



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 Бударйтскис (Москва)
Д. Голышко-Вольфсон (С.-Петербург)
Арсений Жилиаев (Москва)
Ольга Копёнкина (Москва)
Андрей Паршиков (Москва)
Алексей Пензин (Москва)
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)
D. Golyenko-Volfson (St.-Petersburg)
Arseniy Zhilyaev (Moscow)
Olga Kopenkin (New-York)
Andrei Parshikov (Moscow)
Alexei Penzin (Moscow)
Kety Chukhrov (Moscow)
Stanislav Shuripa (Moscow)

lay-out
Galina Mukhina
proof reading
Irina Lobanovskaya

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

125104, Москва,
Большой Палашевский пер.,
д. 9/1
тел.: (495) 609 0812
факс: (495) 609 0812
E-mail: mos.artmag@gmail.com
<http://permm.ru/menu/xzh/>
<http://xz.gif.ru>

ART MAGAZINE OFFICE:

9/1, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: (495) 609 0812
fax: (495) 609 0812
E-mail: mos.artmag@gmail.com
<http://permm.ru/menu/xzh/>
<http://xz.gif.ru>

В оформлении обложки использована работа группы ИРВИН «Государство во времени. Лагос/Нигерия, июль 2010», фото, 2010.

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

НАСТОЯЩЕЙ НОМЕР
ВЫШЕЛ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ:

victoria – виктория –
the art of being искусство быть
contemporary современным

v — a — c

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

ГЛОКАЛЬНЫЙ ГЛЮК



Художественный журнал

Наше новое будущее

Часть 1

В двух предшествующих номерах, № 82 и № 83, «ХЖ» подводил итоги десятилетия нулевых. И похоже, что по мере того, как эти номера готовились и выпускались, нулевые и в самом деле закончились. Волна протеста, прокатившаяся по всему миру и в конце 2011 года дошедшая до России, повсеместно нарушила утвердившийся в минувшем десятилетии статус-кво. При этом первым же и наиболее очевидным симптомом новой эпохи стало иное переживание времени. Если десятилетие «стабильности» пыталось, заблокировав перспективу, повернуть ее вспять, заставив нас переживать настоящее как прошлое, то сегодня перспектива вновь устремилась в будущее. Как выяснилось, внутри неолиберальной гегемонии продолжали существовать и взрывать субъективности, способные к требованию «нового социального порядка» (А. Бикбов «По ту сторону "культурной политики неолиберализма"»). Этот новый порядок указывает на перспективу, где больше нет места «институтам представительного народовластия и социальным иерархиям», где торжествуют «демократия прямого присутствия» и «способы нерыночной взаимовыручки и неподконтрольного творческого взаимодействия» (Д. Голынкин-Вольфсон «Искусство протеста...»).

Этот протестный взрыв обозначил пределы так называемого политического искусства нулевых. Впрочем, еще до слома десятилетий стало заметно, что искусство это склоняется к «нечестивому союзу между критикой и капиталом» (Х. Фостер «Посткритическое») и «постепенно обзаводится собственной целевой аудиторией, выставочными площадками, рыночной инфраструктурой, и главное, прочными отношениями с культурной администрацией» (Д. Голынкин-Вольфсон «Искусство протеста...»). В ответ на это «наше новое будущее» предложило иную художественную парадигму — искусство протеста, которое отказывается от традиционных форм репрезентации в пользу «коллективного творчества, направленного на создание открытых школ свободы, где люди могли бы учиться самоорганизации и отстаиванию своих прав» (А. Жилиев «Этика будущего...»).

Впрочем, если минувшее десятилетие узнавало себя в непримиримом, хотя, как оказалось, во многом и мнимом противостоянии политического ангажмента и художественной автономии, то и на этот раз этическая редукция искусства сопротивления столкнулась с обвинениями, что его программа — лишь форма «социального и образовательного дизайна». Сторонники подобной критики склонны считать, что этическим и демократическим является не то «искусство, которое могут делать все», а то, которое «выражает универсальные ценности демократичности» и предполагает «глубокое проникновение в жизнь "всех" и понимание этой жизни» (К. Чухров «Тезисы о ложной демократичности современного искусства»).

Насколько подлиннен или мним этот конфликт новой эпохи — покажет будущее. Пока же еще раз отметим сам факт, что эта эпоха вернула нам категорию будущего и что вместе с ним к нам вернулась утраченная ранее способность к воображению. Так, мы можем попытаться представить себе то, что на протяжении долгого десятилетия казалось невозможным — «будущее, в котором конец света не наступил, но капитализма больше нет» (А. Рябова «Бывшие банки»). Говоря иначе, новая эпоха вновь возвращает волю к утопиям, которые «приходят к нам как едва слышимые послания из будущего, которое, быть может, никогда и не станет реальностью» (Ф. Джеймисон «Политика утопии»).

Журнал можно приобрести в Москве:
магазин «Новодел», Б. Палашевский пер., 9/1
магазин «Фаланстер», М. Гнездиковский пер., 12/27
магазин «Фаланстер» в Центре современного искусства «Винзавод»,
4-й Сыромятнический пер. д. 1, стр. 6
магазин «ВХУТЕМАС», Зоологическая ул., 13
магазин «Циолковский», Новая пл., 3/4, п. 7Д

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

6

БЕЗ РУБРИКИ
Бывшие банки
Анастасия Рябова

10

ПУБЛИКАЦИИ
Политика утопии
Фредрик Джеймисон

26

АНАЛИЗЫ
**Искусство протеста:
когда люди и медиа
выходят на улицу**
Дмитрий Голышко-Вольфсон

38

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**Этика будущего.
Искусство в чрезвычайной
ситуации появления надежды**
Арсений Жиляев

46

ЛЕКЦИИ
**Тезисы о ложной
демократичности
современного искусства**
Кети Чухров

58

ТЕОРИИ
**Глокальное и сингуниверсальное.
Размышления об искусстве
и культуре в глобальном мире**
Тьерри де Дюв

68

БЕСЕДЫ
**По ту сторону «культурной
политики неолиберализма»**
Александр Бикбов

84

КРУГЛЫЙ СТОЛ
«За честное искусство»
*Юрий Альберт, Виктор Мизиано,
Хаим Сокол, Мария Чехонадских,
Кети Чухров*

98

РЕФЛЕКСИИ
Посткритическое
Хэл Фостер

108

КНИГИ
**Геральд Рауниг:
размышления
о неконформной
микрopolитике
художественного активизма**
Максим Алюков

114

ВЫСТАВКИ
Будущее должно быть опасным
Андрей Паршиков

120

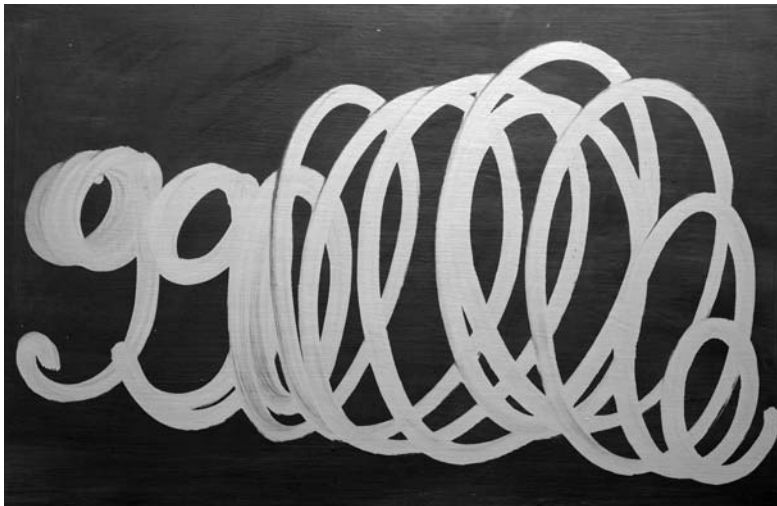
ВЫСТАВКИ
**Звуки молчания: белорусские
художники в поисках новых
арт-стратегий и тактик**
Ольга Шпарага

128

ВЫСТАВКИ
Границы идентичности
Артем Темиров

Анастасия Рябова

Бывшие банки



Материал проиллюстрирован работами из проекта Анастасии Рябовой «Форсировать фарс, чтобы умереть» (2012)

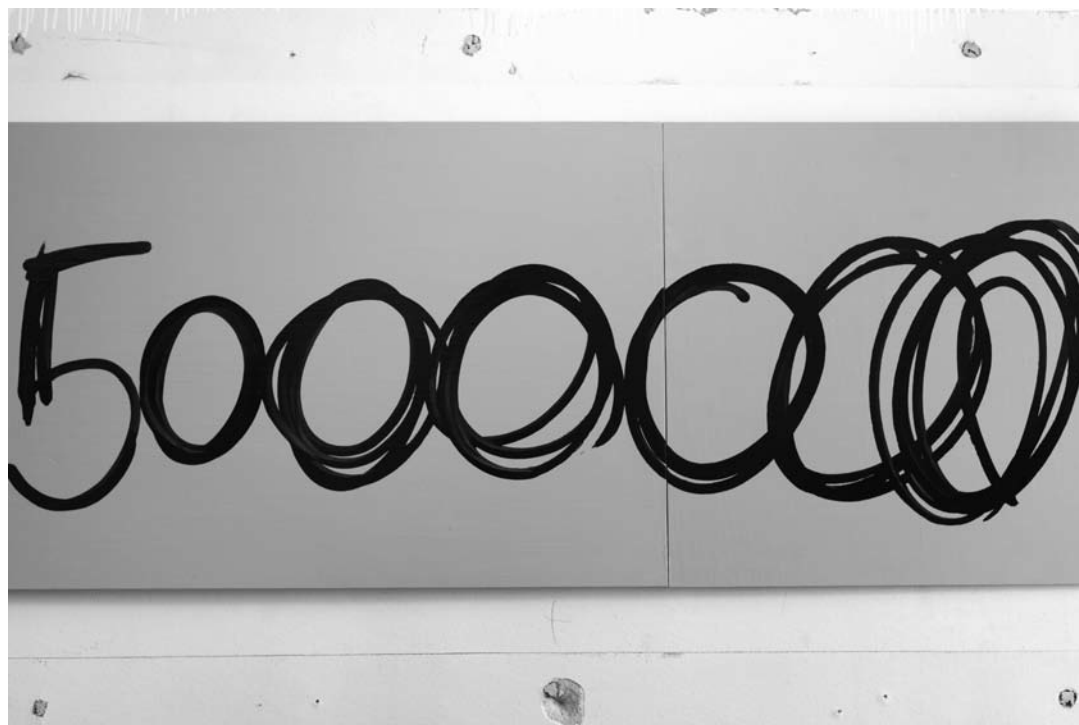
Что, если представить себе будущее, в котором конец света не наступил, но капитализма больше нет? Банки утратили свою функцию — и не только банки, но и монетные дворы, фондовые биржи и т.д. Вся финансовая инфраструктура покинута, ведь она больше никому не нужна.

Сегодня кажется, что банк — последнее место, которое может оказаться заброшенным. Я видела такие банки всего два раза в жизни. Первый раз — в Париже пару лет назад. Это было огромное девятиэтажное здание 80-х годов, которое вроде как засквотировали художники. Художник там, правда, был всего один — он постоянно что-то рисовал и показал нам выставку, организованную им и его друзьями в пустынном полуосвещенном коридоре. Обитатели этого сквота — молодые люди из социальных низов, ютящиеся в одной комнате огромнейшего здания. Все это напоминало коммуны, но не из коммунистической утопии, а из постапокалиптического будущего дешевой кинофантастики. Один большой общий стол, общий запас еды, общие наркотики, общие проблемы и неприветливая внешняя среда, вылазки в которую позволяют сквотерам кое-как выживать. Неподалеку стояли другие банки, функционирующие по законам рынка, — тем законам, которые загнали в стены этого здания его временных жильцов. На тот момент этот банк был бывшим. Он утратил свою функцию и

стал пристанищем для бездомных. Временно.

Второй раз я увидела заброшенный банк через год. Он находился в цокольном этаже большого особняка в центре Москвы. Сам особняк — старая усадьба — является памятником архитектуры. Проникнуть туда можно только через окно. Банк был действительно брошен. Оставлен в спешке. На полу были видны следы былой жизни: бумага, канцелярские принадлежности, электрические кабели и провода от компьютеров. Но само помещение было пустым. Сразу представляешь, что оно может быть чьим-то домом. Комната за тридцатисантиметровой бетонной дверью с кодовым замком может быть спальней, а комната, за стеклом которой когда-то сидел кассир, например, баром. Какой может быть новая форма использования этого пространства? Когда-то с трудом можно было представить, что в цехах того или иного завода будут располагаться выставочные залы или галереи. Банки, как и выставочные площадки на территории джентрифицируемых заводов, могут стать памятниками странной эпохи, имя которой капитализм.

Сегодня финансовые центры вытесняют производство на периферию — в страны третьего мира, на окраины больших городов — и становятся своеобразными храмами процветающих столиц, концентрируя вокруг себя финансовые



элиты, тянущие за собой весь сектор эксклюзивных услуг (бутики, дорогие рестораны, современное искусство). Результат — благополучие меньшинства, оазис, к жизни в котором должно стремиться оставшееся большинство.

Летом 2011 года в Афинах банки задраили витрины стальными ставнями. Это было свидетельство страха владельцев перед атакующими город манифестантами. Афинские банки не выглядели брошенными, они казались осажденными крепостями в городе, который давно захватили мятежники.

В Москве я недавно была в бывшем Музее революции, который теперь стал Музеем современной истории России. Странно смотреть на революцию в музее — на бывшую революцию. Ее век прошел, не успев закончиться. Это была

не та революция, о которой мы мечтаем, а значит, и авангарда еще не было.

Размышляя, я брожу по руинам капитализма, отчетливые силуэты которых все видят уже сейчас. Что ждет нас за этой бетонной дверью толщиной в бесконечность? Пережив финансовый апокалипсис, мир обновится, и банки утратят свою непререкаемую необходимость. А может быть так: капитализм настолько усложнится, что банки как институт просто устареют. Их упразднят как лишнее звено в цепочке финансовых интеракций. А дальше как обычно: миллионы безработных — бывших банковских служащих.

Для многих есть что-то противостественное в утверждении, что современное искусство и капитализм — вещи не просто сопряженные, но и взаимозависимые. И тем не менее это так. Попытки опустить проблему рыночных отношений в искусстве демонстрируют нежелание понять тот мир, в котором мы живем. Мир, в котором капитализм — единственная реальность. Хуже может быть только дальше. Размышления о будущем, в котором эта ситуация преодолена, раскрывают перед нами целый спектр возможных вариантов исхода. Фантазируя, я приближаю конец не только нынешней экономической системы, но и смерть современного нам искусства.

Мы живем в эпоху, когда искусство и есть экономика, причем неважно, где это искусство находится: на улице или в квартире, в музее или в галерее, на производственных площадках опустевшего завода или в корпоративной коллекции на территории стеклобетонного небоскреба внутри громадного финансового центра.

В вопросе взаимоотношений искусства и финансовой экономики мне кажется интересной позиция Брайана Холмса¹. Он считает, что восприятие актуальной культуры как некоего зеркала, в котором отражаются существующие экономические отношения, неверно. Культура не может быть сторонним наблюдателем, находящимся вне капитализма и лишь рефлексирующим тот или иной симптом общественной болезни. Очевидно, что она в той же мере включена в производство и поддержание нынешних экономических отношений, в какой последние включены в производство современной культуры. Восприятие культуры как поля разворачивания неких симптомов дает возможность относиться к ситуации отстраненно, критически, но не более того. Здесь критическая дистанция связывает нам руки и не дает возможности вмешаться в ситуацию,

каким-либо образом на нее воздействовать или ее изменить. При этом я не уверена, должно ли искусство стать инструментом непосредственного осуществления социальных преобразований. Скорее, оно может быть неким сбоем в системе, инспирирующей практикой, а не прямым орудием борьбы.

Учитывая, насколько крепко связаны друг с другом искусство и капитализм, можно предположить, что искусство, каким мы его знаем сейчас, без капитализма станет таким же бывшим, как и банки в бесфинансовом пространстве. А эти банки смогут стать для искусства надежными хранилищами, неформальными музеями, бездонными складами. Брошенный банк, наполненный бывшим современным искусством, — поучительный артефакт в мире, где жизнь будет строиться вокруг других общественных институтов и других ценностей.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Holmes B. The Aesthetic Analysis of Finance Capitalism (видеозапись лекции: <http://www.youtube.com/watch?v=2BL5zuXKdC0&feature=relmfu>).

Анастасия Рябова

Родилась в 1985 году в Москве.

Художник. Живет в Москве.

Фредрик Джеймисон

Политика утопии*

Утопия представляет собой одно из тех редких явлений, в которых понятие неотличимо от реальности, а онтология совпадает с репрезентацией. Есть ли сегодня у этой особой сущности какая-либо социальная функция? Если нет, то, возможно, причину стоит искать в том исторически беспрецедентном процессе распада нашей планеты на два совершенно разных мира, который характеризует сегодняшнюю глобализацию. В одном из этих миров социальная дезинтеграция достигла абсолютного уровня — кругом царят убожество, нищета, безработица, голод, грязь, насилие и смерть, — так что детально разработанные социальные схемы утопических мыслителей в этом контексте становятся настолько же пустыми, насколько и неуместными. В другом же мире — невиданное благосостояние, компьютеризованное производство, научные и медицинские открытия, непредставимые еще столетие назад, и столь же удивительное бесконечное разнообразие коммерческих и культурных развлечений — все это делает утопические фантазии и спекуляции такими же скучными и устаревшими, как и рассказы о космических полетах, сочиненные в дотехнологическую эпоху.

Однако само слово «утопия» пережило это масштабное моральное устаревание и остается символическим маркером, сущностная политическая борьба вокруг которого все еще помогает нам проводить

границу между левым и правым. Для левых «утопическое» стало кодовым обозначением социализма или коммунизма, в то время как для правых это синоним «тоталитаризма» или фактически сталинизма. И все же эти два понимания определенным образом пересекаются: оба они подразумевают, что политика, направленная на радикальное преобразование действующей системы, должна быть названа утопической — с правым подтекстом: эта система (понимаемая сегодня как свободный рынок) — часть человеческой природы, любая попытка изменить ее будет сопровождаться насилием, а сохранение достигнутых (вопреки человеческой природе) изменений окажется невозможным без диктатуры. Таким образом, здесь мы имеем дело с двумя практико-политическими проблемами: с одной стороны — с левой критикой социал-демократического реформизма, с другой — с рыночным фундаментализмом. Но почему бы не обсудить эти вопросы открыто и прямо — без обращения к чисто литературной, на первый взгляд, проблеме утопии? Эту проблему можно сформулировать и наоборот: ничто не мешает нам обсуждать утопию как историческую и текстуальную или даже чисто философскую проблему, но не следует усложнять ее, приплетая сюда политику. (В конце концов, разве не использовали это слово некоторые из наиболее выдающихся политиков с обеих сторон лишь для того,

IRWIN. «Государство во времени. Лагос/Нигерия, июль 2010», 2010

* Текст был впервые опубликован в журнале New Left Review, № 25, January/February 2004.

чтобы оскорбить своих оппонентов и запятнать их репутацию?)

И все-таки закат утопической идеи — важнейший исторический и политический симптом, сам по себе заслуживающий как минимум диагностики, а, может быть и новой, более эффективной терапии. Начнем с того, что характеризующее постмодерн ослабевание чувства истории и способности воображать историческое различие парадоксальным образом совпало с исчезновением пространства по ту сторону любой истории (или после ее конца), которое мы и зовем утопией. Кроме того, сегодня достаточно сложно вообразить радикальную политическую программу без идеи системной инаковости, иного общества — а эту идею поддерживает, хотя и совсем слабо, только идея утопии. Разумеется, это не значит, что, стоит нам только возродить идею утопии, и мы тут же увидим основные контуры новой эффективной практической политики эпохи глобализации. Просто без новой утопии мы никогда не придем к видению новой политики.

Искоренение зла

Итак, начнем еще раз — с самих текстов утопий. Здесь возможны два типа анализа, которые можно обозначить соответственно как каузальный и институциональный, или диахронический и синхронический. Первый из них связан с утопическим миром как таковым, или, точнее, с тем, каким образом из этого мира удаляется тот или иной «корень всех зол». Например, у Томаса Мора (и у Платона) проблема, как известно, решалась при помощи отмены частной собственности — что, по-видимому, делает обоих предшественниками коммунизма. Но если взглянуть более внимательно и проанализировать теорию человеческой природы, лежащую в основе этих предприятий по уничтожению института частной собственности, то мы увидим позицию, в корне отличную от коммунистической: корень всех

зол — в золоте, то есть деньгах, а чтобы прийти к лучшей и более гуманной форме жизни, мы должны с помощью утопических законов и установлений подавить в человеке жадность (как психологическое зло). Вопросы иерархии и эгалитаризма у Мора оказываются подчинены более фундаментальной проблеме — проблеме денег. Утопизм этого типа имеет длинную и славную родословную, ведущую от Прудона и Генри Джорджа к Клиффорду Дугласу и Эзре Паунду с его любимой гербовой бумагой. Однако сами эти имена говорят нам о том, что критику денег не совсем корректно считать этапом, непосредственно предшествующим идеям коммунизма.

Мор был озабочен уничтожением индивидуальных отношений собственности, в то время как Марксова критика собственности была направлена на уничтожение законодательно закрепленного индивидуального обладания коллективными средствами производства. Уничтожение такого типа частной собственности должно привести к ситуации, в которой исчезнут не просто социальные иерархии и индивидуальные проявления несправедливости, а классы как таковые. При этом я также хочу подчеркнуть, что ключевым у Маркса является то, что его теория не предполагает понятия человеческой природы — в ней нет ни эссенциализма, ни психологизма, и она не постулирует никаких основополагающих влечений, страстей или грехов вроде стяжательства, жажды власти, жадности или гордыни. Маркс дает структурный диагноз, который прекрасно согласуется с современными экзистенциальными, конструктивистскими, или антифундаменталистскими, и постмодернистскими взглядами, исключая любыми допущениями о некоей предзаданной человеческой природе или сущности. Не существует единой человеческой природы, есть лишь множество «природ», поскольку так называемая человеческая природа исторична: каждое общество соз-

дает свою собственную. Перефразируя Брехта: раз человеческая природа скорее исторична, чем естественна, скорее создана самими людьми, а не определена от природы генами и ДНК, значит, люди могут самостоятельно изменять ее, значит, она не предопределена судьбой, а является продуктом человеческой деятельности.

Таким образом, Марксов антигуманизм (если использовать другое название этой позиции), или структурализм, или даже конструктивизм знаменует собой большой прогресс по сравнению с Мором. И как только мы начнем понимать утопизм именно в этом ключе, перед нами тут же откроется множество различных способов переизобретения утопии — по крайней мере в этом первом смысле, как избавления от того или иного «корня всех зол», который теперь мыслится скорее как структурная, а не психологическая сущность. Эти различные возможности могут определяться и в практико-политическом ключе. Например, если я задамся вопросом, какое требование к нашей собственной системе будет сегодня наиболее радикальным (то есть таким, которое невозможно выполнить, не преобразовав систему до неузнаваемости, и которое тотчас же озаглаживает начало общества, структурно отличного от сегодняшнего на всех возможных уровнях: от психологического до социологического и от культурного до политического), то это будет требование полной занятости, всеобщей полной занятости во всем мире. Как неустанно повторяют нам экономические апологеты сегодняшней системы, капитализм не может процветать в условиях полной занятости — чтобы нормально функционировать и избегать инфляции, обязательно нужна резервная армия безработных. Поэтому проблема полной занятости будет затем усугублена всеобщностью этого требования, ведь для поддержания внутренней динамики капитализму всегда нужен фронт, вечная экспансия. Однако утопизм этого требования

замыкается внутри себя, поскольку ясно, что не только установление полной занятости преобразит систему — более того, для установления полной занятости эта система уже должна быть трансформирована. Конечно, я не могу сказать, что это в строгом смысле слова замкнутый круг, но такая ситуация определенно открывает пространство для утопического скачка, разрыва между нашим эмпирическим настоящим и утопическими установлениями воображаемого будущего.

Однако такое будущее — неважно, воображаемое или нет, — влияет и на наше настоящее, выполняя для него диагностическую и критически-содержательную функцию. Выдвижение полной занятости на первый план как фундаментального утопического требования действительно позволяет нам вернуться к конкретным обстоятельствам и ситуациям, находить в них темные пятна и патологические измерения и считать их как множественные симптомы и эффекты «корня всех зол» в виде безработицы. Преступления, войны, упадочная массовая культура, наркотики, насилие, скука, жажда власти, развлечений, нирваны, сексизм, расизм — все это может быть представлено как результат неспособности общества совладать с производительностью своих граждан. Таким образом, внутренняя замкнутость утопизма одновременно становится здесь как политическим видением и программой, так и критическим и диагностическим инструментом.

Я развил это предположение — которое, несомненно, присутствовало уже у Мора¹ и в которое я тоже верю, хотя нам еще предстоит решить, что слово «верю» может значить в разговоре об утопиях — я развил его с тем, чтобы отделить от другого понимания утопии, к рассмотрению которого я сейчас и перехожу, попутно возвращаясь (как, разумеется, всегда и следует делать) к Томасу Морю. Предположим, что подлинно утопическое измерение текста Мора не имеет никакого отношения к его идеям относительно

человеческой природы и денег, а связано только с его описанием утопических установлений и повседневной жизни — то есть с политической организацией Утопии: делением острова на пятьдесят четыре города, организацией в группы по тридцать семейств, сифогрантами, филархами, сенатом, триборами, выборным князем, устройством этих семейств (и организацией трапез), браком, рабами, сельскохозяйственными обязанностями, правом и т.д. И если мы хотим сосредоточиться именно на этой стороне дела, то сперва должны понять, что подобная смена перспективы приведет к трансформации нашего первоначального видения утопии. Рискну предположить, что в первой версии утопии, связанной с понятием «корня всех зол», наш интерес, по сути, имел экзистенциальный характер: как индивиды мы постоянно связаны с деньгами, алчностью и собственностью, поэтому нам интересно, какой была бы жизнь без них. Это перспектива, как мне кажется, сохраняется даже в приведенном мною примере с проблемой занятости: почти у всех из нас есть работа, и тем не менее нам знаком страх перед безработицей, связанная с ним деморализация, ужасные последствия скуки, потеря жизненных сил и отсутствие продуктивности — пусть даже наше восприятие этих вещей отдает буржуазностью и возможно лишь при помощи интроспекции.

Анонимное блаженство

Однако стоит нам обратиться к утопическим политическим схемам и установлениям, о которых я только что говорил, как перед нами встает картина абсолютной анонимности. Жители Утопии представлены как статистическое население — в ней нет места личностям, не говоря уже об экзистенциальном «жизненном опыте». И когда Мор описывает их как «народ легкий и веселый, затейливый, любящий досуг» и утверждает, что, следуя Аристотелю, «духовные наслаждения они ценят более (они считают их пер-

выми и самыми главными)», такое описание не индивидуализирует их, но скорее улучшает общее, статистическое впечатление². Все описание Утопии дано в режиме своего рода антропологической инаковости, которая никогда не вызывает в нас желания попытаться вообразить себя на их месте, спроецировать на живущего в Утопии индивида конкретную экзистенциальную судьбу — несмотря на то, что нам уже известны все детали его повседневной жизни (в наши дни понятие повседневности практически вытеснило понятие частной жизни). На это можно возразить, что начиная с утопий вроде «Вестей ниоткуда» Уильяма Морриса такой деперсонализации уже не наблюдается, однако дело, вероятно, в том, что его шаблонные персонажи-викторианцы просто немного ближе к нам во времени³. Как бы то ни было, все эти соображения следует принять к сведению, и я считаю, что эффект анонимности и деперсонализации — фундаментальная часть содержания и функционирования утопии. Таким образом, сухость и бесцветность, которые, как правило, приписывают утопическим текстам, начиная с Мора, не просто литературный изыск или недостаток — именно в них и заключена главная сила утопического процесса как такового. Эта сила укрепляет то, что сегодня иногда называют демократизацией или эгалитаризмом и что я предпочитаю называть плебеизацией — нашу десубъективацию, происходящую в ходе утопического процесса, потерю психических привилегий и духовной частной собственности, сведение всех нас к тому самому психическому разрыву или той нехватке, которые и создают нас как субъектов и которые мы отчаянно силимся скрыть от самих себя.

Вернемся к предложенному мной различию между двумя утопическими перспективами, первая из которых связана с понятием «корня всех зол», а вторая — с политическими и социальными установлениями. Каждую из них нам следовало бы рассмотреть двумя

разными способами: как исполнение желаний и как конструирование. Оба этих подхода связаны с удовольствием: исполнение желаний по определению подразумевает удовольствие, хотя его получение может происходить окольными путями или через множественное опосредование при помощи замещающих объектов. Эрнст Блох давно научил нас, что реклама патентованных лекарств использует упрямое сидящее в нас зерно тоски по вечной жизни и видоизменению тела. Тем более очевидны такие желания, когда мы доходим до утопий, где почти на поверхности маячат старые крестьянские мечтания о стране изобилия, в которой жареные курицы сами летят в рот, или более просвещенные фантазии о рае небесном и саде земных наслаждений.

Удовольствия же от конструирования могут показаться не столь очевидными: о них следует думать в терминах гаражной мастерской, домашних строительных наборов, конструкторов *Lego*, бриколажа и комбинирования всевозможных вещей. К этому также надо добавить особое удовольствие миниатюризации — ручное воспроизведение огромных объектов в миниатюрных масштабах, которое ты можешь осуществить и опробовать сам, как в случае домашних химических наборов, или изменить и построить заново в бесконечных вариациях, основываясь на новых идеях и новой информации. Эти утопические конструкции, подобно миниатюрным железным дорогам разума, передают дух неотчужденного труда и производства гораздо лучше, чем понятия *письма (écriture)* или *игры (Spiel)*.

Жанры политической воли

И все же эти перспективы — конструирование не в меньшей мере, чем исполнение желаний — имеют свои ограничения. Не все желания мы можем вообразить себе полностью, ведь даже у фантазии есть пределы — так действуют ограничения нарратива и Реального. Не все конструкции могут быть

построены — таковы ограничения сырых материалов и исторической ситуации, выступающие как статика и динамика, первичные законы гравитации и движения, законы построения воображаемых общностей. И некоторые из этих структурных ограничений могут быть определены при помощи сравнения с родственными жанрами или типами дискурса.

Я насчитал четыре формы, с которыми тесно связана утопия: манифест, конституция, наставление монарху и великое пророчество, включающее в себя такой подвид, как сатира — обличение падшего, греховного мира, — которую Роберт Эллиотт представлял как зеркальную противоположность утопического текста и которая присутствует уже в первой книге самой «Утопии» Мора⁴. Оставили в ней особый след и два других жанра. В первой книге дана беседа Гитлодея с Мором и его друзьями, которая завершается описанием самой Утопии во второй книге (хотя сначала была написана именно вторая книга). Первая книга представляет нам острую сатиру на пороки эпохи, порой переходящую в пророчество⁵. Она исключает жанр наставления монарху, поскольку Гитлодей отказывается от возможностей двора и роли советника государя. В ней отсутствует видение какой-либо фундаментальной силы, способной вызвать радикальные изменения, — ей сущностно не хватает того, что, по мнению Альтюссера, обязательно должно присутствовать в манифесте (в число которых он включал «Государя» Макиавелли, текст, написанный почти в то же время, что и моровская «Утопия»)⁶. Что же касается написания конституций — занятия, достигшего своего расцвета в революционном XVIII веке, но практикуемого и поныне (например, Жискара д'Эстена), — то установления второй книги слегка напоминают нечто вроде конституции, но с одним важнейшим отличием: если отдельные законы созданы, чтобы исключать или предотвращать некоторые конкретные действия, пер-

формативно определяемые как преступления, то риску утверждать, что конституции пишутся также и для того, чтобы предотвратить свершение некоторых событий — причем эти события имеют скорее коллективный, а не индивидуальный характер. Действительно, достаточно лишь бросить беглый взгляд на самую успешную из всех конституций — американскую, чтобы понять, какие именно события она должна предотвращать. Конституции создаются, чтобы предупреждать революции, предотвращать беспорядок и радикальные социальные перемены. И, безусловно, Джефферсон совершил характерную категориальную ошибку, когда попытался прописать в конституции право на восстание. Но поскольку утопия изначально находится по ту сторону истории, ограничения и положения, которые жанр конституции предполагает для предотвращения революции, оказываются излишними. И лишь в современную эпоху появляются нарративы, герои которых устраивают революцию против самой утопии — и сам этот процесс приносит им больше удовлетворения, чем первоначальное ее основание.

Мы не будем подробно останавливаться на литературном анализе (дискурсивном, структурном или семиотическом) этих различных жанров и видов, как и на том, что они говорят об интересующем нас жанре утопии. Скажем лишь, что подобный анализ помог бы определить конкретные отношения с политическим как таковым, поддерживаемые не только утопией как текстом, но и в целом утопическим мышлением и утопическим порывом. Как я уже заметил, эти отношения носят особый, парадоксальный характер: утопия одновременно и слишком, и недостаточно политична. Оба этих распространенных упрека заставляют вспомнить об одном жутком моменте в рассказе Гитлодея, когда он сообщает нам, что в Утопии политические дискуссии вне Сената запрещены и караются смертью

(к счастью, в нашем мире такая практика не особо распространена)⁷. Причины вполне ясны: в утопии политика должна закончиться — вместе с Историей. Фракции, партии, группы, частные интересы — все это должно быть устранено во имя Общей воли. Ведь единственное, что не может быть подвергнуто сомнению или изменено — это сама система. И такова на самом деле фундаментальная предпосылка всех систем — демократии в той же мере, что и коммунизма. В парламентской системе нельзя отказаться от парламентского представительства, в коммунистической — вернуться к свободному предпринимательству, кооперация не может процветать в рамках рыночной капиталистической системы, кумовство, наследование должностей и номенклатура неприемлемы в обществе, приверженном равенству. Чтобы нормально функционировать, общественная система должна иметь внутренний иммунитет — и насколько более сильным должен быть иммунитет системы, с установлением которой должны прекратить свое существование все другие системы? И все же это исключение политики не является несовместимым с «перманентной революцией» другого рода политики: бесконечных споров и перебранок, непрекращающихся дебатов и дискуссий, заполняющих заседания городского совета у Кимли Стенли Робертсона⁸ или собрания Партии сервайвелистов у Эрнеста Калленбаха, нескончаемая трансляция различий, вдохновившая Реймонда Уильямса на мысль, что социализм будет гораздо более сложной системой, чем капитализм, и заставившая Оскара Уайльда жаловаться, что он «будет отнимать слишком много свободных вечеров». Но как только мы подходим к диалектике утопии, то видим, что именно эти различия, на первый взгляд противопоставляющие Мора Калленбаху и «огромной армии юристов» Экотопии, могут быть рассмотрены под совсем иным углом⁹.

Игра разума

Так как же сформулировать позицию утопии по отношению к политическому? Я бы предложил сделать это следующим образом: утопия возникает в момент приостановки политического, можно даже сказать, его отсечения; или же, чтобы подчеркнуть его странную овнешненность по отношению к социальному полю, можно прибегнуть к лакановскому жаргону и сказать, что политическое в утопии становится экстимным, или даже, заимствуя понятие, которое Деррида выводит из анализа фрейдовского человека-волка у Абраама-Тёрок, что оно — шифруется¹⁰. Но способны ли эти фигуры правильно передать особую автономию политического, скрытую и забытую подобно кисте внутри социального как такового? Возможно, будет проще, если мы начнем с того, что политика всегда с нами, она всегда исторична, всегда находится в процессе изменения, развития, распада и вырождения. Я хочу описать ситуацию, когда политические институты представляются одновременно неизменными и способными к бесконечным изменениям: на горизонте нет ни одной силы, способной предложить даже малейший шанс или вселить надежду на преобразование статус-кво — и все же в нашем сознании (и, возможно, именно потому что это происходит в нем) любые институциональные вариации и перестановки кажутся возможными.

Таким образом, то, что я называю политическими институтами, — это объект и голый материал для непрекращающейся игры разума, как те домашние строительные материалы, о которых я говорил выше. И все же в реальной жизни, не считая революционного варианта, у нас нет даже малейшей надежды на возможность преобразований. И когда я высказывал предположение, что эта парализация реальности, быть может, является необходимым условием возникновения новой, чисто интеллектуальной и конструктивистской свободы, этот парадокс можно было

бы объяснить следующим образом: по мере того как приближаются периоды подлинных предреволюционных брожений, система утрачивает легитимность, господствующая элита заметно теряет уверенность в себе, преисполняется сомнений и внутренних противоречий, а требования народа звучат все громче и увереннее, тогда эти претензии и требования становятся также и более конкретными в своей настойчивости и безотлагательности. Мы внимательнее сосредотачиваемся на предельно конкретных проявлениях несправедливости, и дисфункциональность системы в ее ключевых точках становится гораздо более наглядной. Однако в такие моменты утопическое воображение уже не пользуется абсолютной свободой: политическое мышление и интеллект заточиваются под предельно четко сформулированные вопросы, их содержание конкретно, а обстановка захватывает нас во всей своей исторической уникальности; обширные сдвиги и отклонения политической спекуляции сменяются практическими программами (даже если последние безнадежно нереализуемы и «утопичны» в отрицательном смысле этого слова)¹¹.

Говорит ли это о чем-то, кроме того, что, когда дело доходит до политики, утопизм изначально полностью бесполезен? Однако мы можем и позитивно обозначить условия возможности такой непрактичной спекуляции. В конце концов, большая часть человеческой истории проходила в ситуациях общего бессилия и безвластия, когда та или иная система государственной власти крепко держалась на своем месте и ни о каких восстаниях, особенно возможных или предстоящих, нельзя было даже помыслить. Эти отрезки человеческой истории в большинстве своем проходили в совершенно неутопических условиях, когда никакие образы будущего или радикального различия, характерные для утопии, даже не показывались на поверхности.

Периодизация воображения

Значит, чтобы описать утопический момент, мы должны постулировать своего рода приостановку политического порядка. Именно эта приостановка, это отделение политического — во всей его неизменяемой неподвижности — от повседневной жизни и даже от мира всего живого и экзистенциального, эта овнешненность, выступающая как затишье перед грозой или глаз бури, — все это дает нам прежде невиданную мыслительную свободу в обращении со структурами, действительное преобразование или упразднение которых до этого казалось едва возможным. Здесь я пытаюсь охарактеризовать ситуацию, в которой находился Томас Мор, — на заре капитализма (в описании Луи Марена), в эпоху абсолютных монархий и возникновения новых национальных государств (у Филиппа Вегнера)¹²; а также охарактеризовать XVIII век и бесконечные фантазии Руссо о новых конституциях (заметим, что не менее безраздельно им владели романтические и либидинальные фантазии, которые мы ассоциируем с его именем, — однако они возникли в ситуации, когда великая революция, до которой осталось всего несколько лет, все еще оставалась совершенно невообразимой). Также я думаю о великом утопическом производстве популистской прогрессивной эпохи в США конца XIX века, и, наконец, я думаю об утопизме 60-х. Все это — периоды великого общественного брожения, проходившего без видимого руководства, не имевшего субъекта и конкретного направления: реальность кажется податливой — в отличие от системы; и именно эта дистанция, отделяющая неизменяемую систему от бушующего беспокойства реального мира, создала момент идеационной, креативно-утопической свободной игры ума и политического воображения. И если это хоть в какой-то мере передает правдоподобную картину исторической ситуации, в которой утопии становятся возможны, то остается лишь спросить себя,

не подходит ли эта картина также и к нашему времени.

Итак, утопизм предполагает определенную дистанцию по отношению к политическим институтам, которая вызывает бесконечную игру фантазии в отношении их возможной реконструкции и реструктуризации. Но каково содержание этих фантазий? Как и во фрейдовском анализе сновидений, в них есть удовлетворение от вторичной обработки или бесконечная сверхдетерминация, но также имеет место и неумолимое давление бессознательного желания. Можем ли мы игнорировать желание, не упуская при этом все то, что дает утопии ее витальность, а также делает возможными либидинальные и экзистенциальные посягательства на нас? Скорее всего, нет, и поэтому я надеюсь предложить очень простой ответ на этот вопрос — причем этот ответ не будет предполагать использования слов «совершенство» или «общее благо», «счастье», «удовлетворение», «осуществление» и тому подобных клише.

