



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

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 № 89

Места искусства. Город

Культурная индустрия «с легкостью проникает во все лазейки, [...] выискивает все новые области — географические, социальные и экзистенциальные, — которые до сих пор счастливо жили без искусства» (А. Новоженева, С. Гуськов «Против включения»). Если согласиться с этим наблюдением, то надо признать, что начатый «ХЖ» в предыдущем номере, № 88, разговор о музее как «месте искусства» нуждается в развитии. Ведь искусство всегда видело себя частью публичного пространства, а оно не сводится лишь к художественной инфраструктуре.

Однако сегодня, в эпоху неолиберальной гегемонии, публичное пространство неумолимо сужается, а «традиционная фигуративная монументальность», веками определявшая облик городских площадей и улиц, дискредитировала себя тем, что «ассоциируется с национализмом и имперскостью» (Е. Трубина «Город: стратегии и тактики»). Впрочем, публичная сфера — это ведь не столько место в топографическом смысле, сколько «идеал, идеализированная конструкция (фантазия)», поэтому нынешняя капитализация публичной собственности не может помешать художникам «искать новую "демократическую" модель коммуникации» (М. Квон «Паблик-арт как публичность»). Так, не ограничиваясь лишь протестами против джентрификации публичных зон, они могут «инициировать процесс параллельного планирования» городских кварталов, «создавать альтернативные платформы для общения жителей» и т.п. (Г. Кестер «Коллаборация, искусство и субкультуры»). Но есть и художники, которые не столько ищут свое место среди городских сообществ, сколько создают субкультуры. В городе они обживают свои собственные пространства, чтобы в окружающей их чуждой среде перестать задаваться вопросом: «Что я здесь делаю?» (А. Гуткина «Что я здесь делаю?!»).

Существует и иная традиция: художники, начиная с интернациональных ситуационистов и кончая московскими акционистами, противопоставляют капиталистическому захвату публичного пространства его «революционную экспроприацию» (О. Грабовская «Формирование языка политического искусства 90-х...»). Взрывными художественными акциями они нарушают рутину городской жизни, обнажая скрытые в ней противоречия и конфликты. Замечательно, что, отзываясь на попытки художников революционизировать жизнь, к средствам искусства обращаются и протестные движения. Так, «Оккупай» создает другую оптику восприятия места, отличную от взгляда повседневной озабоченности, игнорирующего все нефункциональное, незначимое для своих целей» (Г. Напреенко «"Оккупай" в Москве...»).

Однако если публичная сфера лишь «идеал» и «фантазия», то насколько оправдано искать ее в топографии города? Может быть, идеальным местом для искусства является время? К примеру, музыка: это же «время, а не место; у музыки нет собственного места, ей нельзя указать на место, она заполняет воздух, но при этом оставляет пространство свободным» (В. Аккончи «Публичное пространство в личное время»). Еще одной не топографической, а «утопической территорией, способной создать иную структуру отношений, могут быть социальные сети в интернете» (А. Рябова «Ничего не утрачено — все разрушено»). И все же музыкальное исполнение эфемерно, онлайн неизменно сменяется на офлайн, а участники движения «Оккупай» в конечном счете расходятся по домам. Искусство же сегодня потому и «захватывает огромные территории», что стало проводником капиталистического захвата, уничтожающего публичную сферу. Так может быть, тогда место искусства все-таки в топографии, но только не там, где оно есть сейчас, а там, где оно когда-то было? Раз искусство всегда было частью публичного пространства, то, возможно, его останки можно найти в том, что осталось от публичной сферы? Только не надо заново привносить туда искусство, такие места надо просто «иметь в виду» (А. Новоженева, С. Гуськов «Против включения»).



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

в Санкт-Петербурге:

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

6
БЕЗ РУБРИКИ
**ДВАДЦАТЬ РЕПЛИК
К ДВАДЦАТИЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ**
Георгий Литичевский

11
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**НИЧЕГО НЕ УТРАЧЕНО —
ВСЕ РАЗРУШЕНО**
Анастасия Рябова

13
ЭССЕ
ПРОТИВ ВКЛЮЧЕНИЯ
*Александра Новоженова,
Сергей Гуськов*

18
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ЧТО Я ЗДЕСЬ ДЕЛАЮ?!
Алина Гуткина

21
ПУБЛИКАЦИИ
**ПУБЛИЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО
В ЛИЧНОЕ ВРЕМЯ**
Вито Аккончи

30
АНАЛИЗЫ
ПАБЛИК-АРТ КАК ПУБЛИЧНОСТЬ
Мивон Квон

38
ИССЛЕДОВАНИЯ
**КОЛЛАБОРАЦИЯ, ИСКУССТВО
И СУБКУЛЬТУРЫ**
Грант Кестер

54
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ФОРМИРОВАНИЕ ЯЗЫКА
ПОЛИТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА 90-Х:
К ВОПРОСУ О ДИСКУРСИВНОЙ
ОТВЕТСТВЕННОСТИ**
Ольга Грабовская

68
СИТУАЦИИ
**«ОККУПАЙ» В МОСКВЕ.
ЗАДУМАТЬСЯ О МЕСТЕ**
Глеб Напреенко

76
КОНЦЕПЦИИ
МОЛЕКУЛЯРНАЯ ЗАБАСТОВКА
Геральд Рауниг

83
БЕСЕДЫ
ГОРОД: СТРАТЕГИИ И ТАКТИКИ
Елена Трубина

92
СИТУАЦИИ/ПИСЬМО ИЗ МИНСКА
**ВЛАСТЬ И СОВРЕМЕННОЕ
ИСКУССТВО:
БЕЛОРУССКИЙ ВАРИАНТ**
Вадим Добровольский

98
РЕФЛЕКСИИ/ПИСЬМО ИЗ САМАРЫ
**ПРОИЗВОДСТВО КОНТЕКСТА.
ОПЫТ УПЛОТНЕНИЯ СРЕДЫ**
*Владимир Логутов, Илья Саморуков,
Константин Зацепин, Андрей Сяйлев,
Александр Лашманкин, Олег Елагин*

106
ОПЫТЫ/ПИСЬМО ИЗ ХАРЬКОВА
МЕНЯТЬ ПРАВИЛА
Николай Ридный

110
КНИГИ
КОММЕНТАРИЙ К ГРОЙСУ
Анатолий Осмоловский

113
ВЫСТАВКИ/БИЕННАЛЕ
НАЗАД К ПАВИЛЬОНАМ
Сергей Гуськов

118
ВЫСТАВКИ/БИЕННАЛЕ
**НЕСВОЕВРЕМЕННЫЕ МЫСЛИ
О 55-Й БИЕННАЛЕ В ВЕНЕЦИИ**
Виктор Тупицын

Георгий Литичевский

Двадцать реплик к двадцатилетнему юбилею

1. Мнение автора этого текста, возможно, не совпадает с мнением редакции «Художественного журнала». Текст приурочен к двадцатилетнему юбилею журнала. Всем известно, что первый номер «ХЖ» появился на свет осенью 1993 года. С этим согласится каждый. Но отдавая дань современным тенденциям отсчитывать начало жизни организма не от даты рождения (*generatio*), но от момента зачатия (*conceptio*), можно предположить, что мнения о дате возникновения «ХЖ» будут у разных участников событий разными. Вместе с пренатальным периодом история «ХЖ» может насчитывать и 23, и 24 года, но это не бесспорно.

2. Вспоминается собрание в мастерской Константина Звездочетова в сквоте на Фурманном переулке, кажется, осенью 1989 года. Виктор Мизиано предлагает обсудить перспективы создания журнала по современному искусству. В стране торжествует гласность, на повестке дня свобода слова, свой журнал нужен и современному искусству. Ему отдают многие страницы, а иногда и целые специальные выпуски журналы «Искусство», «Творчество», «Декоративное искусство», но журнала, целиком посвященного современному искусству, на русском языке нет. Журнал со всеми признаками журнала, каким он видится Виктору, по мнению Кости, будет чем-то «официозным». Сам он хочет журнал-арт-объект. В 1992 году он выпустит такой журнал-комикс «Ночная жизнь». Но это будет первый и последний номер журнала.

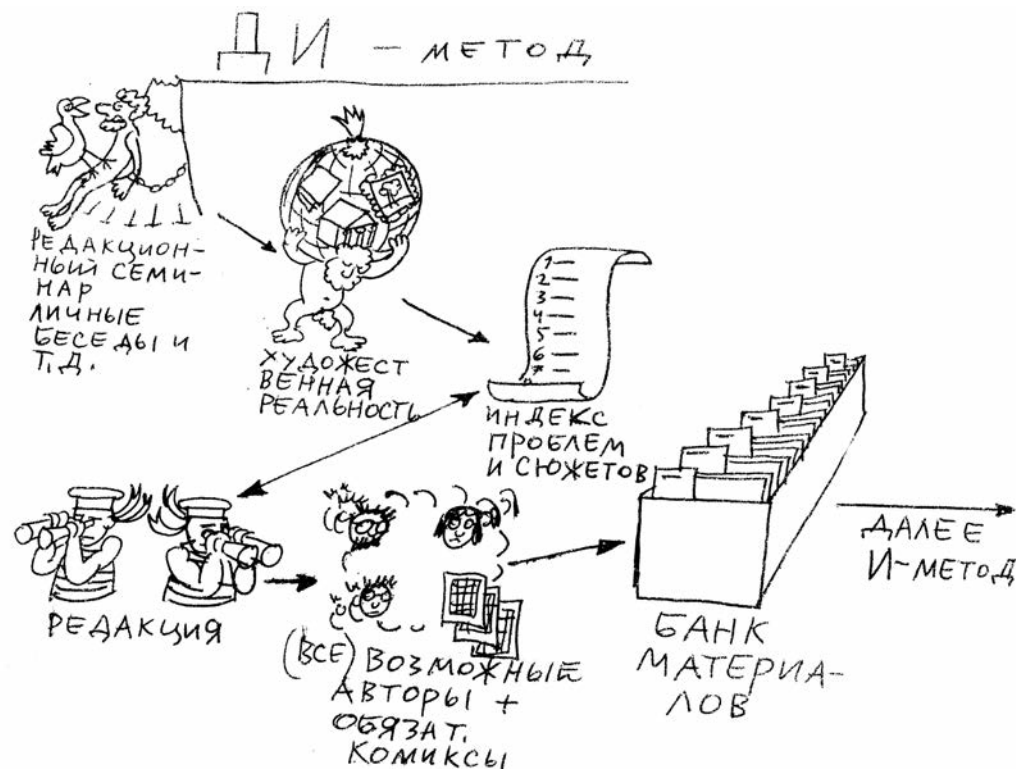
3. При всей беспрецедентности «ХЖ» некая преемственность и связь с контекстом

времени все же налицо. И воплощены они в фигуре Леонида Ильича Невлера — золотого пера журнала «ДИ». Какие-то переговоры ведутся даже в редакции этого журнала. Но сотрудничество состоявшейся и нарождающейся структур не складывается. Переговоры перемещаются в собственную мастерскую Невлера в том же доме на Тверской. Обсуждая темпы творческой работы в будущем издании, Невлер делится профессиональным опытом и признается, что лучшие свои тексты для «ДИ» он писал буквально «на коленке». В то время многие рукописи все еще писались от руки на бумаге.

4. Именно так, от руки, был написан первый текст для «ХЖ» — «Песня о Москве». Произошло это в начале 1992 года, примерно за полтора года до того, как текст был полиграфически воспроизведен в первом номере журнала. В нем говорилось о состоянии «на перепутье», в котором находилось искусство андеграунда, лишившись привычного пространства СССР и оказавшись перед неопределенными перспективами, которые ему, возможно, предстояло формировать самостоятельно. В отсутствие интернета и электронной почты текст был по старинке зачитан вслух на кухне будущего главного редактора. «Но это же скучно!» — воскликнул оказавшийся на этой кухне Гоша Острцов. «А это будет именно скучный журнал», — парировал Андрей Ковалев.

5. В предварительных собраниях участвовали очень разные люди. Среди прочих — искусствовед Галина Курьерова; переводчик, киновед, а также участник перформан-

Журнальный объект Дмитрия Хрусталева (1998) в редакции «ХЖ», 2013



сов Пригова и Рубинштейна Алексей Медведев. Одним из первых потенциальных дизайнеров издания был Владимир Чайка. В конце концов, первый макет трудночитаемого таблоида создала Елена Китаева. Сложные для восприятия тексты усугубились агрессивно нефункциональным дизайном. Поистине художественная мысль на перепутье.

6. Облик первых шести номеров был едва ли не более суггестивен, чем наполняющие их тексты. Было ясно, что журнал, который к тому же нельзя ни засунуть в портфель, ни поставить на обычную книжную полку, не сможет долго оставаться в таком виде. О корабле Арго часто вспоминают, чтобы проиллюстрировать идею структуры как постоянной величины или инварианта. В ходе плавания все доски, из которых был сделан корабль, были постепенно заменены на новые, но сам корабль оставался таким же, как в момент отправки за золотым руном. «ХХЖ» в таком случае — противоположность

Арго, так как в ходе своего плавания он постоянно менял не только «доски» идей и программ (и людей), но и свой «корпус» — формат и макет. Это пример не структуры, а структуризации (термин автора «Отсутствующей структуры»). Кстати, первым исполнителем директором издательства «ХХЖ» был Дмитрий Нартов — выходец из среды ленинградского андеграунда и бывший моряк.

7. Материалы, написанные специально для первых номеров «ХХЖ», очень часто напоминали художественные манифесты. Но они занимали не более половины номера. Вторая половина — это переводные статьи и фрагменты книг, публикуемые, как правило, без ведома авторов, практически всегда формально контрафактно. Например, перевели несколько страниц из книги Эдгара Морена — и вдруг сам Морен приезжает в Москву с лекцией. Ему показывают перевод, сделанный без разрешения, а он оставляет на полях перевода автограф — *merci d'avoir traduit mon texte*.

8. Первая редакция «ХХЖ» находилась в Центре современного искусства на Якиманке. В середине 90-х журнал переезжает на Большой Палашевский. Некоторые члены редколлегии едут в крытом кузове большого грузовика. Сквозь щели пробиваются лучи солнца, проецирующие на стены кузова московские улицы и дома, только вверх ногами. К тому времени журнал уже переживает первые внутренние перемены и перевороты. В будущем смены редакционных поколений и концептуальных принципов произойдут не раз. При этом парадоксальным образом внешнему наблюдателю журнал часто кажется чем-то неизменным и почти вневременным. Со стороны не всегда виднее.

9. Внешне будут меняться только дизайн и формат. Игорь Бурый, Александр Горшков и, наконец, Игорь Северцев обеспечат необратимую эволюцию от несоразмерного, но эффектного таблоида ко все более компактному и практичному, в конце концов почти блокнотному формату. Переход на нетаблоидный формат совпадает с внедрением тематизации номеров. На это следует ответить в форме комикса, который размножен на ксероксе и распространен среди членов редакции. В комиксе предлагается сочетать тематизационные принципы комплектации материалов номера, или дедуктивную методологию, метод Д, с установкой на спонтанное, или индуктивное, обеспечиваемое живым творческим процессом наполнение журнала, метод И. То есть в идеале видится комплексный метод ДИ. «Ну, надо же, — замечает Л.И. Невлер, — раньше был журнал «ДИ», а теперь ДИ — метод».

10. Спустя лет десять выступаю с лекцией про журналы по современному искусству. На вопрос, какой методологии придерживаются авторы «ХХЖ», ответ дается уклончивый. Но ведь так и есть: единой методологии у авторов «ХХЖ» не удастся обнаружить даже в рамках одного, посвященного какой-то одной определенной теме номера. Существуют ли методологические принципы отбора материалов? Безусловно, да, тем более что со временем многие из предлагаемых

материалов отсеиваются, несмотря на то, что журнал не платит авторам. Однако сформулировать принципы отбора, в результате которого соседствовать под одной обложкой могут самые разные дискурсивные антиподы, не представляется возможным.

11. Все читали или слышали про «Митин журнал». «ХХЖ» можно было бы назвать, а кто-то и называет, «Витин журнал». Л.И. Невлер говаривал: «Не раздражайте Витю, а то ему может надоест, и он перестанет делать журнал». Между прочим, и в самом деле случались опасливые разговоры между сотрудниками редакции: что будет, если такое произойдет, кто возглавит журнал и т.д.

12. Коллективный сектор представлен редколлекцией и редакторами. Смена поколений членов редколлегии не совпадает буквально со сменой макета, но, возможно, сменилось как раз столько поколений, сколько раз менялся макет. Фигура редактора не так радикально определяет лицо журнала, и тем не менее можно говорить о «ХХЖ» времен Влада Софронова, или Вадима Руднева, или Лизы Морозовой, или Дмитрия Потемкина.

13. В середине 90-х медийный контекст стал стремительно меняться. Павел Пепперштейн в тексте, который, кажется, как раз и назывался «Четыре журнала», причислил «ХХЖ» к самым интересным явлениям информационного поля. Правда, он поставил его на четвертое место после «Пастора Зонда», «Места печати» и журнала «Птюч». Ничье право на собственное мнение, разумеется, не оспаривается.

14. В нулевые контекст был уже совсем другой. Исчезали бесследно или становились почти незаметными пионеры-герои медиа-новаций первой постсоветской поры. Зато возникали и распространялись глянец-вые и сетевые медиа, безапелляционно предлагающие «внятные» версии художественного и культурного процесса. Учащались упреки в нечитабельности и анахроничности «ХХЖ». И тем острее проявлялась очевидная актуальность журнала как про-

странства, совершенно необходимого для все более тесных типов мысли и способов изъяснения.

15. Не будучи «сектантским», «ХЖ», тем не менее, никогда не был и журналом «для всех». Фундаментальную неопределенность усугубляла и языковая ситуация. Неохотно принимаемый отечественной публикой, журнал скорее мог бы быть прочитан коллегами за рубежом, но мешал языковой барьер. Делались одно время *summaries*, были выпущены два дайджеста на английском, один номер, «восточноевропейский», был двуязычным. И все-таки аутизм пока побеждает, внутренняя жизнь преобладает над внешней реакцией.

16. Но и внутри себя тот оазис, убежище, пристанище, становище, а то и «окупай» все никак не станет платформой для настоящей дискуссии. Многоголосие высказываний не приводит к столкновению аргументов, и их авторы слышат в основном свои собственные голоса... Звездочетов признавался, что хотел предложить «ХЖ» опровержение текста «Песня о Москве», но так и не написал его. Делались попытки теоретических возражений Борису Гройсу, постоянному автору журнала. Но Гройс не заметил этих «комариных укусов» и никак на них не отреагировал. Наверное, время еще не пришло. Впрочем, недостаток теоретических дискуссий отчасти компенсируют всевозможные круглые столы, итоги которых публикуются практически в каждом номере.

17. Вносит свои коррективы и реальность интернета. Все чаще видишь, как вывешивают на своих стенах ссылки на онлайн-версии «ХЖ» пользователи социальных сетей. Благодаря интернету большая часть архива «ХЖ» стала общедоступной. Можно предположить, что журнал актуален не только и не столько как орган коммуникации, но в большей мере как ресурс дескрипции (если воспользоваться терминологической оппозицией Тарского/Поппера).

18. А хоть бы и был журнал совершенно нечитаемый, что с того? Почему не представить себе, что «ХЖ» — это Журнал для жур-

нала (по аналогии с «искусством для искусства»). *L'art pour l'art* вызывает сразу ассоциации с эстетством позапрошлого века. Но если вспомнить идеи автономии искусства, как они развивались от Адорно до Бурдьё, то почему бы и нет?

19. Очевидно, этой идее автономности и служит публикуемый в каждом номере комикс. Задача комикса — не передать в краткой популярной форме сложные и серьезные идеи, высказываемые на страницах журнала, не пропагандировать под видом ложного высмеивания, как это принято в карнавальной культуре. Комикс свидетельствует скорее о том, что все материалы номера в их совокупности и каждый в отдельности немного «не то, чем они кажутся». С этим могут быть не согласны ни авторы текстов, ни их читатели, ни редколлегия, ни даже сам главный редактор, но о чем бы и как бы они ни писали, попадая в «ХЖ» и, в частности, оказываясь по соседству с комиксом, их тексты становятся художественным текстом-объектом — тем самым, о котором мечтал Звездочетов в 1989 году... А как иначе? Что в имени тебе моем? А имя это — «Художественный журнал».

20. Распространение журнала могло принимать самые неожиданные формы. В конце 90-х половина тиража рассылалась одним из фондов-спонсоров по художественным учреждениям РФ, в том числе и по средним специальным. Один из номеров попал в глубины Карелии, в город Пудож на берегу Онежского озера. Ученик пудожской СХШ прислал в 1998 году в редакцию на Большом Палашевском свою, сделанную вручную, авторскую версию «ХЖ» — это было что-то среднее между объектом бук-арта и предметом карго-культы. Шестнадцатилетнего читателя «ХЖ» звали Дмитрий Хрусталева. Сейчас он живет в Санкт-Петербурге, занимается фотографией, видео и веб-дизайном. Продолжает читать «Художественный журнал».

Георгий Литичевский

Родился в 1956 году в Днепропетровске.

Художник, художественный критик.

Член редакции «ХЖ».

Живет в Москве и Берлине.

Анастасия Рябова

Ничего не утрачено — все разрушено



Слева направо сверху вниз:
Дом Советов, Калининград
(архитектор:
Ю. Шварцбрейм).
Начало строительства:
1970 год
Ховринская больница,
Москва. Начало
строительства: 1980 год
Деловой центр «Зенит»,
Москва (авторы проекта:
Я. Белопольский,
Н. Лютомский, Л. Перини).
Начало строительства:
1991 год
Гостиница «Парус»,
Днепропетровск
(архитектор: В. Зуев).
Начало строительства:
1972 год

Отвратительная оглобля, за ней — другая, третья, целая череда. Объединены горизонтальной. Ряд скреплен с соседним слева и с парой верхних. Железобетонная структура. В конце коридоров, образованных балками, — свет; конструкция сквозная, прозрачная. Со всех сторон в нее упираются тропинки. Она преградила путь пешеходам, выворотившись из-под земли необъятной грудой. Недостроенный стометровый открытый бассейн превратился в прибежище для бродячих кошек, наркоманов, бесцельно шатающихся подростков. Безвременная структура, скопище костей. Урбанистический скелет, сквозь который прорастают кусты, почти деревья. Это не болезненная фантазия стимпанка, не место сборища мутантов и уродов всех мастей. Это руина, не успевшая стать зданием. Памятник рухнув-

шим амбициям и надеждам, неудавшийся проект государственного планирования.

Позднесоветская социальная застройка в большинстве своем была совершенно лишена политического радикализма. Однако она куда более точно отражала то общество, для которого создавалась, — общество закостеневшее, далекое от того, о котором мечтали строители новой жизни 20-х годов XX века. Это общество врезалось в перестройку, и здания остались незавершенными.

