



Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Дарья Атлас
Леонид Невлер
Дмитрий Потемкин

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Ксения Кистьяковская

Главный художник
Игорь Северцев

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Daria Atlas
Leonid Nevler
Dmitry Potemkin

Comics
Georgy Litichevsky

Business manager
Ksenia Kistiakovskaya

Art director
Igor Severtsev

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>

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов (Лондон)
Илья Будрайтскис (Москва)
Д. Голынка-Вольфсон (С.-Петербург)
Арсений Жилияев (Москва)
Ольга Копенкина (Нью-Йорк)
Андрей Паршиков (Москва)
Алексей Пензин (Москва)
Мария Чехонадских (Лондон)
Кети Чухров (Москва)
Станислав Шурипа (Москва)

Литературное редактирование
Евгения Шестова
Верстка
Галина Мухина
Корректурa
Ирина Лобановская

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
D. Golyenko-Volfson (St.-Petersburg)
Arseniy Zhilyaev (Moscow)
Olga Kopenkina (New-York)
Andrey Parshikov (Moscow)
Alexei Penzin (Moscow)
Maria Chehonadskih (London)
Keti Chukhrov (Moscow)
Stanislav Shuripa (Moscow)

Copy-editing
Evgeniya Shestova
Lay-out
Galina Mukhina
Proof reading
Irina Lobanovskaya

В оформлении обложки использовано фото перформанса-протеста Авдея Тер-Оганьяна «Я требую убрать мои картины из Лувра» в связи с выставкой «Русский контрапункт», 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

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



Художественный журнал

Места искусства. Музей

Если предыдущим номером, № 86–87, «Художественный журнал» завершил серию выпусков, посвященных категории времени, то настоящим он открывает новый тематический цикл. На этот раз исследоваться будет не менее фундаментальная категория — место. И поскольку «ХЖ» именует себя журналом «художественным», то предметом приоритетного разговора должны стать «места искусства».

Однако не тождественны ли искусство и место? Ведь когда место определяется как «непредвиденная брешь в утилитарном отношении к миру» (В. Боровский, Х. Пташковская, М. Чорек «Введение в общую теорию места»), разве не похоже это на определение искусства? Но всегда ли искусство может сделать место местом? Или же: любое ли место есть подлинное искусство?

Обратимся к столь очевидному месту искусства, как музей. Вспомним, как еще Поль Валери сокрушался по поводу того, что «обилие искусства» в музее приводит к убийству одного произведения другим! И как еще Марсель Пруст задавался вопросом, можем ли мы увидеть искусство в месте искусства: ведь чтобы увидеть нечто, надо находиться от него на некоторой дистанции (Т. Адорно «Музей Валери-Пруста»). Подобный приговор музею и спровоцировал последний начать неизменные поиски новых форм и места. Самый простой способ избежать подобного приговора — выключить в музее свет, затемнив как избыточность произведений, так и отсутствие дистанции (В. Тупицын «Темный Музей»). Другой способ — представить музейную экспозицию как авторский выбор куратора, то есть превратить его из места произведений в одно большое произведение-место. При этом, раз музей становится местом демонстрации выбора, значит, он отказывается от своей нормативности, то есть демонстрирует дистанцию и по отношению к самому себе (Б. Гройс «Почему — музей?»).

Впрочем, в обсуждении тождества искусства и места можно взять за точку отсчета не искусство, а место. Ведь изменения, происходящие с местом (то есть с социально-политическим контекстом), могут придать совершенно иной характер музею, отказавшемуся от изменений. Так, капиталистический рывок в России высвечивает в новом свете музей советского времени «Пресня», посвященный декабрьскому восстанию 1905 года в Москве. Сегодня он «может восприниматься как напоминание об ответном насилии, способном вернуть смысл и динамику катастрофическому классовому расслоению современной России, превращая его из социологического факта в политический вызов» и, добавим от себя, — в искусство (И. Бударйтскис «Когда музеи дают сдачи»). А потому для политически ангажированных художников «центральный вопрос» заключается в том, «удастся ли перейти от институциональной свободы модернистского музея к суверенной свободе музея революции?» (А. Жилиев «Места истории»).

Впрочем, границы музея не заканчиваются за его стенами. «Каждый раз, когда мы говорим об "институте" как о чем-то, отличном от "нас", мы отрекаемся от своей роли в создании и сохранении его условий» (А. Фрэзер «От критики институций к институту критики»). Музей — это индивидуальная и коллективная субъективность художественной среды. Музеем могут быть четыре комнаты в частной квартире (И. Забел «Короткая прогулка...») или просто индивидуальная судьба художника (Г. Литичевский «Территории инсинуационизма»). Наконец, музей — это место, где искусство встречается с публикой, которая не в меньшей степени, чем художник, «отвечает за создание его условий». Чтобы стать местом, музей становится местом «соучастия зрителей», институциональных «гостеприимства» и «щедрости» (А. Фаркухарсон «Институциональные обычаи»). И в самом деле «не правда ли это забавно двигаться двигаться двигаться вместе?» (Я. Кашдан «Не правда ли это забавно...»).



Журнал можно приобрести в Москве:
магазин «Новодел», Б. Палашевский пер., 9/1
магазин «Фаланстер», М. Гнездицкий пер., 12/27
магазин «Фаланстер» в Центре современного искусства «Винзавод»,
4-й Сыромятнинский 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
**НЕ ПРАВДА ЛИ ЭТО ЗАБАВНО
ДВИГАТЬСЯ ДВИГАТЬСЯ ДВИГАТЬСЯ
ВМЕСТЕ?**

Яков Каждан

16
КОММЕНТАРИИ
**ТРИ РОДОВЫЕ ТРАВМЫ
НОВОЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЕЯ**
Сергей Ромашко

23
ПУБЛИКАЦИИ
МУЗЕЙ ВАЛЕРИ-ПРУСТА
Теодор Адорно

32
ЭССЕ
ТЕМНЫЙ МУЗЕЙ
Виктор Тупицын

39
АНАЛИЗЫ
ПОЧЕМУ — МУЗЕЙ?
Борис Гройс

44
ТЕНДЕНЦИИ
ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ ОБЫЧАИ
Алекс Фаркухарсон

56
ПУБЛИКАЦИИ
**ОТ КРИТИКИ ИНСТИТУЦИЙ К
ИНСТИТУТУ КРИТИКИ**
Андреа Фрэзер

66
СИТУАЦИИ
**ВОСКРЕШАЯ МЕРТВЫХ,
ВОЗВРАЩАЯСЬ В ИСТОРИЮ.
К ВОПРОСУ О ПОСТСОВЕТСКОМ
МУЗЕЕ**
Никита Кадан

74
ПОЗИЦИИ
КОГДА МУЗЕИ ДАЮТ СДАЧИ
Илья Будрайтскис

82
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
МЕСТА ИСТОРИИ
Арсений Жилев

90
ПУБЛИКАЦИИ
**ВВЕДЕНИЕ В ОБЩУЮ ТЕОРИЮ
МЕСТА**
*Вислав Боровский, Ханна Пташковская,
Мариуш Чорек*

96
ПЕРСОНАЛИИ
**КОРОТКАЯ ПРОГУЛКА ПО ЧЕТЫРЕМ
КОМНАТАМ МЛАДЕНА
СТИЛИНОВИЧА**
Игорь Забел

106
IN MEMORIAM
ТЕРРИТОРИИ ИНСИНУАЦИОНИЗМА
Георгий Литичевский

110
ВЫСТАВКИ/БИЕННАЛЕ
ГЛАЗ БУРИ В ПЕРСИДСКОМ ЗАЛИВЕ
Сергей Гуськов

118
ВЫСТАВКИ
НОВЫЙ ЛОКАЛИЗМ И «ОККУПАЙ»
Ольга Копенкина

124
ВЫСТАВКИ
УТОПИЧНОСТЬ УТОПИЧЕСКОГО
Константин Бохоров

Яков Каждан

Не правда ли это забавно двигаться двигаться двигаться вместе?



Музей Стеделик — наверное, самый любимый мною музей, хотя я никогда еще не был в нем. Я бывал в Амстердаме раньше, но музей был закрыт на реконструкцию, и я видел только их временные выставки. Из рассказов о музее и собственных фантазий я сложил для себя его образ. Сегодня я наконец увижу этот музей-вымысел, музей-надежду, музей-мечту.

Политический географ Джон Эгню выделяет три фундаментальных аспекта места как «содержательной локации»:

1. Расположение.
2. Местность.
3. Чувство места

(Cresswell T. Place: A Short Introduction. P. 7)

До закрытия на реконструкцию посетители входили в здание со стороны улицы. Новый вход разворачивает музей в сторону парка. Сама собой напрашивается мысль, что дело в изменившемся отношении к музею. Он был городским учреждением, а стал местом рекреации. Раньше мне казалось симпатичным отношение к искусству как к «государственной службе», которое долгие годы было популярно в Голландии. Фасад со стороны парка мне скорее нравится, хотя сам я никогда не воспринимал музей как место отдыха. Новую пристройку горожане называют «ванной» — из-за ее формы. Читаю на сайте архитектурного бюро, спроектировавшего это новшество, что «ванна» каким-то образом возникла из идеи Виллема Сандберга сделать стены музея белыми.

Когда люди придают особое значение какой-то части пространства и привязываются к нему — например, дают название, — оно становится Местом.

(Cresswell T. Place: A Short Introduction. P. 10)

Ура! Здесь есть Wi-Fi! Найдется ли розетка? Телефон, на котором я пишу это, долго не продержится. Вход через турникеты по билету со штрих-кодом. Периферийным зрением вижу сцену: охранник прощупывает чью-то куртку; мне приходит в голову сравнение с аэропортом. Охранники здесь строги, но вежливы. Указатели на стенах отмечают путь в туалет — через центральный зал с работами Дональда Джадда и Лоренса Вайнера.

Место — это также способ видеть, знать и понимать мир. Когда мы смотрим на мир как на мир, состоящий из мест, то видим много разного. Видим привязанности и связи между людьми и местами.

(Cresswell T. Place: A Short Introduction. P. 11)

Начинаю осмотр. Одно крыло музея — дизайн, второе — искусство с конца XIX века до 50-х годов XX века. На стену вынесено следующее: «Отдел современного прикладного искусства был основан в 1934 году и процветал с того момента, как Виллем Сандберг стал директором в 1945 году. Вдохновленный идеями Баухауса, Сандберг стремился к пониманию связи художественных дисциплин, в равной степени уделяя внимание и визуальному, и прикладному искусству».

Материал проиллюстрирован фотографиями музея Стеделик, сделанными автором



Подобно пространству и времени, место, в каком бы облике оно ни являлось, — это социальный конструкт. Таково базовое утверждение, из которого я исхожу. Единственный интересный вопрос, который можно задать, звучит следующим образом: какими социальными процессами конструируется место?

(Harvey D. Justice, Nature and the Geography of Difference. Цит. по: Cresswell T. Place: A Short Introduction. P. 29)

Я помню, что Виллем Сандберг, герой музейного дела, и сам был дизайнером. Он предложил множество инновационных для своего времени идей показа искусства. Мне нравится эпизод, когда владелец некоего заведения на противоположной стороне

улицы отреагировал на изменения в фасаде музея, разработанные директором специально для привлечения горожан, и впервые в жизни решил зайти в музей.

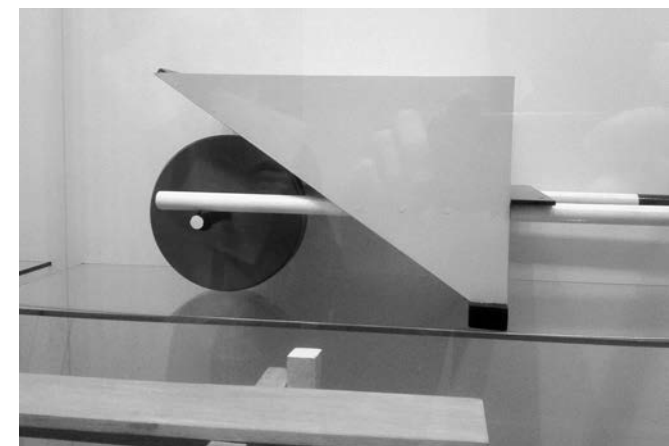
Вдруг у меня возникла другая идея. Не могло ли быть так, что тот владелец испугался грядущей конкуренции? Может быть, он зашел, чтобы понять, почему все пошло в музей? Чем именно музей притягивает публику?

В гуманистической географии понятие места подразумевает нечто укорененное, аутентичное. В рассуждении Харви о месте это значение сохраняется, однако становится символом реакционной эксклюзивности. Как только обозначается тесная и сравнительно постоянная связь между группой людей и определенным местоположением, это немедленно приводит к конструированию «нас» (людей, принадлежащих месту) и «них» (не принадлежащих месту). Так конструируются «чужие».

(Cresswell T. Place: A Short Introduction. P. 39)

[illegible]

Перехожу ко второй части экспозиции — искусству до 50-х. В зале с Карлом Аппелем и Дюбюффе висит табличка «Информализм». Надо обязательно сфотографиро-



вать ее и отправить Жене. Она изучала историю искусства, но говорит, что часто ей сложно пробиться к пониманию современного искусства, говорит, что ничего не чувствует, когда пытается его воспринимать. Я могу ее понять, и мне совершенно не хочется быть ментором в наших оживленных разговорах. Женин профессиональный интерес — театр и литература. Она часто вспоминает высказывание Лотмана о том, что он не пишет о театре, поскольку видит смысл писать только о зафиксированных структурах.

«Интернационализация модернистского искусства» — эту главу в учебниках я тоже помню. Мне скорее нравится учебник, который раскрывается в этой экспозиции, наверно, еще и потому, что он мне известен. Зал с рисунками Малевича. Понял, откуда у меня такое навязчивое желание в своих рисунках делать неровную, чаще всего прямоугольную рамку. Я не помнил этих работ, потому что их не показывают в российских музеях?

Место находится на определенной широте и долготе карты жизни человека. Оно одновременно темпоральное и пространственное, личное и политическое. Слоистая локация изобилует историями и воспоминаниями, место обладает как шириной, так и глубиной. Речь идет о связях, о том, что его окружает, формирует, о том, что в нем происходило и будет происходить.

(Lippard L. The Lure of the Local. Цит. по:
Cresswell T. Place: A Short Introduction. P. 40)

В зале, посвященном экспрессионизму, дети под руководством экскурсовода замирают, принимая позу скульптуры Эрнста Людвиг Кирхнера «Танцующая женщина» (1911). Всем нравится. Похоже на известную детскую игру «море волнуется». В России музеи редко заботятся о том, как рассказывать детям об искусстве.

В Европе же и в США часто можно увидеть группы детей в музеях, и в связи с этим я задумываюсь о существующем разрыве. Ведь это прекрасно и важно — знакомить детей с современной культурой, с историей модернизма. С другой стороны, вероятно,

музеи оказываются перед фактом, что такому зрителю требуется некоторое упрощение. Представляю себе антиутопию, в которой в музеи ходят только дети. Теперь художники, работающие для музеев, делают только такие работы, которые соответствуют знаниям школьников из начальных классов. Кошмарное наваждение: бbbbbbrrrrrrrrююююююссссcc!!!!!!

К изучению понятия места существует по меньшей мере три подхода:

1. Описательный подход к месту. Он опирается на очевидную для здравого смысла идею о мире, состоящем из мест, каждое из которых может быть изучено как уникальное. Такой идеографический подход к месту был принят у региональных географов, но существует и по сей день. Проблема здесь в том, как понимаются своеобразие и индивидуальность различных мест. Географ, использующий этот подход, возможно, захочет исследовать и писать о «Географии Северной Англии» или «Духе Сан-Франциско».

2. Подход социального конструктивизма. Этот подход все еще интересуется конкретным местом, но берет его только как выражение общих, лежащих в его основе социальных процессов. Такой подход к изучению места используют марксисты, феминистки и постструктуралисты. Рассмотрение социальной конструкции места включает в себя разъяснение уникальных атрибутов места (Доклендс в Лондоне или Балтимор-е).



ская гавань) и показывает, как место оказывается воплощением общих процессов конструирования места в условиях капитализма, патриархальности, гетеросексизма, постколониализма и множества других структурных условий.

3. Феноменологический подход к месту. Этот подход не интересуется уникальными атрибутами конкретных мест, так же как и основными видами социальных сил, вовлеченных в конструирование места. Речь идет о попытке определить сущность человеческого существования как необходимо «у-местного». Представители этого подхода интересуются не «местами», а «Местом». Географы гуманисты и неогуманисты, а также философы феноменологического направления принимают такой подход к месту.

(Cresswell T. Place: A Short Introduction. P. 51)

Конец первого этажа. Хотя это, разумеется, было начало, поскольку я шел «против шерсти» истории искусства. Небольшой зал с темными стенами, на которых разве-

Mutilation and Obstetrical Outcome. While women's groups and human rights organizations have long campaigned against genital mutilation as a rights issue, the study provides the first conclusive medical evidence of long-term physical harm, taking the debate further into the public health arena.

"Finally we have data to prove what health workers have long known: That female genital mutilation is a health issue, a killer of women and children, as well as a human rights issue," said Adrienne Germain, president of the International Women's Health Coalition in New York. She added: "This should greatly help advocates overcome arguments that genital mutilation is an untouchable cultural practice." Page 4

шены картины Сезанна и его современников. Из соседнего пространства доносится музыка Шопена. Это видео Гвидо ван дер Верве «Номер четырнадцать. Дом» (*Nummer veertien. Home*, 2012). Работа протяженностью 54 минуты посвящена Шопену. Фигура автора почти в каждом кадре — Гвидо ван дер Верве совершает спортивное паломничество (плывет, едет на велосипеде, бежит) от парижской могилы Шопена к храму в Варшаве, где похоронено его сердце. Во втором абзаце экспликации появляется слово *sublime*. Оркестр исполняет Шопена, появляются его предсмертные слова: «Теперь я не чувствую боли», — мы видим пейзажи, мимо которых бежит художник. В экспликации они названы возвышенными, хотя я полагаю, что это эффект воздействия музыки, и тайно надеюсь, что автор показывает свою фигуру в пейзаже для того, чтобы обнаружить идеи, стоящие за пейзажами эпохи романтизма, что все это «величие» не от чистого сердца, а скорее — иронический жест. В противном случае можно было бы с прискорбием со-

общить, что мечта Артура Жмиевского о том, чтобы романтизм вернулся в искусство, получила прискорбно реакционный отклик. В видео также возникает повествование о жизни Александра Македонского.

Думаю также о том, что эти мои заметки в некотором смысле похожи своей самолюбленностью и самокопанием на работу Гвидо ван дер Верве. Я тоже фиксирую свое путешествие, хотя ни событийного, ни исторического обоснования этому пока не нахожу. Мне видится, что работа ван дер Верве рассказывает о белом мужчине (я тоже по факту им являюсь), о герое в духе живописи эпохи романтизма. В видеопутешествии есть эпизоды со взрывом окон дома, с горящей фигурой автора.

Харви спорит с идеей о том, что место может беспроблемно представлять память или идентичность определенной группы людей. Вполне возможно, утверждает он, что коллективная память зачастую обретает конкретность именно благодаря тому, что было создано определенное место. Однако производство места есть не что иное, как элемент повторения, фиксирования определенного социального порядка, который стараются сохранить одни воспоминания за счет других. Места не существуют с воспоминаниями, заданными им от природы, они всегда являются спорными территориями конкурирующих толкований.

(Cresswell T. Place: A Short Introduction. P. 62)

Иду к выходу. Нет!!! Как же я сразу не заметил этого зала в самом центре музея, между залом с Джаддом и туалетом! Под лестницей на второй этаж, закрытое стенами, находится пространство странной конструкции с табличкой «Лаборатория семьи». Это образовательный проект для детей и взрослых. Наверняка он совсем не такой занудный, как это принято, скажем, в России, ведь я в Голландии. Помня о том, что концепция семьи — прибежище современных политических спекуляций, я отправляюсь в замкнутое пространство под лестницей, где стены выкрашены белым. Лестница уходит в пол — соответственно,

и зал постепенно спускается вниз примерно на столько же. Перед спуском — небольшая площадка, на которой стоит стол, почти сразу за ним — ступени вниз, на которых можно присесть. Разложены подушки и матрасы красного цвета. Чем ниже спускаешься, тем больше в стенах розового, затем — кричаще красного, и так до самой дальней стены глубоко багряного, венозного цвета. У меня слишком специальный взгляд или здесь действительно что-то хотели сказать о теле?

Сама попытка поместить концепцию семьи в музей кажется достаточно радикальной, очень заметный экспозиционный дизайн как будто требует интерпретации. Когда зритель входит в «Лабораторию» и попадает в пространство белого куба, операция абстрагирования, метафоризации осуществляется как бы сама собой.

В традиции левого дискурса принято рассматривать семью как инструмент подавления, как ячейку патриархального и гомофобного общества, в правом же дискурсе семья принимает роль базы общественного порядка, становится идеей, восходящей к «природе». Мне сложно интерпретировать прямо все то, что я вижу и воспринимаю здесь. Музейный проект «Лаборатория семьи», очевидно, является высказыванием. Несмотря на то, что здесь нет «художника», который бы подписал это своим именем, то, что совершается здесь со зрителем, — это, без всякого сомнения, результат кураторского расчета. Хотя Амстердам в моих глазах является провозглашенной, пусть и увядающей ЛГБТ-столицей Европы, я почему-то заведомо ожидаю, что на этой выставке речь пойдет о мужчине, женщине и их детях в традициях консервативной политики. На стене написано название выставки — «Что такое движение?».

Часто говорят, что сегодня настала эпоха, когда все ускоряется и расширяется [...] Многое из того, что сегодня пишут о пространстве, месте и постмодернистских временах, акцентирует новую фазу в процессе, который Маркс некогда назвал «уничтожением пространства посредством вре-



мени» [...] Это явление также называют «пространственно-временной компрессией» [...] Кто переживает этот опыт и как? Все ли мы в одинаковой мере извлекаем из него выгоду или, напротив, страдаем от него? В какой мере это популярное сегодня описание пространственно-временной компрессии представляет западный, колонизаторский взгляд? [...] Среди прочих факторов, очевидно влияющих на этот опыт, можно назвать, к примеру, «расу» и гендер. Возможность передвигаться между городами, ходить по улицам в ночное время или выходить из отелей в незнакомых городах ограничивается не только «капиталом».

Многочисленные исследования показывают, как, к примеру, женская мобильность ограничивается (тысячами разных способов, от физического насилия до похотливых взглядов и иных способов заставить женщину чувствовать себя «не в своей тарелке») отнюдь не «капиталом», а мужчинами.

(Massey D. A Global Sense of Place. Цит. по: Cresswell T. Place: A Short Introduction. Pp. 63–64)

В случае модернизированной (современной) семьи гендерные отношения часто принимают форму конкуренции между мужчиной и женщиной. И это несмотря на тот факт, что, как сообщает статистика, женская безработица распространена значительно шире, чем мужская. Когда речь идет о немодернизированной или демодернизированной семье, то та же проблема встает еще жестче. Женщина в такой семье может претендовать на «традиционно женскую» работу в области обслуживания, тогда как мужчины, которые раньше работали на заводах, теряют работу — производство вывозится в страны третьего мира. Интернациональные семьи живут памятью о том, как Европа принимала их на работу, когда работа была. Теперь ее нет, а связь со страной происхождения уже потеряна. В такой семье часто работает только женщина, и это, как ни странно, никак не мешает продлению патриархальных отношений внутри семьи. Что же происходит в «Лаборатории семьи», тем более в связи с движением? Что это за движение, когда настоящее индустриальное производство исчезает из повседневности?

Теперь я хотела бы сделать небольшое замечание относительно того, что можно было бы назвать геометрией власти пространственно-временной компрессии. Различные социальные группы и индивиды занимают совершенно разное положение по отношению к этим потокам и взаимосвязям. Это замечание касается не только вопроса о том, кто движется, а кто — нет, хотя это и важно. Но помимо этого оно связано с властью в отношении потоков и движения. Различные социальные группы имеют раз-

ные отношения с этой дифференцированной мобильностью: у кого-то ее больше, чем у других; кто-то инициирует потоки и движение, а кто-то — нет; некоторые являются в большей мере принимающей стороной, нежели другие; а некоторые по сути в них заперты.

(Massey D. A Global Sense of Place. Цит. по: Cresswell T. Place: A Short Introduction. P. 65)

Выставка не старается выглядеть похожей на настоящую, «взрослую» выставку. Мы ведь понимаем, что вся эта зона обращена к детям. Как сказано в пресс-релизе, это «отправная точка, пит-стоп или зона отдыха». Поставлен стол, «чтобы семьи могли выразить движение в рисунке». На центральной стене висит бумага в рулонах и результаты подобных высказываний — рисунки, совмещенные с текстом. На одной из стен висит копия работы Джакомо Балла «Разгоняющийся автомобиль» (1913). На противоположной стене — фотографическая серия «Нойс» (Neuss, 1988) авторства Дана ван Голдена, на которой зафиксированы фазы движения девочки лет семи-десяти, ходящей колесом мимо абстрактной картины на стене. Первое, что приходит в мою толерантно-патриархальную голову: почему работе мужчины, к примеру, не противопоставлена работа женщины? Ведь футуристы обозначали себя как женоненавистники, и появление такой пары работ было бы вполне понятно. Мне кажется не то чтобы естественным, но привычным видеть в экспозиции репрезентацию «традиционной» семьи: мужчину и женщину или работы художника и художницы.

Дорин Мэсси показывает множество примеров мобильности, которые служат поводом задуматься о других. Возьмем, к примеру, отношения между мировой элитой, экспатами в Гонконге или Сингапуре, и людьми, которые их обслуживают: домашними слугами с Филиппин или поломойками и прислужкой, которые работают в отелях Hyatt или Marriott. Уборщиками и служанками в Гонконге становятся в первую очередь беднейшие женщины-иммигранты. Жильцы

гостиниц — люди из самых разных стран. Сообщество экспатов Гонконга — это преимущественно богатые белые мужчины.

(Cresswell T. Place: A Short Introduction. P. 71)

Разумеется, в контексте выставки кажется важным, что в фотосерии Дана ван Голдена показана именно девочка, а не то, что этот художник хочет что-то сказать о процессуальности в искусстве. Спросив у волонтера, которая работает здесь с детьми, что означает название «Нойс», я не получил ответа. Она настаивала на том, что это работа о движении, и направила меня к мужчине у информационной стойки. Она была занята детьми и совершенно не обязана знать такие подробности, даже если может ответить на мой вопрос. Кураторы, очевидно, имели в виду именно то, что она сказала, — это работа о движении. Улыбчивый мужчина у информационной стойки рассказал мне, что в этой работе художник сфотографировал свою дочь, крутящую колесо перед картиной Ива Кляйна, и происходило это, вероятно, в музее или на выставке в городе Нойс. Если вспоминать феминистскую критику Ива Кляйна, то все кажется понятным. Но на этой выставке физическая активность девочки в музее противопоставлена машине, устремленной вперед. О чем это? О конфликте тела и машины? Именно женского тела? Интересно было бы услышать мнение феминисток по этому поводу. Наверное, я не должен делать столь поспешных выводов.

В пресс-релизе было сказано, что «в "Лаборатории семьи" всегда есть сотрудник музея, который ответит на вопросы». Могу подтвердить. Все три дня, которые я провел в музее Стеделик, там все время кто-то был, и это всегда были женщины.

Реакционное чувство места, беспокоящее Харви и Мэсси, отмечено по крайней мере тремя взаимосвязанными мыслительными ходами:

1. Близкая связь между местом и конкретной формой идентичности.
2. Желание показать место как аутентично укорененное в истории.



3. Необходимость четко ощущать границы места, отделяющие его от всего остального мира.

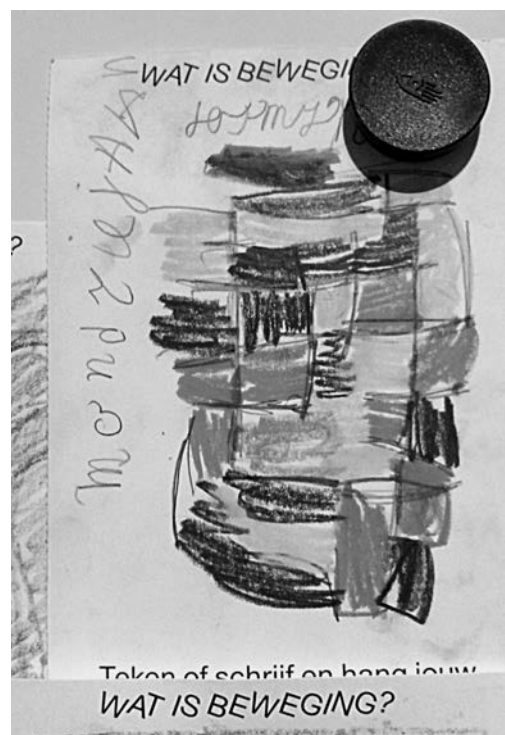
Первое предполагает, что определенное место обладает своей уникальной идентичностью: Нью-Йорк значит одно, а Уэльс — другое. Часто эта идентичность основана на расовой идее.

(Cresswell T. Place: A Short Introduction. P. 72)

Набравшись смелости (поскольку в одиночку я никак не попадаю в категорию «семья»), я решил поговорить с одной из женщин. Она рассказала о концепции этого места, о том, что она волонтер, что общение со зрителем устроено так, чтобы и взрослые, и дети могли высказать все, что они думают и чувствуют в связи с произведениями в музее. Звучало это красиво, и мне почти понравилось. Для сбора мнений были разработаны специальные листочки, куда можно вписывать слова в заготовленные «бабблы», словно твои слова — это реплика из комикса. Это мне понравилось чуть меньше, но было понятно желание музея узнать мнение посетителей без излишнего официоза. И желательно прежде, чем дело дойдет до суда — как это в последнее время случалось в России.

В телевизионных дебатах в сентябре 1980 года Рональд Рейган произнес: «Я всегда верил, что эта земля была помещена здесь, между двумя океанами, каким-то божественным планом. Она расположена так, чтобы ее обнаружили люди особого рода — народ, который любит свободу, те, кто имел мужество, преодолевая себя, оставить очаг и родину, и пришел туда, где нет ничего, где была дикая местность. Мы говорили на разных языках, высадились на этом, восточном берегу, прошли через горы, прерии, пустыни и дальние Скалистые горы на Тихом океане, построили города и фермы, школы и церкви». [...] Рейган использует давнишние взгляды на Америку как на нацию фронта, преследуя конкретные политические цели.

(Cresswell T. Place: A Short Introduction. Pp. 72–73)



Спускаясь по лестнице, я обнаруживаю по двум сторонам работы Эдварда Мейбриджа «Движение животного. Пластины 39 и 99». Обе фиксируют движение женщины. На второй из них изображена обнаженная женщина на лестнице. Хотят ли кураторы, поместив пластину именно на лестнице, способствовать тому, чтобы зритель идентифицировал себя с этой женщиной? Я замечаю, что помимо обычных табличек все работы дополнительно сопровождаются неким текстом. На пластине 99 он звучит так: «Ты иначе двигаешься двигаешься двигаешься, когда ты без одежды?»

В самой нижней части, на фоне венозного цвета стен расположены мониторы, направленные в разные стороны. Сидя на подушках и ступеньках или лежа на матрасе, можно познакомиться с классическими видеоработами: Питер Фишли «Ход вещей» (*Der Lauf der Dinge*, 1987), Йоб Кулевейн «Прыжок» (*Jump*, 1998), Эд ван дер Элскен «Перемещенные движения» (*Bewogen Beweging*, 1961) и трехминутное видео со звуком Ринке Дейкстры «Танцующая пара. Тихуана, Мексика, 25 января 2004» (*Dancing Couple Tijuana Mexico*, 25 January 2004, 2004). Легко догадаться, что на всех этих видео зафиксировано какое-то движение. Впрочем, я знаю мало видеоработ, в которых не было бы никакого движения, даже если речь идет, к примеру, о статичных кинопортретах Уорхола. Наверняка читатель этих строк уже понял, что во всей экспозиции есть только одно произведение женщины, — это работа Ринке Дейкстры. Примечательно расположение дисплея, на котором демонстрируется это видео, — он обращен к полу. Чтобы увидеть видео-эскиз, зритель должен лечь навзничь ногами к лестнице на красный матрас в самой нижней точке зала. Видимо, я не самый подходящий зритель для этого видео — рост у меня 172 см, и ноги при этом приходится класть на лестницу. Примечательная поза. Полагаю, она довольно точно воспроизводит положение женского тела в гинекологическом кресле. Или эта ассоциация навеяна красными стенами и обнаженными женскими телами, спускающимися по лестнице?

Итак, на этом видео камера средним планом (по пояс) снимает танцующую пару. Только один кадр. Мужчина и женщина — наконец-то мое ожидание патриархального удовлетворено, хотя я уверен, что подобное видео могло бы быть таким же, если бы речь шла об однополый танцующей паре. В течение всего лишь трех минут парного танца лица мужчины и женщины меняются: от радости к скуке, от скуки к автоматизму, от автоматизма к недовольству. Мне представляется, что эта довольно точная фиксация разрывает чудовищное повествование, выстроенное выставкой. Однако кураторская подпись озвучивает полностью противоположную мысль: «Не правда ли это забавно двигаться двигаться двигаться вместе?»

Джеральдина Пратт, канадский географ, исследовала жизнь филиппинских наемных работниц и работников в Ванкувере. Она рассказывает историю женщины по имени Мхай. Мхай использовала комнату в доме своих работодателей, чтобы сделать себя видимой. «Я принесла картинку в рамке и повесила ее на стену. До этого все стены были голыми. Я сделала это без разрешения хозяев, поскольку подумала, что раз я плачу за эту комнату, мне можно здесь что-то сделать. Я кое-что изменила, поставила мебель, телевизор (так, как мне этого хотелось). Я оставила дверь открытой, чтобы они (мои работодатели) могли увидеть, что это моя комната и что она уже не такая скучная».

(Cresswell T. Place: A Short Introduction. Pp. 82–83)

Яков Каждан

Родился в 1973 году в Москве. Художник. Живет в Москве.

Сергей Ромашко

Три родовые травмы новоевропейского музея

С самого начала следует заметить, что корявое слово «новоевропейский» попало в заголовок совсем не случайно. Это важный момент для понимания происходящего. Дело в том, что даже достаточно ученые мужи имеют обыкновение рассуждать о некоем «музее» вообще, словно это камень, пролежавший у дороги пять тысяч лет и ничуть за это время своего нрава не переменявший. В действительности это совсем не так, и картинка, возникающая в голове большинства произносящих слово «музей», относится к реальности, в историческом времени недавней, да к тому же, видимо, уже и уходящей, так что важно понять, от чего мы уходим, чтобы было легче рассуждать и о том, к чему идем.

Отчасти виновато, как нередко бывает, древнее слово-долгжитель «музей» (греческое *μουσεῖον*, откуда лат. *museum* со всеми последствиями), при том, что знание этимологии в данном случае не многим полезнее, чем знание, что слово «электрон» происходит от греческого обозначения янтаря, для понимания электротехники. Хотя...

Травма первая: храм

Происхождение новоевропейского музея путаное, и родителями его значатся самые разные фигуры. За всей несусразицей маячит дворец, и это, пожалуй, действительный прародитель, но трогать его не решаются, потому как происхождение тогда явно незаконное, и все остальные суетятся только для прикрытия, как было принято в таких случаях, когда незаконное дитя отдавали на воспитание в приличное место. Не стоит нарушать традиции и на этот раз: оставив мор-

ганатические тайны на будущее, попробуем разобраться в ближайшем окружении. Тем более что все эти фигуры имели отношение к происхождению музея.

Дело не только в этимологии. Верно, что первоначально у греков и римлян музеем называли святилище муз. Святилище и важно в данном случае, как отмеченное пространство.

Муз было много, и занятия их по нашим сегодняшним представлениям не всегда относятся к искусствам, охватывая широкую полосу человеческих умений от механики до музыки (которая, собственно, и получила от муз свое наименование как общая представительница искусств). Тем не менее, как ни странно, базовые музеи Нового времени во многом соответствуют этой древней мифологии (от музеев естественной и общественной истории через музыкальные музеи к планетарию и музею космонавтики). Хотя в данном случае речь будет идти именно о мусическом в узком смысле — об искусстве и художественных музеях, которые во многом представляют музей как таковой.

О древней связке эстетики и культа известно давно и особо рассматривать ее не стоит. Хотя философски-теологический вопрос, насколько божественной сущности отвечает именно некое благолепие, также имеет давнюю историю, можно все же заметить, что изгнать эстетику из храма не удалось никому. Ведь любой ригоризм святилища воспринимается (да и замышляется) именно как ригоризм, который эстетику никак не исключает, а только выворачивает ее наизнанку, представляя своего рода нулевую или даже отрицательную эстетику, по-



Луиза Лоулер «Большой», 2002–2003



Барбара Блум «Царство нарциссизма», 1988–1989

добно тому, как чисто белое или чисто черное (или черно-белое) визуальное решение представляет собой нулевой хроматизм и тем самым воспринимается как определенное цветовое решение, хотя в строгом смысле цвет в этом случае именно отсутствует. Эстетство в случае нулевой/отрицательной эстетики оказывается гораздо более напряженным, чем в случае разного рода традиционной обряженности. Не говоря о старых примерах ригоризма и минимализма вроде японского сада камней, можно напомнить о манере раннего Витгенштейна, который, создавая по видимости очищенный от всякой риторики, логически замкнутый текст, на самом деле предавался изощренному эстетству, породившему и подражания (в первую очередь именно эстетические, стиливые), и культовые устремления.

Процесс секуляризации Нового времени выводил эстетику в основной части за пределы культа, но расставаться с культовыми понятиями человеку оказалось трудно. Культ не отделялся и тянулся за эстетикой как неистребимая память о прошлой жизни. Художника объявили сначала подобием творца, а потом и творцом. Возникающий музей был объявлен храмом искусств (подобно тому, как научно-образовательные учреждения — храмами науки). Переход был представлен зримо и предметно в зданиях первых музеев, которые строились по образцу расхожих представлений о классических храмовых сооружениях, как, например, один из первых музеев, создававшихся именно как открытое публичное заведение новой Европы — Фридрицианум в Касселе, заверченный в конце XVIII века, в самый напря-

женный период десекуляризации общественной жизни.

А если храм — то значит отмеченное пространство. Сосредоточения и медитации. Отсюда издевательское замечание Валери о том, что в музее полагается говорить тише, чем обычно (и сейчас в традиционных музеях служитель может напомнить шумным посетителям, что они «в музее», что предполагает особое поведение), и всякого рода традиции в духе «служенья муз», поскольку служба — также принадлежность храма. В любом случае речь о том, что музей, подобно храму — особое, отмеченное место. Это место, например, где традиционно собирались ценности, поскольку предполагалось, что грабить храм — последнее дело. Важнее все же, что храм, а за ним музей — не только хранилище, но именно особое место, в котором происходят пространственно-временные смещения. Поход в музей, как и поход в храм — особое действие, в результате которого человек выпадает из бытовых измерений. Он оказывается там, куда попасть либо не просто (пространственный разрыв), либо невозможно (временной разрыв). Выводя человека за пределы привычного пространственно-временного континуума, храм мог заменить паломничество (ср. храм как хранилище реликвий либо их частиц, а также строительство европейских храмов, повторяющих облик храмов Святой Земли), либо вырвать человека из череды будничных событий. Музей-святилище также предлагает — уже десаكرализованный вариант — замену культурного паломничества посещением соответствующих залов. Более чем вековые эстетические метания от романтизма и постромантизма до неоромантизма, модерна и дадаизма вполне отражают и культовую ломку человека искусства, и не покидающее его чувство недостаточности, шаткости такой замены веры в ситуации, когда исчезает высшая инстанция, гарантирующая отмеченность культового пространства, и художник должен своими слабыми силами гарантировать преодоление пространства и времени.

В любом случае здесь важно, что первая родовая травма музея предполагает: музей — это место.

Травма вторая: коллекция

Многие музеи либо выросли из коллекций, либо унаследовали какие-то коллекции. Есть важная точка соприкосновения: коллекция и музей предполагают изъятие предметов из привычного состояния (в нормальной жизни человек не собирал в своем доме без надобности множество самоваров, например, а коллекция и музей именно так и возникают). В этом их сила, в этом их слабость. Из-за приема изъятия из привычного состояния возникло представление, будто музей — это тоже коллекция, только большая (варианты: очень большая, много коллекций и т.д.). На самом деле это не так.