Но сначала необходимо прояснить вторую сложную позицию, которая озадачивала как моих читателей, так и читателей замечательной работы Луи Марена, посвященной теме, вдохновившей множество моих собственных мыслей. Эта позиция состоит в том, что утопия — явление некоторым образом негативное, и наиболее подлинной она становится именно тогда, когда мы не можем ее вообразить. Ее функция заключается не в том, чтобы помочь нам вообразить лучшее будущее, а в демонстрации нашей полной неспособности это сделать — нашу заточенность в неутопическом настоящем без историчности и будущности, — что выявляет идеологическую замкнутость системы, в которой мы оказались заперты. Разумеется, это типично пораженческая позиция, которую ни один искренний и уважающий себя сторонник утопии не решится занять, не говоря уже о том, чтобы ее отстаивать. Кроме того, такая

позиция вполне может привести к нигилизму или неврозу, и по духу она абсолютно неамериканская. И все же я полагаю, что у меня получится доказать ее обоснованность, рассмотрев ее в рамках двух понятий: идеологии и страха.

С точки зрения мечтаний

Мысль об идеологии довольно проста: она исходит из убеждения, что все мы находимся внутри идеологии, все мы прикованы к определенной идеологической субъективной позиции, все мы детерминированы классовой принадлежностью и классовой историей — даже когда пытаемся им сопротивляться или уклоняться от них. Для тех же, кто незнаком с такого рода идеологическим перспективизмом или теорией классовой точки зрения, необходимо также добавить, что он распространяется на всех: левых или правых, прогрессивных или реакционеров, как на предпринимателей, так и на рабочих, а также на низшие слои общества, маргиналов, на жертв этнического и гендерного насилия ровно в той же степени, что и на господствующие этнические, расовые или гендерные группы.

В сегодняшнем контексте у этой ситуации есть интересное следствие: она предполагает не только то, что все утопии вырастают из определенной классовой позиции, но также и то, что их основополагающая тематизация — специфический для каждой из них диагноз «корня всех зол» — будет отражать определенную классово-историческую точку зрения или перспективу. Разумеется, утопист воображает, что благодаря своим усилиям он возносится над любыми непосредственными детерминациями, изобретая безотказное средство избавления ото всех зол и напастей нашего падшего общества и нашей реальности. Таково, например, было грандиозное утопическое воображение Шарля Фурье, своего рода Гегеля общественно-политической спекуляции, человека, фантазия которого обладала энергией,

включавшей в его систему все возможные характерологические вариации. Однако Фурье был мелким буржуа — и даже самый дальний эпицикл Меркурия, даже самый обширный Абсолютный Дух все равно остается идеологическим. Каким бы всеобъемлющим, сверхклассовым или постидеологичным ни был список пороков и изъянов реальности, воображаемое решение всегда с необходимостью остается неразрывно связано с той или иной идеологической перспективой.

Это многое проясняет в разнообразных дебатах и различиях, населявших историю утопической мысли. Как правило, эти различия появляются в виде пар или оппозиций, и я хотел бы перечислить некоторые из них, начиная с примеров, которых мы уже касались: например, взять мою собственную фантазию о всеобщей занятости. Не менее убедительно можно было бы выступить за отмену труда в целом, за «безработное будущее», в котором радостно-утопическим станет отсутствие труда, ведь разве не написал зять Маркса книгу под названием «Право на лень»? И не была ли одной из центральных идей 60-х (например, у Маркузе) перспектива чудо-технологии, которая бы упразднила отчужденный труд во всем мире?¹³ Ту же оппозицию можно найти в самом развертывании понятий «политика» и «политическое» в утопическом контексте: разве мы не продемонстрировали, что в то время как одни утопии жаждут конца политического в целом, другие, напротив, наслаждаются перспективой бесконечности политических споров, считая спор ради спора самой сущностью коллективной общественной жизни?

Город и деревня

Можно ли принимать эти оппозиции лишь как несовпадения мнений, характерологические симптомы, — или же они придают утопическому процессу некую более фундаментальную динамику? Какое-то

время назад — когда природа еще существовала и наши неравномерно развивающиеся общества еще знали, что такое деревня и призвание фермера и крестьянина, отличное от простой индустриальной работы в поле и агробизнесе, — одной из наиболее прочных оппозиций в утопическом проектировании (и научной фантастике) была оппозиция между деревней и городом. Связаны ли ваши фантазии так или иначе с возвращением в деревню и к сельской общине, или же, напротив, вы неисправимый урбанист, который не может и не хочет представить себе жизнь без суматохи больших городов с их толпами и богатым выбором — начиная от сексуальных и потребительских благ и заканчивая культурой? На роль эмблемы этой оппозиции могут претендовать многие: Хайдеггер против Сартра или, например, Ле Гуин против Дилэни. Ее более современная форма, вероятно, предполагает отношение к технологии и соответственно угасающую ностальгию по природе, или, с одной стороны, страстную экологическую преданность предыстории Земли и, с другой — постепенно угасающую гордость за прометеевский триумф над нечеловеческим. Здесь на картине утопии также появляется гендер — отметим распространенность феминистских утопий, начиная со второй волны феминизма в 60-е; вероятно, не совсем правильно будет ставить вопрос о том, могут ли утопии мужского единения предложить такое же богатство и разнообразие, хотя я бы предположил, что одной из областей для потенциального сравнения может быть снова расцветающая военная научная фантастика и иерархические удовольствия воинских обществ.

Пожалуй, наиболее важное уточнение оппозиции между деревней и городом — переход в другой регистр, не гарантирующий, что представители обеих сторон останутся идеологически верны той же позиции, когда они, условно говоря, перейдут на уровень

выше, — это уточнение отношения между планированием и органическим развитием. Разумеется, это старый результат политического и идеологического спора, который берет начало еще в «Размышлениях о революции во Франции» Эдмунда Берка и, по сути, в самой революции, которая впервые в истории человечества утвердила примат человеческой воли над общественными институтами и властью людей — или одного человека? или партии? или класса? или общей воли? — чтобы преобразовать общество согласно плану, абстрактной идее или некоему идеалу. Берковское оглушительное разоблачение этого высокомерия утверждает власть времени, медленного развития, культуры в этимологическом смысле этого слова — и таким образом явно оказывается на стороне деревни. Но, возможно, сегодня все изменилось и именно город развивается неуправляемо, подобно природе (интересно, когда для объяснения «загадок» города стали применять слово «джунгли»), в то время как природа в эпоху позднего капитализма и зеленой революции — а может, и с эпохи первоначальной неолитической революции — оказалась предметом тщательного планирования и проектирования. В любом случае в политическую мысль вернулась и становится все более влиятельной идея естественно и неудержимо растущего рынка, в то время как левая экология отчаянно пытается оценить возможности продуктивного взаимодействия политической активности с окружающей средой. Пространство и время затронуты здесь в одинаковой мере, поскольку план — это прежде всего организация времени, от которой консерваторы вроде Берка хотели отказаться ради его внутренних темпов и ритмов, позволяя времени быть в своем бытии, как сказал бы Хайдеггер, — даже когда его inferнальная машина (темпоральность рынка) монотонно поглощает пространство, которое создатели экологических планов пытались изолиро-

вать и затем отдать во власть логике его собственной пространственности. Как мы знаем со времен публикации классической работы Карла Поланьи «Великая трансформация», установление неограниченной свободы рынка предполагает мощнейшее вмешательство государства — и то же самое можно с еще большей очевидностью (и с его же собственной подачи) утверждать в отношении любой экологической политики.

Более слабая альтернатива — по крайней мере в наше время — это слово, подменяющее природу, которая на языке свободного рынка недопустимым образом утверждается как человеческая природа. Экология, видимо, все меньше рассчитывает на свою силу, если только она не принимает форму апокалипсиса, катастрофы, глобального потепления или развития новых вирусов. Все, что кажется сегодня устаревшим в традиционных утопиях, направлено на восстановление этого баланса ради укрепления тех версий Природы, которые утратили убедительность в эпоху, когда лужайки, ландшафты и другие архетипы природной красоты стали систематически производимыми товарами (и когда предыдущая «природа человека» показала себя послушной и изменяемой).

Сегодняшнее утопическое мышление формируют две более характерные оппозиции: с одной стороны, это интеллектуальная фантазия о том, что можно было бы назвать францисканской утопией, то есть утопией нужды и бедности, основанной на том очевидном факте, что нашей планете становится все труднее поддерживать человека, не говоря уже о других формах жизни, а также на убеждении, что богатым обществам придется перейти к другой этике, если мы хотим, чтобы наш мир не подошел к своему концу (а к этому сейчас все, по-видимому, и идет) и нам не пришлось стать свидетелями зрелища, когда огороженное сообщество первого мира будет окружено оставшимся миром его голодающих врагов. И сама такая оценка пробуждает старую антитезу между аскетиз-

мом и удовольствием, столь глубоко укорененную как в революционной, так и в утопической традициях. Но даже эта оппозиция не должна быть понята этически или характерологически. Мое предложение не подразумевает ни выбора между этими противоположностями, ни какого-либо их «синтеза» — а скорее, упрямое негативное отношение к обоим из них, основание для которого я заложил, когда говорил об идеологии.

Вследствие этого будет понятно, что, взяв отдельно, в отрыве от своей зеркальной противоположности, каждая из этих утопических позиций не может быть иначе как сущностно идеологической. Каждый из отдельно взятых элементов оппозиции самостоятелен, а само их содержание отражает классовую точку зрения, которая по определению идеологична. Или же, если хотите, — каждый оказывается с необходимостью передан и выражен при помощи социального опыта того или иного утопического мыслителя, и этот опыт не может быть ничем иным как классовым опытом, отражающим конкретное классовое видение общества в целом. Причем эта неизбежно классовая перспектива сама по себе не является лишь выражением политического суждения, ведь утопические фантазии бедных и уязвимых настолько же идеологичны и пропитаны resentmentом, как и фантазии господствующих и привилегированных.

Однако эти утопические оппозиции позволяют нам — при помощи отрицания — уловить момент истины в каждом их элементе. Иначе говоря, ценность каждого элемента заключается в различии — не в его самостоятельном содержании, а в содержащейся в нем идеологической критике его зеркальной противоположности. Истина видения природы заключается в том, как оно показывает нам самодовольство торжествующего урбанизма. Однако верно и противоположное: видение города разоблачает все ностальгическое и жалкое, что есть в прославлении природы. Можно думать об

этом и по-другому — вспоминая о том, что каждая из этих утопий — в первую очередь продукт фантазии, а потому имеет ценность именно фантазии — чего-то нереализованного и фактически нереализуемого в этой частичной форме. И все же эта операция не соответствует стереотипу о диалектике, согласно которому две противоположности в конечном счете едины в некоем невозможном синтезе (или том, что Греймас называл «сложным термином»). Если здесь и можно говорить о диалектике, то это скорее негативная диалектика, в которой каждый член упорствует в своем отрицании другого. И именно в их двойном отрицании следует видеть подлинное политическое и философское содержание. Но два этих члена не должны исключать друг друга — их исчезновение вернет нас обратно к статус-кво, области наличного бытия, в отрицании которого — более того, как мы сейчас могли наблюдать, в двойном отрицании — и заключалась первоначальная функция и ценность утопической фантазии.

Ужас разрушения

Значит ли это, что мы не можем сформировать какой-либо содержательный или позитивный образ утопии, не учитывая все многообразие противоречивых образов, сосуществующих в нашем социальном бессознательном? Я хотел бы закончить свое размышление, обратившись к теме страха утопии, тревоги, с которой сталкивает нас утопический порыв. Но сперва я попытаюсь ответить на вопрос о содержании утопии — и, как мне кажется, я приведу единственный здравый ответ, обладающий достаточной серьезностью, благодаря тому, что он включает в себя саму суть этого проклятого вопроса, — нечто вроде утопической формулировки нулевого уровня. Как несложно догадаться, этот глубокомысленный ответ принадлежит Адорно, и звучит он следующим образом: «Тому, кто задает вопрос о конечной цели освобожденного общества, отве-

чают, что она состоит в реализации человеческих способностей или достижении жизненного изобилия. Насколько неправомерен этот неизбежный вопрос, настолько же неизбежна [и идеологически устарела] отвратительная самоуверенность ответа на него [...] Нечто ласкающее слух есть лишь в самом грубом требовании, чтобы никто больше не голодал. Любые другие требования пытаются примериться к условиям, которыми люди, к особому типу человеческого поведения, приспособленного к производству как самоцели»¹⁴.

В другом месте Адорно демонстрирует присутствующий в этом итоговом суждении корыстный интерес с точки зрения философии, утверждая, что идеологические предубеждения и характерологические деформации классового общества являются знаком так называемого инстинкта самосохранения, при помощи которого оно обращает нас в свою веру¹⁵. Утопия, таким образом, характеризуется постепенным исчезновением этого мощного стремления к самосохранению, которое отныне становится излишним.

Несомненно, это пугающая мысль — и не только из-за того, что она делает нас уязвимыми и подвергает смертельным опасностям. Именно к этому страху я бы и хотел сейчас обратиться. Эта дискуссия требует от нас пойти гораздо дальше вводных уроков идеологического анализа и столкнуться с всеохватывающей тревогой, которая неизбежно возникает с перспективой тотальных системных перемен или даже полностью заслоняет такую перспективу. В научной фантастике подобные перемены представлены в виде ситуации, когда заключенного (или какую-либо другую потенциальную жертву освобождения) предупреждают, что спасение возможно лишь ценой того, что вся его личность — прошлое и все воспоминания о нем, все многочисленные факторы и события, сложившиеся таким образом, что оказалась сформированной эта конкретная

личность, какой она является в настоящий момент времени, — будет бесследно стерта: после этой операции останется лишь сознание. Но каким усилием разума или воображения это сознание можно будет все еще называть «тем же»? Страх, которым такая перспектива немедленно нас наполняет, в действительности подобен страху смерти, так что Адорно неслучайно упомянул самосохранение.

Удовольствие и принуждение

С этим во многом сходна тревога, с которой нас сталкивает утопия, и будет небесполезным еще на некоторое время остановиться на рассмотрении ее парадоксов. Не случится ли так, что победа утопии сотрет все предыдущие утопические порывы? Ведь, как мы уже видели, все утопии сформированы и детерминированы особенностями и идеологиями, навязанными нам нашим текущим состоянием, которое к тому времени уже бесследно исчезнет. А то, что мы называем своей личностью, создано из этих самых особенностей — из невзгод и безобразий в той же мере, что и из удовольствий и достижений. И я опасюсь, что мы не в состоянии вообразить исчезновение первых без полнейшего исчезновения вторых, поскольку они неразрывно связаны друг с другом и взаимно друг друга обуславливают. В вопросах экзистенциального опыта нет места для отбора и выбора, отделения зерен от плевел. И здесь я хотел бы представить два более наглядных примера этой дилеммы, связанных с зависимостью и сексуальностью.

В самом деле, ни одно общество не было так зависимо, так неотделимо от состояния зависимости, как наше. Конечно, не мы изобрели азартные игры, но именно мы изобрели компульсивное потребление. Постмодернистский, или поздний, капитализм имеет по крайней мере одну эпистемологическую заслугу: он раскрыл предельную структуру товара — зависимость как таковую

(или, если угодно, он создал понятие зависимости во всем его метафизическом богатстве). Чем же для зависимого будет желание найти лекарство от своей болезни? Разумеется, той или иной формой недобросовестности или самообмана: как тот невротик (пример, который, кажется, приводил Сартр), идущий к психоаналитику лишь за тем, чтобы через несколько сеансов резко все бросить и тем самым (к своему удовлетворению) продемонстрировать собственную неизлечимость.

Что же касается сексуальности, то в силу того, что она, очевидно, более естественна, чем зависимость, можно говорить о еще более драматичной ситуации. Можно вспомнить утверждения антропологов о том, что, несмотря на свою вездесущность (и, вероятно, именно из-за этого), сексуальность в племенных обществах была не такой уж важной вещью — в действительности ее вполне можно было бы сравнить с тем самым стаканом воды, как это цинично делается в известной современной поговорке. Иначе говоря, в таких обществах сексуальность, которая сама по себе бессмысленна и является биологическим фактом, лишена того объема инвестиций символических смыслов, которым ее наделяем мы, люди современные и искушенные. Но что бы тогда значило для нас вообразить изнутри нашей собственной сексуализированной экзистенциальности иную человеческую сексуальность, которая была бы настолько нерепрессированной и в то же время настолько лишена тех множественных удовольствий от смысла как такового? Урсула Ле Гуин удачно драматизирует последствия такой ситуации, создавая планету Зима, населенную андрогинами, которые разделяются по половому признаку лишь в четко установленные временные периоды (так же, как у животных есть период течки). В этом отношении поучительны впечатления первого гостя этой планеты: «Первого Мобилия [Посла], если он будет сюда по-

слан, необходимо предупредить заранее, что, при отсутствии чрезмерной самоуверенности и будучи человеком еще не старым, он непременно почувствует себя уязвленным, мужская гордость его будет страдать. В мужчине естественно желание, чтобы его мужественность оценивали по достоинству; женщине же хочется, чтобы ее женственностью любовались, какими бы косвенными и незаметными ни были проявления подобных оценок. На планете Зима ничего этого не будет. Каждого уважают и оценивают только в соответствии с его человеческими качествами. Это поразительный и ужасный опыт»¹⁶.

Нужно также кое-что сказать в защиту утверждения, что страх утопии непосредственно связан со страхом афанизиса, или потери желания: асексуальность обитателей утопии — постоянный мотив антиутопической традиции, как свидетельствует известный фильм Джона Бурмена «Зардоз». Но стоит сказать пару слов и в защиту идеи, что перечисленные мной свойства, зависимость и сексуальность, являются символами самой человеческой культуры, тех дополнительных свойств, которые и делают нас чем-то большим, нежели просто животными: соревновательность и страсть или безумие — не они ли парадоксальным образом составляют само наше сознание и дух в противоположность чисто физическому и материальному? В этом смысле с человеческой точки зрения совершенно очевидно, что мы можем уйти от этой утопии, которую Адорно описывал как сообщество «хороших животных». С другой стороны, кажется возможным и то, что подлинное столкновение с утопией требует именно этих тревог, и без них наше видение альтернативных вариантов будущего и утопических трансформаций остается политически и экзистенциально неэффективным и будет простыми мысленными экспериментами, играми разума без какой-либо внутренней преданности.

В этом тексте я пытался донести нечто, что в явной форме еще не сказал, а именно, что утопии не являются вымыслом, хотя в реальности их и не существует. На деле утопии приходят к нам как едва слышимые послания из будущего, которое, быть может, никогда и не станет реальностью. Я позволю выразить это послание героям утопии Мардж Пирси из Маттапойзета — путешественникам во времени из будущего, которого, как они нас предупреждают, без нас и нашего настоящего, может, никогда и не будет: «Вполне возможно, что вы нас подведете ... Лично вы можете не понять нас и отказаться от борьбы в своей жизни и в своем времени. В своем времени вы можете отказаться от совместной борьбы ... [Однако] мы должны бороться, чтобы обрести существование, продолжать существовать и стать будущим, которое наступит. Именно поэтому мы и пришли к вам»¹⁷.

Перевод с английского
ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Следует заметить, что у Мора влияние христианства и монашеской традиции приводит к тому, что понятие работы оказывается ближе к понятию долга, нежели, как здесь, к понятиям деятельности и производительности. В «Утопии» откровенный эпикуреизм гуманистического текста («утопийцы считают, что все наши деяния, среди них даже и сами добродетели, предполагают, что в конце концов ожидает их наслаждение и счастье») произрастает скорее из отвлечения к христианскому аскетизму (которому Мор, тем не менее, также не был чужд), нежели чем из какого-либо позитивного источника гедонизма. См.: Мор Т. Утопия. Эпиграммы. История Ричарда III. М.: Ладомир, Наука, 1998. С. 73.

² Там же, сс. 78, 76.

³ Тем не менее, я предполагаю, что деперсонализация в этих современных утопиях обеспечена смертностью и бессмысленной биологической преемственностью поколений, живущих в обществе, которое больше не знает ни смысла Истории, ни метафизики или религии.

⁴ Elliott R.C. The Shape of Utopia. Chicago: University of Chicago Press, 1970; см. также: Elliott R.C. The Power

of Satire. Princeton: Princeton University Press, 1960. Однако важно различать антиутопию (выражающую жесткую антиутопическую и антиреволюционную идеологию, согласно которой утопии неминуемо ведут к угнетению и диктатуре, а также к конформизму и скуке) и дистопию (Том Мойлан называет ее «критической дистопией», см.: Moylan T. Scraps Of The Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia. Boulder: Westview Press, 2000), которая всегда является критикой тех или иных тенденций современного капитализма. Возможно, к этой классификации также стоит добавить жанр «восстания против утопии».

⁵ «Ваши овцы [...] обычно такие спокойные, питающиеся так скудно, ныне, как говорят, стали они такими прожорливыми и неукротимыми, что пожирают даже людей, опустошают и разоряют поля, дома, города» (Мор Т. Указ соч. С. 33).

⁶ Althusser L. Machiavelli and Us. London: Verso, 1999.

⁷ Мор Т. Указ соч. С. 56. (В русском переводе «Утопии» говорится: «Принимать решения помимо сената или народного собрания о чем-либо, касающемся общественных дел, считается уголовным преступлением», — в то время как в английском оригинале речь идет не об «уголовном преступлении», а именно о смертной казни. — Прим. пер.)

⁸ Робинсон К.С. У кромки океана. Рига: Полярис, 1997.

⁹ Callenbach E. Ecotopia. Berkeley, CA: Banyan Tree Books, 1975. Р. 110. Или ср. с тем, что Эдмунд Берк говорил о социальном происхождении революционеров: «Были исключения, но общий состав собрания — это полуграмотные провинциальные адвокаты, управляющие мелких юридических контор, деревенские нотариусы и целая банда муниципальных чиновников, подстрекателей и руководителей маленьких деревенских батальонов. Читая список, я ясно увидел, какими последствиями это чревато (что очень скоро подтвердилось)» (Берк Э. Размышления о революции во Франции. М.: Рудомино, 1993).

¹⁰ Таким образом, вполне возможно обосновать известное утверждение Стивена Гринблатта о присутствии Томасу Мор чувств ирреальности, именно исходя из этой изоляции, или «шифра», политического. См.: Greenblatt S. Renaissance Self-Fashioning. Chicago: University of Chicago Press, 1980 (частичный русский перевод см.: Гринблатт С. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира // НЛО, № 35, 1999).

¹¹ Перри Андерсон напомнил мне, что в действительности некоторые из наиболее экстремальных проявлений утопизма возникли в самом сердце революционного переворота: идеи Уинстона (в эпоху Английской революции) сформировали, можно сказать, идеологические ориентиры того, что сегодня называется «идейными общинами», в то время как

Садовское «Французы, еще одно усилие, если вы желаете стать республиканцами» было бы более точно назвать контркультурным мысленным экспериментом, а тексты Бабефа представляли собой политическую программу в прямом смысле слова. Мы бы также могли поразмышлять о различиях между утопиями, которые, появившись на свет изнутри так называемых буржуазных революций, имплицитно разоблачали их неизбежную ограниченность, и теми, что продолжали социалистические революции, следуя, как они верили, их же собственному духу и направлению (Чаянов, «Чевенгур» Платонова и даже «Туманность Андромеды» Ефремова).

¹² Marin L. Utopiques. Paris: Editions de Minuit, 1973; Wegner P. Imaginary Communities: Utopia, the Nation and the Spatial Histories of Modernity. California: University of California Press 2002. См. также довольно странную, но при этом наводящую на размышления идею Джеймса С. Дэвиса о том, что утопии были предварительным выражением будущего «тотального» социального государства: David J.C. Utopia and the Ideal Society. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

¹³ См.: Маркузе Т. Эрос и цивилизация. М.: АСТ, 2003.

¹⁴ Adorno T.W. Minima Moralia. London: New Left Books, 1974. Pp. 155–6.

¹⁵ Адорно Т.В., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. М., СПб.: Медиум, Ювента, 1997.

¹⁶ Ле Гуин У. Левая рука тьмы. М.: Эксмо-пресс, 1999.

¹⁷ Piercy M. Woman on the Edge of Time. New York: Knopf, 1976. Pp. 197–8.

Фредрик Джеймисон

Родился в 1934 году в Кливленде.

Литературный критик, теоретик марксизма. Преподаватель Дюкского университета. Автор множества фундаментальных исследований по теории литературы и культуры, среди которых «Политическое бессознательное» (1981), «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» (1991), «Археологии будущего» (2005) и другие. Живет в Дареме, штат Северная Каролина.

Дмитрий Голынкин-Вольфсон

Искусство протеста: когда люди и медиа выходят на улицу

Подъем и закат креативного класса

Масштабные протестные движения 2011 года (революции в Тунисе и Египте, повстанческая война в Ливии, захваты площади Синтагма в Афинах и Пуэртадель-Соль в Мадриде, палаточные лагеря в Тель-Авиве, уличные бунты в Лондоне, движение «Оккупируй Уолл-стрит», декабрьские митинги за честные выборы в России) не только вывели на улицу рассерженный средний класс и городскую бедноту, но также проблематизировали будущее самой структуры неолиберального капитализма. Интеллектуальная и художественная среда начала осознавать, что безбедное существование в профессионально-цеховых нишах или удобных рыночных кластерах отныне невозможно. Университеты и художественные институты столкнулись с «вызовом эпохи» — если и не выйти на улицы полным составом, то, во всяком случае, сделаться рупором этих улиц. Первоочередной стратегической задачей в условиях непрогнозируемых социальных взрывов оказалась выработка нового нерыночного и внесистемного искусства — искусства протеста, обращаемого к тем формам репрезентации, которые востребованы в ситуации прямой уличной демократии.

Чтобы заранее избежать терминологической путаницы, имеет смысл максимально четко разделить две с виду

близкие, но при этом предельно различные тенденции: «политическое искусство» и «искусство протеста». Что же именно подразумевается под этим менее привычным понятийным конструктом? Политическое искусство ревностно отстаивает свою активистскую составляющую, социально-критическую миссию и левую антикапиталистическую программу; оно прибегает к плакатной пропагандистской эстетике и осваивает аскетичный и лаконичный визуальный язык. Но примерно к середине нулевых политическое искусство начало постепенно встраиваться в неолиберальную художественную систему, порой становясь ее коммерчески прибыльным элементом.

В этот период политическое искусство постепенно обзаводится собственной целевой (довольно эрудированной) аудиторией, излюбленными выставочными площадками, развитой рыночной инфраструктурой, и главное, прочными и перспективными отношениями с культурной администрацией. Разумеется, произведение политического искусства никогда не будет преподносить себя в качестве роскошной зрелищной вещи (наподобие дорогостоящих товарных объектов, производимых искусством гламурного мейнстрима). Тем не менее, оно и не будет скрывать своей зависимости от того, как распределяются грантовые средства и в какую сторону склоняются экспертные



Материал проиллюстрирован photographиями с акций «Оккупируй Уолл-стрит», снятыми Хансом Хааке и опубликованными в журнале Artforum (Январь 2012)

оценки управляющей менеджерской элиты.

На уровне идейно-ценностного содержания политическое искусство будет подчеркивать критическую или даже враждебную дистанцию по отношению к неолиберальной «кормушке» и диктуемым ею нормам распределения благ. Зато в плане дружески-коррупционных связей оно вполне может прагматично взаимодействовать с частными или государственными организациями, осуществляющими финансовую поддержку современного искусства. Разумеется, абсолютно бессмысленно упрекать политического художника, выстраивающего

(взаимо)выгодный диалог с институтами культурной власти, в сознательном циничном инструментализме или в злоупотреблении достаточно спорным приемом субверсивного утверждения (чрезвычайно популярного в современном медиа-активизме). Будучи «человеком экономическим» (эта антропологическая категория изучена в одноименной книге Кристиана Лавалья¹), современный художник воспринимает свой утилитаризм как неизбежный атрибут культурного консенсуса. Во второй половине нулевых политическое искусство критически осмысляет, как один «человек экономический» — художник — может вынести

диагноз постиндустриальному социуму, населенному множеством других «экономических людей».

В нулевые основным адресатом и потребителем политического искусства выступает креативный класс, чьи поведенческие модели описаны в сочинениях неолиберального экономиста Ричарда Флориды «Креативный класс. Люди, которые меняют будущее» (2002) и «Города и креативный класс» (2005). Согласно Флориде, креативный класс возникает в результате тесного соседства маргинальных субкультур (состоящих из этнических или сексуальных меньшинств, а также нищей богемы) и модных представителей творческих профессий или обеспеченных менеджеров. Из-за стремительного роста креативного класса ранее неблагополучные районы крупных мегаполисов джентрифицируются, привлекая внимание девелоперов. В этих благоустраиваемых районах, населенных зажиточным креативным классом, стремительно разрастается число «креативных пространств», бывших фабричных лофтов, галерей и т.п., предоставляющих место для выставок и фестивалей политического искусства.

Однако эта показушная идиллия, восторженно описанная Флоридой, буквально в одночасье оказалась сметена разразившимся экономическим кризисом. Столкнувшись с перспективой глобальной рецессии, креативный класс по-настоящему обеспокоился если и не угрозой обнищания, то вероятной потерей материального благосостояния на неопределенный срок. Кроме того, он внезапно ощутил на себе всю тяжесть имущественного и социального неравенства, что вынудило его покорно согласиться на прекарные условия работы в интересах «патрицианского класса» корпоративных управленцев.

Заметим, что значимая часть креативного класса в нулевые жила сравнительно безбедно, обучаясь или преподавая в

неолиберальных образовательных структурах, университетах, академиях или художественных школах. После кризиса из-за резкого сокращения эндаументов эти структуры быстро превратились в самокупаемые коммерческие предприятия, занятые не производством, а продажей (или рекламным продвижением) монополизированных, тщательно распределяемых знаний. На рубеже нулевых и десятых имущественное положение креативного класса пошатнулось не так уж и сильно, однако при этом окончательно провалился проект планомерно улучшаемого будущего, выстраиваемого «человеком экономическим» на принципах оптимизации, инициативности и неуклонного качественного роста.

Трагедия креативного класса разобрана Мартой Рослер, яростной противницей манипулятивной либеральной риторики, используемой Флоридой. Согласно Рослер, за этой риторикой кроется тот факт, что художественная среда расценивается корпоративной финансовой элитой только как поставщик интеллектуальных, престижных развлечений². Художественные школы открывают образовательные курсы и программы социальное искусство подчас призвана отучать художников задавать чересчур болезненные вопросы, вторгаться в зоны неравенства и несправедливости, которые должны оставаться скрытыми от глаз общественности.

В свою очередь лабораторно-исследовательский характер политического искусства начинают эксплуатировать крупные музейные центры или ведущие мировые корпорации. Так, гигант автопрома BMW вместе с музеем Гуггенхайм собирают интернациональную команду

высокооплачиваемых художников и архитекторов для обсуждения дискуссионных аспектов современной урбанистики. В роли противовеса неолиберальному перехвату протестных усилий с точки зрения Рослер выступает тот человеческий капитал и творческий ресурс, который назревает внутри недовольного своими жизненными условиями креативного класса. Именно этот неожиданно проснувшийся «ресурс», сплоченный на базе анархо-синдикализма или советательного коммунитаризма, в трактовке Рослер переопределяет публичную сферу и совершает ребрендинг демократии. Тем самым он провозглашает принципиально новый способ художественного производства путем оккупации публичных «доменов» (Рослер пишет: «Флорида сказал "джентрифицируй", мы говорим — "оккупируй"»).

Испуганный резким сокращением доходов и тягостной неуверенностью в будущем, креативный класс не только начинает испытывать комплекс поражения и гнетущие депрессивные синдромы. Неожиданно для себя он сближается с социально отвергнутой беднотой из трущоб. В ландшафте современного мегаполиса неустроенные запущенные районы, где вынуждены ютиться социальные изгои и отщепенцы (нелегальные иммигранты, бомжи, проститутки, бунтари всех мастей и т.д.), нередко примыкают, а то и территориально накладываются на джентрифицированные районы, облюбованные креативным классом. Благодаря такой топографической близости неминуемо возникает не только конфликтное противостояние, поддерживаемое полицией и армией, но и взаимно подстегивающий контакт. Креативный класс (или цифровой пролетариат в терминологии Андре Горца) придает городской бедноте классовое сознание, а беднота, в свою очередь, на-

деляет средний класс отчаянной решимостью.

От представления — к присутствию

Сегодня требования социального обновления предъявляет не человек исторический (движимый прогрессистскими устремлениями изменить мир к лучшему или, наоборот, консервативными воззрениями на то, как терапевтически воздействовать на социально-политические травмы), а человек экономический. Именно он создает новаторские культурные смыслы и целенаправленно восстает против присвоившей себе всю полноту административной власти партии крупного финансового капитала, «партии Уолл-стрит», как ее называет Дэвид Харви³.

Побудительным толчком для планетарного распространения протестных акций (и для выработки всей драматургии искусства протеста) оказывается всеобщая разочарованность в модели представительской демократии, ее состоятельности и работоспособности. По словам Хардта и Негри, движение «Оккупируй Уолл-стрит» с его маневренными лагерями, развернутыми в нью-йоркском Зукотти-парке, полностью обходится без патронажа или представительства в виде лидера, главаря, зачинщика («фигура Мартина Лютера Кинга тут ни к чему»⁴). Многочисленные демонстранты (известные как движение M-15, или *indignados*), занявшие в октябре 2011 года площадь Пуэрта-дель-Соль в Мадриде, несут плакат с лозунгом «Они нас не представляют». Когда в России после декабрьских думских выборов разворачивается череда протестных выступлений против фальсификаций и кражи голосов, Павел Арсеньев и группа студенческих активистов придумывают резонансный плакат с идентичным утверждением «Вы нас даже не представляете». Протестные движения 2011 года



открыто отвергают сам принцип публичного представительства. Синхронизированное с ними (и опирающееся на их опыт) искусство протеста также отрицает техники репрезентации, предложенные или навязанные современным культурным производством.

Кстати, крах аппаратов представительской демократии отслеживает и новое политическое кино, заявляющее о себе в начале десятилетий. Традиционный политический триллер (например, «Вся президентская рать» Алана Пакулы (1976) или его же «Дело о пеликанах» (1993), «Маньчжурский кандидат» Джонатана Демми (2004)) воспитывает в зрителе уверенность, что торжество демократии может

быть восстановлено титаническими усилиями героев-протагонистов. Ключ к спасению демократического режима — публичное (желательно при помощи СМИ) разоблачение конспиративного заговора высокопоставленных правительственных чиновников, армейской верхушки или коррумпированных спецслужб.

Политическое кино 2011 года предлагает иную, скептическую или даже пессимистическую трактовку «демократии сегодня». Примеры тому — байопик Клинты Иствуда «Дж. Эдгар» (где реконструирована секретная биография бессменного директора ФБР Джона Эдгара Гувера) и психологическая драма Джорджа Клуни «Мартовские иды» (в которой рас-

сказано о махинациях во время предвыборной кампании Говарда Дина, одного из претендентов на роль кандидата в президенты от демократической партии в 2004 году. Эти два фильма доказывают, что сама суть представительской демократии состоит в неминуемом нарушении закона и права (пусть даже ради благой цели), в утолении властных appetites должностных лиц и засекречивании информации, угрожающей управляющим инстанциям потерей легитимности. Иными словами, особенность репрезентативной демократии в том, что по ходу работы она порождает слишком много проблем, не подлежащих репрезентации или публичной огласке.

Опираясь на идею Жака Рансьера об антагонизме политической репрезентации и реальной демократии, Изабель Лорей провозглашает переход от представительских форм народовластия к демократии прямого присутствия (ее образец — деятельность испанской платформы *iDemocracia Real YA*)⁵. В нулевые политическое искусство во всем множестве своих ипостасей сохраняло верность привычным формам выставочной репрезентации (музеи, галереи, альтернативные площадки). Также оно неизменно обращалось к стратегиям тщательного архивирования материала и к формату документальной хроники при его подаче. Искусство протеста куда более последовательно в своей упорной борьбе против приема репрезентации как такового. Оно может быть приравнено к *прямому политическому действию* или *поступку*, сопровождаемому фактором непосредственного присутствия самого художника-активиста.

Искусство протеста — это искусство *сиюминутного присутствия*. Безусловно, оно моментально документируется, снимается на айфоны и айпады и в цифровом виде «заливается» на специальные

сервисы и хостинги (вроде *Youtube*, *Vimeo* и другие). Но в первую очередь оно привязано к режиму ежесекундного оповещения и отклика, предлагаемого социальными сетями (*Facebook*, *Twitter* и т.д.) с их установками на бесперебойную онлайн-коммуникацию пользователей. Потребители и производители искусства протеста должны быть оснащены мобильными устройствами нового поколения и обладать определенным избытком свободного времени, чтобы инвестировать его в сетевое общение. Искусство протеста — это искусство массовой твиттер-революции, революции, которая одновременно происходит и на агоре (центральной городской площади), и в чатах различных социальных сетей, использующих в качестве оружия политической борьбы лайки, хэштеги и ретвиты.

Разумеется, с определением категориальных признаков искусства протеста не все так просто и однозначно. Порой совершенно неясно, где проходит демаркационная линия, отделяющая «подлинное» искусство протеста от собственно политического протестного мероприятия (или же мародерского шопинг-бунта, сопровождающегося грабежами и хулиганством). Такая непроработанность классификационной шкалы, задающей параметры искусства протеста, приводит либо к досадным недоразумениям, либо — как в странах с авторитарными или тоталитарными режимами — к уголовному преследованию. Две скандально знаменитые русские художественные группы — «Война» и *Pussy Riot* — наглядное свидетельство преследования искусства протеста в условиях бюрократического нефтяного капитализма. Следовательно, необходима всесторонняя экспертиза, отделяющая искусство протеста от спонтанных проявлений массового недовольства (нередко выходящих

за пределы правовой сферы и перерастающих во всеобщие стачки, вооруженное сопротивление или городскую герилью).

Искусство протеста (несмотря на его отказ от каких-либо правил и норм, определяющих функционирование современного искусства) все-таки озабочено тем, чтобы эстетическая форма была умело «подогнана» к этико-политическому содержанию акций. Кроме того, оно сознательно порождает вокруг себя множество полемических истолкований и дискуссий, тем самым провоцируя участников протестных движений к интенсивному интеллектуальному осмыслению происходящего и постановке базовых вопросов «что сделано» и «что еще предстоит сделать». По словам Ариэллы Азулай, искусство протеста утверждает «гражданское чрезвычайное положение», означающее, что в определенном сегменте публичной сферы приостановлено существующее положение вещей, отчуждающее обычных граждан от доступа к рычагам управления этой сферой⁶. Такое искусство занимает или отвоевывает свое место ради совместной выработки фундаментальных ценностей низовой, невыборной демократии.

Анархия и карнавал

Искусство протеста, с одной стороны, опирается на анархистскую идеологию и на опробованные инициативными группами (или боевыми ячейками) анархистов методы антигосударственного сопротивления. С другой, оно вбирает в себя элементы карнавальной эстетики, окрашенные этнокультурным своеобразием и направленные на подрыв господствующих властных иерархий. Искусство протеста занято точечным захватом стратегически важных секторов социального пространства (будь то университетские аудитории или публичные парки)

и учреждением тех территорий поведенческой и мыслительной свободы, которые Хаким Бей еще в 1985 окрестил «временными автономными зонами». Кроме того, для становления искусства протеста важнейшим импульсом стал агитационный призыв, содержащийся в эссе-памфлете «Грядущее восстание». Анонимная группа авторов, фигурирующая под коллективным псевдонимом «Невидимый комитет», ратует за «отъем» у полицейско-бюрократической власти той территории, которую она уже насильно оккупировала (анархистские повстанцы выдвигают задачу «самим стать этой территорией»).

В статье «Анархистские корни "Оккупируй Уолл-стрит"» антрополог Дэвид Гребер систематизирует принципы анархистского самоуправления, которыми руководствуется движение: отказ от признания легитимности нынешних политических институтов и нынешнего законного порядка, отказ от конструирования внутренних иерархий и, наконец, утверждение политики равного взаимодействия, когда протестанты не только обсуждают острые вопросы во время ассамблей, но и организуют совместные кухни, библиотеки, передвижные клиники и другие центры социальной взаимопомощи⁷. Анархистские предпосылки искусства протеста позволяют ему выстроить эмансипаторную платформу внутри социального пространства, где отстаиваются экзистенциальные ценности низовой демократии, а также изобретаются способы нерыночной взаимовыручки и неподконтрольного творческого взаимодействия.