Крах конструктивистского архитектурно-го проекта с его домами-коммунами и домами для рабочих коллективов показал, что архитектура неспособна поддерживать общественное сознание в том состоянии, которое задумывали его идеологи. Была создана некая структура, регламентирующая новые

отношения, но сами эти отношения так и не сложились. Жильцы достраивали необходимые помещения, как бы осуществляя возврат к тому порядку, которого их лишили. Архитектура не встретила общества, для которого она создавалась, воспитать которое стремилась, и воплотила собой руины недостроенных сообществ. Руинированные конструкции, не успевшие стать зданиями, предстают перед нами как застывший костяк социальной структуры, не успевшей стать обществом. Распавшиеся группы, разъединенные коллективы — руины социальных отношений.

Их бесплодные послания в будущее, получив подножку от настоящего, сменились идеологией мыльных пузырей — безлюдных кварталов элитного жилья, так и не встретивших свою элиту. Или недостроенные жилые комплексы, пустующие в ожидании обманутых дольщиков — чем не свидетельство эпохи ложных калькуляций?

В большом городе почти не осталось руин недостроенных советских зданий. Дорогая земля не терпит бесприбыльных монументов времени. Здесь все динамичней, и жизнь этих строений краткосрочней, зато красочней. Новое нереализованное желание — извлечь максимальную прибыль. Замирая на пару лет, современный памятник дефолту уступает место новой шаткой мечте — самому большому торговому центру в Европе, в Америке, на земном шаре. Одна смелая фантазия сменяет другую, вместо торгового центра вырастает одноразовый диснейленд. Банкротство. Месяц-два — и новая решетчатая конструкция. Остановилось. Краны затихли. Обросло рекламой. Стоит. Претензию на вечность сменили другие притязания. Такие пространства вопроса об общественных ценностях не ставят.

Можно сказать, что современным типом утопической территории, способной структурировать иной вид отношений, могли бы быть социальные сети в интернете. Это место пока еще не полностью подконтрольно. Сетевые проекты позволяют проводить в жизнь те же самые эксперименты в обла-

сти коллективной социализации с гораздо меньшими финансовыми затратами. Тем не менее сеть не позволяет реально, физически создать коллектив — мешает непреодолимое отсутствие личных контактов, сопротивления одного физического тела другому. Виртуальное взаимодействие нестабильно и очень быстро устаревает. Отсюда и столь скорая руинизация любого проекта совместного бытования в сети.

И все же социальные сообщества в интернете — это фабрики нового человека. Технологии, которые могли бы соединить нас, удаляют нас друг от друга. Потом разбирают на части и соединяют в неожиданном порядке. Современное общество, лишённое утопии, находит место ее возможного существования в виртуальном пространстве. Будущие руины нашего времени — это непосещаемые интернет-форумы, заброшенные социальные сети. Время и технологии подвели нас к тому, что утопическая конструкция современности уже не Дом культуры, клуб или Дом быта, а социальное сообщество в сети. Его возможности широки и эфемерны одновременно. Сеть — новая архитектура для совместного действия. Однако как только мы оказываемся офлайн, мы покидаем этот остров фантазий. За его пределами другая жизнь, суровая и реальная.

Последние сто лет искусство врывается в различные формы групповых отношений. Художники создают ситуации, внутри которых разрабатываются модели иного общества. Мы можем моделировать конвенции нового группового поведения или реактуализировать старые. Попытки поставить под вопрос организацию отношений между людьми могут лежать в основании метода, в теме произведения или в способе его производства. Здесь есть место утопии — более того, здесь она тоже необходима.

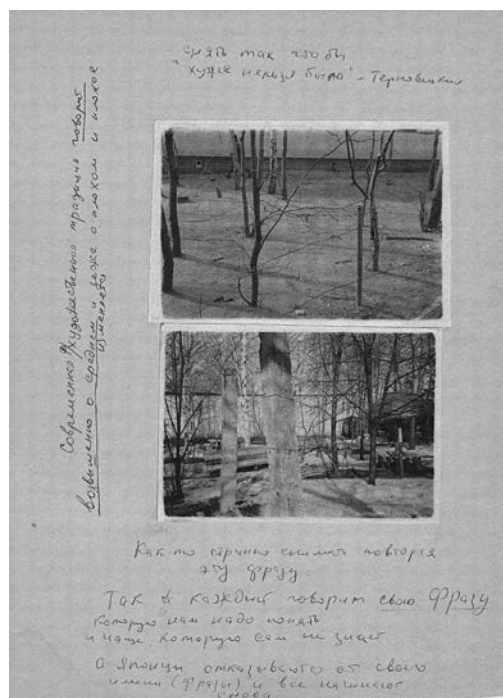
Анастасия Рябова

Родилась в 1985 году в Москве.

Художник. Живет в Москве.

Александра Новоженева, Сергей Гуськов

Против включения

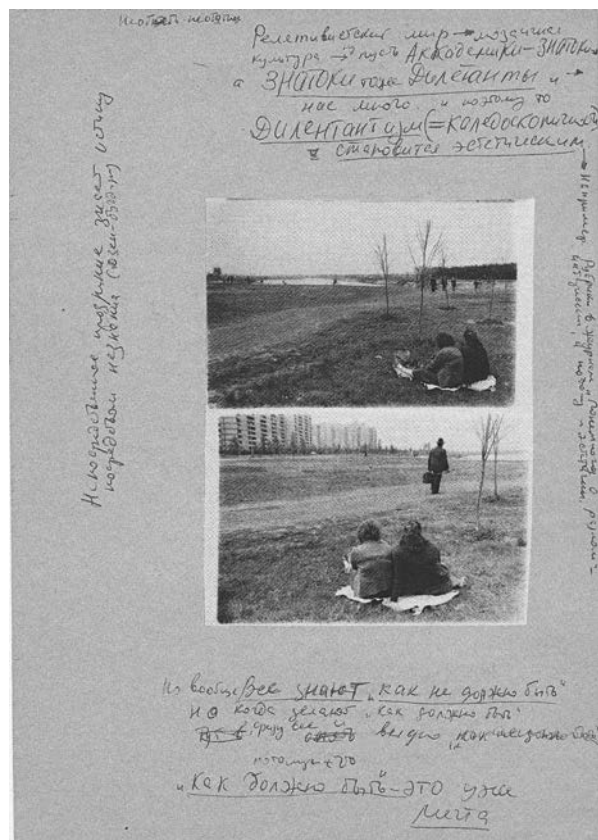


Материал проиллюстрирован листами из альбома Бориса Михайлова «Неоконченная диссертация», 1985

тельной адаптации и очень скоро обходит все разрабатываемые против него защитные средства. Это столь же легко приспосабливающийся организм, как вирус или бактерия. Сила искусства ослабляет социальный организм, а потому приходящие вслед за ним заболевания с легкостью проникают сквозь разрушенную иммунную систему. Консервативные критики предупреждали нас об этом с «самого начала» и много раз — проблема лишь в идеологических позициях, с которых они выступали. Сегодня вовсе не клеветой злопыхателей, но горькой истиной представляется тот факт, что в паре с искусством, иногда выглядывая из-за его плеча, а иногда и просто под ручку с ним, идут государственные и бизнес-структуры. Искусство оказывается тараном или отмычкой, благодаря которым эти структуры получают возможность вмешаться в работу той или иной организации, в жизнь социальных и локальных групп. Культурная индустрия не просто становится проводником глобальных неолиберальных процессов посредством бесконечных биеннале, фестивалей, музеев и арт-центров, но и непрестанно выискивает все новые области — географические, социальные и экзистенциальные, — которые до сих пор счастливо жили без искусства.

Процессы глобализации захватывают специфические, национальные территории, проникают в «отсталые», устаревшие отрасли, сферы, находящиеся как бы в забытии,

Куда бы мы ни пошли, с какой бы сферой современной жизни ни соприкоснулись, мы везде рискуем, сами того не ожидая, набрести на художественный проект. Размножение через заражение, описанное Делезом и Гваттари, работает здесь с удивительным размахом и успехом: современное искусство с легкостью проникает во все лазейки, затрагивает самые неожиданные сферы, распространяется воздушно-капельным путем, молниеносно захватывая огромные территории. Подобно биологическому виду с быстрой сменой поколений, современное искусство обладает способностью к стреми-



лежащие в полусне, не затронутые модернизацией и саморефлексией. Эти процессы могут быть — или по меньшей мере казаться — конструктивными, полезными, прогрессивными или эффективными, но при этом они вызывают одинаковое неприятие как в консервативном, так и в радикальном лагере. Универсализированное, включенное в процессы глобализации место, каким является художественная институция, представляет собой пространство, где разворачивается безудержный, безостановочный культурный обмен — то, что называется глобальным художественным процессом. Мировая сеть институций — система резервуаров подобного обмена, приносящего своим субъектам удовлетворение уже в силу того, что осуществляется бесперебойное и ритмичное производство «нормального», универсального культурного продукта и такое

же бесперебойное и нормированное его перераспределение. В прежние времена этот продукт мог быть обозначен как знание или искусство, но теперь он сводится к лишенной самодостаточности субстанции, предназначенной только и исключительно для циркуляции по канализационной системе институций и для заполнения ее временных и пространственных ячеек. С точки зрения либерала такой художественно-информационный обмен может казаться признаком здоровья, нормальным кровотоком в системе сосудов — но можем ли мы быть уверены, что эта сеть действительно качает кровь? Кажется, она выстроена лишь для удовлетворения того самого либерального вкуса. Консерваторам же и радикалам она неприятна в равной степени. Тотальность этой нормализующей циркуляции заставляет их метаться в поисках спасительной альтернативы. Культурно-художественный обмен должен быть остановлен во что бы то ни стало — но как и, главное, где от него укрыться?

Консервативные пути решения этого вопроса были намечены еще славянофилами. Консерватор ищет укрытия в национальном и специфическом: его прибежищем становится лубочный образ деревни с деревянной избой, а набор требований к существующему порядку не простирается дальше неприкосновенности исторических фасадов особняков и консервации традиционных элементов в общественном укладе. Естественно, этот гротескный путь охранительства и спецификации нам чужд. Но все же мы намерены отыскать то особое, неглобализованное место, в котором не происходит «здорового» неолиберального обмена контентом, но которое вместе с тем подключено к системе подлинных, «не контентных» (то есть не сводимых к функциональной субстанции чистого обмена) знаний и искусств — чего ни об избе, ни об аутентичных фасадах, ни о косных традиционных структурах сказать нельзя.

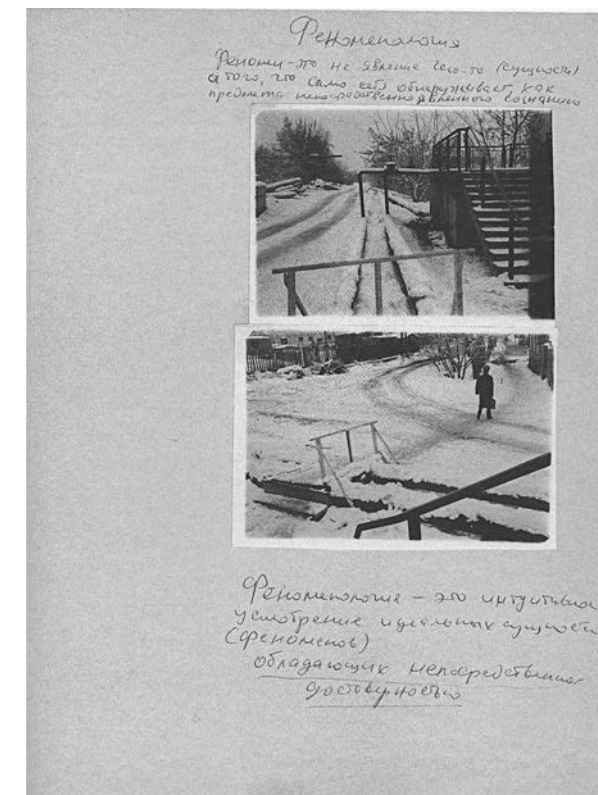
В поиске такого места нас подстерегают уже известные опасности. Мы знаем, что процессы институционализации сопровождаются и уравниваются процессами деинституционализации. Параллельно с ро-

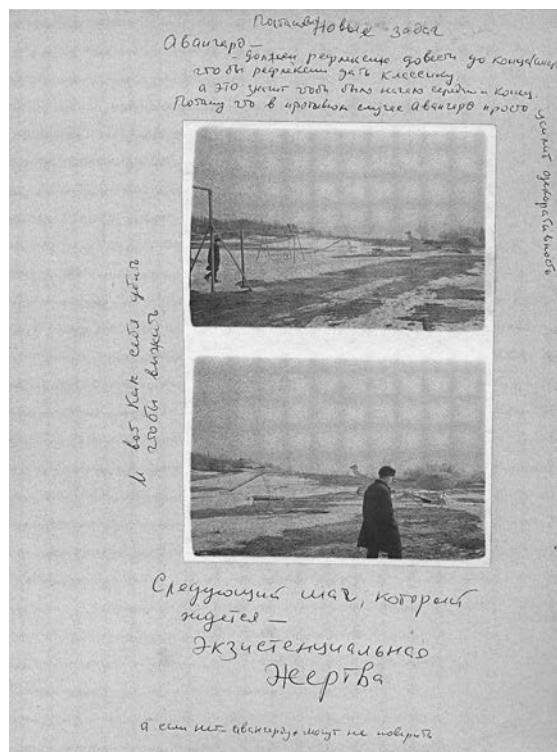
стом институций появляются неинституциональные инициативы: *artist-run spaces*, квартирники, сквоты, временные выставки на базе специализированных музеев, некоммерческие проекты всех сортов, паразитарно-авантюристские интервенции, параллельные медиа и другие формы — новые названия возникают каждый год. В них можно видеть спасение (неинституциональные инициативы стали на некоторое время настоящей религией, вокруг только о них и говорили; впрочем, дискуссии об их полезности уже успели порядком всем надоесть, приобретя какой-то неуловимо ханжеский привкус), а можно — придаток институциональной системы, всегда готовый стать ее полноценным элементом. Неинституциональные инициативы против своей воли становятся буферной зоной, смягчающей сотрясения и противоречия внутри «нормально функционирующей» системы. Такие формы организации выглядят источником своего рода резервной армии труда — «безработные» художники всегда готовы заполнить пустоты или пробить застои, возникающие в обменных системах оттого, что большие проекты «забронзовели», стали неэффективными или, что еще хуже, сбились с ритма. Мы знаем, чем это заканчивается — в итоге любое альтернативное место апроприруется системой, таково уж ее свойство. Перед нами, как и перед многими до нас, встает задача обойти систему — но теперь мы ясно видим, что просто начать действовать вне ее существующих границ недостаточно.

Итак, где мы можем обнаружить пресловутое неглобализованное место, соответствующее перечисленным выше критериям? Мы считаем, что нашим требованиям наилучшим образом удовлетворяют остаточные структуры старых проектов, в которых велась планомерная просветительская работа. Возьмем два таких места: Российскую государственную библиотеку (известную как Библиотека им. В.И. Ленина) и московский Ботанический сад. Безусловно, они связаны со знанием и обменом. Но в обоих случаях этот обмен не вполне полноценен: во-первых, он частичен, а во-вторых — застопорился, то есть перестал осуществ-

ляться сколько-нибудь слаженно. Каждый, кто посещал Ленинскую библиотеку, знает, что, несмотря на масштаб и претензию на универсальность, функционирование ее крайне ограничено, более того — неполноценно. Центральная библиотека страны не соответствует новейшим требованиям, предъявляемым к подобным организациям и просто не может называться современной. В первую очередь, это касается ее фондов. Набор книг крайне фрагментарен и представляет собой идеальное воплощение нехватки, которой по необходимости заражена любая претендующая на тотальность система знания. И именно эта неполноценность, обусловленная историческими условиями, в которых пополнялись и пополняются ее фонды, не позволяет содержанию библиотеки стать универсальным контентом.

Вторая причина, определяющая несовременность библиотеки, — это те, кто является





ее субъектом, читателем, но вместе с тем никогда не становится потребителем. Не менее трети читателей, годами посещающих библиотеку, составляют люди психотического, шизоидного плана, ветхие сталинисты и эротоманы, откровенные сумасшедшие, просто старики, для которых посещение библиотеки остается последним способом легитимной социализации. Они погружены в свои дела, часто сводящиеся просто к яростному переписыванию на пожелтевшие листы из купленных еще в начале 80-х бумажных пачек неких сведений. Но нередко эти люди провоцируют мелкие конфликты, переходя в споре на личности, отвлекают пришедших «по делу» читателей — короче говоря, создают и подпитывают атмосферу, противоположную той, которую можно было бы назвать комфортной. Что нас интересует, так это их принципиальная исключенность из невротического либерального обмена актуальным знанием. Библиотека как бывший просвещенческий проект сегодня представ-

ляет собой резервуар остановленного, частичного знания. К нему можно подключить, но те отношения, в которые субъект может вступить с его содержимым, в любом случае будут не отношениями потребителя и контента. Забавным образом ту же модель повторяет Ботанический сад в Москве, призванный быть полным собранием всех существующих растений — но в силу климатических условий он является таковым только частично, в особенности зимой. Собственно, придя в московский Ботанический сад, вы увидите не разнообразие флоры со всех концов света, а лишь скудную выборку, к тому же присыпанную снегом. Как писал замечательный обэриут Олейников: «В ботанический сад приходил, ничего не увидел в саду». Это еще один уникальный меланхолический заповедник неудавшегося универсализма.

Мы не первые обращаем внимание на такие места. Обломки советской культурно-просветительской системы и раньше привлекали внимание художников, критиков и прочих наблюдательных и чувствительных граждан. Вспомните хотя бы, какой мощный энергетический заряд получил Андрей Монастырский от ВДНХ, как в 90-е устраивались выставки то в Бутырках, то в Сандунах, как сейчас молодые художники осваивают территории постсоветских нехудожественных музеев второго ряда. Но мы не предлагаем интегрировать выявленные нами места остановленного обмена в дивный новый мир через включение в систему современного искусства. Как раз напротив: божье упаси сделать там выставку! Отнеситесь к этим местам как к заповедникам. Их не следует ни встраивать, ни разрушать, ни придавать им рефлексивный импульс — даже сделав там некоммерческий образовательный проект, вы поступите неэтично и неэкологично. Мы выдвигаем новое предложение: подобные места следует «иметь в виду». Это не просто словосочетание, это новый термин, ментальный план, который мы хотим не столько внедрить в теоретический оборот, сколько связать с практикой. «Иметь в виду» — новый вариант и путь институциональной критики. Можно находиться не только внутри или вне институций. Такая «матери-

алистическая» институциональная методология является диалектической и в итоге ведет к институционализации ранее неинституционализованного. Только введя ментальный план заповедного, неинституционализованного места, просвещенческий план остановленного обмена — очага частичного, неполноценного, необмениваемого знания, — мы наконец сделаем шаг в сторону нового отношения к системе «мест», в которых обитает искусство.

«Иметь в виду» не означает постоянно думать о каком-либо месте, но напротив — не помнить о нем, а столкнувшись внезапно, относиться с должным почтением и сохранять дистанцию. «Иметь в виду» значит соблюсти такт, быть по отношению к неглобализованному месту, скажем так, политкорректным гражданином, а всю свою страстность и инструментализирующую способность оставить для людей и, не будем забывать, для искусства. Чтобы закрепить такое поведение, мы полагаем необходимым говорить об институциональной критике в ключе позволенных/непозволенных практик. Деятели современного искусства, будь то художники, кураторы или слишком разыгравшиеся арт-менеджеры, склонны искать все новые и новые области применения своей неумной изобретательности. Именно такая их активность, вполне понятная и экономически обусловленная, должна не просто стать нежелательной — ее нужно осудить. Особенно это верно в отношении тех беззащитных мест, чью неприкосновенность мы отстаивали выше.

Да, эти меланхолические заповедники — замкнутые экологические ниши, убежища для отверженных, для тех редких видов, которые в условиях «нормализованного обмена» подвержены стремительному вымиранию. Это старики, псориатики и шизоиды — те, кто никогда не зайдет в «Зал для докторов наук, профессоров и академиков»; те, кто скитается между стеллажами каталогов и общим читальным залом, в часы проветривания спускаясь в подвальную столовую, чтобы съесть принесенный из дома сырок; те, кто приходит к девяти утра и уходит в восемь вечера, потому что единственное дело в их жизни — переписывать на листы А4 дан-

ные из источников, отобранных из тысяч других неведомым нам способом. Определенно, искусство должно внутренне стремиться к ним, в этот заповедник, но одновременно — категорически ограничивать себя в этом желании. Имея такое место в виду, искусство должно накладывать строгий запрет, практически табу, на его интеграцию.

Должны быть сохранены места, которые, несмотря на свою так ценную сегодня «неэкзотизирующую оригинальность», свою центральность и привлекательность для художественного освоения, останутся институционально нетронутыми. Ведь поистине поразительно, что Библиотека им. В.И. Ленина со своей великолепной колоннадой по сей день существует под кремлевской стеной — никто бы не удивился, если бы вслед за некоторыми своими фондами она целиком переехала в Химки. И точно так же поразительно, что среди оргии точечной застройки нетронутым остается Ботанический сад — унылейший островок, в котором нет ничего, что можно было бы назвать привлекательным или интересным. Если вам вздумается сделать тут проект, пусть самый сухой и наукообразный, включить эти места в такую, казалось бы, живительную рефлексию об их сущности, их истории, настоящем и будущем, модернизировать их или, не дай бог, реактуализовать их потенциал — остановитесь, пока не поздно, и впредь запретите себе так делать! Проведите там день, напишите о них текст. Имейте их в виду.

Александра Новоженова

Родилась в 1982 году в Москве.

Историк искусства, художественный критик.

Живет в Москве.

Сергей Гуськов

Родился в 1983 году в Королеве.

Журналист, художественный критик.

Живет в Королеве.

Алина Гуткина

Что я здесь делаю?!

Реальность является константой только потому, что такой ее устанавливаю я как художник.

Моя задача — обнаружить и подчеркнуть разрыв между реальностью, являющейся константой для зрителя, и мной как константой новой реальности.

Художник знает пространство таким, каким решил его видеть и знать. Система существует только силой веры в нее. Пока ты уверен — она есть.

Когда ты смотришь глубже, то понимаешь, что ничего нет, кроме тебя как сути.

Любое мироощущение создает разрыв. Ты можешь определить его только в момент своего исчезновения.

Субкультура как замкнутая экосистема состоит из множества связей, осуществляющих обмен веществом и энергией между живыми организмами. Обрести себя в ней сегодня практически невозможно. Ты так или иначе должен состоять в некой группе единомышленников, дающих тебе живое присутствие и реальное время. Надевая на себя определенную униформу, ты представляешь свою группу. Ты как один за всех совершаешь радикальный жест. Ты — презентация движения.

Спротивление, которое закладывается в тебя субкультурой, — это прежде всего сосредоточенность субъекта на себе самом как на примере совершенно антисистемного поведения в общем смысле.

Квартира или студия, где идет запись, клуб, где идет выступление, интернет, куда выкладывается материал, превращаются в зоны трансляции «опасного» поведения.