Коллекция в основной своей форме — результат страсти (пусть даже эта страсть опосредована, когда влиятельный и состоятельный коллекционер собирает предметы не сам, удовлетворяясь результатами чужих поисков). Коллекционер пристрастен, и потому коллекция может представлять очень специфический интерес, не соответствующий интересам других людей. Осуждать его за это бессмысленно, к тому же со временем ожидания других могут измениться, так что самые причудливые коллекции временами приобретают общественный интерес. Но к коллекционированию это прямого отношения не имеет (если не считать, конечно, случаев, когда коллекция лишь повод удовлетворения другой страсти — стремления к славе, например). Страсть коллекционера,



Марсель Бротарс «Музей: детям вход воспрещен», 1968–1969



Андреа Фрэйзер «Музейные шедевры», 1989

как и любая страсть вообще, не нуждается в оправдании и как таковая находится за пределами рациональности (хотя анализ, например психоаналитический, может выявить причины соответствующих симпатий и антипатий).

Состав музея часто называют его коллекцией (собранием), но это, в сущности, метафора. Если коллекционер пристрастен, то музейный работник беспристрастен, он следует не привязанности, а концепции (это не значит, что музейный работник бесстрастен, но его преданность музейному делу, например, как и личное отношение к отдельным экспонатам — иное). Музей — общественное учреждение, а потому не должен зависеть от склонностей отдельных людей. Коллекционер, если он утратил страсть к одному из предметов коллекции, имеет право выбросить его; музейные работники действовать таким образом не имеют права. Коллекционер — любитель, музейный работник — профессионал. Коллекция — дело личное, и кому показывать коллекцию, а кому нет — дело коллекционера. Музей — дело публичное, поэтому в музее находятся экспонаты, то есть предметы, представленные на всеобщее обозрение (либо потенциальные экспонаты,

если они находятся в запаснике, однако это именно запасник, то есть в любой момент единица хранения готова стать экспонатом).

В обоих случаях аутентичность предметов чрезвычайно важна. Но для коллекционера аутентичность предмета — это дрожь прикосновения, ощущение фетишиста, обладающего возжеланным предметом страсти. Для музейного собрания аутентичность — установленный факт, необходимое условие, подтверждающее общественный статус учреждения. В обоих случаях речь идет о ценностях, пересекающихся в точке установления стоимости, однако ценность отношения здесь достаточно разная: физическое обладание или социальная причастность. Национальная галерея, как и национальная опера или национальная эпопея — общественное достояние.

Однако при всех расхождениях между коллекцией и музеем вторая родовая травма предполагает: музей — это вещи.

Травма третья: балаган

Если музей, в отличие от коллекции, дело общественное, то он предполагает привлечение публики. Нечто выставляется на всеобщее обозрение, потому что этому можно подивиться. Но подивиться приходят и на ярмарку, в балаган. Женщину с бородой тоже выставляют на всеобщее обозрение. Балаган — тоже дело общественное. Одна из линий становления новоевропейского музея — кабинеты редкостей (*cabinet de curiosités*, кунсткамера), в которых собиралось все, что поражало необычностью, редкостью, затейливостью, чужеродностью.

Отрыв собственно музея от балагана, от кунсткамеры — это отрыв любознательности от любопытства, созерцания от глазения, рефлексии от ротозейства, знания от нахватанности и просто набивания головы всячиной. Казалось бы, все в порядке. Но нет, с третьей травмой справиться, пожалуй, сложнее. У нас может быть великолепное здание, вызывающее восхищение и создающее квазисакральное, отмеченное пространство. У нас может быть собрание уникальных предметов, гарантирующее звание хранилища ценностей. Но если в музее нет публики — это позор. Это и есть третья травма.

Есть одна уже привычная уловка, позволяющая забыть о травме, — это специализация музея. Если в национальной галерее нет посетителей — это беда. Если в музее старинного натюрморта нет посетителей, наготове объяснения-отговорки: любителей натюрморта еще не пришло, музей нужен специалистам и т.д. За пределами специализации отговорки не работают: если время национального искусства не пришло, то и нации нет.

В определениях музея можно прочесть, что это учреждение, осуществляющее сбор, хранение и исследование каких-либо предметов. Большие музеи нередко публикуют разного рода исследования, посвященные материалам их коллекций. Казалось бы, здесь и кроется возможность расстаться с травмой. Но и тут возникают вопросы. Если обратиться к истории библиотеки — сестры музея (начинали они вместе, да и сегодня во многих музеях хранятся рукописи, потому что они представляют собой не просто тексты, но и аутентичные предметы), то можно заметить, что когда-то библиотекари и были самыми учеными людьми, потому что обретались около книг. Но затем все же произошло разделение на библиотеку и научное учреждение, и библиотекарь остался человеком ученым, но все же обладающим специфической квалификацией. Сотрудник музея, как и сотрудник библиотеки, должен, разумеется, понимать свой предмет. Более того, он может быть, например, замечательным искусствоведам или философом искусства. Но это другая специальность, и вполне уважаемый искусствовед может оказаться негодным музейным работником (точно так же, как литературовед или другой ученый не обязательно хорошо справится с задачами библиотекаря). Работа для специалистов — в режиме архива и хранилища — не то, что работа музея, работа публичная. Разные назначения.

Механические способы привлечения посетителей — не столько решение проблемы, сколько новая проблема. Работа в режиме *must see* у кого-то может вызвать зависть, но это напрасно. Толпа зевак скорее заставляет вновь пережить травму, чем позволяет от нее избавиться.

В любом случае никуда не уйти от того, что музей — это публика.

Время трансформеров

Если даже сто лет назад и существо музея, и его практика вызывали сомнения, то последние десятилетия просто заставили тех, кто с музеем связан, задуматься о его судьбе. Травмы, о которых старались забыть, вновь напомнили о себе, потому что сдвинулись привычные координаты: место, вещи и публика уже не те, что прежде.

Как быть с местом, когда старая география кончилась? Возможность посетить множество мест, даже если ты совсем не путешественник, стала реальностью, и тут обнаружилось, например, что многие музеи были скроены по одному лекалу и после десятого большого музея начинаешь переживать эффект *déjà vu* и сомневаться в острой необходимости посещения еще одного такого заведения. Чтобы помочь беде, музеи снялись с мест и вступили в сговор, создавая странствующие выставки, что в общем-то и неплохо (даже во времена странствий нет возможности побывать во всех городах Земли). Но и здесь есть свои темные пятна: приезжаешь в какое-либо место, приходишь в музей и обнаруживаешь на месте картины (скульптуры, объекта), которую, собственно, и хотел увидеть, табличку, сообщающую, что работа отправлена на временную экспозицию в другое место. Кроме того, попытка тотальной функционализации музейного пространства, когда из него изгоняется тот самый налет псевдосакральности и остаются только чистые экспозиционные возможности, тоже то и дело оборачивается возрождением благолепия и величественности, подавляющей посетителя, в новых обликах (ср. что старый, что новые музеи Гуггенхайма).

Не стоит уж говорить о том, что Воображаемый Музей Мальро стал реальностью — достаточно просто включить компьютер.

Как быть с вещами, когда и предметность, и аутентичность, в особенности в искусстве, потеряли свои старые опорные точки? Когда техника, благодаря все новым изобретениям (например, голографии и 3D-принтерам), активно наступает на уникальность предмета, а искусство, в свою очередь, от предметности все дальше уходит, превращаясь то в программное обеспечение, то в событие? Возможно, тут стоило бы вспомнить о явлениях, шедших в свое время параллельно с



Кшиштоф Водичко. Проекция на музей Хиршхорна, Вашингтон, 1988

ранним музеем, — например, об анатомическом театре или публичных экспериментах, демонстрировавших публике чудеса науки.

Тут как раз и публика оказывается неподатливой и готова, забыв о музее, вернуться к балагану в самый неподходящий момент. Можно, конечно, и заманивать, и загонять ее в музей (пробовали), но как сделать, чтобы массовость (идол времени) не деформировала сущность музея?

На старые травмы накладываются и новые рубцы. Музейные вещи (как и коллекционные) — это вещи, вышедшие из употребления (или выведенные из него в надежде, что через какое-то время и сами выйдут). В сущности, ненужные. За нужными вещами человек идет на рынок (в магазин), в крайнем случае, к соседу. Словосочетание «музей современного искусства» в таком случае оказывается сильно подозрительным. То есть либо умри и станешь классиком, либо классицизм какой-то ложный. Либо музей ненастоящий. Но если ориентироваться на употребимость и нужность, то есть на ценность, то с этим в наше время дела обстоят

еще хуже. Универсальная ценность сейчас измеряется, как известно, очень надежно и просто в соответствующем денежном эквиваленте. И аукционные дома не только теснят музеи, но и готовы обретать культовые черты. Замена ценности искусства ее денежным эквивалентом, превращение коллекции в финансовую стратегию — это будет сильнее «Фауста» Гете. Помимо всего прочего, это означает и то, что предметы искусства начинают уходить из общественного пространства в какое-то другое, пока не очень понятное.

Предлагать рецепты в этой ситуации — дело неблагодарное. Но пытаться забыть о родовых травмах все же, наверное, не стоит. И в любом случае остается возможным и не лишним: искать и обустривать места — работать с вещами — говорить с публикой. И не забывать о том, что в жизни бывает всякое. Даже то, чего вроде и не бывает.

Сергей Ромашко

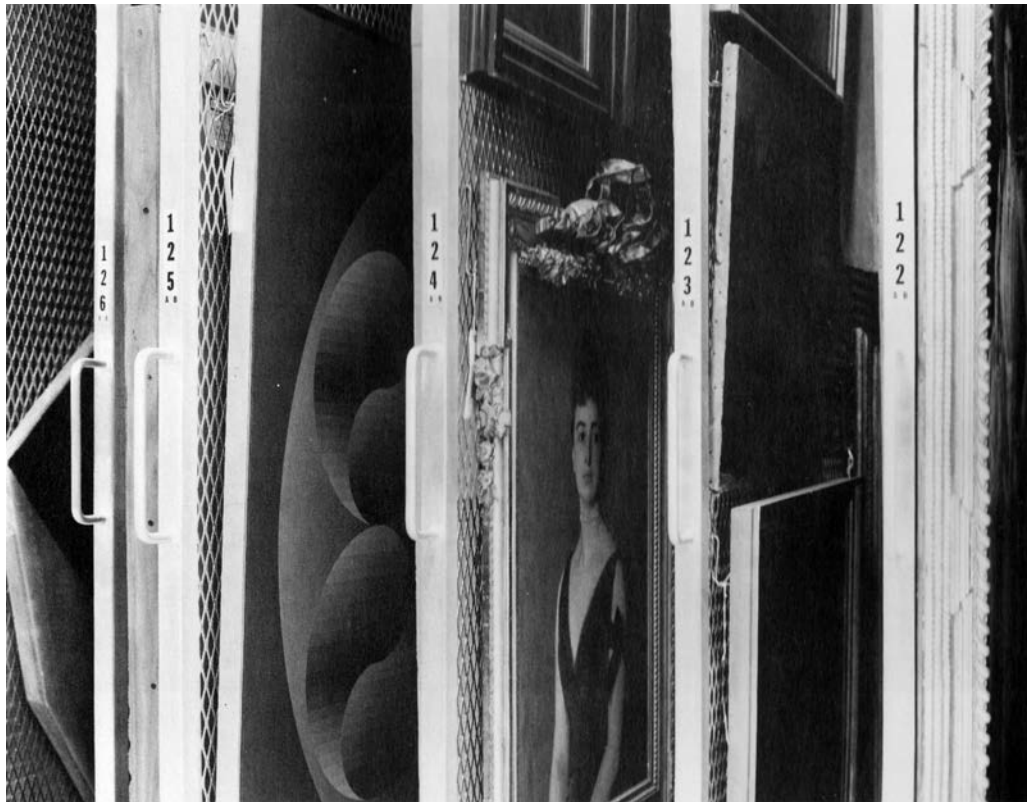
Родился в 1952 году в Москве.

Филолог, переводчик. Живет в Москве.

Теодор Адорно

Музей

Валери-Пруста



Материал проиллюстрирован работами Луизы Лоулер 80-х — 90-х

Памяти Германа фон Граба

Слово *museum* — «музейный» — носит в немецком языке несколько неприятный оттенок. Оно обозначает предметы, в отношении которых у зрителя утрачена живая реакция и которые умирают, если предоставить их самим себе. Их сохраняют не столько из потребности сегодняшнего дня, сколько из исторического пиетета. Музей и мавзолей объединяет

не только фонетическое сходство. Музеи — семейные усыпальницы произведений искусства. Они свидетельствуют о нейтрализации культуры. В них складываются художественные сокровища: рыночная стоимость вытесняет радость созерцания. И все же без музеев не обойтись. Кто сам не обладает коллекцией — а крупные частные коллекционеры становятся редкостью — может познакомиться с широким кругом живописных и скульптурных



произведений лишь в музеях. Если отвращение к музейности все же пересиливает и делается попытка показать, например, картины в их первоначальном антураже или сходной среде, во дворцах эпохи барокко или рококо, отчуждение оказывается даже еще более болезненным, словно перед нами новодел на месте разрушенного памятника; эстетство наносит искусству больший ущерб, чем даже беспорядочное нагромождение. То же касается и музыки. Программы больших концертных залов, по большей части организованные ретроспективно, все больше напоминают музейную экспозицию. Однако исполненный при свечах Моцарт оказывается униженным до костюмированного представления, а усилия, предпринимаемые, чтобы вернуть музыку из далей исполнительского искусства в контекст жизненной непосредственности, не только производят беспомощное впечатление, но и вызывают подозрение в суетливых реакционных поползновениях. Малер был прав, когда в ответ на предложение некоего доброхота затемнить концертный зал для создания соответствующего настроения ответил, что если концерт не заставляет забыть о том, что тебя

окружает, такой концерт ничего не стоит. Все эти сложности отражают фатальную ситуацию, в которой оказалось то, что именуется культурной традицией. Как только из нее уходит всеобъемлющая, несущая сила и на нее просто ссылаются, потому что обладать традицией дело хорошее, тогда то, что от нее еще осталось, деградирует до состояния подручного средства. Сколоченное на потребу публике представление оказывается издевательством над тем, что предполагалось сохранять. Если увериться, будто аутентичность может быть восстановлена усилием воли, — становишься жертвой безнадежной романтики; осовременивание прошлого оказывается насилием над ним и не прибавляет к нему ничего хорошего; если же радикальным образом отказаться от возможности быть причастным традиции, от столь рьяной верности культуре, — погружаешься в варварство. Мир вышел из равновесия, и в подтверждение тому получается, что как ни возьми за дело — все выходит не так.

Однако не стоит успокаиваться на общей констатации негативного состояния. Духовная тяжба о музейном деле нуждается в примене-

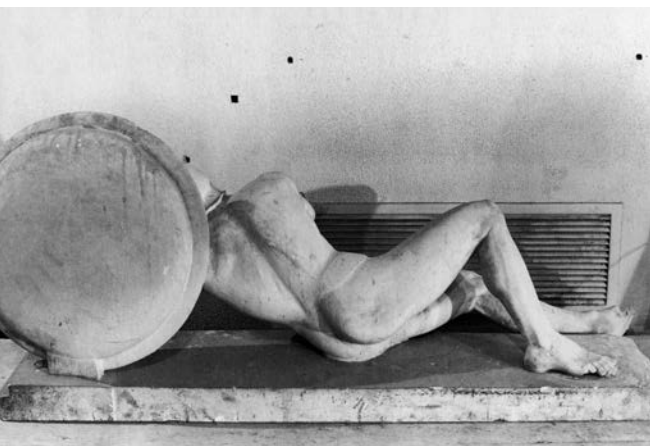
нии специфических аргументов. Для этого имеются два замечательных документа. Два достойнейших представителя последнего поколения французских поэтов, Поль Валери и Марсель Пруст, высказались по поводу музея, причем прямо противоположным образом; правда, оба высказывания не были полемическими выпадами друг против друга, и судя по всему, они даже не знали о существовании противоположного мнения. Валери в публикации для сборника, посвященного Прусту, особо указывал на то, сколь мало он знаком с его романами. Обсуждаемый далее текст Валери называется «Проблема музеев», и его можно прочесть в том же эссеистике Валери «Об искусстве». Что же касается Пруста, то соответствующий пассаж находится во втором томе романа, «Под сенью девушек в цвету».

Выпад Валери совершенно очевидно направлен против ошеломляющей избыточности экспозиции Лувра. Он не слишком любит музеи. В них хранится столько удивительного, но так мало восхитительного. Слово *délices*, которое он при этом употребляет, относится, кстати говоря, к числу совершенно непереводаемых: «наслаждение» отдавало бы фельетоном, «улада» — вагнеровской тяжеловесностью, «восхищение» было бы, пожалуй, ближе всего, но ни одно из слов не передает отзвук воспоминания о феодальных утехх, который присущ позиции *l'art pour l'art* со времен Вилье де Лиль-Адама и который в немецком языке отразился разве что в комическом варианте в духе «Кавалера розы», через слово *deliziös*, «прелестный». Во всяком случае аристократичный Валери испытывает стеснение уже от авторитарного жеста, лишаящего его на входе трости, как и от таблички, запрещающей курение. Среди скульптур он наблюдает холодное смятение, нагромождение оцепенелых существ, каждое из которых требует небытия прочих, странный организованный беспорядок. Среди представленных для созерцания картин, издевательски замечает Валери, зрителя охватывает священный ужас: человек начинает говорить хотя и громче, чем в церкви, но все же тише, чем в обычной жизни. Остается непонятным, зачем приходить сюда: приобщаться к знаниям, умиляться или же исполнить долг, следуя установленным законам приличия. Здесь происходит, считает Валери, встреча утомления и варварства. Ни

культура наслаждения, ни культура разума не смогли бы воздвигнуть подобный дом бессмыслицы. В нем покоятся мертвые видения.

Орган слуха, полагал Валери, который был не так близок к музыке, а потому мог поддаваться иллюзиям, находится в лучшем положении: никто не потребует, чтобы ухо одновременно слушало десять оркестров. Наконец, и ум не производит разом все возможные операции. И лишь подвижный взор должен одноmomentно охватывать и портрет, и вид моря, и бытовую жанровую сценку, и торжественную процессию, а прежде всего — совершенно не сочетающиеся друг с другом живописные манеры. А ведь чем прекраснее картины, тем больше они отличаются друг от друга: это редкости, уникалы. Порой говорят: эта картина убивает все другие вокруг нее. Если об этом забыть, наследие погибнет. Подобно тому как человек теряет силы от избытка технических средств, считает Валери, так же беднеет он от избытка своих богатств.

Аргументацию Валери несомненно отличают культурно-консервативные акценты. Его явно не заботила критика политической экономики. Тем более удивительно, что эстетический нерв, отмечающий ложное богатство, так точно указывает на факт избыточного накопления. Он прибегает к метафорическому употреблению точного экономического выражения и говорит о нагромождении капитала, избыточного, и потому неиспользуемого. Все происходящее — творит ли художник, умирает ли богат — идет музеям на пользу; подобно казино, в проигрыше они не остаются, и именно в этом заключается их проклятие. Потому что люди чувствуют себя потерянными и удрученными в галереях, они одиноки перед таким обилием искусства. На все это возможна только одна реакция, которую Валери считает тенью прогресса во всяком овладении материальным, — нарастающая поверхностность. Искусство становится делом воспитания и информации, Венера превращается в документ, а образование в вопросах искусства оборачивается поражением. Совершенно так же Ницше в «Несвоевременных размышлениях» рассуждал о пользе и бессмысленности истории. В шоковом переживании музея Валери постигает историко-философское прозрение об отмирании произведений искусства: в музее мы казним, говорит он, искусство прошлого.



Даже выйдя на улицу, Валери не может отделиться от великолепного хаоса музея — это можно было бы считать параболой анархии товарного производства в развитом буржуазном обществе — и ищет причину своего недомогания. Живопись и Скульптура, подсказывает ему демон познания, — осиротевшие дети. «У них умерла мать — мать их, Архитектура. Пока она жила, она указывала им место, назначение, пределы. Свобода бродяжничества была им заказана. У них было свое пространство, свое точно определенное освещение, свои темы, свои сочетания... Пока она жила, они знали, чего хотят... Прощай, говорит мне эта мысль, дальше я не пойду». На этом романтическом жесте рефлексия Валери замирает. Оставляя ее движение незавершенным, Валери ускользает от неизбежного в противном случае следствия радикального культурного консерватизма: необходимости порвать с культурой, чтобы сохранить ей верность.

Взгляды Пруста на музей искуснейшим образом вплетены в «Поиски утраченного времени». Лишь в этом контексте можно оценить их во всей полноте. Размышления Пруста, в которых он обращается к старому, дофлоревскому искусству романа, не являются всего лишь наблюдениями над предметом, но оказываются связанными подспудными ассоциациями с изображаемым и вместе с самим повествованием входят в гигантский эстетический континуум, континуум внутреннего диалога с самим собой. Он рассказывает о поездке на курорт Бальбек. При этом он отмечает цезуру, которой поездки делят течение

нашей жизни, перенося нас «от одного имени к другому». Местами, в которых пролегает эта цезура, являются прежде всего вокзалы, «особые места [...] которые хотя и не составляют, так сказать, часть города, но зато носят его имя на вывесках, а главное, содержат в себе его своеобразную сущность». Вокзалы, как и все, что оказывается под взором воспоминаний Пруста, словно высасывающих интенцию из своего предмета, становятся историческими прототипами, причем трагическими, поскольку это прототипы расставания. О стеклянном зале вокзала Сен-Лазар говорится, что он «расстилал над развороченным городом бескрайний сырой небосвод, чреватый ужасами, как драма, похожий на иные небосводы, почти парижски современные, Мантеньи или Веронезе, под которым может произойти только что-нибудь страшное и торжественное, вроде отхода поезда или воздвижения креста».

Роман обходит молчанием ассоциативное звено перехода от вокзала к музею, а именно изображающую этот вокзал картину страстно любимого Прустом Клода Моне, которая сейчас находится в коллекции выставочного зала Же-де-пом в Париже. Без особых предисловий он сравнивает вокзал с музеем. Оба этих места изъяты из поверхностного контекста конвенциональных практических вещей, и к этому можно было бы добавить: оба они несут в себе символику смерти: вокзал — древнюю символику отбытия, музей — символику творения, *'l'univers nouveau et périssable'*, нового и брэнного универсума, созданного художником. Подобно рассуждениям Валери, мысли Пруста вращаются вокруг смертности артефактов. Претендующее на вечность, говорит он в другом месте, несет в себе мотивы собственного разрушения. Решающие фразы о музее включены в живописную характеристику вокзала: «Но, во всех областях, наше время страдает манией показывать предметы только вместе со всем, что их окружает в действительности, и тем самым уничтожает самое существенное — акт сознания, отделивший предметы от действительности. Картины "выставляют" среди мебели, безделушек, обоев в стиле ее времени, в безвкусной обстановке, которую превосходно умеет создавать нынешняя хозяйка дома, еще недавно глубоко невежественная, а теперь целые дни проси-

живающая в архивах и библиотеках, и в этой обстановке произведение искусства, на которое мы смотрим во время обеда, не вызывает у нас упоительного восторга, чего мы вправе требовать от него только в зале музея, благодаря своей наготы и отсутствию каких бы то ни было отличительных особенностей явственнее символизирующей те духовные пространства, куда художник уединялся, чтобы творить». Тезис Пруста сравним с тем, о чем вел речь Валери, потому что Пруст разделяет с Валери представление, согласно которому общение с искусством дарит счастье и радость. Если Валери говорит о *délices*, то Пруст — о *joie enivrante*, упоительном восторге. Вряд ли какой-либо другой признак мог бы точнее характеризовать не только различие между прошлым поколением и нынешним, но также и различие между немецким и французским отношением к искусству, чем это представление. Уже когда роман «Под сенью девушек в цвету» был написан, выражение «наслаждение от искусства» звучало по-немецки трогательно-мещански, подобно банальным рифмовкам в стихах Вильгельма Буша. Между тем именно это наслаждение, в которое Пруст и Валери верят, словно в заверения восхищенной матери, и раньше вызывало сомнение. Тому, кто близко общается с произведениями искусства, они обычно столь же мало представляются предметами умиления, сколь и собственное дыхание. Скорее уж он сожительствует с ними, как современный обитатель средневекового города, который в ответ на замечания приезжего о красоте зданий угрюмо бормочет «да, да», зато прекрасно ориентируется во всех закоулках и подворотнях. Однако лишь там, где царит жесткая дистанция между произведением искусства и зрителем, которая и позволяет наслаждение, может возникнуть вопрос о жизни или смерти произведения. Кто в произведении искусства как дома, а не просто заезжий визитер, вряд ли вообще будет им задаваться. Однако оба француза, не только сами творившие искусство, но и постоянно размышлявшие о своем творчестве, похоже, еще несколько не сомневаются в счастье, которое произведение искусства должно дарить посторонним. Их согласие заходит так далеко, что им даже что-то известно о смертельной вражде между произведениями искусства, сопровождающей то

самое счастье, что возникло в их борьбе. Правда, Пруст не боится этой вражды и приветствует ее, словно он настолько онемечился, что стал комическим персонажем Шарлюса. Тяжба между произведениями искусства для него — выяснение истины; школы, говорят в романе «Содом и Гоморра», поглощают друг друга, словно микроорганизмы, и благодаря их борьбе жизнь продолжает существовать. Такой диалектический взгляд, не останавливающийся на существовании единичного, а переходящий на общее, позволяет Прусту занять противоположную Валери позицию и высказать извращенную терпимость в отношении музеев, тогда как для Валери беспокойство о продолжении существования произведений превыше всего.

Мерилом этого продолжения выступает «здесь и сейчас». Искусство для Валери потеряно, если оно утратило свое место в непосредственной жизни, функциональный контекст, в котором оно существовало, в конце концов — связь с возможным употреблением. Живущий в нем ремесленник, порождающий вещи, стихи с той точностью очерчивающего их контура, которая включает учет их окружения, стал столь бесконечно зорким в отношении места произведения искусства, места в материальном и духовном смысле, как если бы художник вознес свое чувство перспективы до чувства перспективы реальности, в которой само произведение искусства только и обретает подлинную глубину. Его позиция — позиция художника в смысле ее непосредственности, однако он доводит ее до крайнего, отчаянного следствия. Он следует принципу *l'art pour l'art* до самого порога его отрицания. Для него важно чистое произведение искусства как объект ничем не нарушаемого созерцания, однако он так долго и пристально всматривается в него, что обнаруживает, что именно как предмет подобного чистого созерцания оно умирает, вырождается, превращаясь в поделку, служащую украшением, и лишается того благородства, которое и для произведения искусства, и для самого Валери составляет *raison d'être*. Чистому искусству грозит овеществление и равнодушие. Пониманием этого и ошеломляет его музей. Он обнаруживает, что произведениями чистого искусства, способными выдержать созерцание по-настоящему, являются лишь те не



принадлежащие к чистому искусству произведения, которые не исчерпываются этим созерцанием, а указывают на некоторые общественные отношения. А поскольку Валери как неподкупный великий рационалист знает, что это состояние искусства безвозвратно ушло, скрывающемуся в нем антирационалисту и бергсонианцу остается только одно: оплакивать окаменевшие произведения.

Романист Пруст начинает почти там, где умолкает лирик Валери, он обращается к посмертной жизни произведений искусства. Ведь изначальная позиция Пруста в отношении искусства прямо противоположна позиции эксперта и автора. В основе он — восторженный созерцатель, любитель, склонный к тому непомерному и подозрительному для художников почтению в отношении произведений искусства, которое свойственно только тем, кто словно рвом отделен от произведений. Можно было бы даже, несколько преувеличивая, сказать, что его гениальность не в последнюю очередь заключалась в том, что он столь последовательно проводил линию пассивного потребителя искусства (в том числе такого, кто и в самой жизни выступает зрителем), пока она не перешла в свою очередь в новый тип продуктивности, пока сила созерцательности внутреннего и внешнего не вознеслась до работы над прошлым, до непроизвольной памяти. Любитель изначально гораздо больше подходит на роль обретающегося в музее, чем эксперт. Эксперт, как Валери, ощущает свою близость с мастерской

художника, тогда как любитель, Пруст, планирует по выставке. В его отношении с искусством есть нечто экстерриториальное, и некоторые его ошибочные суждения, например, в вопросах музыки — какое отношение имеет услужливый китч его друга Рейнальдо Ана к роману, который в каждой фразе непреклонной утонченностью обнуляет общепринятые оценки, — обнаруживают неизменные следы дилетантизма. Однако он перековал эту свою слабость в инструмент силы столь великолепно, как это удавалось разве что Кафке. Насколько наивнее звучат его восторженные отзывы об отдельных произведениях искусства, в особенности итальянского Ренессанса, чем слова Валери, настолько менее наивно относился он к искусству как таковому. Утверждение о наивности такого человека, как Валери, у которого творческий процесс и рефлексия по поводу этого процесса неразрывно переплетены, может показаться провокативным. Однако он и в самом деле был наивен в том отношении, что не терпел сомнения в категории произведения искусства как таковой. Он принимал ее, используя соответствующее английское выражение, *for granted*, и динамика его мышления, его историко-философская энергия возносилась именно в верности этой категории. Она становится критерием того, как меняется внутренний склад произведения и опыт общения с ним. Что же касается Пруста, то он совершенно свободен от имманентного фетишизма художника, который сам производит вещи. Для него произведения искусства с самого начала, наряду с их специфической эстетической составляющей, представляют иное, часть жизни того, кто их созерцает, элемент его собственного сознания. Благодаря этому он вычленяет в них слой, чрезвычайно отличающийся от того, с которым соотносится закон формы произведений. Этот слой — не что иное, как тот слой, который высвобождается только вместе с историческим развитием произведений искусства, как раз уже предполагающим смерть живой интенции произведения искусства. Наивность Пруста — вторая наивность; на каждой ступени сознания воспроизводится в расширенном виде новая непосредственность. Консервативная вера Валери в культуру как чистое самоценное бытие едко критикует культуру, разрушающую это бытие в силу своей собст-

венной исторической тенденции, тогда как необычайная способность улавливать изменения восприятия, решающая форма реакции у Пруста, приводит к парадоксальной возможности восприятия исторического измерения как ландшафта. Он почитает музеи как подлинное творение божие, которое, согласно метафизике Пруста, не может завершиться, а в каждый конкретный момент познания, в каждом изначальном художественном прозрении свершается заново. В своем изумленном зоре он сохранил частичку детства; в противоположность ему Валери говорит об искусстве как взрослый. Если взрослому кое-что известно о власти истории над созданием и восприятием произведений искусства, то Пруст знает, что история хозяйничает внутри самих произведений искусства, словно процесс эрозии. *'Ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'oeuvre'* — эти слова вполне можно перевести как «То, что называют последующим существованием, — это жизнь произведений после смерти». В способности артефактов к эрозии Пруст обнаруживает их сходство с природной красотой. Ему знаком вид руины как второй жизни вещей. Поскольку у него ничто не обладает способностью продолжения иначе как опосредованное воспоминанием, его любовь ко второй, уже прошедшей жизни, крепче, чем к первой. Вопрос эстетического качества для эстетизма Пруста вторичен; в знаменитом пассаже он прославляет низкопробную музыку ради воспоминания о жизни слушателя, которое сохраняется в любой старой песенке вернее и пронзительней, чем это когда-либо было способно сделать сочинение Бетховена, само по себе сущее. Сатурнический взор воспоминания пронзает завесу культуры: культурные слои и различия, лишённые изолированности как область объективного духа и вовлеченные в поток субъективности, теряют те патетические притязания, которым еще сохраняет нерушимую верность еретическая позиция Валери. Музейный хаос, который вызывает отвращение Валери, потому что этот хаос искажает выражаемое произведениями, у Пруста обретает свое собственное выражение: трагизм. Для Пруста смерть произведений в музее пробуждает их к жизни; лишь в силу утраты порядка живого, в котором они функционировали, и должна развиваться их истинная

спонтанность: уникальность, имя, то, в чем великие произведения культуры оказываются большим, чем просто культура. Форма реакции, свойственная Прусту, в удивительной утонченности хранит слова Гете из дневника Оттилии, согласно которым все совершенное в своем роде указывает за пределы своего рода, — явно неклассическое положение, которое оказывает искусству честь, релятивизируя его.

Однако тот, кто не желает ограничиваться культурно-историческим пониманием, не может обойти вопрос о том, кто же прав: критик или спаситель музеев. Для Валери музей — обитель варварства. В основе его подхода представление о сакральности культуры, которое он разделяет с Малларме. В отношении всех возражений, которые вызвала эта религия сплина, в особенности актуально-социальных, необходимо подтвердить тот момент истины, который в ней присутствует. Только то, что существует ради себя самого, без оглядки на людей, которым оно должно угодить, исполняет свое человеческое предназначение. Ничто в такой мере не способствовало дегуманизации, как образованная при господстве всемогущего разума всечеловеческая вера, будто творения духа получают оправдание лишь в силу того, что они существуют для чего-то другого. Валери невероятно авторитетно утвердил объективный характер этих порождений, имманентную гармонию произведения искусства, и указал на контрастирующую с ней случайность субъекта, поскольку он сам был знаком с субъективностью опыта, с принуждением в работе художника. В этом он, безусловно, превосходил Пруста: он был неподкупен и стоек, тогда как свойственный Прусту примат непрерывного течения опыта, который не терпит ничего застывшего, разделяет с Бергсоном темное пятно конформизма, готовности приспосабливаться к изменчивой ситуации. У него есть пассажи об искусстве, которые из-за распушенного субъективизма начинают походить на те банальности, что обращают произведения искусства в проективные тесты, тогда как Валери порой, и едва ли без иронии, жалуется на то, что качество стихотворений не поддается замерам. Согласно высказыванию из романа «Обретенное время», труд писателя не что иное, как своего рода оптический прибор, который он предлагает читателю,



чтобы тот открыл в себе то, что без книги он, возможно, не смог бы открыть. И то, что Пруст выдвигает в защиту музея, тоже мыслится, исходя из человека, а не от предмета. Не случайно он отождествляет то, что должно появиться в музейной послежизни произведений, с субъективным, с внезапным актом творения, в котором произведение искусства отрывается от реальности. Он находит его отражение в изолированности порождений, которую Валери считает их позорным клеймом. Только эта неверность распущенного субъективизма в отношении объективного духа позволяет Прусту пробить имманентность культуры. Ни Валери, ни Пруст не правы в том латентном судебном процессе, который идет между ними; найти примирительную процедуру для них тоже не удастся. Однако их конфликт самым пронзительным образом отражает конфликт в самом деле, и оба представляют моменты той истины, которая оказывается разворачиванием противоречия. Фетишизация объекта и самовлюбленность субъекта корректируют друг друга. Эти позиции переходят друг в друга. Валери приходит к познанию самоценного бытия произведения искусства в ходе непрестанной саморефлексии, тогда как субъективизм Пруста, напротив, надеется, что идеал и живое будут спасены искусством. Двигаясь против культуры и прорывая ее, он демонстрирует негативность, критику, спонтанный акт, в случае бытия отсутствующий. Тем самым он отдает должное произведениям искусства, которые являются таковыми лишь в той мере, в какой они вопло-

щают эту спонтанность. Ради объективного счастья он остается верен культуре, тогда как лояльность Валери в отношении притязаний произведения искусства на объективность вынуждает его распрощаться с культурой. И подобно тому, как оба они представляют противоречащие друг другу моменты «истины», точно так же они, будучи самыми знающими из писавших в новейшее время об искусстве, заключены в некоторые пределы, без которых и само их знание было бы невозможно. Валери не давал повода усомниться, что он согласен со своим учителем Малларме в том, что (как говорится в эссе «Триумф Мане») бытие и вещи существуют только для того, чтобы искусство могло ими питаться, что мир нужен, чтобы породить прекрасную книгу, что абсолютное стихотворение — завершение творения. Он также хорошо видел ту точку, к которой стремится *poésie pure*. «Ничто не приводит к полному варварству, — начинает он другое эссе, — столь верно, как исключительная зависимость от чистого духа». Действительно, его собственные представления, возвышение искусства до культа картины, способствовали процессу овеществления и эрозии искусства, тому процессу, из-за которого Валери проклинал музей: только в музее, где картины выставлены для созерцания как самоцель, они становятся абсолютными, как о том грезил Валери, и он испытывает смертельный испуг от осуществления собственных видений. Прусту известно целебное средство для таких случаев. Произведения искусства, становясь элементами субъективного потока сознания зрителя, который словно уносит их с собой домой, отказываются от культовых прерогатив и освобождаются тем самым от узурпаторских черт, присущих им в героической эстетике импрессионистов. Зато Пруст по обычаю дилетантов преувеличивает акт свободы в искусстве. Он часто понимает произведения — почти в духе врачей-психиатров — как слишком прямое отражение душевной жизни того, кто имел счастье или несчастье создать их или предаться их созерцанию, и не полностью сознает, что произведение искусства уже в момент замысла предстает перед автором и его публикой как объективная, выдвигающая свои требования данность со своими следствиями и своей логикой. Так же как и их жизнь, порождения художников представляются «свободными»

только внешнему взгляду. Произведения искусства не зеркала души, не воплощенные идеи Платона и не чистое бытие. Произведения — «силовые поля» между субъектом и объектом. Объективно необходимое, за которое выступает Валери, осуществляется лишь в акте субъективной спонтанности, в который Пруст переносит весь смысл и все счастье.

В борьбе против музеев есть некоторое донкихотство, и не только потому, что протест культуры против варварства остается неуслышанным — в безнадежном протесте есть потребность. Однако Валери еще и несколько наивен в своем подозрении, что во всем виноваты одни музеи. Но ведь и те картины, что остались на стенах дворянских усадеб, о которых в свою очередь Пруст беспокоился больше, чем Валери, следовало бы считать музейными экспонатами без музеев. Что истощает жизнь произведения искусства, так это его собственная жизнь. Если в кокетливой аллегории Валери Живопись и Скульптура сравниваются с детьми, потерявшими мать, то надо бы помнить, что мифологические герои, в которых человеческое вырывается за границы судьбы, всегда теряли мать. Для полной *promesse du bonheur* произведения искусства прежде всего отрывают от их почвы на пути к собственной гибели. Это было понятно Прусту. Процесс, который сегодня любое произведение искусства, не исключая только что законченную скульптуру Пикассо, передоверяет музею, необратим. Однако он не только порочен, но и симптоматичен для состояния, в котором искусство, завершив свое отчуждение от человеческих целей, направляется, как говорил Новалис, обратно в жизнь. Кое-что из этого ощущается в романе Пруста, в котором видения картин и лиц плавно перетекают одно в другое, а воспоминания блуждают по переживаниям и музыкальным пассажам. В одном из наиболее известных мест, на первой странице романа «По направлению к Свану», описывая момент засыпания в детстве, рассказчик говорит: «[...] я воображал себя тем, о чем говорилось в книге, — церковью, квартетом, соперничеством Франциска I и Карла V». Так происходит примирение разделенного, о котором толкует неутешная жалоба Валери. Хаос культурного наследия растворяется в блаженстве ребенка, чье тело ощущает свое единение с ореолом дали.

Музеи не запереть, и даже желать этого не стоит. Естественно-исторические хранилища духа обратили произведения искусства в иероглифическое письмо истории и добавили им нового содержания, тогда как старое сужилось. Зато ни одно из позаимствованных у прошлого и в то же время несоразмерных ему понятий искусства не должно быть забыто. Никто не знал этого лучше Валери, который именно поэтому оборвал свои размышления. Однако музеи требуют того же, чего, собственно, требует и каждое произведение искусства: определенной позиции посетителя. Ведь и фланер, в тени которого блуждал Пруст, давно канул в вечность; по музеям уже не получится прогуливаться, испытывая умирание то тут, то там. Единственная возможность общения с искусством, подобающая катастрофически непроглядной реальности, — принимать его произведения с той же убийственной серьезностью, которая овладела течением мировых событий. Уберечься от диагностированного Валери зла может лишь тот, кто оставил на входе, вместе с тростью и зонтиком, реликты наивности, кто точно знает, чего он хочет, выискивает себе две или три картины и созерцает их так сосредоточенно и неподвижно, будто это и в самом деле идола. Некоторые музеи идут ему в этом навстречу. Вместе с пространством и светом они усвоили и тот принцип отбора, который Валери объявил принципом своей школы и которого ему не хватало в музеях того времени. В залах Жед-пом, где теперь висит «Вокзал Сен-Лазар», обитают Эльстир Пруста и Дега Валери — мирно сосуществующая близости и все же тактично отделенные друг от друга.

Перевод с немецкого СЕРГЕЯ РОМАШКО

Теодор Адорно (1903–1969)

Родился в 1903 году

во Франкфурте-на-Майне.

Философ, социолог, теоретик искусства.