Помимо критики современного общества, протестное искусство также сосредоточено на карнавальном развенчании авторитетных культурных мифологий. Оно ориентировано на подрыв общепринятых рейтингов и медийных кри-

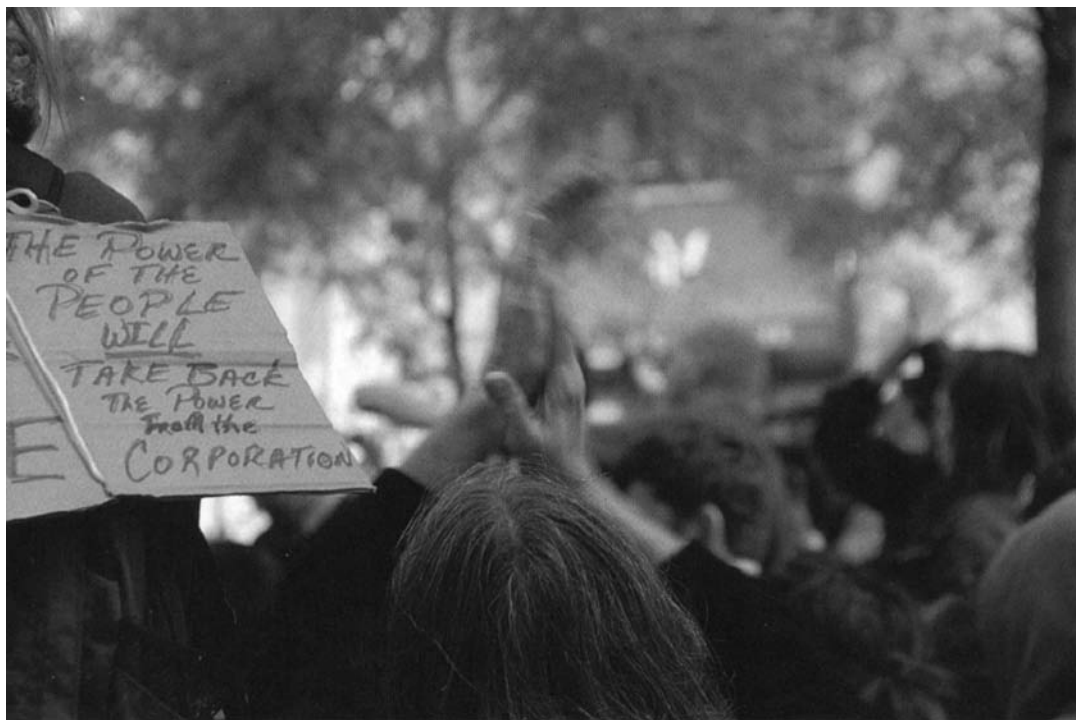
териев успеха, а также на высмеивание успокоительной риторики, при помощи которой неолиберальный капитализм пытается смягчить травматический эффект от вереницы кризисов и потрясений. Искусство протеста практикует саркастичное переворачивание социальных ролей и вольный фамильярный контакт (отличительные приметы праздничной карнавальной площади с ее торжеством материально-телесного низа, которые некогда выявил в своей знаменитой книге о Франсуа Рабле и средневековой культуре Михаил Бахтин).

Действительно, протестные акции 2011 года актуализируют маскарадную сторону массового политического сопротивления. Его участники весело театрализуют не только собственную национальную или гендерную принад-

лежность, но и экстравагантные каноны молодежной хипстерской моды, знакомой всем посетителям торговых центров в разных точках земного шара. Искусство протеста пародирует самые разнообразные (но всегда связанные с темой социального или имущественного неравенства) атрибуты и реалии современной глобальной цивилизации.

Примеров игровой карнавализации искусства протеста (сопровожаемой сатирическим неприятием всей неолиберальной системы экономической сегрегации) за время стремительного роста протестных настроений накопилось довольно много. Так, 11 октября 2011 года в Нью-Йорке состоялся потешный флеш-моб мнимых миллионеров, расфранченных, наряженных в щегольские смокинги с галстуками-бабочками и держащих в





руках самодельные транспаранты с издевательскими субверсивными лозунгами: «Миллионеры за плутократию», «Купи собственное правительство», «Тяготы вам, выгоды нам» и т.д. В разгар движения «Оккупируй Уолл-стрит» по улицам Нью-Йорка прохаживается мужчина в маскарадном костюме Зорро-выпускника. Маска легендарного мстителя соседствует с академической шапочкой. Одна рука в узнаваемой кожаной перчатке Зорро держит массивную чугунную гирию с надписью «Образовательный кредит», в другой руке плакат со словами «Безработный супергерой с ученой степенью, опутанный долгами».

На Хэллоуин 2011 года художественное объединение «Языковой эксперимент» реализует карнавалы уличный перформанс. Его участники несут оран-

жевые диаграммы и транспаранты со словами или отдельными знаками, своим начертанием подражающими графике магнитных букв на холодильнике (эта акция, озаглавленная «Построй оккупацию» имеет отчетливую ситуационистскую и леттристскую родословную). 18 ноября 2011 года художница Лаура Андерсон Барбата устраивает ироничный парад, названный «Интервенция: Уолл-стрит»: по финансовому району Нижнего Манхэттена на высоченных ходулях проходят жители Бруклина карибского происхождения, облаченные в поддельные деловые костюмы офисных менеджеров с длинными, почти волочающимися по земле, брючинами⁸. При этом следует отметить, что карнавалы зазор и самих протестных акций, и искусства протеста все-таки эфемерен и не-

долговечен. Из развеселого фарса он моментально превращается в неотвратимую трагедию, как только протестанты на своем пути встречаются с хорошо отлаженной машиной полицейского насилия (снаряженной пластиковыми наручниками, резиновыми пулями и слезоточивыми гранатами — как в США, или реальными пулями и гранатами, применявшимися для усмирения «арабской весны»).

Тело, улица, медиа

Но главной отличительной чертой искусства протеста оказывается плотное сращение коллективной телесности, социальных медиа и урбанистической среды. Коллективное тело (составленное из десятков, сотен или тысяч протестантов и оккупирующее значимые участки города) пребывает в одной коммуникативной сфере с уличной средой — прохожими, магазинами, ресторанами, барами и т.д. Одновременно оно находится внутри своего рода информационного купола, образованного социальными сетями и производимой ими безостановочной циркуляцией сведений о протестных выступлениях. Конфигурация протестного искусства определяется тем, формируют ли тела протестующих, медиа и улица уникальное, творческое, познавательное целое.

Саския Сассен пишет о появлении нового феномена глобальной улицы⁹. Сегодня, в эпоху мобильных интернет-гаджетов, местонахождение каждого человека отмечается и фиксируется благодаря лайкам или тэгам, оставляемым его друзьями и знакомыми в социальных сетях. Так конкретный человек становится полностью обозреваемым агентом и персонажем глобальной улицы, за которым уже не нужен неусыпный государственный контроль с помощью секретного видеонаблюдения. Безусловно, искус-

ство протеста идейно и сценарно перекликается с эстетикой хеппенинга, искусством уличных интервенций и содержит в себе элементы стрит-арта (и его жанровых разновидностей, от граффити до флешмобов). Но, в первую очередь, это полностью импровизированное искусство глобальной улицы, искусство массовое, анонимное, не контролируемое ни фигурой автора, ни художественными институтами.

Искусство протеста напоминает о бунтарских и разрушительных стратегиях работы с телом, опробованных венскими акционистами в 60-е и московскими акционистами в 90-е. Но акционизм предполагал, что пластика индивидуального тела отражает хаос и неполадки социального устройства, в то время как искусство протеста утверждает коллективную телесность как структурно выстроенную цепочку, объединенную общими решениями, общей целью, общими противниками и общей «истинной моментом». Геральд Рауниг в статье «Молекулярная забастовка»¹⁰ подчеркивает, что такие структурные цепочки (будь то шествия, митинги или палаточные лагеря), учреждаемые протестантами на улицах мировых мегаполисов, характеризуются радикальным включением всех и каждого в совместную работу по переустройству социального порядка.

Искусство протеста пока находится в начальной стадии своей эволюции, его перспективы будут определяться и корректироваться в зависимости от дальнейшей «биографии» протестных движений в локальных контекстах и в глобальном масштабе. Тем не менее, уже сегодня возможно выделить несколько показательных разновидностей искусства протеста. Во-первых, это так называемый *sit-in*, захват символически важного участка публичной сферы, органи-

зация палаточного лагеря, полевой кухни, библиотеки, образовательного кружка и центра медицинской помощи, а также проведение гражданских ассамблей и форумов, основанных на принципах низовой демократии и отказе от системы выборных представителей. Орудием и продуктом такого оккупационного искусства становится само человеческое тело (вспомним «живой микрофон», придуманный активистами «Оккупируй Уолл-стрит»: полиция запретила им использовать звукоусиливающую технику, так что они начали хором повторять каждое предложение, произносимое выступающими). По словам Джудит Батлер, тело воспринимается здесь как инструмент биополитики¹¹, указывающий на первостепенные, материально-физические нужды и потребности конкретного индивида в условиях (кризиса) постиндустриального капитализма.

Вторая разновидность искусства протеста включает в себя различные проявления хактивизма в электронно-компьютерной среде. Например, это хакерские проделки группы *Anonymus* (занятой атаками на сайты государственных учреждений и финансовых корпораций) или политические демотиваторы и протестные интернет-мемы, которые производятся безымянными пользователями и размещаются на персональных страницах в социальных сетях. Любопытно, что интернет-мемы в середине нулевых имели хождение преимущественно в среде маргинальных молодежных субкультур. Но уже в начале десятых они приобретают явную политическую окраску и становятся эффективным орудием борьбы против корпоративного капитализма. Интернет-мемы обладают отчетливой агитационно-пропагандистской направленностью, ведь с помощью графических редакторов каждый пользователь может придумать свой мем и тем

самым пародийно исказить визуальный язык неолиберальной власти, шутивно исковеркать ее лейблы и эмблемы.

Третья разновидность искусства протеста предполагает его приравнение к действенной социальной практике. Такая практика, с одной стороны, включает в себя целенаправленные активистские действия в сфере экологии, здравоохранения или законодательных реформ. С другой, она сама становится полемым исследовательским процессом по статистическому учету данных с их последующим социологическим анализом. Примеры искусства протеста как социальной практики приведены в посвященной этому феномену статье Нато Томпсона¹². Томпсон упоминает многолетнюю деятельность Копенгагенского свободного университета, внедряющего нестандартные и предназначенные для открытого публичного пользования образовательные программы; проект Кэролин Вулард, предполагающий безвозмездный (ускользающий от логики капитала) обмен профессиональными навыками и способностями на базе сайта *Craigslist*; осуществляемый чикагским художественным коллективом *Incubate* захват административных функций, позволяющий изобретать альтернативные способы финансирования культурных проектов. Искусство протеста, приравненное к социальной практике, приобретает безобъектный характер. По сути, это прикладное исследование контрактных и договорных отношений между различными агентами современного культурного или социального процесса.

Напоследок остается добавить, что искусство протеста уже сегодня эффективно обновляет наиболее инертные и рутинизированные зоны художественной системы. Так, полное неприятие искусством протеста всех устойчивых и привычных моделей репрезентации обыграно в кура-

торской концепции выставки, красноречиво озаглавленной «11 сентября» и прошедшей в *MoMA PS1* во второй половине 2011 года¹³. Решающее и переворотное историческое событие, событие-Истина в терминологии Алена Бадью, подано как тотальная «гуманитарная» катастрофа, не подлежащая какой-либо репрезентации; на выставке не было ни одной работы, напрямую говорившей о разрушении Всемирного торгового центра или даже просто упоминавшей события 11 сентября 2001 года. Искусство протеста, по меткому выражению Хито Штайерль, занимается «оккупацией самой жизни»¹⁴ и предпочитает говорить от лица протестной и коллективной субъективности. Субъективности, которая «пропустила через себя» ряд всемирно-исторических катастроф конца XX и начала XXI века и теперь готова к революционному обновлению сложившейся социальной и культурной системы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Лаваль К. Человек экономический. Эссе о происхождении неолиберализма. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

² Rosler M. The Artistic Mode of Revolution: From Gentrification to Occupation // E-flux, № 34, 2012 (<http://www.e-flux.com/journal/the-artistic-mode-of-revolution-from-gentrification-to-occupation/>).

³ Harvey D. The Party of Wall Street Meets its Nemesis // www.versobooks.com/blogs/777-david-harvey-the-party-of-wall-street-meets-its-nemesis/

⁴ Hardt M., Negri A. The Fight for 'Real Democracy' at the Heart of Occupy Wall Street // <http://www.foreignaffairs.com/articles/136399/michael-hardt-and-antonio-negri/the-fight-for-real-democracy-at-the-heart-of-occupy-wall-street?page=show>

⁵ Lorey I. Non-representationist, Presentist Democracy // Transversal (#occupy and assemble), 2011 (<http://eipcp.net/transversal/1011/lorey/en/>).

⁶ Azoulay A. A Civil State of Emergency // Artforum, № 12, December 2011.

⁷ Graeber D. Occupy Wall Streets Anarchist Roots // <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2011/11/201112872835904508.html/>

⁸ См. Tancons C. Occupy Wall Street: Carnival Against Capital? Carnavalesque as Protest Sensibility // E-flux, № 30, 2011 (<http://www.e-flux.com/journal/occupy-wall-street-carnival-against-capital-carnavalesque-as-protest-sensibility/>).

⁹ Sassen S. The Global Street Comes to Wall Street // <http://www.possible-futures.org/2011/11/22/the-global-street-comes-to-wall-street/>; Sassen S. The Spaces of Occupation // Artforum, № 1, January 2012.

¹⁰ Raunig G. The Molecular Strike // Transversal (#occupy and assemble), 2011 (<http://eipcp.net/transversal/1011/raunig/en/>).

¹¹ Butler J. Bodies in Alliance and the Politics of the Street // Transversal (#occupy and assemble), 2011 (<http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en/>).

¹² Thompson N. Contractions of Time: On Social Practice from a Temporal Perspective // E-flux, № 20, 2010 (<http://www.e-flux.com/journal/contractions-of-time-on-social-practice-from-a-temporal-perspective/>).

¹³ Foster H. 'September 11' // Artforum № 1, January 2012.

¹⁴ Steyerl H. Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life // E-flux, № 30, 2011 (<http://www.e-flux.com/journal/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life-12/>).

Дмитрий Голынкин-Вольфсон

Родился в 1969 году в Ленинграде.

Эссеист, поэт и историк культуры.

Научный сотрудник Российского

Института истории искусств.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Санкт-Петербурге.

Арсений Жиляев

Этика будущего. Искусство в чрезвычайной ситуации появления надежды*



Лица защитников Pussy Riot
www.youtube.com

Полиция разогнала сочувствующих Pussy Riot, устроивших фестиваль у стен Таганского суда. 19 апреля 2012 года, запись трансляции Радио Свобода

Click LIKE & SHARE if you know which side you're on:

We have a choice to make. Greater wealth for a few - or opportunity for many. Tax breaks for the richest - or a fair shot for the rest of us. A government that can be bought by the highest bidder - or a democracy that is truly of the people, by the people, and for the people.

ArtLeaks.
8 марта

Occupy Wall Street Arts & Labor at the Whitney Biennial 2012 1 of 3
www.youtube.com

Occupy Wall Street Arts & Labor at the 2012 Whitney Biennial in support of the protesting, locked-out art handlers of Sotheby's.

Мне нравится · Комментировать · Поделиться 1

Союз Творческих Работников поделился(ась) ссылкой.
8 марта

Результаты нашего совместного с ОС конкурса наблюдателей!

Око за око: наш выбор про выборы — OpenSpace.ru
www.openspace.ru

OPENSOURCE.RU совместно с Союзом творческих работников показывает самые интересные видеоролики про выборы. Есть

Иллюстрации для материала предоставлены автором

Некоторое время назад в ответ на вопрос молодых художников «что нам нужно делать?» можно было лишь пессимистично промолчать. Нейтралитет художнической и кураторской позиции вместе с политической меланхолией казались непоколебимыми ценностями. Однако в начале десятых не остается сомнений, что молчание сродни преступлению. Каким же должно быть новое искусство, рождающееся в ответ на запрос массовых движений за реальную демократию? Что должно измениться в художническом цеху после возникновения пусть пока еще робкой, но все же надежды на позитивные социальные изменения?

Наперекор веселой эстетизации протеста художественная общественность должна выступить в защиту истинного творчества масс, выходящего за пределы, отведенные жанру «креатива». Художники должны использовать уникальный инструмент, выработанный современным искусством со времен первого авангарда, для подготовки и участия в трансформации общественной жизни. Речь идет о совершенно некорректном повороте к утилитарному и просветительскому искусству.

Еще совсем недавно художники были вынуждены ограничиваться ролью санита-

ра, выносящего судно из-под находящегося в глубокой коме человечества. Но сегодня больной начал различать слова и подавать первые признаки жизни. Период общественной апатии подходит к концу. А значит, и период шоковой терапии на данном этапе завершен — теперь надо всем вместе заново учиться говорить.

Новый этап развития протестных настроений требует от всего мира серьезного пересмотра методов борьбы за свободу. Теперь недостаточно одного революционного насилия — об этом красноречиво говорит развитие событий в арабских странах, где после свержения диктаторов ситуацией политического вакуума активно воспользовались фундаменталисты. Равно как недостаточно исключительно культурной борьбы за гегемонию — неспособность радикальных левых движений перейти от безусловно правильной и умнейшей критики к реальной борьбе за власть грозит обернуться гуманитарной катастрофой в странах первого мира. Только из сочетания приверженности революционным ценностям и понимания необходимости почти с нуля выстраивать демократические низовые инициативы может родиться нечто подлинно новое. Для искусства это означает, что впервые за десятилетия у художников появился шанс на

* Первоначальный вариант текста был опубликован на сайте Openspace.ru



Открытая группа
oko.za.oko@groups.facebook.com

"Око за око" – самоорганизованный видео-канал, посвященный актуальным российским политическим событиям. Каждый желающий может разместить здесь свой видео материал или же дать ссылку на уже имеющийся в социальных сетях. о несправедливости власти, митинге, политической акции и вообще об информации, имеющей политический характер. Видео не подвергаются предварительной модерации. Канал "Око за око" возник на базе клиппинга на лучшее видео наблюдателя на выборах президента России 2012 /

признание своей жертвенности не только со стороны коллег по цеху и прогрессивных менеджеров девелоперских компаний, но и со стороны потенциального будущего человечества.

Мы, профессионалы культуры, выйдем из своих келий навстречу жизни, чтобы бороться за нее вместе с тысячами таких же мечтателей. На место художественного терроризма одиночек и немногочисленных сектантских авангардных ячеек должна прийти полноводная река художников, стремящихся вернуть миру надежду на будущее.

В середине нулевых Жак Рансьер опубликовал книгу «Кризис эстетики». В ней он зафиксировал факторы, способствовавшие формированию так называемого этического поворота в искусстве 90-х — нулевых. Рансьер пишет, что поводом для

этого поворота стало исчезновение надежды на реальную политическую революцию в будущем. Что, в свою очередь, привело к фиксации на событиях прошлого и подмене политики и эстетики этикой консенсуса. Однако, по мнению мыслителя, не консенсус, а «диссенсус», выражение противоречия, конфликта между политикой, этикой и эстетикой, был двигателем прогрессивного искусства прошлого, а динамичное, незавершенное состояние стремления к равенству было фундаментальным свойством развития демократического общества. В мире после «конца истории» на место диссенсуса в политике и современном искусстве приходит этика консенсуса, оборачивающегося массовым наступлением неолиберальной политики, и этика катастрофы, оплакивающей упущенные возможности человечества. «Кризис эстетики» описывает состояние искусства в эпоху, когда проще представить конец света, чем конец капиталисти-

ческой системы. Это состояние сводит перспективы искусства к неразрешимой дилемме между морализаторством, исключаящим веру в возможность серьезных социальных перемен, и поисками адорнианской эстетической автономии, неизбежно ведущей к неравной борьбе со значительно превосходящими силами рыночной конъюнктуры.

На территории искусства возможный выход из тупика, описанного Рансьером, был предложен Клер Бишоп. Известный критик призвала не отказываться от социально ангажированных практик, однако перевести их оценку в сферу эстетического. По сути, речь идет о применении к партиципаторному искусству формалистской концепции Клемента Гринберга, сводящей ценность произведения к развитию автономных качеств его медиума вне каких-либо этических или социальных легитимаций. В ситуации инструментализации искусства со стороны власти (например, использования его анестезирующих свойств для уменьшения напряженности в неблагополучных районах) или же со стороны новой художественной «морализирующей бюрократии» такой подход оказывался более чем действенным. Однако то, что было прогрессивным аналитическим инструментом в условиях политической реакции и относительной социальной стабильности (если говорить о западных странах), совершенно меняет свой смысл в ситуации исторических изменений.

Именно возможность неэстетического развития постситуационистской акции группы *Adbusters* стала причиной возникновения одного из мощнейших протестных движений последних двадцати лет — «Окупируй Уолл-стрит». Именно возможность реального участия и совместного действия посредством социальных сетей создала надежды «арабской весны». Именно этическая лживость глобальной политической системы спровоцировала многомиллион-

ные протесты за прямую демократию по всему миру.

Такое положение дел заставляет задуматься еще об одной возможности преодоления этического тупика. На место этики консенсуса времен стабильности может прийти этика новых надежд на социальные изменения. И если эстетическое решение было оправданным с точки зрения генезиса западного модернистского искусства, то утилитарность является с тех же позиций уже чем-то аморальным. Пока еще рано говорить, что после двадцатилетия отчаяния у нас наконец начала появляться осязаемая альтернатива. Однако факт, что период ретроспекции и консенсуса подходит к концу, можно считать неоспоримым.

Если в послереволюционной России для одного из основателей социалистического реализма Максима Горького эстетика была «этикой будущего», то в бурные французские 60-е у Жан-Люка Годара, наоборот, этика становится «эстетикой будущего». Для современной России вопрос об этическом измерении в политике стал едва ли не ключевым. Основные лозунги новых декабристов оказались прежде всего связаны с этикой и уже потом — с экономикой: «За честные выборы!», «Жить не по лжи!», «Против жуликов и воров!». Более того, программы некоторых лидеров оппозиции строятся исключительно на «отказе от лжи», «восстановлении справедливости» и т.п. Отказ людей от поддержки консенсуса «суверенной», или «симулятивной», демократии даже заставил Владимира Путина в разгар протестов на Уолл-стрит заявить о необходимости «введения в России элементов прямой демократии».

Если обратиться к массовым выступлениям движения *возмущенных*, то в них также можно обнаружить этическое измерение. Требование прямой демократии

красноречиво свидетельствует о дефиците доверия к политической системе и нежелании людей признавать вменяемую им в вину расточительность. «В последнее время вы неправильно жили. Вы слишком мало работали и слишком много наслаждались. Пришло время расплаты». Примерно так звучит основной упрек со стороны неолиберальных политиков, и сопровождается этот упрек наказанием в виде резких сокращений государственного финансирования культуры, образования и социальных программ. Нежелание же признавать свою вину вырастает из ощущения, что необходимо переизобрести этическое измерение. Это ощущение вызвано тем, что люди больше не готовы верить в морализаторскую политкорректную догму симуляционной политики нулевых. «Вы не имеете права так говорить, вы лжете, вы нас больше не представляете. Мы будем сами говорить за себя», — отве-

чают недовольные. Отказ подчиняться этическим манипуляциям со стороны власти нарушает всеобщую веру в капитализм как единственно возможный, естественный порядок вещей и открывает перспективу иного будущего.

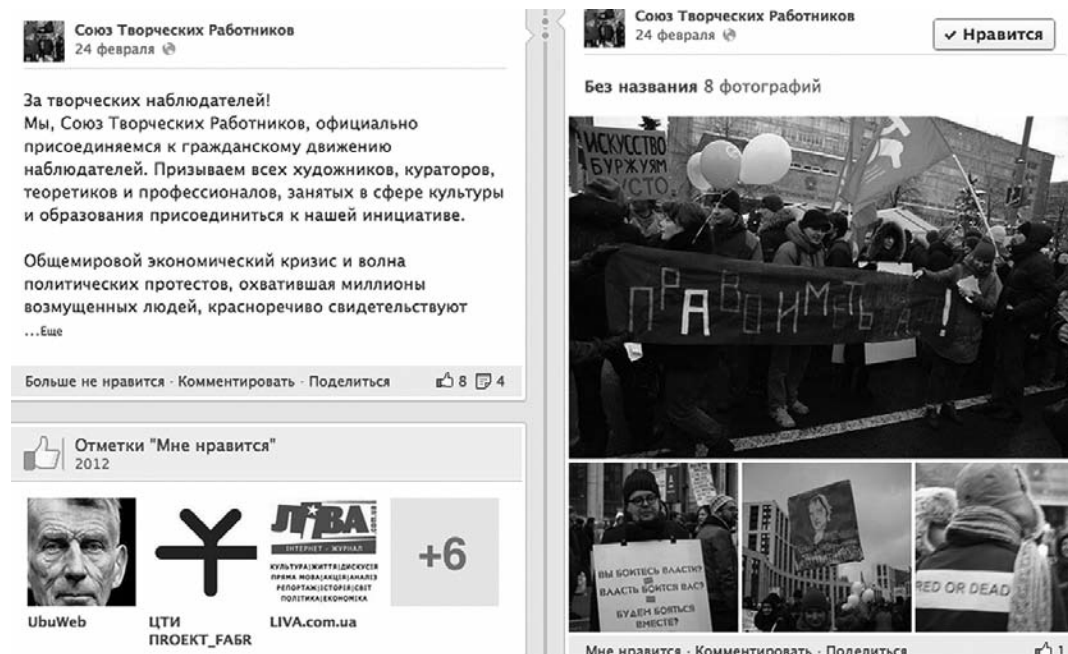
Стоит напомнить, что до недавнего времени этический императив общества позднего капитализма, точно уловленный Славоем Жижекком, заключался в требовании «Наслаждайся!». А за ним следовал шлейф из обязательств политкорректности и прочих моральных ритуалов, обеспечивающих нарциссическое оправдание культурного расизма. Другой подход к этике в условиях развитого общества потребления мог оказаться чрезвычайно опасным. «Потребляй или проиграешь!». Искусство нулевых с его морализаторством было удобной разновидностью обсессивно-компульсивного невроза, постоянно напоминающего, что «они все врут», но



SPb Solidarity Pussy Riot
www.youtube.com

15 апреля, день солидарности с задержанными по делу Pussy Riot
Петербург В этом году в Светлую Пасху в Петербурге к Владимирскому собору приходили не только ...

Мне нравится · Комментировать ·
Отменить подписку на обновления публикации · Поделиться · вторник в 9:25



неспособного привести к фундаментальным изменениям.

Именно релятивистской маской искусственности прикрывались российские радикальные перформансисты нулевых. В актах прямого действия эстетика становилась своего рода алиби — например, в реальном, а не искусственном переворачивании полицейских машин. Эстетика, носящая здесь скорее условный характер, основывается на разрыве этического общественного договора. В случае России он заключался в том, что большая часть населения не вмешивалась в политические вопросы, а взамен на это получала возможность иметь относительную свободу потребления и высказывания в приватной сфере.

Однако с какого-то момента взаимные договоренности перестали работать. Один из первых ярких примеров нарушения этих договоренностей — акции группы «Война». Фактически отражая действия властей, ак-

тивисты начали производить прямые политические высказывания, прикрывая их ссылкой на искусственность, характерную для художественного произведения. В каком-то смысле на уровне формы своего действия акционисты из «Войны» воспроизвели принципы миметического реализма XIX века. Так через использование эстетики, почти как в парадоксе лжеца, восстанавливается поруганное этическое. Надо заметить, что эта схема борьбы, заключающаяся лишь в формальном следовании лжи, успела довольно широко распространиться в путинской России. В условиях агрессивного давления со стороны государства в зоне неразличимости между эстетикой, этикой и политикой люди начали «просто гулять» или «просто проводить встречу с депутатом Государственной думы».



Союз Творческих Работников

Отметки "Мне нравится": 98 · 8 обсуждают это

✓ Нравится

Сообщение * ▾

В статье «Эстетическая демократия» Борис Гройс рассуждает о пост- или мета-историческом мире без будущего, но с бесконечно переписываемым прошлым. Вслед за Александром Кожевным Гройс выделяет два отношения к реальности после конца истории. В мире, где исчезает характерная для человека борьба за признание, стремление стать объектом желания другого, общество неизбежно скатывается либо к «американскому» стилю жизни — то есть к потреблению, не отличающему человека от животного, либо к «японскому» артистическому существованию, предполагающему жертвенность ради чистой формы без надежды на будущее. Согласно Гройсу, пространство современного искусства, и более широко наша современность в целом, развивается именно по «японскому» сценарию. Подтверждение этому можно найти, обратившись к акционистским практикам «Войны». Известные в медиа благодаря своим провокациям художники последовательно замалчивают свою политическую позицию. Поддерживая политических активистов почти всех направлений (от анархистов до националистов), «Война» указывает в качестве основания для солидарности прежде всего сам факт провокационно-

го художественного действия. Постисторический революционный формализм оказывается единственным способом избежать состояния животного потребления. Похожим образом действует в российском оппозиционном поле партия Эдуарда Лимонова, также близкая к акционистам благодаря своим артистическим методам борьбы. В книге «Поп-марксизм» Алексей Цветков не без эстетской симпатии объясняет радикальные трансформации политического курса НБП (а затем «Другой России») от правых к левым и от левых к либералам приверженностью партийного руководства к революции здесь и сейчас, к революции как форме жизни. И в случае «Войны», и в случае партии Лимонова будущее приносится в жертву ради эстетического настоящего.

Однако эстетизация протеста начинает страдать теми же проблемами, что и автономное искусство. В постисторическом обществе революционный формализм может достигать больших успехов в деле нарциссического самопожертвования, но подготавливать появление иного общества он не способен. Когда нет артикулированной альтернативы существующей системе, мы можем лишь до бесконечности упражняться в искусности демонстрации революционных

жестов. Но разве не означает это существенной необходимости в создании условий, при которых реальный поступок, поступок, восстанавливающий подлинное этическое измерение, сможет стать руководством к действию художника? Этика реальных действий, не прикрывающихся своей искусственностью, станет нашей будущей эстетикой, а не наши эстетические «недодела» — будущей фиктивной этикой жизни.

В искусстве XX века нечто подобное уже было. Достаточно вспомнить художников авангарда, отказавшихся от станкового искусства в пользу жизнестроительства и битвы за реальность. Конечно же, сейчас новым сергеям третьяковым придется работать совсем в иных условиях. Нет разделяемой всеми веры в общие идеалы, нет, собственно, никакой этики, кроме отказа от навязываемой лживой системы ценностей, нет производственных сил, принадлежащих взыскателям нового мира. Но есть движение в сторону свободы. После пробуждения от комы возникает необходимость заново учиться говорить — вот задача для художественного сообщества и тех людей, которые, не будучи художниками, воплощают в жизнь утопию искусства. До новых третьяковых еще необходимо дожить, но уже сейчас нужны новые чеховы, отправляющиеся в народ делать реальные дела!

Это не значит, что художники должны сейчас же броситься сажать цветы и убирать городской мусор, вторгаясь в зону ответственности государства. Ведь именно этого ждут от общества, поставленного на колени варварскими сокращениями социальных расходов. Во многом ответственность за такое положение дел лежит на «культурных левых». Борьба, стремящаяся к захвату лишь культурной гегемонии, привела к ситуации, когда, несмотря на то, что главными философами мира считаются радикальные коммунисты, а искусство по инерции считается критическим, мы живем в мире дикого неолиберального ка-

питализма. Художник будущего не может ограничиваться только высказыванием «против». Слишком дорогой может оказаться цена такой половинчатости. Надо идти дальше и искать солидарности с реальной политической силой «за». Тогда у нас появится шанс не только на новое прошлое, но и на возможное будущее.

Произведение искусства должно быть готово к смерти ровно настолько, насколько должен быть готов к смерти революционер, на практике воплощающий в жизнь революционную идею будущего. Самоубийство — красивый артистический жест, но оно не приближает к цели, будь то новое совершенное общество или же новое демократическое искусство. Однако сама возможность, осознание собственной конечности освобождает художественное творчество от иллюзии вечного настоящего, заново открывая простор для творческого развития, свободного от обязательной регистрации в институциях современного искусства.

Этика демократического включающего поступка начинает противопоставляться элитистской масскультовой эстетике героя-одиночки. Выполнив свою роль, искусство художников-одиночек уступает место коллективному творчеству, направленному на создание открытых школ свободы, где люди могли бы учиться самоорганизации и отстаиванию своих прав. Без этого дальше архаичных заклинаний и вызывания духов на массовых спиритических сеансах мы не уйдем.

Арсений Жилев

Родился в 1984 году в Воронеже.

Художник, куратор. Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Кети Чухров Тезисы о ложной демократичности современного искусства*

Романтические, постромантические и модернистские искания в искусстве часто относят к его негативной генеалогии, к тенденции, вытеснившей эстетику, основанную на категории «прекрасного», в пользу эстетики, основанной на категории «возвышенного». Негативную позицию модернизма мы называем потому, что он выбирал форму в противовес содержанию, отказывался от обращения к реальности в пользу исследования языка и методологии искусства. В таком негативистском ключе позиционируется модернистский выбор эстетики у Т. Адорно, П. Бюргера, Ж.-Ф. Лиотара.

Модернистская негативная саморефлексивность искусства была радикальным образом переосмыслена авангардом и в первую очередь русским авангардом. Произошло это не в силу формальных инноваций, а в результате появления новой материи художественных практик — реальности, открывшейся художнику в лице общественных движений и революционной ситуации. То, что модернизм отвергал в реальности — буржуазность, обывательскую, мещанскую среду потребления, — для художников авангарда предстало другой, не мещанской, а революционной реальностью, где главной была потенциальность создания нового человека, нового социа-



Акция, организованная Павлом Альтхамером
в рамках общего шествия
на День независимости в Польше.
Варшава, 2010. Фото Марцина Калинского

листического общества, новых типов производства, новой чувственности. Согласно Борису Арватову и другим представителям производственного искусства, пролетарская чувственность была новой, что отчасти было связано с отсутствием у пролетариата как исторического субъекта мещанского, буржуазного сознания и опыта эксплуатации «другого».

Как известно, многие группы авангардных художников добровольно оставляли

* Текст был впервые представлен в качестве публичной лекции в РГГУ 5 апреля 2012 года.



Акция, организованная Павлом Альтхамером в рамках общего шествия на День независимости в Польше. Варшава, 2010. Фото Марцина Калинского

студийную работу и исследование эстетических методологий, чтобы посвятить себя не просто созданию отдельных художественных произведений, а участию в построении новых общественных отношений, нового быта, новых средств производства и т.д. Художественные инновации, новые идеи и изобретения концентрируются не в произведении, а внедряются в проект преобразования жизни и реальности. Тем не менее, утилитаризм авангардных практик сохранял в себе художественный порыв — материей эксперимента в нем стало радикальное преобразование общества, создание новых социальных контекстов человеческих отношений. Можно даже сказать,

что само общество стало инновацией, причем как с точки зрения формы, так и содержания. Разумеется, художник не мог не подключиться к этому экспериментальному полю. Новые формы жизни и труда казались более творческими, авангардными и радикальными, чем новый стиль или метод художественного выражения. Художник приобрел власть, с помощью которой он мог создавать не просто отдельные произведения, а новые типы и формы жизни. Конечно, эта ситуация была напрямую связана с радикальным обобществлением искусства, что предполагало подключение к культуре гражданских масс и их совместное творчество с художниками. А это, собст-

венно, и ведет к демократизации искусства. Творчество перестало быть элитарной деятельностью гения-художника и стало открыто для всех членов общества, пытающегося решить проблему разделения труда и движущегося по направлению к всеобщей эмансипации. Таким образом, можно считать, что русский авангард преодолел негативность модернистской генеалогии через политический и этический жест солидаризации с пролетариатом. Разумеется, этот процесс не был лишен своих сложностей, но мы не будем на них подробно останавливаться. Отметим лишь, что проблематичным в контексте русского авангарда было то, что, с одной стороны, искусство как бы самоаннулировалось ради жизнестроительства. С другой стороны, сама жизнь представляла исключительно через призму художественного преобразования, то есть в качестве перформативной материи и художественной активности. В связи с этим вставал вопрос, остается ли жизнь жизнью, если она во всем подражает художественному процессу, в котором художником становится каждый. Авангард политизировал эстетику, но одновременно выступал и за полную эстетизацию жизни.

На Западе авангардные практики появляются именно в тот момент, когда критика институций, политическая критика и художественные практики пересекаются с общественно-революционными движениями 68-го года — то есть не просто в результате формальных инноваций, а в связи с возникновением нового проекта изменения общества. Именно в этот период организуются альтернативные выставки и развивается дискурс о дистанцировании от музеев и галерей в пользу новых внеинституциональных творческих коллективов, видящих местом своего творчества не стены

выставочного зала или музея, а открытое общественное или городское пространство. В это же время проходят акции Ситуационистского интернационала, идет активная работа в области перформанса и видео, появляются попытки критики выставочного экспонирования. Безусловно, по радикальности преобразований сравнить 68-й год с Октябрьской революцией сложно. Но следует отметить, что практики социализации искусства, его выход в общественное пространство, переход от объекта к поведению, подключение к активистским движениям были бы невозможны без политического контекста и политической программы европейских 60-х и 70-х.

В этой связи важно выделить три основных этапа развития институциональной критики в современном искусстве: 1. дистанцирование от институций в 60-е и 70-е (М. Брутерс, Х. Хааке, Р. Смитсон); 2. объявление институциональной критики частью институций (80-е, 90-е), поскольку сами институции нуждаются в радикальной критике со стороны художников, чтобы трансформировать свои задачи согласно с

Акция, организованная Павлом Альтхамером в рамках общего шествия на День независимости в Польше. Варшава, 2010. Фото Марцина Калинского



требованиями современности (как писала одна из ведущих представительниц институциональной критики Андреа Фрэзер, за границы институций сложно выйти, так как они внутри нас: внутри критика и художника); 3. и, наконец, третий этап институциональной критики, развивающийся в нулевые в контексте постопераистских теорий А. Негри, П. Вирно, М. Лаццарато об исходе из системы неолиберального капитализма. Этот последний подход преодолевает рамки как противопоставления институциям, так и неизбежной включенности в них, разрабатывая стратегии исхода из логики существующего институционального контекста через создание мобильных институтирующих инициатив. Такие инициативы возникли как следствие антиглобалистских движений. Среди наиболее удачных примеров здесь могут быть названы *Uninomada*, *Edufactory* и *eipcp* (*European Institute for Progressive Cultural Politics*). Институтирующие практики не обязательно должны быть перманентными, они возникают на пересечении проблемных полей¹.

Такие современные институции, как BAK (*Basis voor Actuele Kunst*), музей Ван Аббе в Эйндховене, *CENDEAC* (*Centro de Documentacion y Estudios Avanzados de Arte Contemporaneo*), а также другие малые инициативы, хоть и являются кунст-халле и музеями, но все-таки реагируют на возникновение вышеупомянутых мобильных критических инициатив и движений и учреждаются через самокритику.

Собственно говоря, сама ситуация, когда институция как бы вбирает в себя критику, является в определенной степени следствием политических преобразований 60-х. Эти преобразования повлекли за собой критику автономного искусства и потребовали от художников политической и социальной ангажированности. В результате именно в этот период появился целый комплекс практик обобществления искусства, возникающих в ситуации антикапиталисти-

ческих социальных трансформаций. Именно наличие в обществе подобных трансформаций является основанием для отказа от автономности искусства в пользу социально ангажированных практик. Наличие реальных политических изменений отменяет страхи теоретиков автономии искусства вроде Адорно и Бюргера о том, что обобществление художественного процесса приводит к китчу и господству культурной индустрии. Как известно, согласно Бюргеру², искусство в буржуазном обществе может быть только радикально формальным и автономным. Ведь если авангард не совпадает с общественно-революционным движением, то пафос социальной ангажированности искусства фальшив. Бюргер пишет, что даже те перформансы, которые граничили с жизнью и повседневностью (например, перформансные практики Аллана Капроу), отнюдь не растворялись в жизни, но имели своей целью вписывание в институт истории современного искусства. Согласно Адорно и Бюргеру, в буржуазном обществе внедрение искусства в жизнь, его снятие во имя строительства жизни невозможно.

Однако многие теоретики до сих пор возражают и Адорно и Бюргеру, считая, что политическая критика и движения сопротивления, существующие пусть и в буржуазном обществе, все-таки позволяют совершить пресловутый отказ от эстетики и искусства ради социальных преобразований. Возникновение и развитие таких институций и институциональных инициатив, как «Документа», *Former West*³, «Манифеста», BAK, Музей Ван Аббе, *IASPIS* (*International Artists' Studio Program in Stockholm*), *Krytyka Polityczna* и Варшавский музей современного искусства, сформировали определенные задачи, связанные с микрополитическим социальным воздействием искусства на общество. Эти институции пытаются достичь взаимодействия художественных работ с окружающей средой, влияния акций, пер-

формансов, интервенций, социальных мониторингов и архитектурных проектов на окружающую действительность. И действительно, с одной стороны, нельзя отрицать наличие микрополитических изменений, являющихся результатом художественных проектов из области паблик-арта, партиципаторного искусства или институциональной критики: достаточно вспомнить деятельность таких художников, как Катарина Шеда, Сантьяго Сьерра, Андреа Фрэзер, Павел Альтхаммер, Артур Жмиевский. Но, с другой стороны, политические движения, активизировавшиеся сегодня во всем мире, показали, что микроизменения, возникающие в результате реализации социально ориентированных художественных проектов, по сравнению с реальными политическими проблемами и протестами гораздо менее значимы, если вообще заметны.