Причем речь здесь не идет о политическом протесте или каком-либо призыве. Это гораздо глубже и серьезнее: неуловимое программирование поведения определенными паттернами всего лишь одним исполнителем (за которым, как уже было сказано, стоит целая группа). Стиль общения, построение фраз и смыслов конструируют реальность внимающего.

Музыка имеет огромный потенциал программирования, когда речь идет об уличной субкультуре как религии.

Как шансон закреплен в нашем сознании за определенной аудиторией, так и рэп за-



Материал проиллюстрирован фотографиями и видеокадрами из проектов Алины Гуткиной разных лет



креплен за определенной социальной прослойкой. Огромный процент тем для рэпа лежит вне закона. Так было не всегда, но, пожалуй, именно за последние лет десять это приобретает характер индикатора.

Поэзия улиц, но не Столешникова переулка или Театрального проезда, а улиц, на которых ты вырос и встретишь свой конец, если «не поднимешься». Это улица, на которой у тебя расчерчен маршрут с самого начала, та, на которой ты ориентируешься как на военном поле.

Мои герои знают коды от подъездов почти всех важных домов на своем районе. Это подъезды, в которых тепло и открывается неплохой вид с лестничной клетки. Внутри ты чувствуешь себя безопасно.

Выбор поведения и внешнего облика напрямую связан с понятием безопасности, которое подразумевает возможность самостоятельно и свободно выбирать и осуществлять свою стратегию развития, духовного и социально-экономического.

В спальном районе представитель уличной субкультуры знает, как избежать дав-

ления и вмешательства извне. Его этому обучает сама культура, которая своей сутью готовит человека к самым неожиданным поворотам и психологически настраивает к преодолению.

Это реально только в местах постоянного нахождения, а значит, в известных и изученных пространствах, а также в специально выстроенных площадках для позиционирования.

Выпадая в совершенно другое пространство, человек вынужден радикализироваться.

В одном разговоре мой товарищ доказывал, что ему проще выступать (читать рэп) в подвале, чем в центре Москвы и с хорошим гонораром. Он объяснил это тем, что правильная публика готова воспринимать только в «своих» местах, и оправдал нежеланием все время думать «что я здесь делаю?!».

Алина Гуткина

Родилась в 1985 году в Москве.

Художник. Живет в Москве.

Вито Аккончи

Публичное пространство в личное время*



Игорь Мухин «Триумфальная площадь», 1996

1. В былые времена, прогуливаясь по городским улицам, всегда можно было узнать, который час. Для этого достаточно было заглянуть в любую витрину — часы были в каждом магазине. Работать начинали и заканчивали по часам, а после закрытия, когда в магазине гас свет, уличные огни позволяли

прохожим заглянуть внутрь — время работало и в нерабочее время. Однако времена изменились, и время ушло. Точнее, не *ушло*, а *вышло*: время вырвалось наружу и, подобно вирусу, заразило всех вокруг. Время целилось не в сердце, но в руку. Оно обвилось вокруг запястья, приняв вид часов: кварце-

* Текст был впервые опубликован в журнале Critical Inquiry, vol. 16, № 4, Summer 1990.



Игорь Мухин «Красная площадь», 2009

вых, простых в производстве и использовании, дешевых наручных часов, которые продавались в магазинах и с уличных лотков по \$2–3. Это раньше наручные часы были дорогим подарком для новоиспеченного выпускника или почетной наградой для уходящего на покой сотрудника, отдавшего работе лучшие годы жизни. Теперь время упало в цене, купить его у уличного торговца с Канал-стрит стало не сложнее, чем купить коробок спичек. Часы стали обыденным аксессуаром, их подбирают под настроение: вот часы с калькулятором, с каплями воды на циферблате, со стрелками, покрытыми паутиной. Размещение часов на улицах, в банках и винных лавках утратило смысл — когда все живет по своему собственному времени, носят время с собой на запястье, практически держат время в руках, место перестает

определять время. У публичных пространств закончилось время, общественное время умерло; публичные пространства ждала та же участь.

2. Публичное пространство — старая традиция. Само словосочетание «публичное пространство» обманчиво; когда я его слышу или произношу, в воображении невольно возникает некое реальное место, на которое я могу указать, в котором могу быть. Нужно думать о пространстве как о публичной сфере, а я вместо этого представляю себе особый тип архитектурной организации пространства: городскую площадь, базарную площадь или другое общественное место. Давайте попробуем проанализировать это понятие. Публичное пространство, очевидно, представляет собой место,

где собираются люди. Люди собираются в двух типах пространств. В пространствах, которые являются публичными, люди собираются, потому что имеют на то право. В пространствах, которые *делают* публичными, люди собираются именно потому, что у них нет права там собираться — такие права берут силой.

3. В пространстве, которое *является* публичным, обладающее на него правами общество договорилось быть обществом; это «люди как город», они становятся обществом, когда выступают «от имени города». Они «владеют» городом только в кавычках. Присвоение определенному городскому пространству статуса «публичного» служит напоминанием, предупреждением о том, что остальная часть города публичной не является. Нью-Йорк нам не принадлежит, как не принадлежат французский Париж и американский Де-Мойн. Обустроить публичное пространство — значит выделить это пространство. Публичное пространство — это место в центре города, которое одновременно изолировано от города. Публичное пространство (площадь или другое открытое пространство) определяется по контрасту с укромными аллеями и уличными тупиками; публичное пространство залито светом, в отличие от темных прокуренных кабинетов, в которых плетутся нити заговоров и тайных соглашений.

4. Пространство, которое *делают* публичным, изначально предназначено для совсем иных целей. В такие места общественности вход заказан: королевские покои, президентские резиденции, территории корпораций. Эти частные и привилегированные пространства с самого начала содержат ростки общественного: сам факт их существования возбуждает желание, их закрытость лишь дразнит общественность, которая чувствует себя обделенной. Но как только такое пространство захватывают и превращают в общественное, в нем, переопределенном и населенном другими людьми, обнаруживаются глубоко укорененные начала частного. Публика, занявшая место предыдущих владельцев, постепенно выстраивает собственную

королевскую, президентскую или корпоративную иерархию. Частное пространство становится публичным, когда того пожелает общественность; публичное пространство становится частным, когда обосновавшаяся в нем общественность не желает с ним расставаться.

5. Необходимым условием для сотворения публичного пространства является вера в Бога или, по крайней мере, хоть в какого-нибудь бога. Этот бог выступает либо в качестве цели, либо в качестве инструмента для достижения цели. Бог-как-цель — это воплощение общей мечты, а когда мечты становятся реальностью, но реальностью недостижимой, то еще и твердыня, которую общественность стремится взять приступом. В таком случае подвергнуть сомнению можно лишь текущий вариант персонификации, сам же институт никогда сомнению не подвергается; в нем нельзя сомневаться, ведь если бы было можно, то не было бы смысла пытаться его захватить. Бог-как-инструмент, напротив, бывает двух типов. Он может быть самой общественностью или, точнее, *идеей* общественности, выступающей в качестве системы убеждений — «политическим телом», вбирающим в себя и преобразующим отдельные составляющие его тела вне зависимости от того, насколько они искажены. Или же это один человек, выделенный из толпы или сам выделившийся из нее — в этом случае общество само не знает, чего хочет; более того, оно и не должно знать, чего хочет. Общество не имеет собственной формы и существует только тогда, когда зачаровано единственным голосом, ведомо единственным вождем.

6. Открытое публичное пространство (например, городская площадь) — это обширное многомерное пространство. Люди в таких местах подобны точкам на плоскости: одна точка сливается с другой, и обе они движутся куда-то мимо третьей. Один туристический поток пересекает другой, одна пунктирная линия — другую. Местами точки образуют скопления, подобные островам в море. Здесь каждый за себя, каждая группа людей сама по себе. Хотя это пространство



Игорь Мухин «Пушкинская площадь», 1998

и является публичным, находящиеся в его пределах люди ведут себя не так, как подobaет общественности. Чтобы стать местом сбора людей, местом, которое объединяет собравшихся, публичное пространство нуждается в точке сбора. Иными словами, общественность будет увидена и узнана в таком качестве, будет действовать и/или использоваться как таковая, когда точки образуют круг, словно вокруг единого центра; или же им придется выстроиться в линию, словно по отношению к центру; или, наконец, слиться воедино, в жирную точку, которая набухнет и займет собой всю площадь.

7. Публичное пространство можно представить в виде двух схем: на первой точки «разбрызганы», находятся друг от друга на большем или меньшем расстоянии; на второй они сгущаются на определенной территории. Первая схема — план парка или пригородного района, на второй же представлено пространство городской улицы или собственно города. Отдельные точки, «населяющие» первую схему, находятся далеко друг от друга: люди ведут обособленный образ жизни и проводят вместе считанные минуты. В таких пространствах можно только присесть на лавочку и погрузиться в чтение книги, время от времени позволяя себе какую-нибудь непристойную мысль в отношении прохожего. На второй схеме точки

стиснуты в ограниченном пространстве настолько плотно, что их уже нельзя рассматривать по отдельности — более того, само это пространство уже невозможно рассмотреть за множеством точек, которые заполняют его до предела, «закрывают» открытое пространство; такое пространство уже не может быть просто «сосудом», в котором собраны люди, и превращается в нечто иное. Эти пространства потенциально являются «политически активными» пространствами — но оформиться в этом статусе могут только тогда, когда точки объединяет и мотивирует некая внешняя точка, входящая в пространство в виде нематериальной идеи или материальной фигуры вождя. Становясь ареной политических действий, площадь — типичное открытое публичное пространство — перестает быть демократическим пространством: она переформатируется и превращается в авторитарное пространство.

8. Площадь сохраняет свои демократические свойства в том случае, если люди начинают разбиваться на небольшие группы. Группы людей возникают, подобно островам на бескрайних просторах океана. Эти группы достаточно малы, чтобы не нуждаться в вожде: каждый участник может говорить за себя, говорить без спроса. Каждая группа ведет себя так, будто остальной части пространства не существует; каждая группа ведет себя так, словно в остальной части пространства и не нуждается. Более того, группа не хочет остальной части пространства; само пространство группы остается демократичным только будучи отделенным от остальной части пространства. Чем больше людей присоединяется к группе, тем сильнее она увеличивается в размерах, тем сильнее проявляются процессы дробления: группа распадается на самостоятельные части, постепенно отдаляющиеся друг от друга до тех пор, пока некто изнутри или извне твердой рукой не превратит группу в нечто большее, нуждающееся в организации, организацией же и являющееся.

9. Сохранить группу обычно помогает перемещение в закрытое пространство со стенами. Люди собираются небольшими груп-

пами в барах, кафе и ночных клубах. Одни интересуются в первую очередь услугами, которые предлагает это заведение, и уже в процессе попадают в компанию людей, пришедших за тем же; другие приходят, чтобы влиться в компанию, а услуги заведения используют как предлог для общения с друзьями. В любом случае все они пришли именно в это место, и ни в какое другое. Личные намерения разных людей сливаются в так называемое «чувство места», а если в «месте» возникает некое выраженное «чувство», значит, оно отличается от других мест. Это может быть так называемое «историческое место», сохраненное или воссозданное место из прошлого, или «виртуальное место», заимствованное из иного пространства или времени. «Историческое место» подразумевает невозможность пространства без времени — пока не пришло время, место остается мертвым. «Виртуальное место» подразумевает невозможность времени без пространства — без места действия прошлое и будущее не могут быть пережиты. В обоих случаях вы находитесь не там, где находитесь, благодаря сильному желанию быть в другом месте; это место связано либо с памятью, либо с воображением. Посещение «исторического места» сродни возвращению домой, только дом этот не собственный, а поколенческий; «историческое место» превращает личное время семьи в общественное время поколения. Посещение «виртуального места» сродни поездке в отпуск, только ехать никуда не нужно; «виртуальное место» переносит публичное пространство другой страны в личное пространство дома. «Историческое место» помещает место в поток истории — но только истории, остановившейся в определенный момент времени; здесь время прошло, но не может продолжаться. «Виртуальное место» помещает место в сферу географии, но в виде вырезанного фрагмента карты; вы находитесь в каком-то месте, но с места на место передвигаться не можете. Это не история, но миф, не география, но описание путешествий, не научная фантастика, но мелодрама: выведенная в лабораторных условиях формула идеальной среды, которую невозможно испортить дальнейшим

течением времени или вторжением соседних миров.

10. В случае с развлекательными заведениями член группы должен понимать, за что платит. Вы платите за право принадлежать к сообществу и к классу, который посещает подобные места. Вы платите за выдуманное прошлое или будущее, за временную идею о том, что *должно быть так, а не как есть*. Вы платите также за близость других тел; платите за право «прощупать почву», закинуть удочку в это море тел. Помещения набиты телами, чтобы (хотя бы в теории, хотя бы в воображении) вы смогли потешить либидо и найти себе пару; вы на коне, несокрушимы и готовы к триумфальным завоеваниям. В барах вам дозволяется завести разговор, тогда как снаружи каждому приходится делать вид, будто он идет по улице в одиночестве. Все



Игорь Мухин «День города», 1988

просто «идут по своим делам» и от вас ожидают того же. А за возможность стать счастливым приходится платить; вы платите за возможность проникнуть в другое тело и за право насладиться обществом другого человека.

11. Закрытые пространства развлекательных заведений несут в себе заряд самоотрицания. Типичным примером включения эстетики саморазрушения в образ заведения являются рок-клубы. В их названиях подчеркивается субверсивное преобразование места с собственной историей (как в случае *The Knitting Factory*), или поощряется перверсивное поведение посетителей, прежде обладавших собственным мировоззрением (как в случае *Deviate*). Эти закрытые пространства, подобно прочим, принадлежат частным лицам, однако отличие таких заведений в том, что их владельцы не скрывают свой мазохизм или же неприкрыто демонстрируют амбиции. Они рискуют потерять все, что имеют: либо чувствуют себя виноватыми во владении собственностью и сами желают всего лишиться, либо пытаются перехитрить черта и заглянуть смерти в глаза. Музыка — способ существования клуба, средство привлечения посетителей, которое заставляет их задержаться и оставить свои деньги; однако способ существования самой музыки в таких местах — звучать как можно громче и мощнее, так, чтобы стены сотрясались: музыканты хотят в прямом смысле *порвать зал*. С одной стороны, атмосфера таких мест не приемлет личного и частного, поощряя использование инструментов саморазрушения, внутренней революции; с другой стороны используются эти инструменты именно для утверждения и расширения личного. В эту схему заложена своеобразная страховка: если место уничтожено, просто возьми и построй другое — больше и лучше. Именно так одомашнивается революция.

12. Рано или поздно вам приходится покинуть закрытое пространство; бар закрывается, бармен наполняет последний бокал — на дорожку. Вы это понимаете буквально: надо либо идти домой, либо отправ-

ляться гулять по городу. Однако выбор между домом и улицей, личным и публичным, сегодня выглядит неактуальным. В информационную эпоху у вас есть доступ ко всей возможной информации о городе, к огромным пластам информации — и все это буквально на кончиках пальцев, в компьютере, в уютной домашней обстановке. Не нужно подниматься со стула, не нужно никуда ходить. Информация хранится в голове, в мыслях; оторваться от компьютера нас заставляет не разум, но тело; не голова, но гениталии. Чтобы встряхнуться, вы идете на улицу. Публичное пространство города проявляется в присутствии других тел, оно выступает аналогом секса: как совокупность объектов сексуального желания или как совокупность образов, которые служат замкнутой сексу. Сущность публичного пространства противоречит собственному имени и способствует приручению секса: люди бегут в открытое пространство, когда замкнутый в стенах дома секс становится мучительным, превращается в удушающего и неконтролируемого монстра. С другой стороны, общественное место остается верным своему имени и способствует выходу секса наружу: люди освобождаются в публичном пространстве, тогда как домашний секс замыкает их в отношениях, «секс» становится только частью «отношений». Публичное пространство выражается в отрицании моногамных отношений и принятии секса без границ и обязательств.

13. Время — быстрое, пространство — медленное. Пространство — это попытка удержать время на месте и понять его, выражение необходимости твердо стоять на земле и что-то перед собой видеть, желание следовать ходу событий и верить в причинно-следственные связи. В информационную эпоху границы пространств стираются, места накладываются друг на друга. Вы путешествуете на самолете: сначала вы находитесь в одном месте, потом в иллюминаторе все белым-бело, а потом — раз! — и вот вы уже в другом месте, а посередине ничего не было. Вы переключаете каналы на телевизоре, перематываете фильм на видеокассете, вместо того чтобы смотреть от начала до

конца. Информационная эпоха устанавливает примат времени. Видеоигра побеждает игровой автомат. Кнопочный телефон — дисковый. Электронные часы — часы с циферблатом, на которых каждой секунде отводилось отдельное место. В эпоху быстрого времени публичное пространство — как реально существующее место с границами — это способ замедления, попытка остановить время и отступить назад в истории. Рынок на площади, окруженной зданиями и принадлежащей корпорации, — пример ностальгии по той роли, которую место играло в XIX веке.

14. В информационную эпоху публичное пространство постоянно находится в движении. Тут важно понимать, что публичное пространство — не какое-то место в городе, это сам город. Не перекрестки, но магистрали; не здания и рынки, но дороги и мосты. Выйти из дома и не прельститься комфортом заменяющих дом закрытых пространств — вот что такое публичное пространство. Пространство в движении — это свободная жизнь. Нет времени на разговоры; нет нужды в разговорах: всей необходимой информацией вас снабжает радиоприемник в кармане. Нет нужды в межличностных отношениях, у вас уже завязаны многочисленные отношения с радиоголосами, с людьми на рекламных щитах и растяжках. Нет времени, чтобы остановиться и вступить в отношения, ведь такой выбор будет равнозначен отказу от всех остальных тел, вместе с вами наполняющих улицы, поэтому одно тело сменяется другим, всякий раз новым. «Чувственный» секс невозможен по причине полного отсутствия времени и потребности в нем: в разгар чумы, в эпоху ВИЧ-инфекций тела касаются друг друга только будучи облачены в панцири из бесчисленных средств контрацепции; тела не снимают панциря, куда бы ни направлялись, не покидают его, куда бы ни пришли. Информационная эпоха и эпоха ВИЧ перемешались и слились воедино, породив эпоху вирусов, информационных и инфекционных. Теперь вы слишком сильно заражены информацией или инфекцией, чтобы по-настоящему быть с кем-то. Вы заходите погостить, а не остаться.

15. Информационная эпоха переопределяет публичное как совокупность личных сфер. Вы летите на самолете и смотрите в иллюминатор; снаружи лишь облака, и вы не имеете понятия, где находитесь; вы можете быть где угодно, над абсолютно любой точкой земного шара. Более того, ваше представление о том, где находится самолет, отличается от представления вашего соседа. Впрочем, самолет все равно сядет в соответствии с заданным курсом вне зависимости от того, что вы думаете или хотите, — пункт назначения определяет пилот. «Вас приветствует командир корабля...» — а вы лишь внимаете, как ребенок. Информационная эпоха отняла у вас право на контроль за ситуацией и отдала его в руки Другого, как бы его ни называли: Бог, Магия, Корпорация или Правительство. У каждого есть доступ ко всей возможной информации города; получая ее, он сам становится самодостаточным городом. Поведение такого самостоятельного объекта легче канализировать, легче контролировать, ведь у него нет ни желания, ни потребности объединиться с другими самостоятельными и самодостаточными субъектами, чтобы оказать сопротивление такому порядку вещей. Каждый из этих самодостаточных людей, кстати, может носить те самые дешевые часы, которые упоминались в начале статьи. Часы, которые раньше были «Изготовлены в США», теперь «Изготовлены в Корее» или «Изготовлены в Тайване». Сделав информацию доступной и легко передаваемой, а информационные устройства массовыми и дешевыми, электронные технологии привели к размытию государственных границ. Каждая нация связана с другой и пронизывает ее. Однако старые экономические и военные структуры сохраняют свою власть в организации электроники. Один народ доминирует, а другой подчиняется; один народ воспринимает другой либо как захватчика, либо как паразита. Теперь нам, жителям Соединенных Штатов, не нужно ехать в Южную Корею, Южная Корея сама едет в Соединенные Штаты. Южная Корея дешева, ее можно взять с собой. Мы носим ее на запястье в виде наручных часов.



Дуглас Хьюблер *Variable Piece № 70*, 1975



Дуглас Хьюблер *Variable Piece № 70*, 1975

16. Столкновение электроники и тел способно разрушить структуры информации и города. Каждый бит информации находится под контролем, однако потоки информации смешиваются случайно, и этот процесс нельзя проконтролировать и организовать. Пропанганда одной радиостанции, звучащая из приемника на улице, причудливо переплетается с пропагандой других станций. Продукты теснятся на полках, какой-то из них «выталкивает» соседа из поля внимания, тот своего соседа и т.д. Рекламный постер отклеивается, но под ним обнаруживается другой, который в сочетании с еще держащейся частью плаката рождает новый смысл. Слова на неоновой вывеске растворяются в неоновом фоне. Домашний компьютер заражает вирусной программой множество других компьютеров. Публичное пространство — это воздушное пространство между телами, информацией и другими телами, сочетание электрического тока и сексуального магнетизма. В пространстве кружится так много информации, так много предметов, так много тел, что вы можете довериться и «на некоторое время» полюбить в этом калейдоскопе что угодно. Нет опасности стать по-настоящему верующим, мужем или женой, — вы в электронном поле, в постоянном движении и в поиске любовных приключений.

17. Различные аспекты обустройства городских пространств уже давно закреплены за известными дисциплинами: вертикальное — за архитектурой, горизонтальное — за ландшафтной архитектурой, а сети коммуникаций — за инженерным проектированием. Все необходимые виды дизайна в городе уже есть. Для обоснования необходимости новой категории — «паблик-арта», «общественного искусства» — нужно вспомнить об изобретательности собственно «искусства». Паблик-арту придется пробраться, втиснуться, вписаться в существующую городскую инфраструктуру. *Modus operandi* паблик-арта заключается в производстве ненужных на первый взгляд операций в рамках уже построенного городского пространства: паблик-арт увеличивает вертикальное, отнимает от горизонтального, перемножает и сокращает число коммуникаций в простран-

стве. Эти операции кажутся излишними; они копируют уже существующее и заставляют его распространяться, подобно вирусу. У паблик-арта есть важная функция — поступать наперекор дизайну. Он может набухнуть, как гнойник, на здании: представьте, к примеру, капсулу, которая пиявкой присасывается к голой стене и дает кров тем, кому никогда не попасть в само здание. Может предстать в виде оврага в парке, где можно по-быстрому перепихнуться или пошептаться наедине. Наконец, паблик-арт преобразует не только пространства, в которые человек может войти или втиснуться, но и «пространства», которые выполняют функцию дома в то время, когда человек движется: транспортные средства и одежду. Футболка с принтом — типичный пример такой одежды — одновременно приглашает и к прочтению надписи на ней, и к любованию грудью, которая за надписью скрывается. Целью паблик-арта является общество, инструментами же его могут быть индивиды. Целью является и все пространство, а инструментами могут быть его фрагменты и биты.