Автор множества фундаментальных работ

по философии и теории искусства, среди

которых «Диалектика просвещения»

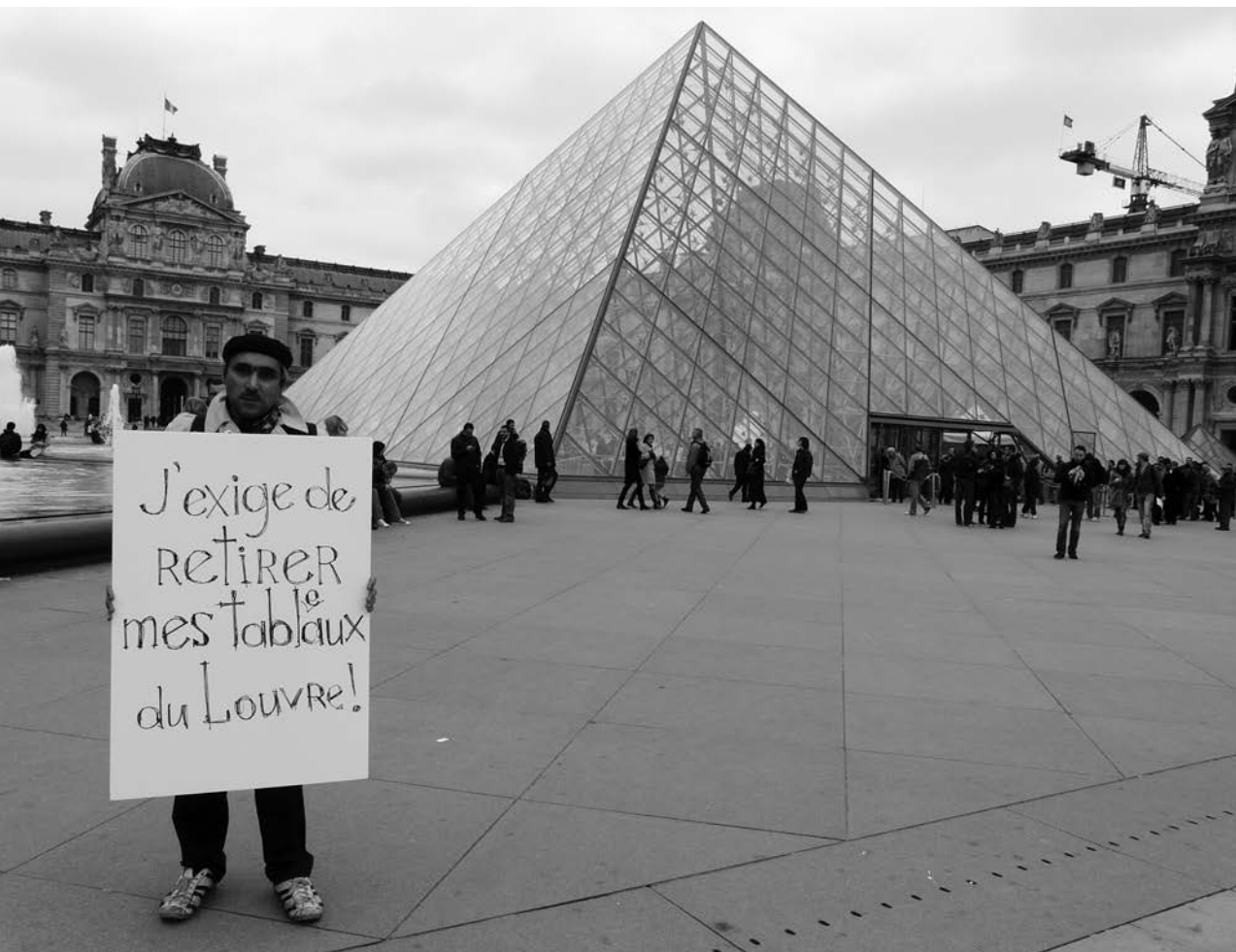
(1944, совместно с Максом Хоркхаймером),

«Философия новой музыки» (1949),

«Негативная диалектика» (1966),

«Эстетическая теория» (1970) и другие.

Виктор Тупицын Темный Музей*



Деньги делают глупца похожим на умного. Деньги ублажают душу. Деньги прокладывают путь в высшее общество. Деньги побеждают врагов. Деньги участвуют в разделе мира. Деньги вершат суд и повелевают судьбами. Деньги открывают врата в рай. Деньги, помноженные на деньги, поднимают настроение и рассеивают сомнения.

Никколо де Росси

Музей — не только место показа и хранения реликвий, но и результат институционализации коллективных суждений по поводу произведений искусства и тех критериев, которые влияют на их приобретение. Считалось, что «если это хорошее искусство, ему место в музее». Другой вариант был предложен Марселем Дюшаном. Благодаря его реди-мейдам все поняли, что «если что-то выставлено в музее, это искусство».

Прогуливаясь по залам Лувра, галереи Уффици или виллы Боргезе и любуясь представленными там шедеврами, мы порой забываем, что время их создания было эпохой жестокой борьбы идеологий в искусстве. Медичи, Борджиа, д'Эсте, Ватикан, плюс художники, которым они покровительствовали, а также авторы типа Гиберти или Вазари — все они конкурировали между собой. Соответственно, произведения искусства, вывешенные в музее, являются носителями этих конфликтов, проекциями враждующих идеологий¹. Но в то же время, помещенные вместе, они уди-

вительным образом заставляют забыть об отшумевших войнах и распрях. Музей — подобие рая, где каждый экспонат примирен с остальными, увековечен в ряду «раритетов» и тем самым предан забвению. Противоречие в том, что этот храм синильной идеологии посещает разношерстная зрительская масса, которая как раз и является олицетворением идеологической пестроты. Благодаря ей враждующие идеологии могут встретиться не на стене музея, а перед ней. Таким образом, «экскурсанты в рай» заново реидеологизируют культурные ценности, ранее пребывавшие в объятьях Морфея. Как и любой рай, пространство музея есть нечто единое и неделимое. Однако вторгающийся туда зритель вносит в него вирус неидентичности. Взор постороннего — именно то, от чего следует оберегать блаженные райские залы. Вот почему идеальный музей должен быть закрытым².

В инсталляции «Тьма» (2007) Андрей Монастырский вывесил на стене небольшой текст. Его удаленность от входа исключала возможность прочесть написанное, не приближаясь к нему вплотную. Однако при попытке подхода свет автоматически выключался. Узнав об этом, я принес с собой карманный фонарь. Идея сработала, лишний раз подтвердив тот факт, что для раскрытия сокровенных тайн иллюминация не должна быть всеобщей. У сквозного зрения есть свои плюсы и свои минусы. Чтобы создать о них представление, имеет смысл

* Текст был представлен в качестве публичной лекции в Лувре в октябре 2010 года и в Кембриджском университете в марте 2011 года.

«Я требую убрать мои картины из Лувра». Перформанс-протест Авдея Тер-Оганьяна в связи с выставкой «Русский Контрапункт», 2010



Андрей Монастырский «Тьма», 2007

сопоставить две аллегии пещеры — платоновскую и ту, что фигурирует в сочинениях Цицерона. Для Платона сумеречный образ пещеры — это, выражаясь языком Хайдеггера, мир «неподлинного бытия», тогда как запещерное пространство по определению преисполнено «света истины». Цицероновская модель пещеры, напротив, примиряет ее обитателей с искусственным освещением, приспособленным для социализации тьмы. Цицерон, как и стоики, настаивал на автономности внутрипещерного зрения, не нуждающегося в аффирмации (одобрении) извне. Ему казалось, что причудливая игра теней, отбрасываемых на стены грота, — это мир искусства с его люминесцентными иллюзиями и блистательными самообманами, затмевающими сияние универсального (платоновского) света.

Еще один «первоисточник» упоминается в книге «Плоть и идеал», в которой ее автор Алекс Поттс рассказывает, как Иоганн И. Винкельман устраивал для своих фешенебельных гостей прогулки по ночному Риму. Он показывал им статую Аполлона Бельведерского, иногда озаряя ее светом свечи. Поттс уверяет, что тело Аполлона фрагментировалось по мере того, как Винкельман приближался к нему с разных сторон, чтобы осветить затемненные части скульптуры. Он знал, что эти мерцания, а также связанный с ними «мотыльковый эффект», суть именно то, что формирует художественную среду — круг общения.

Попытки пролить свет на истину, «заточенную» в бастилию форм, не увенчались успехом: инфра-идеал так и остался погруженным во тьму. В связи с этим возникла идея Темного Музея³, музея без освещения, куда зритель может прийти с фонарем и, продвигаясь по залам, высвечивать только фрагменты произведений. Реагируя на вспышки и проблески, сознание перестает опираться на «авторитарный свет», от имени которого оно получает санкцию на идеологизацию внешнего мира. Тем самым экспонаты охраняются от носителей «вирусов», а сами носители — от идеологических выводов.

В отличие от Идеи, обладающей «внутренней дифференциацией»⁴, идеология

чаще всего тотальна, ее цель — прозрачность (всеобщая проницаемость), тогда как лицезрение фрагментов не позволяет точно, во всей полноте идентифицировать суть проблемы. Поэтому парадигма Темного Музея может стать новой возможностью для «неидеологического зрения». С одной стороны, эта возможность возвращает автономное искусство в состояние галлюциноза, в котором оно пребывало в эпоху застоя. С другой стороны, идея Темного Музея распространяется на ценностные категории, содержащиеся в условиях искусственной затемненности во избежание непредвиденной встречи с Другим. В таких случаях Темный Музей — пояс целомудрия, табуирующий переводимость со своего языка на язык Другого. Вольный перевод или реконтекстуализация воспринимаются художником-автохтоном (то есть «героем» своего времени и пространства) как радамантово прикосновение, приравняющее искусство к его рыночному эквиваленту. Ибо «как только оно, — цитирую, — переберется в хорошо освещенный и, не дай бог, западный музей, неминуемо погибнет хранилище аподиктических ценностей и сакральных смыслов». Неужели действительно горизонт автономных эстетических практик ограничен дверным проемом между Темным Музеем и индустрией культуры?

Опасения художников разделяют поэты. А также философы, считающие, что «текст [визуальный или лексический] выживает только тогда, когда он одновременно переводим и непереволим, даже в пределах одного языка»⁵. По-видимому, в искусстве должны угадываться «слепые аллеи» — автохтонные зоны, делающие его переводимость частичной и тем самым сохраняющие ему жизнь. Этим, наверное, можно объяснить упорство российских художников, вызванное желанием сохранить непрозрачность своих референтов и своего контекста⁶. На мой взгляд, они излишне перестраховываются, так как на самом деле «хорошее» визуальное искусство и «хорошая» поэзия полностью не переводимы ни при каких обстоятельствах. А значит, усугублять трудности перевода не имеет смысла⁷.

Ни для кого не секрет, что художественное освоение жизни и попытки ее концептуализации неизменно, с завидным постоянством пробуксовывают в жерновах индустрии культуры и индустрии знания. Наивность этого подхода — в презумпции иерархического детерминизма «звеньев», многие из которых ведут себя «независимо от соседа», и в этом смысле «древовидная» модель знания оказывается несостоятельной. Мы давно уже не растекаемся мыслию по древу: знание ризоматично (имеет «корневую» природу). Таким оно предстает перед нами в эпоху глобализации, в эпоху великого смешения когнитивных моделей и механизмов мышления. Древовидной модели жизнеустройства противостоит корневая. С одной стороны, просветительский идеал культуры, организованной по иерархическому принципу, с другой — Темный Музей. В «Тысяче плато» Жиль Делез и Феликс Гваттари попытались создать некое подобие ризоматического текста, особенно когда писали о множественности, уровнях интенсивности и т.п. Соединив интенсивность «номадического» письма с опытом «оседлой» исследовательской работы над текстом, Делез и Гваттари изменили само определение теоретической активности. Спустя годы романтическое отношение к ризоме и ризоматическому письму, навеянное чтением «Тысячи плато», привело к загрязнению (замусориванию) этих понятий. Определенную роль здесь сыграла репрезентация, в основном художественная. Пример — работа «Заражение» (*Contamination*, 2008), гигантское подобие корневища в исполнении Джоаны Васконселос. Казалось бы, загрязненность ризомы — повод для воздержания от прибавочной репрезентации, однако «задолженность» ритуалом, характерная для минимализма и концептуализма, тоже не выход из положения. Корневой китч не хуже и не лучше древесного. Вообще говоря, плохое искусство — это подарок судьбы. Оно наводит на размышления, чем отличается от художественной продукции, не вызывающей возражений. Многое из того, что мы оцениваем



Борис Михайлов «Аполлон Бельведерский». Из серии «Сюзи и другие»

позитивно, всего лишь предлог для афfirmации наших взглядов.

В «Генеалогии провала»⁸ я писал о том, что «принцип неопределенности» Гейзенберга распространяется на многие утопические парадигмы, включая искусство и демократию, при условии, что квантовая природа утопии — одна из рабочих гипотез. Итак, когда измерения импульса оказываются слишком точными, мы неизбежно утрачиваем представление о топосе. Но если координаты последнего четко определены, то импульс становится неразличимым. Именно с таким обстоятельством мы сталкиваемся в «хорошо освещенном» музее. Что касается Темного Музея, то его местонахождение недостоверно и адрес не подлежит уточнению. Но в силу этой фундаментальной неточности, импульс всего, что в нем находится, невероятно внятен и достоверен. Темный Музей — музей-импульс.

Фраза Малевича о «гражданской войне в искусстве, продолжающейся по сей день» с равным успехом распространяется и на политическую теорию. В условиях глобального капитализма экономика «агонистического обмена», ставшая неотъемлемой частью фордистской антрепризы под вывеской «демократия», имеет прозрачное отношение к утопическому проекту с тем же названием. В отличие от агонистического «диалога» с политическим классом, антагонистическая утопия тяготеет к более бескомпромиссной модели демократии. И хотя агонистический обмен сопряжен с меньшими рисками, чем антагонистический, последний — единственная альтернатива псевдodemократическим режимам, обслуживающим интересы банков и корпораций. С этой точки зрения антагонистическое отчуждение и революционная негативность — при всей их «нереализуемости» (?) — кажутся более предпочтительными⁹, чем прагматический агонизм, к которому склоняются Шанталь Муфф и Эрнесто Лаклау.

Учитывая, что искусство — часть демократического проекта, позволю себе вернуться к фразе Малевича, чтобы понять, как она воплощается в жизнь на художественной сцене и, в частности, в музее, где отношения между художником и куратором — пример агонистического обмена¹⁰. Но поскольку перспектива антагонистических отношений всегда висит в воздухе, *différend* (распря) — отнюдь не исключение из правил. Мне не раз приходилось быть свидетелем (и даже участником) препирательств между художником и куратором, когда первый твердил, что это его экспозиция и его книга (каталог), тогда как второй придерживался прямо противоположного мнения, считая себя автором и составителем каталога, а также ответственным за выбор работ и создание экспозиционной парадигмы. В моем понимании бинарная оппозиция (про)креатор — (про)куратор сводится к соперничеству между *task-specific* и *universalist*¹¹. Темный Музей застрахован от подобных коллизий.

Эпоха Просвещения «просветила» субъект созерцания, но не его объект. Объект культа стал экспонатом, тогда как его символическая составляющая по-прежнему остается в тени. Но коль скоро культура — это культивируемый культ¹², пространство между ними лишено демаркации. Фантазии и домыслы образуют экран, предохраняющий Темный Музей от светового давления — от трассирующих взглядов извне. Сквозное (горгональное) зрение ему противопоказано, тем более что пристальность взгляда — один из режимов колонизации. Зрение под подозрением.

К сожалению, не все это понимают. Или понимают превратно, что, собственно, и происходит с ревнителями Темного Музея в ситуациях, когда его статус находится под угрозой. В 1987 году меня занесло в Москву, где старый знакомый (художник-шестидесятник) совершенно искренне¹³, не колеблясь, предал меня «анафеме», так как я, по его словам, «объяснил русское искусство Западу» и тем самым «сорвал с него покров тайны». Не думаю, что мне (или кому-либо другому) удалось целиком извлечь его из Темного Музея: оно все еще там. В иных, конечно, пропорциях и с допущением того, что в умеренных дозах «перевод в принципе есть задача всегда возможная»¹⁴.

Не подверженный тлену, Темный Музей продолжает свое триумфальное шествие из пункта А в пункт В. Что это — передвижной рай или передвижная тюрьма? Каким бы ни был ответ, двойственность ситуации в том, что каждый теперь «вправе» считать себя художником, и все, что угодно, имеет шанс стать искусством. В начале 80-х годов, когда за «шедевры» расплачивались чеками, возникла идея устроить выставку таких чеков¹⁵. Покупатели наотрез отказались. И правильно сделали, так как купленные ими работы сами по себе являются сертификатами финансовых инвестиций.

Как-то, гуляя по Бруклинскому мосту, я обнаружил плывущие по воде картины. Это дало возможность взглянуть на искусство



Комар и Меламид «Музей Гуггенхайма». Из серии «Сцены из будущего»

под несколько иным углом зрения и заодно ввести в обиход новые понятия, такие как «вертикаль обзора» и «вертикаль созерцания» (вместо привычной горизонтали). Другое дело Гудзонский туннель между Нью-Йорком и Нью-Джерси. Если на стенах туннеля развесить произведения искусства, то водители автотранспорта смогут приобщиться к художественным ценностям на ходу, в ускоренном темпе, не имея возможности снять с них «скальп» или умыкнуть их смысл¹⁶. Быть может, это и есть «сообщение», которое сегодняшнее искусство адресует зрителю. А зритель искусству.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В 1497–1498 годах на Пьяцца делла Синьория Савонаролла сжег массу позднеренессансных книг и картин, а в 1498 году его самого сожгли на том же месте. Соранились холсты, воспроизводящие образ Савонароллы на лицевой стороне и сцену его казни — на обратной. В декабре 2011 года в

палаццо Строцци, Флоренция, состоялась дискуссионная выставка ренессансного искусства «Деньги и красота. Банкиры, Боттичелли и костры амбиций» (*Money and Beauty. Bankers, Botticelli and the Bonfire of the Vanities*, 2011).

² В октябре 2010 года после вернисажа российской выставки «Контрапункт» в Лувре Авдей Тер-Оганьян устроил импровизированную акцию у входа в музей. В руках у него был плакат с требованием убрать его работы из Лувра.

³ Эта идея возникла у меня в разговоре с Сергеем Ануфриевым. См.: Тупицын В. Другое искусства. М.: Ad Marginem, 1997. Также см.: *Tupitsyn V. The Museological Unconscious*. Cambridge: MIT Press, 2009. Pp. 244–247.

⁴ По мнению Жюль Делеза, идея отличается от концепции тем, что обладает внутренней дифференциацией и предрасположена к умножению, тогда как концепция предполагает сингулярную идентичность. К концептуализму это прямого отношения не имеет: его амплуа — языки описания и инвентаризация гетерогенных идеологических практик.

⁵ См.: *Derrida J. Living On: Border Lines* // ed. Hartman G. *Deconstruction and Criticism*. New York: Continuum, 1979. P. 102.

⁶ Извлеченные из Темного Музея, нарративные конструкции прочитываются как парадигматические, а парадигматические — как нарративные.

⁷ Фактически, Темный Музей — зона полной или частичной непереводимости, а также неактуальности, невостребованности перевода.

⁸ См.: Тупицын В. Генеалогия провала // «ХЖ», № 85, 2012.

⁹ Отчуждение и отрицание — формообразующая (вулканическая) активность.

¹⁰ В случае агонистического обмена разногласия, как правило, нивелируются в процессе совместной работы над проектом.

¹¹ В книге Булгакова «Мастер и Маргарита» соперничество между (про)креатором (Мастер) и (про)куратором (Понтий Пилат) завершается тем, что первый обретает вечный покой, а второй — вечное блаженство.

¹² В данном случае «культивированный» — это *culturally processed*, то есть культурно проработанный.

¹³ Искренне — *sincere*, где *sin* — грех, а *cere* — сера, в которой горят грешники.

¹⁴ Гуссерль Э., Деррида Ж. Начало геометрии. Введение Жака Деррида. М.: Ad Marginem, 1996. С. 98.

¹⁵ Эта идея пришла мне в голову в 1982 году, когда я сообразил, что после обналичивания чеков в банке они со штампом *paid* возвращались обратно к тем, кто их выписывал. Попытки убедить коллекционеров в том, что каждый такой чек — экспозиционный объект, не увенчались успехом.

¹⁶ По сути дела, здесь сопоставляются три способа восприятия искусства. Во-первых, в состоянии относительной неподвижности (фигуры созерцания в экспозиционном пространстве), во-вторых, посредством вспышек и проблесков («посещение» виртуального музея или ночные камлания при свечах возле памятников культуры), и, в-третьих, путем адаптации художественных ценностей в скоростном режиме (туннель под Гудзоном и т.п.). Гетерогенность этой триады обусловлена качественными различиями между ее звеньями. Понятно, что речь идет о «множественности» — *multiplicity of perception*.

Виктор Тупицын (Виктор Агамов)

Родился в 1945 году в Москве.

Критик и теоретик культуры и искусства.

Автор многочисленных статей и книг,

среди которых «Вербальная фотография»

(2004), «Глазное яблоко раздора» (2006),

«Музеологическое бессознательное» (2009)

и другие.

Живет в Нью-Йорке и Париже.

Борис Гройс

Почему — музей?



Материал проиллюстрирован фотодокументацией проекта Марины Абрамович «В присутствии художника», 2010

Во всем мире возрастает число художественных музеев. Растет и число их посетителей. Однако не секрет, что традиционная общественная легитимность музеев неуклонно уменьшается. На протяжении долгого времени художественные музеи были для широкой публики основным источником информации об искусстве. Сегодня это уже не так. Эту роль осуществляют медиа, прежде всего интернет. В интернете легко найти любую информацию об искусстве, старом и современном. Так называемым любителям

искусства больше не нужно идти к искусству — наоборот, искусство приходит к ним, прямо на экраны компьютеров. Виртуальные хранилища художественных образов, несомненно, намного более компактны, чем традиционные музеи, а их обслуживание обходится гораздо дешевле. Конечно, можно возразить, что в интернете зрители лишаются непосредственного доступа к оригинальному произведению искусства — теряется аура подлинности. Поэтому посетителям художественных музеев предлагается совер-



шить паломничество в поисках Святого Грааля оригинальности и подлинности. Однако здесь следует напомнить, что, согласно Вальтеру Беньямину, произведения искусства теряют свою ауру именно в процессе музеефикации. Музей уже изъясил произведение искусства из оригинального места его создания в историческом «здесь и сейчас». Так, для Беньямина произведения, выставленные в музее, оказываются собственными копиями, лишенными изначальной ауры подлинности. В этом смысле воспроизведение произведений искусства в музее предвещает и служит прообразом их воспроизведения на сайтах. Интернет просто продолжает процесс лишения искусства ауры, который начали музеи. В связи с этим многие культурные критики ожидали — и до сих пор ожидают, — что художественные музеи в конечном счете исчезнут, так как, с одной стороны, они будут не в состоянии выдерживать экономическую конкуренцию с частными коллекционерами, которые оперируют

на все более дорогом рынке произведений искусства, а с другой стороны, будут заменены более дешевыми, доступными, виртуальными цифровыми архивами для широкой публики.

Возможного исчезновения художественных музеев ждут без особых сожалений. Публичные художественные музеи не только обходятся государству слишком дорого, но они еще и чрезмерно избирательны. Часто можно услышать, что необходимо трансцендировать, деконструировать и попросту убрать институциональные границы музея, чтобы предоставить искусству — прежде всего современному — полную свободу самовыражения в реальности. Эти нападки на музей во имя того или иного современного, живого искусства на деле не новы — они звучат скорее продолжением требований, выдвигавшихся различными авангардными движениями XX века, которые призывали уничтожить, превзойти и расформировать систему искусства, и в частности музей, чтобы дать дорогу новому искусству. Но сегодня призывы преодолеть избирательность музея, кажется, согласуются с более глобальным общественно-политическим требованием обеспечить свободный поток информации, уничтожить все проявления цензуры, политической или эстетической, и предоставить равный доступ к любой информации через интернет. Кажется, что эти призывы и требования отражают дух времени и потому практически непреодолимы. Но тогда встает вопрос: почему обещанная победа цифровых носителей над музеями все еще не состоялась?

Напротив, сегодня мы наблюдаем возникновение музеев современного искусства во всем западном мире — и за его пределами. При этом туристы, посещающие крупный город, ожидают найти в нем музей современного искусства, так же как они ожидают найти итальянский ресторан или концертный зал. И в большинстве случаев их ожидания оправдываются. В худшем случае туристу сообщат, что музей современного искусства строится и будет открыт в следующем году. При этом в залах классических музеев также выставляется все больше и больше современного искусства. Так как же в таком слу-

чае объяснить бурное распространение музеев современного искусства, если дух времени, кажется, настроен против музея?

Мне кажется, есть две основные взаимосвязанные причины развития музеев. Эти причины не просто позволяют музею выжить, но приводят к его метаморфозам. Сейчас я постараюсь описать, в чем, на мой взгляд, они заключаются.

В первую очередь выживание художественных музеев обеспечивает их уже упомянутая избирательность. Музеи долгое время подвергались критике как места, где специалисты, сведущие люди и немногие посвященные высказывали изначальные предположения о том, что вообще разрешено называть искусством и каким может быть «хорошее» искусство. Протест против музея был спровоцирован, в первую очередь, претензией — явной или неявной — музейных кураторов основывать свои стратегии отбора на обоснованном, объективном эстетическом суждении. Вне институциональных рамок объективность эстетического суждения кажется иллюзорной, а предпочтения музейных кураторов — основанными на личных вкусах и частных интересах. Сегодня же именно это мнимая роль личного вкуса привлекает людей в музеи. Как уже было сказано, художественные музеи перестали быть основным источником информации об искусстве. Даже будь у музеев такое желание, они были бы не в состоянии сдерживать или контролировать свободный поток информации, циркулирующий в медиа. В этих новых условиях личные стратегии кураторов и политика «субъективного музея» перестают быть подозрительными и становятся интересными и привлекательными. В настоящее время каждый музей сопоставляется с другими музеями — поскольку он действует в том же медиaprостранстве. Иными словами, сегодня музеи не демонстрируют искусство — они демонстрируют себя, свою избирательность, свои стратегии выбора. Музей становится субъектом, а современный субъект — это, в первую очередь, субъект выбора. И в этом качестве музей-субъект представлен в медиа — и сравнивается с другими музеями-субъектами. Этим, кстати, объясняется, почему музеи современного искус-

ства более привлекательны для публики, чем прочие музеи. Искусство прошлого уже определенным образом зафиксировано. Личный выбор определен и ограничен традицией, и ее воздействия сложно избежать. В отношении же современного искусства личный субъективный выбор имеет гораздо больше шансов проявить себя.

В наше время каждый зритель, сталкивающийся с практически бесконечными потоками информации, ищет стратегии выбора, которыми он мог бы воспользоваться. Музеи предлагают пример, которому можно последовать, а можно его оспорить или видоизменить. Так называемые альтернативные выставочные пространства берут за образец музеи именно в поисках альтернативных стратегий выбора. Музей утратил свою нормативную функцию. Однако вместо этого он стал выполнять функцию образца. Музей больше не указывает людям, на что им смотреть. Скорее, он предлагает пример того, как им сделать свой собственный выбор с позиции того, что хотят посмотреть они сами. Здесь интерес зрителя смещается от отдельного выставочного экспоната к способу, которым музей помещает его в контекст и историю, — значение имеет, в первую очередь, то, почему объект включен в экспозицию, а не исключен из нее. Иначе говоря, постоянная коллекция становится не столь значима, как выставочная программа. Но почему практика выставок стала так широко распространена сегодня, привлекая множество людей во всем мире? Зададимся тем же вопросом: зачем идти на выставку, если можно увидеть все то же самое в интернете?

В работе «Понимание медиа» Маршалл Маклюэн проводит знаменитое различие между «горячими» и «холодными» медиа. Для Маклюэна в качестве важнейших примеров горячих медиа выступали практики письма и чтения, требующие от субъекта высокого уровня концентрации. Поэтому, согласно Маклюэну, горячие медиа вызывают дробление общества: читая книгу, человек пребывает в одиночестве и сосредоточенности, что изолирует его от социального окружения. В равной степени должен быть сосредоточен тот, кто бродит от одного ху-



дожественного объекта к другому среди постоянной музейной экспозиции, будучи духовно отделен от внешней реальности и пребывая в состоянии внутренней изоляции. Маклюэн полагал, что сейчас опыт изолированной и сосредоточенной концентрации на горячих медиа должен быть и будет заменен более открытым отношением к контексту собственного существования, более активной социальной коммуникацией и налаживанием связей, возможность чего дают новые, холодные медиа. Маклюэн полагал, что только электронные медиа, такие как телевидение, могут быть по-настоящему холодными и могут преодолеть социальную и пространственную изоляцию отдельного писателя и отдельного читателя. Но эти выводы Маклюэна нелегко применить к самому важному на сегодняшний день электронному медиуму — интернету. На первый взгляд кажется, что интернет — настолько же холоден, как телевидение, если не холоднее, поскольку он активизирует пользователей, соблазняя или даже принуждая их к активному включению в свою деятель-

ность. Однако сидя перед компьютером и используя интернет, человек одинок — и невероятно сосредоточен. Если интернет и строится на участии, то ровно в том же смысле, что и литературное пространство. Все события, попадающие в интернет-пространство, не остаются без внимания других участников; это вызывает их реакцию, за которой следует ответная реакция и т.д. Однако это по-прежнему лишь виртуальное упражнение, поскольку все происходит в воображении пользователей, в то время как их тела остаются изолированы.

Сегодня можно утверждать, что самый холодный медиум нашего времени — это художественная выставка, поскольку на выставке внимание посетителя смещается с сосредоточенного наблюдения на контекст, организацию и устройство публичного пространства, стратегии включения/исключения и т.д. Вот почему художественная выставка способна заключать в себе все разновидности горячих медиа — тексты, фильмы, видеоматериалы, музыку, отдельные изображения — охлаждая их: в частности, открывая взгляду

посетителей социальный и пространственный контекст, в котором движутся их тела. Сегодняшний музей — это театр, где вновь и вновь разыгрывается драма личного выбора — драма, в которую с необходимостью включен каждый современный человек. В этом смысле можно говорить о театрализации музея. Действительно, сегодня люди приходят на открытие выставки так же, как раньше они приходили на оперную или театральную премьеру. Театрализацию музея часто критикуют — но я не думаю, что она настолько негативна, как многие полагают. Современный музей реализует модернистскую мечту о театре, в котором нет четкого разделения между сценой и зрительным залом — как будто посетителей театра попросили выйти на сцену и включиться в действие. Современный театр действительно использует все больше и больше элементов искусства, в том числе современного, на сцене — но это, как правило, не стирает границу между сценой и публикой, так что использование современного искусства по-прежнему вписано в традиционную сценорафию. Однако на художественной выставке публика включена в выставочное пространство.

При этом из виду часто упускается один очень важный аспект современной массовой культуры, который особенно наглядно проявляется в искусстве. Концерт поп-музыки или показ фильма создают сообщество посетителей этого мероприятия. Члены таких временных сообществ не знают друг друга, их объединение случайно; им неизвестно, откуда прибыли другие посетители, куда они собираются идти дальше; им нечего сказать друг другу, у них нет общей идентичности или предшествующей истории, которая позволяла бы делиться совместными воспоминаниями; тем не менее, эти люди составляют сообщество. Эти сообщества напоминают сообщества пассажиров поезда или самолета. Иначе говоря, это совершенно современные сообщества — современные в гораздо большей степени, нежели религиозные, политические или производственные объединения. Исторические истоки всех традиционных сообществ в том, что их члены изначально связаны чем-то, идущим из про-

шлого: общим языком, общей верой, общей политической историей, общим воспитанием. Такие сообщества имеют определенные границы — и, как правило, отгораживаются от чужаков, не имеющих с ними общего прошлого.

Массовая культура, напротив, создает сообщества, независимые от общего прошлого, — безусловно, сообщества нового типа. Именно это придает им огромный потенциал модернизации, который часто не замечают. Однако в целом массовая культура не способна отразить и раскрыть этот потенциал, поскольку те сообщества, которые она создает, не вполне осознают себя в качестве сообществ. Угол обзора посетителей концерта или фильма слишком узок — он направлен на экран или на сцену, — чтобы они были в состоянии адекватно воспринять и отразить пространство, в котором они находятся, или сообщество, в которое они входят. Современные практики художественных выставок позволяют добиться такой рефлексии. Относительная пространственная отгороженность, предполагаемая любым подходящим для выставок пространством, означает не отход от мира, но деловую локализацию и детерриториализацию временных сообществ, создаваемых массовой культурой, предлагает им осознать собственное состояние, позволяя явить самих себя самим себе. Охлаждая другие медиа, практика выставок современного искусства предлагает посетителям возможность саморефлексии — и рефлексии по поводу непосредственного контекста их существования, — что неспособны предложить в той же степени другие медиа.

Авторизованный перевод с английского
СВЕТЛАНЫ БАРДИНОЙ

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Ленинграде.
Философ, теоретик и критик современного искусства.
Автор множества книг, среди которых
«Искусство утопии» (2003),
«Под подозрением» (2006),
«Поэтика политики» (2012) и другие.
Живет в Кельне и Нью-Йорке.

Алекс Фаркухарсон

Институциональные обычаи



Работа Агунга Курниавана на выставке «Становясь голландцем», 2008

Термин «новый институционализм» впервые употребил в 2003 году норвежский куратор и критик Юнас Экеберг для обозначения нескольких институций, занимающихся критическим экспериментальным искусством. Он использовал его как название первого номера журнала *Verksted*, издаваемого Департаментом современного искусства. Термин был заимствован из социологии, но, насколько я понимаю, в данном случае его употребление мало связано с тем, как он используется в рамках этой науки. Я буду продолжать применять его удобства ради, хотя предлагались и такие варианты, как «экспериментальный институционализм», «трансгрессивный институционализм», «критические институции», а после Бенджамина Бухло даже «новая эстетика управления». Как и в случае многих других «измов» в искусстве, выбор этого термина во многом случаен и не вполне осмыслен.

Однако показательно, что в обозначении «новый институционализм» слово «художественный» заменяется определением «новый». В некотором смысле искусство в этих институциях подчинено более широкому пониманию производства знания. Выставка в них больше не господствует над другими формами кураторской работы. Открыто дискурсивные кураторские практики, опирающиеся на теоретические и политические концепции — семинары, симпозиумы, издательские платформы и т.п., получают независимость от выставок и равное с ними положение.

По часто цитируемому заявлению Чарлза Эше, сделанному им в *Rooseum*, «из пространства пассивного наблюдения [искусство] превратилось в активное пространство. Поэтому поддерживающие его институции должны

быть одновременно и комьюнити-центрами, и лабораториями, и академическими учреждениями, а потребность в их традиционной выставочной функции постепенно отпадет. Кроме того, институции должны становиться непосредственно политическими и учиться продумывать последствия современной политики свободного рынка».

Некоторые считают определяющей чертой нового институционализма интернализацию институциональной критики, исходящей от художников последних двух-трех поколений, начиная с конца 60-х. Присваивая это недавнее художественное наследие, институции тем самым осуществляли имманентную самокритику, критику своих традиционных структур и более широкого политического контекста — распространяющейся неолиберализации, приходящей на смену теряющим популярность социальным демократиям, и безудержной приватизации бывших когда-то публичными пространств в культуре и обществе.

Не стоит недооценивать и влияния на новый институционализм как художников, работающих в рамках эстетики взаимодействия, с которыми сотрудничали некоторые институции, так и родившихся в ответ на эстетику взаимодействия политически ангажированных тенденций. Так, подчас вместо того чтобы критиковать институцию (как идеалистический экран, заслоняющий универсальную ценность искусства от случайностей жизни), новый институционализм увлекался перепрофилированием выставочных пространств в соответствии с другими социокультурными функциями, превращая их в кафе, места обитания или общения, в площадки нематериального производства и т.п. И часто, следуя призыву Эше,



Часть экспозиции проекта «Это прекрасное бледное лицо — моя судьба (лорду Байрону)», 2008

в работе по преобразованию экспозиционных пространств новых институций в комьюнити-центры, лаборатории и академические учреждения участвовали сами художники.

Столь же важной, как и перепланировка зданий, стала для нового институционализма работа с временной протяженностью. Так разные линии планирования институциональной деятельности стали неожиданно переплетаться. В особенности это касается долгосрочных исследовательских проектов, в ходе которых международная сеть институций и независимых специалистов проводила длительную работу, реализуя ее в форме разнообразных, но равнозначимых мероприятий: конференций, выставок, перформансов, семинаров, издательских платформ. Примеры таких проектов — «Проект "Миграция"» (*Project Migration*), «Бывший Запад» (*Former West*), «Становясь голландцем» (*Becoming Dutch*), «Если я не могу танцевать, это не моя революция» (*If I can't dance I don't want to be part of your revolution*), «Разоблачения» (*Disclosures*),

«Комнатные собачки буржуазии» (*Lapdogs of the Bourgeoisie*). К наиболее же ранним примерам такого способа институциональной работы могут быть причислены проекты «Демократия» (*Democracy*) и «Если бы вы жили здесь» (*If You Live Here*), которые в конце 80-х по инициативе Ивонны Райнер в Фонде DIA осуществили Group Material и Марта Рослер. Эти разворачивающиеся во времени проекты, которые зачастую длятся не один год, основываются на том интересе к интеллектуальному исследованию, который более мейнстримные институции вольно или невольно приносят в жертву бесконечной череде сменяющихся выставок. В проекте «Бывший Запад» исследования получают заглавную роль: название каждого мероприятия содержит слово «исследовательский»: «исследовательская конференция», «исследовательская выставка» и т.д.

10-я и 11-я «Документы», отдавшие приоритет амбициозным дискурсивным платформам и, после отмены 6-й «Манифесты», так на-

зываемому «образовательному повороту» в кураторстве, могут рассматриваться как принадлежащие к более широкой тенденции движения в кураторском и институциональном форматах на первый план коллективных междисциплинарных исследований с разной степенью политической актуальности. Наконец, лондонские галереи *Hayward* и *Serpentine*, небольшие, едва ли не альтернативные институции, совместно провели конференцию о «раз-образовании», за которой должна последовать выставка в *Hayward* в 2012 году. И это еще одно подтверждение тому, что вопреки мнимому кризису нового институционализма связываемое с ним критическое экспериментальное мышление не осталось в андерграунде, а довольно широко распространилось.

В то же время слабость нового институционализма в той его форме, какая сложилась несколько лет назад, заключается в том, что его влияние может ограничиться рамками относительно небольшого сообщества увлеченных исследователей. В новом институционализме социальная роль институций нередко понимается гораздо шире, чем в большинстве традиционных художественных институций, однако реальное сообщество адресатов таких групп, которые мыслятся как плюралистические и агонистические (по Шанталь Муфф и Эрнесто Лаклау), зачастую оказывается узким и довольно единообразным в своих самоидентификациях. Иногда высказывается мнение, что новый институционализм представляет собой прототип более масштабного социального производства, которое может бесконечно откладываться, во всяком случае, если он слишком буквально применяется в качестве программы. На практике существует риск того, что он будет поддерживать идею, согласно которой его публики уже приняла новую институциональную позицию и знакома с необходимыми текстами. Когда это действительно так, новый институционализм порождает элитизм, основанный на логике исключения. Мы рискуем стать «активистами-буржуа», если воспользоваться ироничным оксюмороном

брюссельского художника Криса Эванса.

То, что новые институции являются по большей части институциями небольшими, позволяет им ставить перед собой четкие цели, сохранять независимость, работать в критическом и экспериментальном ключе, не идя на компромиссы, связанные с ожиданиями широкой аудитории и контролем со стороны заинтересованных лиц. Другие, более крупные институции, в свою очередь, могут пользоваться преимуществами их экспериментальной и подчас весьма значительной по своим последствиям критической работы. Поэтому Мария Линд, по-видимому, права в своем утверждении, что в рамках институциональных сред с государственным финансированием должно существовать пространство для институций, приобретающих форму исследовательских лабораторий.

В то же время меня интересует интересный потенциал, связанный с более масштабной работой, задействующей довольно широкую и разнообразную аудиторию, обладающей обширными знаниями об искусстве и формах мышления, которые оно порождает.

С этим связаны различные ожидания — требования и желания — аудитории и того круга лиц, который не является аудиторией: спонсоров, местных СМИ и т.д. — всех тех социальных и государственных сил, которые связывают с вашей работой собственные интересы, поскольку она финансируется государством. То, чего они от вас ждут, может сильно отличаться от ваших мотивов и этических установок. Из-за этого возникает непрерывный процесс преобразования необходимости в желание, непрерывный процесс переговоров и трансформации.