Таким образом, получается, что отказ от эстетики во имя авангардного жизнестроительства и социального изменения не достигает поставленной цели. Это также связано с тем, что социально ангажированный отказ в духе авангарда всегда происходил главным образом на территории современного искусства, а не в открытом социальном пространстве. И здесь проблема заключается в том, что по-настоящему авангардные художественные практики неотделимы от авангардности политики и не сводятся к деятельности отдельных институций или к отдельным художественным инициативам.

Еще одна причина общественной несостоятельности социально ориентированных художественных проектов в том, что сама территория искусства, с одной стороны, декларирует квазиавангардную социальную открытость, но по своей общественной, экономической и этической модели она — плоть от плоти постфордистского неолиберализма. И в этом смысле искусство и его территория скорее соответствуют модели самореферентного, нега-

тивного, антиреалистического модернизма, отсылающего только к себе, своим языкам и своим методологиям. Получается, что художественная система верит в свою авангардность и социальную микрореволюционную ангажированность. Но поскольку общественно-экономическая система приватизирована, а не обобществлена, получается, что, декларируя социал-демократические ценности, всю этику и антропологию работы с реальностью современное искусство строит по канонам негативного модернизма, то есть вбирает в себя реальность, тем самым нейтрализуя ее. Осуществляя в реальности лишь незначительные корректировки, художественные институции оказываются частью неолиберальной демократии, ставящей себе в заслуги общественную активность и гуманитарную деятельность.

Еще одним немаловажным аспектом работы художественных институций институций, связанным с их интеллектуальной продвинутостью и политической ангажированностью (естественно, левой, пусть и лево-либеральной), является то, что если еще десять лет назад разговоры велись о том, что куратор апроприирует творческую субъектность художника, то сегодня можно говорить о том, что артистическим субъектом все чаще выступает институция, а не художник. Именно институция, а не художник создает сегодня актуальный макроконтекст, в который художник вливается как исполнитель. Хотя еще недавно последовательность была другой: появление институций было результатом художественной тенденции — феминистской, концептуальной или партиципаторной.

Итак, мы обозначили парадокс: в актуальном искусстве приветствуются политически и социально критические проекты, которые жертвуют сложностью художе-



Павел Альтхамер, «Рай», 2009

ственного произведения, его событийной интенсивностью, поскольку главной интенсивностью обладает якобы постоянно трансформирующаяся реальность. Но так ли это в действительности? Являемся ли мы свидетелями той антикапиталистической трансформации, без которой невозможен авангард и которая извиняет художника, когда он отказывается от творческого процесса в пользу растворения своей деятельности в социальной жизни? Во-первых, в отличие от ситуации авангарда, сегодня мы не наблюдаем захвата власти силами, выступающими за равенство и радикальную демократию; описание социальных проблем еще не означает включения обще-

ственных масс в процессы обобществления, характерные для связи авангард-революция. Во-вторых, несмотря на то, что современное искусство пытается работать с реальностью и в художественной среде давно ведутся разговоры о критике модернизма и возвращении реализма (6-я Берлинская биеннале), проблема в том, что современный постмодерный художник не может (не может антропологически и чувственно, в отличие от Чехова, Толстого или Достоевского) говорить на языке критического реализма и глубокого переживания события и реальности. При этом и авангардного процесса полноценного внедрения в реальность с целью ее антикапита-

листического изменения тоже представить себе невозможно. Что же получается в итоге? Художники совместно с критическими институтами претендуют на реформирование реальности при помощи различных методов социальной инженерии. Однако на деле мало что изменяется. Реальность превращается в художественный экспонат, а отчет о проделанной работе остается главным образом внутри художественного контекста.

Из-за этой кризисной ситуации возникают попытки оккупации художественной территории социальными практиками, как это предлагает, например, Артур Жмиевский⁴. По его мысли, в Берлинской биеннале не должны участвовать художники — ее должны оккупировать социальные активисты, которым удалось совершить реальные поступки в социальном поле. Жмиевский задается вопросом: где же те социальные изменения, о которых последние четыре десятилетия говорило современное искусство? Если их нет, а запрос художника на авангард заключается именно в социальном изменении, то, говорит Жмиевский, давайте найдем вместо художников тех, кто что-то действительно изменил, и позволим им занять художественную территорию и ее институты. Ведь они лучше художников осуществили задачу воздействия на общество.

Однако, как мы видим, и Жмиевскому не удается выйти из автореферентности современного искусства. Он выходит в область социальных протестов, но при этом пытается их интернализировать и ввести на территорию биеннале, надеясь, что «преображенная» институция будет обладать настоящей политической властью и воздействовать на общество. Может быть, бессознательно, но этот жест Жмиевского оказывается жестом модернистского иконоборчества, попыткой сказать: «искусство мертво, вот то антиискусство, которое я привношу в искусство, потерявшее эстети-

ческую интенсивность, но так и не обретшее политическую актуальность». Иначе говоря, это жест модернистского редукционизма, совершаемый ради сохранения радикальной власти художника, желающего быть сувереннее реальности. Он сожалеет, что в качестве авангардного жизнестроительства сегодняшнее искусство бесцельно, и потому мстит ему за его несостоятельность дадаистским эпатажным жестом. Поэтому так близки Жмиевскому дадаистские формы сопротивления в стиле группы «Война». Хотя с точки зрения социальной эффективности (именно социальной, а не медийной) акции «Войны» не более, а может и менее действенны, чем какие-нибудь заказные партиципаторные инициативы. Случай Жмиевского — хорошее доказательство того, что ему интересно не столько преобразование реальности, сколько суверенная власть художника, превышающая обыденность реальности. Причем вовсе не потому, что Жмиевский не хотел бы преобразовывать реальность, а потому, что в его распоряжении нет ресурсов и социального контекста для ее масштабного преобразования. А значит остается лишь радикальная редукция.

Итак, мы видим, что основным вектором в поиске социальной связи с жизнью, которой искусство обладало в эпоху авангарда, остается запрос на все более радикальный отказ от эстетики и искусства, запрос на его упрощение в сторону повседневности. Однако многие художники не осознают, что речь сегодня может идти не об отказе от искусства вообще, а об отказе от того, чем стало искусство в контексте *contemporary art*.

Безусловно, современное искусство заслужило такое негативное отношение из-за того, что оно декларирует свою мнимую авангардность без ситуации общественной

трансформации: малое принимает за значительное, объявляет запрос на «добрые дела», из которых потом делаются деньги и успешные карьеры. Ведь порой достаточно правильно артикулированных левых идей, чтобы попасть в наиболее передовую институцию или в наиболее престижный междисциплинарный проект.

В этом смысле Артур Жмиевский, делающий суверенный жест художника-модерниста, отказывающегося современному искусству в его притязаниях на авангардность и общественное воздействие, более честен, чем художники, слепо верящие в партиципаторные проекты. Он как бы говорит: «Ничего ваши микрополитические художественные практики не меняют — они лишь утверждают вашу институциональную гуманитарную репутацию». Своим нигилизмом он демонстрирует, что современное искусство зря тешит себя надеждами на авангардное жизнестроительство. Тем самым, вопреки собственным намерениям, Жмиевский подтверждает тезис Адорно и Бюргера о том, что территория современного искусства автономна, хотя оно и говорит на языке демократии и общественной экстраполяции художественных практик. Тем не менее, мы вынуждены констатировать, что подобный жест хотя и обостряет кризисную ситуацию, но не позволяет совершить исход из этой территории и уклониться от воздействия ее логики.

Следует отметить, что в современном искусстве есть и тенденции, которые отказ от сотрудничества с институциями и растворение в социуме превращают в альтернативную институцию или даже в художественную работу. В качестве примера такой инициативы можно назвать кунстхалле *Konsthall C*, размещенную в прачечной одного из спальных районов Стокгольма. Эту инициативу возглавляет и курирует Пер Хас-

сельберг. Цель таких институций крайне парадоксальна и амбивалентна и отражает общую идеологическую направленность актуального художественного контекста. Они настаивают на том, что искусство должно полностью раствориться в социуме, то есть существовать главным образом в виде паблик-арта. Однако получается парадокс: каким образом эти инициативы могут приобщать публику к искусству и образовывать ее, если весь пафос их деятельности заключается в том, что работа с публикой не искусство? К чему они в таком случае приобщают нехудожественные массы?

В этом случае демократизация искусства заключается в ослаблении, упрощении и как бы аннулировании языков искусства — аннулировании не только формальной интенсивности искусства, но прежде всего его этической и гуманистической составляющих. Не сталкиваемся ли мы здесь с абсурдной ситуацией? «Мы» отказываемся от искусства, но «наш» выход в общественное пространство называем обучением публики искусству. Мы отказались от искусства, чтобы заниматься обществом, но наши занятия обществом мы этому же обществу предлагаем под видом обучения искусству, поскольку мы все-таки художники. И общество должно принимать такое «демократическое» искусство в качестве художественного творчества.

Может быть, проблема в том, что современный художник уже давно скован ложным канонизмом авангарда, который формализует и сопротивлению, и критику, и протест, и жизнестроительство? И в какой-то момент этот художник, подобно Жмиевскому, злится, что все общественные практики формализованы и мстит институции анархическим жестом неповиновения, говоря: «Уйду в народ, уйду в общество». А институции в свою очередь спрашивают: «И что ты там наработал?

Давай мы это выставим». И все остается на своих местах.

Итак, логика институционального запроса, исходящего от современного искусства, состоит в том, чтобы во имя приверженности социальной инженерии обеднить искусство: направить его в сторону социального, архитектурного, образовательного дизайна; лишить искусство запроса на описание внутреннего мира, события, метанойи; экстернализовать все художественные темы, сделав их областью бюрократического распределения по типу «этот художник занимается темой войны, этот — темой миграции, этот проект посвящен соединению науки, техники и искусства» и т.д. Другими словами, искусство притворяется, что оно демократично. Главное — правильно формулиро-

вать политическую и социальную проблему, а участие и вознаграждение гарантированы. Редко кто требует от художника эмоционального, чувственного, идейного, телесного, онтологического и этического вовлечения, которое бы создало связь между проблематикой работы и судьбой художника как человека. В итоге получается, что чем более демократизировано производство искусства, тем меньше сил художник отдает на размышление о том самом человечестве, ради которого он якобы все время хочет отказаться от искусства.

Но здесь забывается один очень важный фактор: искусство — это не просто создание художественной работы. Оно связано с познанием, переживанием, а порой и с жертвой (правда, оно может состоять и в

Павел Альтхамер, «Рай», 2009





Павел Альтхаммер, «Рай», 2009

радикальном модернистском нигилистическом жесте полного отказа от гуманизма). То есть выбор должен делаться не просто между формализмом и автономией искусства, с одной стороны, и социально-политической активностью, с другой. Ведь, как выражается Ален Бадью, искусство — это истинностная процедура, в которой нуждается человек и общество. Но эта процедура происходит не просто через информирование, документирование, активистскую деятельность, но и через многомерную вовлеченность в ту или иную проблему, ее осмысление и переживание.

Если бы в работах русского авангарда не было понимания трагической сути жизни, ее противоречивости, и они бы сводились к простому технократическо-инженерному проекту, то произведения Маяковского, Малевича, Хлебникова, Введенского, Платонова не были бы для нас столь значимы. Однако мы ценим их за то, что они выражают универсальные ценности демократичности. Причем демократичность в них определяется не тем, что демократичное искусство могут делать все, потому что его

можно легко и быстро сконструировать, не из-за того, что оно однозначно, тривиально, одномерно и не требует долгих размышлений. Нет. Демократичность такого искусства заключена в неимоверном усилии, которое оно совершает ради и во имя этого самого демоса. То есть демократичность — это не когда искусство делать удобно просто. Она предполагает сложнейшее этическое усилие, глубокое проникновение в жизнь «всех» и понимание этой жизни. Если демократичность — это общедоступность производства и потребления искусства, связанная с тем, что его легко спроектировать и придумать, то мы получаем всего лишь социальный активизм, иллюстрацию политических тем и политический дизайн. Но в такой демократичности совершенно отсутствует та истинностная процедура, которая в качестве горизонта художественной потенциальности всегда будет нужна человечеству. Если же демократичность искусства заключается в том, чтобы для каждого человека сохранялась открытость к истинностным вопросам, в том, что именно наиболее сложное, интенсивное, глубокое

искусство касается этой открытости, то тогда можно сказать, что разговоры о полном растворении искусства в социальной деятельности не имеют ничего общего с идеей демократического равенства. Социальная активность и искусство — разные категории, и каждая из них имеет важнейшее этическое и политическое значение. Поэтому искусство, в отличие от политического решения, не обязано напрямую что-то менять. Оно меняет вещи косвенно.

С другой стороны, понятно, почему такие художники, как Жмиевский, требуют от искусства прямых изменений. Это связано с тем, что искусство и институты, созданные после 60-х, обещали продолжение авангарда и революционной риторики. На деле же мы получили эту риторику либо только на территории искусства, либо в упаковке социальных проектов по микроулучшению общества, то есть в виде социального дизайна.

Но когда мы обращаемся к историческому авангарду начала XX века, мы забываем, что авангарду необходима всеобщая общественная мобилизация, основанная на реальном политическом внедрении в жизнь всеобщего равенства. Нужна деприватизация средств производства, ликвидация разделения труда, отмена социальной поляризации. Другими словами, только в эпоху радикального социального обобществления прямое и порой утилитарное действие художника сохраняет и политическое, и художественное значение. В другой ситуации требовать от художника прямых изменений — значить открывать путь к господству политехнологий и социального дизайна. Кроме того, возвращаясь к наследию авангарда, следует учитывать различие между публичностью современных партиципаторных проектов и авангардным жизнестроительством: когда Сергей Третьяков едет в колхоз документировать возникновение нового производства, то люди, о которых он рассказывает — это не публика, которую он чему-то учит, это крестьянско-пролетарский

субъект истории, создающий новую жизнь нового общества. И Третьяков выступает свидетелем этого большого события. Но можно ли сказать это о жителях поселка, которых привлекает к участию в своей работе Катарина Шеда, или о приглашенных для сотрудничества группах в проектах Альтхаммера или Жмиевского? Конечно, нет. А если так, если приходится работать не с субъектами истории и не с героическими примерами эмансипации, а, напротив, с негативными зонами угнетения и недостаточной эмансипированности, то и средства работы с этими средами не могут копировать авангардную жизнестроительную поэтику. Они должны быть другими, предполагать этическое приближение к ним и сложные процессы художественного становления этими средами.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Эта проблематика обсуждается в сборнике: eds. Ray G., Raunig G. *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*. London: Mayflybooks, 2009.

² Burger P. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

³ Former West — международная исследовательская и художественная инициатива, которая посредством художественных практик и культурной теории пытается осмыслить историю современности после 1989 года, настаивая на политике равенства и представлении о «едином мире» и анализируя посткоммунистические и постколониальные контексты. В проекте участвуют такие институты, как ВАР (Утрехт), Варшавский музей современного искусства, Tranzit (Вена), Reina Sofia (Мадрид).

⁴ См. статью Артура Жмиевского о его кураторской стратегии в подготовке к Берлинской биеннале: Жмиевский А. Забыть о страхе // <http://www.openspace.ru/art/events/details/35276/>

Кети Чухров

Философ, художественный критик, поэт. Автор книги «Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства» (2011). Член редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.

Тьерри де Дюв

Глокальное и сингуниверсальное. Размышления об искусстве и культуре в глобальном мире*

В алфавитном порядке, чтобы никто не ревновал: Афины, Берлин, Брисбен, Бухарест, Буэнос-Айрес, Бхопал, Валенсия, Венеция, Вильнюс, Гавана, Гетеборг, Дакар, Дакка, Загреб, Йокогама, Йоханнесбург, Каир, Кванджу, Квебек, Ливерпуль, Лион, Луанда, Монреаль, Москва, Перт, Прага, Пусан, Сан-Паулу, Сантьяго, Сидней, Стамбул, Тайбэй, Тирана, Тихуана, Шанхай, Шарджа. Этот список, наверное, великоват, чтобы поместиться под именем дизайнера на подарочной сумке или флаконе духов, хотя кто его знает. Прошу извинить меня, что не удержался и добавил к этому списку Бхопал. Однако в свое оправдание могу сказать, что химические катастрофы¹ — оборотная сторона той самой глобальной экономики, которая рассылает флаконы с духами в магазины дьюти-фри по всем аэропортам мира. Сперва я думал воздержаться от упоминания Бхопала, опасаясь пробудить тяжелые воспоминания об инциденте с утечкой газа на заводе *Union Carbide*, а также потому, что не хотел так быстро раскрывать себя, наведя вас на мысль о Бхопальской биеннале индийского современного искусства. Но, думаю, вы и так уже догадались: в списке даны имена некоторых городов, где сегодня проходят биеннале

(или триеннале) современного искусства. Количество этих городов растет с сумасшедшей скоростью, и хотя большинство из них — европейские, так называемая периферия с лидером в лице Азии Европу быстро догоняет. На данный момент в мире по разным оценкам насчитывается от восьми-десяти до ста сорока биеннале.

Различные оценки можно услышать и в отношении самого феномена биеннале: от оптимистической поддержки демократического перераспределения культурной власти между развитыми и «развивающимися» регионами мира до пессимистического распознавания в биеннале новой формы западной культурной гегемонии и реколонизации. То есть биеннальное движение либо превозносят за то, что оно заменило горизонтальную сеть рассеянных локальных художественных племен на вертикальные иерархии, устанавливаемые теми локальными художественными племенами, что живут в так называемых центрах; либо же его, наоборот, демонизируют за создание нового типа кочевых художественных племен, которые продолжают навязывать миру свои иерархии в силу того, что владеют искусством нетворкинга и могут себе позволить летать по всему земному шару с одной биеннале на



Материал проиллюстрирован кадрами из фильма
Адриана Пачи «Центр временного пребывания» (2007)

* Текст был представлен в качестве доклада на международной конференции *Via Mumbai; Multiple Cultures in a Globalizing World*, проходившей в феврале 2006 года в Mohile Parikh Center for the Visual Arts, Мумбаи, Индия. Впервые опубликован в журнале *Third Text*, vol. 21, issue 6, 2007.



другую. Как сказал один критик, выражающий оптимистическую позицию, «успех биеннале также связан с изменением баланса сил в интернациональном художественном мире, вызванным смещением критического внимания от господствующих культурных центров к периферии. [...] Именно биеннале дают искусству, находящемуся вдали от гегемонистских центров, шанс быть увиденным». Эту цитату я взял из статьи Кристин Вон, найденную на сайте с красноречивым названием «Собрание племен» (tribes.org). Пессимистический и критический взгляд был выражен, к примеру, французским критиком Полем Арденом в статье из «Ар пресс» за июнь 2003 года: «Не злоупотребляет ли Запад биеннале, используя их для экстернализации собственной художественной продукции и своих вариантов эстетики — так же, как он поступает в экономической деятельности, деллокализуя и экс-

плуатируя глобализацию ради собственной выгоды?» Безусловно, и у меня такое положение дел вызывает смешанные чувства. Однако цель моего доклада не столько в том, чтобы разобраться в их неоднозначных мотивациях — скорее я бы хотел поднять философский вопрос, ставший предельно актуальным в силу повсеместного распространения художественных биеннале.

Но прежде чем перейти к философии, воздадим должное экономике. Нет сомнений, что причины резкого увеличения количества биеннале носят в основном, если не исключительно, экономический характер. Культура продается, привлекает туристов, создает экономическую активность и является неотъемлемой частью индустрии развлечений. И при всем уважении к Адорно я не вижу причин, почему мы должны об этом сожалеть. Сегодня адорнианская критика культурной индустрии полностью ли-

шена смысла, ведь никто уже всерьез не надеется, что в обозримом будущем капитализм будет преодолен. В лучшем случае капиталисты могут и должны научиться вести себя более этично и беспристрастно, что они иногда и делают в случае, если это отвечает их интересам. Активисты, выступающие за так называемое *глокальное* — слияние глобального и локального, — как раз настаивают на необходимости такого этического поведения. И хотя в их программе агрокультурные вопросы, как правило, имеют приоритет над культурными, мы вполне можем рассмотреть сегодняшние трансформации в области культурной индустрии как масштабные испытания по глокализации экономики. Проведение этих испытаний именно под эгидой искусства дает огромные преимущества, ведь современное визуальное искусство — самая динамичная и свободная отрасль культурной индустрии. Причем визуальное искусство — необязательно лишь живопись и скульптура. Это понятие включает в себя и всевозможные экспериментальные области, начиная от исполнительских искусств и заканчивая документальным кино, музыкой и звуком. Любые политические высказывания, антисоциальное поведение, эксцентричные сексуальные практики, возмутительные взгляды — здесь находят свои формы выражения все, что недопустимо ни в одной другой области. Визуальное искусство расцветает за счет культурных различий и конфликтов, индивидуальных и групповых идиосинкразий, так что нормой в нем считается не консенсус, а, наоборот, разногласие. И наконец, что не менее важно, оно до сих пор пользуется интеллектуальной аурой, доставшейся ему в наследство от музейного искусства прошлого, одновременно сохраняя резкий привкус авангардности и при этом обращаясь за вдохновением, кодами и стилями к массовой культуре. Даже опера (а рост количества оперных театров вполне может сравниться с ростом количества би-

еннале) не может претендовать на столь широкое объединение конфликтующих характеристик и по сравнению с визуальным искусством все еще остается буржуазной.

Таким образом, не будучи в полной мере ни удачной интеграцией локального в глобальное (оптимистический взгляд), ни гегемонистской апроприацией локального со стороны глобального (пессимистический взгляд), художественные биеннале, по моему мнению, представляют собой предельно характерный пример экспериментов по построению *глокальной* экономики. И список городов, с которого я начал, — тому пример. Сторонники глокализации часто подчеркивают, что адекватная пространственная единица, на которой глобальная экономика может согласовываться с локальными интересами, — это скорее город, нежели национальное государство. В рамках города абстрактному капиталу и международным финансам будет гораздо сложнее уйти в «ледяные воды эгоистического расчета», ведь им придется столкнуться с нуждами, желаниями и протестами реального и предельно конкретного сообщества людей, именуемых городскими жителями или горожанами. С резким ростом количества художественных биеннале, каждая из которых носит название города, где она проходит, художественное сообщество — здесь я имею в виду как локальные художественные племена, обитающие в этих городах, так и продвинутое кочевое племя, путешествующее от одной биеннале к другой, — также становится *глокальным*. Выражаясь словами уже упомянутой нами Кристин Вон, «биеннале позволяют городам войти в глобальную экономику». Сегодня, когда все большие нарративы, как классические, так и авангардные, вышли из употребления, художественное сообщество, похоже, нашло свою новую легитимацию в *глокальной* этике, основывающейся на свободной и справедливой торговле культурными благами под прикрытием искусства.

По всей видимости, искусство сегодня — не что иное как обозначение некой категории культурных товаров, которыми кормится художественное сообщество, определяемое в понятиях глокальности. (Чтобы понять это с достаточной четкостью на уровне вкуса, достаточно просто какое-то время поехать по разным биеннале.) И хотя такое положение вещей вызывает у меня смешанные чувства, я воспринимаю его просто как факт, который можно в равной мере и приветствовать, и осуждать. Для меня это лишь эмпирический контекст, в рамках которого может быть сформулирован мой философский вопрос — вопрос, возникший в первую очередь изнутри политической философии и ставящий под вопрос ее интеллектуальный контекст. Слияние глобального и локального в неологизме *глокальное* представляет интересный симптом, предполагающий, что искусство не просто служит прикрытием для проведения экспериментов по созданию глокальной этики. Понятие «глокальное» также предполагает преодоление пробела между частным и общим, концептуальный прыжок через разрыв, выраженный в таких геополитических терминах, как город и мир. Классическая политическая теория уже по-своему запечатлела это слияние (точнее, его воплощение из XVIII века) в понятии космополитизма (от *космос* — мир, и *полис* — город). Можно предположить, что глокальный этос приспособливает космополитизм к нуждам нашего времени: он признает ту «недоброжелательную общительность», о которой говорил Кант в четвертом положении «Идеи всеобщей истории во всемирно-гражданском плане». Экономическая конкуренция при капитализме представляет естественную склонность людей соревноваться друг с другом и эгоистически преследовать собственные индивидуальные интересы, в то время как демократия и

вера в то, что ее легче реализовать на уровне сети городов, вовлеченных во взаимные торговые отношения, чем на уровне национальных государств, отсылает нас к тому, что Кант описывал как «закономерный ход улучшения государственного устройства в нашей части света (которая, вероятно, со временем станет законодательницей для всех других)». В этом высказывании мы слышим эхо как оптимистического, так и пессимистического взгляда на размножение биеннале, поскольку очевидно, что Кантовский оптимизм может быть слишком легко разоблачен как проявление агрессивного империализма. Разумеется, привлекая Канта для обсуждения феномена глокальности, я тем самым обнаруживаю собственные европейские пристрастия и предрассудки. «Есть нечто евроцентричное в предположении, что империализм появился в Европе», — пишет Гаятри Спивак в конце посвященной Канту главы из своей «Критики постколониального разума». Так нельзя ли сказать, используя схожий иронический прием, что есть нечто евроцентричное в предположении, что космополитизм, несмотря на то, что его родиной действительно является Европа, тем самым оказывается чуждым другим культурам? Процесс глокализации демонстрирует нам, что дело обстоит иначе, при этом не подвергая сомнению правомерность обращения к Канту.

Вопрос, который встает перед нами в связи глокализацией художественного мира, происходящей посредством распространения биеннале, — несмотря на то, что возникает он изнутри политической теории, — это вопрос преимущественно этический. Он касается различия, которое мы проводим между произведениями искусства и культурными благами, созданными и/или представленными под видом искусства. Я имею в виду различие, которое мы должны провести, если мы

придаем слову «искусство» какую-либо ценность, отличную от экономической или развлекательной. Разумеется, мы можем не проводить такое различие и использовать слово «искусство» в общепринятом смысле — просто для указания на культурные продукты, названные искусством из соображений удобства. Однако цель моего выступления — заявить, что, поступая подобным образом, мы рискуем потерять нечто сущностное — причем не для искусства, а для самой человеческой ситуации. Мы несем ответственность за проведение разделительной линии между теми вещами, которые, согласно нашему суждению, достойны называться искусством, и теми, что лишь прикрываются именем искусства. Это подразумевает, что именно наше эстетическое суждение, выраженное в минимальной форме при помощи фразы «это искусство», проводит эту линию, создавая различие (но я не говорю: неся ответственность за различие) между произведениями искусства и культурными благами. Произведение искусства — продукт эстетического суждения. Сперва это суждение выносит художник, а затем и мы, члены художественного сообщества. Культурные же блага от эстетического суждения не зависят (по крайней мере необязательно).

Исходя из того, что глокальное гражданство может рассматриваться как современная версия космополитизма, в связи с художественным сообществом встает вопрос о том, как мыслить эстетический космополитизм. Неологизм «глокальное» — это, как я уже говорил, симптом, знак. Он преодолевает некий географический пробел, совершая прыжок от частного к общему. Но при переходе к области эстетики понятие глокального оказывается недостаточным. Ведь эстетические суждения предполагают преодоление еще большего пробела. В них сливаются два еще более

далеких друг от друга полюса: сингулярное и универсальное. Я позволю себе ввести собственный неологизм и скажу, что эстетические суждения *сингуниверсальны*. Говоря об их сингулярности, я имею в виду не столько (или не только) то, что они выражаются индивидами в отношении индивидуальных произведений искусства и в индивидуальных обстоятельствах. Когда один и тот же человек многократно сталкивается с одним и тем же произведением искусства, его опыт никогда не повторяется, а скорее наоборот, каждый раз обновляется, делая возможной выработку совершенно разных эстетических оценок. Мы не должны полагать произведение искусства в качестве устойчивой сущности, как не должны полагать и неизменность эстетического субъекта. Здесь мы имеем дело с сингулярностями: единичные события проживаются единичными субъективностями. Таким образом, под сингулярным я подразумеваю нечто более уникальное и менее растяжимое — если угодно, более локальное, чем индивидуальность. Под универсальным я также понимаю не столько (или не только) экстраполяцию общего суждения от частного к глобальному. Я говорю о том, что, хотя эстетические суждения никоим образом не разделяются глобальным единством всех, кто населяет мир, при этом они все равно претендуют на общезначимость.

Здесь я снова открыто проявляю свои европейские предпочтения, свое кантианство, поскольку я действительно убежден, что в вопросе о значении эстетических суждений для человеческой ситуации Кант в общем и целом был прав. И на этом уровне неважно, с помощью какой фразы выражаются эстетические суждения: «эта роза прекрасна» (любимый пример Канта) или «этот культурный продукт является искусством». Кант ограничивал то, что он называл чистыми эстетическими



суждениями, областью природы. В силу сложных исторических причин (не в последнюю очередь из-за так называемой «смерти Бога») произошел переход от природы к культуре и от прекрасного к искусству, так что сегодня фраза «это искусство» стала парадигматической формулой для минимального современного эстетического суждения. Тем не менее, если читать «Критику способности суждения», мысленно заменяя «прекрасное» на «искусство», то суть кантовской мысли останется неизменной. Фраза «эта роза прекрасна» (или, наоборот, «безобразна») не приписывает розе объективную красоту (или уродство), скорее она вменяет другому — всем другим — то же чувство удовольствия (или боли), что испытает тот, кто на нее смотрит. Так же и фраза «этот культурный продукт является искусством» (или нет) в действительности не приписывает рассматриваемому продукту статус искусства (или, наоборот, не-искусства) — скорее, оно вменяет другому — всем другим — то же чувство соприкосновения с искусством (или не-искусством), что испытывает тот, его наблюдает. Причем неважно, утверждает ли А, что эта роза прекрасна или этот культурный продукт является искусством, или Б — что эта роза уродлива или что этот куль-

турный продукт недостойн называться искусством, их разногласие сводится к взаимному обращению к другу с требованием: *ты должен чувствовать так же, как чувствую я, ты должен согласиться со мной*. И Кант лучше, чем кто-либо другой до или после него, понимал легитимность этого призыва к способности другого соглашаться посредством чувства. В конечном счете эстетическое суждение связано не с красотой розы и не с тем чувством, которое она пробуждает, не с тем, будет ли культурный продукт обладать статусом искусства или нет, и не с ощущением, что это искусство, — оно связано именно с согласием. Способность суждения важна не сама по себе. Она важна лишь в той мере, в какой свидетельствует о разделяемой всеми способности соглашаться, которую Кант называл *sensus communis*, *общим чувством*, и идентифицируется с этой способностью.

Кантовский *sensus communis* — это не здравый смысл, а именно общее чувство. Разделенное или разделяемое чувство и в этом смысле — способность. Общая способность иметь общие чувства. Общность или сообщаемость чувства, предполагающая определение человечества как сообщества, объединенного разделяемой всеми способностью разделять чувства. Космополитизм, обоснованный не политически, а эстетически. Однако такой космополитизм не смог бы стать легитимной основой для построения настоящего космополитического государства, поскольку реальное эстетическое сообщество, распространившееся на всех, выглядело бы чудовищно. Ведь нет совершенно никаких доказательств фактического существования общего чувства. Мы не можем полагаться на нашу способность соглашаться при построении гражданского общества. Тем не менее то, что мы говорим вещи вроде «эта роза прекрасна» или «этот культурный продукт является искус-

ством», говорим это посредством чувства и при этом требуем всеобщего согласия с этими чувствами, отдаем мы себе в этом отчет или нет, — все это факт.

Разумеется, человечество в целом никогда не согласится с такого рода суждениями. Но чтобы фразы «это прекрасно» или «это искусство» были легитимны (именно легитимны, а не истинны), этого и не требуется. Нужно лишь сделать предположение, что мое чувство разделяется всеми. Именно это я и предполагаю. И мы все — и вы, и я — предполагаем это, когда выносим эстетическое суждение. Именно императив «ты должен чувствовать так же, как чувствую я», подразумеваемый эстетическим суждением, оправдывает меня в моем требовании, вас — в вашем, и всех людей — в их требовании, хотя при этом не может быть даже надежды на то, что мы придем к всеобщему согласию. Война — правило, мир и любовь — исключения. Однако Кант чувствовал своим философским долгом даровать всем людям способность соглашаться, которую он именовал вкусом или общим чувством. Вне зависимости от того, обладает ли общее чувство фактическим существованием, мы вынуждены это существование предполагать. Вне зависимости от того, является ли вкус природным даром человека (скажем, инстинктом) или он лишь идея, голая идея — без этой идеи наше существование невозможно. В кантовском словаре идея, без которой мы не можем жить, называется трансцендентальной. Исходя из того, что он говорил в «Идее всеобщей истории во всемирно-гражданском плане», мы можем понять, что для него общее чувство действительно было не более чем трансцендентальной идеей. Что же касается инстинктов, то здесь мы скорее предположим, что человек человеку волк: люди ведут войны во всех областях, включая эстетику. Ведь очевидно, что даже в этой

области мы не можем прийти к согласию — ни по поводу красоты роз, ни в вопросе о том, принадлежит ли культурным благам статус искусства. Кант раз и навсегда определил глубину эстетического несогласия между людьми: оно измеряется не чем иным как отказом другому в его/ее человечности, к которой ты взываешь. Отсюда и скептицизм Канта относительно общего чувства и убежденность в том, что мы все же обязаны его постулировать, несмотря на отсутствие у людей теоретически демонстрируемой эмпатии.

Кантовская идея общего чувства предлагает трансцендентальное — никоим образом не эмпирическое — решение антиномии «недоброжелательной общительности» через утверждение, что общая человечность людей создается идеей об их способности к мирному сосуществованию. Удивительно, как Кант уловил, что столь значительная проблема, как установление мира на земле, может быть предметом столь успокаивающего утверждения, как «эта роза прекрасна». Однако стоит заменить это утверждение на «этот культурный продукт является искусством», и тут же становится видна вся глубина Кантовского мышления об эстетике.

Как я уже говорил, философский вопрос, поднятый проблемой глокализации художественного мира, происходящей из-за стремительного роста количества биеннале, связан с различием между произведениями искусства и культурными благами, производимыми под видом искусства, — различием, которое мы должны провести, если придаем слову «искусство» какую-либо ценность, кроме экономической и развлекательной. И Кант учит нас, что мы *обязаны* придавать слову «искусство» эту другую ценность. Эта *обязанность* имеет характер квазиморального долга, который заставляет нас «предполагать чувство в суждении вкуса у всех и

предполагать его едва ли не *обязательным*» («Критика способности суждения», § 40). И это довольно странная *обязанность*, поскольку мы постоянно выносим эстетические суждения. Мы ничего не можем поделать: чувства прекрасного, безобразного и т.п. возникают в нас невольно, автоматически и, можно сказать, безответственно. Однако в данном случае мы имеем дело не с чувством прекрасного или безобразного, хотя и они могут иметь место, — речь идет о суммарном чувстве, что конкретный культурный продукт достоин называться искусством. Мы бы упустили нечто существенное для человеческой ситуации, если бы считали самоочевидным, что на выставках, которые мы посещаем, представлено искусство — просто потому, что эти выставки анонсированы как выставки искусства. И это «нечто» — идея всеобщности, определяющая человеческую природу через предположение, чистое предположение, что все люди наделены способностью жить в мире. На нас возложена ответственность за проведение разделительной линии между тем, что, как мы считаем, достойно называться искусством, и тем, что лишь прикрывается именем искусства. Следует признать, что эта ответственность имеет в основном символический характер: она не изменит вашу жизнь, если вы лишь время от времени посещаете ту или иную биеннале современного искусства. Однако если вы один из организаторов биеннале, или критик, пишущий на нее рецензию, или даже куратор, или художник — тогда эта ответственность может значить для вас очень много.

Мое неоднозначное отношение к резкому росту количества биеннале связано не столько с самим этим явлением. Скорее оно связано с тем, как некоторые из представляемых на биеннале работ смешивают эстетический космополитизм, за который выступает искусство, с культур-

ным глокализмом того или иного типа, а также сознательно используют искусство как прикрытие для продвижения благонамеренной критической и политической повестки, на выходе, однако, дающей слабые эстетические результаты. Здесь я должен дать вам полную картину. Вы знаете, что в сегодняшнем художественном мире это тренд, который поддерживают многие представители художественного истеблишмента и академии. Симптоматично, что художественные школы переименовываются в департаменты визуальной культуры, а слово «искусство» убирается из учебных программ и заменяется понятием «культурные практики». Но есть и симптомы или знаки сопротивления этому тренду, причем даже в сознании и реальной практике его главных поборников. Таков архетипический *double bind*, преследующий современных художников — они разрываются между сознательным отказом от эстетики и ее подспудным возвращением в виде тревожных чувств — и, увы, в основном это чувство вины. Дискурс антиэстетики господствует вот уже тридцать лет (по крайней мере на Западе). Ему так и не удалось подавить в нас эстетические чувства, но он много сделал для того, чтобы запретить их выражение. И нападки на Канта — любимая стратегия антиэстетического дискурса (вместе с уничижительной критикой Гринберга, антиформализмом и т.д.).

И тем не менее, я убежден, что любой, кто действительно интересуется искусством, чувствует: несмотря на то, что все произведения искусства, безусловно, являются культурными благами, некоторые из этих произведений несводимы к статусу культурных благ — именно они действительно важны, и их я бы назвал, используя немного устаревшее выражение, подлинными произведениями искусства. Искусство и культура не одно и то же. Черта

между ними каждый раз проводится сингулярным эстетическим суждением в его притязании на всеобщность. Культуры во всем их многообразии — предмет изучения сравнительной антропологии, но сегодня наш глобальный мир превратил нас всех в антропологов-любителей, занимающихся изучением собственной культуры в ее глобальном единообразии. В этом отношении глокализм — один из способов сопротивления гегемонистской мировой культуре, контролируемой и экспортируемой гегемонистскими центрами.

Сингуниверсальность эстетического суждения — другой возможный тип сопротивления, предполагающий две вещи: реальное, ответственное применение способности суждения в поисках самого лучшего искусства и слегка скептическую, неутопическую, но тем не менее крепкую привязанность к области идей. Сингуниверсальность наших эстетических суждений не только дает нам возможность совершить скачок от сингулярного к универсальному. Оно также преодолевает разрыв между эмпирическим и трансцендентальным, на что глокальное неспособно. Глокальное — полностью эмпирическое понятие. И битвы, проходящие под знаменами глокальности, также важны для нас, поскольку как граждане мы живем в эмпирическом мире и поэтому должны учиться управлять «недоброжелательной общительностью» — своей собственной и окружающих нас людей. Однако без сингуниверсального глокального остается лишенным целесообразности. Помимо свободы и справедливости, конечная цель политического действия заключается в установлении мира на земле. Насилие и агрессия принадлежат к числу тех инстинктов, которыми природа наделила нас для достижения окольными путями цели по установлению мира — таков тезис Канта из «Идеи всеобщей истории во всемирно-гражданском плане».

И с политической точки зрения этот тезис кажется мне реалистичным. На политическом уровне искусство до нелепого бессильно. Его область — целесообразность без цели. Оно делает ставку на общее чувство, способность соглашаться посредством чувства, как если бы оно было инстинктом, хотя мы и понимаем серьезную вероятность того, что это лишь идея. Сейчас я осознаю, что моя речь — это призыв к эмпирическому пессимизму в сочетании с трансцендентальным оптимизмом. И именно поэтому я не могу согласиться ни с оптимистическим, ни с пессимистическим взглядом на сегодняшний глокальный художественный мир. Я — наблюдатель, размышляющий о сути этой ситуации. Но я активист, когда утверждаю, что есть различие между расширяющимися глокальными сообществами, включенными различными художественными биеннале, и сингуниверсальным сообществом, призываемым эстетическим суждением, выраженным в утверждении «это искусство». Последнее сообщество — и есть человечество как таковое, все мы.