18. Сконструированное пространство существует, потому что ему позволили быть сконструированным. Ему позволили быть сконструированным, потому что оно символизирует некий институт или доминирующую культуру. Размеры архитектурных бюджетов в сотни раз превышают размеры бюджетов на паблик-арт, потому что построенное здание создает рабочие места, производит продукты, предоставляет услуги и увеличивает обороты средств в городе. Паблик-арт заходит через заднюю дверь, как какой-нибудь второсортный гражданин. Вместо того чтобы переживать по этому поводу, паблик-арт может использовать свою маргинальную позицию и выступить от имени маргинальных культур, представить себя в качестве носителя особого мнения, оппозиционной партии. Паблик-арт существует для того, чтобы вносить интригу.

19. Ролевой моделью для паблик-арта может стать поп-музыка. Музыка — это время, а не место; у музыки нет собственно-го места, ей нельзя указать на место, она за-

полняет воздух, но при этом оставляет пространство свободным. Ее *modus operandi* заключается в том, чтобы быть всюду; вы можете заниматься чем угодно, когда она вас окружает. Ее нельзя потрогать, нельзя ни обойти, ни пройти сквозь нее; это музыка проходит сквозь вас, оседает у вас внутри. Достаточно вспомнить о песне, которую невозможно выкинуть из головы. Однако в мире так много голосов, так много песен, и все это многообразие нужно хранить в голове одновременно. Вы идете по улице и слушаете одну песню на плеере, в это время другая песня доносится из магазинного динамика, еще одна — из открытого окна, и еще одна — из проносящейся мимо машины, а потом другая — из другой машины, а потом еще, и еще, и еще. Такая музыкальная мешанина рождает мешанину культурную; разумеется, поп-музыка наживается на торговле культурами национальных меньшинств, однако в то же время она их «открывает», позволяя им испытать новое рождение и влиться в доминантную культуру на правах меньшего брата. Музыкой 70-х был панк; музыкой 80-х — рэп. Обе эти музыкальные культуры несли четкую идею: ты тоже можешь. Профессиональные студии звукозаписи не нужны, создавать музыку может кто угодно, в гараже или дома. Основная идея панка: делай, как можешь, и повторяй до тех пор, пока все вокруг не сойдут с ума. Основная идея рэпа: если кто-то, у кого есть средства и возможности, записал трек — присвой, сделай ремикс; пленка стоит гроши, а воздух абсолютно бесплатен. Их общая идея: действия — ничто без слов, так раскрывай же рот и высказывайся, держи руки свободными, а глаза широко открытыми, держи нос по ветру и будь легок на подъем, встряхнись, и раскатать этот мир тоже не забудь.

20. Бойтесь плееров.

Перевод с английского
АЛЕКСАНДРА БОРОДИХИНА

Вито Аккончи

Родился в 1940 году в Нью-Йорке.
Художник. Живет в Нью-Йорке.

МИВОН КВОН

Паблик-арт как публичность*

Название симпозиума, для которого был написан этот текст, — «На месте публичной сферы» — предполагает двойное прочтение. Точнее, две различные концепции публичной сферы утверждаются употреблением в названии слова «место», или даже местом слова «место». В одном прочтении публичная сфера — это место, своего рода арена или участок, определенный пространственными границами и имеющий *внутреннюю часть*, которая может быть заполнена. Публичная сфера есть некое где-то. Второе прочтение обращается к возможной альтернативе или замене публичной сферы. В данном случае «на месте» предполагает, что мы должны представлять не то, что *внутри*, а то, что *вместо* публичной сферы.

Модель публичной сферы, которая закамуфлированно критикуется последней формулировкой, — это модель из ставшей уже классической работы Юргена Хабермаса о субъекте. В книге «Структурная трансформация публичной сферы»¹ Хабермас утверждает, что места зарождения публичной сферы — это клубы, кофейни, музеи, дискуссионные клубы, газеты и другие институции Европы XVII–XVIII веков, где члены формирующегося буржуазного среднего класса собирались для обсуждения различных вопросов, имеющих «общественный» интерес. Буржуазная общественность, совпадающая по времени возникновения с подъемом городских сообществ и упадком абсолютистской монархии, осмысливается Хабермасом

как социальная и политическая форма, в которой участвующие субъекты, вынеся за скобки свои личные интересы и тем самым получив способность вступить в объективную, беспристрастную дискуссию, могут функционировать как своего рода коллективный наблюдатель, следящий за действиями правительства. Предполагается, что все субъекты этой публичной сферы, являющей собой образец для современных демократических процессов, равны, в одинаковой степени могут участвовать в рационально-критических дебатах и при этом свободны от навязываемых личной заинтересованностью предубеждений.

В последние годы понимание Хабермасом публичной сферы неоднократно подвергалось критике за утверждение патриархального мужского субъекта как нормативного субъекта публичной сферы, за тенденцию выдвигать на передний план идеализированные абстракции, а не существующие политические культуры и за непризнание вклада субкультурных или иных кругов (в особенности женщин) в формирование буржуазной публичной сферы. В отличие от хабермасовской модели, новейшие теории публичной сферы представляют ее как место, которое само по себе чревато социальной раздробленностью, как место различных видов состязаний и споров, неравного и эксклюзивного доступа и того, что Оскар Негт и Александр Клюге называют «соревновательными коммуникативными практиками».

* Текст был впервые опубликован в: ed. Sheikh S. In the Place of the Public Sphere? On the Establishment of Publics and Counter-publics. Berlin: b_books, 2005.



Александр Колдер «Большая скорость», 1969

Такие изменения в дискурсе публичной сферы оказывают глубокое влияние на современное искусство. Чтобы противостоять исключительно пространственному пониманию идеи публичной сферы, историк искусства Фрэнк Уорд (знакомый с работами Негта и Ключе, которые выдвигают на первый план способы коммуникации (публичность), а не возникающее в результате место коммуникации (публичную сферу)) внес изменение в анализ функции искусства как формы публичности². С учетом этой тенденции в настоящей статье будут рассмотрены некоторые образцы американского паблик-арта последних тридцати пяти лет, с тем чтобы переосмыслить их как

иные формы публичности, то есть как иные модели коммуникативных практик или формы публичного обращения (а не художественные жанры). Направление этому будут задавать выводы Рэймонда Уильямса, который в статье 1961 года «Коммуникации и сообщество» обозначил четыре типа коммуникативных практик, возникающих при квазиэволюционном развитии: авторитарные, патерналистские, коммерческие и демократические³.

Согласно Уильямсу, в авторитарной системе правящая группа контролирует общество управляемых, и все институты коммуникации также находятся под ее наблюдением. Она подавляет и исключает идеи, угрожающие

ее власти. Ни одному индивиду и ни одной группе не позволяет создать собственную систему коммуникации. В этой авторитарной системе есть лишь один способ видения мира с одним набором неизменных ценностей, которые навязываются меньшинством большинству. Уильямс характеризует этот способ коммуникации как фундаментальное «зло». Патерналистский способ — «авторитарный, но совестливый». Правящая группа заявляет в качестве своих приоритетов оказание помощи управляемым, их просвещение и улучшение условий жизни, рассматривая большинство субъектов как детей, не знающих, что для них лучше. Находящееся у власти меньшинство движимо чувством ответственности и долга творить добро, осуществлять «обслуживание населения», которое воспринимается как в некотором смысле отсталое и терпящее лишения. Интересно, что основополагающая предпосылка здесь в том, что превосходство правящей группы постепенно исчезнет, когда остальные «вырастут», станут «взрослыми». Уильямс отмечает, что этот способ более уязвим, чем авторитарная система коммуникации, однако он все же проблематичен в том, что касается локализации власти и контроля. Коммерческий способ, изначально предложенный в противовес первым двум, бросает вызов самому принципу власти меньшинства над большинством. Борясь с государственным контролем (который считается монополистическим, будь он авторитарным или патерналистским), коммерческий способ полагается на свободный рынок как основу для предоставления всем права публиковать и читать то, что они хотят. Однако сопротивляясь государственному контролю, как пишет Уильямс, коммерческий способ коммуникации вводит новые виды контроля, основанные на критерии прибыльности. В результате власть над информацией все еще консолидирована и поделена между немногими людьми или группами, которые контролируют большую часть газет, журналов, радио и телевидение (сегодня мы должны добавить и интернет). Наконец, децентрализованный демократический способ — по Уильямсу, еще не вполне реализованный идеал — противопоставляется и коммерциа-

лизму, и государственному контролю. Эта система максимально увеличивает индивидуальное участие и позволяет независимым группам, получившим разрешение на использование средств коммуникации, находящихся в общественной собственности, — театров, радиостанций, киностудий, газет и т.п. — определять, что с их помощью производится. Таким образом, средствами выражения и коммуникации и средствами их распределения или распространения владеют те, кто ими пользуется. А что производить, решают те, кто производит.

Эти четыре категории систем коммуникации или типов публичности помогают понять, как развивались практики паблик-арта в США за последние четыре десятилетия⁴. Следуя хронологии, мы можем начать с рассмотрения работы Александра Колдера «Большая скорость» (*La Grande Vitesse*, 1969), установленной в Гранд-Рэпидс в штате Мичиган, — первой публичной скульптуры, спонсированной Национальным фондом поддержки искусств и его программой «Искусство в общественных местах» в 1967 году. Многие считают «Большую скорость» одним из самых успешных проектов паблик-арта XX века, по крайней мере, в Северной Америке. Скульптура представляет собой биоморфную абстракцию из выкрашенной в красный цвет стали. Она расположена на городской площади, окруженной офисными зданиями в интернациональном стиле, и воспринимается как свидетельство уникального авторского «гения». Образцы такого рода «плоп-арта»⁵, которые в 70-е появились на многих похожих площадях в крупных городах США, должны были служить «подарком» властей — местных, региональных или федеральных — населению. Программы, подобные Национальному фонду поддержки искусств, с их комиссиями и экспертными комитетами, с провозглашением задачи познакомить широкую публику с «лучшими» достижениями искусства, строились на том, что Уильямс описал как патерналистский способ коммуникации. Основополагающая предпосылка состоит в том, что жизнь широкой публики, которая до этого была лишена взаимодействия с высокой культурой, улучшится от присутствия в пространствах



Ричард Серра «Наклонная арка», 1981–1989

повседневной жизни качественных образов искусства и что правительство при содействии художественных экспертов может обеспечить своему народу такой образовательный и воспитательный опыт.

Схожие допущения продолжают управлять деятельностью НФПИ и других организаций, занимающихся публичным искусством, на протяжении 70-х и 80-х. В проекте Визнер-билдинг на кампусе MIT с архитектором Бэем Юймином сотрудничали художники Скотт Бертон, Кеннет Ноланд и Ричард Фляйшер. Их задачей было произвести искусство в

форме публичного пространства. Ставя функционализм превыше эстетики, совместная работа таких команд интегрировала искусство в экологический дизайн, и художники стали разрабатывать дизайн освещения и затенения, мест для отдыха и т.д. в рамках более масштабных архитектурных или градостроительных проектов. Оставаясь по сути патерналистской — так как основывалась на убеждении, что художники и архитекторы, как и финансирующая их государственная структура, лучше знают, что хорошо для населения, — такая работа отвечала и корпоративным интересам застройщиков. Иными словами, художники привлекались для разработки дополнительных элементов, которые были призваны повысить стоимость определенных зданий или зон джентрификации. Таким образом, в этом случае патерналистская база публичного искусства соединяется с коммерческим способом публичного взаимодействия. «Наклонная арка» (Tilted Arc, 1981–1989) Ричарда Серры на Федерал-плазе в центре Нью-Йорка была задумана как высказывание против подхода к публичному искусству как искусству-публичного-пространства, которое приспособлялось к архитектуре и подчинялось ей. Эта неоднозначная скульптура — образец «критической» или «политической» ориентированности — демонстрировала лицемерие «общественной» площади как целостного и унифицированного общественного места, отвергая мандат на утилитарный или функционалистский публичное искусство при помощи навязчивого и «бесполезного» объекта⁶. Но даже если «Наклонная арка» бросила вызов архитектурным условиям Федерал-плазы как проявлению авторитарного способа коммуникации, она все же сохраняла патерналистскую позицию. В дебатах, которые в итоге привели к демонтажу скульптуры, «художественные эксперты», выступавшие в защиту художественных достижений и политической ценности свободы творчества, в том числе и сам художник, делали высказывания, которые ясно указывали на их «превосходство» и более тонкое понимание вопроса по сравнению с впечатлениями неосведомленных и неквалифицированных представителей широкой публики. Это означает, что патерналистский

способ речи, используемый в «Наклонной арке», недалеко отстоит от «Большой скорости» Колдера: оба произведения описываются как образцы «высокого» достижения в искусстве, которое как таковое может быть понято меньшинством избранных и преподнесено большинству, о котором заранее известно, что оно не имеет достаточного образования и культурной утонченности (но изменится при контакте с искусством).

В 90-е стремление учредить более демократический способ практики публичного искусства существенно усилилось (одно из подтверждений этой тенденции — публикация антологии Сюзанны Лейси «Картографируя местность: публичное искусство нового жанра»⁷). Среди множества художественных произведений в рамках этого направления можно выделить проект Джона Ахерна «Процент за искусство» (Percent for Art, 1992–1993) — в Южном Бронксе были установлены три литые скульптуры молодых местных жителей в рост⁸. Эти фигуративные скульптуры, более доступные зрителю, чем модернистские абстракции Колдера или постминималистское искусство Серры, были, по словам художника, «героическими» изображениями его соседей. Поскольку Ахерн сам жил в Южном Бронксе и творил в непосредственном взаимодействии и даже соавторстве с персонажами, «содержание» этих публичных скульптур мыслилось как совпадающее с их «аудиторией». Вместо того чтобы создавать искусство, которое преподносится публике как дар от патерналистской правящей группы, Ахерн попытался сделать работу, которая должна была функционировать как принадлежащая людям и до определенной степени созданная теми, которых изображает. Хотя разногласия по поводу допущений, кто кого может изображать, привели к быстрому демонтажу скульптур (это решение принял художник), дебаты о том, что собой представляет «демократический» способ художественной речи, остаются убедительным уроком проекта Ахерна.

По определению Сюзанны Лейси, «публичное искусство нового жанра» пытается найти «демократическую» модель коммуникации, основанную на участии и сотрудничестве

членов аудитории при создании произведения искусства. В то же время он стремится к общественным изменениям, занимая определенную инструментальную позицию по отношению к искусству как средству, способствующему политическим изменениям или исправлению социальной несправедливости. Хотя такие усилия направлены против традиционных властных процессов и иерархий, структурирующих современную художественную среду, демократический способ коммуникации, намечаемый публичным искусством нового жанра, чаще работает на создание объединенной публичной сферы. В то же время он нередко поддерживает по сути патерналистский взгляд на «сотрудничающих» представителей аудитории⁹.

Хороший пример попытки моделирования демократического способа коммуникации в искусстве представляет проект «Дацзыбао» (Dazibao, 1983), реализованный объединением Group Material¹⁰. Это было несанкционированное «партизанское искусство» — на нью-йоркской Юнион-сквер была выставлена серия плакатов, представлявших целый спектр высказываний по разнообразным актуальным политическим и социальным проблемам (введение войск США в Южную Америку, право на аборт, система социального обеспечения и т.п.). Используя изменчивое пространство городской улицы и недолговечную форму уличного плаката, художники из Group Material представили неисчислимой аудитории — прохожим — изображение их самих как разъединенной публики, состоящее из разобщающих разговоров и несовпадающих точек зрения. Здесь «демократическая» публичная сфера проявляется как соревновательный, бесформенный и незавершенный процесс.

Насколько мы удовлетворены этой моделью? Как уже многие отмечали, публичная сфера всегда является идеалом, идеализированной конструкцией (фантазией), поскольку в процессе обсуждения общих проблем дает иллюзию преодоления социальных различий¹¹. В прошлом понятие



Group Material «Дацзыбао», 1983

«общего» рассматривалось как универсализирующая тенденция, утверждаемая господствующим идеологическим режимом, который не только заглушает голоса меньшинств и маргинализированных групп, но и поддерживает и натурализует властную структуру этого режима. Но, как писал Фрэнсер Уорд, «учитывая, с одной стороны, господствующую ныне роль масс-медиа, а с другой — балканизацию политики идентичности и ее склонность вырождаться в набор несочетаемых специализированных претензий [...] требует внимания — с некоторыми необходимыми модификациями — хабермасовская схема». Возможно, перед лицом балканизированной политики идентичности (все возрастающей индивидуализации и разобщения на основе чувства абсолютных, несоразмерных и безотносительных различий, самоутверждения на основе психологической, политической и/или социальной травмы) и обезличивающих аф-

фехтов (стирания различий или «глубин», по выражению Фредрика Джеймисона), вызванных напряженностью культуры медиаспектакля позднего капитализма — причем и то, и другое ведет либо к провалу коммуникации (и значит к насилию), либо оцепенению чувств до полной неспособности их испытывать — полезно будет не торопиться отбрасывать хабермасовское видение буржуазной публичной сферы. Фантазия публичной сферы, в которой можно будет на время отложить свои собственные, частные интересы, чтобы вообразить коллективную идентификацию, новый тип близости — не ради утверждения, консенсуса унификации (то есть идентификации, не равной отождествлению) — кажется как никогда важной. Попытка заново изобрести демократическую публичную сферу неизбежно является упражнением в абстракции, и (художественная) работа, которая должна быть проделана, очевидно, связана



Скульптуры Джона Ахерна из проекта «Процент за искусство» (1992–1993), перенесенные в Socrates Sculpture Park

с объединением вокруг этого нового типа близости и публичности.

Перевод с английского
ВЕРЫ АКУЛОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Habermas J.* The Structural Transformation of the Public Sphere. Cambridge: MIT Press, 1989.

² CM.: *Ward F. The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity* // October, № 73, Summer 1995.

³ Williams R. *Communications and Community* // ed. Gable R. *Resources of Hope*. London: Verso, 1989.

⁴ Нижеследующий анализ опирается на аргументы, приведенные в моей книге: *Kwon M. One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.

⁵ *Plop art* (от англ. *to plop* — шлепать, булькать) — презрительное наименование крупных абстрактных объектов паблик-арта, выставлявшихся перед офисными зданиями, на площадях, в парках и т.п. — *Прим. пер.*

⁶ Неоднозначности «Наклонной арки» посвящено множество работ, в частности: eds. Weyergraf-Serra C., Buskirk M. *The Destruction of Tilted Arc: Documents*. Cambridge: MIT Press, 1991; Deutsche R. *Tilted Arc and the Uses of Public Space* // *Design Book Review*, № 23, Winter 1992; Crimp D. *Redefining Site Specificity* // *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press, 1993.

⁷ ed. Lacy S. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1995.

⁸ Дополнительную информацию об этом проекте см. в: *Kramer J. Whose Art Is It?* Durham, London: Duke University Press, 1994; *Kwon M. Op. cit.*

⁹ Мою критику «публич-арта нового жанра» см. в: Kwon M. Op. cit.

¹⁰ Подробнее об этом проекте и творчестве Group Material см.: *ed. Felshin N. But Is It Art?: The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995.

¹¹ См., например: ed. Robbins B. The Phantom Public Sphere. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Мивон Квон

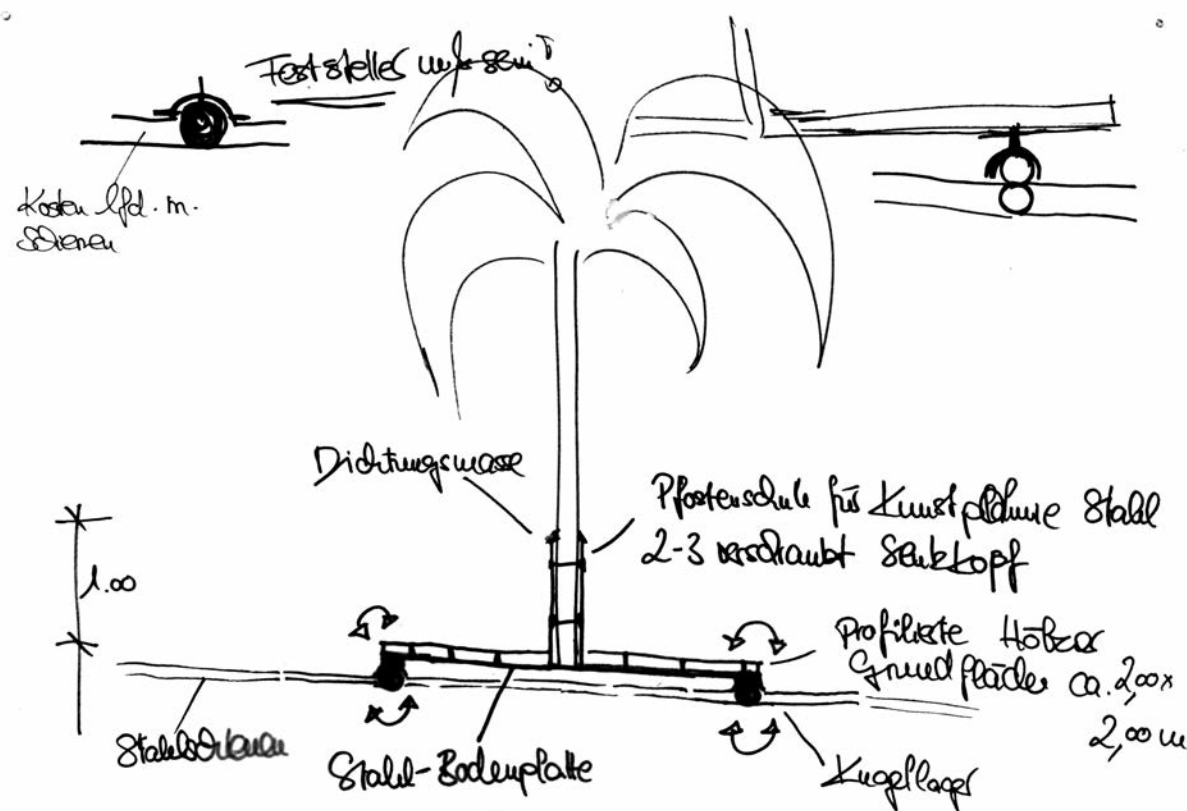
Родилась в США.

Историк и теоретик искусства.

Живет в Нью-Йорке.

