство профмыслителя. Мы с Аликом всегда «цинично» заявляли, что (как «концептуальные эклектики») оставляем за собой право менять свою точку зрения.



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.

Виталий Комар
Родился в 1943 году в Москве.
Крупнейший российский художник, один из основателей соц-арта. С 1972 года работает в соавторстве с Александром Меламидом. Живет в США.

ЖИВОПИСЬ И ФИЛОСОФИЯ, СВОБОДА И ПРОСТРАНСТВО

ДЕЛЕЗ Ж. ФРЭНСИС БЭКОН. ЛОГИКА ОЩУЩЕНИЯ. СПБ.: МАСШИНА, 2011.

СЕРГЕЙ ФОКИН



Слово «свобода» не принадлежит к глоссарию Жили Делеза, равно как живопись бежит философии. Последняя, однако, понимается французским мыслителем как искусство приложения и преумножения сил и как таковая может померяться могуществом с изобразительными практиками. В сущности, философия Делеза представляет собой один из самых актуальных вариантов воли к власти в смысле Ницше, равно как искусство Бэкона — психологического реализма в высшем смысле, как понимал его Достоевский.

Актуальность психологического реализма Бэкона не в потребности в фантастическом, каковую испытывал в свое время автор «Записок из подполья», а в упражнении воли к материалистичности: автор этюдов человеческого тела, мужской спины и ребенка-паралитика, безусловно, последовательный, — я бы даже сказал, диалектический, — материалист. Во всяком случае более материалистического живописца в XX столетии трудно будет отыскать, разве что вспомнить Люсьена Фрейда, знаменитого мясника-портретиста и внука полузабытого отца-основателя того самого психоанализа, теоретические фикции которого требовали прочных литературных опор, в том числе из наследия психологического реалиста Достоевского, прекрасно сознававшего, что для всякого сына, в особенности незаконнорожденного, нет большей власти, чем прикончить зарвавшегося папашу.

Многие вещи Бэкона воспринимаются так, будто они написаны Смердяковым — разумеется, в отместку отцу Карамазову, в имени которого необходимо расслышать или разглядеть смешение двух, по меньшей мере, слов: «мазок», в том числе в медицинском смысле, и «богомаз». В перспективе словотворчества Достоевского с его легким помешательством на анатомической картине Гольбейна «Мертвый Христос в гробу» (1521), писанной, как известно, с реального

еврея-утопленника, наглядно обнаруживается, что Бэкон — едва ли не последний бесстыдный богомаз европейской живописи. Сила его мазка и колорита такова, что живописец больше не нуждается в мертвом теле, чтобы описать смерть Бога. Совсем напротив, на живых с виду людях, телах, спинах, младенцах художник вскрывает, будто скальпелем, болезненные нарывы, чтобы из них хлынуло, словно гнойным током, тело без органов, плоть или материя как таковая, не ограниченная ни естественными функциями человеческого тела, ни искусственными ограничениями, накладываемыми на наше видение классическими формами искусства.

С моей точки зрения, книга Делеза не столько о художнике Бэконе, сколько о живописи как таковой, равно как живопись английского художника не столько про уродов и людей, сколько о самой живописи, о той несвободе, которую накладывает музейная, окультуренная, олитературенная живопись на логику восприятия. Бэкон гениально показывает, что когда мы видим то, что видим, мы видим главным образом то, что нам показывают. Задача Бэкона, как определяет ее Делез, в том, чтобы освободить взгляд от клише образов, а живопись — от всякого художества. Поставить художника и его зрителя в равно неловкое положение — чтобы первый писал так, будто режет по живому, а второй смотрел

так, будто это его режут. Вот почему ключевое понятие Делеза, размышляющего о живописи Бэкона, — тяжеловесное, почти хайдеггерианское понятие присутствия: «Присутствие всегда действует непосредственно на нервную систему и делает репрезентацию, как само изображение, так и его передачу — невозможным» (с. 64–65). Отсюда взаимоистерия художника и зрителя. Если первый заимствует психическую материю мазка не из модели, не из мертвого тела еврея-утопленника, в котором еще так остро нуждался Гольбейн, а из не обремененного культурой взгляда идеального зрителя, то последний смотрит на картину Бэкона так, будто видит на ней свои собственные болячки, физические и психические.