Перевод с английского
ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

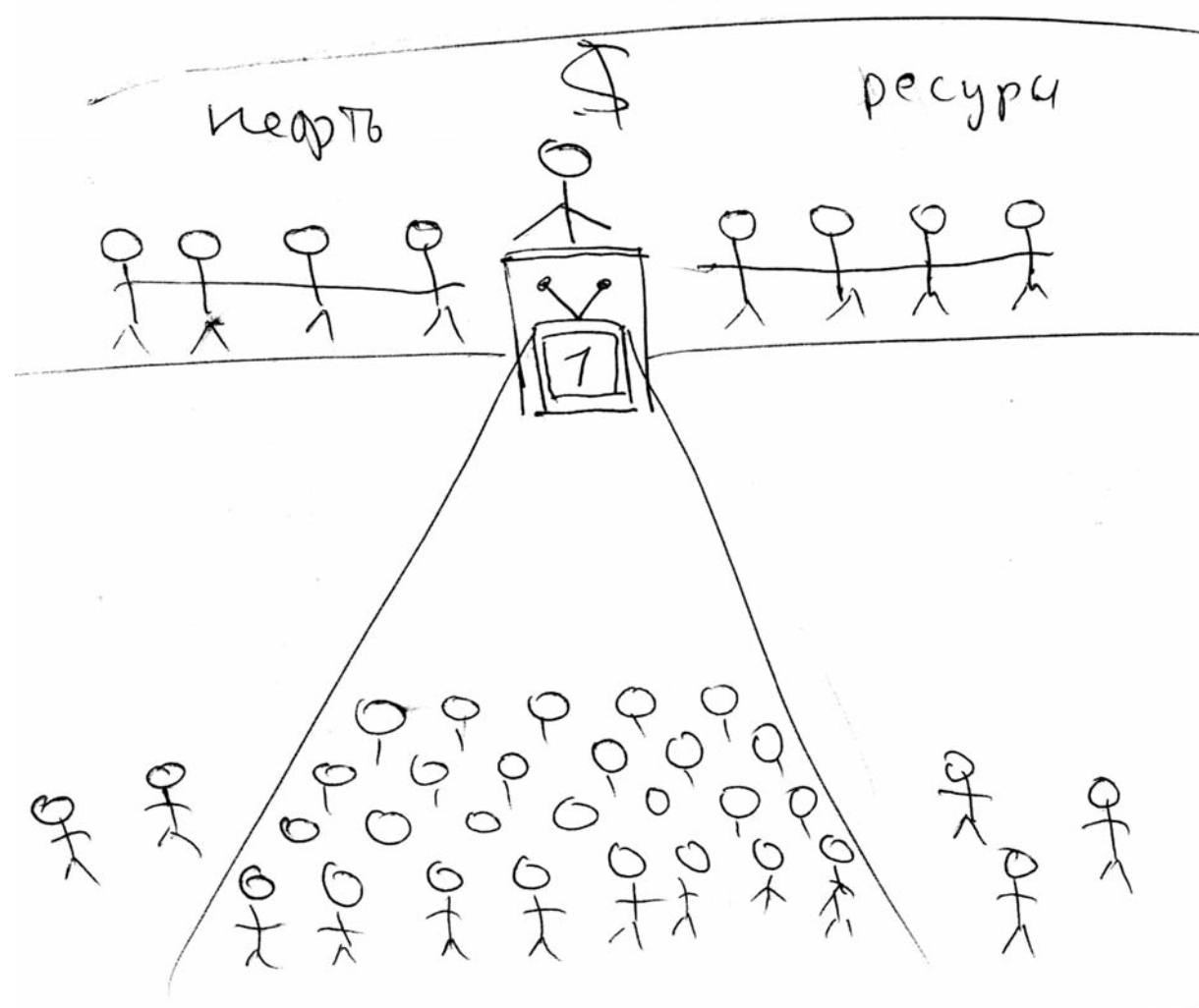
¹ В 1984 году на химическом заводе Union Carbide в индийском городе Бхопал произошла так называемая Бхопальская катастрофа, общее число пострадавших от которой оценивается в масштабах от 100 до 600 тысяч человек. — Прим. пер.

Тьерри де Дюв

Родился в 1944 году в Синт-Трёйдене, Бельгия. Теоретик современного искусства, критик. Автор множества книг, среди которых «Кант после Дюшана» (1996), «Клемент Гринберг между строк» (1996) и другие. Живет в Лилле.

Александр Бикбов

По ту сторону «культурной политики неолиберализма»

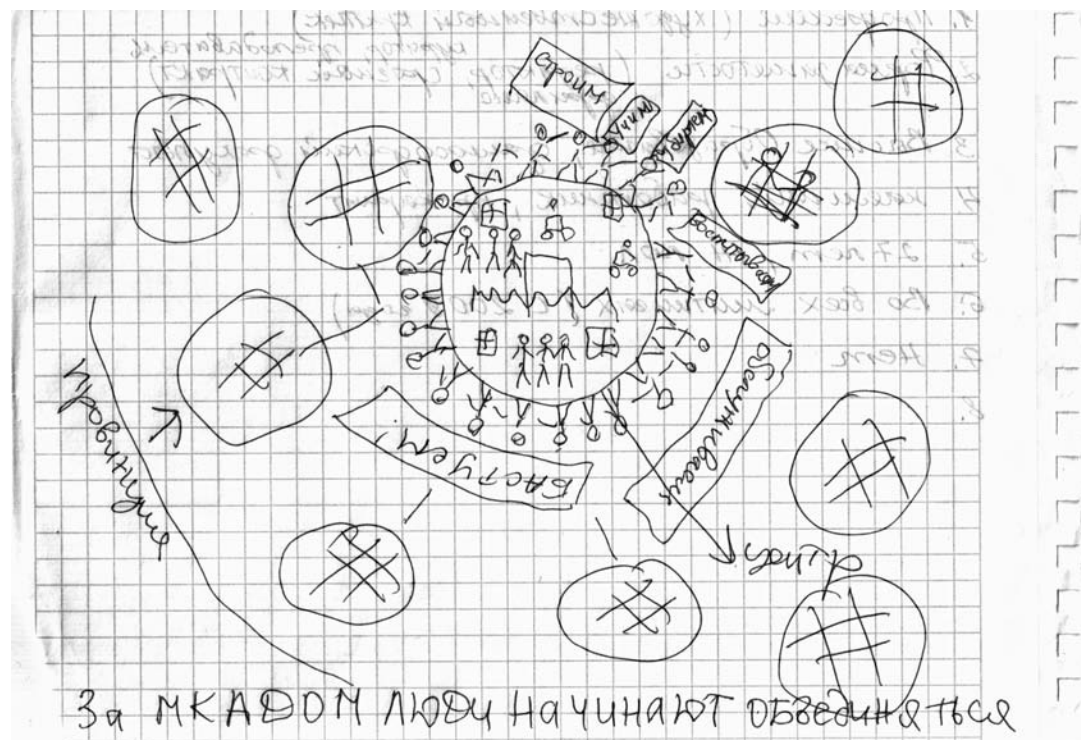


Материал проиллюстрирован рисунками участников
московского уличного лагеря #ОккупайАбай, 2012

«Художественный журнал»: Ваш текст «Культурная политика неолиберализма» стал одним из ключевых материалов двух последних номеров нашего журнала¹. В них мы подводили итоги прошедшего десятилетия, и ваша статья предложила развернутый и системный анализ изменений, произошедших за этот период в области культурной инфраструктуры. Вы убедительно показали потери — интеллектуальные, культурные и моральные, — которыми эти преобразования оказались чреваты, однако при этом избегали развенчательного пафоса, столь присущего современной критической теории — в том числе и той, что обычно появляется на наших страницах. Вы исходили, в частности, из того, что «у нас практически нет шансов отменить неолиберальный режим в культуре, просто объявив идейный «огонь по штабам»». И в самом деле, создается впечатление, что раз эти преобразования свершились и выглядят практически бесповоротными, то, следовательно, их невозможно расценить как случайность. Раз в своем осуществлении неолиберальные реформы не встретили массового сопротивления, то можно предположить, что их невозможно свести лишь

к принудительному захвату бескорыстного поля культуры коммерческими интересами новой экономики. А потому, начиная наш сегодняшний разговор о дальнейших перспективах культурного строительства, нам хотелось бы понять, видите ли вы наряду с потерями от неолиберальных реформ также и некие приобретения? Ведь побудительной силой дальнейших преобразований может быть не только рожденная потерями негативная энергия, но и позитивная экспансия завоеванного. Кстати, свой текст о культурной политике неолиберализма вы заканчиваете словами: «Основной вопрос, который предстоит практически решать в ближайшие десятилетия, звучит следующим образом: какие действенные и привлекательные формы организации культуры можно противопоставить соблазну доходности?»

Александр Бикбов: Думаю, ваша постановка вопроса совершенно правомерна. В статье я отчасти пытался показать, кто выигрывает от этой новой модели культурного производства. Речь шла о том, какие субъективные свойства и какие типы социальных и профессиональных траекторий



попадают в режим благоприятствования в этой новой системе. Вполне очевидно, что выигрывают не только наиболее глупые, злые и циничные игроки, но и те, кто более естественным образом, то есть биографически, предрасположен к затребованным неолиберальной системой гибкости труда, географической мобильности и т.п. Однако победа или решающее преимущество новых культурных моделей и типов субъективности — это утрата позиций прежними моделями и их носителями. Эту связь важно учитывать при оценке приобретений, особенно в их не всегда очевидной, но неизбежной связи с вопросами социальных неравенств.

Если опираться на риторику позднесоветской интеллигенции, главной жертвой авторитарного государства оказывались именно интеллектуальные среды. Для них

социальное измерение позднесоветского режима было куда менее важным, чем культурная дискриминация, поскольку основу самого режима составляло отрицание социальных неравенств. Условно говоря, все могли рассчитывать на минимальную оплату не просто труда, а времени жизни, имели базовые гарантии — по крайней мере, население больших городов — при медицинском обслуживании и т.д. Это была ситуация относительного социального равенства, которая выступала негласной нулевой отметкой при оценке культурной ситуации. Относительного, поскольку интеллектуальная, в частности, художественная среда демонстрировала очевидные имущественные разрывы. Но они не тематизировались как ключевые. К примеру, в дневниках Тарковского контраст с пресловутыми «120 рублями в месяц» просто бро-

сается в глаза, хотя сам он, как кажется, этот контраст полностью игнорирует. В «Мартирологе» Тарковский приводит цифры своих заработков и расходов 70-х годов, из которых явствует, что нерегулярные гонорары и авторские отчисления составляли 1000–7000 рублей, оплата одного публичного или телевизионного выступления — 100 рублей, взаимные долги в кругу друзей и знакомых обычно достигали сотен и даже тысяч рублей. Иначе говоря, художественная среда объективно существовала в иных социальных координатах, нежели, например, университетская. Но это (парадоксальным, по сегодняшним меркам, образом) не становилось определяющим условием социального различия.

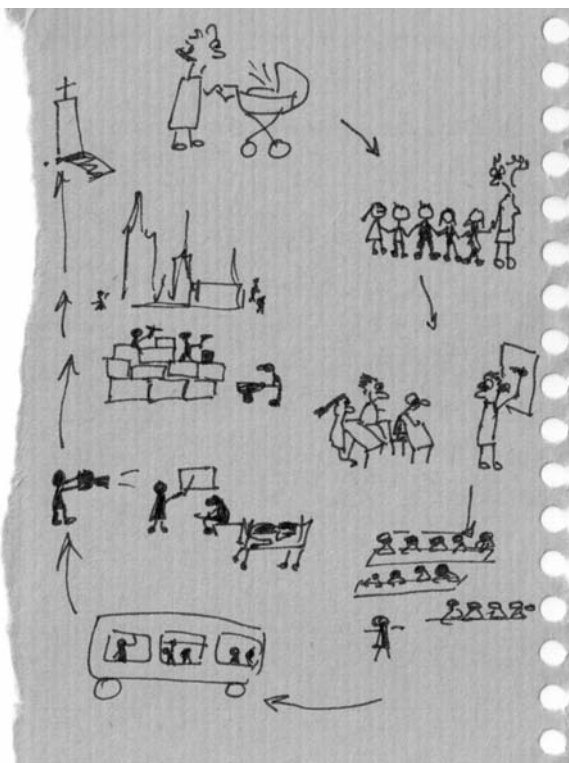
Если мы возвращаемся к прежней системе неравенств, чтобы реконструировать ее эмпирически, материальные различия становятся неожиданно осязаемыми. Но для самих задействованных в той ситуации участников они не были основой, в частности, для ощущения и переживания себя как интеллектуальной буржуазии. Гораздо чаще эти участники жалуются на дефицит, хамство и уравниловку, подчеркивая невыносимость подобных лишений для культурной элиты. Лишь двойной, структурно-эмпирический и доктринальный разрыв с этой позднесоветской схематикой всеобщего равенства и дефицита перепроизвел действительный класс интеллектуальной буржуазии. Хотя в России сегодня по-прежнему мало кто осмелится говорить о себе как об интеллектуальном буржуа (в том числе из-за самоцензуры, связанной с советским культурным опытом), предпочитая расплывчатый и в этом смысле безопасный «средний класс», есть все социологические основания рассматривать формирование этого слоя в рамках новой экономики культуры. Именно интеллектуальная буржуазия, которая аккумулирует в своих руках и своих телах наибольший культурный капитал, соединенный с наибольшим эконо-

мическим, — и есть те самые выигравшие, о которых вы спрашиваете. Максимальное преимущество в новой системе получают те, кто может достаточно успешно действовать в обоих полях: экономическом и интеллектуальном.

У подобного успеха есть свои неочевидные измерения. В частности, во всех перипетиях последних двадцати лет удача сопутствовала тем, кто, чутко реагируя на вызовы современности, сумел воспользоваться некоторыми специфическими, «не вполне» современными ресурсами. Такими, как меценатская поддержка культурных инициатив, переизобретение которой в России, как и в других странах, не перестает меня интриговать. Неолиберальная модель в том виде, в каком она была сформулирована еще в рекомендациях ОЭСР (Организации экономического сотрудничества и развития) 60-х годов, в принципе не предполагала института меценатства. Считалось, что культурные производства должны функционировать на принципах самоокупаемости и что перераспределение институциями общественных фондов должно быть настолько эффективным, чтобы они сами покрывали зазор между затратными статьями культуры и платежеспособным спросом. Однако эмпирически десятилетие нулевых дало одно очевидное опровержение этой чистой модели самофинансируемой культуры. Институты, которые определяют горизонт ближайшего будущего в различных секторах культуры, одновременно активно вовлечены в «архаичные» патрон-клиентские связи и используют финансирование, не запланированное платежеспособным спросом. В России это можно наблюдать в том числе на примере больших фламанов неолиберальной реформы, таких как Высшая школа экономики, чьей сверхзадачей был выход на самоокупаемость, но которая продолжает сверхдотироваться из госбюджета в силу режима особого благопри-

яствования со стороны федерального правительства. Но в еще более очевидной форме эта характеристика реализована в деятельности малых центров интеллектуального авангарда, таких как «Новое литературное обозрение», до самого недавнего времени журнал «Логос», литературный альманах «Воздух» и отчасти «ХЖ» — институций, которые одновременно находятся на переднем крае национального производства культуры и весьма умело маневрируют на грани между рыночным статусом культурных благ и практикой моральной инвестиции, отправляемой состоятельными людьми — любителями культуры, искусства, философии, литературы. То есть, если искать наиболее удачные примеры реализации калькулятивной неолиберальной модели, которые предъявляются в том числе как доказательство ее жизнеспособности, мы обнаружим на удивление много «аффективного» XIX века. Это одно из ключевых (и парадоксальных) условий успеха в производстве культуры будущего.

Что же касается объективного и неизбежного характера этих изменений, достаточно вспомнить о послевоенном тридцатилетии 1945–75 годов с его бескомпромиссным оптимизмом научного прогресса и верой в неизбежность всеобщего благосостояния. С одной стороны, в этот период в развитых обществах, включая советское, обретает реальность проект социального государства, который стал для нас столь естественным, что еще недавно нам казалось, будто социальное государство существовало всегда, и в 90-е с ним произошла беспрецедентная историческая катастрофа. С другой стороны, именно в эти годы формируется конкурирующая модель пресловутой рентабельной культуры, одобренная клубами состоятельных финансистов и политиков, среди всего прочего основавших ОЭСР и предложивших те рекомендации, которые позднее, а именно десять–пятнадцать лет назад, легли в основу впол-



не официальных правительственных планов и реформ.

Если сравнивать мировые тридцатилетия 1945–75 годов и то, что началось, скажем, в 1995 году, делая это не в марксистско-гегелевской логике объективного движения истории, а через призму антагонистического поля сил (то есть представляя историю как результат противоборства конкурирующих сил и альянсов), относительную победу неолиберальной модели — не доктринальную даже, а фактическую победу в целом ряде зон культурного производства, таких, например, как университет, где это проявляется не менее ярко, чем в художественном мире, — эту победу можно рассматривать «просто» как текущий исход борьбы между различными фракциями господствующего класса. Интеллектуальными ре-

сурсами, которые были аккумулированы еще в 60–70-е годы, так же «просто» воспользовались те, кому они оказались наиболее структурно близки и удобны, — политически оформленные фракции сторонников естественного неравенства, которые на протяжении последних пятнадцати лет пришли к власти в разных европейских странах. Именно они попытались провести неолиберальные реформы в ответ на разного рода структурные «вызовы», от воображаемого «кризиса республиканских ценностей» до предсказуемого схлопывания финансовых спекулятивных пирамид в международных масштабах. В этом смысле всемирно-объективная и неизбежная победа неолиберальной модели — абсолютно очевидный идеологический конструкт, который лишь закрепляет фактически сместившийся баланс сил. На деле в этом сдвиге задействованы не отвлеченные законы истории, а очень частные, позиционно маркированные интеллектуальные ресурсы и мощь современного государственного аппарата, использованная для укрепления позиций неолиберальной (или неоконсервативной) фракции политиков.

«ХЖ»: Да, но в Европе этот курс проводили в том числе социал-демократические партии — создатели и сторонники социального государства...

А.Б.: В данном случае речь все-таки даже не о сторонниках той или иной политической доктрины, а об обладателях определенного профессионального стиля жизни и спонтанного восприятия социальной иерархии, в которое вписана и дилемма элитарной или общедоступной культуры. Так, немалая часть миттерановских социалистов во Франции представляла тот же класс, который сегодня проводит неолиберальные реформы, сдвигающие баланс сил в пользу «естественных» неравенств. В этом смысле даже 60-е в Европе, на первый

взгляд, поглощенной борьбой между эгалитаризмом и патернализмом, дают неожиданные примеры предвосхищения и преемственности. Я уже указывал, что победа неолиберальной модели в отдельных секторах не является доктринальной и вообще по большей части не нуждается в доктринальном оформлении — это практика управления самыми разными категориями населения и предприятиями, в число которых могут попадать и культурные. Более того, в ряде случаев неявными агентами этой практики становятся те, кто выступают ее активными критиками. Это довольно хорошо описанный (в том числе в художественном мире) и регулярно оспариваемый факт. Подобные качели эмпирического вовлечения и идейной критики рождают обширное пространство дебатов, в которых неолиберальные практики приобретают окончательное доктринальное оформление.

Возвращаясь к вопросу о том, почему неолиберальный поворот стал возможным, с точки зрения большой истории, скажем, двухсот- или трехсотлетней, следует отметить, что исключением был скорее период с 1945 по 1985 год, когда механизмы социального, культурного и экономического распределения работали не так, как до того. То, что происходит сейчас — это скорее откат к ситуации, когда, если говорить очень грубо, богатые и образованные имеют все больше социальных преимуществ перед бедными и необразованными, то есть откат как минимум к XIX веку с его натурализованным неравенством всех видов и глубоко укорененным социальным расизмом. Сегодня по симптоматике достаточно быстрого культурного поправления культурных производителей (одновременного с их частичным политическим полевением), все чаще противопоставляющих свои достижения интеллектуальной буржуазии всевозможным дикостям косного «быдла», можно видеть, что мы уже завязли

в XIX веке — причем далеко не всегда в обновленных формах, с новыми категориями и системой мышления. Никакой закономерности в этом нет, но результаты этого медленного и не всегда очевидного отката в «прошлое будущее» обладают силой данности, заставляющей думать, будто оно закономерно и неизбежно.

«ХЖ»: К вашему анализу трансформации российского мыслящего класса в постсоветский период можно добавить одно наблюдение. В самом деле, некоторым удалось конвертировать накопленные в советские годы знания в когнитивный капитал и успешно вписаться в неолиберальную ситуацию, стать, как вы говорите, своего рода «интеллектуальной буржуазией». Однако совершенно в иной ситуации оказывается сегодня молодое поколение, и, кстати, не только в нашем локальном контексте, но также и в западном мире. Сегодня у молодых уже нет прожиточного минимума, который гарантировал старшему поколению реальный социализм для спокойного и вдумчивого накопления знания; численно когнитивных работников стало больше и конкуренция между ними становится все острее; работать им приходится больше, скорость их творческой деятельности вынужденно возрастает, а ее качество — снижается. А потому авторитетами на сегодняшний день остаются интеллектуалы поколения 60–70-х, сформировавшиеся еще до появления когнитивной индустрии.

При этом есть в актуальной ситуации и другой аспект. Кризис неолиберальной парадигмы, господствовавшей в мире последние двадцать лет, в настоящее время очевиден: даже отъявленные либералы заговорили сегодня о необходимости «социального поворота» в экономике и социальной политике. Можем ли мы рассчитывать, что в этой ситуации гегемонию получит альтернативная неолиберальной парадигма социального государства?

А.Б.: За подобными разговорами редко стоит идея нового социального государства. Чаще речь идет о смягчении наиболее острых и очевидных издержек дерегуляции, которые угрожают стабильности самого экономического порядка. И это в последнюю очередь касается мира культуры, приватизация которого продолжается полным ходом. Йозеф Шумпетер сформулировал тезис о вымывании капитализмом собственных предпосылок и ресурсов, заложенных на протяжении предшествующей истории. Не перепроизводя их заново, капитализм их потребляет и, тем самым, выражаясь метафорически, подпиливает сук, на котором сидит. Впрочем, с первой трети XX века, когда Шумпетер сформулировал свой тезис, произошло немало событий, которые в очередной раз показали, что даже в этих условиях обнаруживаются неучтенные ресурсы (и одним из таких ресурсов стало социальное государство), которые позволяют заново стабилизировать капитализм, трансформировать его, при этом лишь отчасти смягчив присущую ему игру на социальных неравенствах. Также очевидно, что результатом подобных экспериментов по реконфигурации становится новая социальность и новая субъективность, что можно считать поводом для оптимизма. Поскольку эмпирическая история и позиционная борьба продолжают, в перспективе десяти-двадцати лет уже есть место для новой критической теории или нового искусства, которые мы еще не можем помыслить (поскольку у нас нет релевантных им форм мышления; то есть мы можем предполагать, что будет некое новое искусство или теория, но не можем определить, какими именно они будут). Однако уже сегодня можно сказать, где именно появится новая универсалистски ориентированная культура, если мы проведем инвентаризацию потенциальных мест ее появления по нескольким формальным критериям.

Одним из ключевых критериев здесь выступает наличие у людей свободного времени, которое им нет нужды непрерывно обналичивать, продавая себя на рынке заказов и грантов или в пространстве галерей. И здесь мы можем исследовать, кто является обладателем такого времени, доступного для производства, в частности, нового нерентабельного искусства, и насколько велико это время, позволяющее им удерживаться в границах интеллектуального маневра, который освобождает от диктата немедленной окупаемости. Важно при этом, чтобы искомое время было производительным, то есть было бы временем становления и реализации редких навыков: маловероятных форм культуры и социальной активности. В этом смысле доступная сегодня студентам на протяжении двух-трех лет после учебы возможность опробовать себя в той или иной сфере, получить тот или иной учебный грант сама по себе не производит разрыва в цикле рентабельного использования времени, а лишь отсрочивает вступление в него. Более того, таким образом нынешние реформаторы университета и всей культурной сферы настраивают систему на избыточное число мотивированных к успеху людей, находящихся в индивидуальной конкуренции друг с другом. Подобная ситуация неизбежно предполагает большое число проигравших. Вне зависимости от содержания и степени универсальности проектов выигрывает здесь тот, у кого есть возможность на протяжении длительного времени оставаться в ситуации конкуренции, не получая прямого вознаграждения за время, вложенное в состязание.

Но кто это может быть? Типология достаточно проста. Это либо богатый наследник, либо участник, готовый поступиться своими потребностями в комфорте и быте, либо некий коллективный субъект, который благодаря распределению издержек способен дольше, чем любой индивид, существовать в ситуации достаточно жесткой

игры на выбывание. Все эти три варианта можно наблюдать уже сегодня. Есть наследники, которые могут выступать в том числе носителями неких универсалистских проектов. Я имею в виду тех носителей культуры и вкуса, претендующих на общезначимость, кому не нужно заботиться о своих доходах, потому что об этом уже позаботились их родители или спутники жизни. Некоторое число этих новых производителей и посредников (кураторов) активно реализуют сегодня свои проекты в арт- и медиасфере. В тех же проектах, на тех же площадках с ними взаимодействуют их социальные антагонисты, по совместительству профессиональные союзники — говоря условно, аскеты культурного производства: люди более скромного социального происхождения или не имеющие изначальной связи с художественной средой, которые участвуют во множестве проектов, не имея постоянной занятости или стабильного заработка ни в одном из них, подрабатывают на стороне, постоянно вкладывая свое время и часть доходов в нерентабельные коллективные начинания, кампании солидарности и т.д. Занимая шаткие или эксцентрические профессиональные позиции, они продолжают искать антимейнстримные формы выражения, нередко полумаргинально, на энтузиазме, на специфических биографических ресурсах, постепенно нащупывая свою культурную и все чаще политизированную позицию, медленно продвигаясь от положения фриковатых экспериментаторов, не совсем понятных, не совсем правильных, в чем-то смешных, к той черте, за которой, наконец, начинается их фактическое признание в качестве полноценных художников, критиков, участников выставок. И те, и другие выступают носителями проекта многосторонней, отчасти моральной личности, преодолевающей ограниченность рентабельной и функциональной субъективности, навязанной рынком.

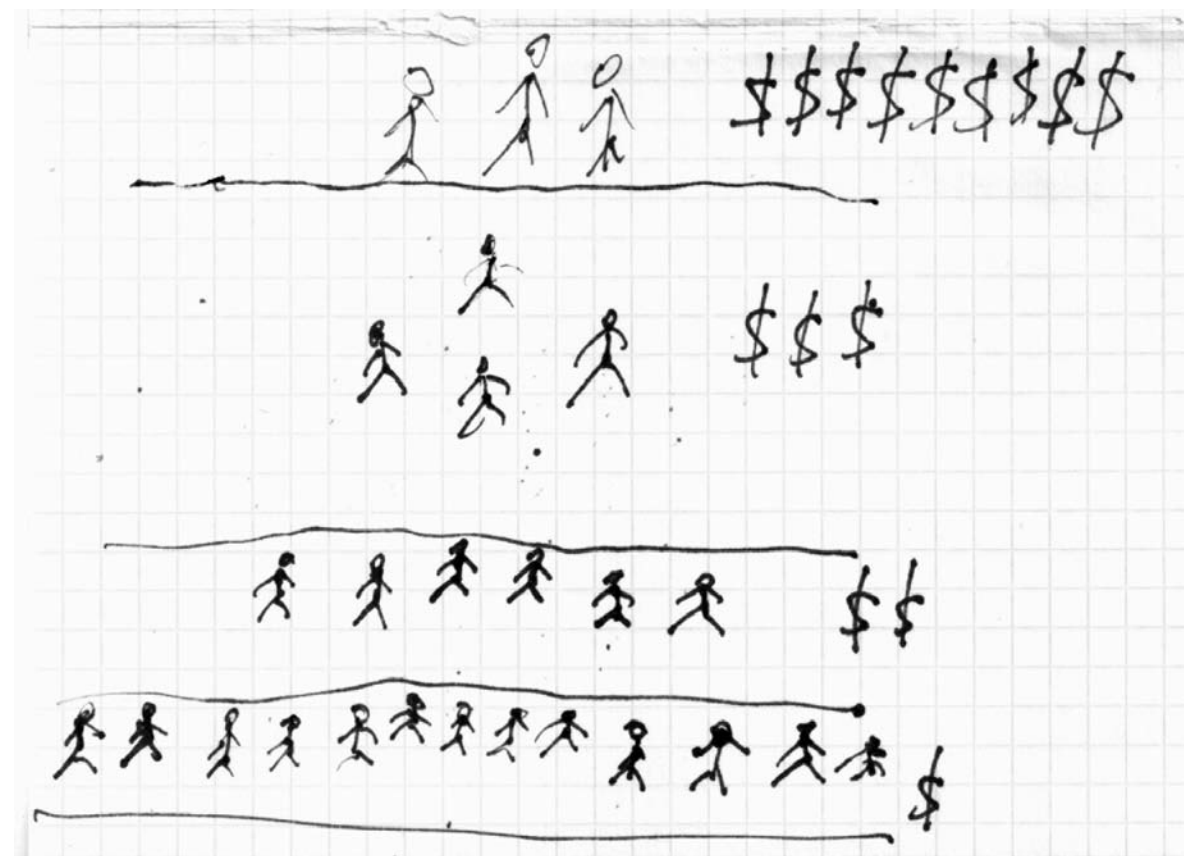
Отчасти пересекаясь с этими двумя типами, отчасти им противостоя, существуют коллективные объединения, нередко неоднородные по составу, объединяющие художников с представителями других интеллектуальных секторов и активистов, что также избавляет всех участников от высоких издержек внутрипрофессиональной конкуренции. Этот третий тип субъектности может утверждаться в форме периодических событий (например, Первомайский конгресс творческих работников) или в форме регулярной кооперации, как — со всеми различиями от случая к случаю — в украинском Центре визуальной культуры, польской сети *Krytyka Polityczna*, российской группе «Что делать?» или более далеких от мира искусства коллективах, таких как «НИИ митингов», объединившем людей из разных интеллектуальных сфер, которые занялись глубоким (и совместным) исследованием уличной мобилизации декабря 2011 — марта 2012. Отличительной чертой таких инициатив является частичный или полный отказ от индивидуального авторства проектов, инициативное распределение задач по их реализации в отсутствие жесткого разделения труда, а в силу этого — относительно быстрая аккумуляция и публичное представление интеллектуальных ресурсов, которые дают альтернативу господствующим способам присвоения культуры. Такой режим участия предоставляет каждому индивидуальному члену дополнительное время и пространство интерпретаций, то есть жизненные ресурсы в условиях всеобщей конкуренции, способные смягчать ее давление.

Все эти три типа нерентабельной организации времени и производства, переводящие биографические предрасположенности в специфические культурные политики, вряд ли станут основой социально и культурно ориентированного государства ближайшего будущего. Но именно в них будет формироваться новая универсалист-

ская культура. Добавлю в скобках, что особо чувствительным в российском случае пунктом остается институционализация такого типа субъектности. Но это уже отдельная тема, которую я подробно анализировал на материале университетской организации². Полагаю, ситуация в искусстве подчиняется схожим структурным условиям.

«ХЖ»: В самом деле, в неолиберальной системе — как, наверное, и в любой системе — имеются некие сбои, зазоры, побочные изводы, чреватые потенциальностью и освободительным эффектом. К ним также можно отнести — о чем вы только что говорили — сетевой коллективный характер современного производства, в том числе и производства интеллектуального. Способствует этому, в частности, и то, что мыслящего класса становится много. Хотя в результате коммерциализации высшей школы доступ к образованию сокращается, но все-таки он сохраняется, и интеллектуальная масса растет. И пусть эти люди далеки от образа универсального интеллектуала сартровского образца или образа ярких шестидесятников, но они пытаются быть активными, иницируют проекты, вступают в контакты, сбиваются в сообщества. Именно с этой активностью в недрах неолиберального общества, которую Паоло Вирно называл «коммунизмом капитала», мы, пожалуй, и можем связывать одну из наиболее продуктивных перспектив.

Есть, впрочем, один характерный нюанс: мотивированы эти люди чаще всего мечтой о том, что в конечном счете в результате этих беспорядочных усилий они приобретут тот статус непререкаемых авторитетов и ту свободу распоряжаться временем своей жизни и творчества, которые — как им кажется — были у великих в давнем или недавнем прошлом и есть у наиболее успешных коллег старшего поколения, то есть у тех же шестидесятников-семидесятников, опреде-



ляющих сегодня интеллектуальную повестку дня. Уязвимость подобного устроения состоит в том, что, во-первых, оно противоречит самой коллективистской идеологии, которая лежит в основе их практики, но, во-вторых, узнает себя в неолиберальном культе карьеры и личного успеха, а, в-третьих, в случае неудачи или череды неудач — а большинство по определению на них обречено — все оборачивается разочарованием, деморализацией и в конечном счете конформизмом.

А.Б.: Конечно, нынешняя система, избегающая прямых репрессий, увеличивает риск такого исхода. Утрата иллюзий и на-

дежд на большой профессиональный успех не противоречит принятию того факта, что жить в соответствии с правилами игры просто удобнее. Свою роль здесь играет и скрытый порок «новаторских» форм интеллектуального протеста, противопоставляемых наивному романтизму и скучноватой рутине традиционной коллективной мобилизации. Ведь даже если с точки зрения жизненных условий капитализм менее привлекателен, чем социальное государство — в данном случае я не имею в виду его советский вариант, в силу оговоренных выше обстоятельств — нельзя сказать, что мы наблюдаем всеобщий подъем антикапиталистического движения и альтернативной

солидарности. Болтански с Кьяпелло удачно описали капитализм в нынешнем его изводе как режим, производящий достаточное число стимулов, которые делают его приемлемым. В частности, он производит иллюзию того, что мы можем контролировать жажду наживы, налагая на нее ограничения. Даже сама возможность индивидуальной критики капитализма без избыточных рисков (а советский режим так критиковать было невозможно) — это достаточно сильный аргумент, чтобы продолжать оставаться «внутри» системы, а не пытаться осуществить радикальный выход из нее.

Это же делает ситуацию более сложной с точки зрения маневров, которые необходимы, чтобы дойти до сколько-нибудь ощутимого предела и проверить, а можно ли вообще из этого выпрыгнуть, — и одновременно более простой с точки зрения того включения в господствующий порядок, который эта система производит. Кроме того, ее соблазняющие и репрессивные стратегии сбалансированы сегодня довольно тонко: можно длительное время заниматься чем-то весьма трансгрессивным (и поле трансгрессии остается достаточно обширным и разнообразным), при этом не создавая серьезных рисков для заведенного порядка. При том, что люди и группы, действующие, казалось бы, «совсем рядом», если не в том же самом поле, будут подвергаться весьма жестким полицейским репрессиям. Это очень хорошо видно на примерах секуритарной государственной политики в современной Европе или США, а со своими поправками и в России, которая достаточно четко ориентирована против претендующих на институционализацию объединений и форм социальности, предлагающих действительные попытки выхода из системы. В первую очередь сюда попадают самоуправляемые коллективы, реализующие антикоммерческие и антииерархические модели, такие как анархистские

биокоммуны или цепи прямой кооперации с малыми производителями, минующие посредников-монополистов (крупные оптовые сети), независимые профсоюзы, активно противодействующие дегуманизации труда в крупных корпорациях, или антифашистские объединения и центры, которые, в противоположность стереотипам, не являются простым зеркальным отражением насильственных фашистских групп, а зачастую реализуют социальные инициативы прямой поддержки жителей «проблемных» районов, проекты против расистского насилия, информационные кампании. В Европе сегодня все они оказываются объектом репрессивной разработки, которая очень напоминает, а иногда и превосходит по своей жесткости деятельность российских антиэкстремистских подразделений (так называемых центров «Э»). Тут даже не приходится сомневаться, что соблазняющая логика нового менеджмента должна быть стабилизирована постоянным отсечением тех, кто сомневается в ней слишком радикально. То есть тех, кто в своей критике и социальных экспериментах переходит порог просвещенного осуждения и начинает реализовать радикальные утопические практики.

Надежды на то, что вся эта система в какой-то момент даст сбой, также составляют важную часть общей ситуации. Самые свежие по времени и ясно артикулированные ожидания такого рода были связаны с финансовым кризисом конца 2008 года. Сколько было произнесено слов о том, что наконец-то с кризисом мы начнем строить свою общественную жизнь иначе! Даже непоколебимые, казалось бы, адвокаты всеобщей профессиональной конкуренции и свободного движения капитала вдруг начали делиться мыслями об освобождающей силе краха системы. Но довольно быстро стало очевидно, что в декабре 2008 года никакого освобождения не произошло. Напротив, мы стали работать больше и

упорнее, зарплаты снизились, отпуск и отдых у нас стали короче, а социальные гарантии сделались еще более тонкими. И это «грустная» сторона нашего настоящего, которая будет свойственна и нашему ближайшему будущему.

А «веселая» или, скорее, обнадеживающая сторона заключается в том, что любой социальный порядок производит некоторые универсалистские и критические проекты. Правда, в социальных порядках, тяготеющих к моделям естественного неравенства, наиболее вероятными выразителями универсализма выступают прежде всего те, кто одновременно обладает как высоким культурным, так и имущественным уровнем. В этом контексте балзаковская ностальгия по наследственной аристократии, с которой уходит большой стиль, способность к жестам, превосходящим любые расчеты и мелочные калькуляции, отчасти оправдана. Интервьюируя представителей старых аристократических или буржуазных семей во Франции, я убеждался, что они (разумеется, не все) нередко являются носителями взглядов, далеких от социального снобизма и расизма, который приписывала им советская пропаганда. Иначе говоря, универсализм, причем даже избавленный от патернализма, как ни странно, может исходить из среды, представляющей традиционную вершину порядка неравенств. И именно выходцы из этой среды, как это отчасти произошло уже в 68-м, могут становиться протагонистами утопий и революций. Конечно, вопрос о действительных результатах таких революций остается открытым. Но то, что, например, в том же 68-м не многочисленные рабочие, участвовавшие во всеобщей межрегиональной забастовке, не студенты скромного социального происхождения, до событий наводнившие университетские аудитории и в мае-июне — парижские мостовые, а именно выходцы из высокообразованных и обеспеченных семей стали лицом мобилизации и

во многом сделали смысл события — эмпирический факт.

«ХЖ»: Если мы признаем, что хранителями универсальных ценностей вновь становится аристократия или крупная буржуазия, означает ли это, что общество отказывается от них на структурном уровне? На этом этапе разговора хотелось бы вновь повторить, несколько переформулировав, ранее заданные вопросы: означает ли это, что мы уже не можем ожидать возвращения модели общественного патронажа над культурным производством и надеяться, что создание «гармонической личности» вновь станет основной целью культурной инфраструктуры?

А.Б.: «Гармоническая» или «всесторонне развитая» личность — побочный продукт универсального социального государства, которое в прежнем виде прекратило свое существование. При этом возврат к XIX веку сегодня — не простой структурный регресс, не просто демонтаж институтов предшествующего периода, деэтизация общества и возврат к противостоянию равносильных военизированных объединений (в духе: Ост-Индская компания против правительства США и т.п.). Напротив, исключительность ситуации состоит в том, что к XIX веку нас подталкивает само государство. Смена приоритетов и поворот сетки социальных координат осуществляется при активном и скрупулезном посредничестве реформаторских правительств, а государственное присутствие во всех сферах социальной жизни (в том числе через их целенаправленную дерегуляцию) только растет. Причем этот процесс сложный и далеко не однонаправленный. Иначе не было бы предмета для нашего разговора.

Продолжающаяся этатизация жизненного мира — ключевой момент, означающий, что беспрецедентная концентрация ресурсов, которая доступна сегодня государст-

венному аппарату как перераспределительной системе, в принципе может быть использована и в пику идеологии Просвещения, и для реализации масштабных, даже циклопических культурных проектов, не всегда отталкивающих по своему содержанию и эстетике. То же правление социалистов во Франции 80-х подготовило целый ряд культурных пространств, которые впоследствии приобретают некоторые коммерческие измерения: гигантский комплекс Национальной библиотеки (завершенный лишь в 1996 году) используется в том числе как место проведения выставок и событий с массовой аудиторией, Праздник музыки (учрежденный в 1981 году как попытка легитимации неклассической музыки), который представляет собой 24-часовой фестиваль-марафон уличных и самодеятельных музыкантов, имеет в том числе вполне прагматическую функцию, обеспечивая кафе публикой и внося свой вклад в туристическую индустрию. Такие проекты пользуются осязаемой финансовой поддержкой на государственном и муниципальном уровнях. И это не просто дань традиции, а попытка переопределить культурную гегемонию в новой прагматике: если массовая коммерческая эффективность некоторых культурных форм доказана, они могут быть реализованы в масштабах, не сопоставимых с теми, что были в XIX веке.