Грант Кестер

Коллаборация, искусство и субкультуры



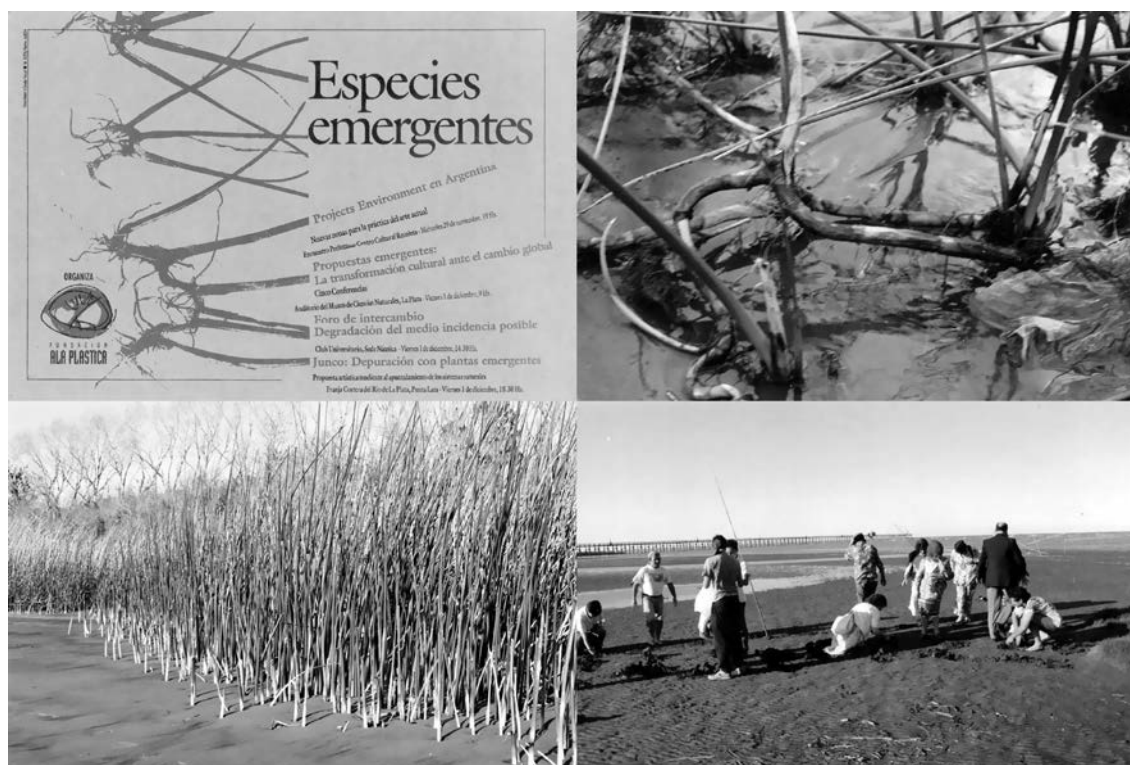
Эллен Шмайссер. Эскиз к проекту *Park Fiction*, 1998

Введение

За последние десять лет коллаборативные и коллективные художественные практики пережили нечто вроде возрождения. Хотя многие из них сопряжены с коллаборацией между художниками, меня здесь будут интересовать в первую очередь такие проекты, в которых художники сотрудничают с людьми или группами из других социальных и политических субкультур. Это глобальное явление, охватывающее и работу группы *Sarai Media Lab* с общинами Дели, и «Бетонный дом» (*Concrete House*, 1993) Чампона и Чантавины Аписук в Бангкоке, и коллаборации с деревенскими жителями группы *Huit Facettes Interaction* в Дакаре¹. Коллектив *Ala Plastica*, работая в бассейне Ла-Платы в Аргентине, инициировал серию взаимосвязанных проектов, опираясь, в отличие от целого ряда масштабных инженерных схем, нарушивших экологическую и социальную инфраструктуру региона, на принцип социального ассамбляжа. В сотрудничестве с местными активистами и негосударственными организациями они разработали серию платформ, предназначенных для поддержки локального сопротивления. Навджот Алтаф, избрав более скромный масштаб, за семь последних лет разработала инновационные проекты водокачек и детских храмов в округе Бастар в Центральной Индии в соавторстве с местными гильдиями художников из аборигенных племен (адиваси). Она использовала процесс разработки и строительства для того, чтобы открыть для женщин и детей бастарских деревень новые пространства для социального обмена и взаимодействия. *Park Fiction* в немецком Гамбурге оказался при-

чудливой, но эффективной формой партиципаторного планирования для жителей прилегающего к набережной района, обреченного на джентрификацию: в конечном счете им удалось вынудить местные власти превратить этот участок в публичный парк с искусственными пальмами и газонами в форме ковров-самолетов.

У этих проектов есть очевидное педагогическое измерение, и его присутствие заметно по частому использованию мастерской как способа взаимодействия, осуществляющегося в действиях и процессах общего труда. Кроме того, все они реализуются в сотрудничестве и дискуссиях с активистскими группами, НКО, локальными объединениями и союзами художников в форме, которую Уоллес Хайм метко обозначил как «медленный активизм». Эти коллаборативные и коллективные проекты существенно отличаются от конвенциональной объектной художественной практики. Участник вовлекается через погружение и участие в процессе, а не через зрительное наблюдение (чтение или расшифровку изображения или объекта). Сегодняшняя теория искусства ориентирована главным образом на анализ индивидуальных объектов и изображений, понимаемых как продукт творческой и интеллектуальной деятельности одного человека. Этот подход выделяет в качестве предпочтительного то, что я называю «текстуальной» парадигмой, — парадигму, в которой произведение искусства понимается как объект или событие, производимое автором заранее и затем демонстрируемое зрителю². Художник никогда не оставляет позиции се-



Ala Plastica «Новые виды», 1995

мантического господства, и зритель вовлечен в основном герменевтически. Хотя спектр потенциальных реакций зрителя на произведение довольно широк (беспристрастная отрешенность, авторефлексия, шок и т.д.), они не могут оказывать никакого реального или содержательного воздействия на форму и структуру работы, которая остается уникальным выражением авторского сознания художника. Эта парадигма совершенно уместна для большинства изобразительных и объектных произведений, но хуже себя оправдывает применительно к коллаборативным практикам, ставящим на первое место процесс и опыт коллективного взаимодействия как таковой. Как и большинство парадигм, текстуальная парадигма может и предоставлять нам определенные возможности, и отбирать их у нас. В случае коллаборативных практик, о которых я буду здесь говорить, она мешает

нам понять, что в действительности отличается эти произведения от других и что в них потенциально продуктивно.

Ненавистный сегмент

Как мы объясняем распространение художественных практик, направленных на создание или упрощение работы новых социальных сетей и модальностей социального взаимодействия? Николя Буррио, руководитель Пале де Токио в Париже, предложил термин «эстетика взаимодействия», объединяющий разнообразные коллаборативные практики, возникшие за последние десять лет. В одноименной книге 1998 года основные линии аргументации Буррио были несколько размыты, но сейчас они уже вполне устоялись. Мы живем в «обществе спектакля», где даже общественные отношения овеществлены («Социальная связь превратилась в стандартизованный артефакт»)³.

С начала 90-х целый ряд художников в ответ на это разработали во многих отношениях беспрецедентный подход к искусству, подразумевающий создание «микроутопий» или «микросообществ» человеческого взаимодействия. Эти «дружественные, ориентированные на пользователя художественные проекты», включающие в себя «собрания, встречи, различные мероприятия и виды сотрудничества между людьми» обеспечили «плодородную почву для социального взаимодействия»⁴. «Осязаемые модели коммуникабельности», задействованные в них, обещают преодолеть овеществление социальных отношений. В то же время эти художники стремились переориентировать и художественную практику с технических умений или производства объектов на процессы интерсубъективного обмена.

Буррио предлагает довольно прямолинейную реартикуляцию конвенционального авангардного искусства, в котором инструментализирующее отношение, понимавшееся ранее как один из возможных эффектов столкновения с массовой культурой, уже колонизировало самые интимные способы и пути человеческого взаимодействия. Поскольку художники больше не могут дестабилизировать эти эффекты при помощи какого-либо формального/изобразительного «реконструирования» (то есть создавая объекты и изображения, которые бы ставили под сомнение, деформировали или усложняли редуцированные визуальные коды массовой культуры), теперь они вынуждены пытаться воздействовать на эти эффекты в сфере самого социального взаимодействия. Работа Буррио вполне убедительна, но в то же время схематична. Он не дает почти никакого содержательного анализа конкретных проектов (в книге есть ряд коротких описаний, в которых особое значение работы скорее предполагается, чем демонстрируется). В результате непросто определить, что именно составляет эстетическое содержание данного проекта. При этом Буррио удалось зафиксировать то, что, несомненно, занимает центральное положение в творчестве последнего поколения художников, — интерес к социальному и коллективному взаимодействию. Как он пишет,

«сегодня, после двух столетий борьбы за индивидуальность и против групповых устремлений [...] мы должны [вернуться] к идее множественности и [изобрести] новые способы быть вместе, формы взаимодействия, выходящие за рамки неизбежности семей, гетто, интуитивно понятных технологий и коллективных институтов»⁵.

Ссылаясь на работу Феликса Гваттари и Жюль Делеза, Буррио заявляет, что практики искусства взаимодействия ставят под сомнение «территориализацию» конвенциональной идентичности своим «множественным, полифоническим» пониманием субъекта. «Субъективность может быть определена, — пишет Буррио, — только присутствием второй субъективности. Она создает новую «территорию» только на основе других территорий, которые встречает [...] она моделируется по принципу инаковости»⁶. Такого рода провозглашения веры в истины «множественного» и децентрализованного субъекта в художественной критике сегодня привычны, если не в порядке вещей. Впрочем, некоторое напряжение возникает при настоячивых попытках Буррио установить четкие границы между «новыми способами быть вместе», которым он отдает предпочтение в собственной кураторской работе (с такими художниками, как Пьер Юиг, Лиам Гиллик, Рикрит Тиравания и Кристина Хилл), и жалким Другим, воплощенным в традиции социально ангажированного коллаборативного искусства, которое берет свое начало еще в 60-х. Мы находим ряд разных художников и коллективов (от Конрада Эткинсона, *Grupo de Artistas Argentinos de Vanguardia*, Дэвида Хардинга, Элен и Ньютона Харрисонов, Сюзанны Лейси, Питера Данна и Лорейн Лисон, Кароль Конде и Карла Бевериджа, *Group Material* и *Welfare State* до таких групп, как *Ala Plastica*, *Platform*, *Littoral*, *Park Fiction*, *Ultra Red*), работающих в сотрудничестве с экологическими активистами, профсоюзами, антиглобалистами и многими другими. Буррио не только не рассматривает эту традицию, но и открыто принижает ее ценность, обвиняя в наивности и даже реакционности. «Любая позиция, "прямо" критикующая общество, — пишет он, — бес-



Park Fiction (сейчас Gezi Park), Гамбург

перспективна». Он дает зловещее описание социально ангажированных художественных практик, идущих в ногу с некой сталинистской политической программой («Очевидно, что времена Нового человека, направленных в будущее манифестов и рассказов о лучшем мире, в который нужно просто войти и жить там, безвозвратно прошли»⁷).

Карикатура Буррио, схлопывающая все активистское искусство до состояния соцреализма 30-х, не отражает сложности и разнообразия социально ангажированных художественных практик, сформировавшихся за несколько последних десятилетий. И даже критики Буррио разделяют это едва ли не примитивное неприятие социально ангажированного искусства. Клер Бишоп пишет о Буррио в журнале *October*, уверяя своих читателей: «Я не утверждаю, что искусство взаимодействия должно развивать социальную сознательность — например, делая стенды объявлений, посвященные международному терроризму, или раздавая бесплатное карри беженцам»⁸. С точки зрения Бишоп, искусство может стать легитимно «политическим», лишь косвенно выявляя границы и противоречия самого политического дискурса (например, вопиющее не-

равноправие, имплицитно содержащееся в демократическом консенсусе) с якобы отстраненной позицией художника (в этом же кроется и причина осторожности Томаса Хиршхорна, утверждающего, что он не «политический художник», а художник, «делающий искусство политически»). С этой точки зрения, художники, которые решают работать в союзе с конкретными коллективами, общественными движениями или политическими силами, неизбежно окажутся обязаны придумывать дизайн агитационных передвижных платформ для ежегодной Первомайской демонстрации. Без той обособленности, которую обеспечивает отстраненность и автономия конвенционального искусства, они обречены на «представление» определенных политических кругов, причем в самой наивной и примитивной манере из всех возможных. Эта участь тем более трагична, что реальная власть искусства заключается именно в его способности дестабилизировать и критиковать конвенциональные формы репрезентации и идентичности. Искусство, по сути, не имеет позитивного содержания и более точно может пониматься как способ авторефлексивного анализа и критики, направленной практически на любую систему обозначения (индивидуальную или коллективную идентичность, институциональный дискурс, визуальную репрезентацию и т.д.), которая не может верно распознать свою неизбежную случайность.

Эта отстраненность необходима, поскольку искусство постоянно находится под угрозой подчинения условиям культуры потребления, пропаганды или «развлечений» (культурных форм, основанных скорее на погружении, чем на малопонятной критической дистанции). Задача художника заключается не в том, чтобы соблазнить зрителя, а чтобы оставить его на расстоянии, выдерживать некую скептическую дистанцию (определяемую в терминах непрозрачности, отчуждения, отделения и т.п.), которая соответствует получаемому благодаря критической теории пониманию случайности социального и политического смысла. Поддержание этой дистанции (которая буквально воплощена в таких проектах, как «Стена,

окружающая пространство» (*Wall Enclosing a Space*, 2003) Сантьяго Сьерры на Венецианской биеннале 2003 года) требует от художника сохранения полного контроля над формой и структурой работы. Таким образом, для практики взаимодействия характерно столкновение двух тенденций. Одна проходит по континууму от визуального к осязательному (и является желанием буквализировать социальное взаимодействие в неvirtуальном пространстве), а другая — по континууму от произведения как predetermined сущности к импровизационному и реагирующему на изменение ситуации произведению. Чтобы сохранить легитимность практики взаимодействия как формы, наследующей искусству авангарда, таким критикам, как Буррио и Бишоп, приходится отдавать предпочтение первой тенденции. Я бы предположил, что именно по этой причине многие проекты Буррио в рамках искусства взаимодействия имеют в основном текстовый статус, в котором социальный обмен координируется как априорное событие для потребления аудитории⁹. Натурализуя деконструктивную интерпретацию как единственно подходящее мерило для эстетического опыта, этот подход еще и ставит художника в позицию этического/арбитражного контролера, выявляющего и разоблачающего случайность систем значений, которым зритель подчинился бы, не задумываясь. Коротко говоря, зрителю нельзя доверять¹⁰. Отсюда сильнейшее недоверие и Буррио, и Бишоп к художественным практикам, передающим часть автономии соавторам и непосредственно вовлекающим художника в (всегда уже скомпрометированные) махинации политической борьбы.

На определенном уровне эта стойкая неприязнь к активистскому искусству типична для интеллектуалов периода после холодной войны, которых смущают произведения, напоминающие о левых идеалах. С этой точки зрения, «новизну» художникам, работающим в рамках искусства взаимодействия, таким как Рикрит Тиравания, Томас Хиршхорн, Пьер Юиг и Йенс Хоннинг, придает именно их стремление переопределить коллективность и intersубъективный

обмен вне существующих и имплицитно ретроградных политических рэперов (вопрос, в какой мере их проекты действительно достигают существенной перестройки коллективности, остается открытым). Скромным жестам, которые используют художники Буррио (предложить помыть за кого-нибудь посуду, заплатить гадалке и т.п.), не грозит опасность поглощения большими нарративами, которые неизбежно окажутся реакционными и будут посрамлены¹¹. Вероятно, не возникнет существенных противоречий, если поместить те проекты искусства взаимодействия, которые принимает Буррио (или Бишоп), в тот же спектр, которому принадлежат социально ангажированные проекты, использующие процессы коллаборации. Однако оба автора воспринимает активистское искусство как некую жертву, словно отнесение такой работы к «искусству» несет угрозу для легитимности тех практик, которые они поддерживают¹². Таким образом, редуцированная версия ангажированного или активистского искусства (например «бесплатное карри беженцам» у Бишоп) срабатывает как необходимый контрастный фон, представляя жалкого и примитивного Другого для критического искусства взаимодействия и тем самым придавая некоторую согласованность тому корпусу работ, которые в противном случае были бы отвергнуты как несостоятельные.

Невидимая рука

Это отвержение «политического» искусства связано с глубоким скептицизмом по отношению к организованному политическому действию в целом. Оно находит интеллектуальное оправдание в работах и фигурах Феликса Гваттари, Жюль Делеза и Жана-Люка Нанси — французских мыслителей, чье становление пришлось на эпоху после Второй мировой войны и которые в мире современного искусства пользуются почти непрерываемым авторитетом. Несмотря на существенные различия в интонации и расстановке акцентов, все они питают нескрываемую неприязнь к организованному, коллективному политическому действию и вместо него называют основной точкой сопротивления

индивидуальное тело (например, «молекулярная» революция Гваттари, поворот к «биополитике» у Фуко т.п.), или «сингулярность» (замена дискредитированному языку индивида, предложенная Делезом). Практика поиска альтернативных политических форм окончательно закрепилась после событий мая 1968-го, которые стали своего рода эталоном, диктуют границы, и возможности всех будущих форм политического сопротивления. Травмированные поражением студенческого и рабочего восстания, которое оказалось неспособно катализировать полноценные общественные изменения (отчасти из-за беспомощности Французской коммунистической партии), эти мыслители выработали стойкое недоверчивое отношение к организованному политическим группам, по их мнению неизменно коррумпированным, погрязшим в бюрократии и невосприимчивым к реальным желаниям людей, на «представительство» от которых они претендуют. При этом столь же сильна в них и идентификация со стихийной, неконтролируемой энергией парижских уличных протестов, которые кажутся буквальным проявле-

нием изливающейся энергии тела и «желания», восстающих против овеществленных институций коллективной, публичной жизни, как левых, так и правых. Эти протесты неизбежно рассматривались как некоординируемые, почти интуитивные события (в «Анти-Эдипе» Делез и Гваттари сравнивают их с «паром, вырывающимся из радиатора»). В результате формируется несколько упрощенная оппозиция разума и тела. В наиболее выраженных случаях это порождает обездвиживающую тенденцию приравнивать разум (со всем его тотализирующим злом) к сознательному действию, сдерживанию и дерадикализации уже существующего (и по умолчанию чистого) желания. Следовательно, правильное политическое действие не должно основываться ни на осуществлении сознательного волеия, ни на организующем импульсе (действие, если перефразировать Майкла Хардта и Антонио Негри, есть лишь «отравленный дар» западной онтологии).

Делез, Нанси и остальные сталкиваются с серьезной проблемой при попытке описать, как именно все эти разрозненные «тела»,

«сингулярности» и «монады» могут взаимодействовать или коллективно трудиться. Основа, необходимая для формирования чувства солидарности и обмена информацией, часто превращается у них в нечто смутное и метафизическое (желание, конечность, жизненный порыв и т.п.). В более поэтических рассказах о мае 1968-го (нетотализирующее и временное) единство между участниками устанавливается почти по волшебству — без планирования, диалога или формирования консенсуса по вопросу тактической координации действий. Хардт и Негри в своей «Империи» спроецировали этот частный образ на глобальный уровень. Они утверждают, что единственный способ сопротивления, соответствующий тонкому и распределенному типу современного капитализма, есть сопротивление спорадическое, нескоординированное и сингулярное. Незачем бросать вызов институтам политической и экономической власти посредством коллективных форм сопротивления или заключать политические союзы поверх национальных барьеров, ведь власть предусмотрительно реконфигурировала себя и стала децентрализованной. Поэтому мы должны встретить ризоматические силы капитала делезовскими «потокми» миграции и незапланированными и локальными действиями. Для Хардта и Негри акт представления коллективной политической воли ни в коем случае не является необходимым условием для организации сопротивления господствующим политическим и экономическим интересам — он просто представляет собой иную форму угнетения. Указывая на негативные последствия постколониального национального строительства на Кубе, во Вьетнаме и Алжире, они отвергают «любую политическую стратегию», которая предполагает, что национальное государство может обеспечить какое-либо легитимное сопротивление глобальному капиталу¹³. В их анализе у государства есть всего одна функция — негативная: сдерживать желание и объективировать различия на основе монолитной коллективной идентичности (нации, народа и т.п.).

Рабочий класс как агент коллективной политической борьбы и изменений нерелевантен. Его сменяет нарождающаяся армия рас-

сеянных по всему миру работников, чья наиболее радикальная политическая возможность — это «номадическая» миграция в центры-метрополии развитых стран, где они будут заниматься низкооплачиваемым трудом. Эти «множества» будут играть политическую роль, но лишь до тех пор, пока их сопротивление остается «фрагментированным» и «рассредоточенным», так как в противном случае они могут сформировать опасное фашистское чувство солидарности¹⁴. Стоит отметить, что для Хардта и Негри это не просто вопрос работы на многих фронтах (с одной стороны, локальном и индивидуальном, с другой — связанным с коллективными формами сопротивления). Скорее, запрет на любое политическое действие происходит из опыта коллективной борьбы — эти действия могут вести только вниз по наклонной дорожке к ГУЛАГу тоталитарного национализма. Хардт и Негри не оставляют никакого гражданского или институционального зазора между мобильными и хищническими силами глобального корпоративного капитала и бедным рабочим классом, лишенным даже последнего утешения «сообщаемой солидарности». Их анализ действует при помощи своего рода негативной телеологии, в которой все возможные итоги культурной и политической логики современности выводятся из специфического опыта европейско-американского национального государства. Нет смысла пытаться организовать профсоюзы в Китае или выстроить эгалитарное управление в Никарагуа, поскольку «мы» (белые европейцы) это уже проходили. Аллергия Хардта и Негри на коллективные политические организации, древней формой которых является государство, простирается даже на те неправительственные организации и активистские группы, которые просто работают вблизи государственной власти. Поэтому, настаивают они, гуманитарные ассоциации, например «Врачи без границ» или «Оксфам», «полностью погружены в биополитический контекст имперского устройства» и «оказываются одним из наиболее мощных видов мирного оружия нового мирового порядка»¹⁵.

В формирующемся каноне эстетики взаимодействия мы видим настойчивое желание



Park Fiction (сейчас Gezi Park), Гамбург

установить четкие границы между активистскими культурными практиками и искусством. Однако я бы возразил, что некоторые из наиболее смелых новых коллаборативных проектов находятся в континууме различных форм культурного активизма, а не определяются в жесткой оппозиции к ним. Отнюдь не рассматривая такого рода категориальное смещение как то, чего следует бояться, я полагаю, что оно одновременно продуктивно и неизбежно, учитывая переходный период, в котором мы живем. В сущности, это устойчивая характеристика современного искусства, создаваемого в моменты исторических кризисов и перемен (дадаизма и конструктивизма после Первой мировой войны и русской революции, разнообразных движений и новых практик, возникших в политическом смятении 60-х и 70-х). В современном мировосприятии, которое я описал выше, нам предоставляются две возможности: либо отступление к эстетической автономии и иронической отстраненности, либо ожидание мессианского момента, когда из фрагментированных легионов множества волшебным образом родится «радикальное революционное требование»¹⁶. Я, со своей стороны, убежден, что решающая точка для политических и культурных изменений будет находиться именно на уровне коллективов, профсоюзов, активистских групп и прогрессивных НКО, сотрудничающих с общественными и политическими движениями от глобального до межнационального уровня.