Это значит, что приходится прикладывать массу усилий в самых прозаических областях инфраструктуры большой институции. Это значит работать в магазине или кафе — или следить, чтобы кто-то другой хорошо выполнял такую работу. Это значит постоянно сообщать посетителям основные сведения и поддерживать в чистоте большое здание. Распространять информацию о том, что вы делаете, по всему городу, искать спонсоров, формировать политические союзы, взаимодействовать с режимами отчетности политических и бюрократических структур, перед

которыми вы несете ответственность. Все это элементы каждодневного функционирования масштабных институций, базовая операционная система, от которой зависит художественная, интеллектуальная и социальная работа институции.

Ниже я расскажу о методах и техниках, как мне кажется, полезных при изучении возможностей интервенции в мейнстримные институциональные ситуации и более плотные политические контексты. Некоторые из этих методов и техник связаны с подходом нового институционализма, некоторые, возможно, нет. Все они относятся к ситуации в организации средних размеров, испытывающей некоторое политическое и бюрократическое давление. Это плоды наблюдений, созревшие в результате самовопрошания и приобретенного опыта. Они представлены в виде максим — максим, перефразируя Оскара Уайльда, для сверхинституционализированных.

Максима первая: *работайте на разных уровнях, чтобы создавать пространства для участия аудитории.* Включайте эти пространства в вашу программу, в ваше здание, чтобы коммуникация была интенсивнее. Делайте то, что делают малые, экспериментальные институции, но в пространствах, ячейках большой организации, в которой другие формы опосредования, возможно, ориентированы на более широкую и разнообразную публику. Благодаря такому интенсивному взаимодействию — когда в помещении находится, скажем, от 5 до 65 человек — зрители становятся участниками, даже соавторами; тем самым развивается то, что составляет основу институции. Могут возникнуть циклы обратной связи; институция может стать системой взаимного обучения, а зрители или слушатели — производителями. Выставка, институция могут слушать свою аудиторию — благодаря созданию дискурсивных платформ внутри и вокруг себя.

Интеллектуальная работа выставки не обязательно заканчивается вместе с ее открытием, с моментом, когда она становится публичной. Проекты могут самообучаться, становясь достоянием публики. Раскрывая пространства для коммуникации внутри и вокруг себя, они могут приобретать новые, непредвиденные смыслы. И таким образом создавать новые идентичности.

Институция — не учитель, обладающий знанием, а аудитория — не ее невежественный ученик (если вспомнить эссе Рансьера «Освобожденный зритель»). Акт смотрения следует понимать как активную форму созидательного участия: зритель, ученик из работы Рансьера, создает свою собственную версию того, что он или она обнаруживает перед собой. Институция и ее аудитория пытаются найти пространства, в которых зрители могут транслировать эти множественные версии. Выставки приобретают смыслы, не предусмотренные кураторами, благодаря вкладу публики. Это особенно очевидно на примере дискуссионных форумов. (Фуко заметил в интервью: «Я не пишу книги, чтобы они стали истиной в последней инстанции. Я пишу книги, чтобы могли быть написаны другие книги — необязательно мной самим»). Это динамичный и непредсказуемый процесс, иногда инициируемый непредвиденными субъективностями — очень старыми или очень молодыми людьми, людьми с разными жизнями и обладающими, как настаивает Рансьер, «равным интеллектом». Это порождает новые формы восприятия, когда контроль над мыслью и иерархизация идентичностей разрушаются.

Максима вторая: *гостеприимство.* (Ее применяет к институциональной практике Чарльз Эше.) Будьте гостеприимны, особенно если вы хотите работать критически, и стремитесь к тому, чтобы то, что производит ваша институция, ставило под сомнение нормативную мудрость, открывало новые области мысли. Не скупитесь на общение, старайтесь сделать так, чтобы люди почувствовали, что им рады. Работайте, исходя из мысли, что нет тех, кто не был приглашен, и все, что вы делаете, делаете абсолютно для каждого; что искусство и порождаемое им мышление меняют то, как сообщества сегментируются рынком, разграничиваются классовой структурой и познаются обществом. Все, чего мы можем ждать в ответ на наше гостеприимство, — открытость и немного любопытства.

Эта этическая установка противоречит усиливающейся тенденции определять различные аудитории как рынки. В Великобритании стратегии определения этих рынков искусства целиком заимствованы из экономики досуга. Новые постмодернистские формы сегмента-



Работа Майкла Блума на выставке «Становясь голландцем», 2008

ции, основанные на порождаемых медиа концептах стилей жизни и моделей потребления, заменяют старые границы социально-экономических типов по критерию экономических страт. Совет по делам искусства Великобритании определил для организаций, получающих регулярное финансирование, 13 типов потребителей, от «городских эклектиков» до «диджеев на кровати» и «мечтателей, которым не хватает времени» — классификация напоминает список ролей для ситкома и предназначена (во всяком случае, если отнестись к ней серьезно) для того, чтобы превратить граждан в потребителей; именно к этому сейчас все сильнее принуждается госсектор.

Принцип, на котором я предпочитаю строить свою работу, заключается в том, что восприятие искусства, как правило, ведет к подрыву идентичностей, определенных властью, корпоративной или неогосударственной. В идеале искусство создает условия восприятия и интереса, которые выходят за рамки знания, созданного о нас

властью. Искусство может быть источником производства себя и новых социальных конфигураций, которые избегают технологий субъективации, реализуемых властью. В известном отрывке из «Археологии знания» Фуко утверждает: «Не спрашивайте меня, что я есть, и не просите остаться все тем же: оставьте это нашим чиновникам и нашей полиции — пускай они проверяют, в порядке ли наши документы. Но пусть они не трогают нас, когда мы пишем».

Публика должна приниматься такой, какая она есть, что бы это ни значило, — и возможно, в некоторой, пусть небольшой, степени становиться другой благодаря процессу восприятия и неохранным пространствам интереса. В определенных моментах и при благоприятных обстоятельствах открывать художественные институции. Отстаивая этику радикального, безусловного гостеприимства в музее Ван Аббе, Эше приводит цитату из книги Деррида «О гостеприимстве»: «Скажем "да" тому, кто



Работа Сураши Кусолвонга на выставке «Становясь голландцем», 2008

или что приходит, прежде всякого определения, всякого предвосхищения, всякой идентификации, неважно, иностранец ли это, иммигрант, незванный гость или неожиданный посетитель, гражданин другой страны — человек, животное или небесное создание, живой он или мертвый, мужчина или женщина». (Небесных созданий никогда не бывает слишком много.)

Таким образом, радикальная институция обладает потенциалом фокуса местной «невидимой республики» (по выражению Грейла Маркуса). Институция может служить магнитом, притягивающим разнообразные силы, пока не имеющие ни выхода к публике, ни точки фокуса. Могут быть созданы новые, разнообразные блага. Эту пустоту породила маркизация жизни. Если подойти к этой пустоте творчески, то ее можно заполнить интереснейшими социальными энергиями, привлечь к ней разобщенных людей, которым не хватало критической экспериментальной площадки для открытых собраний и встреч. Иначе гово-

ря, можно попытаться сделать эту невидимую республику видимой и противопоставленной чрезмерной видимости когда-то публичных, а ныне приватизированных городских пространств современных глобализированных городов. Возможно, место рынков займут множества.

Максима третья: из гостеприимства и публичности организованных институций вытекает щедрость. Мы живем в новую эпоху защиты — на этот раз знаний, информации, языка, нашей коллективной базы образов и даже самой жизни — видов растений, их ДНК. Как публичные институции, мы должны быть верны нашей публичности, распространяя знания, производство которых оплатило общество. Так, мы в Ноттингемском центре современного искусства записываем и выкладываем в интернет наши дискуссии, семинары, конференции и статьи. Сайты могут служить дополнительными площадками, предоставляя доступ к знаниям через временные и пространственные ограничения. Также мы предо-

ставляем людям возможность непосредственно в самой институции познакомиться с предысторией проекта и исследовательским инструментарием, формирующим его концепцию. Все книги и журналы, к которым мы обращаемся в наших исследованиях, хранятся в кабинете при одной из галерей, так что за работой мы делим помещение с посетителями — сцена и кулуары сливаются, и граница между производителями и публикой стирается. Нила Каммингса, автора художественных работ о распространении общих благ и о публичности институций, мы пригласили в попечительский совет.

Максима четвертая: междисциплинарность. Начиная с 60-х, искусство постмедиаально — оно принимает любую форму, и эти формы больше не тождественны какому-либо исторически признанному медиуму. Кроме того, искусство уже давно постдисциплинарно — или, возможно, междисциплинарно. (Например, очевидна разница в критическом подходе Дональда Джадда и Роберта Смитсона к минимализму. Последний прочитывает минимализм через геологию, астрономию, естественную историю и послевоенную популярную культуру.) Начиная с 60-х и особенно с 90-х, искусство действует как нарушитель дисциплинарных и профессиональных границ. Когда художники входят в новые области, они, как правило, не говорят с позиции специалистов. Лишь у немногих есть к ним профессиональный интерес, в большинстве же случаев субъективная позиция художников скорее ближе к любительству (причем сама этимология этого слова указывает, что движет художниками любовное желание, свободное от сковывающей узкопрофессиональной компетентности). Иногда работа, располагающаяся в точке пересечения интеллектуальных границ, напоминает объекты этих других дисциплин (например, странные шкафы редкостей Марка Диона или судебно-медицинские инсталляции Кристины Борланд).

Для институций междисциплинарность искусства имеет серьезные последствия. Следуя за новыми тенденциями в искусстве, научно-исследовательские учреждения могут превратиться в площадки для масштабной интеллектуальной коммуникации. Работая с университетами, их преподавателями и студентами,

художественные институции открывают публичную сферу для интеллектуальных сил, ранее обреченных на разобщенность внутри кампусов, — можно сказать, что они выпускают их на свободу. Таким образом, знания, производимые разными сообществами, известными и неизвестными, обладающими различными мотивациями, могут становиться общими. (У меня сложилось впечатление, что у нас приглашенные лекторы часто начинают свою речь со слов, что они плохо себе представляли, к кому будут обращаться и как именно им следует говорить.)

По мнению Рансьера, «искусство было определено и институционализировано как сфера общего опыта в тот самый момент, когда стирались границы между искусством и не-искусством [...] По сути, современное искусство — это искусство, определяемое отсутствием медиум-специфичности, собственно говоря, отсутствием видимости искусства как отдельной практики», и оно «особенно восприимчиво к мысли, разрушающей границы, которые разделяют специалистов — по философии, искусству, общественным наукам и т.п.» (здесь он отсылает к идеям 1968 года).

Следуя за междисциплинарностью искусства, институции могут открыть для публики интеллектуальные блага и связать между собой знания специалистов, художественные знания и т.д. при помощи того, что Паоло Вирно называет *General Intellect* — мысли, языка, общего для всех нас.

Пересекая границы предметных областей и выходя в самые разнообразные сферы переживаемого опыта, междисциплинарное искусство позволяет институциям поддерживать дискуссии на высоком критическом уровне и противостоять тенденции к упрощению и снисходительному отношению к публике. Междисциплинарная коммуникация, которую порождает искусство в рамках институций, означает, что создатели проектов — художники, кураторы и другие работники институций — получают шанс узнать от публики то, что им неизвестно.

Максима пятая: произведение — это то, что вы видите перед собой. Художественные институции, как правило, интернациональны. Художники и произведения, которые они представляют, преимущественно путешествуют

(или перемещаются) по разным странам. Их идеи, как правило, имеют международное хождение. Институциональные экспертные группы объединяют коллег из разных стран. Часть нашей публики виртуальна. Те, кто следит за нашей деятельностью и, возможно, лучше всех в ней ориентируется, никогда не бывали в наших зданиях — они знают нас через личные связи, сайты и слухи. По глобальным сетям, в которых мы работаем, искусство и идеи распространяются все быстрее.

Тогда как связать это с местом, где мы находимся? Например, в Ноттингеме, где не так много первоначальных знаний о том, кто мы такие и что предлагаем для местной культуры. Как можно внести свой вклад в эту культуру, не поддаваясь на унижительные уговоры городского маркетинга? И как проявить приверженность месту, где находишься, одновременно сопротивляясь провинциальному гиперболизированию, свойственному попыткам прославить свой маленький город?

Публика познакомилась с нами в 2008 году, когда мы предложили годовую серию проектов, исходными точками которых были разные аспекты истории Ноттингема, в частности, отраженные в достопримечательностях города и его окрестностей, и имеющие современное и довольно радикальное звучание. У Ноттингема богатая история мятежей, политического саботажа и протеста. Луддиты ломали ткацкие станки. Первое и единственное выступление лорда Байрона в Палате лордов было речью в защиту разрушителей машин, которым грозила смертная казнь. Здесь собирались чартисты. Было множество голодных бунтов. В 1831 году народ сжег замок, когда герцог Ньюкасл (Ньюкасл, а не Ноттингемский — это немного сбивает с толку) в числе прочих лордов отказался подписать Билль о парламентской реформе, одобренный Палатой общин. В период расцвета промышленной эпохи во всей Британской империи не было трущоб страшнее, чем в Ноттингеме, не считая Бомбея.



В рамках проекта «Разоблачения II: Средние века», 2008

Цель проекта — спасти историю от «индустрии наследия», уберечь исторический опыт от сентиментализации, присвоения и коммодификации туристическим сектором при помощи произведений искусства, устанавливаемых в соответствующих местах, лекций и дискуссий, в которых эти события рассматривались не как костюмированный спектакль на тему прошлого, а как местные множественные истории нашего интернационального настоящего.

Там, где была возможность, мы вывешивали плакаты на улицах — посреди инфантилизирующего гула консюмеристского маркетингового дискурса и вопреки ему. На выставке в камерах бывшего полицейского участка «Невозможная тюрьма» (*The Impossible Prison*, 2008), посвященной обществу контроля, на одной из стен появилась фотография Фуко во главе Группы информации по тюрьмам у Министерства юстиции в Париже в 1972 году. Рядом, на заколоченном окне, были написаны слова, которые он тогда произнес: «Тюрьма сегодня начинается далеко за тюремными воротами». Непосредственно перед открытием Лиза-Энн Ауэрбах сделала на большом окне нашего здания инсталляцию «Возьми эту вязальную машину и толкни ее» (*Take This Knitting Machine and Shove It*, 2009). Работа напоминала витрину, в которой выставлены свитера ручной вязки и юбки, связывающие журналистский дискурс о так называемой войне с террором и местную генеалогию радикальных высказываний. На одном свитере был грубый в своей телесности левеллеровский лозунг «удавить последнего короля кишками последнего попа». Джозефин Мексепер в своей инсталляции — антиутопическая витрина — отождествляла нефть и кровь, войну и американскую автомобильную промышленность. Она была озаглавлена «американская одежда» (*american apparel* — строчными буквами) и расположена в одном квартале от местного магазина одноименной транснациональной компании. В рамках проекта «Разоблачения II: Средние века» (*Disclosures II: the Middle Ages*, 2008) мы поехали в Лэкстон — деревню в нескольких километрах к северу от Ноттингема, последний сохранившийся в Англии пример фермерского хозяйства открытых полей — системы коллективного землеполь-



В рамках проекта «Разоблачения II: Средние века», 2008

зования, уничтоженной с присвоением общей земли крупными землевладельцами по всей Европе в период с позднего Средневековья до XVIII века. Мы провели нечто вроде перформативного симпозиума, посвященного общим сельскохозяйственным и современным интеллектуальным благам. Он проходил и в реальном, и в виртуальном пространстве и собрал разнородную аудиторию: любителей краеведения (в том числе очень пожилых), активистов *creative commons*, местных и приезжих художников и т.д.

Работая с историями таким образом, мы хотели укорениться в нашей местности, чтобы не вышло так, что мы создаем какую-то постороннюю, но похожую на все остальные картинную галерею в городе, в культурной истории которого за последние годы не было институциональных образований такого рода.

Эти «Истории настоящего» (*Histories of the Present*) — общее название, которое мы дали нашей программе 2008 года, — являются, помимо всего прочего, протестом против забвения. Они ставят под вопрос нормативность консенсуса в настоящем, выявляя его историческую случайность. Кроме того, они высвечивают пути, по которым пошла или могла пойти история, складывающиеся из того, что

нам остается от прошлого — и часто это «истории снизу».

Будущее строится не из настоящего, а из понимания прошлого.

МОМА изначально задумывался Альфредом Барром как метафора торпеды — он должен был стартовать в будущее с платформы пятидесятилетнего архива. Когда часть архива достигла бы более чем пятидесятилетнего возраста, она была бы передана в другой музей, в постоянный исторический архив. Таким образом, по изначальному замыслу, история современности, отражаемая МОМА, была длящейся и обладающей постоянной скоростью — она двигалась сквозь время, непосредственное прошлое которого непрерывно находилось в процессе конструирования и служило изменчивым фундаментом для его будущего.

Здесь важная роль архивов входит в состав расширенной критической институциональной практики — как мы видели, например, в музее Ван Аббе, где варианты институционального прошлого реартикулировались рядом с заказными работами ныне живущих художников. Это варианты «прошлого-потенциального-будущего», как с отсылкой к Агамбену описывает свой проект коллектив *Otolith Group*, варианты будущего из несостоявшихся сценариев прошлого, потенциал которых не исчерпан и которые указывают путь из монополистических, реакционных консенсусов настоящего.

Максима шестая: *да*. Превосходите чужие ожидания — но делайте это по-своему и в соответствии с собственными ценностями. В любом случае, цели, которые перед вами ставят, нередко желанны сами по себе. Например, в Ноттингеме это может подразумевать улучшение репутации города внутри и за пределами страны, привлечение большого числа местных жителей, обеспечение включенности представителей разных классов и культур, содействие образованию и создание рабочих мест. Это достойные политические амбиции сами по себе — в нашем случае они реализуются левоцентристскими властями, — даже если далеко не все из них очевидным образом возникают из художественных произведений или производства критического знания. Важно не то, каковы эти цели, а что с

ними происходит, какую форму они принимают, какой критический потенциал могут породить.

Вместо того чтобы отвергать эти амбиции как безнадежно инструментализирующие или дать им управлять собой, мы можем задать себе вопрос: как сделать их своими, реализовать по-своему, деадминистративировать их и превзойти ожидания, связанные с этими политическими мерами, делая то, что мы, возможно, делали бы в любом случае, — разрабатывать значимые, впечатляющие и вдохновляющие проекты, которые, функционируя среди зарегулированных пространств гражданских протоколов, формируют публику, привлекая ее к активному участию.

Поэтому старайтесь, где только возможно, говорить «да» ожиданиям политиков и публики. Но превратите эту программу в нечто более радикальное — например, воздействуя на обширные новые аудитории посредством того, чем вы занимаетесь: искусством, с которым вы работаете, знаниями, которые вы производите, но не снисходительными и лживыми маркетинговыми кампаниями, позиционирующими вас как корпорацию индустрии досуга, развлечений или розничной торговли. Привносите новые способы мышления в жизнь города — его чиновников и населения. Иногда для этого нужно использовать тактику Троянского коня, субверсивно утверждая то, чего от вас ждут, и незаметно протаскивая в стандартные и скучные правила поведения неожиданные элементы.

В ситуациях политического давления тщательно обдумывайте свои решения: у вас может не быть возможностей к отступлению, сказать «нет», прежде чем вы исчерпаете свои шансы, поэтому их нужно использовать экономно. Всегда говорите «да», если вы знаете, что соглашаетесь на нечто иное, чем то, что ожидает ваш собеседник, — например, на глубокое партиципаторное понимание формирования общества, а не на «эффект Бильбао», на который, вероятно, рассчитывают городские власти.

Действуя в соответствии с этими принципами, вы можете использовать мощные силы — оседлать их, как сказал бы Делез, обратив из консервативных в прогрессивные. Превосходя ожидания, вы можете избежать инструмен-

тализации. Возможно, на вас даже будут надеяться в том, что касается изобретения новых способов мышления, потенциально способных изменить отношения власти. Критическое/утвердительное согласие — ваш самый верный шанс на автономию в условиях жесткого контроля со стороны тех, кто намного сильнее вас.

Отпущенные мне место и время подходят к концу, поэтому мне остается лишь коротко обозначить две последние максимы.

Максима седьмая: *не бойтесь популярности*. Пустые залы вгоняют в депрессию всех и не в последнюю очередь художников. Пустое пространство еще не гарантирует аутентичности. Вы не можете добиться настоящей публичности, если не будете популярны. Будьте популярны, но избегайте популизма, будьте элитными, но не элитистскими. Будучи популярными, отстаивайте важность искусства и важность мысли. Популярность без компромиссов — лучшая защита от популистской политики.

Будьте народными — ведите людей от известного к неизвестному. Если все, что они увидят, будет им неизвестно, они с вами не пойдут. Играйте и с поверхностями, и с глубинами — я бы сказал, это делает и произведения искусства, и выставки, и институцию, и мысль, и социальную ситуацию интереснее, чем то, что состоит из одних лишь глубин. Двадцать минут на выставке — это хорошо, как и два часа или два месяца совместной работы.

Максима восьмая: *используйте удовольствие*. Искусство и его институции нужны для серьезности и для удовольствия — для *серьезных удовольствий* (по меткому выражению писателя Филипа Хоара). Удовольствие не принуждает. Оно удивляет, соблазняет, заставляет смеяться, будит мысль. Это не развлечение — с помощью удовольствия мы приходим туда, куда мы иначе не попали бы.

При помощи этих разнообразных способов вы можете создавать ангажированные институции, которые выходят за рамки проведения какой-либо политики, работы по привычке и профессиональных ожиданий, институции,

суть которых в том, как используются предоставляемые ими средства, но не в меньшей степени и в самих этих средствах, институции, превращающие требования в желания.

Харальд Зеeman ушел с должности руководителя бернской Кунстхалле после отрицательной политической реакции на выставку «Когда отношения становятся формой» (*When Attitudes Become Form*, 1969). Позже эти отношения приняли форму индивидуалистического Музея одержимостей, которым он руководил из затворничества в некоем субальпийском кураторском логове. Но чем могло бы стать коллективное выстраивание институции одержимости — совместное с публикой, при помощи интернациональных сетей, распространения и коммуникации через интернет?

Ангажированные институции превращают требования — то, чего от них ждут, — в желания и могут служить магнитными проводниками существующих разрозненных желаний в процессе раскрытия пространства для социального экспериментирования, формирования контраудиторий, единых в своей непохожести.

Эти институции используют свои программы как средства для того, чтобы публично поднимать вопросы об обществе, — вопросы, которые в случае, если они обсуждаются, предвосхищают публику и высвобождают пространство для нее. Между тем, в процессе реализации этих программ ваши здания, возможно, наполнятся звуками шагов и голосов, творческим производством и интересом субъективности. Тем самым институции перестают быть статичными хранилищами материальных следов того, что недолгое время было новым, и начинают производить ток и напряжение как внутри своих стен, так и за их пределами.

Перевод с английского ВЕРЫ АКУЛОВОЙ

Алекс Фаркухарсон

Родился в Великобритании. Куратор.

Живет в Ноттингеме.

Андреа Фрэзер

От критики институций к институту критики*



Майкл Эшер «Мюнстер (Фургон)», 1977–2007

Спустя почти сорок лет после своего появления практики, ныне ассоциирующиеся с «институциональной критикой», кажется, наконец институционализировались. Одной лишь прошлой весной Даниель Бюрен вернулся в музей Гуггенхайма (откуда, как известно, его работы, так же, как и работы Ханса Хааке, были убраны в 1971 году по цензурным соображениям) с большой инсталляцией; вместе с Олафуром Элиассоном он же обсудил на этих страницах проблему «институции»; LACMA провел конференцию под названием «Институциональная критика и после нее»; симпозиумы, планирующие в музее Гетти, ежегодная конференция Ассоциации художественных колледжей, а также специальный выпуск *Texte zur Kunst* — все это свидетельствует о том, что скоро институциональную критику для удобства будут называть просто ИК. Как будто кто-то икнул!

В контексте всех этих музейных выставок и искусствоведческих симпозиумов становится заметно, что сегодня институциональной критике выказывается бесспорное уважение, как правило, характерное для художественных явлений, которые уже приобрели определенный исторический статус. Однако это признание быстро становится поводом отвергнуть критические претензии, ассоциирующиеся с институциональной критикой, по мере того, как на поверхность выходит негодование по поводу ее кажущихся эксклюзивности и своеволия. Как могут художники, сами превратившиеся в институции истории искусства, критиковать институт искусства? Майкл Киммельман демонстрирует пример

подобного скептицизма в критической рецензии на выставку Бюрена в музее Гуггенхайма, опубликованной в *The New York Times*. Хотя «критика института музея» и «потребительского статуса искусства» были «протестными идеями, когда они возникли, то есть около сорока лет назад, одновременно с появлением на сцене самого господина Бюрена», утверждает Киммельман, сегодня Бюрен стал «официальным художником Франции, и эта роль не вызывает беспокойства у его некогда радикальных фанатов. Также, видимо, не волнует их и тот факт, что ставший его фирменным знаком институциональный анализ [...] неизменно зависит от щедрости институций вроде Гуггенхайма». Киммельман продолжает невыгодным для Бюрена сравнением с Христо и Жанной-Клод, которые «работают по большей части вне традиционных институций и сохраняют финансовую независимость в публичной сфере за пределами юрисдикции художественных экспертов»¹.

Дальнейшие сомнения как в исторической, так и в нынешней эффективности институциональной критики возникают в связи с жалобами на то, как плохо все стало в мире искусства, где MOMA открывает новые галереи временных выставок корпоративных коллекций, а фонды страхования искусства торгуют акциями отдельных картин. В этих дискуссиях можно заметить своего рода ностальгию по институциональной критике как уже анахроничному артефакту эпохи, в которой не было корпоративного мегамузея и глобального круглосуточного рынка произведений искусства, эпохи, когда художники, видимо, еще

* Текст был впервые опубликован в журнале *Artforum*, № 1, September 2005.



Марсель Бротарс «Музей современного искусства. Отдел орлов», 1968

могли занимать критическую позицию по отношению к институтам или оставаться вне их. Но говорят, что сегодня не осталось никакого «вне». Как вообразить себе критику художественных институций, а тем более заниматься ею, когда музей и рынок срослись во всеохватный механизм культурного овеществления? Сейчас, когда мы нуждаемся в ней как никогда, институциональная критика мертва — она пала жертвой своего успеха (или поражения), оказавшись поглощена институтом, против которого изначально и выступала.

Однако суждения об институционализации институциональной критики и обвинения в том, что в эпоху мегамузеев и глобального рынка она устарела, основаны на принципиальном непонимании того, что представляет собой институциональная критика — по крайней мере, в свете тех практик, которыми она сегодня определяется. Эти практики требуют пересмотреть историю институциональной критики и ее цели, а также заново утвердить ее неотложные задачи.

Недавно я обнаружила, что ни один из полудюжины художников, которых часто называют «основателями институциональной критики», не заявлял о своих правах на этот термин. Я впервые использовала его в 1985 году в тексте о Луизе Лоулер «Внутри и снаружи места», когда пробежалась по известному ныне списку: Майкл Эшер, Марсель Бротарс, Даниель Бюрер и Ханс Хааке — добавив, что «несмотря на различия между

ними, все эти художники занимаются институциональной критикой»².

Наверное, впервые я столкнулась с упоминанием этих имен рядом с термином «институция» в тексте Бенджамина Бухло 1982 года «Аллегорические процессы», где он описывает «анализ Бюрером и Эшером исторического места и функции эстетических конструкций в институциях или действия Хааке и Бротарса, выявляющие материальные условия этих институций как идеологические»³. Далее в тексте встречаются отсылки к «институциональному языку», «институциональным рамкам», «институциональной тематике выставки», а в качестве одной из «сущностных характеристик модернизма» указывается «побуждение критиковать изнутри, ставить под вопрос свою институционализацию». Однако термин «институциональная критика» в нем так и не появляется. К 1985 году я также прочла «Теорию авангарда» Петера Бюргера, опубликованную в 1974 году в Германии и переведенную на английский язык в 1984 году. Одно из центральных положений Бюргера состоит в том, что «с началом истории авангардного движения общественная подсистема, каковой является искусство, вступила в период самокритики. Дадаизм [...] уже не критикует предшествующие школы, но критикует искусство как институт и то направление, в котором оно развивается в буржуазном обществе»⁴.

Поскольку я училась как у Бухло, так и у Крейга Оуэнса, редактировавшего мой текст о Луизе Лоулер, я думаю, что, скорее всего, термин «институциональная критика» запустил в оборот кто-то из них. Также возможно, что их студенты из Школы визуальных искусств в середине 80-х и участники независимой образовательной программы в музее Уитни (где также преподавали Хааке и Марта Рослер) — в том числе Грег Бордович, Джошуа Дектер, Марк Дион и я — начали использовать термин «институциональная критика» в спорах после занятий вместо слегка неповоротливого словосочетания «критика институций». Забавно, что, поскольку в ранее опубликованных текстах термин не обнаружен, получается, что мы сформировали установленный сейчас канон, думая, будто изучаем его. Возможно даже, что наше восприятие книг десяти-пятнадцатилетней давности, пе-

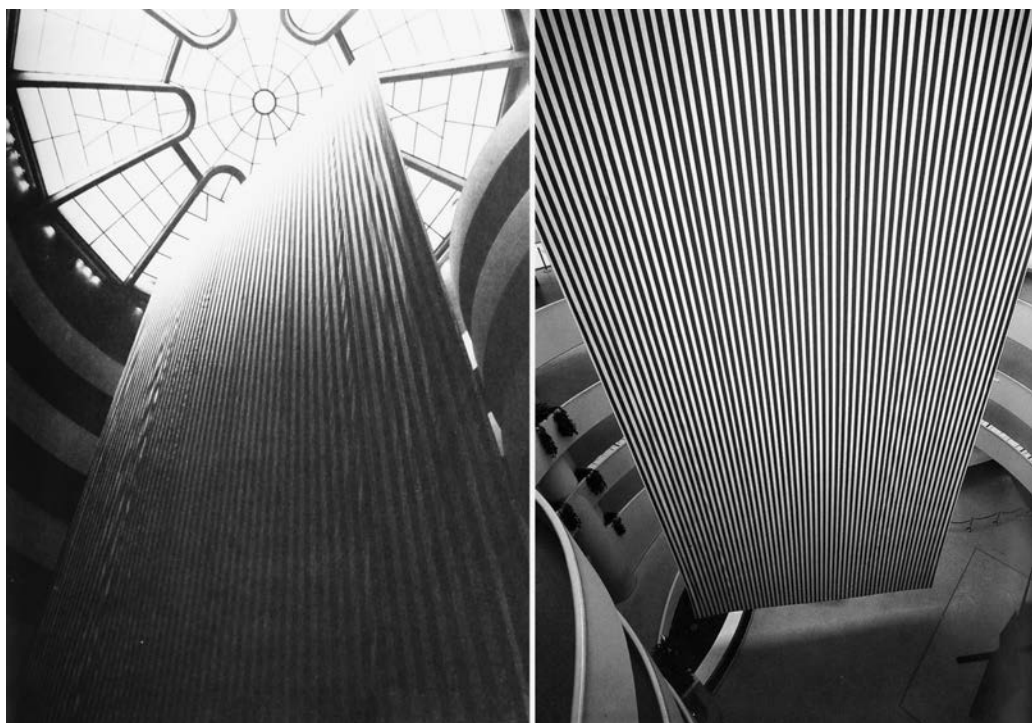
репечатанных текстов и запоздалых переводов (таких авторов, как Даглас Кримп, Эшер, Бюрер, Хааке, Рослер, Бухло и Бюргер), а также наше восприятие их работ и текстов как канонических было центральным моментом процесса так называемой институционализации институциональной критики. И вот я запуталась в противоречиях и трудностях, в амбициях и амбивалентности, в которой часто обвиняют институциональную критику. Я застряла между лестной возможностью оказаться первым человеком, использовавшим этот термин в печатном тексте, и постыдной перспективой оказаться тем, кто сыграл свою роль в сведении радикальных практик к лаконичной броской фразе, удобной для присвоения.

Если термин «институциональная критика» и в самом деле возник как упрощенный вариант понятия «критика институций», то сегодня происходит еще большее упрощение благо-

даря тому, что составные части этого термина — «институция» и «критика» — понимаются в ограниченном смысле. Практика институциональной критики по большей части определяется выделенным ею объектом, «институцией», а ее, в свою очередь, принято соотносить с признанными организованными площадками, на которых представлено искусство. Согласно афише с симпозиума в LACMA, институциональная критика — это искусство, которое раскрывает «структуру и логику музеев и художественных галерей». «Критика» определяется здесь еще менее отчетливо, чем «институция». Ее понимание колеблется между достаточно осторожным «раскрытием», «отражением» или «выявлением», с одной стороны, и с другой — видением революционного свержения существующего музеевского порядка, пониманием институциональной критики как партизана, саботажника и диверсанта, проникающего



Марсель Бротарс «Музей современного искусства. Отдел орлов», 1968



Даниель Бюрен «Внутри», 1971

сквозь стены, полы и двери, провоцируя цензуру и подрывая существующую власть. В любом случае «искусство» и «художник» в целом представляются врагами «институции», поглощающей, ассимилирующей, коммодифицирующей и иными образами присваивающей некогда радикальные и неинституционализированные практики.

Такие представления действительно можно обнаружить в текстах критиков, чьи имена ассоциируются с институциональной критикой. Но идея, что институциональная критика противопоставляет искусство институциям или полагает, что радикальные художественные практики могли и даже действительно существовали вне института искусства до того, как их «институционализировали» музеи, опровергается на каждом шагу работами и текстами Эшера, Бротарса, Бюрена и Хааке. Начиная с объявления Бротарса о своей первой выставке в галерее в 1964 году (которую он открыл, сообщив по секрету, что «мне наконец пришла в голову идея соз-

дать нечто лицемерное», а потом поведал нам, что его дилер «получит тридцать процентов»⁵), критика аппарата, который распределяет, выставляет и коллекционирует искусство, неотделима от критики самой художественной практики. Как писал Бюрен в тексте 1970 года «Функция музея», если «Музей [...] неизбежно навязывает принципы своего пространства [...] и помечает жирным "клеймом" все, что выставляет», то происходит это потому, что «все, экспонируемое Музеем, изначально рассматривается и создается с учетом того, что попадет в его стены»⁶. А в тексте «Функция мастерской», написанном в следующем году, он выразился предельно ясно, утверждая, что «всякое обсуждение системы искусства неизбежно будет сопряжено» с исследованием мастерской и музея как «привычек, ставших сегодня стойкими привычками искусства»⁷.

В самом деле, критика, наиболее последовательно представленная в постстудийных работах Бюрена и Эшера, направлена на саму

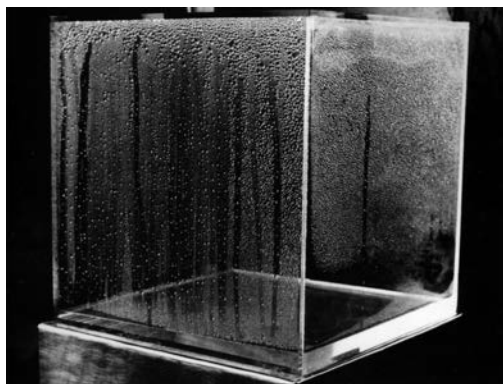
художественную практику (нельзя не видеть этого и у других художников Шестой международной выставки в Гуггенхайме, поскольку именно они, а не музейные работники или почитатели, требовали в 1971 году убрать работы Бюрена). Как видно из их сочинений, институционализацию искусства в музеях или его превращение в товар в галереях нельзя понимать как ассимиляцию или присвоение студийного искусства, передвижная форма которого предназначает его для жизни в обращении и обмене, в рыночной и музеологической включенности. Их попытки вмешаться, строго ограниченные определенными местами, стали не только средством отражения тех или иных институциональных условий, но и способом противостояния самим формам присвоения, которые они отражают. Будучи переходными, эти работы признают историческую конкретность любого критического вмешательства, эффективность которого всегда будет ограничена конкретным временем и местом. Бротарс, однако, мастерски изобразил устаревание критики в своих актах меланхолического соучастия. Спустя всего три года после основания «Отдела орлов Музея современного искусства» в его брюссельской мастерской в 1968 году, он выставил свой «выдуманный музей» на продажу «по причине банкротства», объявив об этом в проспекте, служившем упаковкой для каталога Кельнской художественной ярмарки — ограниченный тираж продавался в галерее Майкла Вернера. Наконец, наиболее ясно о том, что художник играет основополагающую роль в институте искусства, высказался, наверное, Хааке. «Художники, — писал он в 1974 году, — в той же степени, что их сторонники и противники, являются, вне зависимости от своей идеологической принадлежности, невольными соучастниками [...] Они участвуют в поддержании и/или развитии идеологической структуры общества. Они работают в рамках, устанавливают рамки и сами обрамлены ими»⁸.

С 1969 года начинает формироваться концепция «института искусства», включающего не только музеи и даже не только места производства, распределения и приобретения предметов искусства, но все поле искусства как социальную сферу. В работах художников, связанных с институциональной критикой, по-

нятие «института» стало охватывать все места, в которых демонстрируется искусство: от музеев и галерей до офисов и домов коллекционеров и даже публичных пространств, если в них выставляются произведения искусства. Сюда включаются и места производства искусства, и мастерская наравне с офисом, и места, где создается дискурс об искусстве: художественные журналы, каталоги, колонки об искусстве в популярных изданиях, симпозиумы и лекции. Также включены те места, где готовят художников и создателей дискурса об искусстве: курсы для художников и историков искусства, а теперь и образовательные программы для кураторов. И наконец, «институт» включает в себя, как сформулировала Рослер в названии своей программной статьи 1979 года, самих «зрителей, покупателей, дилеров и производителей».

Эта концепция «института» наиболее явно прослеживается в работах Хааке, который пришел к институциональной критике, совершив поворот от физических и экологических систем, которые он исследовал в 60-е, к социальным, исследование которых он начал с опросов посетителей галерей в 1969–1973 годах. Помимо максимально полного списка основных пространств, мест, людей и вещей, «институт», заинтересовавший Хааке, можно наилучшим образом описать как сеть экономических и социальных отношений. Возможно, в его «Кубе с конденсацией» 1963–1965 годов и опросе в МОМА 1970 года, галерея и музей фигурируют не как собственно объекты критики, а скорее как местилища, в которых силы и отношения, проходящие сквозь определенные социальные пространства — обычно абстрактные и незаметные, — могут стать видимыми⁹.

Если мы переходим от сущностного понимания «института» как набора конкретных мест, организаций и лиц к идее института как социального поля, то вопрос о том, что находится внутри, а что — вне, становится еще более запутанным. Работа с этими границами была постоянной заботой художников, связанных с институциональной критикой. Начиная с *travail in situ* (работ на месте) в *Wide White Space* в Антверпене в 1969 году, Бюрен создал много работ, выстраивавших связи между внутренним и внешним, художественным и не-художественным местом, показы-



Ханс Хааке «Куб с конденсацией», 1963–1965

вая, насколько сильно восприятие одного и того же материала, одного и того же символа может меняться в зависимости от того, где представлена работа.

Однако именно Эшер с величайшей точностью воплотил раннюю идею Бюрена о том, что даже понятие, как только «его заявляют и уж тем более "выставляют как искусство" [...] становится идеальным объектом, возвращающим нас к искусству»¹⁰. Эшер демонстрирует в инсталляции «Мюнстер (Фургон)», что институционализация искусства в качестве искусства зависит не от его положения в физических рамках института, но от концептуальных рамок или от рамок восприятия. Впервые показанная в 1977 году на выставке «Скульптурные проекты в Мюнстере», работа представляет собой арендованный развлекательный фургон, останавливающийся во время выставки в различных частях города каждую неделю. В музее, выступавшем в качестве исходной точки этой выставки, посетители могли найти информацию о тех местах, где можно будет увидеть фургон на следующей неделе. Но на самом месте нигде не было указано, что фургон — объект искусства, и ничто не выдавало его связи с выставкой. Для случайных прохожих это был просто фургон.

Эшер делает шаг вперед по сравнению с Дюшаном. Не подпись художника и не выставка в музее или другом «институциональном» месте делает искусство искусством. Искусство становится искусством, когда его существование нацелено на те дискурсы и

практики, которые способны опознавать его в качестве искусства, оценивать и признавать как искусство, потреблять как искусство, будь то объект, жест, изображение или просто идея. Институт искусства не является чем-то внешним по отношению к работе, он — неизбежное условие ее существования в качестве художественного объекта. То, что объявляется искусством и воспринимается как искусство — вне зависимости от того, насколько оно публично, нематериально, временно, относительно, повседневно и даже невидимо, — всегда институционализировано уже потому, что существует в восприятии участников поля искусства как искусство, — в восприятии не обязательно эстетическом, но по существу социальном в своих стремлениях.