Происходящая в этих обстоятельствах партикуляризация культурного производства (прежде всего в виде его нишевого дробления и исчезновения универсального адресата) связана с тем обстоятельством, что в господствующей сегодня модели коммерческого менеджмента реализованы противоречащие друг другу наборы требований. Это можно хорошо проследить, в частности, в сфере образования. С одной стороны, доступ к образованию все больше ограничивается имущественно, то есть семьи студентов все чаще должны платить, в том числе за самые разные косвенные

услуги, что становится крайне обременительным для малообеспеченных. С другой стороны, на рынке труда должны действовать профессионалы с высокой и гибкой компетенцией, способные доучиваться и переучиваться; а значит, получение будущим работником качественного высшего образования — не только свободный выбор индивида, желающего преуспеть, но достаточно жесткий императив самой экономической системы. Это противоречие рождает сильные напряжения в университетах, и схожую ситуацию можно наблюдать во всех иных культурных сферах. (Я чаще говорю об университете, поскольку это наиболее подробно изученный мною пример.)

Другой пример, который я приводил в статье — артистические резиденции и академии, которые выполняют функцию, близкую к постдок стипендиям в академическом мире. Эти институты неявно допускают, что их клиентура (конечно, не вся, но значительная часть) — это те самые заранее проигравшие в большом состязании за славу и успех, кто не желает покидать художественный мир и готов остаться в его втором или третьем эшелоне. Помимо попытки как-то справиться с противоречием демократизации доступа к культуре и ее стремительной коммерциализации, такие институты представляют собой один из способов умиротворения профессиональных фрустраций и социального протеста выпускников многочисленных художественных программ: здесь обретает приемлемую форму (в том числе теоретическую) некая часть критического потенциала, которая в ином случае может реализоваться, скажем, в протестах против саммитов Большой восьмерки. Отчасти по этой причине такие институты вряд ли будут окончательно устранены. Не исключено, что будет сокращено их число (что отчасти уже происходит) и, таким образом, усилена состязательная сторона процесса.

Ни одна из этих двух матриц, или наборов требований, не может быть реализована с полным отказом от второй. То есть, если сокращается общее число образованных работников, это почти неизбежно означает деградацию экономики, о которой так пекутся реформаторы. В свою очередь, если давать большинству слишком высокий уровень образования и предоставлять возможности для развития навыков, происходит нерентабельное перепроизводство высококвалифицированных специалистов, которое реформаторы пытаются вывести из расходной части общественных бюджетов и переложить на бюджеты семей. Если сокращается число артистических резиденций и иных форм профессионального переживания, растет риск пауперизации, а значит, радикализации творческих работников. И в тех же условиях перверсивный универсализм высокоэтанализированного производства культуры заключается в растущем числе уровней сертификации навыков и требованиях регулярного подтверждения своей состоятельности в рамках уже не политического или социального, а экономического проекта, в том числе проекта всемирного тока рабочей силы и международного состязания — хотя уже некоторое время назад перестало быть понятно, между кем и кем, поскольку та же самая система стирает межнациональные границы. В конечном счете внутренние напряжения этой системы не позволяют ей окончательно проседать в самый хищный XIX век.

«ХХ»: Мы уже говорили как о зазорах в неолиберальной системе, так и о противоречиях, присущих многим альтернативным этой системе движениям и сообществам. В самом деле, если с одной стороны минувшее десятилетие отмечено ростом протестных настроений, то, с другой стороны, мы обнаруживаем, что подчас неолиберальная субъективность глубоко укоренена и ярко проявляется в самом эпицентре альтерна-



тивного network'a. Вы сами заметили в начале нашего разговора, что в ряде случаев неявными агентами неолиберальной практики становятся те, кто выступают ее активными критиками. И действительно, не трудно заметить, что многим протокольным критикам системы присущи неолиберальные культ карьеры и успеха, мышление в терминах конкуренции, а также присвоения и захвата, если не экономического (хотя часто и его тоже), то символического капитала. Даже в нашем медвежьем уголке мы видим появление носителей того, что принято называть гламурной левой или *business left*. Каков в таком случае источник изменений? Возможны ли они? На кого мы здесь можем рассчитывать, кроме «новой аристократии»?

А.Б.: В настоящий момент мы можем только гадать — и в этом смысле лучше отказаться от гадания и просто участвовать в любых сколько-нибудь обнадеживающих попытках формировать свою субъективность в рамках новой коллективной. Ведь мало кто предполагал — и в первую очередь профессиональные активисты — что именно после 4 декабря в 2011 году в России начнется уличная мобилизация, по численности участников сопоставимая с уже почти мифическими событиями конца 80-х. Причем, если развал СССР, начиная с 70-х, был темой для многочисленных советологических и экспертных спекуляций, то массовая мобилизация в больших городах,

имевшая место в конце 2011 года, никем и никогда как вероятное будущее не рассматривалась. Характерно, что никто в тот момент не воскликнул: «Я же предупреждал!». В этом смысле каждое следующее движение, протест, публичная демонстрация альтернативы, которые происходят в разных точках этой международной системы, весьма подвижной и непредсказуемой — это одновременно и опыт надежд, и тест на реальность (со всеми ее ограничениями и ловушками), и уточнение общей картины эмпирического порядка с его потенциальностью, которая пока еще да и вообще никогда не ясна окончательно. Чем были «арабские революции»? Сколь силен был произведенный ими энтузиазм, предвосхищение новых социальных и политических форм — особенно при взгляде на расстоянии, — и сколь предсказуемым, по итогам нашего опыта Перестройки, оказался итог. Или предшествующая эпоха бархатных революций, повторно маркировавших границы прежде биполярного мира. И между ними — феномены мобилизации в центрах прежней системы: в Соединенных Штатах («Оккупируй Уолл-стрит»), *indignados* в Испании и Франции. По факту очевидно, что в эти движения вовлечены разные активные среды, которые часто не имеют ясно оформленного утопического проекта, и сам акт участия в этих коллективных опытах, подобно тому, как это произошло в России, становится местом, где постепенно и не всегда привычными способами, вероятно, формируется новая утопия.

Как социологу, целенаправленно работающему с субъективными измерениями социального порядка³, мне очевидно, что пути движения субъективности и встреча некоторых ее альтернативных форм с благоприятными для актуализации и реализации социальными условиями крайне причудливы. Так, проведя исследование в нескольких странах, беря интервью, сфокусированные на восприятии социальных

неравенств, я обнаружил, что любое общество предстает своеобразным хранилищем альтернативных моделей социального устройства. Обладатели различного социального/биографического опыта, описывая, казалось бы, одну и ту же систему неравенств, достаточно жестко фиксированную в господствующих моделях ее представления (политического и культурного) — на деле живут, действуют и ориентируются во множестве различным образом упорядоченных обществ, «собственная» структура которых далеко не всегда совпадает или хорошо согласуется с другими. То есть их субъективность, воспроизводимая через каналы семейного воспитания, формируемая в непрерывности и сбоях социализации, отчасти ускользающая от универсализирующего воздействия школы, через которую сегодня проходит почти сто процентов населения европейских стран, включая Россию, — оказывается тем самым ресурсом альтернативности, во многом неразличимым, тематизируемым в лучшем случае в виде разницы мнений, который может неожиданно «выстрелить» при благоприятных условиях и привести к изменению социального порядка, переустройству социальных институтов как в сторону их эмансипации, так и фундаментализации.

Интервью позволили понять, в частности, что дети социального государства, выпускники хороших вузов, обладатели более гладких социальных траекторий чаще склонны к воспроизводству господствующих моделей, основанных на отраслевом разделении труда и доминировании политической и финансовой сферы над остальными. Это хорошо видно по тому, как они описывают социальную структуру и по их реакциям на ряд социально нагруженных проективных стимулов. В свою очередь, обладатели менее гладких социальных траекторий, люди, которые в течение своей жизни переходили из среды в среду, меняли

не только профессиональную принадлежность, но и, говоря обобщенно, социальный класс; или те, например, чьи родители принадлежат к резко различающимся или контрастным социальным слоям, для каждого из которых характерна своя перспектива, своя модель социального порядка, например, пожарник и работница художественной галереи — среди моих респондентов были и такие — они являются носителями, с одной стороны, более конфликтных, с другой стороны, нетривиальных форм субъективности, которые, вероятно, могут чаще других работать на долговременные изменения социального порядка.

В целом же альтернативность, почти безразличная к фундаментальному разрыву прошлого/будущего, дремлющая в каждом из нас революция различий, стертых консенсусом обыденной жизни, может выступать главным ресурсом сборки нового социального порядка, особенно когда прежние универсальные институты перестают действовать, как это произошло в Советском Союзе под конец его существования. То, что мы наблюдали в пятилетие с 1987 по 1993 год, было как раз таким впечатляющим социальным экспериментом, своеобразным парадом субъективностей, когда были подвешены, существенно ослаблены те инстанции и силы, которые прежде производили внешнее универсальное принуждение.

Перераспределение общественных ресурсов, взаимодействие и конкуренция всех со всеми в разных секторах еще не прошедшего становление рынка, еще не оформленного политического пространства выстраивалось как раз таким образом, что институтами этого рынка и политики, этого нового пространства становились собственные проекции, субъективные предрасположенности тех, кто наиболее активно боролся за его определение. Были ли они выходцами из какой-то одной среды, представителями одного биографического ти-

па? Очевидно, что нет. Изменения и реактуализация различий носили тотальный характер.

Возвращаясь к вопросу об источнике изменений и, более широко, о возможном устройстве будущего, мы должны помнить, что любой социальный порядок, любая техника управления населением способна оперировать ограниченным числом социальных различий и соответствующих им мотивов, страстей, предрасположенностей. В каждом обществе ряд таких предрасположенностей и моделей субъективности всегда ускользает из-под текущего контроля, оказывается в его тени. Находясь в потенциальном конфликте с господствующими схемами, на практике они просто недостаточно плотно с ними согласуются. Полагаю, именно на этих неплотно сомкнутых границах субъективности и происходит — незаметное или взрывообразное — становление нового порядка.

Москва, 16.02.2012

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: Бикбов А. Культурная политика неолиберализма // «ХЖ», № 83, 2011. Сс. 20–33.

² См., например: Бикбов А. Осваивая французскую исключительность, или Фигура интеллектуала в пейзаже // Логос, №1, 2011. Сс. 3–27.

³ В качестве примера см.: Бикбов А. Социальные неравенства и справедливость: реальность воображаемого (рисунки современного общества в России и Франции) // Логос, № 5, 2007. Сс. 162–208.

Александр Бикбов

Родился в 1974 году в Москве.

Социолог. Зам. директора Центра современной философии и социальных наук философского факультета МГУ, ассоциированный сотрудник Центра Мориса Хальбвакса, редактор журналов «Логос» и *Laboratorium*.

Живет в Москве и Риме.

Юрий Альберт, Виктор Мизиано, Хаим Сокол, Мария Чехонадских, Кети Чухров

«За честное искусство»

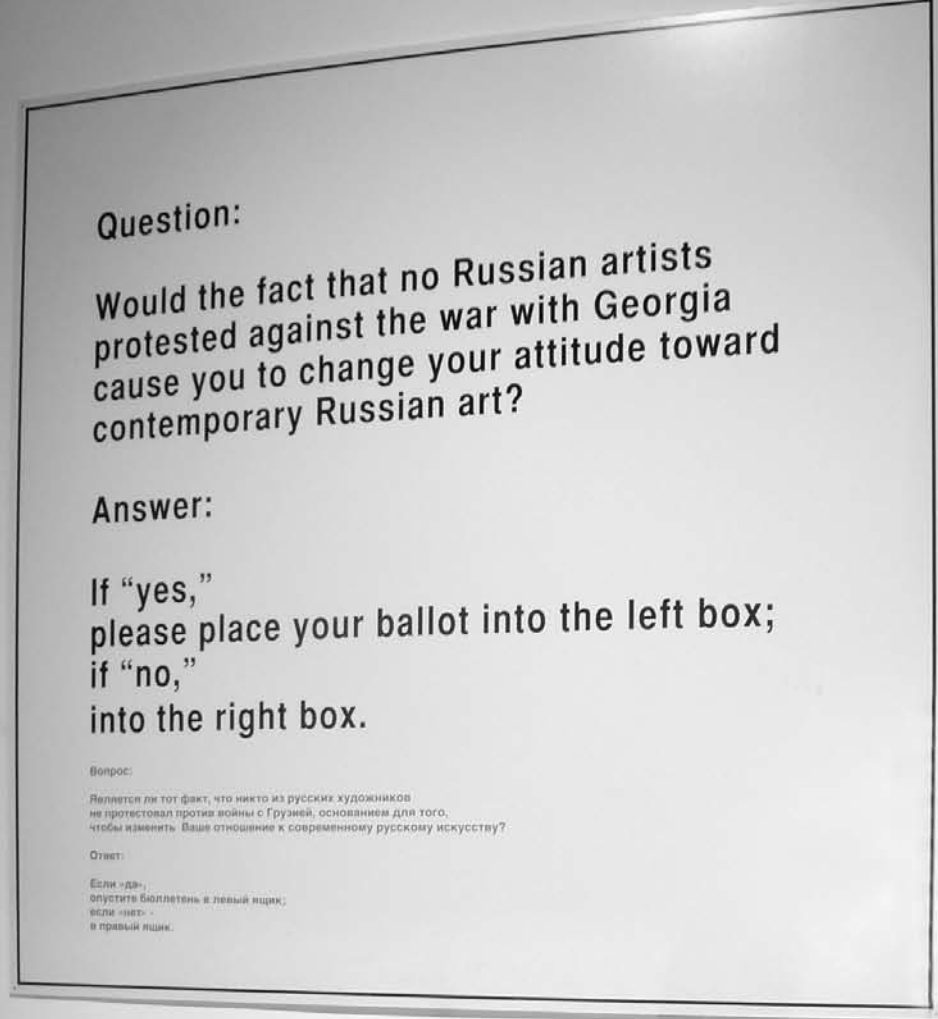
Можно ли преодолеть табу на критику?

Виктор Мизиано: Настоящий номер нашего журнала был призван к жизни гипотезой, что в текущий период мы вступили в новый этап художественного и общественного развития. Одно из подтверждений — заметно изменившееся переживание времени. Злополучным 90-м, как многие из вас помнят, было присуще обостренное переживание измерения «здесь и сейчас» — в эту эпоху хаоса и социальной катастрофы мы были не в силах выйти за пределы сиюминутности, то есть «вечного настоящего». В нулевые же — в эпоху так называемой стабилизации, к нам вернулось прошлое. Мы начали тосковать по современности, которая, как было провозглашено, есть наша античность. Эта формулировка стала слоганом прошедшего десятилетия отчасти потому, что в этот период в нашей коллективной субъективности линейное течение времени так и не восстановилось. Будущее оставалось за пределами нашего опыта. Точнее, единственной формой переживания будущего была ностальгия по эпохе, которая знала, что такое временная перспектива. А современность как раз и была тем прошлым, которое жило во имя будущего. Однако думается, что то будущее, которое замаячило сегодня у нас на горизонте, — совсем не утопическое будущее современности. Это будущее очень конкретно. То, что

вернулось к нам, так это жизненное ощущение возможности перспективы — перспективы вполне реальной, хоть пока и неопределенной. Именно поэтому сегодня нам хотелось бы поговорить о будущем не отвлеченно, не как об абстрактной категории, а предельно конкретно. Нам хотелось бы обсудить то будущее, которое нами запрошено, которое мы расцениваем как достижимую возможность и которое мы готовы претворять в действительность.

Однако запрос на будущее неизбежно означает признание несовершенства настоящего. Мы многократно пытались обращаться на страницах «ХЖ» к феномену постсоветского конформизма. И в самом деле, в российском художественном мире в последние двадцать лет восторжествовало некое негласное табу на критику. После того опыта «голой жизни», что был пережит нами в 90-е, любая инфраструктурная инициатива на территории искусства — будь она частной или публичной, воспринималась как априорное благо. Любое внимание политической или экономической власти к искусству воспринималось в терминах дара. А дареному коню, как известно, в зубы не смотрят. Понять, на чем строится этот феномен, крайне важно: ведь понять его — уже означает отчасти его преодолеть.

Отсюда и первые вопросы, которые бы хотелось сегодня обсудить. Можно ли рассчитывать, что в художественной среде, в



Материал
проиллюстрирован
видами инсталляции
Юрия Альберта
Moscow Poll (2009)

новой общественной атмосфере последних дней — я имею в виду массовые проявления гражданского протеста — будет снято табу на публичную критику? Причем речь идет не о критике отвлеченной или направленной на внехудожественный контекст, а о критическом подходе в анализе и оценке сложившихся в нашем художественном мире институциональных систем и поведенческих моделей. Сможет ли художественное сообщество инвестировать тот протестный ресурс, что был накоплен в ходе борьбы за «честные выборы», в борьбу за «честное искусство»?

Юрий Альберт: Несмотря на то, что у нас уже есть три с половиной галереи и триста художников, рано говорить о том, что здесь сложилась система искусства. Мы не можем сравнивать нашу ситуацию с американской или европейской, где институции уже перерзели и необходимость критики давно напрашивается. Наши институции нужно критиковать не только и не столько за то, что они делают, сколько за то, чего они не делают. У нас есть отдел Новейших течений в Третьяковке, есть ММСИ, ГЦСИ и другие, но они не занимаются тем, что должен делать музей современного искусства — от имени общества осмыслять историю искусства, — это просто хранилища. Когда я прихожу в Центр Помпиду, я вижу, что экспозиция интеллектуально проработана, что в нее просто так не попадает ни одна работа, что за ней стоит концепция развития искусства. А у нас — это просто склад разрозненных вещей, которые время от времени развешиваются по стенам.

Кети Чухров: В самом деле система искусства формируется через пересечение многих параметров: образование, формирование дискурсивно-критического поля, создание критериев историзации искусства, а не через галереи, где что-то продается, и даже не через отдельные музеи. У нас же на

сегодняшний день есть отдельные надежды — «Гараж», меценатская инициатива фонда V-A-C и прочее, но нет самой инфраструктуры. Иными словами, необходимо не просто наличие денег и событий, но соответствие институций духу современного искусства. Самое главное в рождении институций — это новое слово в искусстве. Идеально, когда не институция заказывает, что должно быть в искусстве, а наоборот, само искусство порождает новый тип институций. В нашем случае московский концептуализм в 70-е и 80-е, а затем «ХЖ» в 90-е стали такими институциями. Этап описания и категоризации тогда шел параллельно художественному процессу. В западном контексте сегодня многие жалуются на гегемонию институций по отношению к художественным процессам. Однако там хотя бы можно наблюдать параллельность этих сфер — институциональной и творческой. В сегодняшней же России другая ситуация: вперед вышли деньги, они установили свои институции, а художественный процесс подстраивается под иллюстративные или совершенно бытовые цели. Тот потенциал к образованию интеллектуальной институции, который был у акционизма 90-х, оказался не использован.

В.М.: А не чреваты ли ваши рассуждения противоречием? Спору нет, институции действительно создаются художественным процессом. Как обронил некогда Терри де Дюв: «Начиная с импрессионизма, каждое новое слово в искусстве рождает новый тип институций». Следовательно, и те несовершенства наших институций, которые вы описали, должны быть да и являются в действительности адекватными несовершенствам нашего художественного процесса. Но разве сам факт этих несовершенств не есть основание для их критики — критики и институций, и художественного процесса? Ведь этот неоспоримый факт несовершенства системы искусства отнюдь не освобож-

дает ее от критики, скорее даже наоборот, дает для нее лишнее основание. Более того, если бы западные институции и художественный процесс воспринимали себя как совершенные, какими они кажутся нам отсюда, они бы лишились динамики развития. И не беспокоит ли вас, что рассуждение типа «мы не можем критиковать институции, потому что они еще не в полной мере институции» — просто один из дискурсивных конструкций, на которых держится негласное табу на критику?

К.Ч.: Да, но только то, с чем мы имеем дело — это не институции современного искусства, это полупрофессиональные мероприятия. Институция всегда несет в себе какое-то сообщество, какое-то отношение к истории искусства, а у нас есть чистая культурная индустрия, где просто нет места для события искусства и критики. И естественно, такая несерьезность и необязательность соответствуют сложившемуся художественному процессу. Я бы сказала, что мы имеем дело с фальшь-институциями и фальшь-художественным контекстом.

Ю.А.: То же самое происходит и в других сферах: у нас вроде бы есть выборы, есть Дума, есть президент, но это все фальшивки. Однако через десять лет вдруг произошло массовое осознание: раз уж все это у нас есть, то почему бы не начать действительно выбирать, и пусть в парламенте будут представлены разные политические силы. Аналогично и в искусстве: у нас есть нечто, называемое художниками, фондами и галереями — так вот пусть они наконец станут художниками, фондами и галереями.

Хаим Сокол: Действительно, наши институции отражают сложившиеся в постсоветском обществе социальные структуры, поэтому на первый план вышли частные деньги. Ситуация, когда все держится на частных деньгах, формирует извращенный

вид жизнедеятельности нашего сообщества. Можно задавать острые вопросы и использовать для этого деньги фондов, но при этом табу на критику не снимается. Получается, что критика носит крайне абстрактный характер. Даже левые художники формулируют свои позиции очень общо — «мы против капитализма или рынка». Это очень хорошо ложится на пафос гражданских протестов, для которых характерна такая же абстрактная риторика, — «за честные выборы». При этом не затрагиваются вопросы миграции, расизма, шовинизма, эксплуатации. Если вы проанализируете работы молодых художников последних лет (это, кстати говоря, те художники, которые сформировались уже в нулевые и работали при поддержке фондов и новых институций), то увидите, что они не задают конкретных вопросов, не осмысляют внутренние противоречия общества. Таким образом легитимизируется частный капитал, который выдвигает своих фронтменов. Все же остальное, в том числе, и сами источники этого капитала, не обсуждается.

К.Ч.: Еще Борис Гройс отмечал заикленность нашего общества на «лице власти». Поскольку власть персонифицирована, ответная реакция протеста: «я хочу плюнуть в лицо царю», или, как это было у Бренера: «Ельцин, выходи на бой», — совершенно адекватна этой ситуации...

Х.С.: Да, это так, подлинный критический дискурс у нас пока еще отсутствует. Инфантилизм позиций многих художников — в первую очередь акционистов, связан с тактическим типом реагирования на политические процессы. Дискурс «Войны» растет из ситуации прямого контакта с персонифицированными машинами власти — они нам в морду, и мы им дадим в морду. Если же говорить о критике внутри сообщества, то в нашей ситуации любая профессиональная критика всегда оборачивается личным кон-



фликтом. Если я критикую институцию, значит, я свожу с ней личные счеты. Любая критика интерпретируется как персональная.

Мария Чехонадских: Органика неформальных отношений вообще пронизывает все этажи нашего общества, можно сказать еще грубее — матрица большой нуклеарной семьи накладывается поверх формальных институтов и социальных отношений. Любая форма гражданского контроля, и в том числе контроль за деятельностью институций, в таком контексте будет выглядеть чем-то неестественным, угрожающим и аномальным. Как только ты ступаешь на эту территорию с претензиями «отчетности»,

«прозрачности» и экспертизы, тебе сразу начинают объяснять, что «ты просто вне раскладов» и не понимаешь «правила игры», то есть, чтобы получить доступ к принятию решений, ты должен стать членом семьи и изучить эти правила.

Но мне кажется, что именно сейчас происходит позитивный сдвиг. Недаром в нашей беседе уже выстраиваются аналогии между фактом фальсификации выборов и фальшь-институциями, которые, как мне кажется, тоже наконец дождались своего разоблачения. Практика наблюдения за выборами и есть тот прообраз гражданского контроля, который должен распространиться в той или иной форме и на другие общественные институты. К слову сказать, художественная среда проявила большой интерес к этой процедуре, многие кураторы, художники, критики, интеллектуалы были наблюдателями на участках. И еще один пример. Когда Союз творческих работников, членом которого я являюсь, хотел присоединиться к шествию за честные выборы, мы придумали лозунг, частью которого была следующая фраза: «Учреждения культуры под контроль творческих работников». Так вот, запрос снизу уже сформулирован, теперь необходимо разработать конкретные механизмы и техники воздействия на сложившуюся в мире искусства властную вертикаль с ее персонификациями, мифами о добрых друзьях и личной заинтересованности в критике.

Ведь что такое наблюдатель? Это человек, который не просто выявляет нарушения, он апеллирует к юридическому и правовому представлению о «норме» и допустимых параметрах отклонения от этой нормы. Для того чтобы наблюдатель появился и в сфере искусства, необходимо такое представление о норме культурного производства артикулировать, чтобы мы могли противопоставить логике «раскладов» и «сложных» закулисных игр — четко сформулированный антитезис. Мы должны

формировать не узкие кружки по интересам, а широкую сеть гражданского взаимодействия, где деятели культуры смогут выбраться из гетто неформальных отношений, соотносить себя с консолидированной частью общества, каковой и должен стать класс работников культуры. Иначе мы опять окажемся во власти теорий заговора, что автоматически отбросит ту или иную активную группу в мир личных конфликтов и взаимных упреков. Я хочу сказать, что время микросообществ и групповых инициатив проходит. Вместо этого сегодня мы видим запрос на общественные объединения. И тут главное — не наступить на грабли 90-х, когда «личное», «индивидуальное», пафос лидерства, если угодно, выпирал так сильно, что в конечном итоге задавил пафос «общественный», а ведь ради конституирования общего пространства новой культуры все и затевалось. Выход из интимной семейной круговой поруки в публичное пространство — первый шаг. Второй шаг — теоретический и эмпирический анализ системы искусства со всеми ее аномалиями и противоречиями: необходимо подготавливать предметные дискуссии и обсуждения.

Запрос на художественный процесс

К.Ч.: И все-таки я не могу свести цели и задачи критики институций к целям и задачам анализа общественной ситуации. На мой взгляд, в вопросе легитимности институций и их эффективности довольно важным является существование художественного процесса. Если все сводится к критике порочной и клановой институции, то это приводит в лучшем случае к появлению новых форм институциональной критики, и это то, от чего сегодня изнывает западная система искусства. Проблема состоит в том, что там проект институциональной критики закончился и сейчас сами институции формируют художественный заказ. Многие же последователи постопераизма говорят об институтирующих, учреждающих практиках и ини-

циативах, которые возникают мобильно на пересечении выхода вперед определенных политических и эстетических тем. На проекте «Аудитория Москва» куратору Иоанне Мытковской был задан важный вопрос: не занимается ли Варшавский музей взыванием проблем для дискуссий и обсуждений еще до того, как об этом успели подумать сами художники? И она ответила: «Да, действительно, у нас так получается — мы создаем темы конференций и выставок». И единственным прецедентом, отменяющим эту логику, был случай взаимодействия музея с Артуром Жмиевским. Это художник, который сам стал институцией и создал новую социальную модель, с которой музей начал взаимодействовать на совершенно других условиях. Именно его художествен-



но-институирующий проект стал для этой институции авангардом. То есть если в западном контексте сегодня критикуется первичность создания творческой темы институцией, а не художником, то у нас даже нет этого самого проблемно-тематического контекста, от имени которого говорила бы институция. Институция или то, что есть вместо нее, даже не претендует на производство заказа. Художественный процесс также не создает важные темы и ситуации, существует разве что либеральный протест в виде «Войны» и аналогичных ей групп, и это и есть наш «авангард». Нам известны различные этапы институциональной критики в искусстве. Однако мне кажется, художественный процесс не может сводиться только к критике институций, он должен создавать мировоззрение, частью которого критика и является.

М.Ч.: Я думаю, самая главная проблема с критическим дискурсом, который мы сейчас на самом деле производим, состоит в том, что нам всем необходимо отказаться от интонации жалобы. На протяжении нашей беседы мы топчемся вокруг одних и тех же констатаций: «у нас все плохо», «мы ничего не можем», «у нас ничего нет». Дискурсивный жанр жалобы и в самом деле заменяет критику. Когда мы подчеркиваем особенность постсоветской ситуации, ее исключенность из глобальных художественных процессов, мы сами себя колонизируем. Если мы будем находиться в этом регистре, то вряд ли сможем артикулировать какие-то позиции и критические стратегии.

В принципе на сегодняшний день существует только две модели системы искусства, на которые мы так или иначе ориентируемся: социал-демократическая с теми самыми «правильными» институциями и неолиберальная, — с «плохими» и «неправильными». Локальный сценарий в общем-то соответствует блэровской идее «креативного города», когда в отдельно взятый ме-

гаполис (в случае Великобритании — Лондон, в случае России — Москва) вбрасываются инвестиции и из них извлекается краткосрочная прибыль. На этом пафосе случайных, временных проектов создаются гибкие структуры и одноразовые инициативы, которые будут поддерживаться бизнесом и государством, но как только к ним пропадает «финансовый» интерес — проект закрывается. Поэтому здесь уместны разные сравнения, от которых мы не должны отказываться. Мне кажется, что Союз творческих работников пытается вырабатывать новые формы критики, если угодно, дискурс «антижалобы». А под формой критики я прежде всего имела в виду развитие форм коллективного участия и гражданского контроля. Думаю, эти требования во многом совпадают с требованиями, которые сегодня выдвигают культурные производители от Нью-Йорка до Барселоны.

К.Ч.: Довольно скоро открывается конференция *Former West*, в этом году она выходит под следующим заголовком: *Beyond What Was Contemporary Art*. Это почти апокалиптическая тема, но она не является жалобой. Скорее речь идет о запросе на парадигмальное изменение того, чем было искусство в рамках системы современного искусства. Институции, которые критиковал Ханс Хааке, — совершенно иные, гораздо более гибкие и самокритичные, поэтому языки и методы, которые он применял тогда, не могут быть использованы теперь, ни в России, ни на Западе. Сегодня нет образцовой институции, на которую можно равняться, передовые музеи критикуют собственную деятельность и признают ситуацию радикального кризиса. То есть нет той, например, западной позитивной инфраструктуры, на которую здесь, в России, можно ориентироваться. Ситуация кризиса обнажает совершенно другую потребность — сегодня должна появиться новая типология производства искусства, антропология

другого отношения к художественным процессам. И если молодое поколение не будет этого понимать, считая, что нужно только наблюдать и критически анализировать, то ничего кардинально не изменится. Зацикленность на критике как раз и может обернуться постоянной жалобой. Проблема находится также на уровне кризиса порождения новых языков художественного процесса, как раз того художественного процесса, который должен заговорить с реальностью не на языке современного искусства. Меня, например, удивил пафос группы молодых интеллектуалов и художников, которые организовали осенью группу по изучению проблем Московской биеннале. Как можно критиковать проект, существующий в области чистого эртертейнмента? Возможно, его просто лучше игнорировать, как мы игнорируем шоу-бизнес. То есть было бы интересно, если бы молодое поколение занялось этими новыми языками искусства.

Ю.А.: Проблема только в том, что это можно обсуждать, но невозможно запланировать. Представьте себе, что в XIII веке собрались художники и стали обсуждать: «Не начать ли нам эпоху Возрождения?». Возрождение либо начнется, либо не начнется.

В.М.: Я же склонен считать, что именно так оно и было: люди собрались, обсудили и сделали. Они только не знали, что сделанное ими потом будет названо Возрождением.

«Вся власть экспертному сообществу!»

В.М.: В ходе нашего разговора мы упоминали необходимость конституирования общего пространства новой культуры. В старые добрые времена это называлось общественным мнением, а в рамках конкретной творчески-производственной среды это может быть названо экспертным сообществом. Поэтому, если пытаться вести наш разговор в практическом русле, то не

будет ли оправданным требовать сегодня признания авторитета экспертной среды? Ведь сегодня большая часть стратегических да и тактических решений принимается людьми, в полной мере отношения к миру искусства и его ценностям не имеющим. Я имею в виду как частные инициативы, так и государственные. Впрочем, у нас бизнес и государство по сути нерасторжимы...

Ю.А.: На самом деле государственные деньги или частные — сейчас это не имеет никакого значения. Деньги у нас всегда персонифицированы. К примеру, Ольга Свиблова имеет доступ к государственному финансированию, но это все равно деньги Свибловой. Дело не в источнике денег, а в том, что они всегда выделяются кому-то персонально. Я, кстати, не уверен, что в наших условиях это всегда плохо — представьте, что деньги бы выделялись просто «на развитие фотоискусства» — получился бы полный пшик.

К.Ч.: В последние десятилетия в искусстве обсуждался, в том числе и критически, сдвиг, который позиционировал в качестве субъекта творческого процесса не только художника, но и куратора. Позже в формирование художественного высказывания включились институции. И теперь часто институция становится субъектом творческой идеи. Этого раньше не было. И сегодня, без того, чтобы институция сказала, какое интеллектуальное высказывание нужно, какие художники должны участвовать, почему те, а не другие — без того самого экспертного сообщества невозможно представить художественный процесс. Сегодня это одна из основных точек напряжения в мире искусства.

Ю.А.: Все-таки государственные деньги мы имеем право контролировать, будучи налогоплательщиками, а частные деньги мы формально контролировать не имеем

права. В европейской системе сложилась третья возможность — общественные деньги. Частное лицо дает деньги не на искусство, оно дает деньги обществу на искусство. А общество выбирает экспертов, чтобы их распределять. Но мы не имеем права заставлять отдельных людей отдавать деньги под общественный контроль. Мы не имеем права прийти к условному Прохорову и сказать: «Дай нам денег, а мы уж будем их сами контролировать». Это дело добровольное. Нужно создать условия, чтобы такой принцип финансирования у нас появился, но думаю, что это, к сожалению, займет еще очень много времени.

К.Ч.: Если говорить об институциях нового типа, важно, чтобы сам коммуникативный контекст создавал новые типы мышления, отношений, и уже собственно из этого интеллектуального и символического ресурса возникали институциональные формы или квази-формы. К сожалению, многие художественные сообщества в 90-е и в нулевые проворонили создание таких институций. Огромным упущением было то, что творческие возможности, которые могли внести исторический вклад в концептуализацию художественного процесса, были выброшены в мусорное ведро поколением, создававшим актуальный контекст искусства и культуры в конце 90-х и в начале нулевых. В итоге на арену пришла чистая денежная настройка, которой культурные производители поверили.

М.Ч.: Когда эртертейнмент является нормой институциональных стандартов, нельзя отрицать эмансипаторный потенциал критики Московской биеннале. Мы не можем да и не должны просить деньги у Прохорова, но мы можем ставить под вопрос серые схемы финансирования тех или иных проектов, требовать отчетности, проявлять солидарность с теми, кто был обманут. Именно этим и должно сегодня заниматься

экспертное сообщество, только так гегемония денежной настройки будет поставлена под вопрос.

Возможна ли солидарность работников искусства?

В.М.: Неоспоримо, что коммуникативный контекст — коллективные представления и формы жизни, разделяемые средой, установки и ценности, общие требования, это то, с чем мы должны в первую очередь работать. В этой связи хочу поделиться личным опытом. В середине нулевых я неко-



торое время был причастен к федеральным культурным программам: мне удалось воссоздать при Минкульте Экспертный совет, запустить целый ряд программ, воспроизводящих европейский тип поддержки искусства. И вот любопытная подробность. Вопреки тому, что все это, даже не успев полностью развернуться, очень многим в нашем художественном мире принесло конкретную и неоспоримую пользу, никто в художественном мире не обратил внимания на исчезновение этих инициатив, когда все они были свернуты. Все внимание тогда было приковано к заявившей о себе, только что упомянутой «денежной настройке», которая, в конечном счете, пользу принесла избирательно и подчас далеко не лучшим образом. Ментальность художественного сообщества была в этот момент к таким программам не готова: в нулевые важность этих инициатив не осознавалась. Но возможно, сейчас ситуация все-таки изменилась?

К.Ч.: Во всяком случае риторика «дареного коня» уже снята. Появилась новая ментальность молодых художников, да и в целом протестная повестка по всему миру изменила отношение к «деланию искусства». Сейчас ситуация подвешена, и мы находимся на распутье, и тот статус-кво, который сложился в нулевые, безусловно разрушается.

М.Ч.: Однако глобальные протесты сегодня связаны с требованиями новых программ, которые выдвигают непосредственно участники этих митингов, они проводят на площадях ассамблеи и дискуссии, создают конкретные проекты радикальных реформ. В нашем же контексте пока нет ощущения, что неолиберальная парадигма себя исчерпала, но я надеюсь, что в течение этого десятилетия возникнет не просто ощущение тупиковости неолиберализма, но и сформируются конкретные предложения

о том, какая парадигма должна прийти ему на смену.

Х.С.: Мне тоже хочется на это надеяться. Диспозиция внутри системы искусства явно изменилась. Институции создали очень важный момент: благодаря деятельности различных образовательных и выставочных проектов возникла целая плеяда молодых художников, которые стали естественным образом противостоять породившим их структурам. Хотя на практике эта энергия пока не выливается в конкретные действия, само противостояние может заостриться в ближайшее время. Я надеюсь, что стихийные протесты и гражданская активность разовьются в более сознательную форму организованной деятельности.

В.М.: А есть ли примеры солидарности художников в решении экономических или правовых конфликтов?

Х.С.: Если человек участвует в инициативах Союза творческих работников, то — да, но есть одна существенная проблема, как в том старом анекдоте, когда у Рабиновича спрашивают: «Вы случайно не коммунист?», и он отвечает: «Я не случайно не коммунист, я принципиально не коммунист». У нас таких аполитичных художников, которые не хотят участвовать в наших инициативах, очень много. По своему опыту могу сказать, что принадлежность к этой инициативе придает мне уверенность в собственных силах, я знаю, что за мной стоит сообщество людей, которое разделяет мои взгляды и ценности. А потому в некоторых случаях — а они возникают у нас часто — я вправе сказать: «Извините, но эту работу я не могу вам подарить», или «Я не могу сделать эту работу бесплатно».

Ю.А.: Однако когда мы говорим об эксплуатации художников галеристами, — это натяжка. Это не работодатель и наемный

работник, а бизнес-партнеры, которые, конечно, могут друг друга обманывать, но они принципиально находятся в равноправной позиции и взаимозависимы. Сталевары, например, взаимозаменяемы — работодателю все равно, кто конкретно будет стоять у мартена — поэтому сталеварам надо объединяться и заключать коллективные договоры. Галерист же хочет продавать конкретного художника, так же, как и художник хочет выставляться у конкретного галериста. Несмотря на разные финансовые возможности, они всегда — партнеры. Это похоже на инвестиционный бизнес, где изобретатель и инвестор взаимозависимы. Это не значит, что солидарность между художниками невозможна, но форма профсоюза, боюсь, здесь не всегда подходит. Скорее, нам бы не помешало то, что в Германии называется Кюнстлерзюциалькасса — система пенсионной и медицинской страховки лиц свободных профессий. В нее входят художники, журналисты, актеры, танцоры и т.д. Государство признает себя их работодателем и выплачивает соответствующую часть страховки, поэтому она обходится дешевле, чем на рынке, а ее стоимость зависит от годового заработка. Нет никакого отбора по стилистическим, профессиональным или политическим критериям, и даже по гражданству. Важно только то, что ты легально живешь в Германии и легально зарабатываешь в сфере искусства. Есть минимальная годовая сумма, ниже которой человек не считается профессионалом, и максимальная — выше которой человек не нуждается в поддержке со стороны государства. Идеологически — это одновременно очень либеральная и очень социально ориентированная система. Понятно, что такая система может быть пролоббирована только парламентскими партиями, либеральной и социал-демократической, но таких партий у нас не то что в Думе — их вообще нет. Но за такую систему стоит побороться, объединив не только ак-

туальных художников, но и тихих пейзажистов или иконописцев.

М.Ч.: Уже в конце XVIII века обсуждалась идея сделки и равноправного партнерского соглашения между работодателем и работником, но в действительности права сторон в этом договоре оказывались неравными. Даже когда речь не идет о взаимозаменяемых сталеварах, существуют определенный баланс сил, при котором один из двух участников этой сделки оказывается в ситуации зависимости и подчинения. И вот когда при этом не существует отлаженного механизма разрешения конфликтов и спорных ситуаций, эта зависимость может укрепляться и усиливаться, доходя до крайних форм эксплуатации. Поэтому мы здесь имеем в виду базовые вещи — контракт и минимальные формы социальной защиты. Антрепренерство распространяется сегодня на все сферы экономических отношений, поэтому на многих предприятиях, особенно в сфере креативной экономики, принято блокировать любые попытки обсуждения ситуации найма. Все считают себя предпринимателями. Молодым менеджерам, когда они приходят работать на «Винзавод», тоже говорят, что они предприниматели и работают на себя, что позволяет, например, увеличивать их рабочий день до 14 часов. Даже уборщиц заставляют приходить на собеседование с CV. Что касается художников, то подобный хаос и мнимое равноправие приводят к тому, что галерист, дилер или функционер могут просто так забрать работу с выставки и увезти ее в неизвестном направлении. Здесь существует целая мозаика случаев, поэтому проблема не сводится к взаимоотношениям художника и галериста, многие из них сегодня вообще не работают с галереями. Если мы будем говорить о коллективной выставке — то это случай взаимодействия с музейной бюрократией. Речь идет о том, что художественная деятельность в целом настолько поражена в пра-

вах, что многим даже не приходит в голову, что за тексты критиков или за работу художника в принципе нужно платить. Так что ни о каком равноправном партнерстве здесь говорить не приходится, видимо, оно существует только между людьми одного поколения.