Мы живем в момент серьезной опасности и необычайных возможностей, поскольку капитал все более эффективно реконфигурирует себя на глобальном уровне, подрывая легитимность государства и любой другой формы коллективной, публичной власти, которая могла бы вступить в конфликт с императивами рынка. Его задача не в том, чтобы демонтировать государственный аппарат, а в том, чтобы сделать его полностью удовлетворяющим своим нуждам и той маленькой части общества, которая получает самую прямую выгоду от рыночных операций. Это давление является как внешним, воплощаемым в неолиберальной политике Международного валютного фонда

и Всемирного банка, так и внутренним, о чем свидетельствует растущий контроль корпораций над правительством США, что ведет к постепенному разрушению инфраструктуры публичной политики и институционального надзора, направленного на ограничение власти корпораций или противостояние ей (например, были отменены такие регулирующие инстанции, как Федеральная комиссия по связи и Управление по надзору за качеством пищевых продуктов и лекарственных средств, приватизированы или свернуты такие программы, как «Финансовая помощь лицам с детьми-иждивенцами», «Социальное обеспечение», «Медпомощь» и даже государственное образование).

Эти изменения снова возвращают нас к политической культуре конца XIX века — периода, когда в США влияние корпораций было неограниченным и царила политическая коррупция. Надежда президента Буша на религиозные инициативы как замену различным формам государственной поддержки буквально возвращает нас к викторианскому убеждению, что бедность — это знак моральной несостоятельности. Деструктивные силы рынка и монополистического капитала, выпущенные на волю в «позолоченный век», вызвали ожесточенную борьбу за построение гражданского общества и определение общественного блага. В этот период мы стали свидетелями формирования по всей стране сети политических партий (анархистских, социалистических, популистских, аграрных и других), союзов, активистских организаций (посвященных самым разным вопросам: от пацифизма и прав рабочих до детского труда и свободы слова), социальных работников, борцов за всеобщее избирательное право, прогрессивных фондов, публикаций, образовательных программ и т.д. Несмотря на конфликты внутри этих социальных агентов и между ними, была сформирована мощная оппозиционная политическая культура. Действуя подобно теневому правительству, они находились вне существующих государственных институтов, но примыкали к ним и тем самым заставляли их нести ответственность за демократические политические идеалы, которые слишком



Park Fiction (сейчас Gezi Park), Гамбург

часто приносились в жертву частным интересам тех, на чьей стороне были власть и богатство. Они создали гражданское присутствие при помощи тщательно продуманных публичных выставок (по таким проблемам, как реформа аренды многоквартирных домов, иммиграция, здравоохранение и детский труд), разработки модели законодательства, отчетов, разоблачающих глубинные «общественные силы», и ряда других мер эффективного давления на государственных чиновников, вынуждая их отчитываться перед обществом.

Параллель с американской риторикой прогрессивной эпохи можно найти в описании Жаком Рансьером публичного дискурса французского рабочего класса в ходе Июльской революции. «Революционная декларация равенства человека и гражданина», как пишет Рансьер, стала радикаль-

ным вызовом. «Это утверждение предполагает очень любопытную дискуссионную платформу. Субъект-рабочий, который оказывается принят на нее как оратор, должен вести себя так, как будто такое поприще существует, как будто есть общий мир дискуссий — и это в высшей степени разумно и столь же неразумно, чрезвычайно мудро и несомненно разрушительно, поскольку такого мира [мира, в котором рабочие могут требовать права публичного выступления] не существует»¹⁷. Это префигуративное измерение политической культуры, это «как будто» рансьеровских рабочих имеет важнейшее значение и может раскрыть для нас некоторую часть того потенциала, каким обладают сегодня практики социально ангажированного искусства. Спустя столетие мы снова переживаем момент непомерной власти корпораций, период колоссальных

различий в доходах и привилегиях, когда покорность «естественному закону» капитала наблюдается на самых высоких уровнях нашей политической системы, а государство почти полностью уступило регулирующую власть над рынком, которая была столь дорогой ценой завоевана в предыдущее столетие. Этот момент, как я уже отметил выше, одновременно несет угрозу и дает нам шанс. Когда господствующие политические нарративы проигрывают, пространство их легитимности освобождается для новых повествований, моделей политической организации и представлений о будущем. Именно это ощущение возможности, на мой взгляд, и обуславливает нынешнее удивительное изобилие практик современного искусства, связанных с коллективным действием и гражданским участием, не только в США, но и во всем мире.

Коллаборативные идентичности

Эта экспериментальная работа с новыми формами коллективности и деятельности очевидна в проекте *Park Fiction* в Германии: его участники переизобрели процесс партиципаторного городского планирования как творческую игру. Спекулятивное свойство этой работы буквально воплощено в ее названии («вымысел», «фантазия» о парке) и в смелости идеи — вообразить парк на месте дорогих многоквартирных высоток. Вместо того чтобы просто выступить с протестом и критикой процесса джентрификации, который начал охватывать набережные Гамбурга, *Park Fiction* инициировал «процесс параллельного планирования», который начался с создания альтернативных платформ для общения жителей района («музыканты, священники, одна директриса школы, один повар, владельцы кафе и баров, один психолог, сквоттеры, художники и жители-интервенционисты»). Стихия фантазии проявляется в разработанных планах парка, включающих Остров-чайную с искусственными пальмами и изящной сорокаметровой скамьей по периметру, как в Барселоне, солярий на открытом воздухе и Ковер-самолет (волнообразный газон, окруженный мозаикой в духе Альгамбры). *Park Fiction* сочетает этот дух прихотливости

с хорошо развитой тактической чуткостью и тонким пониманием реальной политики, задействованной в противостоянии могущественным экономическим интересам. Участники проекта опирались на традицию организованного политического сопротивления, которая в районе гамбургского порта восходит к оккупации окрестностей Хафенштрассе (улицы Гавани) в конце 80-х, когда местные жители захватили несколько кварталов и фактически остановили снос зданий, запланированный городскими властями. Жители Хафенштрассе с помощью уличного театра, пиратского радио, настенной живописи и других культурных практик противостояли полиции, завоевывали внимание СМИ и укрепляли в жителях готового к бою района чувство солидарности и сплоченности. Кристоф Шефер, один из членов *Park Fiction*, так описывает эту историю: «Парк расположен прямо у реки. Это очень дорогое и во многом символическое место, в таких власть любит демонстрировать свое присутствие [...] Заявить наши права на него — пойти против властей: это не какой-то уголок в ряду других и не общественная песочница, которой родители без особых проблем могли бы поступиться. Сопротивление властей может быть преодолено только посредством обширной и тонко продуманной социальной сети, новых тактических приемов, хитростей, приманок, но еще и упорства и маячащей на заднем плане угрозы конфликтной ситуации, которая влетит властям в копеечку, плохо скажется на имидже города и отпугнет всех инвесторов в окрестностях»¹⁸.

Инициаторам проекта *Park Fiction* было необходимо наладить тесные отношения с местными активистскими группами и организациями. Как объясняет Шефер, они сотрудничали только с теми институтами, которые пользовались доверием в районе. К числу таких принадлежал комьюнити-центр, известный предоставлением бесплатных и анонимных юридических услуг, и школа, поддерживавшая сквоттеров на Хафенштрассе в 80-е.

С работой *Park Fiction* сходна деятельность аргентинского коллектива *Ala Plastica*, хотя она и разворачивается совсем в другом

культурном контексте. Их «Проект АА» (*Proyecto AA*) в бассейне Ла-Платы недалеко от Буэнос-Айреса вызвал к жизни новые формы коллективного и творческого действия, чтобы противодействовать политическим и экономическим интересам, стоящим за широкомасштабной реконструкцией района. Строительство крупных магистралей — железнодорожной и автомобильной — повлекло за собой наводнения, уничтожение рыболовства и туризма в дельте реки, что, в свою очередь, привело к росту безработицы и разрушению системы социального обеспечения. *Ala Plastica* начала «Проект АА» с разработки (совместно с жителями) карт местности и когнитивных карт, а также био-регионального исследования дельты Ла-Платы и Параны. Одновременно с картографированием проводились разнообразные акции, направленные на восполнение знаний о регионе. Участники *Ala Plastica* стремились актуализировать у местных жителей понимание социальных и экологических последствий строительства железнодорожного комплекса Сарате — Брасо-Ларго и моста Пунта-Лара — Колония: обе стройки нарушили и экосистему, и социальные структуры местных общин. Выступая против институциональной власти и «технополитического» образа мыслей частных и государственных организаций, ответственных за эти проекты, *Ala Plastica* попыталась помочь жителям сформировать собственное видение региона путем создания коммуникативных платформ и сетей взаимного сотрудничества. Участники коллектива помогали разрабатывать модули резервного жилья на случай наводнений, организовывали коммуникативные тренинги и налаживали инфраструктуру, особенно ориентируясь на женщин. Опираясь на традицию выращивания ивы, берущую начало в середине XIX века, они предложили новые способы применения ее древесины и тем самым способствовали возникновению в регионе новых видов производства. В рамках «Проекта АА» *Ala Plastica* тесно сотрудничала с местными активистскими группами и НКО, в том числе с Кооперативом поставщиков побережья Бериссо и Аргентинской сетью по здравоохранению и защите растений. Базу для многих мероприя-

тий предоставила школа № 25, расположенная в непосредственной близости от комплекса Сарате — Брасо-Ларго. Отмечают, что эта школа «по праву считается активным местным центром [...] помимо роли образовательного учреждения, она выполняет функции центра оказания помощи в решении социальных и экономических проблем приблизительно ста школьникам и членам их семей»¹⁹.

«Проект АА» был связан с более ранней работой «Новые виды» (*Especies Emergentes*, 1995), в рамках которой проводились исследования способности тростника и других водных растений поглощать вещества, засоряющие природную среду. В ходе этого проекта участники *Ala Plastica* выявили зависимость между структурой распространения зарослей тростника и творческой практикой, которая соединяет различные частные элементы в неиерархическую сеть: «Мы задумали проект, представлением которого была бы метафора ризоматического возникновения и распространения, отсылающая к поведению этих растений и зарождению идей и творческих практик. Из соединяющихся между собой остатков и фрагментов рождалось невероятное хитросплетение, состоящее из бесчисленных действий, которые возникали и множились благодаря принципу взаимности: решение социальных и экологических проблем, исследование неинституциональных и межкультурных моделей при работе в общине и социальной сфере, взаимовлияние, обмен опытом и знаниями с производителями культуры и сельскохозяйственных продуктов, искусства и народных промыслов, идей и объектов»²⁰.

Схожую приверженность коллаборативным формам творчества мы видим в ручных водокачках и детских храмах, созданных Навджот Алтаф совместно с общинами адиваси в Центральной Индии за последние семь лет (адиваси — исконное население Индии, долгое время подвергавшееся экономической и социальной дискриминации). В сельских областях Индии доступ к чистой воде — сложная и постоянно обсуждаемая политическая проблема. Проникая все глубже в сельскую местность в поисках дешевой ра-



Навджот Алтаф «Ручные водокачки», 2002–2005

бочей силы, корпорации все сильнее эксплуатируют природные ресурсы для поддержания своих производственных площадей, нередко загрязняя или приватизируя местные водные источники²¹. В результате общины адиваси в округе Бастар, где работала Алтаф, вынуждены отстаивать свое право на доступ к земельным и водным ресурсам, одновременно борясь с последствиями экономической и культурной модернизации. «Больше всего меня интересовала гибридность культур, — пишет Алтаф, — противоречия и кризисы идентичностей, многочисленные и взаимосвязанные»²². Макрополитическое измерение дублируется культурными традициями набора воды, которые возлагают тяжелейшее бремя на плечи женщин и девочек. Алтаф начала работать в Бастаре с целью создать более эффективные водокачки, используя эргономичный дизайн, который облегчил бы физическую работу по набору и переносу воды. Такие водокачки были разработаны в мастерских, в которых сотрудничали мастера-адиваси, деревенские жители, учителя, студенты, торговцы и другие добровольцы. Вместе они придумали квазискульптурные конструкции, окружающие водяные помпы. Эти конструкции прак-

тичны (в них есть ниши, в которые приходящие за водой могут поставить сосуды, прежде чем поднять их на плечи) и используют символы и формы, характерные для местных культурных и духовных традиций. В процессе разработки водокачек Алтаф осознала их роль как мест встречи женщин и детей: каждая такая водокачка — одно из немногих пространств, где они могли видаться и вступать в социальное взаимодействие. Это, в свою очередь, подтолкнуло Алтаф к разработке «Детских храмов» (*Pilla Gudi*), функционирующих как центры для совместной деятельности и общения юных жителей деревень.

Значение этих проектов Алтаф видит во взаимодействии художников и деревенских жителей и адиваси и не-адиваси. Как она пишет, «для нас организация мастерских, необходимых для разработки и постройки водокачек и “Детских храмов”, так же важна, как создание самих этих мест. Мастерские способствуют образованию коммуникативной сети между художниками из разных культур и отраслей, как местных, так и приезжих, художниками и детьми и между самими детьми». Это кросс-культурное общение, как отмечает Алтаф, «заставляет

детей задумываться о разных формах труда и дает им возможность опираться и на различия, и на сходства». Процесс разработки и постройки водокачек и храмов, взаимодействие мастеров, детей и приезжих направлены и на то, чтобы способствовать критическому переосмыслению идентичности адиваси, что особенно важно в мультикультурном индийском обществе в свете подъема за последние десять лет правого фундаментализма, активно подавляющего неиндуистские культуры (к которым принадлежат и адиваси).

В то же время мейнстримная система образования в Индии стремится «нейтрализовать» культурные различия — как объясняет Алтаф, при помощи политики «единства в разнообразии», преуменьшающей специфику истории адиваси или «неприкасаемых»²³.

Проекты *Park Fiction*, *Ala Plastica* и Навджот Алтаф затрагивают стратегическое отношение к формирующимся в настоящее время политическим коллективностям. Они начинаются с того, что открываются для соавторства — об этом я ранее писал в терминах эстетики диалога²⁴. Как отмечает Амаду Кан Си из группы *Huit Facettes-Interaction*, «в Сенегале, как и в других частях Африки, приветствовать человека, замечать его присутствие как собеседника значит, в самом подлинном смысле слова, свидетельствовать о его существовании. Тот, кто признает, что ты существуешь (то есть уважает тебя), в какой-то мере легитимизирует твою принадлежность к роду человеческому»²⁵. Обмен, происходящий в рамках этих проектов, представляет собой иную форму труда, чем «работа» собственнического индивидуализма. Их цель не в насильственном извлечении прибыли и не в подавлении различий, а в совместном производстве (буквально — «со-трудничестве») идентичности в лакунах существующих культурных традиций, политических сил и индивидуальных субъективностей. Эти проекты предлагают нам распознать новые типы эстетического опыта и новые схемы размышления об идентичности в насыщенной тактильной и вербальной коммуникации, разворачивающейся в процессе сотрудничества. Они, в

свою очередь, призывают нас пересмотреть современную субъективность. Для этого необходимо разделить процесс, посредством которого в современности конституируется идентичность, и мотивационный импульс собственнического индивидуализма. Я бы сказал, что проблема, которую ставит современная идентичность, заключается не в самой нашей иллюзорной независимости, а в отношениях с собственной, по сути, зависимой природой. Решающий поворот — это не просто признать «правду» нашего децентрализованного существования в некоторый единичный момент откровения, подстроенный художником, но, скорее, выработать навыки, необходимые для смягчения насилия и объективации в постоянно повторяющихся встречах с непохожестью.

Такого рода этическое и эстетическое понимание не может быть сформировано при помощи некоего суррогатного художественного объекта или онтологического смещения, которое отражает опыт инструментализации обратно на зрителя. Вместо этого оно требует взаимного, растянутого во времени процесса обмена. Это продукт совершенно телесной формы знания: коммуникации через жесты и мимику, сложных отношений с габитусом и привычкой, того, как конфликт, примирение и солидарность запечатлеваются на теле. Результат коллаборативной художественной практики в том, чтобы вписать эту реальность в определенные рамки (пространственные, институциональные, процедурные), в достаточной мере отграничить ее от повседневных социальных взаимодействий, чтобы вызвать определенную степень авторефлексии и привлечь внимание к самой коммуникации как творческой практике. Есть особый тип открытости, который укрепляется, когда участники вовлекаются в коммуникацию, которая не может быть непосредственно подчинена конвенциональным, прагматичным контекстам, но ритуально маркируется как «искусство». В сущности, именно отсутствие вокруг искусства категорического постоянства делает эту открытость возможной. Дистанцирование от протоколов и допущений нормативного социального обме-

на, создаваемое эстетическими рамками, уменьшает нашу зависимость от дефолтного поведения, ожиданий и способов, какими мы можем влиять на формирование более перформативного и экспериментального подхода к работе идентичности. Несмотря на свои различия, проекты *Park Fiction*, *Ala Plastica* и Алтаф выражают призыв к формам опыта — желание прорабатывать их в предварительной, экспериментальной, но все же строгой манере.

Перевод с английского ВЕРЫ АКУЛОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ О «Бетонном доме» см.: <http://www.empower-foundation.org/art.html>. О *Sarai Media Lab* см.: <http://www.sarai.net/>. Об основателе Huit-Facettes Амаду Кан Си см.: <http://people.africadatabase.org/en/person/17784.html>.

² См. мое эссе: Kester G. *Aesthetic Enactment: Loraine Leeson's Reparative Practice* // *Art for Change: Loraine Leeson, 1975–2005*. Berlin: Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, 2005.

³ Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel, 2002. P. 9. В «Эстетике взаимодействия» и своей следующей книге, «Постпроизводство» (Bourriaud N. *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2000), Буррио упоминает десятки художников. Наиболее часто он называет имена Кристины Хилл, Карстена Хеллера, Филиппа Тома, Рикрита Тиравани и Филиппа Паррено.

⁴ Ibid. Pp. 28–29.

⁵ Ibid. P. 60.

⁶ Ibid. P. 91.

⁷ Ibid. Pp. 31, 45.

⁸ Bishop C. *Antagonism and Relational Aesthetics* // *October*, № 110, Fall 2004. P. 65.

⁹ К таким проектам относится «Свадебная пьеса» (*Wedding Piece*, 1992) Аликс Ламберт, где она заключает и расторгает брак с четырьмя людьми — как считает Буррио, «в рекордные сроки», — и инсталляция Анджелы Баллок в кафе, где посетители, садясь, невольно включают запись песни *Kraftwerk*. В сущности, избираемые Буррио проекты часто демонстрируют нечто вроде объективации взаимодействия, когда «соавтор» (нанятый художником, или ведомый им к выполнению некой предопределенной задачи, или демонстрирующий некую форму спланированной псевдодеятельности) сводится к

шифру, вставляемому в семантическое равенство, которое уже написано (образец в этом отношении — инсталляции Сантьяго Сьерры). Во многих работах, которые описывает Буррио, позиции художника, соавтора и зрителя отнюдь не дестабилизированы и остаются в высшей степени конвенциональными. За вычетом предоставления зрителю номинальной формы социального взаимодействия (взять флаер, поесть и т.п.) художник никогда не ослабляет контроля. Такая работа организуется или обговаривается заранее и часто преподносится зрителю как своего рода спектакль («обмен — это сырой материал», как пишет Буррио).

¹⁰ Рассказ Буррио о практиках взаимодействия основывается на неразрешенном конфликте между дружелюбием («наблюдатель как сосед») и прескриптивным желанием поставить наблюдателя в «неловкое положение» или «дезориентирующую ситуацию». Bourriaud N. *Op cit.* Pp. 43, 37, 31.

¹¹ В этом отношении Бишоп и Буррио — две стороны одной медали. Бишоп критикует «наивную» и некритическую модель практики взаимодействия у Буррио из теоретической перспективы Лаклау и Муффа, которые сами подвергались критике за наивное восхваление освободительного потенциала рыночной системы. См., например, рассуждение Славоя Жижека о «деполитизации экономики» в мысли Лаклау: Butler J., Laclau E., Zizek S. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso, 2000. Pp. 316–323.

¹² См.: Bishop C. *Op cit.* P. 57.

¹³ Хардт М., Негри А. *Империя*. М.: Праксис, 2004. С. 54.

¹⁴ Обездвиживающий страх перед занятием какой-либо «позиции» (этической или иной), нередко встречающийся в современной арт-теории, ведет к извращенному формализму, который сводит политический дискурс к упрощенной оппозиции между застоєм и течением. Так, Аксели Виртанен и Юсси Вякьями описывают делезовскую утопию, в которой «люди приходят в движение и растекаются потоками, не стесняемые ограничениями направлений, источника и смысла. Только такое начало и распространение потоков высвобождает движение и желание. Или же мысль может продвигаться и задевать за живое, только если она доводит смысл до кризисной точки, лежащей далеко за пределами общества и его тре-

бований» (Virtanen A., Vähämäki J. Deleuze, Change, History // *Framework: The Finish Art Review*, № 4, December 2005. P. 31). Любое возможное внешнее утверждение единичного индивида запрещается. И тогда остается лишь некая социальная физика «привлечения» и «отвержения», в которой «хорошие отношения» — это те, «которые добавляют сил, расширяют и соединяют», а «плохие отношения» — те, которые разделяют, изолируют и душат. «Когда мы встречаем нечто, что нам подходит, мы присоединяемся к этому и поглощаем его» (Ibid. P. 33). Любые, сколько бы их ни было, тревожные вопросы, связанные с этическими и стратегическими последствиями коллективного действия, таким образом, решаются простым приемом — отказом признать их существование.

¹⁵ Хардт М., Негри А. Указ. соч. С. 47.

¹⁶ Собственно, множествам в книге Хардта и Негри дается лишь расплывчатое определение. Зато главной осью политических изменений названы «работники аматериального труда, занятые в сфере производства и передачи информации» (Там же. С. 41), то есть дизайнеры, менеджеры, технические специалисты, работники СМИ и т.д. Такой вывод узнаваем для любого, кто знаком с современной социологией, поскольку он в той или иной форме продвигается в течение, по меньшей мере, тридцати лет (от Андре Горца с его книгой «Прощай, рабочий класс» до «Грядущего постиндустриального общества» Дэниела Белла и до рассуждений о классе «символических аналитиков» Роберта Райха в «Труде наций»). Более того, взаимозависимость промышленного труда и технического и управляющего персонала по меньшей мере сто лет была чертой капитализма (очевидной в сталелитейной и автомобильно-строительной отраслях в США в начале 90-х). Хотя для среднего разработчика программного обеспечения или университетского профессора, конечно, лестно вдруг оказаться у штурвала истории, есть очевидные причины для скептического отношения к такому анализу.

¹⁷ Ranciere J. *The Rationality of Dis-agreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. P. 52.

¹⁸ Из неопубликованного интервью Ноэля Хелфеля с Маргит Ченки и Кристофом Шефером (август 2005 года).

¹⁹ Из неопубликованного документа (*Art in a Social Context: the AA Project*).

²⁰ Ibid.

²¹ См., например, низовую кампанию в Индии против попыток *Coca-Cola* приватизировать воду (<http://www.indiaresource.org/news/2005/2037.html>).

²² Эта и последующие цитаты взяты из моего неопубликованного интервью с Навджот Алтаф (июль 2005 года).