Как уже было сказано, слово «свобода» не принадлежит к числу заветных концептов Делеза: в его словаре вообще нет понятий классической философской традиции. В сущности, в отношении философии мысль Делеза занимает такую позицию, какую занимает живопись Бэкона в отношении живописи: как живопись Бэкона является живописью до живописи, так и философия Делеза является философией до всякой философии. В таком определении ключевым выступает предлог «до»: философия до философии никоим образом не вписывается в парадигму «после», всяких там «пост», особенно «постмодернизма» или постструктурализма. Постмодернизм, равно как постструктурализм — это такие пустопорожние понятия, не схватывающие даже йоты содержания опыта Делеза. Назвать Делеза постструктуралистом — все равно что обозвать Бэкона постимпрессионистом.

Но если Делезу нет никакого дела до свободы, это не значит, что его мысль диктуется тоталитаризмом, хотя некоей тяги к тотально-

сти в ней нельзя не почувствовать. Именно из культа тотальной философии рождаются странные, невероятные и необыкновенно увлекательные выходы или даже выходы Делеза-философа в пространстве литературы, кино или живописи. Исследования, которым предается философ, рассуждая о Прусте, «Фильме» Беккета или живописи Бэкона, необходимо воспринимать не в перспективе постмодернистских игр мысли и не-мысли, а в понятиях некоей онтологии перевода. В сущности, когда Делез рассуждает о живописи Бэкона, он переводит язык живописи на язык философии, пытается подобрать к фигурам живописца некие слова из философского словаря: вот почему искусствоведы впадают в недоумение, если не в бешенство, сталкиваясь с рассуждениями философа. В сущности, в присутствии Делеза, рассуждающего на своем языке о живописи Бэкона, классическое искусствоведение просто-напросто лишается языка, чего в определенном смысле и добивались Делез-философ и Бэкон-живописец: и тот, и другой хотели, чтобы классическое искусствознание, равно как классическая философия, заткнулись или продолжали говорить, но только о своем и для своих.

В заключение несколько слов — о переводе и редакции. Перевод А. Шестакова — мастерский, я бы даже сказал: слишком мастерский, хотя выполнен он только-только начинавшим переводчиком, лет пятнадцать тому назад. Не могу сказать в точности, в чем заключалась и как осуществлялась доводка русского текста, но, на мой взгляд, нынешний вариант слишком мастерский, с претензией на шедевр. В этом, с моей точки зрения, заключается парадокс и компромисс: я значусь редакто-

ром этого текста, я действительно был его первым читателем лет пятнадцать тому назад или около того, но сейчас, перечитывая текст по-русски, я не нахожу в нем не только следов своей правки, но порой даже присутствия языка Делеза. В сравнении с оригиналом, русский как будто отшлифован, отполирован, приглажен — но это такая гладкопись, за которой, с моей нынешней точки зрения, пропадает некая живость и живопись языка Делеза, некая глупость его языка, такой идиотизм стиля или пресловутый адамический язык, язык до языка, которого искали с равным упорством Делез и Бэкон.



Сергей Фокин
Родился в 1959 году в Ленинграде. Филолог, литературовед, переводчик. Автор монографий «Альбер Камю: Роман. Философия. Жизнь» (1999), «Философ-вне себя: Жорж Батай» (2002), «Русская идея» во французской литературе XX века» (2003), «Пассажи: Этюды о Бодлере» (2011). Переводчик произведений А. Бадью, Ж. Батай, Ж. Делеза, Ж. Деррида, М. Мерло-Понти, А. Роб-Грийе, Ж.-П. Сартра и других. Живет в Санкт-Петербурге.