Ю.А.: К сожалению, в сфере художественного производства невозможно формализовать все эти случаи. Взаимоотношения между художником, куратором и галеристом могут существовать лишь благодаря взаимному доверию. С другой стороны, широкое объединение возможно только тогда, когда совпадают интересы, а я не уверен, что интересы художников, сталеваров, библиотекарей и военнослужащих всегда и во всем совпадают. Нельзя все в одну кучу сваливать.

Х.С.: Мне кажется, что невозможность формализации всех этих случаев не отменит необходимости консолидации сообщества. Я как художник солидарен с переводчиками, кураторами, критиками и мигрантами, которые монтируют выставки. В каких-то случаях я нахожусь в более выгодном положении, но если я вижу, что человека нанимают написать текст к выставке, то я требую, чтобы ему заплатили. Возможность коллективного отказа художников от выставки — вполне реальная перспектива. Солидарность с работниками гуманитарной сферы означает, что мы можем присоединиться к забастовке профессуры, например, можем не выставлять работы в государственных музеях.

Ю.А.: Да, я отказывался от выставок в знак солидарности. Правда, я искренне считаю, что я могу требовать солидарности только от себя по отношению к другим, но не могу — от других по отношению к себе.

Но я о другом: сейчас я доверяю Пете, потому что давно с ним знаком и знаю, что, если я делаю выставку, то могу на него рас-

считывать. Если не знаком — спрошу у тех, кто имел с ним дело. Ситуация должна измениться таким образом, чтобы я стал доверять Пете просто потому, что по-другому не бывает. И это уже другой тип доверия, не конкретному Пете, а в принципе любому другому человеку, который берется делать мою выставку. То же самое я говорил про финансирование. Доверие должно быть институционализировано и, конечно, подкреплено формальными правилами. Личное не уйдет никуда, потому что искусство всегда связано с личными отношениями, но сам тип доверия должен измениться.

Возможна ли рациональная бюрократия?

В.М.: И все-таки не слишком ли много личного и персонального в нашем институциональном мире?! Макс Вебер, описывая современные институты, говорил о рациональной бюрократии. Он имел в виду, что в своей работе она опирается на некие десубъективированные нормы и процедуры, которые как раз и ставят ее работу под общественный контроль и вменяют служить общественному благу. То, на что похожа наша бюрократия — это то, что по Веберу предшествовало современности, что он называл патримониальной бюрократией. Все в работе этих институций исходит из личного вкуса и прихоти, все строится на личных и семейных связях, а стратегические назначения и решения непрозрачны и бесконтрольны. Насколько целесообразно и насущно требовать преобразования этой бюрократии в рациональную? Так, чтобы она, к примеру, перестала быть несменяемой и назначалась на основании гласных конкурсов? И, возможно, конкурсов международных.

Ю.А.: Я думаю, что такая система сможет существовать, только когда у нас будет выбираться все остальное. Я не могу представить ситуацию, когда парламент не выби-

рают, губернаторов назначают, но директоров музеев почему-то честно выбирают по конкурсу. Не бывает так, чтобы в больнице все было за взятки, а уколы делали хорошо и бесплатно. Честности в отдельном ЖЭКе не бывает. Представьте, что министерство культуры в наших условиях объявляет конкурс на должность директора музея. Кто придет на эту должность и, главное, кто этого человека будет выбирать? Чиновники? Все, что может быть выбрано на этой основе, будет в десять раз хуже, чем то, что есть. У нас все институты организовали под себя определенные люди, и в нашей ситуации это, может быть, лучший вариант. У нынешних директоров институций хотя бы есть ощущение миссии, они заискивали, умоляли, интриговали, потратили полжизни, а придут люди, которым на все это плевать, они будут просто сидеть и гонять финансовые потоки. Дело еще и в том, что нашим директорам музеев некуда уходить, поэтому они отсиживают свои «пожизненные сроки».

К.Ч.: Эти институты — детища конкретных людей, поэтому перевести их на конкурсную основу равнозначно конфискации интеллектуальной собственности у автора. У меня такое ощущение, что проще создать базу для альтернативной институции, чем бороться с неповоротливой бюрократической системой. Надо выходить на обсуждение высоты художественной мысли. Без ощущения и соотнесения себя с авангардом художественной мысли ничего не возникнет. Многие художники очень часто справедливо критичны, но потом оказывается, что они лишены культурной памяти, лишены представления о том, из чего, что и как возникает, внутреннего переживания культурного процесса у них нет, но часто нет и глубокого переживания жизни и реальности; у них все это как бы не «болит». А как же без этого возникнут новые институции, заточенные под определенные политические и художественные задачи?

М.Ч.: Если мы говорим об альтернативных институциях, то должны понимать, что они не создаются в голом пространстве из четырех стен. Самоорганизация и четкое формулирование требований скорее спровоцируют продавливания альтернативных инициатив, например, получения независимого пространства от муниципалитета. На текущий момент каждый из нас вовлечен в разного рода активности, проблема в том, что все приходится делать на коленке или, как правильно было замечено, подстраиваться под тот или иной проект финансирования. Однако даже в таких условиях ситуация развивается: возникают интересные проекты, молодые художники, кураторы, теоретики и активисты постоянно сотрудничают друг с другом по разным поводам. Я просто еще раз хочу подчеркнуть, что это сотрудничество отличается от тех типов сообществ, которые возникали в 90-е и нулевые. Молодые художники не создают групп, но могут создавать объединения политического или гражданского толка. Они (мы, молодые художники, кураторы, теоретики) не хотят создавать зоны автономии, чтобы прятаться от коррумпированной системы искусства, потому что есть ощущение, что баланс сил изменился, и мы можем хотя бы попытаться начать войну за изменения в каждом конкретном ЖЭКе. Понятно, что в нулевые такого ощущения просто не было, так что здесь нужно изменить фокус и оценить художественный процесс с другой точки зрения.

Х.С.: Мне кажется, что объединение широкого типа как раз и позволит выдвигать такие требования не персонально и даже не от лица отдельной группы, а от лица консолидированной части общества. Задачу нужно ставить шире, сейчас мы также пытаемся создать некую структуру, которая объединит не только деятелей искусства, но также привлечет более широкий спектр организаций из сферы культуры и образова-



ния: деятелей театра, университетских преподавателей, архитекторов, режиссеров кино. Ведь проблемы, с которыми мы сталкиваемся, имеют аналогичный характер. Такая структура, как ежегодный Майский конгресс творческих работников, позволит создать советы организаций, где можно будет на широком общественном уровне обсуждать, например, проблемы финансирования и избирательности директоров учреждений культуры. Здесь мы будем объединяться не по принципу соседей или друзей, а по принципу широкой общественной коалиции.

Ю.А.: Я хотел бы напомнить, что наша беседа называется «За честное искусство», хотя говорили мы только про инфраструктуру и институции. Но ведь даже если мы создадим широкую коалицию и добьемся своего: финансирование будет распределяться честно и гласно, директора музеев будут выбираться на конкурсной основе, а все художники будут застрахованы — это совсем не гарантирует художественного результата. Если мы сами не будем делать честное искусство — ничего не изменится.

Юрий Альберт

Родился в 1959 году в Москве.
Художник. Живет в Москве.

Виктор Мизиано

Родился в 1957 году в Москве. Критик, куратор. Главный редактор «ХЖ». Живет в Москве и Челье-Мессапика, Италия.

Хаим Сокол

Родился в 1973 году в Архангельске.
Художник. Живет в Москве и Иерусалиме.

Мария Чехонадских

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

Кети Чухров

Философ, художественный критик, поэт. Автор книги «Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства» (2011). Член редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.

Хэл Фостер

Посткритическое*

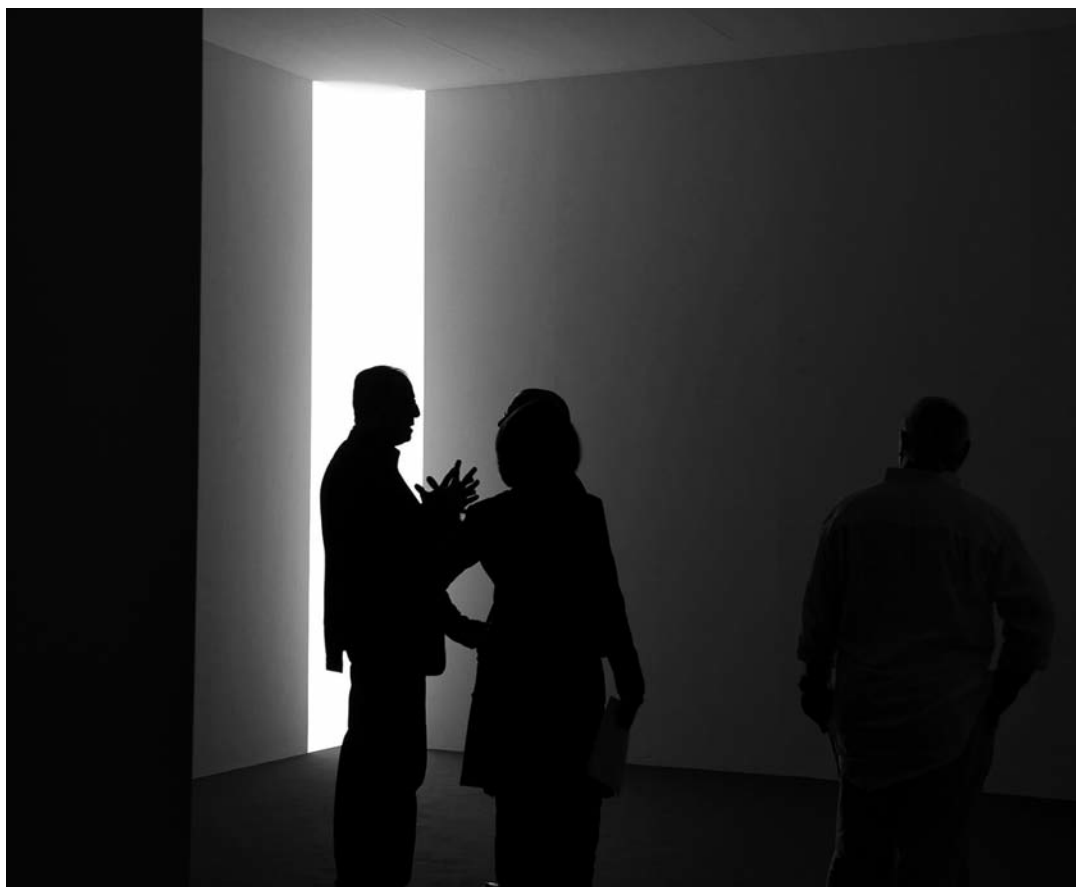
В эпоху культурных войн 80-х и 90-х критическая теория понесла серьезные потери, а в нулевые ситуация лишь усугубилась. Во время правления Джорджа Буша младшего требование принятия происходящего было практически тотальным. Сегодня места для критики почти не осталось даже в университетах и музеях. Затравленное консервативными комментаторами, научное сообщество перестало настаивать на важности критического мышления для формирования активной гражданской позиции, а большинство кураторов, находясь в зависимости от корпоративных спонсоров, перестали организовывать критические дискуссии, когда-то считавшиеся неотъемлемой частью общественного восприятия передового искусства. Очевидно, что сегодня художественный мир совершенно потерял интерес к критике. Но что же нам тогда остается: восхищаться красотой? принимать аффект? надеяться на «разделение чувственного»? довериться «всеобщему интеллекту»? Предполагается, что посткритическое состояние должно освободить нас от исторических, теоретических и интеллектуальных оков, однако на деле оно лишь поощряет релятивизм, имеющий мало общего с подлинным плюрализмом¹.

Как же мы оказались в ситуации столь сильного неприятия критики? В течение



многих лет основные обвинения, выдвигавшиеся в ее адрес, были связаны с позиционированием фигуры критика. Сперва произошел отказ от суждения, то есть от морального права на вынесение критической оценки. Затем — отказ от *авторитета*, то есть от политической привилегии, позволявшей критику говорить абстрактно от имени других. И наконец, появился скептицизм относительно *дистанции*, то есть культурной отделенности от самих

* Текст был впервые опубликован в журнале October, № 139, Winter 2012.



условий, которые критик пытается исследовать. «Суть критики — в верной дистанции, — писал Вальтер Беньямин более восьмидесяти лет тому назад. — Она чувствовала себя как дома в мире, где все определялось проспектами и где была еще возможность встать на какую-нибудь точку зрения. Меж тем вещи стали слишком отягощать общество»². И сегодня они отягощают его гораздо сильнее.

Но все же не любая критика зависит от верной дистанции. Брехтовское очуждение в этом смысле ею не обладает. Кроме того есть интервенционистские модели искусства (начиная от дада и заканчивая се-

годняшним днем), где критика производится имманентно при помощи обостренного миметизма или ситуационистского символического *перехвата*³. Другие старые обвинения в адрес критики (звучащие, как правило, слева) можно в конечном итоге свести к двум: критикой движет воля к власти, и она не рефлексует собственные притязания на истину. Зачастую в основе этих обвинений лежат два страха: с одной стороны, недоверие к критику как «идеологическому покровителю», смещающему ту группу или класс, которые он представляет (известное предостережение, данное Бенямином в тексте 1934 года «Автор как

производитель»), с другой — недоверие к научной истине, приписываемой критической теории в противоположность «стихийной идеологии» (сомнительная позиция, которую занял Альтюссер в своем новом прочтении Маркса). Конечно, эти страхи не беспочвенны, но стоит ли из-за них выплескивать вместе с водой и ребенка?

Последние нападки — в первую очередь на критику репрезентации и критику субъекта — основывались на обвинении в соучастии. Будучи неуверенной даже в собственной истинности, критика репрезентации якобы подрывает ценность истины как таковой, тем самым провоцируя моральное безразличие и политический нигилизм⁴. В нанесении неумышленного вреда здоровью нации обвинили и критику субъекта: демонстрация сконструированности любой идентичности якобы поощряет консюмеризм субъективных позиций (например, мультикультурализм, упакованный в коммерческую обертку *United Colors of Benetton*). Для многих постмодернизм полностью сводится к этим двум последствиям — а значит, его нужно осудить. Однако в действительности это лишь карикатура, представляющая постмодернизм как механическое выражение неолиберального капитализма (неолиберализм дерегулировал экономику — постмодернизм дереализовал культуру⁵).

Более острые вопросы по поводу критики озвучивают Бруно Латур, занимающийся проблемами научного исследования, и Жак Рансьер, сосредоточившийся на своей любимой теме современного искусства. Согласно Латуре, критик претендует на просвещенное знание, позволяющее ему демистифицировать фетишистские верования наивных других, демонстрируя, как эти верования оказываются «проекцией их желаний на материальную сущность, которая сама по себе ничего не делает»⁶. Фатальная ошибка



критика в том, что он не обращает этот антифетишистский взгляд на собственные верования, свой собственный фетиш демистификации. То есть в итоге самым наивным оказывается именно критик. Латур заключает: «Вот почему можно, не чувствуя при этом противоречия, быть одновременно (1) антифетишистом в отношении всего, во что вы не верите — то есть, как правило, религии, популярной культуры, искусства, политики и т.д.; (2) нераскаившимся позитивистом в отношении всех наук, в которые вы верите: социологии, экономики, теории заговора, генетики, эволюционной психологии, семиотики, — в общем любой



выбранной вами области исследования; и (3) абсолютно здоровым реалистом в отношении всего, чем вы действительно дорожите, — причем, естественно, дорожить можно и самой критикой, равно как живописью, наблюдением за птицами, Шекспиром, бабуинами, протеинами и т.д.»⁷.

Для Рансьера слабость критики также заключается в ее зависимости от демистификации. «Критическое искусство, — пишет он, — если взять самую общую формулу, предполагает обеспечить понимание механизмов господства, чтобы превратить зрителя в сознательного участника пре-

образования мира»⁸. Однако, продолжает Рансьер, понимание само по себе не имеет преобразовательной силы, а «эксплуатируемым зачастую нет нужды в объяснении эксплуатации». Более того, критическое искусство, «приглашая увидеть позади повседневных объектов и поступков знаки капитала», само лишь подтверждает «преобразование вещей в знаки», производимое капиталом. Как и критик Латура, критический художник Рансьера оказывается заперт внутри порочного круга.

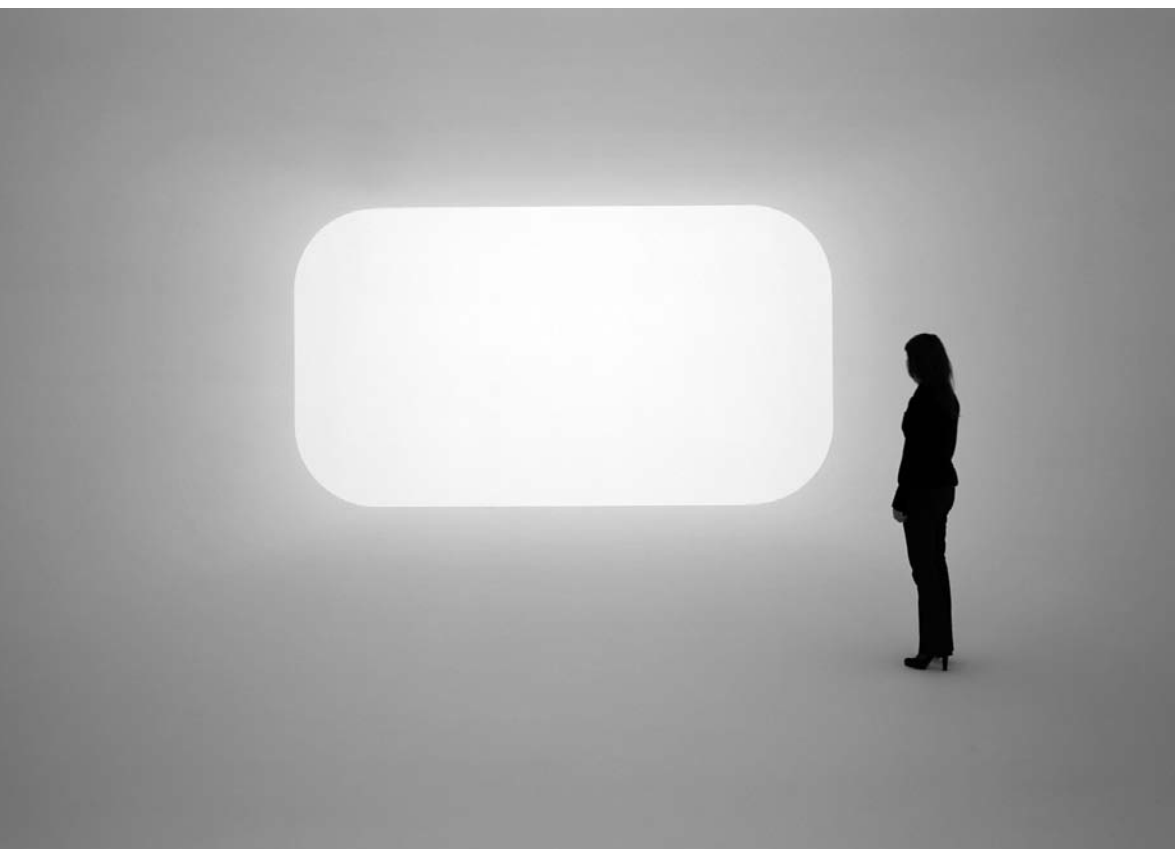
Но то же можно сказать и о самих этих метакритиках. Латур повторяет метакритический ход Маркса и Фрейда, как бы говоривших: «Вы, современные люди, считаете себя просвещенными, но на самом деле вы такие же фетишисты, как ваши первобытные предки, — причем вы фетишизируете не только товары, но и любые объекты, которые желаете неподобающим образом». К этому Латур добавляет: «Вы, критики фетишизма, сами — такие же фетишисты, ведь вы фетишизируете свой драгоценный метод». И в этом смысле можно сказать, что он все равно остается зажат в риторических кольцах той самой критики, с которой сам же и борется.

Рансьер также присоединяется к этой борьбе с герменевтикой подозрения, характерной для критики в духе Франкфуртской школы. Однако в истории критической теории такая борьба уже имела место. Она была основополагающей для перехода от поиска скрытых смыслов к исследованию «условий возможности» дискурса (как у Фуко), важности текстуальной поверхности (как у Барта) и т.д.⁹. Более того, несмотря на то, что Рансьер порицает критику за проецирование пассивного наблюдателя, нуждающегося в активации (его версии наивного верующего, нуждающегося в демистификации), сам он также предполагает пассивность, когда призывает к активации за пределы простого понимания¹⁰. Наконец, предлагаемое им «раз-

деление чувственного» — не панацея, и в противопоставлении капиталистическому «преобразованию вещей в знаки» выглядит не более чем благодушным мечтательством, своего рода новым опиумом для левых из художественного мира¹¹.

С учетом всего вышесказанного, становится понятно, почему многие сегодня чувствуют усталость от критики, особенно когда ее воспринимают как очевидную ценность, тем самым превращая в самодовольную позу. Конечно, ее моральная праведность может быть репрессивной, а





иконоборческая негативность — деструктивной¹². В противоположность такому образу критики Латур предлагает свой собственный: «Критик — это не тот, кто разоблачает, но тот, кто объединяет. Не тот, кто вытягивает ковер из-под ног наивных верующих, но тот, кто предлагает участникам дискуссии площадки, где они могут собираться. Не тот, кто, подобно пьяному иконоборцу с рисунка Гойи, вслепую колеблется между антифетишизмом и позитивизмом, но тот, кто понимает, что если нечто сконструировано — значит, оно хрупко и требует огромной заботы и внимания»¹³. Неужели кто-то может удержаться от симпатии к этой фигуре чуткого

критика? И тем не менее, подобная этика щедрости не лишена собственных проблем — и в первую очередь той самой проблемы фетишизма, поскольку любой объект здесь все равно воспринимается как квази-объект¹⁴.

Похожую тенденцию можно наблюдать и в современной истории искусства: у образов теперь есть «сила» (или действенность), у изображений — «потребности» (или желания) и т.д. В искусстве и архитектуре также есть соответствующая тенденция представлять работы в понятиях субъектности¹⁵. И хотя многие ее представители пытаются в лучших традициях минимализма предоставить зрителю феномено-

логический опыт, зачастую получается почти что наоборот: «опыт» становится «атмосферой» и/или «аффектом» в пространствах, смешивающих действительное с виртуальным и/или ощущениями, которые производятся как эффекты, но в то же время кажутся интимными, глубоко личными (примеров здесь масса: от Джеймса Таррела до Элафура Элиассона в искусстве и от Херцога и де Мерона до Филиппа Рама в архитектуре). Так феноменологическая рефлексивность «видения себя видящим» достигает своей противоположности: инсталляция или здание начинают воспринимать вместо нас. Все это — очередной вариант фетишизации: наши мысли и чувства обрабатываются как образы и аффекты, а затем доставляются нам обратно, при этом вызывая признательное изумление. Следовательно, и эта фетишизация требует собственной антифетишистской критики¹⁶.

В более общем смысле то же можно сказать и в отношении так называемого «цинического разума» — презрительного всепонимания, выкачивающего так много энергии из нашей культурной и политической жизни¹⁷. Проблема не в том, что истина всегда скрыта (в этом Латур и Рансьер правы) — многие истины слишком уж очевидны. Однако сама эта очевидность неким образом препятствует совершению ответных действий: «Я знаю, что мантра о недопустимости поднятия налогов служит интересам богатых, и все же ...» — или: «Я знаю, что крупные музеи больше связаны с финансовым капиталом, чем с публичной культурой, и все же ...». Будучи фетишистской операцией узнавания и отрицания (тем самым «я знаю, и все же»), цинический разум также является предметом антифетишистской критики. Разумеется, этой критики недостаточно: нужно вмешиваться в обстоятельства, изменять их и двигаться дальше¹⁸. Однако само это изменение начинается именно с критики.

Но, может быть, я чудовищно заблуждаюсь — ведь как быть с сегодняшним расцветом «критического искусства»? Проблема здесь в том, как эти два слова объединяются (или, наоборот, не объединяются). Стало общепринятым говорить об «искусстве социальных практик», хотя само это обозначение подчеркивает, насколько далеко искусство от повседневной жизни, даже когда пытается преодолеть этот разрыв (с похожей произвольностью Рансьер объявляет, что политическое и эстетическое всегда уже привязаны друг к другу). В действительности же вместо того, чтобы объединять оба понятия, подобные обозначения лишь освобождают эти практики от оценки как по критерию социальной эффективности, так и по критерию художественной новизны — одно превращается в алиби для отсутствия другого и критика с первой стороны отвергается как социологическая, а со второй — как эстетская, так что заявленное объединение снова распадается.

Позволю себе закончить противопоставлением, которое, несмотря на свою схематичность, кажется мне уместным при столь затруднительном положении. С одной стороны мы имеем квази-грамшианскую позицию активистского искусства, перед которым (в условиях конца эстетической автономии, наступившего с заключением нечестивого союза между критикой и капиталом) простирается широкое поле для социальной практики. С другой — квази-адорнианскую, сторонники которой настаивают на категории искусства, правда, чувствуя отчаяние по поводу того, что его минимальная автономия обладает также минимальной негативностью, и не видя иного выхода, кроме возвращения к формализму. Эта взаимодополнительность отчасти напоминает отношения дада и сюрреализма, какими их

видел Ги Дебор, как-то (в соответствии со своим вариантом диалектики как взаимовыгодного уничтожения противоположностей) написавший: «Дадаизм стремился упразднить искусство, не воплощая его, а сюрреализм хотел воплотить искусство, не упраздняя его»¹⁹. Но наша ситуация напоминает 20-е и в некоторых других, более настораживающих отношениях: экономически — как эпоха резкого подъема и последующего резкого спада; политически — как период, когда чрезвычайное положение становится скорее нормой, чем исключением; и художественно — как время, когда одни художники в своем искусстве отыгрывают экономический кризис и политическое чрезвычайное положение (как это делали те же дадаисты) или возводят из этого хаоса нечто новое (как конструктивисты), в то время как другие бегут от него, стремясь вернуться к порядку (параллелью возвращения деградировавших вариантов неоклассической традиции в 20-е может служить сегодняшнее возвращение старых идиом модернистской живописи и скульптуры)²⁰. И если эти совпадения неслучайны, значит, сегодня явно не время быть посткритичными.

Перевод с английского
ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В описываемой ситуации нет ничего особенно нового. См. материалы круглого стола десятилетней давности: *The Present Conditions of Art Criticism* // *October*, № 100, Spring 2002. Фундаментальная проблема была обозначена еще тогда и с тех пор остается неизменной. Когда-то буржуазия, уверенная в себе как в классе, стремилась пройти испытание критикой. Это считалось главным условием для свободного обмена мнениями, который был для нее идеалом публичной сферы. Но это время давно прошло. Я начинаю рассмотрение этой проблемы с общей картины и поэтому проскальзываю между «критикой», «критической теорией» и «критическим искусством». Наконец, замечу, что в дискуссиях по проблемам архитектуры «посткритическое» пони-

мается немного иначе. Там оно используется для обозначения перехода от теоретической рефлексивности архитекторов вроде Питера Айзенмана к обновленному прагматизму представителей *design intelligence*. Тем не менее, последствия «посткритического» в архитектуре не сильно отличаются от других областей.

² Беньямин В. Улица с односторонним движением. М.: Ad Marginem, 2012. С. 86. Возможна и другая негативная ассоциация — между критикой и ресентиментом. Однако эта связь слишком сложная, чтобы здесь на ней останавливаться.

³ Не говоря уже о разных вариантах деконструкции. О понятии обостренного миметизма см.: *Foster H. Dada Mime* // *October*, № 105, Summer 2003.

⁴ В действительности подобный нигилизм свойствен скорее правым, чем левым. Достаточно вспомнить признание одного из представителей администрации Буша (говорят, что это был Карл Роув): «Сегодня мы — империя, и действуя, мы создаем собственную реальность. И в то время, пока вы, так сказать, благоразумно исследуете эту реальность — мы будем продолжать действовать, создавая другие реальности, которые вы затем опять сможете исследовать. Вот так все и будет распределено». См.: *Suskind R. Faith, Certainty, and the Presidency of George W. Bush* // *New York Times Magazine*, October 27, 2004. Или взять, например, то, как правые используют идею «социальной сконструированности» науки, чтобы оспаривать факт глобального потепления. См.: *Latour B. Why Has Critique Run Out of Steam?* // *Critical Inquiry*, № 30, Winter 2004.

⁵ Некоторые говорят, что связь двумя этими процессами — самая что ни на есть прямая. Взять, например, Люка Болтански и Эв Кьяпелло, обвиняющих «артистическую критику» дисциплинарного рабочего места в том, что она стала ключом к «новому духу капитализма». Правда, то, что они называют «артистической критикой», не имеет прямого отношения к искусству. См.: *Болтански Л., Кьяпелло Э. Новый дух капитализма*. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

⁶ *Latour B. Why Has Critique Run Out of Steam?* P. 237. См. также: *Latour B. What Is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars?* // eds. *Latour B., Weibel P. Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002; *Латур Б. Нового Времени не было*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006.

⁷ *Latour B. Why Has Critique Run Out of Steam?* P. 241.

⁸ Рансьер Ж. Неудовлетворенность эстетикой // *Разделя чувственное*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 84.

⁹ В руках эпигонов обе позиции выродились: позиция Фуко — в дискурсивные банальности без опоры на действительные практики (например, те самые «режимы», о которых говорит Рансьер), а позиция Барта — в прославление эффекта и аффекта (об этом см. ниже).

¹⁰ См.: *Ranciere J. The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.

¹¹ Определяемое как то, что в данный момент может быть почувствовано и сказано, «разделение чувственного» не сильно отличается от Марковского понимания идеологии (в наиболее удачные моменты его мысли) — не столько как определенного содержания мышления, сколько как его структурного ограничения (то есть того, как нечто оказывается невысказанным).

¹² С этой точки зрения подвешивание критического рефлекса может оказаться даже благотворным. Такую ситуацию описывает Джефф Долвен в электронном письме, которое он написал мне в ответ на эту статью: «Здесь включаются мои сущностно прагматистские импульсы — я хочу знать, насколько я могу понять и освоить некритические варианты эстетического опыта, не выдавая своей партийной принадлежности: эпидейктической? игровой? имитативной? свободно интерпретационной?.. Можем ли мы дать простор тем типам концептуального подвешивания и идеологической неопределенности, которые Кант, очевидно, находит в эстетическом переживании? Можем ли мы верить, что истинно эстетическое переживание произведения искусства способно устоять перед идеологией? Готовы ли мы приписать произведениям искусства побуждение к такому переживанию? И верить, что при необходимости (которая может возникать часто) мы сумеем снова отгородиться от этого; верить, что в нашем распоряжении есть ресурсы критики и мы можем упражняться в их применении на тех же самых объектах? И, может быть, позволить критике ограничивать и сдерживать эстетическую свободу, а возможности эстетического позволить удерживать объекты, устранения которых может потребовать критика? Это практический вопрос: что именно и когда».

¹³ *Latour B. Why Has Critique Run Out of Steam?* P. 246.

¹⁴ Моя критика фетишизации не связана с подзором в желании, удовольствии и т.д. Она заключается в сопротивлении — причем скорее блейкианском, нежели марксистском — любому действию, при помощи которого нечто, созданное человеком (будь то Бог или интернет), представляется в виде самостоятельной сверхчеловеческой силы, которая может как служить нашим интересам, так и подчинять нас.

¹⁵ См. *ed. Graw I. Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semicapitalism*. Berlin: Sternberg Press, 2011.

¹⁶ Минималистов часто критиковали за чрезмерное внимание к объектности, хотя в действительности их интересовала объективность — объективность структуры, пространства, находящихся в этом пространстве тел и т.д. Это внимание к объективности сместило основную сферу их интереса за пределы минимализма. Однако сейчас господствующей стала та сфера внимания, которая ранее была вторичной. Об этом см.: *Foster H. Painting Unbound // The Art-Architecture Complex*. London: Verso, 2011.

¹⁷ Слотердайт П. Критика цинического разума. Эк.: Издательство Уральского университета, 2001.

¹⁸ Именно к этому призывал Паоло Вирно в отношении цинического разума. См.: *Virno P. A Grammar of the Multitudes*. Los Angeles: Semiotext(e), 2004. Более удачный пример метафоризации конкретных обстоятельств — в данном случае наших обстоятельств, заданных условиями неолиберализма, — см.: *Feher M. Self-Appreciation, or the Aspirations of Human Capital* // *Public Culture*, vol. 21, № 1, Winter 2009. Множество других примеров можно найти и в сегодняшнем искусстве.

¹⁹ Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000. С. 103.

²⁰ См.: *Geers D. Neo-Modern* // *October*, № 139, Winter 2012; *Foster H. Preservation Society* // *Artforum*, January 2011.

Хэл Фостер

Родился в 1955 году в Сиэтле.

Критик и теоретик современного искусства.

Преподаватель

Принстонского университета.

Автор множества книг, среди которых

«Возвращение реального» (1996),

«Дизайн и преступление» (2002),

«Антиэстетика» (2002),

«Художественно-архитектурный комплекс» (2011) и другие.

Живет в Принстоне.

Максим Алюков

Геральд Рауниг: размышления о нонконформной микрополитике художественного активизма

Рауниг Г. Искусство и революция. Художественный активизм в долгом двадцатом веке. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011.

Но в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразается вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая.

Вальтер Беньямин.

Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости

Генеалогия понятия «искусство», как бы ни разнились коннотации связанных с ним художественных практик, восходит к средиземноморской античности. Современное же понимание революции, то есть понимание, связанное с открытием нового, созданием новых витков истории, как отмечает Ханна Арентс, можно датировать двумя великими революциями XVIII века — американской и французской. Сопряжения искусства и революции, как указывает Геральд Рауниг, начинают появляться примерно со времен Парижской

коммуны — то есть почти спустя столетие после рождения революции. Книга Раунига «Искусство и революция. Художественный активизм в долгом двадцатом веке» как раз и представляет собой длинную историю подобных неравномерных сопряжений — не синтезов того и другого, не героических легенд о художниках-революционерах или о революционном потенциале искусства, но историю задержек, несвоевременностей, несовпадений, чередований, негативных взаимосвязей и, в конце концов, трансверсальностей. В этом небольшом тексте мне бы хотелось обозначить некоторые траектории, открывающиеся в контексте этой книги. Траектории, позволяющие не только переформулировать вопросы, касающиеся уже минувших художественных и активистских практик, но также задуматься об их историческом разрешении в будущем.

Микрофизика сопротивления

Для рефлексии художественно-политического опыта понятия и мысли Адорно и Беньямина давно стали обыденным языком, в то время как шизоанализ и то, что

можно назвать наследием Фуко, во многом остаются за бортом. Приговор в отношении обоих, как правило, звучит одинаково: буржуазная идеология, утопизм, возвращение к «философской совести»¹. Весь спектр теорий от Лакана до Бадью вписывается в длинную историю «небесной *oratio pro aris et focis*» человека и превращается в «превратное мировоззрение», порожденное «превратным миром»². Среди прочего эта оппозиция воспроизводится и на уровне организации. Все художественные и политические практики, смеющие заявить о себе как о микрополитических, оказываются зажаты между двух огней. «Мало Сциллы государственного аппарата паранойяльной идентификации? Так мы вам добавим Хариду ретерриториализации и сегментации традиционной политической репрезентации», — заявляет левое движение. Множество групп, не имеющих отношения к партиям и так называемой «системной оппозиции», также остаются ничуть не менее молярными, несущими на себе родимое пятно скользкой, матовой и напряженной поверхности тела без орга-



нов. Заявляя о себе как об антикапиталистических, они целиком и полностью следуют букве и духу традиционных властных отношений.

Брешь в этом замкнутом круге как раз и пытается пробить Рауниг. Его понятийный аппарат — это не аппарат молярных объемов, оперирующий понятиями государства, партии, системы, структуры, лица и имени. Напротив, это молекулярный аппарат революционных машин, машин войны и искусства. Здесь Курбе больше не Гюстав Курбе, великий художник и основатель реализма, а точка сопряжения чередующихся практик искусства и революции. Здесь история Ситуационистского интернационала — это история не дистанцировавшейся от рабочих группки интел-

лектуалов с утопически-анархистской политической программой, а «история развития от авангардистского художественного коллектива к политической агитационной группе», которая наравне со всеми участвовала в захватах университетов, заводов и баррикадных боях. Раунига не интересуют традиционные фигуры мысли политической философии — репрезентация, суверенитет, государство, — локализирующие власть в монархе, бюрократической машине, парламенте или даже антирепрезентативном конструкте «общей воли»³. Вслед за Фуко он понимает власть как то, что «распространяется по всему протяжению общественной сети, действует в каждой ее точке»⁴. Сопротивление же, соответственно, мыслится как «множественность точек, узловых пунктов и очагов [...] а не как радикальный разрыв в одном каком-то месте великого Отказа»⁵. Противопоставляя интегральным линиям власти сеть трансверсальных траекторий бегства, Рауниг от микрофизики власти переходит к микрофизике сопротивления и, соответственно, к микрофизике художественного активизма.

Микрофизика истории

Историзм устанавливает «вечный» образ прошлого, исторический материализм — опыт общения с ним, уникальный.

Вальтер Беньямин.

О понятии истории

История, написанная Раунигом, направлена против историзма. Она следует не линейным и непрерывным нарративам, а описывает фрагментированную и прерывную картографию активистских практик. В этом она подобна фильму Хичкока или Де Пальма, складывающемуся, если воспользоваться киножаргоном, из определенного числа *show stopper*-ов. В первом

случае нарратив полностью определяет содержание и постановку сцен, во втором же он играет лишь второстепенную, техническую роль связи между разрозненными эпизодами. История, как известно, пишется победителями, пишется как непрерывный, линейный, гомогенный процесс, где каждый конкретный эпизод оказывается подчинен логике господства нарратива. Поэтому рассматривать ее как самоочевидную с критической точки зрения просто неприемлемо. Беньямин назвал бы подобную концепцию непрерывной истории речью угнетателей, поскольку ценой ее непрерывности оказывается исключение голосов побежденных. Сам он советовал чесать историю против шерсти: «Не бывает документа культуры, который не был бы в то же время документом варварства. И подобно тому, как культурные ценности не свободны от варварства, не свободен от него и процесс традиции, благодаря которому они переходили из рук в руки. Потому исторический материалист по мере возможности отстраняется от нее. Он считает своей задачей чесать историю против шерсти»⁶.

Исследование Раунига и представляет собой «движение против шерсти» властных и медийных репрезентаций истории, поэтому в фокус его исследования попадают активистские практики, которые «зачастую не входят в стандартные нарративы политической истории или теории искусства. А если они и допускаются туда, то без их радикальной составляющей. Чтобы преодолеть эти механизмы исключения и перекодировки, нужны новая теория активистских художественных практик и новый набор понятий»⁷. Рауниг анализирует политическое бессознательное истории, восполняя вытесненные и исключенные из связного эволюционного рассказа полицейского разума места и пробелы. Интенция этой книги — показать

переход от последовательной смены молярных объемов (партий, государств, художественных школ и движений) к фрагментированному движению наложения машин искусства и революционных машин, движению от макрофизики господствующего нарратива к микрофизике истории.

От утопии к Утопии

Мессианство без мессианизма.

Жак Деррида.

Призраки Маркса

В академическом дискурсе марксизм, как и шизоанализ, во многом определяется как романтизм или утопия. Первый идентифицируется как несбыточная мечта о бесклассовом обществе, второй — как не имеющая отношения к реальности поэтизация шизофрении.