²³ Altaf N. *Contemporary Art, Issues of Praxis, and Art-Collaboration: My Bastar Interventions and Interrogations* // eds. Panikkar S., Mukherji P.D., Acharya D. *Towards New Art History: Studies in Indian Art*. New Delhi: D.K. Printworld, 2003.

²⁴ См.: Kester G. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

²⁵ Из неопубликованного интервью Патрика Дигана с Амаду Кан Си (апрель 2005 года).

Грант Кестер

Родился в США.

Историк и теоретик искусства.

Живет в Сан-Диего.



Внеправительственная контрольная комиссия «Баррикада (посвящается событиям 1968 года в Париже)», 1998

Ольга Грабовская

Формирование языка политического искусства 90-х: к вопросу о дискурсивной ответственности

Дискурсивная обусловленность феномена с неизбежностью влечет за собой ответственность за его функционирование в концептуальном поле. Причем ответственность эта имеет непосредственную политическую окраску, вне зависимости от того, в какой сфере этот феномен будет функционировать. Если речь идет о дискурсивном формировании такого феномена, как политическое искусство, политический характер дискурсивной ответственности становится еще более очевидным.

Связь критики и политики обозначил еще Кант. В политической теории его определение критики обозначило поворот к новому измерению феномена революции и понятию политического. Маркс подверг критике созерцательную роль субъекта гегелевской истории и вернулся к кантовскому пониманию политического, радикализовав его. С марксистской точки зрения, политика понимается как критическая стратегия, направленная на борьбу с господствующим дискурсом. То есть политическое предстает как нарушение гомогенности поля смыслообразования. Такое понимание позволяет говорить о политическом искусстве не просто как о поставщике утопических ценностей для общества, но как об инструменте реальной политической трансформации, а художественный жест рассматривать как непосредственно политический. Сфера культуры здесь не воспроизводится, напротив, происходит разрыв ее тотальности, формирующей автономию культурной сферы.

Кроме того, подобное определение расширяет инструментарий критики (мастурбация тоже может стать артикулированным критическим жестом), так как политический жест понимается не как формулирование претензии или требования, а как нарушение коммуникации в гомогенном поле господствующего дискурса. В итоге это позволяет говорить о том, что эффект политического жеста не зависит от сферы, в которой он осуществляется (будь то сфера профессионально-политическая или культурная): нарушение коммуникативной функции политического высказывания может совершиться как на политическом форуме, так и в музее.

На поэтическом уровне такая парадигма дает возможность выделить в политическом искусстве определенные художественные приемы, функционирующие в качестве критических стратегий.

Экспроприация публичного пространства

Стратегия работы с пространством в московском акционизме формируется не только на уровне критики политического высказывания, но и на уровне критики существующих художественных форм, использующих пространство как элемент высказывания. С этой точки зрения, специфику функциональной роли пространства в акциях московских акционистов следует определять в сравнении с акциями их непосредственных предшественников — московских концептуалистов.

Группа «Коллективные действия» со второй половины 70-х годов проводит серию



Внеправительственная контрольная комиссия «Против всех партий», 1999

акций в заснеженных полях Подмосковья. Обращение к онтологической концептуализации в поэтике «КД» очевидным образом демонстрирует связь дискурсивной стратегии автономизации культуры и стратегии гегемонии политической власти. В теории перформативного высказывания Джон Остин выявил непосредственную связь между онтологическим статусом власти и механизмом смыслообразования, где критерий силы заменяет критерий истинности (неуспешный перформатив — слабый), а определение успешности возможно лишь постфактум и имеет сходство с юридической процедурой. Как и истина в актах констатации, право, обеспечивающееся соответствием социальной, культурной и экономической позиции, в перформативном акте обладает онтологическим свойством регулирующего, властного характера. Соединение квантора существования с квантором всеобщности¹ регулирует функцию критерия ус-

пешности, возвращая его полю Истины или Закона.

Предписания и инструкции, входящие в акции «КД», имитируют речевые ситуации по модели перформативов, которые Остин называет «эксплицитными». Участники послушно исполняют ясную инструкцию, предписывающую определенные действия определенным лицам, реализуя все условия успешности как онтологической категории.

Перформатив в политическом искусстве критикует процесс коммуникации как передачи кода, коррелирующего с концептами истины, права и власти. Вместо полисемии, которую пытается отстоять Остин, здесь актуализируется процесс диссеминации (в соответствии с интерпретацией перформатива в работах Жака Деррида).

Переход с заснеженных подмосковных полей на городские улицы в акциях московских акционистов коррелирует с переходом

из пространства пустоты в пространство социальных противоречий. Площадная живопись, массовые перформансы и другие формы провозглашенного русскими футуристами выхода искусства на улицу в дальнейшем развивались в Европе в виде уличного искусства, главными адептами которого стали члены Леттристского, а затем Ситуационистского интернационалов. Рауль Ванейгем в книге «Революция повседневной жизни»² трактовал повседневное сопротивление как одну из самых важных составляющих революционной борьбы. Демократизация искусства, утвержденная футуристами, дополняется демократизацией практик политической борьбы, переводом ее из маркированной зоны «политического дискурса» в область повседневной жизни. Возведение городской герильи в практику повседневности дает начало бурному развитию целой массы жанров и поджанров уличного искусства, среди которых важное место занимает уличная акция.

Вальтер Беньямин в тексте «Париж, столица девятнадцатого столетия» представил город как эмблему отчужденности мира товарных отношений³. В рассуждениях Беньямина фантазмагория — это образ, в котором он предстает отчужденному взгляду фланера, воплощая собой вуаль фетиша. Коммунары и фланеры в логике публичного политического высказывания оказываются двумя полюсами.

Ги Дебор противопоставил пассивному созерцанию политическую практику экспроприации публичного пространства. Футуристская борьба с торговыми вывесками, ситуационистский дрейф и акции московских акционистов, несмотря на различие тактик, имеют общую основу: экспроприация отчужденного публичного пространства как однородной структуры производства смыслов. Критика репрезентации в московском акционизме, в отличие от московского концептуализма, направлена не на расширение сферы искусства, напротив, она совпадает с критикой власти и обладает трансформирующим потенциалом. Целью акций оказывается нарушение коммуникативной функции протеста как публичного высказывания; в ситуации тотальности господствующего дискурса и ориентации неолиберального общества на консенсус эта функция оказы-

вается подконтрольной господствующему классу.

Пожалуй, лучшей иллюстрацией агрессивного отрицания поэтики концептуального искусства оказывается акция «Э.Т.И.-текст» «Движения Э.Т.И.» («Экспроприация территории искусства»). Она же является своеобразной демаркационной линией, отделяющей новое московское искусство от неофициального искусства СССР.

В связи с этим любопытно обвинение «Движения Э.Т.И.» в плагиате со стороны арт-группы «Мухоморы», которая в 1978 году провела подобную акцию, но в лесу на снегу. Сближение художественной стратегии с политической и ориентация на реакцию — элементы, отличающие новое политическое московское искусство от концептуализма и соц-арта. Кроме того, отрицание новизны как критерия искусства освобождает место критерию актуальности и вводит новый принцип политического искусства: повтор акции — подтверждение ее эффективности, а не обесценивание ее оригинальности. Цель акции в политическом искусстве, так же как и акции в политическом активизме, — достичь максимального критического эффекта, а не выразить идею или произвести какой-либо продукт. Группа «Движение Э.Т.И.» в своих акциях воплощала в жизнь теорию присвоения публичного пространства в качестве пространства критического высказывания.

Политический лозунг как форма публичного высказывания представляет собой ясное изложение социальных требований в емкой и лаконичной формуле. Включая в лозунги поэтическую речь, парижские студенты 1968 года сделали шаг в сторону эстетизации и развития спектакулярной формы протеста. Ироническое, зачастую абсурдное использование лозунга обернулось редуцированием лозунга, прежде претендовавшего на выражение классового интереса. «Внеправительственная контрольная комиссия» в акции «Баррикада на Большой Никитской» в мае 1998 развивает эту сторону критики политического высказывания в непереуценных французских лозунгах, сводя форму протеста к отказу от артикуляции требования как условия коммуникации. В акции «Э.Т.И.-текст» политический лозунг и вовсе был редуцирован

до одного, как уже было отмечено, минимально семантизированного слова.

В рамках проекта «Предвыборная кампания “Против всех партий”», предпринятого группой «Внеправительственная контрольная комиссия» совместно с журналом «Радек», была проведена серия акций, сочетающих традиционную политическую агитацию с ситуационистским захватом городского пространства: закидывание Госдумы бутылками с краской, вывешивание лозунга «Против всех партий» на мавзолее В.И. Ленина и т.д. Программа проекта утверждалась авторами в первую очередь как кампания, направленная на «критику политического представительства». Критика псевдокоммуникации и гомогенности информационного поля осуществилась в критике выборов как основного принципа представительной демократии. Анархистские взгляды Ги Дебора, переработанные Фуко и Делезом, позволили художникам, ориентированным политически и культурно-критически, соединить политический и художественный жест в критике механизма представительного правления.

В акции Александра Бренера «Первая перчатка» (протест против военных действий в Чечне) художник, как и группа «Внеправительственная контрольная комиссия», использовал публичное пространство для политического высказывания. Спарринг как принципиальный отказ от диалога означал критику такого понимания политического высказывания в публичном пространстве, которое предполагает ясность требования, направленного на консенсус с властью.

Профанация

Успешность акции «Э.Т.И.-текст» основана на очевидном эффекте столкновения сакрального и табуированного. В основе этот эффект лежит прием профанации, актуализирующий значение сакрального в политическом дискурсе.

Джорджо Агамбен определяет профанацию как возвращение вещи из сферы сакрального или религиозного в сферу общего человеческого пользования. Углубляя интерпретацию понятия «профанация», Агамбен отличает ее от такой репрессивной формы как секуляризация. Профанация, в отличие от

секуляризации, актуализирует и подвергает сомнению границу между божественным и человеческим, сакральным и профанным, открывая возможность ее специфического повторного использования.

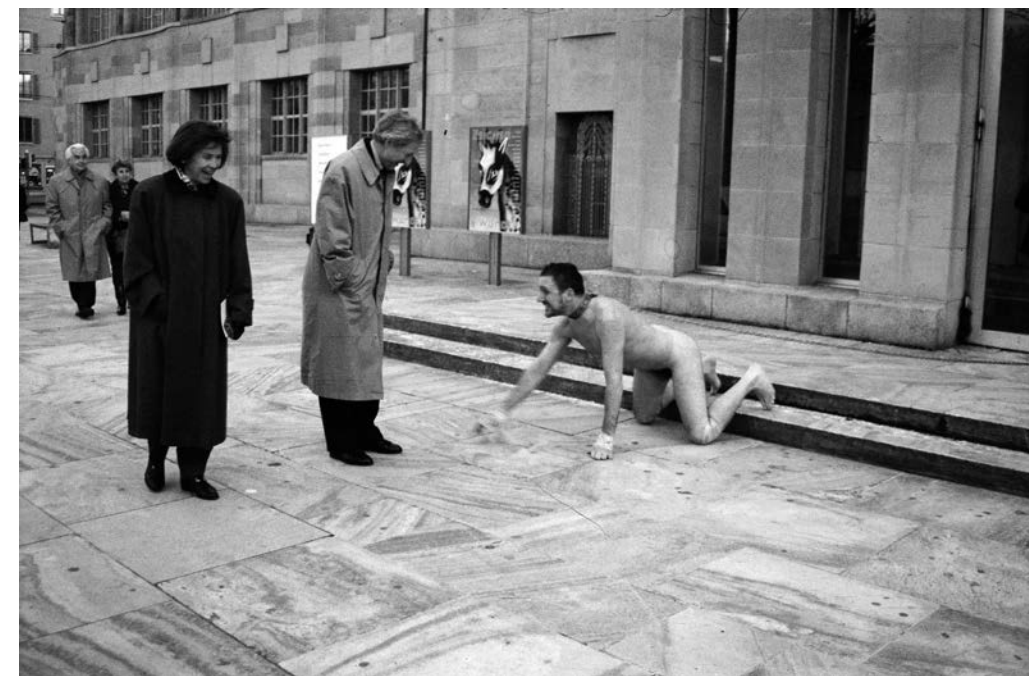
Если рассматривать капитализм как квазирелигию, профанация приобретает актуальный политический потенциал. Фетишизация товара, культ «невидимой руки рынка» и «священного права частной собственности», трансформация идеи веры как кредита Бога в чудо финансового кредита — эксплицитные проявления капиталистической религии. Фетишизм как крайняя форма реализации капитализма представляет собой разновидность сакрализации, направленную на абсолютизацию границы между профанным и сакральным, то есть на предотвращение возможности профанации как таковой. «Цели без средств», как Агамбен называет фетишизированные товары, предполагают потребление, в котором невозможно обладать вещью, а значит действительно использовать ее. Культ воспроизводства «священного права частной собственности» в основе своей имеет сакральный принцип неприкосновенности этого права, которое, безусловно, дано не каждому. Статусом «средства без цели» наделяются все феномены капиталистической действительности, в том числе и язык. Свободная коммуникация невозможна в поле сакрального, где любая возможность «критики» получает функцию прославления власти. С этой точки зрения акция «Э.Т.И.-текст» — яркий образец политической профанации: пространство Красной площади, представляющее собой сакрализованный символ политической власти и политического строя как таковых, подвергается критике благодаря альтернативному спектаклярному действию, нарушающему гомогенность властного дискурса.

Особенность использования приема профанации московскими акционистами проявляется через отличие профанации от карнавального кощунства. Виктор Живов в работе «Кощунственная поэзия в системе русской культуры» рассматривает кощунственное «обыгрывание священных текстов» как «средство социокультурного обособления»⁴.

Механизмы, описанные Живовым применительно к русской поэзии XVIII–XIX веков, в целом совпадают с механизмами функционирования советского нонконформистского искусства. Кощунственное поведение в последнем (прежде всего это касается соц-арта) противостояло «духовной власти» официального искусства. То есть это противопоставление, обыгрывавшее (подобно карнавальному кощунству) квазисакральные составляющие советской власти, в соц-арте было направлено не против самой власти, а против ее отражения в искусстве — в социалистическом реализме. Художник в официальной советской системе наделялся статусом рупора идеологии (в XVIII–XIX веках этому соответствовала роль пророка). Этот статус воспроизводился, с одной стороны, через внутреннюю сакрализацию (в высоких жанрах), и через внешнюю сакрализацию (в карнавальных жанрах) — с другой. Механизм кощунства

здесь работал как способ сакрализации независимого статуса художника.

На этом фоне становится вполне очевидным различие между поэтикой кощунства в соц-арте и концептуализме и поэтикой профанации в акционизме. Кощунство в соц-арте, то есть в пародийных жанрах, так же как и в концептуализме, то есть в кощунственных практиках на уровне высоких жанров (обыгрывание социальных структур, текстов лозунгов и т.д. в работах Ильи Кабакова, Андрея Монастырского, Виктора Пивоварова и других), не подвергает сомнению ни статуса художника, ни статуса искусства. Здесь, скорее, имеет место внешнее утверждение сакральности статуса, но отнюдь не политическая критика в марксистском понимании. Так оппоненты «Движения Э.Т.И.», группа «Мухоморы», игравшая ключевую роль в московском андеграунде 80-х, использовала табуированные формы для поддержания собственной подпольности. Воспроизводство



Олег Кулик *Reservoir Dog*, Цюрих, 1994



Анатолий Осмоловский «Путешествие в Бродбинг-нег», 1993

структурной оппозиции официальному дискурсу осуществлялось с помощью ритуалов оскорбления, заклинания и высмеивания. В то время как в акции «Э.Т.И.-текст» та же обценная лексика используется в публичном, символически маркированном месте, нарушая функцию воспроизводства его символического смысла.

Московские акционисты используют профанацию как для критики политической власти, так и для критики квазисакрального статуса искусства в рамках фетишизированной культуры капитализма. Объектом профанации в акции Бренера в Пушкинском музее, где он выложил фекалии перед картиной Винсента Ван Гога с возгласом «О, Винсент!», оказалась фигура художника, превращенного современной художественной системой в отчужденный сакральный объект. Точно так же публичное пространство музея превратилось в хранилище фетишизированных предметов искусства. Сходный смысл имела акция Бренера в амстердамском музее Сте-

делек в 1997 году, в ходе которой он нарисовал зеленой краской знак доллара на картине Казимира Малевича «Супрематизм (Белый крест)», где профанации, помимо всего прочего, подверглось само произведение искусства.

Акция Авдея Тер-Оганьяна «Юный безбожник» в 1998 году в Манеже профанировала сакрализацию дешевых репродукций икон, вскрывая связь механизмов сакрализации в религии и в капитализме. Одновременно профанировалось и место проведения акции — Центральный выставочный зал «Манеж», и модус поведения многих современных художников. Более того, в рамках проекта «Школа авангардизма» Тер-Оганьян при помощи приема профанации смог осуществить серийную рефлексию над современным авангардным искусством (например, акция 1998 года «Лизание жопы нужным людям»).

Очевидным образом, во всех перечисленных акциях реализуется стратегия профанации сакральной функции художника. Художник как «культурный герой» обеспечивает понятие «аффирмативной культуры» (интерпретация понятия Гербертом Маркузе), призванной нейтрализовать и сублимировать общественные противоречия в сфере эстетического. В качестве оружия, претендующего на гегемонию среднего класса, эстетическое, выраженное в понятии *Kultur*, образует поле, открытое для вписывания в него социальных, экономических и политических противоречий в нейтральном образе «лучшего мира»⁵. Московские акционисты, продолжая фрейд-марксистскую критику аффирмативной функции культуры, реализовали ее в критике распределения социальных функций между художником и критиком, культурой и обществом.

Провокация

В исторической перспективе акция «Э.Т.И.-текст» близка акции леттристов в соборе Нотр-Дам в 1950 году, в ходе которой переодетый в сутану участник акции обратился к прихожанам со словами «Братья, Бог умер». Леттристы, в свою очередь, идеей акции обязаны дадаисту Иоханнесу Баадеру, который уже обращался к прихожанам собора в Бер-

лине со скандальным заявлением о том, что им наплевать на Христа. Однако в отличие и от леттристов, и от Иоханнеса Баадера, московские акционисты воспользовались в качестве средства выражения минимально семантизированной лексической единицей, обратившись к обценной лексике⁶. Стратегия провокации и в акции Баадера, и в акции леттристов направлена на создание скандала как артикуляции мнения, противоречащего мнению широкой общественности. Акция «Э.Т.И.-текст» гораздо ближе к трансформирующей интерпретации, так как коммуникативное содержание ограничивается провокацией, не рассчитывающей на ответ и не формирующей противоположное мнение, которое может быть расценено как требование или претензия.

Крайне важный модус, в котором с необходимостью должна быть рассмотрена стратегия провокации — это модус поворота искусства к партиципативным формам, осуществленным еще авангардистами. Борис Гройс в статье «Генеалогия партиципативного искусства»⁷ указывает на то, что история борьбы искусства за признание и поддержание собственной автономии — это история механизма сакрализации культурной сферы. Различные утопические проекты, в основе которых лежит идея единения с публикой, направлены именно на такую сакрализацию. Эссенцией их предстает вагнеровский *Gesamtkunstwerk*.

Принципиальным для политической интерпретации является то, что интерактивные формы искусства сами по себе отнюдь не обладают критико-политическим потенциалом в марксистском понимании, зачастую лишь подтверждая автономный и сакральный статус искусства. Провокация и скандал, в таком случае, представляют собой форму коммунального произведения, а вовлечение публики в процесс творения, слияние искусства и жизни воспроизводят архаичную модель сакрализации как механизма поддержания жизнеспособности ритуала. Отказ от индивидуальности и растворение ее в коллективности не отменяют статуса культурного героя, но соответствуют ритуальной жертве, поддерживающей жизнь коллективного тела⁸.

Александр Бренер, главный идеолог провокации в московском акционизме, изложил суть провокации как политической стратегии в многочисленных текстах и не раз осуществил ее на практике в рамках выставок, биеннале, презентаций и других форм институционального существования искусства в Европе и в России. С политической точки зрения, радикальные провокационные акции имеют значение все той же критики культурной позиции художника и искусства в целом.

Одной из самых шумных провокаций московских акционистов стала акция на выставке в Стокгольме в рамках интернационального проекта *Interpol* (1996). Здесь критика аффирмативной функции культуры реализовалась через актуализацию и критику утопических амбиций культуры, налагающей на художника функцию проводника образов социального благополучия. Вслед за Филиппом Арспрунгом и его оригинальной интерпретацией акции венских акционистов «Искусство и революция»⁹, в отношении московских акционистов можно утверждать, что значение их провокационных акций состоит не в расширении и развитии художественных форм, а в демонстрации «тщотности утопических стремлений искусства»¹⁰.

Именно поэтому Александр Бренер постулирует неудобство и неожиданность в качестве неотъемлемых атрибутов провокации и вместе с тем в качестве характеристик эффективных критических средств. Такая риторика соответствует стратегиям критики рационального дискурса как продолжения марксовской идеи критики идеологии, развиваемой постмарксистскими философами.

Аффективный жест

И Екатерина Деготь, и Дмитрий Голынки признают за аффективным жестом функцию основного поэтического приема в московском акционизме. Деготь оценивает шумные, агрессивные атаки Бренера и Кулика на различные институции как явления симптоматичные. Это соответствует роли художников как социальных медиаторов, которые предполагает парадигма культурной автономии¹¹. Отрицая наличие критической дистанции между объективностью и жестами художников, Деготь интерпретирует борьбу с репрезентаци-

ей и языком в московском акционизме как модель скорее конформную, нежели протестную. Голынки придерживается того же мнения, не без морализаторства отмечая, что «язык московского акционизма столь же коррумпирован и криминален, как и описываемый им социум; в нем так же деградируют законы персональной ответственности и осмысленности этического поступка»¹².

Однако с точки зрения парадигмы, рассматривающей политическую критику не как позитивное формирование утопических смыслов или нейтральных образов социальной действительности, а как стратегическое нарушение гомогенности процесса смыслообразования, аффективные жесты московских акционистов, напротив, обладают мощным критическим потенциалом, который обеспечивает дистанцию между этими жестами и институциями, на которые направлена критика.

В манифесте «Джонни Кэш, Борис Гройс, Петер Вайбель и Великий плевок» Александр Бренер называет такую форму аффективного жеста, как плевок, неопределенным бунтом (*uncertain rebellion*). Неопределенность и мгновенность (или моментальность) направлены на ускользание от вписывания высказывания в гомогенное поле смыслообразования, и обеспечивают акции функцию мобильности. Аффективный жест в таком случае выглядит как аналог личного оружия, которое может быть использовано здесь и сейчас, минуя понятия уместности, целесообразности или правомерности. Такое портативное средство критики вполне соответствует идее революции повседневно как последовательного развития понятия политического через практику, устраняющую границы собственной легитимности, будь то границы профессионального или дискурсивного толка.

В акции как критическом политическом высказывании через редуцирование творческой стратегии к стратегии применения аффективного жеста художниками реализуется, помимо всего прочего, авторитарная функция фигуры культурного героя.