Эшер продемонстрировал, что институт искусства «институционализирован» не только такими организациями, как музеи, и объективирован не только в произведениях искусства. Он интернализован людьми и воплощен в них. Интернализован через компетенции, концептуальные модели и модели восприятия, позволяющие нам создавать искусство, писать о нем и понимать его и просто распознавать искусство в качестве такового, идет ли речь о художниках, критиках, кураторах, историках искусства, арт-дилерах, коллекционерах или посетителях музеев. Но в наибольшей степени институт искусства проявляется в интересах, стремлениях и критериях оценки, которые направляют наши действия и определяют наше чувство значимости. От этих компетенций и диспозиций зависит наша собственная институционализация как участников поля искусства. Они создают то, что Пьер Бурдьё назвал габитусом: «социально сконструированное тело», институт, ставший сознанием.

Безусловно, существует и «внешнее» института, но у этого пространства нет фиксированных существенных характеристик. Это всего лишь то, что в данный момент не является объектом художественных дискурсов и практик. Но точно так же, как искусство не может существовать вне поля искусства, так не можем существовать вне его и мы — по крайней мере, в качестве художников, критиков, кураторов и т.д. А наши действия вне поля — в той степени, в которой они остаются

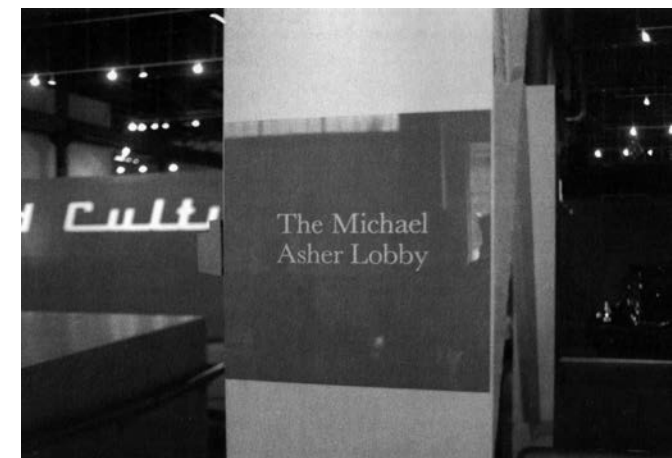
ся вовне — не могут повлиять на происходящее внутри. Так что внешнее отсутствует для нас не из-за институциональной закрытости, не из-за системы «тотально контролируемого общества» и не из-за разрастания института до явления всеобъемлющих размеров и масштаба. Внешнего нет, поскольку институт находится внутри нас самих, а мы не можем выйти за пределы себя.

Была ли институционализирована институциональная критика? Она была институционализирована всегда. Она могла зародиться лишь изнутри института искусства и, как любое явление искусства, может функционировать только внутри него. Возможно, на самом деле ее наиболее четкое отличие от других наследников исторического авангарда состоит в том, что институциональная критика настаивает на неизбежности институциональной детерминации. Быть может, она уникальна именно потому, что признает крах авангардных движений и его последствия: это не разрушение института искусства, но его расширение за традиционные границы чисто художественных объектов и эстетических критериев. Институционализация отрицания компетенции художника, которую Дюшан произвел с помощью реди-мейда, превратила это отрицание в предельное утверждение всемогущества художественного взгляда и его беспредельную власть превращать все в свой объект. Это открыло путь для художественной концептуализации-и-коммодификации-чего-угодно. Бюргер уже в 1974 году писал, что «сегодня художник, который подписывает печную трубу и представляет ее на выставке, разумеется, не бросает вызов рынку произведений искусства, а подстраивается под него. Такое приспособление не обрубают на корню идею индивидуального творчества, оно утверждает ее, и причина такого положения вещей — крах авангарда»¹¹.

Именно художники — не в меньшей степени, чем музеи или рынок — спровоцировали экспансию института искусства, пытаются выскользнуть за его границы. С каждой попыткой уйти от институциональной детерминации, объять внешнее, переопределить искусство и вернуть его в повседневную жизнь, прийти к «обычным» людям и работать в «реальном» мире, мы расширяем нашу

рамку и привносим в нее еще больше внешнего мира. Но мы никогда не избавимся от этой рамки.

Разумеется, в процессе видоизменяется и сама рамка. Вопрос в том, как именно. Споры о природе этого изменения, как правило, вращаются вокруг таких оппозиций, как внутреннее и внешнее, публичное и частное, элитизм и популизм. Но когда эта аргументация начинает использоваться, чтобы приписать политическую значимость реальным обстоятельствам, из виду упускаются лежащее в их основе распределение власти, воспроизводящееся даже при изменившихся условиях. Таким образом, подобная аргументация, в конечном счете, служит оправданию этого воспроизводства. Возьмем самый очевидный пример: невероятное увеличение числа посетителей музеев, прославляемое под знаменами популизма, сопровождалось непрерывным ростом цен на входные билеты (что во все большей степени закрывало двери музеев для лиц с низкими доходами) и созданием новых форм элитного участия в связи со все более усложняющейся иерархией членства, просмотров и праздников, «эксклюзивность» которых широко рекламируется в журналах мод и на страницах светской хроники. Вовсе не становясь менее элитистскими, популярные, как никогда ранее, музеи превратились в средство для массового сбыта элитных вку-



Майкл Эшер «Лобби Майкла Эшера», 1983

сов и практик, становясь, возможно, менее изысканными с точки зрения эстетических компетенций, на которые они претендуют, но все более изысканными с точки зрения экономики — с ростом цен на билеты. Все это также увеличивает спрос на продукцию и услуги профессионалов мира искусства.

Однако тот факт, что мы заперты внутри своего поля, не означает, будто мы не влияем на то, что находится за его пределами, и сами не находимся под влиянием внешних факторов. Повторюсь, Хааке, возможно, был первым, кто в полной мере понял и отразил взаимодействие между тем, что находится внутри поля искусства, и тем, что вне его. И если Эшер и Бюрен исследовали, как преобразуется объект или знак при пересечении физических и концептуальных границ, то Хааке заинтересовался «институтом» как сетью социальных и экономических отношений, демонстрируя случаи сотрудничества между такими, казалось бы, противоположными областями, как искусство, государство и корпорации. Возможно, именно благодаря Хааке возникло представление об институциональном критике как о героическом обвинителе, бесстрашно изрекающем истину властям — и вполне оправданно, ведь его работы становились жертвами вандализма, цензуры и парламентских разборок. Однако любой, кто знаком с его творчеством, признает, что проекты Хааке, отнюдь не направленные на разрушение музея, были попыткой защитить институт искусства от превращения в инструмент обслуживания политических и экономических интересов.

Одна из самых нелепых фантазий художественного дискурса заключается в том, что мир искусства, на данный момент представляющий собой индустрию, в которой вертятся многие миллиарды долларов, не является частью «реального мира». Упомянем лишь самый очевидный пример: нынешний рыночный бум — прямой результат неолиберальной экономической политики. Во-первых, он обязан своим существованием буму люксового потребления, который начался с ростом неравенства доходов и сосредоточением богатств (наши покровители меценаты выиграли от бушевского снижения налогов), а, во-вторых, он многим обязан тем эконо-

мическим силам, которые создали «мыльный пузырь» на рынке недвижимости: падению доверия к фондовому рынку из-за снижения цен и корпоративных скандалов, падению доверия на рынке облигаций из-за роста национального долга, а также низким процентным ставкам и регрессивному снижению налогов. Но рынок искусства — не единственное место в художественном мире, где воспроизводится растущее экономическое неравенство нашего общества. Его следы можно найти и в таких формально «некоммерческих» организациях, как университеты, где магистерские программы изящных искусств реализуются за счет низкооплачиваемого труда помощников профессоров, и музеи, где антипрофсоюзная политика привела к тому, что сейчас соотношение зарплат высоко- и низкооплачиваемых работников превышает сорок к одному.

Представления о «мире искусства» как о чем-то отличном от «реального мира», как и представления об «институте», обособленном и изолированном от нас, выполняют особую роль в художественном дискурсе. Они поддерживают мнимую дистанцию между социальными и экономическими интересами, которые мы инвестируем через наши действия и эвфемизированные художественные, интеллектуальные и даже политические «интересы» (или незаинтересованность), наполняющие эти действия содержанием и оправдывающие их существование. Посредством этих представлений мы также воспроизводим мифы о свободной воле и творческом всемогуществе, благодаря которым искусство и художники стали столь привлекательными символами неолиберального оптимизма предпринимателей «общества частной собственности». Тот факт, что этот оптимизм нашел идеальное художественное выражение в наследующих творчеству группы *Fluxus* практиках вроде эстетики взаимодействия (ныне пребывающей на пике популярности), демонстрирует, до какой степени то, что Бюргер назвал авангардной целью включения «искусства в жизненную практику», превратилось в крайне идеологизированную разновидность эскапизма. Но дело не только в идеологии. Мы не просто символизируем собой вознаграждения, предоставляемые нынешним режи-

мом: на этом рынке искусства мы выступаем непосредственными бенефициарами.

Каждый раз, когда мы говорим об «институте» как о чем-то, отличном от «нас», мы отрезаемся от своей роли в создании и сохранении его условий. Мы уходим от ответственности (в том числе практической) за ежедневное соучастие, компромиссы и цензуру — прежде всего, самоцензуру, — которые управляют нашими собственными интересами в этом поле и выгодой, которую мы из него извлекаем. Это не вопрос внутреннего и внешнего и не вопрос количества или масштабов различных организованных площадок производства, представления и распределения искусства. Это не вопрос того, чтобы быть против институций: мы и есть институция. Это вопрос того, что представляет собой наш институт, какие ценности мы институционализируем, какие типы практики поощряем и к каким наградам стремимся. Поскольку институт искусства интернализирован отдельными индивидами, воплощен в них и представлен ими, институциональная критика должна адресовать эти вопросы в первую очередь самой себе.

Именно вопросы, адресованные самим себе — в большей степени, чем темы наподобие «института», вне зависимости от того, насколько широко они понимаются, — характеризуют институциональную критику как практику. Если, как утверждает Бюргер, самокритика исторического авангарда ставила своей целью «избавление от автономного искусства» и его включение в жизненные практики, то «неудачными были и цели, и стратегии их достижения»¹². Однако сама институционализация, ознаменовавшая эту неудачу, стала условием возникновения институциональной критики. Признавая эту неудачу и ее последствия, институциональная критика перешла от все более недобросовестных попыток неоавангарда разрушить институт искусства или выйти за его пределы к защите того института, для которого институционализация авангардной «самокритики» создала возможность: института критики. Вероятно, именно институционализация позволяет институциональной критике обвинять институт искусства за критические притязания его легитимирующего дискурса, за его саморепрезентацию в качестве места сопро-

тивления и споров, за мифы о его радикальности и символической революции.

Перевод с английского
СВЕТЛАНЫ БАРДИНОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Kimmelman M. Tall French Visitor Takes up Residence in the Guggenheim // The New York Times, March 25, 2005.

² Fraser A. In and Out of Place // Art in America, June 1985. P. 124.

³ Buchloh B. Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art // Artforum, № 1, September 1982.

⁴ Burger P. Theory of the Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. P. 22.

⁵ Цит. по: Buchloh B. Open Letters, Industrial Poems // October, № 42, Fall 1987. P. 71.

⁶ Бюрен Д. Функция музея // «ХЖ», № 73-74, 2009.

⁷ Buren D. The Function of the Studio // eds. Bronson A., Gale P. Museums by Artists. Toronto: Art Metropole, 1983. P. 61.

⁸ Haacke H. All the Art That's Fit to Show // eds. Bronson A., Gale P. Museums by Artists. Toronto: Art Metropole, 1983. P. 152.

⁹ В этом работа Хааке сходится с теорией искусства как социального поля Пьера Бурдьё.

¹⁰ Buren D. Beware! // Studio International, March 1970. P. 101.

¹¹ Burger P. Theory of the Avant-Garde. Pp. 52-53.

¹² Ibid., p. 54

Андреа Фрээр

Родилась в 1965 году в Биллинге.

Художница. Живет в Нью-Йорке.

Никита Кадан

Воскрешая мертвых, возвращаясь в историю. К вопросу о постсоветском музее

Пыль и евроремонт

Для относительно многолюдной среды, сформировавшейся за два десятилетия вокруг современного искусства в Украине, характерны бодрость продавца-консультанта, дух саморекламы и стремление не опоздать туда, где распределяется актуальность. И по отношению к постсоветскому государственному музею эта среда испытывает только отторжение. С ним ассоциируются тоска и консерватизм, скованность и страх изменений, пыль и скрипучий паркет. Такой музей — темная глубина, образ которой заставляет энергичнее барахтаться на поверхности художественной жизни.

Поскольку государственные художественные институты остаются преимущественно в руках крайних консерваторов, сформировавшихся в советской системе творческих союзов и идеологического заказа, а в 90-е массово перешедших на ультрапатриотические позиции, современное искусство выдавливается в область частного владения. А эта область оформляет себя посредством «евроремонта», разнообразных обманок и имитаций, недолговечной монументальности и недорогой в изготовлении роскоши.

Соответственно, остро ощущается нехватка архивов, исторически содержательных коллекций, публичного финансирования долгосрочных, основанных на исследовании художественных проектов, академического исследования самого художественного процесса. То есть всего того, что должно бы осуществляться институ-

циями, являющимися общественным владением.

Впрочем, большая часть художественной среды идентифицирует себя с «евроремонтным» заказом настолько прочно, что и «общественное владение», и «архив», и «публичное финансирование» воспринимаются ею как разные облики одного врага. Только если в своем постсоветском образе этот враг беспомощен и повержен, то он же в образе западном стал для «евроремонтной» украинской сцены источником фобий — в его фигуре объединяются «гранты», «власть кураторов», «политкорректность», «институциональная левизна» и прочие пугала.

Примеры самой истеричной цензуры в истории украинского искусства периода независимости продемонстрировали именно музей и университет. Закрытие выставок «Новая история» в Харьковском художественном музее в 2008 году и «Украинское тело» в Национальном университете «Киево-Могилянская Академия» в 2012-м предявило картину полной несостоятельности государственных институций в отношениях с современным искусством.

Но между этими двумя случаями есть ряд принципиальных различий. Директор Харьковского музея Валентина Мызгина, как оказалось, попросту не владела инструментарием опознания современного художественного произведения и в итоге воспроизвела расхожий анекдотический сюжет про «уборщицу, которая уничтожила работу художника, приняв ее за мусор». То,



Акции протеста в Национальном художественном музее Украины



Акции протеста в Национальном художественном музее Украины

что директор с остервенением разрушала выставку на глазах организаторов и публики, говорит лишь о высокой степени ее уверенности в том, что именно является мусором, а что нет. То есть речь в этом случае шла о кризисе компетентности именно той институции, которая предполагалась носителем этой компетентности, и того человека, который первым несет за институцию ответственность. Но лицо часто теряют именно от большого желания его сохранить — акт цензуры был следствием желания защитить устойчивые профессиональные нормы, не дать протащить в музей под видом искусства все тот же мусор, сохранить сложившееся положение вещей.

Совсем иначе сложилось с цензурой «Украинского тела». От президента Могиланской Академии Сергея Квита, закрывшего выставку в Центре визуальной культуры, не ожидали компетентности в области искусства. У него не было видимых мотиваций охранять моральный климат универси-

тета от художественных выставок, поскольку современное искусство демонстрировалось в стенах Академии на протяжении уже полутора десятилетий — с начала функционирования там соросовского центра¹. В конце концов, университет и не сохранял верность консервативной традиции — ведь в 90-е и нулевые он знал куда более свободные времена. Сергей Квита и могилянская администрация предприняли сознательное усилие по очистке пространства, подготавливая национал-консервативный разворот. Затем этот разворот произошел очень быстро. После закрытия выставки и демонстративно проигнорированных университетской бюрократией массовых протестов был изгнан за пределы Академии и сам Центр визуальной культуры. В освобожденных залах (запрет проводить там мероприятия Центра вначале объяснялся тем, что помещения находятся в аварийном состоянии) вскоре была размещена библиотека, подаренная Академии историком

Сергеем Билоконом, известным своим анти-семитизмом. Сам историк прочитал в университете инаугурационную лекцию, открыв новый учебный год и, по-видимому, новый период в истории Академии. В университете усилилось влияние националистов, оказавших публичную поддержку полицейским действиям Квита. Могиланская Академия окончательно включилась в ультраправый политический мейнстрим, одновременно противостоящий коррумпированной пророссийской (то есть «анти-украинской» в терминах националистов) государственной власти и легитимирующей ее.

Музей в страхе закрыл двери перед возможностью нового, олицетворением которого было современное искусство. Университет же вытолкнул укоренившееся в нем экспериментальное искусство, чтобы освободить пространство для другого нового, представленного крайне правой политической идеей.

На этом фоне поведение тех художников и кураторов, которые остались на частной территории и не вступали в отношения ни с консервативным музеем, ни с правящим университетом, продолжало казаться образцом благоразумия. Государственные институции предстали местом, где царит невменяемость, что в сочетании с бедностью сделало их предельно непривлекательными.

Впрочем, в это же время в Национальном художественном музее Украины (НХМУ) в Киеве появился новый тип практики, способный оспорить незыблемость приоритета частного. Эта практика долгое время была растворена в музейной рутине и не бросалась в глаза в неспешной смене выставок. Проекты, пересматривающие правила музейного повествования, объектные интервенции и перформативные действия в постоянной экспозиции были перемешаны с традиционными музейными событиями. Эти экспериментальные и критические проекты осуществлялись по инициативе небольшого круга сотрудников музея в противостоянии с тогдашним директором и при молчаливом нейтралитете большинства музейщиков. Низовое обновление не

выглядело радикальным и не казалось очень уж действенным в ближайшей перспективе. Но события, произошедшие во второй половине 2012 года, открыли новый аспект этой трансформации.

Увольнение директора НХМУ Анатолия Мельника и приход на его место (в качестве исполняющей обязанности) Татьяны Мироновой, близкой к властным структурам и православной иерархии владелицы коммерческой галереи и жены крупного политика, катализировало музейную активность совершенно нового типа. Непрофессионализм Мироновой, а потом и ее нападки на коллектив привели к тому, что часть работников НХМУ вышли на работу с повязками «Я протестую». Причем протестующая часть коллектива состояла именно из тех сотрудников, которые предыдущие несколько лет обновляли программу музея, открывая его критической и экспериментальной работе, — и протестовали они вместе с художниками и кураторами, участниками инновационных музейных проектов. При этом не было сомнений, что в случае директорства Мироновой присутствие современного искусства в Национальном музее стало бы гораздо сильнее. Лишь современное искусство достаточно всеядно для того, чтобы вмещать одновременно разухабистую «провокационную» зрелищность, клерикальную «духовность» и цинично-умелую декорацию отношений власти и капитала. Так что участвовавшие в протестах художники выступили против самого, на первый взгляд, эффективного варианта модернизации НХМУ. В давнем постсоветском противостоянии современного искусства и государственного, то есть по определению консервативного музея они отказались от защиты корпоративных интересов, взявшись пилить сук, на котором сидят.

В первую очередь в глаза бросается стилистический конфликт — Миронову и ее группу поддержки из художников и кураторов отличает крайняя китчевость, выразительно не совпадающая с академической устойчивостью музея. Однако этот видимый контраст выражает более глубокое противоречие между агрессивными приватизато-



Виды экспозиции проекта «Спорная территория», 2012

рами с их обслугой из сферы культуры и все еще общественными институциями, не ориентированными на успех в конкурентной борьбе. В то же время эти институции показывают свою способность обновляться иными способами, нежели чем через включение в гонку зрелищ и подчинение требованиям рынка искусства. В процессе этого обновления институции встречают художников, область интересов которых лежит далеко от изготовления декоративно-развлекательных произведений. Однако такие художники постоянно проблематизируют само существо музея, ставят под вопрос создаваемые им иерархии — в отличие от среды, близкой Мироновой. Этой среде музей важен как инструмент производства иерархий, которые могут затем быть капитализированы на художественном рынке: симптоматично, что Миронова в случае вступления на пост директора музея не собиралась закрывать *Mironova gallery*. Критическое переосмысление му-

зея, совершавшееся в проектах «Музейный заложник» или «Большая неожиданность», к которым имели отношение протестующие, для подобного инструментализующего подхода является абсолютно лишним. Работа в традиции институциональной критики редко встречается в пространстве постсоветского музея в его наиболее распространенном сегодня виде — но в своей основе она абсолютно соответствует общественной функции музея. Более того, эта функция в отсутствие постоянного пересмотра возникающих иерархий, без труда критического самопознания, стирается, уходит, оставляя пустую форму.

Осталось добавить, что Татьяна Миронова все же не стала директором Национального художественного музея. После долгих протестов и возникшего медийного резонанса музей возглавила представительница коллектива Мария Задорожная.

Менеджмент и ритуал

Сегодняшнее положение украинских музеев «между Мызгиной и Мироновой», между охранительным консерватизмом и неолиберальным «эффективным менеджментом», может удерживаться совсем недолго. Охранительная модель приводит к своего рода посмертному состоянию музея. Насильственно фиксируя положение зрителя, куратора и художника в музейном пространстве, утверждая единственную нормативную точку зрения на историю искусства и на его современное состояние, музей сводит свое функционирование к культурному ритуалу и нужному для обеспечения этого ритуала хлопотному выживанию в условиях остаточного финансирования культуры. Причастность посетителя к художественному наследию утверждается самим фактом переступания через порог музея. Произведения уподобляются святым мощам: встреча с ними сама по себе душевспасительна, мысль посетителя в их присутствии почтительно затихает. Нужно ли говорить, что в условиях нового капиталистического варварства этот культ стремительно теряет своих адептов?

Неолиберальный менеджмент лишен пиетета перед ритуалом и готов в случае

необходимости от него отказаться. Отказаться так же легко, как от энциклопедической музейной диахронии, от исторического повествования. Когда самоцелью становится «затянуть посетителей в музей», когда однообразная культурная продукция ежедневно появляется в новой упаковке, когда музейная работа деакадемизируется ради обеспечения бесперебойной работы конвейера зрелищ — тогда на место ритуала вступает соблазн и потребительский эффект, но мысль так и не пробуждается. Единственное, что такой менеджмент оставляет от музея, — это его способность повышать статус выставленных произведений, что в условиях украинского рынка искусства означает и предоставление культурной легитимности салонному бараклу. Однако получившийся не-вполне-музей действительно пропускает через себя куда более интенсивный, чем раньше, поток посетителей.

Сегодня этими двумя подходами, пожалуй, и исчерпываются формы существования украинских музеев. Все как бы очевидно, четко распределены роли безвольного отмирающего прошлого и агрессивно-бодрого нового дня. Ритуализированный традиционный музей и музей-конвейер культурной индустрии разыгрывают привычный сюжет — действия и реплики героев известны заранее. Но есть и альтернативный подход, ломающий этот сюжет и являющийся крайне непредсказуемым.

За историю

В тех экспериментальных проектах, которым в 2010 году открыл свои двери Национальный музей, была видна прочная связь внезапно оказавшегося в музейных залах инновационного искусства и того типа повествования, который свойственен музейной экспозиции, — повествования, наглядно связывающего историю искусства с историей общественного развития. Привнесенный новый элемент оказывался чем-то внеположным этому повествованию, остраивающим его — но ни в коем случае не отменяющим, не создающим из музейной экспозиции некое единовременно воспринимаемое обрамление для WOW-эффектов

современного искусства. То есть диахроничность и историзм музея оказались не соперниками, а собеседниками современной практики. А политически ангажированная сторона этой практики выступила в защиту «энциклопедического» музея от наступающего художественного диснейленда, от использования НХМУ в предвыборных кампаниях² и в коммерческом продвижении галерейного товара. В защиту скрипучего паркета и скучно-обстоятельных экспликаций. В защиту публично высказанного утверждения, сегодня почти непристойного, что история на самом деле не закончилась. В защиту связи показа истории искусства с социальным контекстом, в защиту построения экспозиции художественных произведений как рассказа о — на полном серьезе! — историческом становлении и классовой борьбе. Причем оформившаяся в советское время историческая диалектика в музейном показе искусства окончательно проявилась именно в постсоветский период, когда рядом были предъявлены и неконформистское искусство, и официозная соцреалистическая ложь.

Можно обобщить: в конфликте вокруг НХМУ боролись не традиционное искусство с современным и даже не социально-критическое искусство с коммерчески-развлекательным. Боролось историческое сознание с попыткой его вытеснения, с амнезией, присыпанной сахарной пудрой. Также в этом конфликте музей как общественная функция боролся с музеем, присвоенным элитами.

Возможно ли здесь говорить о победе? В том смысле, что музей остался музеем, — да, можно. Музей как потенциальность не был принесен в жертву технологиям власти, не был сделан местом торговли аффектами, еще одним плацдармом неолиберальной культурной индустрии. Но победы, которая заключалась бы в прямом переходе опыта протестной политизации в рутинную музейную практику и в глубокой трансформации этой практики, (еще?) не произошло. Все, что было отвоевано, — это право в ожидании топтаться на пороге, отодвигать момент первого шага, блюсти чистоту, то есть нереализованность своей

потенциальности. Так что впереди другие этапы борьбы — куда более изощренной, без очевидных фигур зла и добра и с куда более мучительными формами ответственности и выбора.

Реализованный в 2012 году кураторской группой «Худсовет» проект «Спорная территория»³ имел нарочито «музейный» характер. Все начиналось со способа экспонирования в залах Севастопольского художественного музея с его «неприкосновенными» стенами, в которые нельзя было вбить и гвоздь, не говоря уже об их перекраске или постройке боксов для видеоработ, — и закончилось во многом ориентированной именно на музейных сотрудников и посвященной возможностям направлениям трансформации музея дискуссионной программой. Сейчас, когда я вспоминаю период работы над проектом, мне кажется, что мы почти сознательно ориентировались именно на обман надежд аудитории, на зияние, разрыв между ожидаемым ею «скандальным и провокационным» современным искусством и аскетически-холодным просветительским характером реальной выставки.

Заполнить, закрыть собой этот разрыв попытались выступившие против перформанса группы *Tanzlaboratorium* возмущенные севастопольские художники, которые привыкли выставлять свои декоративно-интерьерные работы в бедствующем музее, и городская пресса, обозначившая выставку как «скандальную». Но реагировали художники и журналисты скорее на какой-то демонизированный образ «современного искусства», сложившийся в их головах задолго до открытия «Спорной территории» и имеющий к ней крайне отдаленное отношение. Однако разрыв поглотил эти реакции, не исчезая и не уменьшаясь.

Сам по себе этот обман надежд, осуществленный именно на территории ритуализированного постсоветского музея, работает как своего рода переключение режима отношений публики с институцией. Если безупречно сработавшая в Харькове (и сделавшая художников заложниками бессмысленной ситуации) конфронтация «музейных консерваторов» и «молодых ра-

дикалов» способна еще долго вращать шестерни стандартизированного культурного производства и выдавать на прилавок свежеупакованные «скандалы», то подмена скандальной событийности просветительской работой, вроде бы свойственной музею, но оперирующей совершенно новыми для него и какими-то бесстыдно-свободными формами, оказывается выходом на внеположные такому производству территории.

Сегодня критически настроенный художник скорее паразитирует на теле традиционного музея. Такое уже почти невозможно в отношении конвенциональных структур современного искусства — они хорошо знают, как приостанавливать паразитарные отношения, являющиеся одной из последних возможностей свободы действия внутри нынешней художественной системы. В постсоветском выживающем музее современный художник опознан не до конца, его силуэт зыбок, черты лишены резкости. Между ним и институцией не заключен договор, они практически не знают, чего друг от друга требуют и ждать.

Единственной неизменной функцией музея осталось хранение, остальные функции отпали или оказались под сомнением. Музейная дидактика стала предметом всеобщего отторжения. Нескончаемое балансирование постсоветских музеев между консерваторами из академий и творческих союзов и средой современного искусства сделало невозможной сколько-нибудь релевантную выставочную деятельность. Формирование коллекций искусства также парализовано компромиссами, а вдобавок элементарной нехваткой средств. Ясное понимание того, что так долго продолжаться не сможет, не придает воли к действию. Но музейные компромиссы и скованность становятся зеркалом, в котором современный художник узнает себя, зажатого между гламурным спектаклем и инструментальностью «художественного активизма». И художник может либо стать союзником приватизаторов музея и пользоваться выгодами того типа музейной модернизации, который предлагают они,

либо встать на защиту «музейности» музея, его публичного характера, его экспозиционной дидактики и исторического повествования. Однако музейная дидактика и историзм не могут оставаться прежними, ведь они были фактически убиты изъятием идеологической компоненты и встречей с рыночной реальностью и существуют сейчас каким-то посмертным и крайне неустойчивым образом.

По сути, художник может лишь воскресить постсоветский дидактический музей. Воскрешение не предполагает возможности спросить мертвого, согласен ли он на данную процедуру — отсюда неизбежность конфликтов на этом пути. Но конфликты с музейными традиционалистами-охранителями куда менее значимы, чем конфронтации с притязующими на музей и университет консерваторами нового типа, сочетающими архаичную нутряную ксенофобию с действенным политическим менеджментом и активной массовой поддержкой, а также с приватизаторами, использующими современное искусство как один из инструментов присвоения публичного.

Воскрешая музей как общественное владение, наделенное ясными образовательными задачами, художник получает возможность, пусть призрачную, обрести социальную видимость и значение. Причем не для того малого круга, который потребляет (купив зрелище или получив его в подарок от купивших) современное искусство, находящееся в частном владении, а для всех непричастных к современному искусству миллионов, которые до сих пор являются полноправными совместными владельцами музея. Заставляя музей служить обществу, художник утверждает ценности публичного, неприватизируемого. Принуждая музей служить искусству, а не его национал-консервативному или глянцево-суррогату, художник заново устанавливает и политический смысл постсоветского музея.

Снова и снова возвращая историю искусства истории общества и делая это, казалось бы, в самом неудачном и бесперспективном месте, художник даже не меняет

функцию и форму внешней по отношению к нему институции, а дает ей новую жизнь, прорастивая ее в себе, в собственном теле, отчасти становясь просветительским музеем сам.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Основанный Джорджем Соросом Центр современного искусства при Киево-Могилянской Академии функционировал в залах Староакадемического корпуса НаУКМА с 1995 года. В 2008 работу в этом пространстве начал Центр визуальной культуры.

² В октябре 2012 года сотрудники НХМУ сделали достоянием общественности факты использования музея в предвыборной кампании Валерия Миронова, мужа Татьяны Мироновой.

³ См. сайт выставки «Спорная территория» в Севастопольском художественном музее им. М.П. Крошицкого: <http://disputedterritory.org.ua/>

Никита Кадан

Родился в 1982 году в Киеве.

Художник, член группы «Р.Э.П.».

Живет в Киеве.

Илья Будрайтскис

Когда музеи дают сдачи

Осенью 2012 года, после завершения совместного с Арсением Жиляевым проекта «Педагогическая поэма» в московском музее «Пресня», я решил развить этот опыт взаимодействия с музейным пространством, став штатным научным сотрудником «Пресни». Полгода этого совершенно нового для меня рода деятельности оказались продуктивными как для оживления самого музея, так и для осмысления его потенциальной общественной позиции.

Сегодняшние дискуссии о новых институциональных подходах и «оживлении» музейного пространства предлагают множество рецептов по спасению места, теряющего свое социальное измерение. Более того, любой разговор о музее сейчас начинается с обязательной констатации текущего состояния государства, породившего современный музей и предоставившего в его распоряжение внимательное к вопросам культуры общество. Способы репрезентации истории, новые технологии, включающие модели отношений с посетителем, активация пространства посредством длительных образовательных проектов, исследование, приходящее на смену традиционной выставке — весь этот набор рецептов, равно как и свобода в их выборе — указывают на высокую степень автономии музея, его возрастающую потребность в собственной политике. Однако вряд ли кто-то будет отрицать вынужденный характер подобной политизации — ведь в ее основании лежит стремление государства снять с себя экономическую и политическую

ответственность за культурную сферу, предоставив ей право на самоопределение в условиях жесткого рынка и постоянного сокращения бюджета.

Самым простым и очевидным ответом на этот политический вызов оказывается коммерциализация музея, поглощение креативной индустрией, когда само его пространство теряет специфику музейной атмосферы, вступая в конкурентную борьбу наравне с любыми другими рыночными агентами. Музей борется за зрителя любой ценой, и в первую очередь посредством того, что отказывается от своей первейшей задачи: отличаться от окружающей жизни; наоборот, он сливается с ней до предела. Это может касаться как частных музеев, так и государственных.

За исчезновением особой роли музейного пространства следует и фактическая самоликвидация музейного сообщества — каждого отдельного коллектива, который под воздействием внешних обстоятельств неизбежно трансформируется в обычную команду более или менее изобретательных менеджеров. Для такой команды отношения с обществом выстраиваются исключительно в виде классического контракта двух свободных рыночных субъектов, продавца и покупателя, каждый из которых идет на сделку на выгодных для него условиях. Музеи и их коллективы принимают новые правила игры — принципиально направленные против правил старых, для которых и ради которых они когда-то создавались, — и отказываются от любых претензий на особую роль в строительстве культурной гегемонии и, таким образом, в развитии и воспроизводстве общества.



Другим вариантом ответа на вызов неолиберализма может быть обреченный, но не теряющий достоинства консерватизм культурной сферы, которая продолжает настаивать на своей неизменной ценности. В этом случае действовать должен не сам музей, но общество вокруг него. Защита культурного наследия становится в первую очередь актуальной политической задачей для публики за пределами институтов. То есть речь идет о более-менее традиционной социал-демократической программе, которая в условиях постоянно возрастающего внешнего давления постоянно радикализируется на уровне и риторики, и практики, надежно предохраняя хрупкое пространство культуры, так нуждающееся в защите, от решительных изменений.

Наконец, последним и наиболее привлекательно и перспективно выглядящим типом стратегии является деятельный ответ самого музейного сообщества, выраженный в «новых институциональных проектах». Разрушаемое общество не просто должно вставать на защиту музея, но, наоборот, само

может получить укрытие в его стенах. Музей фактически становится местом, где создается возможность репрезентации старой социал-демократии, вытесняемой из политической сферы. Коллектив такого учреждения приобретает все необходимые черты партизанской политической единицы, с помощью хитрости и риторической гибкости удерживающей свои позиции во враждебном окружении. Музей формулирует собственную повестку, основанную на постоянном выходе за свои пределы, что призвано вернуть обществу потерянные ценности солидарности и взаимодействия. В новых, все более враждебных по отношению к культуре условиях он переосмысливает собственную классическую просветительскую миссию через активизм и социальную критику. Целью работы с историческим наследием в этом случае становится, по выражению Алекса Фаркухарсона, «протест против забвения», который «ставит под вопрос нормативность консенсуса в настоящем, выявляя его историческую случайность»¹.

Принимая на себя подобные обязательства, музей должен сочетать постоянное повышение градуса радикализма с повышением маневренности перед лицом государственной политики. По сути, реализация действенного «протеста против забвения» требует гораздо большей виртуозности и компетентности, чем куда более распространенная тенденция к «сентиментализации, присвоению и коммодификации туристическим сектором»². «Политизация» институций, обозначающая их как новые точки критики и сопротивления, одновременно делает их заложниками отношений с двумя типами господствующей политики — со старым «социальным государством», сторонниками которого они обречены оставаться, и с новым неолиберальным порядком, с которым они вынуждены играть по его правилам. Собственно, такое положение, заставляющее музей постоянно находиться в состоянии рискованного взаимодействия с окружающей многомерной реальностью, в полной мере соответствует классическому понятию политического. Однако именно в этом понятии на самом деле заключаются те глубокие основания консенсуса, которые «новый институционализм» пытается поставить под сомнение.

Обретая политическую автономию, музей удивительным образом переживает все сложности политического выбора, перед которым вставали музеефицированные в наши дни освободительные движения прошлого. История рабочего движения или социалистических партий наполнена постоянно воспроизводимыми и в то же время всякий раз уникальными обстоятельствами тактических компромиссов, коалиционных соглашений и уступок настоящему во имя будущих успехов. От «казуса Мильтерана» 1899 года до электоральных европейских «новых левых партий» нулевых социалисты действовали политически, совершая выбор в пределах возможного. В этих пределах всегда было необходимо взвешивать все наличные обстоятельства, предпочитая в каждой конкретной ситуации прогрессивное реакционному, а более достижимое менее достижимому. Горизонт социалистической политики постоянно балансировал между

максимально приближенной к полевым условиям тактикой и все более расплывчатыми очертаниями конечной утопии.

Все эти известные родовые черты социалистической европейской политики вполне сопоставимы с «политизацией» современного прогрессивного музея, однако почти никак в нем не отражены. Главным объектом музейной репрезентации редко становилась собственно динамическая, постоянно меняющаяся очертания и не приводящая к радикальным переменам политика, но куда чаще — точки разрыва с этой политикой. Моменты, когда нормализующая сила государства, гражданский мир и правила политической жизни оказывались под ударом, представляют несомненный приоритет исторического музея. Почетное место, отведенное в музеях для артефактов революций и восстаний, становилось самым верным свидетельством их завершения, трансформации уникального события в эпизод последовательного исторического повествования. Зачастую иерархия государственной значимости музеев выстраивалась пропорционально их роли в репрезентации насилия, взрывающего любые иерархии.

Это значение музея как места, напоминающего о насилии и его укрощении, может обогатить наши представления о возможных культурных стратегиях эпохи неолиберализма. Еще в «Размышлениях о насилии» Жорж Сорель полагал, что история капитализма яв-





ляется своего рода антиисторией, развивающейся в обратном направлении: от героики первоначального накопления и буржуазных революций к бюрократическому консенсусу, при котором государство укрощает органический антагонизм угнетенных и угнетателей, рабочих и капиталистов. Классовое насилие в форме всеобщей забастовки, апологетом которой был Сорель, призвано взорвать эту нормализацию, возвращая скрытое противоречие системы в его естественное состояние. Открытая насильственная борьба классов, которую при помощи всеобщей забастовки начинает пролетариат, объединенный в революционные синдикаты, сводит на нет монополию государства на насилие — как в виде прямых репрессий, так и в формах мягкой, но оттого не менее опасной и погло-

щающей повседневности. Насилие возвращает обратно «классовое сознание» и спасает от вырождения и деградации оба противостоящих друг другу класса. Критика Сореля была направлена против реформизма с его постоянными апелляциями к государству и надеждой на институциональные изменения. Реформисты отравляют и рабочих, и буржуа самыми опасными ядами — вежливостью и культурой, которые вытесняют главный и принципиальный конфликт на периферию общественного сознания. Именно поэтому следует «отвечать черной неблагодарностью на расположение тех, кто хочет защитить трудящихся, грубостью — на назидания защитников всеобщего братства и кулаками — на заигрывания пропагандистов социального мира»³.

Сегодня мифы пролетарского синдикалистского наступления на нормализующее капиталистическое государство, терпеливо приучающее подданных к гуманности и неизбежности прогресса, воспринимаются как часть прошлого. Так же как частью прошлого стало основополагающее и для догматиков II Интернационала, и для их синдикалистских оппонентов положение о том, что «к моменту революции рабочий класс будет организован, дисциплинирован и объединен благодаря самому механизму производства»⁴. Но если время организованного пролетарского наступления осталось в 10-х — 30-х, то золотой век ненавидимого Сорелем реформизма так же безвозвратно прошел к концу 80-х. Можно сказать, что мы живем в мире и после Сореля, и после Жореса.

Свободное, порвавшее пути государственной регламентации классовое насилие снова становится частью реальности. Но теперь это насилие с другой стороны. Жертвуя строившимися в течение десятилетий институтами: отлаженной системой парламентского консенсуса, демократической гегемонией в обществе, общественной безопасностью, обволакивающей культурой — неолиберальный капитализм снова получает возможность пережить ренессанс воинственного духа правящего класса. Ключевые фигуры этого поворота, Тэтчер и Рейган, являются исключительно яркой демонстрацией такого нравственного возрождения буржуазии и вновь

пробудившегося в ней агрессивного рыцарского начала. С момента неолиберального реванша, на протяжении последних трех десятилетий можно наблюдать, как устанавливаются все новые и новые рекорды доблести в этой все еще односторонней классовой войне. Последние из них относятся к текущему экономическому кризису с его невиданной по смелости политикой жесткой экономии, никем не избранными «техническими правилами» и принудительным изъятием сотен миллионов долларов с частных вкладов из кипрских банков для спасения евро. Усиление произвола неолиберальных государств и международных финансовых институтов, связанное с «накоплением через изъятие», по определению Дэвида Харви⁵, как нельзя лучше характеризует перемены, произошедшие с правящим классом, вступившим на путь обретения забытого «адекватного классового сознания».