Что касается шизоанализа, то упрек в его адрес заключается в том, что шизофреник — это не работа желающего производства, проходящего через все интенсивности, но клиническая единица, страдания которой не идут ни в какое сравнение с неврозом, перверсией или истерией. В подобной постановке вопроса подмена понятий: Делез и Гваттари говорят не о пределе — клинической сущности, производимой репрессивным аппаратом, но о преодолении предела — множественности линий ускользания от властного аппарата: «Но на них надвигается еще более откровенное подавление, которое отождествляет их с шизофрениками из больницы, великими аутистами, клиническими сущностями, которым не хватает Эдипа. Почему есть только одно слово, “шизофрения”, для обозначения одновременного процесса, который преодолевает предел, и результат процесса, который наталкивается на этот предел и в него навеки упирается?»⁸

Что же касается марксизма, то в утверждении, что бесклассовое общество — недостижимый идеал, также заключена подмена. Как убедительно показывает Беньямин, бесклассовое общество — это не утопия в традиционном смысле слова, но потенциальность, присутствующая в каждом моменте настоящего: «Как только бесклассовое общество было определено как бесконечное задание, пустое и гомогенное время тут же превратилось, так сказать, в приемную, где более или менее спокойно можно было ожидать наступления революционной ситуации. В действительности же нет ни одного мгновения, которое не обладало бы своим революционным шансом — надо только понять его как специфический, как шанс совершенно нового решения, предписанного совершенно новым заданием»⁹. Спустя много лет Жак Деррида, разрабатывая концепт мессианства без мессианизма, назовет бесклассовое общество Утопией с большой буквы, где целью политического действия является не что-то конкретное, но изменение тотальности мира в целом.

Мысль Раунига во многом наследует этим традициям. Что касается романтизма и поэтизации революционного искусства, то этого в книге уж точно нет: «...хотя этим линиям внутренне присущ поиск удачных соединений искусства и революции, это никоим образом не означает, что я намерен подготавливать почву для революционного романтизма или героических легенд о художниках. Никакая история революционной трансгрессии не возместит одинокий конец Гюстава Курбе в Швейцарии или Францы Пфемферта в мексиканском изгнании, гибель Сергея Третьякова в сибирском ГУЛАГе, криминализацию и травлю в массмедиа участников акции “Искусство и революция” в Вене, смерть итальянского активиста Карло Джулиани, жестокое обращение с активистами Фолькс-

ТеатрКаравана в тюрьмах возле Генуи, изнасилованных, приговоренных к смерти или высланных трибуналами контрреволюции женщин Парижской коммуны, не говоря уже о десятках тысячах погибших во время “кровавой недели” в Париже»¹⁰.

Что же касается антиутопизма, секуляризованного мессианского времени и Утопии, то они в книге присутствуют довольно явно. Рауниг мыслит революционную машину не как одномерный бунт, но, вслед за Антонио Негри, как процесс из трех неразделимых составляющих — сопротивления, восстания и учредительной власти. Растягивая историю Парижской коммуны с нескольких дней или месяцев до нескольких лет, он, в противовес Хардту и Негри, сводящим революционную машину к одному элементу — бунту, и Люксембург, локализирующей всю ее протяженность в одном временном сломе, показывает переплетение и протяженность во времени трех этих элементов. Нет одного элемента без другого, как нет линейного процесса сопротивление — восстание — учредительная власть, а значит, нет и отложенного «бесконечного задания»: «...именно в гуще разнородных форм сопротивления и должно происходить экспериментирование с тем, что представляется желанным в качестве “справедливого мира”, его не следует откладывать на далекое будущее или переносить в неопределенную точку времени после революции»¹¹.

Вслед за Марксом 1871 года Рауниг понимает, что цель революционной машины — не город солнца и не фаланстеры, но действие, обращенное к тотальности — форме капиталистических отношений в целом. Вслед за Беньямином его Утопия — это секуляризованное (и пропущенное через концепцию множественности сопротивления и шизоаналитического понимания темпоральности) мессианское время.

Переизобрести марксизм

В статье «Что такое автор?» Фуко закрепляет за Марксом и Фрейдом совершенно особый статус: «...назовем их с некоторой долей произвольности “основателями дискурсивности”. Особенность этих авторов состоит в том, что они являются авторами не только своих произведений, своих книг. Они создали нечто большее: возможность и правило образования других текстов. [...] Фрейд же — не просто автор Толкования сновидений или трактата об остроумии; Маркс — не просто автор Манифеста или Капитала — они установили некую бесконечную возможность дискурсов»¹². Каким образом столь разные теоретики, как Антонио Грамши и Этьен Балибар, Лев Троцкий и Жак Рансьер, Иммануил Валлерстайн и Терри Иглтон могут быть элементами одной генеалогии? Как объяснить, что при всех различиях их мысль имеет общий исток? Ответ Фуко прост и изящен — Маркс, как и Фрейд, является не просто отцом определенного дискурса, но основателем поля самой возможности разных, несводимых друг к другу, дискурсов. Это поле, где возможно переизобретение марксизма в каждой конкретной исторической ситуации. Много позже Жижек определит коммунизм как гегелевскую конкретную всеобщность: «Если коммунизм действительно является “вечной” идеей, то она работает как гегельянская “конкретная всеобщность”: она вечна не в смысле ряда абстрактно-всеобщих черт, которые могут быть применены к любой ситуации, а в смысле, что они должны быть заново изобретены в каждой новой ситуации»¹³.

Шизоанализ является переизобретением марксизма — продуктом этой дискурсивности *par excellence*. Поскольку капитал все больше кооптирует формы макросопротивления¹⁴, не остается другой возможности, кроме как переизобре-

сти марксизм как микрополитическую практику.

Частью этого движения трансформации практик сопротивления является и работа Раунига: к историческому палимпсесту Маркса, Беньямина, Фуко, Гваттари и Делеза здесь добавляются Хардт и Негри — новые глашатаи исторического процесса, регистрирующие эффекты современного капитализма. Трансформация национального суверенитета, рождение наднационального «права», позволяющего создавать бесконечное чрезвычайное положение и бесконечные поводы для полицейского контроля, кооптировать только что родившиеся (или даже еще не рожденные) практики сопротивления — что можно всему этому противопоставить? Как на новом витке развития общества контроля избежать столкновения с машинами государственной репрессии и медийной репрезентации, сохранив при этом движение по линиям бегства и трансверсальность революционных машин? Проливая свет на тьму, окутывающую долгую историю художественного активизма, эта работа ставит вопрос о трансформации форм сопротивления сегодня и в будущем.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Что, конечно же, является идеологической мифификацией — в попытку подобного радикального размежевания с метафизикой оказывается изначально вписана червоточина последней, и, не учитывая этого, любой «материализм» на проверку оказывается сциентизмом. Именно поэтому критика религии во введении «К критике гегелевской философии права» тут же превращается в критику светских форм: «Критика неба превращается, таким образом, в критику земли, критика религии — в критику права, критика теологии — в критику политики». См.: Маркс К., Энгельс Ф. К критике гегелевской философии права. Введение // Сочинения. М.: ГИПЛ, 1955. Т. 2. С. 415.

² Там же.

³ Имеется в виду понятие Ж.-Ж. Руссо, разработанное им в работе «Об общественном договоре». С помощью этого понятия Руссо пытается утвердить политическое единство, отвергая репрезентацию. См.: Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре. Трактаты. М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998.

⁴ Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. С. 191.

⁵ Рауниг Г. Искусство и революция. Художественный активизм в долгом двадцатом веке. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. С. 45.

⁶ Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 241.

⁷ Рауниг Г. Указ. соч. Комментарий на задней стороне обложки.

⁸ Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. Эк.: У-Фактория, 2008. С. 215.

⁹ Беньямин В. Указ соч. С. 250.

¹⁰ Рауниг Г. Указ соч. С. 19.

¹¹ Там же, с. 39.

¹² Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Ка-сталь, 1996. С. 25.

¹³ Жижек С. Размышления в красном цвете. М.: Европа, 2011. С. 9.

¹⁴ См. уже классическую с точки зрения анализа кризиса и кооптирования капиталом традиционных форм сопротивления работу Жана Бодрийяра, выдержавшую огромное количество нападок: Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. Сс. 79–87. Забастовка и профсоюз с его точки зрения если и не являются формами власти, то, как минимум, неэффективны.

Максим Алюков

Родился в 1989 году в Подпорожье.

Психоаналитик,

политический активист.

Куратор Музея сновидений Фрейда.

Живет в Санкт-Петербурге.

Андрей Паршиков

Будущее должно быть опасным

«Пятая колонна».
Куратор Мориц Кюнг.
Сецессион, Вена. 09.09.11 – 20.11.11

Пятой колонной называют специальное подразделение военных. Это своего рода тайные агенты, наделенные особым типом власти и особыми полномочиями, распространяющимися значительно шире поля деятельности обычных военных. Пятая колонна — это то, чего, как правило, следует остерегаться гражданскому населению города. Если рассматривать институт «современное искусство» как агентство (Мария Линд), корпорацию или особый тип секты, то термин «пятая колонна» становится актуален и для его описания.

Появился этот термин в Испании в 1936 году — так называлась агентурная сеть генерала Франко. Всего через несколько лет здание Сецессиона в Вене¹ будет уничтожено отступающими из города войсками вермахта. Менее чем через десять лет его восстановят, и оно станет базой для другой агентуры — секретной международной корпорации «современное искусство». Она работает для населения города, находящегося в новой, неолиберальной, оккупации. Цели этой корпорации: описывать положение дел в мире, производить образы и знание, а также задавать вопросы самой себе о собственном существовании и, главное, о собственных рамках и критериях выстраивания диалога со зрителем.

Проект швейцарского куратора Морица Кюнга, возможно, слишком замкну-



Материал проиллюстрирован
видами экспозиции выставки
«Пятая колонна».
Фото Вольфгана Талера



тый и саморефлексивный, но все же один из немногих, создающих идеальное поле для подобного рода вопросов, а потому название здесь было выбрано неслучайно. Выставка «Пятая колонна» — действительно мощная диверсия, работающая на разных уровнях восприятия: она рассматривает феномен художественной репрезентации как в историческом контексте, так и в актуальной ситуации. В основе проекта лежит исследование истории архитектуры венского выставочного зала Сецессиона, проделанное куратором и художниками. Это исследование разворачивается перед зрителем в виде повествования о блеске и нищете вековой истории репрезентации внутри белого куба, о возможностях изменить эту традицию и неспособности

решиться на это, о сложных связях между взглядом и контекстом, о фоне и его воздействии.

Отправной точкой выставки послужила знаменитая реновация здания Сецессиона Адольфом Кришаницем в 1985–1986 годах. Архитектор сам называл то, что он делает, — *Rückbau* (обратное строительство). На протяжении всей своей истории здание постоянно менялось: сначала с фасада удалялась надпись², затем, спустя полвека, ее вернули на место; орнаменты на фасаде, которые убрали сразу после отъезда группы Климта, восстановили в 1964 году; четыре стальные колонны в центральном зале меняли цвет несколько раз, их покрывал деревом Джозеф Кошут, затем, в нулевые, они стали белыми и исчез модернистский архитектурный акцент, задуманный Кришаницем в память об Ольбрихе и Вагнере.

Сам куратор говорит, что, работая над выставкой, он пытался актуализировать противопоставления и пересечения, разработанные сецессионистами на основе ницшеанской теории борьбы аполлонического и дионисийского начал. И это тоже логично вписывается в метанарратив о репрезентации. Исторические связи выстраиваются не только через изучение архитектуры, но также через обращение к теории родоначальников Сецессиона и исследование возможности ее реактуализации.

В выставке участвуют семь художников, но есть в ней и произведение самого куратора — возвращение оригинального стального цвета центральным колоннам главного зала Сецессиона. Это действительно важный акцент: именно он позволяет выстроить верную экспозиционную драматургию события. И дело не столько в жесте, сколько в голосе исторического контекста, в связи со временем.



Зритель может посетить сначала главный зал, а может, наоборот, сделать его кульминацией своего движения. Пожалуй, начинать стоит по-туристически — с бетховенского фриза, задающего ощущение торжественности, утраты и ностальгии, после чего продолжить осмотр с нижнего уровня. Он состоит из нескольких сложных коридоров и комнат, выстроенных как череда тотальных минималистических, а подчас даже нон-спектаклярных инсталляций, создающих атмосферу тревоги и вселяющих сомнение в актуальности консервативных методов репрезентации искусства и того, как оно существует и предъявляет себя уже более века, не меняясь даже в условиях глобальных общественных трансформаций.

Экспозицию нижнего уровня открывает зал с темно-серыми стенами, где экспонируются работы Питера Даунсбро *THEN, BUT* и *SHIFT*. Отрывочные короткие слова, набранные заглавными буквами и отлитые из стали, не что иное как имманентные смыслы принципа *Rückbau* Кришаница, буквальный оммаж кураторской идее. Далее следуют четыре пространственные интервенции разных цве-



тов (белый, серебряный, серый и коричневый) авторства Жоэль Тюрлинкс. Одна из них — «Зал возраста X» (*Hall X Years Old*) — представляет собой комнату, стены которой художница собственноручно покрасила чаем, а затем повесила на них оригинальные планы Адольфа Кришаница. Эти интервенции работают как связь современности и истории, эксперимента и вечной борьбы с методом репрезентации. Они создают ностальгическую медитативную атмосферу, располагающую к тому, чтобы задаваться вопросами о политическом измерении репрезентации и экспозиции. В одном из залов, выявляющих исторические связи и полифонии личных историй (все интервенции Тюрлинкс основаны на так называемых субъективных документах), помещена видеопроекция фильма Доры Гарсии «Даже если все стало другим, это еще не означает, что что-то изменилось: Ленни Брюс в Сиднее» (*Just Because Everything is Different, It Doesn't Mean that Anything Has Changed: Lenny Bruce in Sydney*). Фильм добавляет выставке социально-политический акцент и представляет собой запись реенактмента выступления Ленни Брюса

в Сиднейской опере в 1962 году. Тогда этот *jewish-american comic* был крайне неприветливо встречен аудиторией за свой неполиткорректный юмор и, после того, как произнес со сцены слова «*What a fucking wonderful audience!*», удален из зала охраной. Эта работа имеет несколько прочтений и кажется одной из ключевых на выставке — возможно, из-за того, что это единственное видео. Помимо того, что художник в ней работает с темой театра, а в оригинальных чертежах Йозефа Марии Ольбриха в Сецессионе предполагалось наличие театра (и здесь возникает отсылка сецессионистов к вагнеровскому *Gesamtkunstwerk*), оно также указывает на непреодолимость отказа от репрезентации Другого (театра в целом, и происшествия с Ленни Брюсом — в частности). Пока стоишь в окружении серебряных стен интервенции Тюрлинкс, возникает множество разных мыслей — и все они совсем не веселые. Это мысли о современном искусстве как исключительно западном проекте, о герметичной традиции минимализма и о Сецессионе, некогда храме искусств, превратившемся сегодня в самокритичную, исследовательскую, как того требует время, институцию, а от того ставшую еще более автореферентной.

И вот основной зал Сецессиона с четырьмя блестящими стальными колоннами, где разворачивается кульминация выставки. Основные акценты здесь задает аудиоскульптура Серит Вин Эванс *C=O=N=S=T=E=L=A=T=I=O=N*. Работа искажает восприятие ритмической последовательностью звуков, буквально отражающихся от сложно изогнутых зеркальных поверхностей. На стене справа от нее — еще одна работа Доры Гарсии, слоган «Будущее должно быть опасным», набранный золотыми буквами как ответ на кредо самого Сецессиона

«Эпохе — свое искусство, искусству — своя свобода». Размышление о судьбе Ленни Брюса и связь его случая в театре с историей сецессионистов открывает перед зрителем шокирующий смысл обоюдной ответственности художника и зрителя: влияния, которое произведение оказывает на реальность и общество, диалога, который может оказаться опасным или критическим в зависимости от высказывания автора и восприятия зрителя.

Остальные произведения, будь то работа с фоном и окружением в инсталляции Гийома Леблона, символическая попытка Лус Брото открыть экспозицию вовне через сообщение температур зала и улицы или вертикальные конструкции Питера Даунсбро, идеальные в одном исполнении и испорченные разрывами — в другом, лишь подчеркивают необходимость отказа от вековой модернистской традиции. Но с другой стороны, создается и ощущение невозможности утвердить принципиально иные, прогрессивные способы предъявления музейного искусства зрителю.

Финальной точкой тоски по утраченному блеску репрезентации становится работа Хаймо Цобернига, представляющая собой белый куб, сделанный из оригинальной стены фонда Сецессиона времен реновации Кришаница. Это повтор работы 1995 года, но тогда некоторые элементы куба были новыми. Нам сообщают: «Вся западная традиция репрезентации, работы с пространством и фоном в искусстве — это уже археология, небольшой белый куб, построенный из старых, и от того совсем не идеальных стен». Таким образом, художник поднимает вопрос о необходимости реформирования основополагающих принципов репрезентации, выводя обсуждение этой проблемы на политический уровень. Музей сакрализует собственное

пространство и объекты, хранящиеся внутри него, устанавливая работы над зрителем, создавая дополнительные, бесконечные дистанции, подчиняя взгляд высокомерному утверждению «это Искусство» (разумеется, с большой буквы), окружая вещи огромными пространствами, чтобы увеличить их значимость. Итак, способна ли Европа изменить вековую либеральную традицию музейного экспонирования искусства как товара в витрине?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сецессион — выставочный павильон в Вене, ставший символом независимости нового искусства от академии и салона (рынка). Сецессион происходит от лат. *secessio* — отделение, обособление. С конца XIX века здесь работали Густав Климт, Колман Мозер, Йозеф Хофман и другие художники (сецессионисты, то есть художники стиля ар нуво). Первая выставка Венского сецессиона состоялась в 1898 году. — Прим. ред.

² Речь идет о знаменитой надписи на фасаде здания: «Эпохе — свое искусство, искусству — своя свобода». — Прим. ред.

Андрей Паршиков

Родился в 1985 году в Подольске. Искусствовед, куратор, художественный критик. Член редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.



Алесь Пушкін.
Видеопроекция перформансов

Ольга Шпарага Звуки молчания: белорусские художники в поисках новых арт-стратегий и тактик

**«Звуки молчания:
искусство в период диктатуры».**
Куратор Ольга Копенкина.
EFA Project Space, Нью-Йорк.
27.01.2012 – 10.03.2012

В период с 27 января по 10 марта 2012 года в галерее EFA Project Space в Нью-Йорке проходила выставка «Звуки молчания: искусство в период диктатуры», объединившая девять белорусских художников (часть из них живут и работают в Беларуси, часть — за ее пределами) и несколько белорусских художественных коллективов. В качестве куратора выставки выступила выходец из Беларуси критик и куратор Ольга Копенкина. Своей задачей она видела представление работ — видео, постеров, рисунков, объектов и инсталляций — новой генерации белорусских художников, сознательная жизнь большинства которых началась уже в период правления Лукашенко (избранного в 1994 году). Вынесенное в название словосочетание «звуки молчания» символизирует, с одной стороны, молчаливые акции протеста, на которые благодаря созданной в социальной сети «ВКонтакте» группе «Революции через социальные сети», сокращенно РЧСС, в весенние и летние месяцы 2011 года собирались люди в разных городах Беларуси, а с другой, приобретает в рамках

экспозиции расширительное значение, позволяя взглянуть на «жизнь в период диктатуры» с самых разных сторон.

Политическая реальность и национальные символы

Критическое обращение молодых белорусских художников к социально-политической реальности имеет свои истоки в художественных акциях, организовывавшихся в позднесоветское время в СССР и БССР в частности. Большая часть этих акций, приведших к формированию новых художественных объединений и организации ряда коллективных выставок, знаменовала первые шаги в направлении автономизации художественного сообщества по отношению к идеологии и политике официальных структур, важнейшей из которых был Союз художников.

К началу 90-х появились и первые плоды институционализации нового сообщества — прежде всего, это галерея «Шестая линия» (одним из кураторов которой была Ольга Копенкина), а также ряд ежегодных международных фестивалей современного



FAU. «Монополия. Белорусская версия»

искусства, проходивших в Минске и Витебске. Однако к концу 90-х на белорусской арт-сцене возникает новая тенденция: галереи закрываются, фестивали сворачиваются, коллективы распадаются. Главная причина этих процессов — консолидация авторитарного режима Лукашенко.

Одной из самых отчетливых реакций на новую ситуацию в политике и культуре были перформансы Алеся Пушкина, документация которых представлена в рамках экспозиции. Пушкин, как и еще два других художника: Александр Комаров и Олег Юшко, принадлежит к старшему поколению, сформировавшемуся под влиянием политической и эстетической реальности конца 80-х, проникнутой духом нацио-

нального возрождения. Поэтому все три автора работают скорее с темой коллективной идентичности — национальной и культурной, чем с конкретными приметами времени.

Главными связующими элементами белорусской коллективной идентичности выступают белорусский язык, ставший темой видеоисследования Александра Комарова, и лен, в изделия из которого облачил всех без исключения персонажей своей инсталляции Олег Юшко. Белорусский язык — символ конструирования этой идентичности снизу: белорусский режим делает все возможное, чтобы сузить сферу его распространения и, как это видно из серии работ *Implications* Олега Юшко, активно устраняет

следы его присутствия — прежде всего в виде распространенного лозунга «Жыве Беларусь!» — с фасадов домов. Лен же как один из фэшн-брендов белорусской промышленности обнаруживает механизм навязывания этой идентичности сверху: изделия из него должны покупать все белорусы (белорусская исследовательница Альмира Усманова рассматривает слоган «Купляйце беларускае!» как символ конструирования белорусской властью нации не как общности традиции, языка и истории, а как «общности практики потребления»¹⁾).

Третий представитель этой генерации художников Алесь Пушкин постоянно использует элементы и символы традиционной национальной культуры — кроме языка это могут быть узоры и элементы белорусского орнамента или христианские мотивы, которые он противопоставляет реальности политического режима Лукашенко. Один из самых ярких перформансов Пушкина «Подарок президенту» (1999) разыгрывался на подступах к Резиденции президента республики Беларусь в Минске, куда художник, облаченный в рубашку с национальным орнаментом, привез тележку с навозом. К выгруженному навозу он вилами пригвоздил портрет Лукашенко и надпись «За пяцігадовую плённую працу!» («За пятилетний плодотворный труд!»). Важнейшая часть большинства перформансов Пушкина — задержание художника сотрудниками органов правопорядка.

Беларусь как «критическая онтология нас самих»

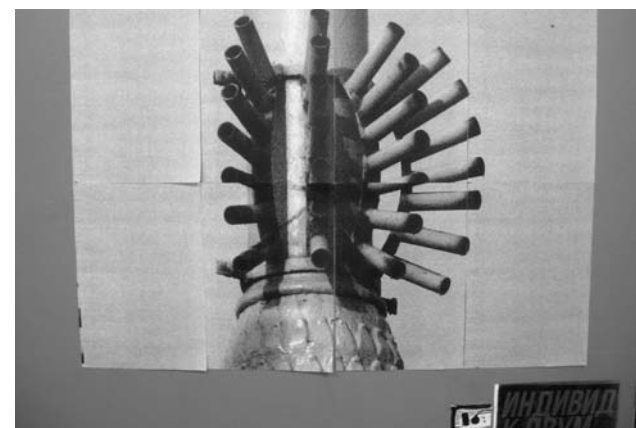
Поколение двадцатилетних белорусских художников, кажется, говорит на несколько ином языке и использует иные визуальные и символические тактики. Беларусь в их интерпретациях превращается в более сложную политическую, социальную, экономическую и повседневную реальность, которая нуждается в скрупулезном исследовании, направленном на создание чего-

то вроде «критической онтологии нас самих» Мишеля Фуко.

Так, художники группы FAU в инсталляции «Монополия. Белорусская версия» предлагают включиться в распродажу белорусской государственной и муниципальной собственности. Правила этой «игры» определены в пользу управляющего аппарата и способствуют росту коррумпированности его представителей — приближенных к Лукашенко чиновников и бизнесменов. Инсталляция вступает в явное противоречие с той идеологической продукцией белорусского режима, которую выставляет в своем, основанном в 2007 году во Франкфурте, «Офисе антипропаганды» Марина Напрушкина. Один из главных слоганов агитационных плакатов «За Беларусь для народа» выступает побудительным мотивом для исследования художницей своеобразия белорусского «социального государства», в котором социальному отводится незавидная роль — молчаливого большинства, безоговорочно согласного со всеми начинаниями президента и не имеющего права даже на проведение несанкционированных массовых гуляний.

Однако как бы того ни хотели и что бы для этого ни делали власти, белорусское общество не сводится к образу, рисуемо-

Сергей Шабохин. «Практики подчинения»



му государственной пропагандой. Именно возможность создания иного общества интересует основателей интернет-проекта «Против промывания мозгов!» (anti-brainwash.net) и примыкающего к нему Никиту Кадана, а также молодых белорусских художников — Сергея Шабохина, Лёну Сулковскую, Евгения Шадко, Дениса Лимонова.

Иное общество: между анонимностью и субъективацией

Своеобразие проекта «Против промывания мозгов!» в том, что он является анонимным объединением всех тех, кому, как можно прочесть на сайте, «не хочется жить в унижении и страхе», кто неравнодушен и готов занять активную позицию. Задача художников — помочь в этом, их инструмент — продукты наглядной агитации — листовки, плакаты, наклейки, а также трафареты для граффити, которые можно распечатать и распространить для использования там, где это возможно и необходимо: в своем подъезде, районе, в транспорте. Анонимность проекта обусловлена тем, что в Беларуси распространение листовок

Вид экспозиции выставки «Звуки молчания: искусство в период диктатуры»



и плакатов — занятие небезопасное (административно и уголовно наказуемое).

Однако несмотря на это, авторы плакатов избегают эзопова языка, вступая в прямой контакт с репрессивной белорусской реальностью. Глядя на их плакаты, можно составить целый список репрессивных властных практик: от риторических приемов, используемых в речи главой государства, и методов проведения гендерной политики до преследования независимых журналистов, закрытых судебных процессов, милицейского произвола, практикуемой смертной казни и пыток в тюрьмах. Кроме того проект показывает возможные способы реакции на эти практики со стороны белорусского общества: в виде писем солидарности с политзаключенными, молчаливых акций протеста по средам и протестов против строительства АЭС, а также через построение альтернативного «исторического нарратива», или нарратива протеста и солидарности, включающего важнейшие даты добровольной общественной мобилизации, например, девятнадцатое декабря (дата последних президентских выборов 2010 года) или шестнадцатое число каждого месяца (день солидарности). Альтернативный нарратив имеет и свою «знаковую систему», важнейшими элементами которой являются аббревиатуры ШОС («Што б он сдох!») и РЧСС («Революции через социальные сети»), хлопки, ставшие способом самовыражения во время молчаливых акций протеста по средам, а затем их символом, а также фигура «ангела-хранителя», которым каждый может стать для политзаключенного, регулярно посылая ему письма и газеты. Художница Лёна Сулковская предлагает свой вариант топографии этого нарратива: используя особый графический прием, она обнаруживает и одновременно скрывает (указывая на двусмысленность его статуса) один из эпицентров политической жизни Минска — площадь перед Домом правительства.



Олег Юшко. Full Metal Jacket

Другой участник выставки, Сергей Шабохин, переносит противостояние репрессивной властной механики и протестной социальной тактики в пространство повседневной жизни. Его серия «Практики подчинения» объединяет различные объекты страха — например, оставленные в парках предметы личного обихода или банкоматы как символ летнего финансового кризиса в Беларуси. Один из связующих эти предметы элементов — водопроводная труба из квартиры художника, запах из которой, по его словам, символизирует прогнивший социализм по-белорусски. Другая важная подтема «Практик подчинения» — Беларусь как социальное тело, как плоть коллективной жизни, вбирающей в себя

вызывающие страх предметы. В отличие от большинства объектов страха, это тело персонифицировано и состоит из множества взятых из интернета портретов современников, которые могут каким-то образом ассоциироваться с исследуемыми предметами.

Теме персонификации, придания новых очертаний застывшей белорусской реальности посвящена живописная работа Евгения Шадко. На груди подростка с лицом, скрытым длинными распущенными волосами, мы видим фотографию политзаключенного Дмитрия Дашкевича. Здесь перед нами еще одна стратегия субъективации белорусской молодежи через персонификацию протестной политической

реальности, которую всеми силами скрывает власть и о которой если изредка и говорят государственные СМИ, то исключительно в терминах терроризма, девиации (наркомании и проституции) и растления Западом.

В фильме «Патриот» Марина Напрушкина, гуляя по Минску с портретом Лукашенко, предлагает альтернативную модель субъективации — также для неравнодушных, только из другого сегмента белорусского общества, сегмента «согласных» с Лукашенко. Эта модель, однако, содержит в себе подрывающий ее парадокс, так как предполагает личное отношение к тому, кто сам определяет себя не как конкретную личность, а как «лицо» всего белорусского народа и белорусского государства.

Стратегии субъективации и персонификации «другого» белорусского общества достигают своего апогея в представленном в рамках выставки «Письме Дениса Лимонова генпрокурору РБ». В нем художник заявляет о причастности арт-группы «Липовый цвет», лидером которой он является, к ряду взрывов, прогремевших в общественных местах Беларуси в период с 14 сентября 2005 года по 11 апреля 2011 года, и в частности к взрыву в минском метро, в результате которого погибли пятнадцать человек и еще более двухсот получили увечья (обвиненные в организации этого теракта Дмитрий Коновалов и Владислав Ковалев были казнены в марте 2012 года). Также Лимонов признает связь своей арт-группы с террористическими группировками европейских стран, а в качестве мотива своих действий, которые он считает художественными, называет предотвращение посредством локальных акций «крупномасштабного политического террора» и «привлечение общественного внимания к проблеме конституционного фашизма в республике».

«Личное — это политическое»

Иная реальность, с которой работает молодое поколение белорусских художников, складывается из ряда оппозиций: это ряд «физики» (вполне традиционных форм принуждения) и микрофизики (невидимых и рассеянных форм контроля и управления) власти, с одной стороны, и набор стратегий сопротивления им, с другой. Первый ряд ассоциируется с унижением и страхом, второй — с протестом, активной позицией и солидарностью. Микрофизика власти разворачивается между полюсами одного лица (главы государства) и множества обезличенных практик подчинения (никто не знает в лицо исполнителей смертных приговоров, а многие судьи или стражи порядка выступают как единое корпоративное целое). Протестные же тактики разворачиваются в противоположном порядке: от анонимного фона к субъективации, включающей в себя конструирование памяти о тех, кто пострадал от режима, с одной стороны, и внимание к новым тактикам идентификации, с другой².

Представление белорусского общества через противопоставление многообразия «практик подавления», с одной стороны, и разнообразных стратегий и тактик сопротивления и солидаризации, с другой, лишает его той гомогенности, которую придает ему государственная идеология и к которой тяготеют национальная идея и национальный нарратив. Однако при этом последние не отрицаются, а занимают свое место в многообразной социальной реальности, получая экономическую, политическую, гендерную и прочую конкретизацию. В этом смысле молодые белорусские художники предлагают новые стратегии и тактики другим активным участникам социальной жизни — исследователям или представителям контр-элит. Эти стратегии и тактики принимают вид тщательной работы с конкретными измерениями и феноменами социального, которые едва ли собираются



Плакат проекта «Против промывания мозгов!»

в единое и непротиворечивое целое и потому нуждаются в постоянной артикуляции и согласовании.

Особая роль при этом уделяется исследованию повседневной реальности, проникнутой невидимыми страхами и творческими реакциями на них, породившими новые символы протеста и объединения. Именно повседневная реальность оказывается тем концептуальным резервуаром, работа с которыми приводит к порождению новых смыслов. И крайне важно, что эта реальность тяготеет к персонификации и субъективации, связанной с личной биографией и судьбой. Молодое поколение белорусских художников как бы вкладывает новый смысл в феминистский

лозунг «личное — это политическое», благодаря чему рождается и новое личное — как оппозиция одному лицу и подчиненному ему обезличенному аппарату, и новое политическое — как многообразие практик социального участия и локальных акций, проявление неравнодушия и солидарности. Это политическое можно рассматривать как форму открытого, рефлексивного сообщества, поддерживаемого новыми формами креативного со-участия в жизни иной, или своей, Беларуси.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Установ А. Женщина как товар, или Культурная логика капитализма по-белорусски. I. Нация как товар // <http://nmnby.eu/news/analytics/834.html>

² Причем, как это понятно из вполне практической направленности плакатов, собираемых в рамках площадки «Против промывания мозгов!», эти тактики не являются исключительно эстетическими. Марина Напрушкина также не только экспонирует свои работы на выставках и в интернете, но и использует их в рамках сотрудничества с белорусской общественной организацией «Наш дом», а также в совместных проектах с гендерной исследовательницей и активисткой из Беларуси Ириной Соломатиной.

Ольга Шпарага

Родилась в 1974 году в Минске.

Философ, редактор интернет-журнала «Новая Еўропа».

Автор книги «Пробуждение политической жизни: эссе о философии публичности» (2010). Живет в Минске.

Артем Темиров

Границы идентичности

Таус Махачева

«Позволь мне быть частью нарратива».

Куратор Алексей Масляев. Галерея

Paper-works, ЦСИ «Винзавод», Москва.

10.04.2012 – 11.05.2012



Материал проиллюстрирован фрагментами видео из проекта
Таус Махачевой «Позволь мне быть частью нарратива» (2012)

В галерее *Paper-works* прошла выставка Таус Махачевой «Позволь мне быть частью нарратива». Художница продолжает серию видео, связанных с особенностями дагестанской национальной культуры.

Сегодня любое высказывание, затрагивающее кавказский регион, актуализирует размышления о межнациональных конфликтах, культурных различиях и традиционализме. Прежние работы художницы также касались этих тем, рассматривая их в рамках проблематики Другого. Видео про собачьи бои может сбить с толку — особенно зрителя, не приемлющего культурные традиции, основывающиеся на жестоким обращении с животными. В первую очередь возникают мысли о сложности принятия дагестанской культуры со всеми ее особенностями. Однако находится ли такое явление, как собачьи бои, в сфере возможного конфликта с Другим?

Если принимать посыл выставки «Позволь мне быть частью нарратива», можно констатировать, что собачьи бои, маркирующие определенные особенности региона, вытеснены из контекста представления дагестанской культуры — таким образом у недагестанцев складывается искаженный образ Дагестана. Высказывание художницы можно рассматривать как попытку преодолеть изолированность, за-

явить о себе, претендовать на свое место в общей системе культурных знаков. Тем не менее, это движение направлено не ко мне как Другому.

Предположим, есть некая информационная блокада, скрывающая от меня и остальных (недагестанцев, которые в этом предположении выступают в роли Другого для дагестанцев) некоторые особенности дагестанской культуры, в том числе собачьи бои. И вот информационная блокада прорвана. Вытесненные означающие дагестанской культуры вливаются в общий культурный нарратив. В результате я и много-много Других (недагестанцы) узнают об этих особенностях дагестанской культуры. Меняется ли что-то? Есть ли здесь ситуация столкновения с Другим?

В условиях современного города вероятность того, что я попаду на организованные дагестанцами собачьи бои практически равна нулю. И даже если это произойдет, я все равно буду пребывать в состоянии абсолютной нейтральности. Как пишет Ричард Сеннет, «отличительной особенностью гражданской сферы сегодня является взаимоприспособление через разобщение»¹. То есть мирное сосуществование обеспечивается за счет безразличия друг к другу. Я могу не знать, что за соседней стенкой сосед держит жену взаперти и



они живут по законам шариата, потому что я даже не видел своего соседа, не говоря уже о том, чтобы запомнить его лицо, узнать о его национальности и традициях, которым он следует. Наше взаимодействие сведено к минимуму.

Эммануэль Левинас пишет, что столкновение с Другим происходит там, где бытие Другого сталкивается с моим бытием, и это столкновение маркирует межсубъектную асимметрию. Впрочем, для Левинаса Другой — это любой человек, и он считает, что нужно обратиться к Другому, чтобы восполнить неполноту своего бытия-в-мире, устранить чувство неудовлетворенности².

В условиях современности никакой связи между мной и другими не существует, есть лишь тотальная разобщенность. Ситуация, когда два человека, одетые в деловые костюмы, молча едут рядом в метро, не является ситуацией столкновения с Другим — здесь есть лишь две независимые идентичности, но нет никакого понимания инаковости соседа, а уж тем более чувства общности. Другой возникает в моем сознании только при отсутствии выбора, когда я вынужден вступить с ним во взаимодействие, когда невозможно его игнорировать. Только в таких двусторонних отношениях возникает зазор, обнажающий

нашу различность. Однако такое взаимодействие происходит лишь в ситуации конфликта с Другим или при глубоком погружении в его мир. Видео, представленные на выставке Таус Махачевой, не включают эти механизмы. Вопросы, которые они ставят, лежат вне сферы межкультурного взаимодействия, вне сферы возможного конфликта.

Для представителей дагестанской культуры собачьи бои могут не быть чем-то, что придает им дополнительные отличия от недагестанца. Собачьи бои как культурный феномен необязательно являются частью идентичности любого дагестанца, так как никакой целостной дагестанской культуры нет, как нет и целостной русской культуры, когда мы говорим о ней как о части национальной самоидентификации субъекта. Тогда как можно объяснить обращение художницы к этой теме? Таус Махачева не живет в Дагестане, и как бы ни была ей близка национальная культура, она не погружена в дагестанское социокультурное пространство. Обращение к этой теме — метания в отношениях с собственной национальной идентичностью. Любой человек, оказываясь в чуждой среде, находится под ее воздействием, с ним происходят определенные изменения.

Левинас пишет, что при столкновении с Другим у человека возникает страх потерять свое место, страх, что его займет Другой, и даже страх невозможности занять место³. Если рассматривать эту проблему в традиционных рамках отношений Я-Другой, то после посещения выставки Таус Махачевой такой страх должен возникнуть и у меня — страх, что я вскоре буду сталкиваться с этими культурными особенностями в своем городе, страх, что культура Другого может на него претендовать. Однако, как было описано выше, видео художницы не провоцирует столкновения с Другим, и потому такого страха не возникает и возникнуть не может. Но если интерпретировать

мысль Левинаса «в обратную сторону», то все прояснится. Внешнее всегда обращено внутрь, и дагестанец, живущий в чуждой ему среде, может начать испытывать страх потерять свое место. И речь здесь идет не о территориальной потере, а о социокультурных трансформациях, происходящих с субъектом. Если место трактовать как некую область в сознании субъекта, отвечающую за идентичность, то человек, оказываясь в новой для него среде, сталкивается с тем, что эта область начинает меняться. Другой вынужден измениться, немного приспособиться, перестать быть чужаком. Как только это происходит, появляется страх утраты своей идентичности. Возникает контрдвижение — обратно, к своей культуре. Однако этот шаг не может быть сделан в физическом пространстве, ведь вернуться назад уже невозможно. Человек становится чужаком и при этом находится вне своего сообщества. Этот мучительный процесс столкновения с границами собственной национальной идентичности подробно описан в статье Эдварда Саида «Фрейд и неевропейское»⁴.

Из-за невозможности территориального возвращения «различие пространства возвращается как Тожество времени, превращающее Территорию в Традицию»⁵. Внимание художницы к собачьим боям можно трактовать как признак начала такого возвращения во времени.

На выставке мы видим столкновение двух темпоральностей национального. Видео с борцом — то прошлое, которое сформировало сегодняшнюю современность нации. Видео с собачьими боями — архаическое тело национального, живущее сегодня.

Борьба — то ежедневное, с чем живут все дагестанцы, независимо, уехали они из Дагестана или нет. Собачьи бои пока еще сохраняются для тех, кто живет в Дагестане. Для тех же, кто уехал, они исчезают из личного пространства и превращаются исключительно в исторический феномен.

В тех, кто уехал, нация и национальное раскалываются, возникает два субъекта национального, уживающиеся в одной идентичности. С одной стороны оказывается представление о нации как целостности, а с другой нация представляется как живое





существо, состоящее из множества различных индивидов. Но это не множество, становящееся одним, — это множество индивидов, отличающихся друг от друга, подчас следующих одним традициям и не выполняющих другие. С одной стороны, укорененность во вневременной традиции, с другой — видоизменяющаяся культура. При этом субъект пытается сохранить в себе оба эти представления, парадоксальным образом их совмещая. Однако повседневная реальность всегда вносит свои корректировки, и в итоге человек наталкивается на границы своей национальной идентичности. Здесь возникает ловушка выбора: либо перейти эти границы, либо пытаться во что бы то ни стало соблюдать все традиции.

Работа Таус Махачевой остается в границах этого выбора, что заставляет думать о том, что пока художница движется не в сто-

рону разрешения этого конфликта, а по его краям. Для детализации конфронтации, но не для выхода из нее.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Сеннет Р. Капитализм в большом городе: глобализация, гибкость и безразличие // Логос, № 3, 2008. С. 105.

² Levinas E. Entre nous: Thinking-of-the-other. New York: Columbia University Press, 1998. P. 134.

³ Ibid. P.145.

⁴ Саид Э. Фрейд и неевропейское // Синий Диван, № 6, 2005. С.19.

⁵ Баба Х. Диссеминация: время, повествование и края современной нации // Синий Диван, № 6, 2005. С. 84.

Артем Темиров

Родился в 1990 году в Чайковском.

Аспирант философского

факультета МГУ.

Живет в Москве.