Однако буржуазный ренессанс на Западе не идет ни в какое сравнение с разрушительной энергией нового российского капитализма. Первое поколение новой буржуазии с ее культурой, политическим сознанием, повадками и представлением о собственном месте в истории непосредственно связано с прямым физическим насилием. Ее героический дух рождается не из возвращения вытесненных воспоминаний о классовой власти в прошлом, но из собственного живого опыта. Ее особенностью является полное отсутствие каких-либо внутренних механизмов самоограничения, основанных на естественных границах прошлого и будущего. У российского правящего класса есть только сегодняшний день, за горизонтом которого нет явных объектов для инвестиций. Такой образ жизни создает исключительные возможности для реализации собственной свободы.

Эта негативная свобода, ограниченная лишь сегодняшним днем, нашла свое оригинальное выражение, например, в феномене русского «панк-бизнеса» — уродливой субкультуре высших классов. Нарочитое пренебрежение этикетом, эпатаж и бунт против условностей становятся чертами самовыражения не угнетенных, но угнетателей. Звезды этого жанра, вроде Сергея Полонского или Олега Тинькова, картинно издеваются над

своими безвольными сотрудниками и щеголяют вызывающим расизмом и гомофобией⁶. Стоит заметить, что главными «панками» российского бизнеса являются те, кто начал «свое дело» с нуля, практически не участвуя в приватизации бывшей государственной собственности и в наибольшей степени вписываясь в классическую схему капиталистического успеха. «Панк-бизнесмены», как правило, представляют сегмент капитала, занимающий промежуточное положение между корпоративными магнатами и крепким региональным бизнесом. Театральный вызов обществу в этом случае обусловлен наибольшей дистанцией от государственной бюрократии, тесная связь с которой характерна для корпораций и региональных предпринимателей — и, соответственно, наименьшей степенью гарантий в отношении собственного будущего. «Панки» с их символическим насилием превращаются в популярных медиаперсонажей, отражая агрессивную культуру правящего класса в целом.

Эта культура не нуждается в исторических оправданиях, так как опирается исключительно на собственный опыт и упоительное





переживание своего классового одиночества. Стремительное обретение новой буржуазией классовой гордости происходило на фоне продолжающегося упадка и деградации угнетенных классов. Насилие стало ее исключительной привилегией и способом поддержания безраздельного господства в настоящем, тогда как опыты ответного насилия принадлежат почти забытой истории.

В такой ситуации советское наследие превращается не только в источник эгалитарной ностальгии, но в единственный и пока почти неиспользованный ресурс напоминания о насилии угнетенных. Метки этого наследия: улицы, названные в честь царей, убийц, памятники революционным террористам, мемориалы пролетарских восстаний — усилиями правительства постепенно стираются. Однако ощущение исходящей от них потенциальной угрозы пока не слишком велико, и их статус в сознании правящего класса продолжает оставаться неопределенным, балансируя между скрытым вызовом и неприкосновенностью в качестве части культурной сферы. Эта сфера подвергается регулярным атакам, ее упрекают в «экономической неэффективности» — но

она еще не стала объектом политически мотивированного разгрома.

В этой связи особый интерес представляют бывшие «историко-революционные» музеи, разбросанные по всей территории страны. Первый революционный музей был создан в Москве в 1917 году еще Временным правительством. Затем он превратился в Музей революции, крупнейший советский музейный центр, на протяжении десятилетий аккумулировавший в своих фондах тысячи уникальных свидетельств становления и развития русского революционного движения. С середины 20-х годов создание революционных музеев превращается в осмысленную государственную стратегию, которая становится неотъемлемой частью процесса воспитания лояльного советского гражданина.

Советский музей, дававший свою предельно дидактичную версию счастливого разрешения социальных противоречий прошлого, сам превратился в молчаливую витрину неразрешенного противоречия советского государства в целом. Сделав революцию исходной точкой собственной истории и воспитывая на бесконечном уважении к этой истории миллионы граждан, советская бюрократия стремилась утвердить ее в качестве монументального образа навсегда ушедшего. Революционный музей должен был убедить своего посетителя, что величие революции 1917 года состоит не только в ее победе, но и в том, что своей победой и своим величием она навсегда закрыла вопрос о революциях. Этот музей одновременно и возносил творимую массами историю на небывалую высоту, и грозно предостерегал от ее продолжения в любом виде. Подобное сочетание оказалось настолько плотным, герметичным и неразрывно связанным с конкретным государством, породившим его, что странные наследники этого государства лишены всякой возможности использовать Музей революции в собственных интересах.

Такой музей невозможно перекодировать, просто изменив название или поверхностно модернизировав экспозицию в духе «исторической объективности» и «деидеологизации». Несмотря на то, что само место «историко-революционных музеев» было

давно официально упразднено, их фактическое содержание мало изменилось. Любая новая выставка, так же как и усовершенствование экспозиции в духе времени, неизбежно упиралась в необходимость использовать фонды, годами собиравшиеся для демонстрации итогового торжества угнетенных. Ликвидация революционных музеев — не по отдельности, но как части культурного наследия в принципе — создала бы опасный прецедент вторжения еще недавно спящей неудобной истории в современность, полностью контролируемую новым господствующим классом. Выбранная стратегия консервации этих мест при постоянном сокращении финансирования и крайнем дефиците общественного внимания, вероятно, является на сегодняшний день наиболее безопасным способом их постепенного умерщвления. Истории насилия, представленные в них, не работают, продолжая восприниматься лишь в качестве странным образом сохранившихся обломков ушедшей в небытие советской Атлантиды.

Один из десятков таких музеев, филиал ГЦСМСИР (бывший Музей революции) «Пресня», посвящен преимущественно событиям декабрьского вооруженного восстания в Москве в 1905 году. История этого старого рабочего района Москвы неразрывно связана с насилием, которое на протяжении XX века последовательно взрывало консенсус царской Империи в 1905-м, устанавливало новый строй в ноябре 1917-го и затем стало основанием постсоветской России в августе 1991-го и октябре 1993-го. В экспозиции обильно представлены разные типы оружия классовых битв и наглядные способы их применения: самодельные бомбы и заточки террористов и восставших рабочих, артиллерийские снаряды правительственных карателей, пистолеты красных дружинников и ружья юнкеров, униформы жандармов и ОМОНовцев, бушлаты и кожанки повстанцев. Украшение музея — огромная диорама баррикадных боев на Пресне в последний день декабрьского восстания. Старая Москва озарена беспощадным артиллерийским обстрелом бунтующей пролетарской окраины, а почти повторившие подвиг Парижской коммуны рабочие дру-

жинники до последнего держат укрепления на пути прибывших из Петербурга гвардейцев Семеновского полка. Даже почти не изменившийся с советских времен музей может восприниматься сегодня совершенно иначе: как напоминание об ответном насилии, способном вернуть смысл и динамику катастрофическому классовому расслоению современной России, превращая его, пусть и в воображении посетителя, из социологического факта в политический вызов.

Эта фантазия об утраченном праве на насилие еще очень слаба и в то же время парадоксальным образом неоспоримо легитимна в странном музее, доставшемся от прошлого. Ее можно пробуждать самыми разными способами — от авторских экскурсий до популяризирующих историю культурных событий, фестивалей и выставок актуального искусства. Однако источником политизации, направленной на подрыв господствующего консенсуса, всегда остается само место, сам музей. Его архаика и вызывающая ветхость неожиданным образом оказываются ресурсом для продолжения разговора о классовом конфликте, у которого всегда должно быть две стороны.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Фаркухарсон А. Новые институциональные обычаи // «ХЖ», № 88, 2012. С. 53.

² Там же.

³ Сорель Ж. Размышления о насилии. М.: Фаланстер, 2013. С. 92.

⁴ Там же. С. 136.

⁵ Харви Д. Неолиберализм и реставрация классовой власти // «Прогнозис», № 2, 2006.

⁶ См.: 9 самых необычных российских бизнесменов — сумасбродов, чудаков и эксцентриков // <http://www.forbes.ru/ekonomika-slideshow/lyudi/74979-10-samyh-neobychnyh-rossiskih-biznesmenov-sumasbrodov-i-ekstsentrik/slide/5>

Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве.

Историк, художник.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

Арсений Жиляев

Места истории

Традиции всех мертвых поколений тяготеют, как кошмар, над умами живых.

К. Маркс. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта

Начиная с Бодлера, художник — это человек, укорененный в традиции преодоления традиций. Художник обязан следить за модой и проводить время в бесконечном фланировании, сопротивляясь всякой остановке, всякой фиксации в пространстве. Общественный деятель XX века — это прежде всего революционер, приверженец традиции борьбы с традицией, в пределе адепт перманентной революции. Человек, ведущий борьбу с ограничениями, которые накладывают время, конкретный исторический период, — борьбу во имя утопического будущего. Большевик Троцкий пишет о том, что всегда был укоренен в традиции, но имя этой традиции — революция.

Местом встречи политика и художника, борющихся с ограничениями времени и пространства, становится музей революции и музей модернистского искусства: гетеротопия, которая парадоксальным образом сохранила свою важность, несмотря на весь радикализм отдельных мыслителей XX века, выступавших против какой-либо пространственно-временной фиксации. Дискуссия вокруг статуса музея в XX веке фактически стала дискуссией о границах освободительных проектов и одновременно указала на возможность особого типа существования воображаемого будущего в «здесь и сейчас» музейного пространства. Это пространство похоже и на другие гетеротопии, выделявшиеся Фуко, — например, на кладбище. И действительно, до сих пор принято считать, что фиксация какого-либо явления (будь

то событие социальной жизни или искусства) в слове или же помещение его в музей становится для него смертью. Ясно осознавая эту связь, многие представители исторического авангарда выступали за разрушение музеев: «Хватит показывать мертвых художников!». Но во многом именно предельная материалистичность музея, средоточием существования которого являются вещи — носители художественного смысла или же свидетели революционной борьбы, — указывает на невозможность преодоления музея в современных условиях. Музей манифестирует особую форму жизни после смерти. Желание обнуления истории, вечное пребывание в нулевой точке само начинает производить собственную историю. И возможно, этот тип жизни парадоксальным образом становится одним из немногих способов проживания истории как таковой.

Чтобы обозначить основную тему музея, вестибюль предполагается оформить как рассказ о главном событии революции 1905 года, Декабрьском вооруженном восстании.

ТЕКСТ: «Подвиг пресненских рабочих не пропал даром. Их жертвы были не напрасны. В царской монархии была пробита первая брешь, которая медленно, но неуклонно расширялась и ослабляла старый средневековый порядок».

В. И. Ленин «Письмо к рабочим Красной Пресни», 25 декабря 1920 г. ПСС Т. 42. С. 200.

В ЦЕНТРЕ: скульптура Шадра «Бульжник — оружие пролетариата» или другая скульптурная группа.



Статья проиллюстрирована материалами из проекта «Педагогическая поэма», 2012



Стеклянные проемы оформить на темы боев на баррикадах на Пресне.

Художественное решение может быть различным: цветное фото, рисунок на стекле, цветная мозаика и т. д.

В. И. Ленин. 1891 г.

ФОТО

Структурно музей должен выпадать из времени и пространства, занимать метапозицию, которая бы, с одной стороны, сохраняла стабильность, а с другой — была наполнена максимально нестабильным содержанием. Само намерение демонстрировать в музее революцию или же модернистское искусство имеет чрезвычайно противоречивую природу. Сопrotивляющаяся стягиванию в один-единственный образ революция скорее является примером прерывания исторического нарратива, описанием переживания возвышенного опыта, безобразного. Однако, как мы знаем, существует обширная галерея образов революции. То же самое можно сказать о модер-

нистском искусстве, которое должно каждый раз фиксировать смерть искусства.

Музей действует специфически. Он не может претендовать на то, чтобы явить всю полноту истории жизни или же искусства. Наоборот, его осознанная недостаточность обеспечивает полноту проживания истории. Как в религиозной традиции апофатические выражения через отрицание указывают на божественное, так и музей через навязчивое, порой гротескное, гипертрофированное, упрощенное представление истории революции (будь то эстетическая или же политическая революция) указывает на исторический опыт как таковой. Подумайте, неужели кость мамонта может вызвать в нас комплексное переживание тысячелетий борьбы человечества за свое выживание? Такое переживание в нас может вызвать лишь чрезвычайная ничтожность этой кости по отношению к той массе материи, которая претерпела бесчисленные метаморфозы за это время. А полотно Гитлера? Тот факт, что злодей был простым человеком из плоти и крови, лишь сильнее высвечивает контраст с деятельностью Гитлера как исторической персоны.

«[...] в 90-х годах встретились два глубокие общественные движения в России: одно стихийное, народное движение в рабочем классе, другое — движение общественной мысли к теории Маркса и Энгельса, к учению социал-демократии».

В. И. Ленин «Попытное направление в русской социал-демократии», 1899 г. ПСС Т. 4. С. 247.

ТЕКСТ

Стачка.

Художник Н. А. Касаткин

РИСУНОК ПЕРОМ

Донесение фабричного инспектора Прохоровской мануфактуры о нелегальных собраниях рабочих на фабрике. 23 ноября 1895 г.

ФОТОКОПИЯ

Советское официальное искусство после 30-х перестало тематизировать разрыв, прерывание традиции. Оно начало становиться частью жизни, частью быта, повседневности, и в этом качестве полноправно входило в музей истории и, конечно, музей революции. Но лишь как вспомогательная часть экспозиции, которая целиком не является произведением искусства, а скорее зависает между наукой, искусством и повседневностью. По крайней мере, так должно быть, если принимать воззрения марксистских экспериментаторов в области музейного дела, подчиняющих все материальные и художественные объекты научному историческому нарративу, представляющему борьбу за освобождение угнетенных классов. В то же время музей революции в силу специфики своего положения может существовать лишь как художественный и научный проект, не претендующий на отражение общественной жизни послереволюционного общества во всей полноте. Образ революции подается в нем с ангажированной, партийной позиции. Здесь не может быть объективности, понимаемой как полнота и плюрализм буржуазного музея модернизма. Более того, революция, сакральный момент возникновения советской истории, не смогла найти себе в этой истории иного места, кроме места почитаемого, но утратившего свою власть идола. Исходя из сталинистской концепции музееведения, революция должна быть помещена в строгие институциональные рамки. А ее возвышенный, сопротивляющийся любой фиксации характер должен быть низведен до прекрасного и простого в усвоении мифологического нарратива. В этом состоит основная антимодернистская художественная интенция советского музееведения. Но в силу тех же причин столь важной становится роль концептуального художника, художника-куратора, способного выстроить гетеротопию музея революции, исторический нарратив о прерывании исторического нарратива. Иными словами, создать образ революции.

Если задаться целью отыскать социалистический вариант модернистского искусства, социалистический вариант модернистского музея, то это должен быть музей революции.

Парадоксально, но при всех концептуальных отличиях музей революции, рассматриваемый с точки зрения искусства, демонстрирует основные отличительные черты модернизма — институциональную привязку и ограниченность стенами музея — в противовес установке авангарда на слом границы между искусством и жизнью.

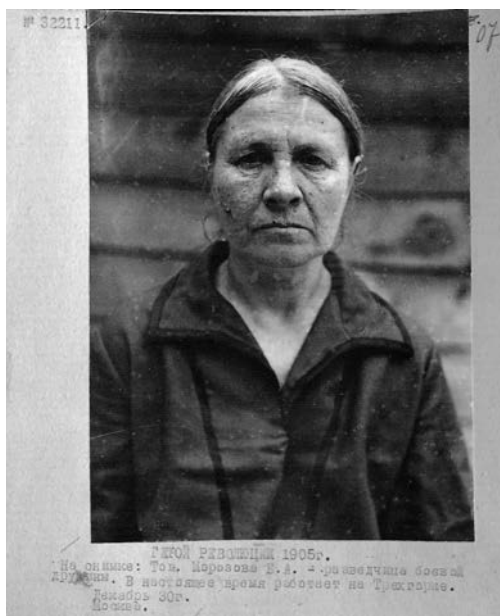
Деятельность Московского «Рабочего Союза», 1894–1898 гг. Связь с промышленными предприятиями г. Москвы.

СХЕМА

Активные участники Московского «Рабочего Союза»

- а) М. Н. Лядов
 - б) С. И. Мицкевич
 - в) А. Н. Винокуров
 - г) М. Ф. Владимировский
 - д) Е. И. Спonti
 - е) С. И. Прокофьев
 - ж) П. И. Винокурова
 - з) В. В. Воронский
 - и) А. И. Ульянова
- ФОТОМОНТАЖ





Большая часть радикальных демократических устремлений модернистского искусства были в лабораторном виде реализованы в советских музеях уже в 20-е годы. И здесь речь прежде всего должна идти о художественном оформлении радикального разрыва с традицией, о преодолении границы между зрителем и художником. Сразу после революции в советских музеях проводился наделавший много шума эксперимент с привлечением к музейной деятельности рабочих. Провозглашался отказ от задействующей только зрение картины в пользу инсталляционного искусства, вовлекающего тело человека. Делались попытки преодолеть иерархические отношения копии и оригинала: создатели первых «обстановочных сцен» советских музеев (по сути, скульптурных инсталляций) пренебрегали аутентичностью используемого материала — на первое место выступал исторический нарратив, который и дефетишизировал музейные объекты (именно ими в основном полон буржуазный музей XIX века). Как и модернистское искусство, советские музейные инсталляции претендовали на научность. Музейный нарратив строился на

основании марксистской трактовки истории, а экспозиция выстраивалась с учетом особенностей человеческой психологии восприятия. Наконец, советские музеи, точно так же как и лучшие образцы модернистского искусства, решительно критиковали спекулятивные эффекты на службе идеологии. Наивысшим достижением подобного рода можно считать музеи атеизма, обнажавшие механизмы производства чуда для верующих. В целом экспозиции музеев провоцировали критическое отношение к производству зрелища: обилие текстов, статистических данных и прочих материалов к размышлению не давало зрителю раствориться в эстетическом переживании. Способ функционирования музея был близок к тому, что через некоторое время мир узнает как вариант трактовки реализма Бертольтом Брехтом. Само инсталляционное музейное пространство в силу своей специфики не может рассматриваться как иллюзионистское. Его устройство имеет принципиально коллажный характер, хотя элементы этого коллажа и подчинены общей линии повествования. При этом музей революции сохранял близость авангардистской традиции. Выражалось это главным образом в коллективном типе творчества создателей экспозиции, с одной стороны, а с другой — в претензии на нехудожественность. Экспозиции музеев не рассматривались как художественные высказывания, а имена авторов, как правило, не выносились официально в заглавие выставок. И в отличие от модернистского музея, музей революции давал пример свободы человека, воплощаемой в пространстве социума, а не в пространстве институциональной эстетики.

Сообщение МОО от 10 ноября 1896 г. о забастовке 400 рабочих в мастерских Московско-Брестской ж.д.

(ЦГА г. Москва, ф. 16, оп. 86, ед. хр. 121, л. 46)

ДОКУМЕНТ (КСЕРОКОПИЯ)

Список рабочих Прохоровской мануфактуры, арестованных 28–29 января 1898 г. за участие в забастовке.

ДОКУМЕНТ (КСЕРОКОПИЯ)

Отношения между модернистским музеем и музеем революции можно рассмотреть через схему отношений между кураторской инсталляцией и инсталляцией художника, предложенной Борисом Гройсом. Если кураторская инсталляция, по его мнению, соответствует институциональной свободе, когда куратор обязан публично обосновывать выставочную концепцию перед гражданским обществом, то художественная инсталляция соответствует суверенной свободе, не требующей никаких обоснований вообще. Напряжение между этими двумя полюсами характеризует отношение к свободе в рамках буржуазной демократии, когда декларируемая суверенная свобода распространяется на потребление, вероисповедание, поведение в интимном пространстве и вещи, не несущие прямой угрозы господствующему порядку. Все остальное оказывается, в лучшем случае, темой для дискуссии. Следовательно, проекты, обыгрывающие отношения между этими двумя типами художественной организации пространства, обладают демистифицирующим, критическим потенциалом, обнажающим механизмы производства господствующего порядка в западном мире.

Модернистский музей представляет собой классический пример кураторской инсталляции. Зритель попадает в максимально нейтральное белое пространство, где куратор показывает ему примеры индивидуальной, творческой, суверенной свободы, объединенные приемлемой с точки зрения институциональной свободы (то есть с точки зрения правящего класса) концепцией. Музей революции являет пример художественной инсталляции, созданной коллективным пролетарским автором, носителем суверенной свободы. Следуя мысли Гройса, кураторская инсталляция в идеале предполагает наличие именно коллективного зрителя. Этот коллективный зритель имеет большой потенциал эмансипации, поскольку свободен от истории и каких-либо социальных обязательств. Однако он не осознает себя и поэтому не может актуализировать этот потенциал. Капиталистическое общество, как и модернистское искусство, существует в режиме перманентного кризиса. Оно посто-

янно революционизирует докапиталистические системы отношений и собственные внутренние противоречия, поэтому ситуация бесконечного продления конца истории — его привычное состояние. В массовой культуре это отражается в форме постоянного ожидания апокалипсиса. В противовес этому зритель музея революции укоренен в моменте начала истории, коллективный субъект которой включает в себя и автора экспозиции. Пространство же проявления суверенной воли советского художника смыкается с публичным пространством производства массовой культуры. И в идеале в этом месте должны совпасть классовая коллективная воля и индивидуальная художественная воля, направленные на учреждение нового справедливого демократического общества. Именно здесь посредством, в том числе, творческого воображения возникает то, что в утопическом варианте могло бы быть представлено в виде тотального произведения, создаваемого освободившимся от гнета обществом.



Организаторы марксистских кружков на промышленных предприятиях Пресни:

а) Е. И. Немчинов — рабочий Брестских железнодорожных мастерских, участник «Рабочего Союза», участник кружка в Брестских железнодорожных мастерских.

б) Ф. И. Поляков — рабочий, участник «Рабочего Союза», организатор рабочих кружков на Прохоровской мануфактуре и других текстильных предприятиях Москвы.

в) К. Ф. Бойе — рабочий завода Вейхельда, участник Московского «Рабочего Союза».

Февраль 1894 г.

ФОТОМОНТАЖ

«Столковались у фабричного инспектора» — одна из первых листовок Московского «Рабочего Союза».

Февраль 1894 г.



КСЕРОКОПИЯ

Товарищи рабочие!

Листовка Московского «Рабочего Союза». 1894 г.

КСЕРОКОПИЯ

Первая маевка в Москве в 1895 г.

Художник С. С. Бойм

КАРТИНА

В каком еще месте, помимо музея современного искусства и музея революции, человек может столкнуться с историей? Или же парадоксальная жизнь после смерти в условиях гетеротопии — единственный модус существования в условиях позднего капитализма? Я бы отнес к таким местам городские пространства, где современные протестующие борются за свои права. Методология движе-



ния «Оккупируй Уолл-Стрит» во многом повторяет разработанные музейными кураторами практики. Физически поместить в мертвое, но при этом имеющее потенциал производства освободительной истории место то, что на сегодняшний день живо и способно претендовать на реализацию этого исторического потенциала. Хотим мы того или нет, но политическое действие в современном мире до сих пор требует физического, телесного присутствия. Этот факт, столь болезненный для поколения фейсбука, фактически определяет формулу политического сегодня. «Сору, past, выход в офлайн» — вот трехходовка, обеспечивающая связь устремлений в будущее со «здесь и сейчас» конкретного публичного места. Только телесное присутствие обеспечивает коммуникацию в режиме манифестации. Порой это требование доходит до своего почти религиозного предела. Примером тому — практика «живого микрофона».

Для любого политического действия вопрос физического присутствия остается ключевым. Особенно когда дело касается «террористических действий». Именно физи-

ческое присутствие в определенном месте представляет наибольшую угрозу для современной власти. Место как потенциал материального присутствия — основа истории будущего, а значит, и власти. Агрессия властей в отношении людей, всего лишь присутствующих в парке рядом с биржей, удивительна — хотя для человека, знакомого с историей искусства XX века, в этой агрессии много привычного. Неважно, чем вещь была до попадания в модернистский музей, ведь там она освобождается ото всех своих функциональных ограничений и приобретает неприкосновенный статус произведения искусства. Центральный вопрос, до сих пор остающийся открытым: удастся ли современным освободительным движениям перейти от институциональной свободы модернистского музея к суверенной свободе музея революции?

Арсений Жилияев

Родился в 1984 году в Воронеже.

Художник, куратор.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

Вислав Боровский, Ханна Пташковская, Мариуш Чорек

Введение в общую теорию места*

На протяжении своей истории искусство неоднократно провозглашало себя свободным — *ars liberalis*. Впрочем, тем самым оно выражало не то, чем являлось в действительности, а то, чем хотело бы стать. На самом же деле искусство постоянно находится в процессе самоосвобождения. Как уже неоднократно утверждалось в схожих обстоятельствах, искусство освобождается от унаследованных признаков, срывает их с себя и оставляет в прошлом.

Не будем забывать об ужасах, преследовавших искусство каждый раз, когда оно пыталось взглянуть на себя в зеркало. Однако настало время, когда мы больше не можем сдерживаться и должны показать и называть то, от чего искусство себя освобождает. Настало время показать сегодняшний объект ненависти. Однако для начала подчеркнем, что речь идет лишь о внутренних проблемах искусства. Во многом мы имеем дело с ненавистью искусства к самому себе, а значит, эта ненависть доступна лишь тем, кто находится внутри мира искусства.

По крайней мере одна сторона этого объекта ненависти уже очевидна. Однако из-за того, что она находится к нам слишком близко, обнаружить ее можно, лишь взглянув под принципиально иным углом зрения. Давайте перестанем рассматривать работы и остановимся перед пространством, которое они занимают. Не станем заходить на выставку, а остановимся на пороге. Что мы узнаем?

I. Сущность выставки — в прозрачности. Выставка задумывается как нечто несуществующее. Она не должна воздействовать на работу.

Однако в действительности все происходит иначе: выставка всегда обрастает собственной плотью, становится независимой реальностью. Не произведения искусства, но сама выставка становится фактом. Отдельная работа подчиняется независимой реальности выставки. Она становится ее частью. Работа, некогда считавшаяся уникальной, отныне становится лишь одной из многих. Создавалось ли произведение искусства для какого бы то ни было сосуществования? Задумывалось ли оно для демонстрации вместе с кучей других работ?

II. Выставка — это всегда процесс, происходящий постфактум. Воплощение замысла художника осуществляется в пределах его мастерской. На выставке готовая, законченная работа обретает совершенно новое существование. Выставка сообщает только то, что уже свершилось в прошлом. Через нее мы получаем доступ лишь к следам решительных действий художника. Выставка сообщает лишь то, что уже произошло — в некоем месте, в неопределенное время. Реальность выставки не имеет ничего общего с реальностью творческого акта.

III. Наблюдатель. Он появляется на выставке лишь для того, чтобы подтвердить уже готовые формальности, связанные с восприятием.

* Текст был написан в августе 1966 года критиками, основавшими польскую галерею *Foksal*, и стал ее первым манифестом.



Материал проиллюстрирован архивной фотодокументацией проектов и выставок галереи *Foksal* 1966–1969 годов. Фото Евстахия Коссаковского



ем произведения. Его присутствие имеет лишь юридическое значение. Однако несмотря на это, зрителю предоставляется слишком много свободы, хотя, как правило, он не имеет понятия о том, как ей распоряжаться. Эта свобода, в отличие, например, даже от самого элементарного ограничения, не подвигает его ни на какие активные действия. В итоге все, кто присутствует на выставке, ведут себя одинаково: они созерцают. Позиция созерцания служит оправданием дистанции по отношению к произведению; она обеспечивает легитимность присутствия наблюдателя на выставке, позволяя ему сравнивать работы, что-то проверять, покупать и т.д.

IV. Автор. На выставке художнику остается лишь стоять с цветами в руках. Он становится простым наблюдателем, скужающим или, напротив, увлеченным своим теперь уже не уникальным опытом, или же исполняющим функцию посла своих будущих замыслов; ему отведена роль слуги, которому нечем себя за-

нять, поскольку он уже выполнил все свои обязательства.

На выставке личность художника открывается нам обезображенной, искусственно разделенной на части, погруженной в ритм, несовместимый с его зрелостью. Художник словно висит на крюке, как кусок мяса, а зрители по этому куску тщетно пытаются определить, каким животное было при жизни. Убежденный учеными мужами в том, что искренность — его главная добродетель, художник чувствует неловкое беспокойство, смущенно наблюдая за собственной искренностью посреди праздничного сияния публичного мероприятия. Так почему бы не сделать это смущение, самую аутентичную часть события, его главным объектом?

Итак, МЕСТО. Что ж, МЕСТО. Да, именно МЕСТО.

МЕСТО есть область, возникающая благодаря отказу ото всех без исключения принципов, существующих во Вселенной.

МЕСТО не категория пространства, не арена, сцена, экран или пьедестал и, тем более, не выставка.

МЕСТО одновременно изолировано и экстерииоризовано. Его существование не является чисто субъективным вопросом; оно не может быть вызвано к жизни исключительно частными усилиями. Оно должно быть видимым и объективно существующим, и в то же время оно не может существовать без механизмов защиты от воздействий окружающего мира и от отождествления с этим миром.

МЕСТО есть непредвиденная брешь в утилитарном отношении к миру. Любые нормы, действующие за его пределами, не могут существовать в рамках МЕСТА. Таким образом пространство теряет утилитарную значимость, лишается любых масштабов и оснований; все евклидовы и неевклидовы интерпретации игнорируются. События, если они вообще происходят, лишаются какого-либо внешнего значения. В пределах МЕСТА нет никаких сомнений, поскольку нет никаких отличий между правильным и ложным, годным и никчемным; все просто есть. МЕСТО не может быть странным или обыкновенным, изысканным или вульгарным, умным или глупым. Оно не сон, но и не явь.

МЕСТО непрозрачно. МЕСТО — это актуальное присутствие. Не существует критериев, с помощью которых можно было бы определить более удачное или более ценное наполнение МЕСТА. МЕСТО может быть пустым, но его пустота должна быть явственно присутствующей.

МЕСТО всегда единично и уникально. Оно не делится и не воспроизводится.

МЕСТО — это то, где мы находимся. Только выходя за его пределы, мы можем увидеть его как одно из множества мест, сравнимых с ним. Возненавидеть МЕСТО можно, только находясь за его пределами.

Любое место в мире может быть захвачено и тем самым конституировано в качестве МЕСТА. С практической точки зрения МЕСТОМ ни в коем случае нельзя назвать конкретную область пространства. МЕСТО нельзя определить по внешним признакам. МЕСТО не меняет законы мира, поскольку не имеет к ним никакого отношения. И, конечно же, МЕСТО может выглядеть точно так же, как и любой другой фрагмент реальности. Однако в мире существует множество мест, которые особенно подходят для того, чтобы стать МЕСТАМИ.

МЕСТО не связано ни с созиданием, ни с разрушением. Оно появляется как результат застрахованного решения. МЕСТО не имеет достаточного основания во внешнем мире.

Это основание может быть найдено только в художнике. Именно он вызывает МЕСТО к жизни. Оно создается тем, кто в него вступает. «Искусство создается всеми» исключительно в МЕСТЕ, а не за его пределами.

МЕСТО нельзя создать механически, однако за ним нужно постоянно присматривать. Достаточно на мгновение оставить его без внимания, и МЕСТО немедленно тонет в окружающем мире. Бесчисленные невидимые силы заняты профессиональным разрушением МЕСТА и созданием его ложных субститутов. Эти силы эксплуатируют МЕСТО, манипулируя им при помощи элементов, взятых из него самого — элементов, восстановленных согласно реальным стандартам и мерам.

МЕСТО нельзя купить или присвоить. Его нельзя конфисковать. Оно не имеет собственной ценности.

Защита МЕСТА — не просто очередная затея, имеющая своего конкретного автора, и не продукт настоящего. Защищать МЕСТО приходится снова и снова в разные периоды истории искусства, однако заметными эти действия становятся лишь в моменты радикальных исторических сдвигов.

Таким сдвигом стало великое пресуществование картины в МЕСТО. В храме картина не была, либо не могла стать МЕСТОМ. Ее присутствие было допустимо лишь в той мере, в какой она отвечала нуждам храма. После из-





гнания торговцев и менял, когда храм сделался единственным подлинным МЕСТОМ, картина стала служить постоянному сохранению этого уникального пространства.

Со временем картина обрела независимость и на некоторое время оказалась предоставлена самой себе. Однако рама осталась неизменной — она была единственным свидетелем события, своего рода наивной баррикадой, защищавшей картину от внешних воздействий.

Затем картина начала создавать собственные внутренние связи, которые бы сохраняли ее в качестве МЕСТА, не нуждающегося в

каких-либо дополнительных внешних элементах.

Так возникла композиция.

Впрочем, композиция, долгожданная совершенная реализация отделения картины от мира, «заперлась» в своем мире, оставив всех нас по другую сторону. Мы можем только помыслить композицию как МЕСТО; сами же мы всегда остаемся за его пределами. Поскольку это законченная и закрытая система, неразрушаемая, хотя и беззащитная, поскольку внутри нее более ничего не может произойти, композиция обречена быть жертвой внешних манипуляций. Поскольку она находится в пре-



делах архитектурного пространства, ее идеи вдохновляются пространства утилитарные. Ее внедряют и переиначивают. Композиция стала рассматриваться как неотъемлемая часть среды обитания человека; она потонула в окружающем мире. В своей первоначальной, относительно «чистой» форме она появилась на выставке, и там же, начав сбиваться в группы, утратила свою уникальность в качестве идеального решения.

На выставке мы перемещаемся от МЕСТА к МЕСТУ, совершая «неправомерные» действия: оцениваем, сравниваем, подходим и отходим, заносим и выносим, покупаем. Мы тщетно пытаемся быть где-то, но остаемся нигде.

Все МЕСТА воплощают друг для друга странный внешний мир со всей его агрессивностью. Сегодня происходит саморазрушение МЕСТ. И на их руинах вырастает новое чудовище — выставка. Изначально выставка задумывалась как нечто прозрачное, как естественное хранилище МЕСТ, однако в итоге она оказалась нелегальным, самостоятельным продуктом, ложным МЕСТОМ, МЕСТОМ-об-

манкой, МЕСТОМ-ересью, МЕСТОМ-предательством.

МЕСТО есть непредвиденная брешь в утилитарном отношении к миру. МЕСТО появляется в результате приостановки всех без исключения принципов, существующих во Вселенной. МЕСТО едино и неделимо. МЕСТО.

Перевод с английского
АЛЕКСАНДРА БОРОДИХИНА

Вислав Боровский

Родился в Варшаве.

Художественный критик.

Живет в Варшаве.

Ханна Пташковская

Родилась в Варшаве.

Художественный критик.

Живет в Варшаве.

Мариуш Чорек

Родился в Варшаве.

Художественный критик.

Живет в Варшаве.

Игорь Забел

Короткая прогулка по четырем комнатам Младена Стилиновича*



Младен Стилинович «Фотографии». Вид инсталляции в рабочей комнате художника в Загребе, 2005

Комната

В случае Младена Стилиновича комната — это не просто выставочное пространство. Это форма организации и презентации материала. Конечно, она связана с концептуальным и постконцептуальным искусством и с теми художественными течениями, которые занимаются поиском не только новых форм произведений, но и новых форм создания и представления искусства, а также новых отношений с аудиторией. Стилинович не воспринимает галерейное пространство как нечто само собой разумеющееся, и это, вероятно, связано с его опытом участия в «Группе шести художников» — авангардном объединении, действующем в Загребе с 1975 года. Эта группа придумала специальный термин, обозначающий способ презентации художниками своих произведений. Они называют эти мероприятия (которые происходили на улицах, в парках, на берегу реки Сава и т.д.) выставками-акциями. Это название указывает на специфическое понимание производства, презентации и восприятия художественных произведений. В «выставке-акции» все эти три аспекта сливаются в едином интерактивном и коллаборативном творческом процессе.

Комната подразумевает несколько иную структуру. Она, пожалуй, связана не столько с процессом, как «выставка-акция», сколько с рефлексией, интерпретацией и реинтерпретацией. Комната определяется той или иной общей темой. Такой темой может быть ме-

диум, мотив, сюжет и т.д. Собирая и организуя такие комнаты, художник выстраивает нечто вроде собственной таксономии и тем самым определяет базовый словарь, необходимый для ее понимания. Несмотря на разнообразие используемых подходов, медиа и сюжетов, мы можем найти в его творчестве особый, системный подход, который проявляется и в самих работах, и в том, как он их реорганизует и реинтерпретирует. Словарь в самом деле будет очень подходящим способом описания его творчества (в конце концов, Стилинович и сам не раз использовал словарь), и конечно, такой словарь неизбежно будет представлять собой крайне сложную структуру перекрестных ссылок.

Комната — это пространство, где различные и созданные в разное время произведения могут быть организованы вместе по единой схеме. Художник не выстраивает их в привычную линейную последовательность. Вместо этого он покрывает своими работами стены, создавая узоры и формируя новые связи. Поскольку творчество Стилиновича тесно связано с литературой и визуальной поэзией, можно, наверное, провести параллель с Малларме, разбившим обычную линейную структуру поэтического текста в поэме «Бросок костей», чтобы создать новые смыслы за счет пространственного расположения текста, положения и размера слов, встроить в текст пробелы и поля. Подобным образом и работы Стилиновича — хотя они, конечно, являются отдельными произведе-

* Текст был впервые опубликован в книге: eds. Gregorovic A., Branka S. Mladen Stilinovic: Artist at Work. Ljubljana: Skuc Gallery, 2005.

ниями — приобретают новые смыслы благодаря расположению в пространстве и возникающим отношениям с другими работами, порождая и множа сложные микроотношения, из которых постепенно складывается основная тема комнаты.

Наконец, комната указывает на позицию, отличную от обычной позиции посетителя музея или галереи. Стилинович часто организует небольшие выставки в собственной квартире, и способ презентации работ в галерее может быть прямо связан со способом их презентации в его мастерской. Это одна из причин, благодаря которым отношение посетителей к выставленным работам становится более непосредственным и интимным. Это важно, поскольку его произведения обычно мало похожи на так называемые музейные работы.

Это, как правило, не монументальные высказывания, а небольшие работы, которые показывают, как развивалась определенная идея. А это, в свою очередь, связано с художественными стратегиями Стилиновича. Его творчество, по сути, представляет собой плотную сеть микростратегий, разнообразных идей и подходов, которые, однако, образуют отчетливо выделяемые схемы и такономии.

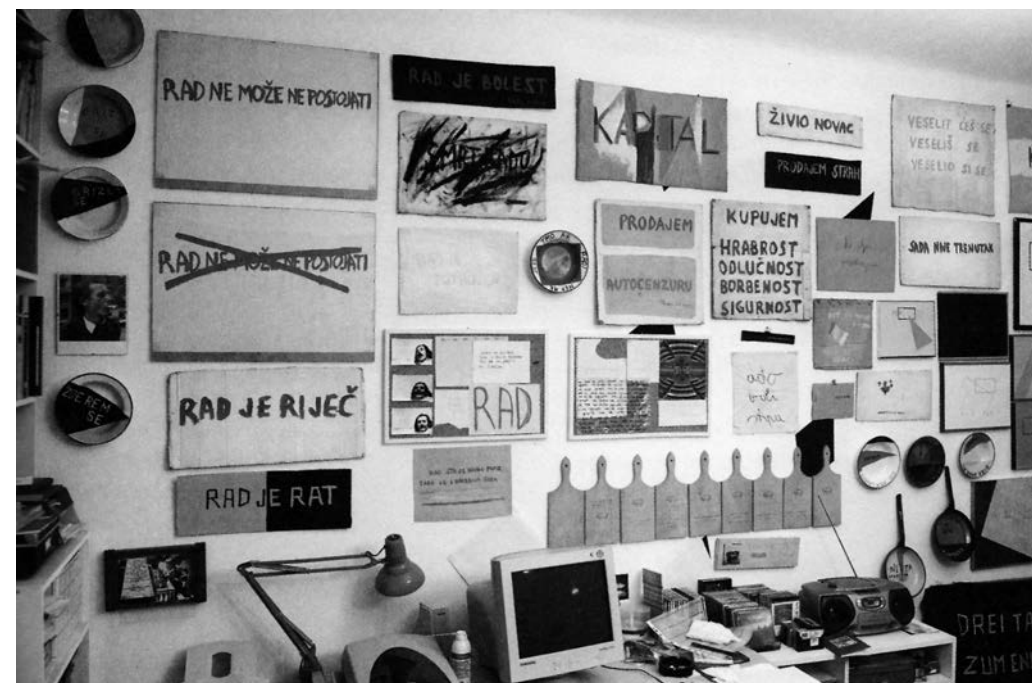
Красная (и розовая) комната

Вскоре после смерти папы Иоанна Павла II одна словенская газета (которую можно назвать и «желтой», и «коричневой») опубликовала несколько статей с нападениями на журналистов телеканала *Slovenia*. Их обвиняли в неуважительном поведении в последние дни жизни папы. В чем же выражалось неуважение? Ведущий главной вечерней новостной передачи был в красном галстуке, а ведущая репортажа из Рима — в красном платье. По мнению газеты, тем самым они не только оскорбили папу и траур верующих, но и вызывающим образом подчеркнули, что их дерзость связана с политической позицией. Красный галстук телеведущего в глазах редактора газеты был красным флагом, указывающим на то, что телевидение остается «красной крепостью». Истинное содержание этих нападок вполне очевидно — оно прямо связано с попытками правого правительства

установить тотальный контроль над общественным телевидением. Однако нас здесь особенно интересует «внешняя» форма. Красные элементы одежды журналистов телеканала *Slovenia* были расценены как дерзкая политическая провокация. В то же самое время Ватикан был буквально битком набит людьми в красной одежде. Но в этом случае красный цвет не был воспринят ни как неуважение, ни как знак того, что Ватикан на самом деле является «красной крепостью».

Как бы ни было абсурдно дело о красном галстуке, оно выявляет по меньшей мере две важные проблемы. Во-первых, использование цвета всегда несет какой-то смысл. Этот смысл даже необязательно вкладывается человеком, использующим данный цвет (я лично не думаю, чтобы даже сам редактор газеты всерьез верил, будто корреспондентка, ведущая репортаж из Рима, выбрала свое модное красное платье — сильно напоминающее платье, в котором появлялась на последних официальных встречах госсекретаря США, — с целью указать на свои левые политические предпочтения). А во-вторых, этот смысл нестабилен, он может меняться в зависимости от ситуации, в которой возникает, и может, собственно, конструироваться под влиянием контекста. Славой Жижек однажды показал, как работает идеология в повседневной жизни, описав различные концепции, воплощенные в различных типах унитазов. Его идея состояла в том, что достаточно присесть на унитаз, чтобы погрузиться в глубины идеологии. Но это значит и то, что идеологии невозможно избежать, поскольку все равно приходится использовать тот или иной тип унитаза, и даже отказ от его использования будет формой идеологии. Схожим образом, надеть галстук определенного цвета (или вовсе не надевать галстука) значит оказаться вовлеченным в подвижную сеть политических и идеологических смыслов.

Цвета играют важную роль в творчестве Стилиновича. Можно попытаться представить систему используемых им цветов. Белый, например, обозначает пустоту и ничто, черный — цвет смерти, красный — цвет идеологии и политической власти, розовый, вероятно, можно соотнести с консюмеризмом. Кроме того, смысл цветов в работах Стили-



Младен Стилинович «Слова — Лозунги». Вид инсталляции в рабочей комнате художника в Загребе, 2004

новича прямо связан с использованием цвета в традициях модернизма и авангарда, особенно в супрематизме Малевича. Однако было бы ошибкой полагать, будто Стилинович разработал некую жестко определенную символическую или даже эзотерическую цветовую систему. Напротив, цвета для него всегда неоднозначны, они указывают на определенное содержание, но не обозначают его прямо, их материальную непосредственность и обаяние можно назвать говорящими, но они неспособны полностью освободиться от своих возможных смыслов.

Красный цвет играет в работах Стилиновича особую роль. Это связано не только с его важностью в общественной жизни социалистической Югославии 70-х — 80-х, но и с его огромным значением для мировой истории и культуры последних ста — ста пятидесяти лет. Красный цвет сегодня перенасыщен смыслами. Как мы видели, одно лишь облачение в красное платье может стать источником

сложной политико-идеологической герменевтики. С другой стороны, эти смыслы далеко не просты и не ясны. Приведем лишь один пример: русский художник Александр Косолапов в своей работе «Ленин и Кока-Кола» (1982) использовал красный и как цвет социалистической революции, и как цвет зарегистрированной торговой марки *Coca-Cola*, тем самым диалектически сведя воедино две противоположных политико-экономических системы и вскрыв их сходство. И даже если отождествлять красный цвет с коммунистической революцией, значения его будут весьма многообразны: от протеста против неэгалитарного и эксплуататорского общества до идеи тоталитарных и репрессивных коммунистических обществ.

В одном коротком тексте Стилинович очень точно и сжато объясняет свое «использование» (как он говорит) красного (и розового) цвета. Он подчеркивает именно множественность неизбежно связываемых с ним



Младен Стилинович «Газеты». Вид инсталляции в рабочей комнате художника в Загребе, 2004

смыслов. Его стратегия состоит в преувеличении этой множественности, так что любая попытка осмысленной интерпретации в конце концов приводила бы к абсурду. Тем самым он стремится деконструировать смыслы и, как он говорит, «десимволизировать» цвет, который в конечном счете можно понимать просто как цвет. С другой стороны, впрочем, забыть об определяющих его разнообразных символических структурах просто невозможно. Поэтому, говорит художник, «эти работы прочитываются и как символы, и как де-символы».

Комната слов, слоганов и пословиц

Слова всегда занимали центральное место в творчестве Стилиновича. Исключительно визуальных работ у него не так много. Даже произведения, не содержащие собственно написанных слов, часто связаны со структурой языка: они либо выстроены в соответствии с языковыми структурами, либо являются их визуальным представлением (как, например, работы, основанные на игре слов). Однако визуальная сторона этих произведений тоже важна. Работы Стилиновича указывают на тот факт, что способ физического представления текста (в том числе такие детали, как способ письма, материал, на котором делается надпись, цвет надписи, кон-

текст появления написанных слов и т.д.) сильно влияет на его смысл.

Возможно, особенно хорошо это видно в работах, в которых текст отсылает к самой работе. Для «Группы шести» аспект саморефлексии посредством искусства всегда был ключевым. Художники использовали в своих произведениях подходы, происходящие из таких разнообразных источников, как, например, так называемое «фундаментальное» или «первичное» абстрактное искусство и конкретная и визуальная поэзия. Общими для столь разных практик являются автореферентность и автодескриптивность работы. Для Стилиновича, однако, характерно использование таких подходов в ироническом, игровом ключе, что приводит к комическим, а порой и абсурдным результатам. Одна из таких работ, например, представляет собой сделанную от руки надпись: «Я работал над этой работой с 11 июня 1976 года». Содержание этой работы, в полном соответствии с основополагающими требованиями «первичного» искусства, есть презентация (более того, прямое описание) условий и процесса ее создания. Но при этом такой подход здесь доведен до абсурда. Похожий и даже еще больший эффект абсурда присутствует в рукописной брошюре Стилиновича «У меня нет времени»: страницы брошюры полностью ис-

писаны одной и той же фразой: «У меня нет времени». Две эти работы хорошо показывают сложность подхода Стилиновича, скрытую за тем, что на первый взгляд кажется просто остроумной идеей. Он работает с проблемами труда и времени, наличия и использования времени, пустой траты времени и т.д.

Однако автореферентность творчества Стилиновича не ограничивается этими работами, описывающими материал, временные условия и процессы собственного создания. Стилинович неслучайно использует слово «работы», а не «произведения». «Произведение» — это отдельная единица, а «работа» — часть социального механизма труда и производства. С точки зрения «первичного» и «фундаментального» искусства, создание работы состоит из ее материальных характеристик и собственно физического процесса производства. Стилинович же показывает, что процесс производства не самодостаточен. Он включен в сеть социального взаимодействия. «Работа» производится для того, чтобы быть потребляемой, более того, чтобы продаваться. Одна из работ Стилиновича прямо объявляет это: «Продаю работы — покупаю валюту».

Эту фразу нужно понимать не только как метафору положения художественного производства, но и как прямое и простое описание ситуации, к которой она отсылает. Это хороший пример высказываний и слоганов Стилиновича, которые кажутся остроумными парадоксами или преувеличениями, но которые, однако, часто стоит понимать буквально. Самые известные из таких высказываний, пожалуй, «Если художник не говорит по-английски, это не художник» и «Труд — это болезнь» (последнее — якобы цитата из Карла Маркса). На первый взгляд, слова «Если художник не говорит по-английски, это не художник» кажутся абсурдными: почему владение английским должно быть условием для занятия искусством? Тем не менее, к этому высказыванию стоит отнестись серьезно. Человек не может просто решить, что он художник. Чтобы считаться художником, нужно быть принятым художественной средой. Не всякая практика, которая может так или иначе быть описана как искусство, признает-

ся системой современного искусства. Следовательно, чтобы быть художником, нужно подчиняться требованиям системы и принимать одобряемые в ней практики, нужно говорить на языке, принятом в системе. Система современного искусства позиционирует себя как международная, глобальная. Часто художники и кураторы не хотят, чтобы их воспринимали как представителей конкретного государства или нации, предпочитая называться «международными». Английский язык, по всей видимости, является общепризнанным языком этой глобальной системы. Часто можно видеть, как художники используют английский язык в своих работах не только для международной коммуникации, но и для того, чтобы подчеркнуть, что они принадлежат к среде современного искусства. В то же время общепринятое использование английского как господствующего языка системы указывает на существование более или менее скрытого неравенства, отношений господства и подчинения, центральных и периферийных областей. Короче говоря, чтобы быть признаваемым как художник, приходится говорить на языке современного искусства, каковым является английский, и тем самым по умолчанию принимать действующие в этой среде отношения власти и господства.

Часто высказывания Стилиновича намеренно имитируют форму политических лозунгов. (Вспомним его заявление: «Любые нападки на мое искусство — это нападки на социализм и прогресс!») Его интерес к этой литературной форме, конечно, связан с памятью о подобных лозунгах и других формах политической пропаганды в социалистическом обществе (здесь мы должны упомянуть о серии фотографий с лозунгами в витринах и других общественных местах). В Югославии 70-е были временем сильного идеологического давления, которое имело вид идеологической пропаганды. Поэтому неслучайно, что Стилинович и некоторые другие участники «Группы шести художников» отсылают к этой форме в своих работах и адаптируют ее к своей практике. Для них интерес представляют не только имманентные противоречия и абсурдность, которые они часто вскрывают в своих работах, но и примеры тесной связи языка и власти. Политический лозунг может рассматриваться

как рудиментарная поэтическая форма, но в то же время это механизм идеологической и политической власти. Неудивительно, что он вызывает такой интерес у Стилиновича и других членов «Группы шести художников», ведь их всегда глубоко волновали отношения поэтического и политического.

Можно, пожалуй, сказать, что текстовые работы Стилиновича наиболее явным образом обращаются к кругу связанных между собой проблем, которые лежат в основе всего его творчества. Это, среди прочих, проблемы труда, времени, денег (и бедности), еды (и голода) и власти. Он показывает, как политическая власть использует различные идеологические механизмы (от политических лозунгов до медиарепрезентаций и моральных норм) для формирования и поддержания социальных отношений, в которых она может поддерживаться и воспроизводиться. Такие отношения, конечно, являются отношениями неравенства и эксплуатации. Власть может воспроизводиться и разрастаться лишь за счет удержания большинства людей в относительной бедности, эксплуатации их труда и насаждения среди них веры в естественность таких социальных отношений. Художник, однако, не слишком заинтересован в создании общей теории власти и труда. Эти общие идеи для него являются скорее фоном, а занят он в первую очередь работой на микроуровне, созданием сети отсылок и их сочетаний, выстраиванием многоуровневой рефлексии о проблемах господства, производства и воспроизводства и об отношениях между ними.

Формы лозунгов, пословиц и поговорок в этой связи особенно интересны. Они прямо включены в механизм самовоспроизводства власти, поскольку организуют социальные отношения. Они лаконично выражают эти отношения в форме «существующих от природы» этических норм и моральных целей (например, «Кто не работает, тот не ест»). С другой стороны, часто они недвусмысленно указывают на природу социальных отношений (например, «У бедняка друзей не бывает»).

Газетная комната

Говорят, нет ничего более старого (и старомодного), чем вчерашняя газета. Однако подход Стилиновича к газетам показывает,

что они обладают более общей и постоянной ценностью. Он исследует их как специфические структуры и механизмы, которые, несмотря на их недолговечность, все же оказываются жесткими и стабильными.

Газета — это своего рода карта времени. Карта — это всегда уменьшенное и схематичное изображение, которое конструирует территорию не в меньшей степени, чем отображает ее. Схожим образом газеты работают как механизмы отбора и комбинации, в бесконечном повторении отражающие, но в той же мере и конструирующие время, то есть исторический момент. Чтобы выполнять свои функции, им необходимо иметь определенные постоянные структуры, которые производят отбор и организацию бесконечного потока разнообразной информации, представляют ее в форме новостей и тем самым дополняют карту времени. Такие структуры в первую очередь формальны. Они представляют собой не содержание, а способ организации содержания. Лучше всего заметны они, пожалуй, в устойчивых графических формах, в макете газеты и т.п., а также в системе редактирования, которая позволяет быстро и эффективно донести новость до читателя. Не так бросаются в глаза, но от этого не менее важны стандартные выражения, используемые журналистами при написании текстов. Мы часто ощущаем, насколько, по сути, пусты эти формы, но именно эта формальность обеспечивает эффективность и функциональность. В изображениях тоже заметна тенденция к схематизации. Фотографии съездов и заседаний носят сходный характер, они почти взаимозаменяемы. То же верно и для портретных фото. Индивидуальные черты часто исчезают, уступая место обобщенному образу представителя власти (коммунистического лидера, западного политика или директора крупного предприятия).

Стилиновича, судя по всему, особенно интересуют такие схематические формы, то есть формы, конструирующие историческую эпоху и отношения в ней. Часто он даже подчеркивает их формальность, извлекая их из первоначального контекста и представляя как автономные структуры. Нередко он также использует реконтекстуализацию. Это значит,

что он не только помещает фрагменты газет в новые контексты, но и определяет эти новые контексты, добавляя короткие текстовые комментарии, рисунки или другие элементы. В одной из серий он совмещает небольшие газетные вырезки с фрагментами небольших повседневных разговоров. В таком сочетании оба, казалось бы, незначительных типа фрагментов приобретают особый вес. Они кажутся насыщенными особым, хотя и неясным смыслом и эмоциональной значимостью. В другой похожей работе Стилинович брал схематические политические высказывания из заголовков статей и добавлял к ним нецензурные комментарии, какие часто отпускают во время чтения газет.

Подобной реконтекстуализации можно добиться и при помощи пересечения двух различных серий работ, то есть двух различных таксономий. Пример такого пересечения систем — серия работ, где политические лозунги сочетаются с заголовками статей о забастовках. Просто систематически противопоставляя две текстовые формы, происходящие из двух разных эпох, — лозунги и упоминания рабочих протестов, — Стилинович создает сложное повествование о современных конфликтах и точках социального напряжения. Лозунги, конечно, служат инструментом дисциплинирования общества и особенно трудового процесса — и вместе с тем прикрывают реальные отношения власти, господства и эксплуатации, управляющие рабочим процессом и обществом в целом. С другой стороны, рабочие забастовки явно обнажают невыносимые трудовые и жизненные условия, а значит, всю эксплуатационную систему социального неравенства.

В подходе Стилиновича к газетам также интересно то, что он находит в них мелкие детали, которые, будучи извлечены из первоначального контекста и либо изолированы, либо помещены в новый, необычный контекст, выказывают невероятное богатство, сложность и даже поэтическую силу. Это, впрочем, возможно только благодаря определенному способу чтения. Только таким образом, например, результаты спортивного матча или статистические выкладки могут превратиться в поэтическое размышление о числах и о нуле, то есть о ничто.

Комната фотографий

Комната фотографий отличается от остальных, поскольку посвящена не конкретной теме или проблеме, а отдельному медиуму. Если мы говорим, что комнаты отражают особую таксономию, лежащую в основе искусства Стилиновича, то можно сказать, что не в меньшей степени они показывают, как тесно и сущностно связаны между собой разные проблемы. Можно привести немало примеров работ, которые могли бы войти в две, а может быть, три или четыре комнаты. Комната фотографий, не имеющая какой-то особой темы, еще очевиднее показывает, что разные темы и вопросы на самом деле тесно переплетены между собой. Каждая тема связана с другими и определяется ими.

Тем не менее, неслучайно, что из всех медиа отдельной комнатой представлена именно фотография. В работах Стилиновича, так же как и других участников «Группы шести художников», фотография занимает особое место. Стилинович и другие члены группы не только использовали фотографию в своем творчестве, но и систематически и критически анализировали ее структуру, роль и место. (Эта критическая и деконструктивистская линия достигла предельных результатов в проекте Желько Йермана, написавшего фотохимикатами на фотобумаге: «Отвали, фотография!»)

С другой стороны, фотография как медиум претерпела глубокие изменения в контексте концептуальных и постконцептуальных течений, с которыми творчество Стилиновича, конечно, тесно связано. Как хорошо известно, концептуалисты отказались от идеи фотографического изображения как эстетического, идеально исполненного объекта и заменили заботу о композиции, мощном сюжете и умелом воплощении простым, незатейливым снимком, просто фиксирующим определенные ситуации и работающим, как было сказано, «копировальной машиной». (Возможно, следует отметить, что концептуальное искусство, вопреки своим устремлениям, на самом деле не отменило эстетического измерения фотографии, а установило для нее новые эстетические критерии, основанные на иных качествах, чем те, по которым традиционно отличали качественный снимок.)



Младен Стилинович «Красное – Розовое», 1973–1981. Вид инсталляции в рабочей комнате художника в Загребе, 2003

Можно сказать, что Стилинович использует фотографию различными способами. Например, она может применяться для документирования кратковременных акций или проектов, которые иначе были бы недоступны широкой публике. С другой стороны, фотография обладает способностью фиксировать определенную ситуацию и тем самым, просто заключив в кадр, помещать ее в художественный контекст.

Ее можно использовать как инструмент для исследования, документирования или классификации реальности. Это, наверное, особенно важно для работы Стилиновича. Фотография идеальна для долговременной систематической работы по записи и аналитической категоризации деталей повседневной жизни. Художник сделал несколько по-

добных серий. Одна из них, например, включает снимки вывесок парикмахерских. (Две другие изображают вывески ремонтных мастерских и щиты с рекламой ресторанов барбекю.) Эта серия — собрание деталей повседневной реальности, которых мы часто не замечаем. Однако благодаря системному подходу Стилиновича, они не только предстают интересными сами по себе, но и представляют некий культурный сегмент, дающий возможность проникнуть в суть культурной и социальной истории. Можно сказать, что фундаментальные исторические и социальные структуры проявляются в самых маргинальных и, на первый взгляд, несущественных аспектах повседневной жизни. В серии Стилиновича раскрывается именно это пересечение повседневной реальности и социально-

исторических структур. Визуальный стиль вывесок, шрифт, качество исполнения, вид причесок и т.д. — все это создает действительно панорамный обзор идей, идеалов и их преобразования.

В другой серии художник фиксировал элементы идеологической пропаганды в публичном пространстве, которая была неизбежной частью повседневной жизни в социалистическом обществе, особенно во время государственных праздников. Стилинович систематически фотографировал флаги и лозунги на улицах, а также лозунги, коммунистические символы и портреты Тито в витринах магазинов и окнах учреждений. Эта серия многослойна. Например, она выявляет один из способов функционирования идеологии в обществе, ее проникновения в публичное пространство и в повседневность. Кроме того, она показывает, насколько схематичны были на самом деле такие лозунги и символы и насколько эффективными они могли быть, несмотря на свою схематичность и чисто формальную природу. В этом заключается один из основных парадоксов жизни социалистических обществ. Никто, в том числе правящие элиты, вроде бы не верил по-настоящему в лозунги и ритуалы, которые управляли жизнью этих обществ; считалось, что это чистые формы без какого-либо смыслового содержания. Однако этого было достаточно для привычного функционирования социального порядка. Людям не нужно было верить в ритуалы — достаточно было формального их исполнения.

С другой стороны, Стилинович не просто использует фотографию — его интересуют ее свойства и структура. Так, он показывает, что фотография может быть отличным примером для изучения принципов и возможностей репрезентации. Кроме того, его интересует структура и природа этого медиа во всей широте свойств: от порождаемых им эффектов иллюзии и реальности, от встроенных в него символических структур до его материальной основы. Нужно также отметить интерес художника к соотношению фотографии с поэтическими или, более широко, языковыми структурами.

Переосмысляя прошлое, переоткрывая настоящее

Все работы Стилиновича, включенные в экспозицию этих комнат, созданы в 1973–1983 годах, то есть в совершенно ином политическом, социальном и культурном контексте. Многие вещи, которые казались сами собой разумеющимися, сегодня уже непривычны. Поэтому часто мы воспринимаем эти работы не так, как они воспринимались 20 или 30 лет назад. Это нужно учитывать, поскольку эти работы так непосредственно связаны с социально-политическими проблемами и обстоятельствами. И все же это, безусловно, не просто документы ушедшего общества. Если бы они показывали нам лишь интересные детали из прошлых десятилетий, они были бы просто источником информации или, может быть, ностальгии. Но их настоящая тема — это схемы власти и господства, способы конструирования смыслов и определения самоочевидного. Они также говорят о взаимоотношениях искусства с властью, о его возможностях и бессилии, о дистанции между ним и структурами господства и о его сотрудничестве с ними.

В контексте современного общества эти схемы действуют точно так же, как и в своем первоначальном контексте. Прошлые формы и структуры власти, как они представлены и критически отражены в работах Стилиновича, являются в каком-то смысле и отражением современных.

Однако искусство Стилиновича — это не социология. Это в первую очередь искусство, но такое, которое осознает собственные условия и детерминирующие факторы. Художник не закрывает глаза на реальность вокруг себя — на свою собственную реальность. Именно реагируя на эту реальность, на ее многочисленные противоречия и дилеммы, он может заново открыть поэтическое, прекрасное и даже возвышенное.

Перевод с английского ВЕРЫ АКУЛОВОЙ

Игорь Забел (1958–2005)

Родился в 1958 году в Любляне.

Историк искусства, художественный критик, куратор.

Георгий Литичевский

Территории инсинуационизма

Владислав Мамышев-Монро был и остается одним из самых упоминаемых в СМИ современных русских художников. Неожиданная и даже загадочная кончина художника в марте 2013 года всколыхнула масс-медиа и социальные сети. И тут же в профессиональной среде стали обращать внимание на практически полное отсутствие академических текстов о творчестве художника, особенно заметное на фоне общего информационного изобилия.

Для восполнения этой теоретической лакуны в отношении объемного, более чем двадцатилетнего, творческого наследия художника, включающего в себя всевозможные артефакты, перформансы, а также тексты, возможно, следует начать именно с перечитывания текстов художника. Современный художник «по определению» является теоретиком. При этом он не обязан развернуто излагать твою теорию — хотя это и не возбраняется. И потому столь распространены теоретически изъяснительные тексты художников.

Влад Монро не был исключением. В его литературных произведениях, преимущественно в жанре заметок, переписки или эссе, можно почерпнуть немало интересных мыслей об искусстве. Но сегодня мало кто помнит, а кто-то и не знает, что ровно 20 лет назад в одном из первых номеров «ХЖ» был опубликован его редкий теоретический опус, провокативно озаглавленный «Инсинуационизм»¹. Представляется уместным перечитать и обсудить отдельные абзацы этого текста:

Большая задача для человека — это его социальный рост в лице общества, способ-

ность перепрыгнуть так называемый потолок, отпущенный в порядке наследственности и роковой предопределенности. Одним из кратчайших путей решения этой задачи является скользкая дорожка инсинуаций или социальный инсинуационизм, ибо применение других талантов может быть невозможным, трудоемким, продолжительным по времени и неэффективным.

Итак, художник вводит в оборот странный термин, обладающий множеством коннотаций, от риторических до моралистических. Но задача достигнута, сознание читателя здесь «спотыкается», и вот термин «инсинуационизм» входит в академический оборот, о чем свидетельствуют ссылки в культурологических и искусствоведческих диссертациях, в итоговых сборниках коллоквиумов и симпозиумов².

Часто прибегающие к инсинуационизму просто не обладают другими талантами (Хлестаков). Инсинуационизм — это не просто «искусство лганья», которым любовался Оскар Уайльд, а фактическое обоснование, документирование лжи, вымысла, создание логической правдоподобной цельной структуры, способной ввести в заблуждение оппонента, а лучше всего — убедить того в своей состоятельности (Чичиков).

Ставя вопрос об инсинуационизме как об одной из разновидностей искусства, Монро не спешит давать развернутое определение, а вместо этого тут же приводит список персонажей — но ведь именно персонажи и несут основную категориальную нагрузку в его творчестве и «теоретизировании». Не



Фото Владислава Мамышева-Монро из архива «ХЖ»
(использовано в статье «Инсинуационизм», «ХЖ», № 3, 1993)

удается припомнить, приходилось ли виртуозу перевоплощений принимать личины именно перечисленных здесь героев, но побывав в образах многих писателей, деятелей истории, культуры и политики, а заодно и литературных, и кино-, и даже комиксных героев, он, безусловно, мог бы предстать и автором «Портрета Дориана Грея», и любым из персонажей Гоголя (в которого он, кстати, перевоплощался). Эти исторические, культурные и литературные фигуры вряд ли были так уж похожи друг на друга с точки зрения вдохновляемого ими мастера реинкарнаций. Но эти реинкарнации всегда носили вызывающе внешний характер, основывались на образных клише, и в этом смысле они, при всех внешних и выразительных отличиях, гомиогенны — но вовсе не потому что под каждой «маской» всегда скрывался один и тот же лицедей. В ходе бесконечных художественных перевоплощений обнажался механизм сотворения образной «индивидуальности», и, следовательно, воспроизводимые Монро персональные иконографии представляли как некие «структуры-инсинуации».

[...] *особого обмана эти инсинуации из себя не представляют. Ведь если инсинуация сделана качественно, правдоподобно и впечатляюще, то это и есть произведение. Во время торжества компьютерных технологий, когда огромное количество трехмерной информации умещается в крошечных дискетах, инсинуация перестает быть обманом, ибо она выполняет ту же задачу: она позволяет фиксировать огромное количество идей как осуществленных идей, экономя при этом время на реализацию и немалые средства. [...] инсинуационизм позволяет экономить экспозиционные площади выставочных залов, музеев и галерей. Как дискеты экономят море бумаги, леса и реки. Таким образом инсинуационизм правдив, экологичен и лучше, чем проектирование, ибо инсинуация — это фиксирование «состоявшихся проектов». [...] Если виртуальная реальность компьютера почти приравнена к нашей обычной реальности, то чем хуже в этом смысле виртуальность внутреннего мира художника? [...] Очевидна потребность выделения территории инсинуационизму. Даже в том же искусстве — как от-*

дельный и оригинальный самостоятельный жанр.

Инсинуационизм приравнивается к «виртуализму», который трактуется расширительно — это не только мир техногенных симуляций, но и такая традиционная и даже романтическая территория, как внутренний мир художника. Неожиданно затрагивая тему внутреннего мира, Монро, конечно, озадачивает. В качестве сферы его творческих приоритетов естественно было бы предполагать все внешнее, поверхностное и искусственное. В обращении к ценностям романтического искусства, едва ли не к идее художника-гения, видится то ли ирония, то ли провокация. Но, очевидно, не следует идти на поводу у обманчивой поверхностности инсинуационистских образов. Внутренний мир творческой личности может проявляться в том, как выстраиваются ряды этих медиагенных образов, в логике последовательности образных коллекций, то есть в некоем пространстве между образами.

Вначале это исключительно Мэрилин Монро, вслед за ней — Влад Королевич, затем целый калейдоскоп «замечательных Монро», наконец герои шекспировской трагедии, но при этом якобы в исполнении знаменитых советских актеров. Мир коллективных медиасимулякров встречается с миром их очевидно индивидуального переживания, и это «место встречи» превращается в некую особую территорию.

При инсинуационизме не обязательно производить ту или иную продукцию, главное — документировать ее наличие всеми возможными средствами. Если человек уверен в своих тех или иных творческих возможностях, знает, на что способен, а публика, как известно, часто бывает неблагодарной, то он может ограничиться созданием произведений просто в своем воображении, а неизбежные последствия (успех у критиков, каталоги, документация) симитировать. Это и фотомонтажи, и инсценированные фотографии, и издание каталогов задним числом, «видео-съемки» и т.д. За неимением у многих художников достаточных средств к реализации тех

или иных грандиозных замыслов — путь инсинуационизма спасителен.

Конечно, 20 лет спустя после написания этого текста может показаться, что художник нарушил собственные установки на непроизводство артефактов. «Имитационная документация» обернулась весьма обширной коллекцией фотографических художественных объектов, часто дополненных изобретенной Монро «процарапкой». Кроме фото это еще и километры видеопроductии в формате пиратского ТВ и видеоарта, живопись, объекты, документации перформансов и театрального представления. Что-то исполнено крайне «авторски» и вызывающе кустарно, что-то в высшей степени профессионально. По-видимому, это тоже в логике инсинуационизма — допущение перепадов и сочетание самоделности и сверхсделанности. Эти внешне противоречивые работы неоднозначны и по своему посылу. Они одновременно и демократичны, и элитарны. С одной стороны, они демонстрируют освобождающее пренебрежение профессиональными конвенциями, с другой — апеллируют к категории таланта, особой одаренности и почти что мистической избранности, иронически вуалируемой понятием инсинуационизма.

Разумеется, удивительный внутренний мир художника не возникает из ниоткуда. И конечно, Монро признает свою творческую принадлежность к ленинградской художественной традиции, а именно к кругу Тимура Новикова.

Тимур предложил мне подробнее заняться исследованием инсинуационизма и выделением его в особую степень художественной практики, после того как проанализировал мое творчество за последний год. Дело в том, что уже больше года я находился в крайне «нерабочем» состоянии: я переживал очень сильную, роковую страсть — любовь. Мне было не до работы, и тем не менее я с успехом демонстрировал видимость этой работы, даже более того, изрядно преуспел в том, что называется карьерой. Весь год я продержался на чистом инсинуационизме и доказал свою исключительно талантливость в этом жанре.

Инсинуационизм Влада Монро родом из Питера и из 80-х, из тех лет, когда для российских художников, осваивавших язык современного искусства, еще не существовал императив институциональной карьеры. Институты попросту отсутствовали, и территории современного искусства даже не то чтобы осваивались пионерски — они вообще творились практически из ничего. Этот восьмидесятилетний заряд художник сумел пронести с собой в последующие десятилетия, столь контрастно отличающиеся по-вальным карьеризмом. Демонстрируя показное смирение, он в то же время продолжал, используя освоенные в юном возрасте творческие ноу-хау, обустривать свои собственные анахронично любовные и страстные территории посреди чуждых и зачастую враждебных дебрей, разросшихся в новые, якобы институциональные и системные времена. Он окрестил эти ноу-хау — очевидно иронически, но и не без горького сарказма — инсинуационизмом. Это, безусловно, должны будут учесть авторы будущих академических исследований, анализирующих значение и поучительность творчества Монро для своего времени и для последующих поколений российских художников.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Мамышев (Монро) В. Инсинуационизм // «ХЖ», № 3, 1993.

² См., например: <http://www.dissercat.com/content/rol-ironii-v-aksiosfere-kultury-postmoderna>; <http://www.sgu.ru/files/nodes/56803/lzm.Rossia-3.pdf>

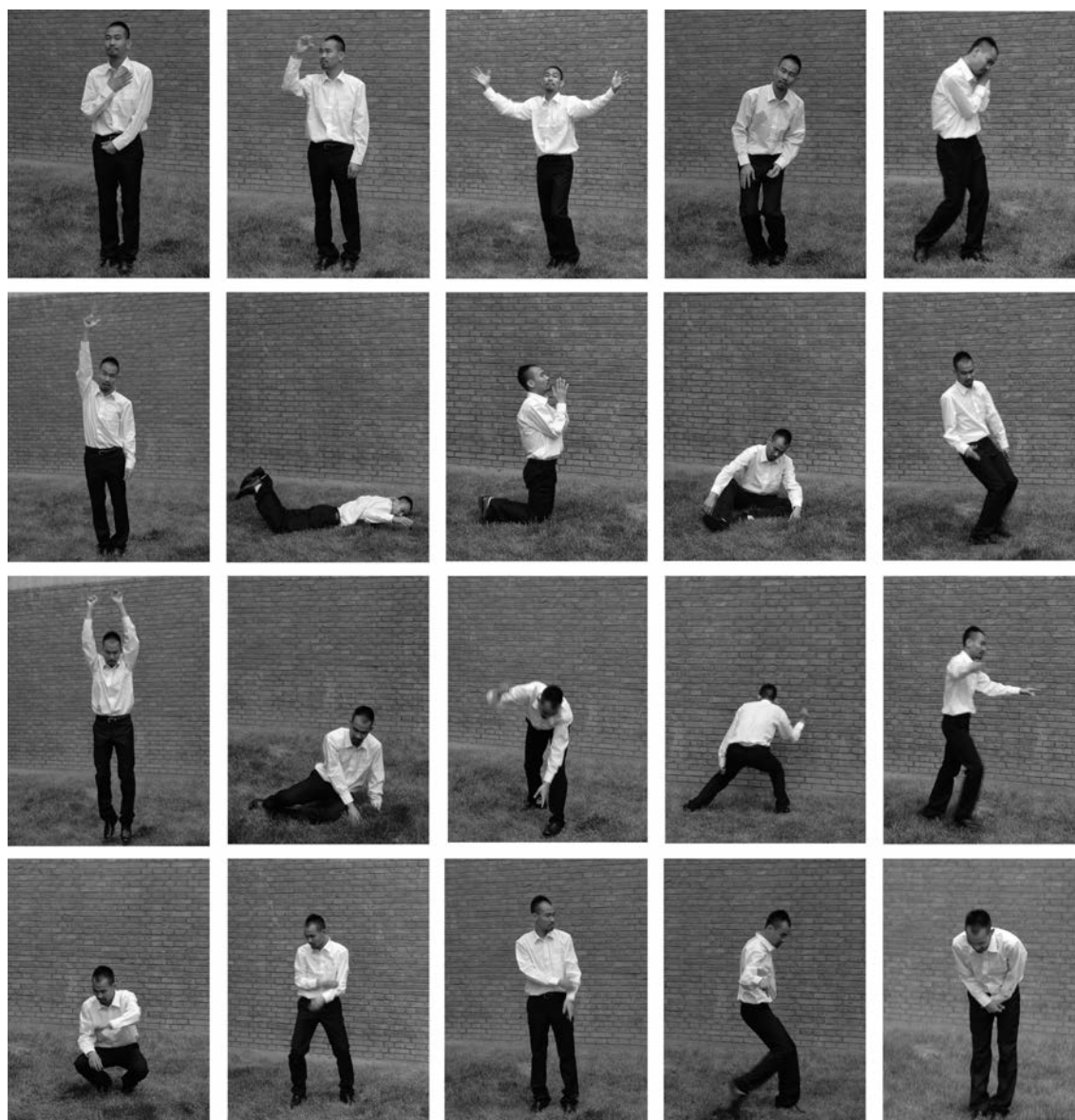
Георгий Литичевский

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

Сергей Гуськов

Глаз бури в Персидском заливе

**11-я Биеннале современного искусства в Шардже.
«Пере:рождаться. К новой культурной картографии».
Куратор Юко Хасегава.
13.03.2013 – 13.05.2013**



В середине марта в Шардже открылась биеннале современного искусства, сам факт существования которой поднимает несколько вопросов. Первый и самый главный из них — экономический. Любая большая выставка, тем более мирового масштаба, является недешевым предприятием. Немудрено, что «Документу» и Венецианскую биеннале называют индустриями, а кочующая из города в город «Манифеста» ищет место для очередной инкарнации там, где способны обеспечить ее нормальное функционирование, — то есть там, где у выставки, помимо всего прочего, может быть достойный бюджет. Фонд, организующий биеннале в Шардже, серьезно вложился в проект. Кроме стандартных расходов в бюджет заложены средства на производство значительной, если не подавляющей части работ. Руководство Биеннале целенаправленно проводит подобную политику еще с тех пор, как ее возглавлял Джек Персекян, благодаря которому небольшую локальную инициативу заметили в мире. Наконец, *Sharjah Art Foundation* постоянно разрастается за счет строительства новых площадок и увеличения числа участников — а это снова деньги, много денег.

Об этом, конечно, можно говорить в духе «у них залежи углеводородов, вот вам и бюджет», — не учитывая тот факт, что средства, полученные за счет природных богатств, используются в разных странах абсо-

лютно по-разному. Сравните Норвегию, Объединенные Арабские Эмираты, Венесуэлу, Нигерию и Россию — выбранные этими странами модели разительно отличаются друг от друга. Норвегия поддерживает и щедро финансирует центры современного искусства, да и вообще культурные институции (театры и книжные издательства, например) по всей стране, заодно развивая малонаселенные территории. Доходы от российского экспорта нефти и газа либо уходят в карманы чиновников, либо используются для подкупа и умиротворения населения (посредством искусственного смягчения резких изменений экономического климата), а что касается культурных инициатив — ищите частных спонсоров! Правитель Шарджи в этом смысле работает по модели, переходной от российской к норвежской.

Второй вопрос — роль внутри региона. Ближний Восток неоднороден — во всяком случае, не настолько един, как кажется извне. Эмираты отличаются от соседей: зачатей в строгости Саудовской Аравии и воинственного, лежащего по ту сторону Персидского залива Ирана. Здесь не было социального бурления, как в Египте, Тунисе и Бахрейне; страну не раздирают внутренние распри, не наводняют иностранные войска, как Ливан или Ирак. Сегодня Эмираты являются не только главным форпостом глобализации на Ближнем Востоке и островком относительно бесконфликтного развития, но

Ху Сянцян «Музей Сянцян I», 2010
Предоставлено Long March Space



Жананн Аль-Ани «В воздухе IV», 2011
Предоставлено художников и Abraaj Capital Art Prize

и местом, где возможны эксперименты, вернее, внедрение их результатов в мировой художественный процесс. Понятно, как рождается это чудо: необязательно рассматривать роль ОАЭ в глобальных процессах, достаточно взглянуть на резкое классовое — оно же и этническое, а потому сразу бросающееся в глаза — расслоение в самих Эмиратах. Страна может служить моделью нового мира в миниатюре: абсолютное большинство населения Шарджи составляют иммигранты, делающие всю «грязную работу». Правда, противоречия сглаживаются до тех пор, пока позволяет природная рента.

Характерно, что биеннале в Шардже успешно аккумулирует активность бурно развивающихся египетской и ливанской сцен. Ведь независимые площадки и сообщества в Каире, Александрии и Бейруте (такие, как *Beirut Art Center*, *Beirut in Cairo*, платформа *Mosireen*, *Townhouse Gallery*, *Arab Image Foundation*) могут похвастаться героической

изобретательностью и социально-политической актуальностью, но они слишком малы и бедны, постоянно находятся под угрозой быть разгромленными и теряются в хаосе информационных сводок. Большая регулярная выставка, несмотря на присущие ей концептуальное и политическое упрощение, неизбежную институциональную апроприацию чужих достижений и изрядную долю проходных работ, способна вытянуть все эти маленькие инициативы (целиком или отдельных представителей) из неизвестности и подать в выигрышном для них ключе. Поэтому некоторые из них уже участвуют в биеннале, а другие нащупывают почву, предпринимая разведывательные поездки в Шарджу и Дубай. Конечно, есть опасность, что таким образом смелые эксперименты потеряют остроту, подобно книжке *No Logo* Наоми Кляйн или сборнику, посвященному движению «Оккупируй Уолл-стрит», — они уже продаются среди бестселлеров в дьюти-фри аэропорта Дубая, который мог бы служить

памятником неолиберальной глобализации. Однако тут есть только один путь — рискнуть!

Наконец, последний вопрос связан с тем, насколько далеко готовы зайти власти ОАЭ на пути культурной модернизации. Благодаря последней *Art Dubai* город, где проводится ярмарка, был назван в *The Financial Times* «безопасным местом для небезопасных идей»¹. Такое громкое, не без журналистского преувеличения, определение относится не только к ультралиберальному, по местным меркам, Дубаю, но и к соседней Шардже, которая считается наиболее консервативным из семи эмиратов, входящих в ОАЭ. То, что оказывается под запретом в Кувейте или Египте, становится возможным и в Дубае, и в Шардже — и это несмотря на то, что, как справедливо написала по итогам последних открытий обозреватель *Artforum* Кэлин Уилсон-Голди, аудитории ярмарки и Биеннале окончательно разделились, а две структуры стали не без труда, но все же осознавать, что у них разные цели².

Конечно, мы помним, что на прошлой биеннале в Шардже в 2011 году случался цензурный скандал, из-за которого один из главных архитекторов этого биеннального чуда Джек Персекия был вынужден покинуть команду руководителей. Тогда инсталляция Мустафы Бенфодия была удалена из экспозиции по личному решению шейха Султана бин Мухаммада аль-Касими после многочисленных жалоб со стороны посетителей из числа местных жителей, которые усмотрели в работе богохульство. Но шейх в данном случае скорее заложник ситуации, чем реальный охранитель. Он напоминает абсолютного монарха в стране, где просвещение коснулось лишь малой части правящей элиты. Поэтому ему приходится играть по правилам, принятым не им и до него, постепенно изменяя положение дел. Усилия, предпринимаемые им и его дочерью шейхой Хур аль-Касими, которая теперь полномочно руководит Биеннале, огромны, и оценить их действительный результат удастся лишь через некоторое время.

А ведь речь идет о нелинейном, запутанном процессе, часто требующем резких рывков с последующим откатом назад и на-

оборот. Например, от активизма и прямых политических высказываний, характерных для прошлой Биеннале, отказались, но вот фундаментальные, более важные в долгосрочной перспективе проекты пошли на ура. Мало того, глубинная политизация удачно наложилась на институциональную критику. Например, японский художник Шимабуку предлагает переправиться на другую сторону бухты в центре Шарджи, из офисного района в портовую зону, чтобы попробовать мороженое с солью или с перцем. Единственный способ перебраться на другой берег и вернуться назад — воспользоваться лодочным такси, на котором на работу и с работы в порт ездят мигранты из Южной и Юго-Восточной Азии. Художник заставляет задуматься не просто об ужасном социальном разделении, скрывающемся за парадным фасадом «экономического чуда», — он напоминает о мелкопоместном элитизме, пестуемом биеннальной публикой и встающей стеной между ней и жителями стран, где подобные биеннале проводятся.

Турецкая художница Ишыл Эйрикавук использует свою вторую профессию (она занимается журналистикой), чтобы с помощью простого и достаточно популистского жеста раскрыть политическое и культурное бессознательное зрителей. В течение первых дней выставки она предлагала посетителям написать новости к готовым заголовкам. Многие откликнулись, и художница организовала «телевизионное вещание»: двое ведущих зачитывали зрительское творчество по-английски и по-арабски. Такой новостной выпуск продемонстрировал, что, с одной стороны, люди готовы говорить о процессах, в которые вовлечены, будь то болезненная тема миграции и межэтнических отношений или скелеты в шкафу индустрии современного искусства, но только с иронией, а с другой стороны, со всей очевидностью становится ясно, что смех, на который так часто уповают как на спасительную и освободительную силу, является всего лишь удобным инструментом «нечистой совести», который позволяет людям и дальше оставаться слепыми и глухими.

Деятельность этой художницы интересна еще и потому, что ее родная Турция занимает первое место в мире по количеству журналистов, оказавшихся за решеткой. При этом этика и результаты журналистской работы часто и небезосновательно ставятся под вопрос. Погоня за сенсацией, поиск фактуры «покровавее» да «помяснее», равнодушные к реальному эффекту от публично произнесенных слов — такие обвинения обычно можно услышать по отношению к прессе. Те же вопросы уже давно задаются художникам, которые, как показывает практика, тоже уязвимы и часто подвергаются давлению и преследованию. Поэтому «журналистские» проекты, которые делают художники, уже давно можно увидеть на самых разных выставках. Когда художников упрекают, что они проводят псевдонаучные исследования, то не берут в расчет, что они, часто сами того не понимая, подражают вовсе не ученым. Уровень их безответствен-

ности — а она, как известно, весьма способствует продуктивности — обычно сопоставим и сравним с журналистским. Как в журналистике есть свои прорывы, так же случаются художественные исследования, достойные высокой оценки. Из проектов, показанных в Шардже, на Пулитцеровскую премию могла бы претендовать история, рассказанная алжирской художницей Аминой Мениа. Сюжет о памятнике Полю Ландовски, построенном в Алжире во время французского колониального господства, о том, как его спасали и законсервировали после обретения независимости, включал и трагические, и ироничные нотки, был предельно живым и информативным.

Еще одно первое место, уже в другой номинации, по перепроизводству искусства, занимает Азия: сменяется мода, индийские художники становятся желаннее китайских, отдельные страны вырываются вперед, другие отстают, но первенство региона неоспо-



Sharjah Art Foundation Art Spaces, Sharjah Heritage Area
Предоставлено Sharjah Art Foundation



Франсис Алюс «Не переходи через мост, пока не доберешься до реки», 2008
Предоставлено Sharjah Art Foundation

римо. Mabini Art Project филиппинцев Альфредо и Исабель Акилизан как раз об этом. Живопись в жанре *мабини* (традиционный вид пейзажа, местами напоминающий абстрактный экспрессионизм), которой они потчуют зрителя, — это самый ходовой товар на Филиппинах. В галереях, на ярмарках и аукционах весь этот прелестный салон продается и покупается в большом количестве. Как сообщают сами художники, ценность этих картин изменяется, так как дилеры заказывают художникам все больше подобной живописи. Мастера, захлебываясь заказами, нанимают себе помощников. В общем, нарождается индустрия. Собранные в маленькой комнате в одном из пространств Биеннале сто картин смотрятся вовсе не отталкивающе — вопреки тому, что нам подсказывает ожидание. Скорее наоборот, чрезмерная концентрация добавляет этому экспортному продукту новое измере-

ние. Хотя их можно было бы сравнить с китайской живописью или бесконечными инсталляциями британских художников, я бы провел другую аналогию: обычно похожим образом работают «звезды». Руководство любой биеннале старается получить громкие имена, и иногда их количество зашкаливает (относительно масштабов самого события), вызывая у внешних наблюдателей такую же добрую иронию: ведь это так трогательно. Стараются.

Естественно, в Шардже не обошлось без «звезд» и просто очень известных художников, но, несмотря на участие Карстена Хёллера, Франсиса Алюса, Яна Фудона, Эрнесто Нето, Мэтью Барни, Апичатпонга Вирасетакула, Ваэля Шавки, Габриэля Ороско, Анри Сала, Raqs Media Collective, SUPERFLEX, упора на громкие имена, как в шоу-бизнесе, не было. И это было явно принципиальное решение организаторов, которые, конечно,



Апичатпонг Вирасетакул, Чай Сири «Делвар», 2013
Предоставлено Kick the Machine Films

хотели мирового резонанса, но добиться его решили не за счет грубого и безотказного пиар-механизма, но с помощью более тонких инструментов. Прежде всего, на выставке не было большого количества проходных работ, которыми забивают пространство, чтобы показать значимость события. Хотя лишние работы, на мой взгляд, все же были. И это были как раз «звезды». Мэтью Барни и Элизабет Пейтон представили документацию перформанса, в ходе которого эксплуатировали фактуру греческого острова и его население, играли с символикой. А знаменитости из Нью-Дели *Raqs Media Collective* удивили работой, которая, в отличие от многих прошлых, казалась, мягко говоря, халтурой: лишенная характерной для группы поэтической глубины она скорее походила на снабженную нью-эйджевой подкладкой поделку студента, занимающегося медиа-артом.

В остальном Биеннале была интеллектуальной платформой, при этом без излишне сухой аналитики и перевеса документации.

Скорее, речь шла о работе с емкими образами, которые обыгрывались не до конца, оставался определенный зазор, позволяющий зрителю делать собственные выводы, а не идти послушно по стопам художника. Поэтому логичной казалась тема взгляда, к которому нас приучили, но который вместе с тем не совсем наш. Российская художница Таус Махачева на примере горного аула Гамсутль, затронутого Кавказской войной, предлагала взглянуть на Кавказ не как агрессор и колонист. Изменить точку зрения предлагали ливанская художница Жанн Аль-Ани и немецкий куратор, один из основателей *Beirut in Cairo* Йенс Майер-Роте, которые продемонстрировали в видеоинсталляциях и публичном докладе соответственно, как работает наше восприятие, воспитанное на «нейтральных» новостных выпусках. Они используют видеоматериалы лишь одной стороны — кадры, полученные в ходе разведывательных или боевых полетов, то есть превращающие

изображаемые объекты в цель, которая должна быть уничтожена.

Другая важная тема — музей. Шанхайский художник Ху Сянцян в видеоперформансе, сделанном в духе *stand-up comedy*, рассказывает о воображаемом музее. Подобная институция должна быть предельно субъективной, подумал я. Эту же мысль подтвердили мини-музеи художницы из Ливана Ламии Жрейж, одной из основателей независимой площадки *Beirut Art Center*, и небольшая художественная галерея японца Фумито Урабе. Жрейж перемежает свои документальные инсталляции о непростой истории Ливана не набором чужих мнений, как это любит делать российская группа «Что делать?», а редкими вкраплениями народной фантазии (вроде легенды о святом Георгии). Японский же художник создает лубочное повествование — только таким оно и может быть, чтобы оставаться одновременно очень личным и доступным зрителю с любым бэкграундом. Впрочем, многие работы, как уже было сказано выше, состоят из емких образов, позволяющих думать самому. Ахмед Матер из Саудовской Аравии предлагал взглянуть на Каабу, главную мусульманскую святыню, из номера шикарного гостиничного комплекса, возведенного в Мекке. Забавно, но я сразу подумал о сталинской архитектуре, уж больно этот суперотель напоминал здание Университета и так и не построенный Дворец советов. Получался взгляд из одной большой утопии на другую. В видео Франсиса Алюса дети с корабликами в руках пытаются соединить Африку и Европу, разделенные Гибралтарским проливом, — сильно напоминает трагический Крестовый поход детей. Валентин Фетисов воссоздал комнату, которую он уже строил в Москве два года назад. За вошедшими в нее закрывалась дверь и не открывалась, пока те не переставали суетиться, — только тогда датчики движения позволяли разблокировать вход. Но люди вели себя противоположным образом. Какие выводы они делали о пережитом опыте, неизвестно, но могу свидетельствовать: равнодушным к случившемуся не оставался никто.

Но главным лейтмотивом Биеннале была музыка. Это прочувствовали многие участни-

ки: от британского художника Харуна Мирзы, голландца Габриэля Лестера и бразильца Пабло Лобато до всемирно известного японского музыканта Рюити Сакамото. А египтянин Ваэль Шавки сумел сделать песню инструментом перекодировки местной социальной реальности, почти как Шимабуку. Он пригласил пакистанских музыкантов и певцов, чтобы они исполнили песню, состоящую из стандартных и уже ничего не значащих цитат о Биеннале на языке урду. Композиция в традиционном жанре *каввали* стала особенно популярна среди обслуживающего персонала: смотрителей, уборщиков, охранников, их родственников и знакомых. Они быстро сменили утомившуюся «профессиональную аудиторию», снимали выступление на мобильные телефоны, внимательно слушали от и до каждый раз, когда исполнялась песня. Казалось, Шавки сделал то, чего хотела куратор Биеннале Юко Хасагава, — объединил разные культуры и социальные группы. Однако первыми его план саботировали «профессионалы», непривычные к соседству с местными жителями: практически на все выступления, кроме первого, приходили только далекие от искусства индусы, пакистанцы и бангладешцы. Шавки показал, где настоящий оплот реакции. Прекрасно, что этот вопрос на Биеннале также поднимается.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Aspden P. Dubai: A Safe Place For Unsafe Ideas // <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/55b17824-920e-11e2-a6f4-00144feabdc0.html>

² Wilson-Goldie K. Spring Break // <http://artforum.com/diary/id=39949>

Сергей Гуськов

Родился в 1983 году в Королеве.

Журналист, художественный критик.

Живет в Королеве.

Ольга Копенкина

Новый локализм и «Оккупай»

Марта Рослер
«Метамонументальная гаражная распродажа».
МОМА, Нью-Йорк.
17.11.2012 – 30.12.2012

*Подлинное знание пространства должно
включать вопрос его производства.*

**Анри Лефевр.
Производство пространства**

Перформанс «Монументальная гаражная распродажа» (точное название — *Monumental Gar(b)age Sale*) Марта Рослер впервые провела в 1973 году в Калифорнии. Тогда энергетический кризис, серьезно повлиявший на экономику США (да и всего мира), заставлял американские семьи, живущие в пригородах, устраивать распродажи своих старых вещей в гараже или во дворе перед домом. Помимо стремления сыграть на потребительских импульсах зрителей и тем самым вовлечь их в создание художественного произведения (вместо традиционного созерцания), перформанс Марты Рослер был и социальным высказыванием, обращенным к капиталистической Америке.

Гаражная распродажа — важная часть экономики маленьких городов и общин США. Она не только помогает выжить обедневшему среднему классу, но вызывает интерес и у людей с достатком. Гаражная распродажа привлекает тех, кто любит конкурентные формы потребления, кому доставляет удовольствие поторговаться, заключить выгодную сделку и обойти остальных покупателей. Другие руководствуются этическими мотивами: покупка старых вещей и их повторное использование помогают уберечь природу от отходов человеческого производства. Третьи интересуют овеществленная история. Марту

Рослер вдохновлял не только неформальный экономический статус этого феномена и центральная роль, которую играет в нем личность продавца — преимущественно женщины, — но и то, как в событии гаражной распродажи выявляется значимая роль местности, локальности и ее влияние на жизнь обитателей города. Конечно, в основном речь идет о жизни небольших городов. Именно там, начиная с 50-х, формировалась послевоенная Америка, которая знакома нам по телесериалу «Твин Пикс»: чистые пригороды, аккуратные частные дома с лужайками, экономика малого бизнеса, неизменные ценности и нормы, установленные в основном белым населением, принадлежащим к среднему классу. Во времена, когда складывалась Америка пригородов, крупные города переживали кризис: условия жизни там больше не соответствовали потребностям белого среднего класса, который все больше и больше перемещался в пригородные зоны. Старые сообщества распадались, на их месте образовывались диаспоры, основанные на этнических, расовых и культурных связях, на поиске коллективных способов выживания. Неформальная экономика складывалась главным образом вокруг контрабанды оружия и наркотиков — но также вокруг блошиных рынков. Рослер, чьи родители были иммигрантами из Европы, выросла в Нью-Йорке и в своих воспоминаниях, в частности, упоминает об отсутствии гаражных распродаж в городской жизни 60-х. В крупном городе, где местные сообщества, как правило, основывались не на личных связях, устраивать распродажи старого иму-



Материал проиллюстрирован фотодокументацией проекта
Марта Рослер «Метамонументальная гаражная распродажа», 2012

щества, чтобы получить прибыль, было не принято. Если кто-то хотел избавиться от залежавшихся вещей, он просто выбрасывал их на улицу, чтобы там их подобрали те, кому они больше нужны. Однако к концу 60-х и особенно в 70-х гаражные распродажи — прежде не слишком распространенные среди городских жителей — стали популярны по всей Америке, превратившись в легитимированный женскими журналами способ расчистить дом от залежей старых вещей, сэкономить деньги¹ и просто получить удовольствие. Таким образом, всплеск интереса к гаражным распродажам, оторванным от родного пригорода и превращенным в самостоятельную и самовоспроизводящуюся метафору системы ценностей, указывает на появление идеи нового локализма. Эта идея близка популярной в последнее время философии постмодернистских городов, в которых проект Рослер многократно воспроизводился². В ноябре 2012 года «Метамонументальная гаражная распродажа» обрела еще одно прибежище — на этот раз в MOMA.

В постмодернистском городе вроде Нью-Йорка экономическая и культурная география спонтанна и фрагментарна, а история не имеет ничего общего с развитием во времени (которое чаще характеризует пригородную зону): она состоит из наслоенных друг на друга социальных пластов и страт, пространственных разрывов и смещений. В книге «Постмодернистские географии» Эдвард Соия создает портрет другого мегаполиса, Лос-Анджелеса — продукта пространственного перемещения международного капитала. Города, подобные Лос-Анджелесу, можно описать с помощью особого направления марксистского анализа, которое, фокусируясь на взаимоотношениях между региональной и глобальной структурами экономики, подчеркивает преобладание места над временем. Существование больших мегаполисов — это всегда взаимодействие процессов пространственных и социальных. Процесс джентрификации означает смещение центра к периферии: фабрики и заводы, которые раньше определяли жизнь многих городов (в США наиболее яркий пример тому — Детройт, процессы развития и деградации которого во многом зависели от существования автомобильных заводов

Форда), — и Нью-Йорк здесь не исключение — перемещаются в периферийные зоны мультинационального капитала, который, в свою очередь, покоится на фундаменте «чужеродной» рабочей силы, поставляемой из множющейся массы иммигрантского населения. В таком контексте перформанс Рослер с его обращением к временному измерению может показаться выпадом или же ностальгическим жестом, поднимающим вопрос «истинных ценностей», — вещей, намагниченных личной историей, индивидуальной памятью, не захваченных пространственно-социальными изменениями. Однако истинное значение перформанса Рослер нужно искать в его инструментализации выставочными практиками крупных институций, таких как MOMA. И здесь необходимо рассмотреть контекст, в котором этот проект был реализован.

«Метамонументальная гаражная распродажа» развернулась в огромном атриуме второго этажа MOMA, который находится по соседству с дорогими ресторанами и банками в районе Пятой и Шестой авеню. Сам музей (вход в который, кстати, стоит \$25) напоминает довольно безликий торговый центр. Потoki посетителей — в основном туристов — перемещаются с этажа на этаж, выстраиваются в очереди, переходят из зала в зал, затем плавно перетекают в магазины: сначала в книжный, потом через дорогу от главного здания, в магазины предметов дизайна, мебели и сувениров. Рослер распродавала свои личные вещи (продавались, например, ее старые любовные письма, ночная рубашка и т.д.) или же те, которые были предоставлены людьми, близкими к художественному миру: музейными сотрудниками, местными художниками, друзьями и коллегами Рослер. В этом она видела момент самоочищения, или, по словам художницы, «реинтентмент процесса валоризации в системе искусства и внутри такой институции, как MOMA»³. В соответствии с идеей гаражной распродажи Рослер сама руководила процессом и находилась в зале музея все десять дней перформанса. Общение между зрителем и автором — вполне в духе философии нового локализма, — как правило, придает проекту дополнительную ценность и приносит большую популярность музею (чуть больше года назад в том же атриуме MOMA проходил перфор-

манс Марины Абрамович «В присутствии художника» (*The Artist Is Present*, 2012), который посетило рекордное количество зрителей).

Критический аспект перформанса Рослер, таким образом, оказался вписан в стандарт выставочной практики крупной институции, успешной в маркетинге индивидуальных художественных проектов, которые основаны на идее зрительского участия и ритуализации повседневности. Здесь сама собой напрашивается параллель с новой коммерческой тенденцией, заключающейся в попытках крупных компаний «гуманизировать» товарооборот и стимулировать многомиллионные прибыли от продаж своей продукции путем создания представления о себе как о неком «сообществе». Интересно, что музейные публикации, сопровождавшие перформанс Рослер, были наполнены упоминаниями подобных «гуманизированных» марок, таких как *Apple*, *Etsy* и т.п. Пользуясь интернет-ресурсами, эти фирмы придумывают всевозможные «лаборатории» (одна из самых известных — в интернет-магазине *Etsy*) или «школы» (как у *Microsoft* и *Apple*) с обучающими программами. Тем самым создается пространство для формирования потребительских групп по интересам для обмена опытом и историями, встреч между покупателями и продавцами, обсуждения различных проблем и даже для организации своих (потребительских или пользовательских) индивидуальных мероприятий в интернет-форумах или в офисах компаний. Так же, как и в традиционных гаражных распродажах, продавцам мало просто продать товар, им необходима ответная реакция в виде разговора, коммуникации, отзыва или целой любовной истории — того, что ведет к созданию вокруг процесса потребления специфической среды, или «сообщества».

Слово «сообщество», которое в последнее время прочно вошло в речевой обиход коммерческих производителей, всегда обозначало нечто противоположное буржуазному «обществу» и устойчиво ассоциировалось с антикапитализмом. В индустриальных обществах XIX века «сообщество» означало любой вид альтернативного коллективного существования. В воображении современного человека это слово наполнено романтической ностальгией по утерянному прошлому, когда

занятие бизнесом и акт купли-продажи не означали потерю связи с локальностью и повседневностью. Оно обозначает альтернативу современному обществу потребления с его самоизоляцией, бюрократизацией и рационализмом. Однако создание потребительских сообществ (большинство из них — в режиме онлайн) едва ли является альтернативой капитализму. Скорее это альтернатива определенным его чертам — бюрократизму и изоляции. В реальности сообщество предполагает личные связи, человеческие отношения, сочувствие и соучастие, то, что определяется представлениями о допустимом и недопустимом, — то есть те самые традиционные «ценности», которые представляют собой альтернативу капиталистической «цене». И американские предприниматели ловко используют то, что уже наработано альтернативной культурой: традиции хиппи, альтернативные виды общности и коллективности уже давно адаптированы критиками социального государства и прочно встроены в коммерческие схемы и процессы джентрификации — от районных спортзалов и фермерских рынков до театров и музеев.

Однако сообщества, создаваемые глобальным капиталом в постмодернистском городе, как и не имеющие пространственной локализации сообщества пользователей сайтов, — это массы людей, которые ничего не знают друг о друге. Они складываются под воздействием случайных обстоятельств, их происхождение неясно и неважно, их члены не имеют общей истории и общей памяти. Музеи здесь не исключение. Современные критики, такие как Борис Гройс и Хито Штайерль, размышляя над потерей музеями их элитного статуса и демократизацией выставочных программ, все больше и больше ориентирующихся на массового зрителя, указывают на фрагментарность опыта посещения музея, неспособность массового зрителя осознать «тотальность» художественной инсталляции или фильма на выставке. Гройс замечает, что эти создаваемые глобальным туризмом «транзитные» сообщества ничем не связанных друг с другом людей и являются современным типом сообщества, который выявляет определенный потенциал модернизации. Не поясняя, в чем именно заключается этот потенциал и какова ценность подобных сообществ, критик тем не

менее дает точное определение некоторым инсталляциям современных художников как «временной узурпации» якобы публичного пространства в музеях. Эта практика позволяет «транзитным» массам, проходящим ежедневным потоком через музейные залы, увидеть себя со стороны и осознать себя как множества⁴, несмотря на всю сложность и неясность подобной идентификации. Перформанс Рослер, как кажется, прекрасно служит этой задаче. В нем гаражная распродажа, американский локальный феномен, многократно репродуцируясь, становится частью однородной глобальной культуры, отражающей общие законы производства и циркуляции продукта, по которым оригинал неотличим от копии, а художественное произведение неотличимо от коммерческого продукта, будь это предмет современного дизайнерского искусства или винтаж от Etsy⁵. Воспроизводясь в контексте крупных музеев и художественных центров, перформанс Рослер больше не является обращением к американскому капитализму, напоминанием о его локальных культурных и экономических формах. Скорее наоборот, он выявляет потенциал производства в глобальной капиталистической системе пространства, в котором массы потребителей могут увидеть себя такими, каковы они есть: делокализованным, постмодернистским сообществом с утраченной историей, но при этом с довольно ясно прочитываемым будущим.

Надо сказать, что перформанс «Метамонументальная гаражная распродажа» по своим задачам походил на другой проект Рослер — серию выставок «Если бы вы здесь жили...» (*If you lived here...*, 1989), осуществленную художницей по приглашению и при поддержке *Dia Foundation of Contemporary Art*. Выставки Рослер (а также коллектива художников *Group Material*) знаменовали то, что музеи и институции признали важность политических художественных практик и начали включать их в свои выставочные программы⁶. Целью проекта Рослер было создание публичного пространства вокруг проблемы бездомных — для достижения этой цели наряду с художниками она привлекла множество активистов, экспертов, районно-коммунальных работников и обычных горожан, которые стали соавторами Рослер и

участниками выставок. В итоге проект вылился в организацию целого сетевого (в до-интернетную эру) сообщества, способного не только обсуждать проблемы, но и собирать информацию, оказывать помощь, выносить решения по вопросам прав на жилье, городского планирования и даже действующих законов. Не подлежит сомнению, что именно эта работа Рослер оказала влияние на последующую волну социально-художественных практик, связанных с проблемами выживания в условиях джентрификации.

К сожалению, в контексте *МОМА* достичь подобной цели оказалось невозможным (хотя выпущенный в дополнение к перформансу сборник, в котором были опубликованы тексты социологов, антропологов, философов и художественных критиков, выполнял функцию дискуссионной площадки, но дискуссия шла уже *post factum*) — и не только из-за малой продолжительности выставки. Проблема заключалась прежде всего в том, что в этой масштабной циркуляции подчеркнуто локализованного культурного продукта, которую обеспечивает гаражная распродажа, не оказалось места тем, кому она в действительности была предназначена: представителям неприлегированных слоев населения, реальным городским сообществам, в том числе студентам и многим художникам, выживающим в постиндустриальном городе. Из-за высокой цены на входные билеты они, как правило, не могут позволить себе посещать нью-йоркские музеи (если это не день бесплатного посещения, хотя и тогда льготное время всегда ограничено вечерними часами). Таким образом, взывая к «новому локализму» в формате гаражной распродажи, организованной музеем с целью «очищения институционального подсознания»⁷, *МОМА* — впрочем, как всегда — исключил саму локальность⁸.

Выставка Рослер еще раз показала, что роль социальной практики в искусстве нивелируется, когда в дело вступают крупные институции. Музеи больше не служат интересам местных сообществ, не способны создавать публичную сферу. Прецеденты выхода в публичную сферу и успешных социально-художественных практик необходимо искать за пределами музея. Здесь стоит заметить, что подготовка выставки по (случайному или нет)

стечению обстоятельств пришлось на время урагана Сэнди, который в конце октября 2012 года накрыл все восточное побережье США и принес серьезные разрушения в Нью-Йорк. Последствия урагана стимулировали совместную деятельность и организацию взаимопомощи в районах разрушений — в городе, в котором, несмотря на пространственную агрессию капитала, удалось сохранить старые традиции общинности и социальности. Многие из этих цитаделей взаимопомощи (расположенные главным образом в береговых зонах, на окраинах или в районах с субсидированным жильем, где проживают иммигранты и чернокожее население) обязаны своим появлением движению «Оккупируй Уолл-стрит». Именно участники «Оккупая» — социального движения представителей креативного класса, осознавших уязвимость своего положения в условиях глобального кризиса, — на пике своей политической активности инициировали и организовывали доставку продуктов и теплой одежды в районы бедствия. Нужно заметить, что их действия оказались более эффективными, чем действия местных властей. Кампания «Оккупируй Сэнди» (в которой, как и в целом в «Оккупай», огромную роль играли художники) осуществлялась одновременно с регулируемой *МОМА* — цитаделью капиталистического культурного фетишизма — распродажей личных вещей Рослер. Это служит неплохим комментарием к практикам капиталистических музеев и институций современного искусства и выявляет противоречия между создаваемыми ими «локализмом» и реальной локальностью, музейными «общинами» (по гройсовскому определению) и городскими сообществами, которые в отдельных городах еще способны сопротивляться вытеснению и уничтожению.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ По данным социологических исследований, в США годовой оборот от продаж во время гаражных распродаж насчитывает около \$1 миллиарда.

² Только за 1999–2000 годы «Гаражная распродажа» побывала в Институте современного искусства Лиона, *Generali Foundation* в Вене, Музее современного искусства *MACBA* в Барселоне, в *Dutch Photo Museum* в Роттердаме и *New Museum* в Нью-Йорке. «Гаражная распродажа» также прошла в *Moderna Museet* в Стокгольме в 2002 году и в *Project Art Centre*

в Дублине в 2004 году; в *Sprengel Museum* в Ганновере и в Институте современного искусства Лондона в 2005 году; в *United Nations Plaza School* в Берлине в 2007 году и в Музее истории культуры в Базеле в 2010 году.

³ Перефразированный перевод из интервью с Рослер, которое было опубликовано в издании «Стандартная гаражная распродажа», сопровождавшем проект.

⁴ «Пространство современного искусства дает возможность человеческим множествам обратиться к себе и прославить себя, как в храмах и дворцах прежних эпох восхищались королями или почитали богов» (*Гройс Б. Политика инсталляции // «Логос», № 4, 2010.*).

⁵ Интересно, что в контексте *МОМА*, старые вещи «Метамонументальной гаражной распродажи» воспринимались как принадлежащие к той же категории потребления, что и произведения искусства на других выставках в *МОМА*. В интервью для *The New York Times* Рослер подчеркивала, что покупатели «Гаражной распродажи» проявляют больший интерес к вещам, развешанным на стенах (что напоминает традиционные художественные выставки), нежели к тем, которые лежат на полках.

⁶ До этого были неудачные попытки, как например, выставка Ханса Хааке «Шапольски и другие. Холдинг Манхэттенская недвижимость, социальная система в режиме реального времени на 1 мая 1971 года» в Музее Гуггенхайма, закончившаяся скандальным закрытием.

⁷ Интерпретация «Гаражной распродажи», предложенная Джудит Батлер во время выступления в рамках ежегодного симпозиума «Как мы делаем перформанс сегодня?», предшествовавшего открытию проекта Марты Рослер.

⁸ Ради справедливости стоит заметить, что Марта Рослер и куратор Сабина Братвайзер пытались убедить администрацию *МОМА* установить бесплатный вход на «Гаражную распродажу», однако безуспешно.

Ольга Копенкина

Родилась в Минске.

Художественный критик, куратор.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Нью-Йорке.

Константин Бохоров

Утопичность утопического

**«Фабрика найденных одежд»
(ФНО) «Утопические союзы».**
Куратор Карина Караева.
ММСИ, Москва.
05.03.2013 – 07.04.2013



Материал проиллюстрирован работами ФНО и видами выставки «Утопические союзы» в ММСИ, 2013

Популярнейшая и любимейшая кураторами и критиками питерская группа «Фабрика найденных одежд» (ФНО) в последние примерно пять-семь лет функционирует нерегулярно, а ее участницы собираются лишь от случая к случаю, чтобы создать очередную совместную работу. При этом по отдельности они работают очень интенсивно и продолжают радовать поклонников новыми проектами. В марте Московский Музей современного искусства устроил большую ретроспективу творчества группы в здании на Тверском бульваре. В очередной раз выступив как ФНО, Ольга Егорова и Наталия Першина назвали свою выставку «Утопические союзы». Хотя название отсылает к конкретным проектам, осуществленным ими в нулевые, мне бы хотелось порассуждать об утопичности самого существования ФНО сейчас и о том, насколько их институциональные интенции адекватны требованиям, которые время ставит перед современным искусством (конечно, насколько это уместно в рамках жанра рецензии).

На двух этажах музея на Тверском расположились объекты, рисунки, фотографии, видео и инсталляции ФНО. В так называемой «гостиной» происходила насыщенная перформативная активность. Перформанс вообще был «ступницей», вокруг которой так или иначе вращалось все это событие: фото и видео представляли перформансы группы, предметы одежды были, по сути, перформативными объектами. Выставка имела ретро-

спективный характер, поэтому необходимым дополнением к экспозиции, составленной из знаковых работ участниц ФНО, были видео-архивы, которые позволяли познакомиться с многочисленными акциями группы и ее кинофильмами.

«Фабрика» возникла в 1995 году как типично питерское явление. Вскоре и до Москвы стали доноситься слухи о довольно театральных акциях двух жеманных девушек, манипулирующих предметами гардероба. Я, однако, не сталкивался с их творчеством, пока не увидел на выставке Ирины Кулик «Вспомнить все» в 1999 году их парящие под потолком белые платья, сделанные как будто «из той же материи, что и сны». «Фабрика» возникла из дизайнерского проекта Глюкли (Наталии Першиной), который как прикладной надо было еще «раскручивать». Подруге взялась помочь Цапля (Ольга Егорова). Из этого возникла «Фабрика», которая стала совместным проживанием темы одежды, телесности и подсознания двумя молодыми художницами в условиях становления постмодернистской чувствительности в ельцинской России. Опыт коллективной рефлексии над очень частной, интимной питерской коммунальностью в пору развития эстетики взаимодействия как мирового художественного направления оказался трендовым и востребованным, хотя и на определенном уровне. Обогадив этот опыт перформативностью, субверсивностью и интенсивностью проживания в различных культур-



ных контекстах, молодые художницы сумели сделать его своей ключевой особенностью.

Говоря о роли специфического фабричного объекта в этом проекте, следует отметить, что одежда теснейшим образом связана с «психе» ее владельца или вообще любого, кто ее использует. Одежда — это провокация против тела, древнейший протез культуры. «По одежке протягивай ножки». Эта парадигма глубоко укоренена и в индивидуальном, и в коллективном подсознательном. Стиль платья, его декор, надписи на нем, степень его сохранности, следы индивидуальной манеры ношения и даже физиологических актов — все это предметы тематизации одежд ФНО. В этом смысле они также являются частью процесса поисков мирового искусства, из которого как параллель на ум приходят Йинка Шонибаре, Кристиан Болтански или Мэтью Барни. Много работают с одеждой и российские художники. Но особенностью объектов ФНО заключается в том, что они программно рефлексированы

одежде женский элемент, связанный со специфической петербургской чувственностью, характеризующейся и глубокой психологической травмой, и социальной неадекватностью, и галлюцинозом «серебряного века», — всей этой симптоматикой петербургского *genius loci*. Отсюда манипуляции с размерами и кроем одежды, конфликты с нормами человеческой телесности, отсюда проекция внутренних органов на поверхность, в декоративный слой. Однако при всех этих методиках стилизации и деконструкции, объекты ФНО индексальны, как театральные костюмы. Они свидетельствуют о некоем потерянном или не обретенном метанарративе, который еще только должен сообщить объектам их эстетическое призвание, как маскам Янко из цюрихского кабаре «Вольтер».

Перформативность создает эффект рецепции индекса социальными аппаратами. Утверждающая идея одежд доходила до предела в проблематике идентичности, разрешавшейся в рамках группового взаимодействия. Необходим был активный выход в более широкую реальность, в которой пластическая идея могла бы осуществиться как социально значимая. Условия для этого в 90-е давало только современное искусство. В Санкт-Петербурге оно пыталось найти свою нишу в международном контексте в качестве проводника эстетизма и декадентства, заключенных в стилистическую оболочку неоакадемизма; в игровых зрелищных формах оно противопоставляло эстетизм постмодернистским методам критики эксцессов потребительства. Свою нишу ФНО усмотрела в ориентации на феминность и юное простодушие (образ гимназистки). Художницы, например, обратили на себя внимание прыжком в Зимнюю канавку (акция «Памяти бедной Лизы», 1996), посвященным героине Николая Карамзина — символу русского сентиментализма. В духе модернизации сентиментализма можно рассматривать и их переход через границу Чехии и Германии в 1997 году, который Глюкля с Цаплей совершили, прорываясь на 10-ю «Документу». Эти акции выясняли пределы допустимого групповой интерактивности внутри «Фабрики» как саморефлексирующей худо-

жественной структуры. Но в акциях нулевых — например, в «Триумфе хрупкости» — уже прочитывались новые тенденции. Перепоручив свои объекты роте курсантов ВМФ, которые, щеголяя военной выправкой, пронесли маленькие белые платицы перед камерами, ФНО вырвалась из проблематики межличностного взаимодействия, сделав субъектом своих перформансов некоего социального Другого. Сами же Глюкля и Цапля еще раньше, в 1998 году, появились как «Белые», нивелировав активную инстанцию своей субъективности и обратившись напрямую к социальному подсознанию от лица обобщенной психотерапевтической герменевтичности. То есть преодоление герметического пафоса групповой интересубъективности началось, как только он обозначился. «Белые» уже не противопоставляют себя в своей персонажности явлениям, которые артикулировались в их акциях, но предстают в качестве своеобразной оптики. А поскольку в своих комбинезонах они растворяются в действии, уходят за его рамки, то, естественно, произошло перерождение видеодокументации перформанса в кинофильм.

Хотя кино постепенно становилось важнейшей формой деятельности ФНО, структурирующим принципом фильма по-прежнему оставался перформанс. Режиссерская деятельность художниц заключалась не столько в написании сценариев (которые, разумеется, тоже писались), сколько в создании перформативных ситуаций методом устройства культурных столкновений. На выставке, например, был представлен фильм «Крылья мигрантов». Для него в данном случае уже одна Наталия Першина провела эксперимент-исследование с представителями двух не пересекающихся в обычной жизни сообществ: трудовыми мигрантами из Таджикистана и студентами Вагановского хореографического училища. Последние должны были приобщить азиатов не только к танцу в его европейских формах, но и к его модернистскому пониманию. Мигранты таким образом должны были получить голос в социальном пространстве, научиться обозначать свою проблематику сами. В то же время начинающие работники балета получали возможность заявить о своей гуманитарной мис-

сии. Этот «утопический союз», искусственно спровоцировавший взаимодействие двух Других, насыщенный пафосом самоутверждения, микроконфликтами и другими тончайшими психологическими нюансами, стал богатым материалом для кинематографических наблюдений. Превращение перформативной ситуации в кинематографическое высказывание стало той формой, которую обе участницы начавшей распадаться ФНО практикуют вполне независимо.

В становлении ФНО можно проследить разные этапы: от межличностных взаимодействий через психоанализ Другого к исследованию групповых отношений в различных социальных контекстах. Именно Глюкля и Цапля наиболее последовательно проводили линию социального психоанализа в современном искусстве Санкт-Петербурга (хотя психоаналитические штудии всегда были присущи этой школе, в рамках которой даже возник Музей сновидений Зигмунда





Фрейда). ФНО таким образом можно считать творческой лабораторией группы «Что делать?», направлением деятельности которой стали микроинъекции левого радикализма в ткань социальных конфликтов. Прогрессивистского, пролетарского, левого в идеологии ФНО изначально почти не было. Эта проблематика стала так или иначе проникать в их работы под влиянием Дмитрия Виленского, мужа Ольги Егоровой и основателя группы «Что делать?». Она стала сотрудничать с этим проектом с начала его основания и привнесла многое от методологии ФНО в акции и фильмы «Что делать?». Перекрестное опыление двух проектов привело и ко все более выраженной социальной направленности фильмов и инсталляций, которые продолжали делать Глюкля и Цапля вместе — или же Глюкля в качестве независимого автора.

В любом случае ФНО как проект, тематизировавший межличностное взаимодействие его участниц, в 10-х начал себя исчерпывать. Деятельность участниц группы стала вполне независимой или оказалась связана с другими организациями и коллективами. Но методику, созданную исторической ФНО, обе художницы сохранили. Был сохранен и огромный архив созданных вместе работ, являющихся значительным вкладом в современную российскую визуальную культуру. Понятно, что в условиях коммерциализации сферы искусства его жизнь во многом зависит от совместных скоординированных действий участниц ФНО и от того, насколько для них самих ценна и

эмоционально значима эта история. Выставка на Тверском показала, что обе художницы готовы на совместные действия по сохранению и культурной анимации наследия ФНО. В музее на Тверском бульваре для этого использовались и методика группового перформанса, и форма объемного инсталлирования пространства, и различные интерактивные техники. Зрителей на входе встречали молодые люди в «найденных одеждах» и задавали вопросы, ставящие в тупик своим наивным утопизмом; они же фотографировали посетителей на пленочные мыльницы. Сами художницы проводили с посетителями психотерапевтические беседы; в той же «гостиной» на Тверском был брошен матрас, на котором спал философ Алексей Пензин (причем, по уверению куратора выставки Карины Караевой, спал по-настоящему). Экспозиция была срежиссирована как лабиринт, ведущий из личного подсознательного в общественное, с торчащими из стен руками, надписями, как бы выведенными кровью, с мраком видеобоксов и театральными эффектами освещения.

На Тверском ФНО представала как явление оформившейся современной спектаклярной культуры музейного типа. Выражая это с полной очевидностью, выставка «Утопические союзы» как раз и ставила вопрос о дальнейшем существовании ФНО как живого актуального проекта, способного ответить на вызовы коммерциализированной и иерархизированной современности. Она продемонстрировала утопичность самой проблематики утопического зрелища в иерархии тотального путинского спектакля. Без ответа остался вопрос, не будет ли правильнее участницам ФНО реализоваться по отдельности — либо в своих собственных проектах, либо в сотрудничестве с другими партнерами, например, группой «Что делать?».

Константин Бохоров

Родился в 1961 году в Москве.

Историк искусства, художественный критик, куратор.

Живет в Москве.