С точки зрения Деготь, жест Александра Бренера в ходе акции на открытии выставки «Художник вместо произведения, или Прыжок в пустоту» в ЦДХ в 1994 году был выражением субъективной фрустрации, утвержде-

нием неудачи в поисках самоидентификации в соответствии с положением в современном обществе субъекта как такового. Выбор аффективного жеста как средства выражения, таким образом, интерпретируется как некоторая неизбежность, определяемая отсутствием альтернативных способов выражения, как конформный язык саморепрезентации, который обеспечивает своего рода антисубъективность, вписывая художника в современный московский и европейский художественный процесс. Именно поэтому, по мнению Деготь, и Бренер, и Кулик так настойчиво культивируют образ исключенных из художественной жизни, непонятых и угнетенных русских художников¹³.

Однако Жиль Делез и Феликс Гваттари в работе «Капитализм и шизофрения» идеальным субъектом политической практики видят именно субъекта, постоянно ускользающего от самоидентификации или субъективации. Жак Рансьер, развивая этот тезис, также подчеркивает революционный потенциал субъектов, которые не поддаются идентификации, поскольку исключены из процесса коммуникации и консенсуса современного западного общества. Александр Бренер использует образ художника третьего мира как раз в качестве образа субъекта без самоидентификации¹⁴. С точки зрения эффективности политического жеста эксплуатация фигуры «русского художника» не является попыткой обращения к «националистическому дискурсу» как средству самоопределения, как это утверждают Деготь и другие либеральные критики. Этот дискурс не имеет ничего общего с дискурсом Бренера, не принятого ни в какое сообщество и попасть в туда не стремившегося. Напротив, подавляющее большинство его акций было направлено против художественных институций и основных механизмов их функционирования.

В интерпретации акции Бренера в амстердамском музее Стеделек Деготь делает акцент на понятии истины в риторике Бренера, который ложную революционность Малевича противопоставил истинной революционности Павла Филонова. Из этого, вкупе с использованием Бренером «абсолютизирующих эпитетов», Деготь делает вывод о направляющем его творчество «реставратор-

ском импульсе» как о механизме некритической адаптации субъекта. Однако помимо риторической функции экспрессивного противопоставления добра и зла, истины и лжи, «абсолютизирующие эпитеты» в текстах и акциях Бренера поддерживают модус наивности, совпадающий с модусом угнетенного маргинального сознания как источника критики репрессивного механизма социокультурной идентификации.

Мишель Фуко в тексте «Дискурс и правда: проблематизация паррезии»¹⁵ обращается к фигуре паррезиста для актуализации политической практики в риторической перспективе. Анализируя понятие паррезии через его связь с понятием искренности, он отмечает, что «в паррезии говорящий ясно и очевидно показывает, что то, что он говорит, это его собственное мнение. А это достигается за счет избегания любых риторических форм, которые бы скрыли то, что он думает. Наоборот, *parrhesiastes* использует наиболее однозначные слова и формы выражения, которые ему доступны»¹⁶. Наиболее любопытно в этом анализе то, что паррезия как искренность связывается не с правдой, а именно с критикой: «Итак, функция паррезии заключается не в демонстрации правды кому-либо, а в критике: критика собеседника или самокритика»¹⁷. Для Фуко принципиальным является возможность подойти к паррезии именно как к политической, критической практике. Алексей Пензин в статье «В защиту "грубой мысли"»¹⁸ интерпретирует практику паррезии как эффективное использование в политической критике нерелективных, экспрессивных форм выражения, освобожденных от узких эстетических критериев¹⁹. В подобной перспективе понятие паррезии позволяет интерпретировать преобладание абсолютизирующих эпитетов в риторике московских акционистов именно как определенную критическую стратегию в политическом дискурсе.

Кроме того, аффективный жест используется московскими акционистами как механизм буквализации, который реализует претензию на непосредственность и риторическую «обнаженность». Косвенное выражение эмоций с помощью фразеологизмов и высказываний переносится на уровень их буквального вос-



Александр Бренер «Чего не доделал Давид», 1995

произведения как, например, в акции с мастурбацией Александра Бренера в 1994 года на вышке для прыжков над бассейном «Москва» или в акции Тер-Оганьяна «Лизание жопы нужным людям».

Телесность

Возникновение искусства перформанса неразрывно связано со становлением искусства действия и переносом акцента в творчестве с результата на процесс, с преодолением миметической составляющей искусства (к примеру, преодоление плоскости картины) и т.д. Эти тенденции связывает авангардная идея преодоления границ между искусством и жизнью, так же как и идея критики репрезентации, в основе которой лежит стремление разложить язык, свести его к звуку, материалу или мусору, тем самым преодолев разрыв между означающим и означаемым. Московские акционисты в некотором смысле реализовали те же тенденции, редуцируя знак к телу.

Известно, что критика репрезентации и «репрессивных» форм выражения цюрихскими дадаистами сочеталась с такой же критикой общества и политики. Критика гомогенности и тотальности изображения подкреплялась критикой «единства сознания»²⁰, проводимой венским психоаналитиком, уче-



Движение Э.Т.И. «Э.Т.И.-текст», 1991

ником Зигмунда Фрейда, анархистом и соратником дадаистов Отто Гроссом.

В концептуализме как некритическом наследнике раннего авангарда тело используется в аналитических целях исследования отношений между субъектом и объектом искусства, конститутивных условий восприятия, механизмов визуальности, условий видения произведения искусства в регистре кантовской модели метакритики, не нарушающей автономии самой сферы культуры, но расширяющей границы искусства, как, например, в предложенном Бойсом принципе «каждый человек — художник». Московские же акционисты действуют именно в регистре политической критики, то есть в регистре нарушения границы гомогенности, которая определяет дискурс в качестве гегемониального.

В акции «Э.Т.И.-текст» тело, как и в концептуальном искусстве, используется в качестве материала высказывания. Однако помимо

этого в акции воспроизводится модель лежачей забастовки, которая использует тело протестующего как инструмент политической критики. Такая забастовка как форма неповиновения предполагает в первую очередь сопротивление телесному контролю.

Мотив критики сексуального угнетения был воспроизведен Александром Бренером в акции «Свидание» 19 марта 1994 года на Пушкинской площади перед памятником Пушкину, где Бренер и его жена Людмила пытались заниматься сексом. Сопровождающий акцию аффирмативный жест Бренера — крик «Ничего не получается!» — превратил ее в уже описанную выше провокационную стратегию. Постулирование беспомощности, в свою очередь, воспроизводит и культуркритическую функцию в отношении фигуры художника, и функцию преодоления возможности коммуникативной адаптации политического жеста.

Акция Бренера «Чего не доделал Давид» на Лубянской площади в 1995 году на месте демонтированного памятника Дзержинскому имела самой очевидной целью как раз критику модели неолиберальной власти. Бренер, крича под окнами здания ФСБ о том, что он «новый коммерческий директор», оповещал о новом механизме управления и контроля, однако делал он это максимально нелепо и неэффективно, явно без расчета быть услышанным.

В отличие от боди-арта, превратившего культурную критику венских акционистов в форму искусства, достигающего катарсиса через телесные практики художника (в этом ключе работает, к примеру, Марина Абрамович), эксгибиционистские акции московских акционистов используют обнаженное тело в качестве одного из самых сильных спектаклярных средств отказа от коммуникации. Не ограничиваясь использованием тела как художественного материала, они используют его для политической критики самой оппозиции публичного и частного, которая задает распределение смыслов в политическом дискурсе. Телесные акции, таким образом, в московском акционизме направлены не на сдвиг границы, но на ее проблематизацию.

В акциях, критикующих институты современного искусства, антикоммуникативная функция обнаженного тела была реализована, пожалуй, наиболее очевидно. Неудача и ничтожность, которые демонстрируют акционисты-художники, не соответствуют претензии на роль героя, которая обеспечивает художественному критику социальную нишу производителя культурных смыслов. Буквальное отрицание этой роли реализуется в телесных акциях. Тело художника как место столкновения публичного и частного выведено акционистами из сферы утопической перспективы в практику трансформации политического дискурса.

Трансгрессия

Кроме всего прочего, телесные акции выполняют функцию социальной трансгрессии и преодоления культурных табу. Синтез марксизма и фрейдизма в XX веке породил ряд теорий освобождения телесности и сексуальности.

Екатерина Деготь, отмечая сходство между околосюрреалистическим радикальным художником Антоненом Арто и московскими акционистами, видит его именно в общей деструктивной инициативе в отношении языка, которая реализуется в отказе от репрезентативности в пользу прозрачности высказывания.

Примерно в то же время, и тоже на основании этнографических открытий (рассматривая область ритуалов в их функции трансгрессивных практик), Жорж Батай актуализирует «сакральное» как сферу удержания противоречий низкого и высокого, чистого и грязного и т.д. в политическом смысле. Общественное устройство, построенное на исключении «низкого», в корне репрессивно, тогда как карнавальность есть процесс освобождения человеческой сущности через опыт трансгрессии. Сущностная внутренняя разорванность и противоречивость человека должна быть не преодолена, но обострена в собственном революционном потенциале. Такой идее вполне соответствует поведение художника-акциониста, использующего в качестве средства критики образ извращенца.

Либеральная критика с особенной силой акцентирует внимание именно на этой стороне поэтики акционизма — на стратегическом использовании образа извращенца, изгоя или маргинала. Деготь, проводя культурологическую параллель между двумя акционизмами — венским и московским — через тему кризиса²¹, объясняет обращение к трансгрессии все тем же желанием закрепить статус непонятности в фрустрирующей ситуации отсутствия самоидентичности. Это желание, по всей видимости, оценивается ею как единственный механизм осуществления художником его социокультурной функции.

Однако вытеснение фигуры художника-героя художником-извращенцем в московском акционизме за счет критики отчужденности субъекта через систему культурных запретов производит крайне критически дистанцированную политическую стратегию. Оксана Тимофеева в статье «Безработная негативность. Опыт политической онтологии искусства»²², развивая идеи Батая относительно роли политической трансгрессии, в качестве противоположности фигуре художника-

героя, воспроизводящего суверенную власть в автономности культуры, предлагает фигуру безработного художника-маргинала. Маргинальный художник, согласно Тимофеевой, упорствуя в своем деклассированном существовании, противостоит завершению работы тотальности. Такой тезис не только обеспечивает политический потенциал стратегии трансгрессии, но утверждает ее в качестве критерия политичности критики.

Акция переворачивания и столкновения сакрального и профанного «Не верь глазам» Олега Мавроматти спровоцировала властные органы на возбуждение уголовного дела по статье 282 УК («Разжигание национальной, расовой и религиозной вражды»). Роль богохульника, отведенная художнику, лишает его возможности позитивного установления смысла. Насилие со стороны Мавроматти, адресованное, следуя экспертному заключению, «всем христианам», критически воспроизводит сам механизм властного табуирования посредством риторики невозможности, неправомерности, ненормальности и однозначной немыслимости подобного действия в существующей системе смыслообразования. То же касается и акции Александра Бренера с мастурбацией на вышке бассейна «Москва».

Дмитрий Голынкин, отмечая трансгрессивный характер аффективного жеста, тем не менее, отказывает ему в критическом потенциале, признавая за ним лишь функцию выражения агрессии с целью психологической разрядки²³. Он не предполагает использование стратегии насилия или деструкции как критического инструмента, направленного на трансформацию социальной структуры как таковой. В этом его позиция может быть проанализирована с точки зрения идеи Батая о том, что насилие является необходимым условием отношения к Другому.

Либеральная парадигма блокирует дискурсивное функционирование политического искусства в определении политики, искусства и их социальной роли, четко фиксирующим и бесконечно воспроизводящим основание ее собственной легитимности. Это создает препятствие не только для формирования продуктивного дискурса о политическом искусстве, который обеспечил бы критическую динамику политического дискурса в целом,

но и деактуализирует практику акционистского искусства сегодня.

На сегодняшний день мы наблюдаем парадоксальную ситуацию: существование политического искусства признается, и даже фиксируется его всплеск, происходящий на наших глазах. Однако все это выглядит достаточно мистически — как чудесное появление из ниоткуда. Политический и социальный кризисы не вполне объясняют этот всплеск, как и ссылки на поколение, которое удачно (или неудачно) родилось вместе с возможностью прямого политического высказывания. Некритическое представление политизации искусства как «социальной реакции» или «политического симптома» исключает возможность актуализировать критическую позицию политического искусства.

Так определение Антоном Николаевым, лидером группы «Бомбилы», роли акционистов 90-х годов как создателей адекватного языка для оценки и отражения окружающей действительности нивелирует политическую составляющую в дискурсе московского акционизма 90-х и отводит акционистам роль культурных работников — и все это именно за счет некритического использования понятия «политическое искусство». Пожалуй, именно такой взгляд позволил ему высказаться о современном искусстве как о более политизированном, тогда как этот тезис не просто проблематичен, но и очевидно спорен. Развитие сферы политического искусства не отменяет параллельного же развития сферы искусства культурной автономии. Поворот к такой парадигме большинства представителей московского акционизма 90-х нельзя проигнорировать, если мы хотим адекватно оценить ситуацию.

Отсутствие дискурса о политическом искусстве — это не просто игнорирование или безобидное умалчивание, но контрполитический, деполитизирующий жест культурного автономизма. Культурная автономия обеспечивает политическому искусству функцию воспроизводства тотальности культуры как бытия «второго плана» (Теодор Адорно). Отсутствие внятно артикулированной, проблемной дискуссии вокруг политического искусства объясняется не столько неспособностью отреагировать на то или иное явление как на

художественное или, шире, культурное, но и тем, что прочтение этих явлений всегда несет в себе риск, оно всегда открыто для интерпретаций и, возможно, подрывает социокультурный статус самого интерпретатора.

Неудивительно, что Екатерина Деготь, Дмитрий Голынкин и Виктор Тупицын — основные интерпретаторы московского акционизма, — будучи заметными художественными критиками, одинаково распределяют социокультурные роли между критиком и художником. Первый, в их представлении, является единственным авторитетным и полномочным интерпретатором культурной реальности; второй — выразителем социальных противоречий в автономной сфере культуры. Тем самым за художниками отрицается роль социальных агентов, выходящих за пределы автономной сферы культуры, а за искусством — функция социальной и политической критики, выходящей за рамки репрезентации социокультурных и политических противоречий.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Наша формулировка этого правила содержит два слова: “существует” и “общепринятый”. Но мы должны с полным основанием спросить, может ли иметь место такой смысл слова “существовать”, который не совпадал бы со смыслом слова “быть общепринятым”, и не было ли предпочтительным заменить их выражением “быть в (общем) пользовании”» (Остин Д. Как совершать действия при помощи слов // Избранное. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 35).

² Ванейгем Р. Революция повседневной жизни. Трактат об умении жить для молодых поколений. М.: Гилея, 2005.

³ Беньямин В. Париж, столица XIX столетия // Озарения. М.: Мартис, 2000.

⁴ Живов В. Кошунственная поэзия в системе русской культуры // Разыскания в области истории и предисории русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 643.

⁵ Там же.

⁶ Под минимальной семантизацией мы подразумеваем ту функцию обценной лексики, которая позволяет использовать ее в качестве пустых знаков, означающих что угодно, в зависимости от контекста.

⁷ Гройс Б. Генеалогия партиципативного искусства // «ХЖ», № 67–68, 2008.

⁸ См.: Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С. 60; Батай Ж. Проклятая часть: Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006.

⁹ Ursprung P. Catholic Tastes: Hurting and Healing the Body in Viennese Actionism in the 1960s // eds. Jones A., Stephenson A. Performing the Body/Performing the Text. New York, London: Routledge, 1999.

¹⁰ Ibid. P. 138.

¹¹ Деготь Е. Террористический натурализм. М.: Ad Marginem, 1998. С. 78.

¹² Голынкин Д. Современный русский поставангард: Направления, модели, стратегии. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. РИИИ РАН, 1999. С. 163.

¹³ Деготь Е. Указ. соч. С. 75.

¹⁴ См.: Бренер А. Художник из третьего мира (стотысячный манифест) // <http://tapirr.narod.ru/art/b/brener/brener.htm>.

¹⁵ Фуко М. Дискурс и правда: проблематизация паррезии // <http://dironweb.com/klinamen/fila23.html>

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Пензин А. В защиту «грубой мысли» // «ХЖ», № 67–68, 2008.

¹⁹ Там же. С. 18.

²⁰ Гросс О. О преодолении кризиса культуры // ред. Шуман К. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы. М.: Республика, 2002. С. 34.

²¹ Деготь Е. Указ. соч. С. 72.

²² Тимофеева О. Безработная негативность. Опыт политической онтологии искусства // «ХЖ», № 67–68, 2008.

²³ Голынкин Д. Указ. соч. С. 163.

Ольга Грабовская

Родилась в 1989 году в Сочи.
Философ, историк искусства.
Живет в Санкт-Петербурге.



Материал проиллюстрирован фотодокументацией проекта #ОккупайАбай, 2012. Фото: Марк Боярский

Глеб Напреенко «Оккупай» в Москве. Задуматься о месте

1. Эйфория влюбленности

Слово *оссиру* имеет пространственный смысл: оккупировать что-то — значит занять его и изолировать от внешних связей, выделить среди остального пространства как особое место. Это выхватывание одной территории из остального мира напоминает ревность влюбленного.

«Оккупай» создает другую оптику восприятия места, отличную и от взгляда повседневной озабоченности, игнорирующего все нефункциональное, незначимое для своих целей, и от поверхностного взгляда фланирующего гуляки. Взгляд участника «Оккупая» на территорию лагеря на Чистых прудах — взгляд обживающий и, продолжая уже начатую метафору, влюбленный. Подобно тому, как влюбленный может задать вопрос «откуда у тебя этот шрам?», пытаясь проникнуть в историю отметин, оставленных историей на любимом теле, так и памятник Абаю, ранее мало кому известный, оказался облюбован и изучен оккупантами. Выяснилось, например, что поэт писал свободолюбивые стихи, а твиттеровский хэштег #ОккупайАбай дал имя всему лагерю.

Место в «Оккупает» словно проснулось и вернуло оккупантам пласты своих исторических смыслов, ранее не востребуемых. Мелкие детали пространства — извивы бульварных дорожек, расположение деревьев — наделялись новым значением. Значением не только бытовым (здесь у нас будет кухня, а здесь положим коврики и спальные): смысл, отыскиваемый любящим взглядом в приметах, в которые он всматривается, не находится в горизонте бытового и утилитарного. Он ведет в невнятную даль возможного, потен-

циального, но никогда не реализуемого вполне. Важно не столько то, откуда именно взялись приметы, сколько то, что они отсылают к чему-то большему, иному, чем видимость или польза. Все на «Оккупает» казалось значительным, как кажутся значительными детали места преступления.

Но потенциальность, которой наделялись на «Оккупает» все приметы места, не осталась лишь фантазией. Место показало свою действительную способность порождать новое — например, как место встречи. Жизнь многих людей изменилась благодаря встречам в лагере, совместным инициативам, работе над листовками. Реальное пространство лагеря, куда можно физически поместить свое тело, оказалось, сплывает куда больше, чем интернет-пространство или даже нормированный мир отношений с коллегами или однокашниками. Потому власти поспешили прикрыть этот слишком нерегламентированно сближающий людей уличный клуб.

Разгон лагеря ОМОНОм — одна из причин (но не единственная), по которым способность порождать новое, казалось, не вполне реализовала себя. Эйфорическое ощущение возможности чего-то непредставимого было на «Оккупает» куда сильнее, чем на митинге, куда приходишь, уже предполагая какой-то исход, — например, возвращение домой или попадание в автозак. Митинг всегда имеет лозунги и требования, обычно обращенные против чего-то; именно отсутствие упора на требование и отрицание придавало «Оккупает» обаяние позитивной непредсказуемости¹. Эта эйфорическая непредсказуемость раздражала власти, и, перед тем как устроить разгон лагеря, они пытались поместить его в гетто, специ-



ально выделенное для безопасной эйфории. Власти призывали жителей лагеря переместиться в воплощение неолиберального капковского проекта, модернизированный парк Горького, который якобы должен был стать «русским Гайд-парком». К счастью, до этого унижения дело не дошло.

2. Груз возможностей

Однако не только насилие со стороны властей привело «Оккупай» к кризису. Ощущение широты возможностей оказалось грузом — оно неизбежно вызывало вопрос: «А что мы тут все-таки делаем? Что мы можем сделать?»

На «Оккупаете» выяснилось, что «просто» гулять невозможно, сколько бы ни повторялась либеральными ораторами идея «просто» прогулки, на которую «имеет право каждый гражданин». Потому что гулять — это неизбежно что-то порождать. Обнаружилось, что не бывает «просто» места, голого «свободного» пространства. Мифический образ якобы белоснежной, как белая ленточка, подосновы реальности, которая будто бы обнажится, если очистить ее от властных императивов и

предусмотренных способов поведения, оказался неактуальным: это локкова либеральная *tabula rasa* общественного пространства, которой на самом деле не существует. И одна из возможных ошибок самоидентификации, которая искушала некоторых оккупантов, — в попытке игнорировать наличие власти, в идее «нуль-пространства», «просто» прогулки в неместе².

Власть — не нечто внешнее по отношению к «Оккупаете», что можно от него отделить. Да, власти то и дело нарушали процесс порождения нового в лагере, но они сделали возможным его возникновение. «Оккупай» существовал именно в зазоре между разными предусмотренными властью потоками городского движения и способами поведения — на газоне между дорожками, приостанавливая ходьбу по бульвару. Власть задают силовые потоки, обрамляющие «Оккупай», но не как пустое место, а как место потенциалов, скрытых в отношениях между людьми. Эти потенциалы, существующие в любом общественном пространстве, нормализуются и загоняются общественным порядком в русла. «Оккупай» — ост-

ровок турбулентности, возникший хотя и между устоявшимися потоками, но именно благодаря их наличию.

Важная роль насилия в обрамлении пространства лагеря порой становилась видимой: в цепочках ОМОНа на Чистых прудах или в рядах автозакв по периметру лагеря на Баррикадной. Именно властный порядок задавал структуру пространства. Но и не только пространства: сами оккупанты, сами участники лагеря стали таковыми только перед лицом определенного типа современной власти. Личность — это место в глазах власти. Как утверждал Альтюссер, субъект возникает в оклике полицейским, в интерпелляции идеологией, или, как вторил ему Лакан, личность — это параноя. Идея отвоевывания места предполагает сопротивление, предполагает присутствие Другого, который претендует на это место и которому оно уже принадлежит. Именно схватка с Другим придает месту ценность.

Но, опять же, «Оккупай» не был только отпором власти, он все время был чем-то еще, для каждого его участника — чем-то своим. Это дисперсное «что-то еще» было сутью «Оккупая», особым способом представлять перед Другим, который невозможен, например, на обычном митинге, когда люди идут под общими знаменами или несут баннеры с общими лозунгами. Нельзя свести «Оккупай» к простой конфронтации с властью, так же как нельзя привести всех его участников с самыми разными идеями к общему знаменателю.

Именно дисперсность, разнородность участников — одна из причин, породивших сложности в самосознании «Оккупая». Чтобы продолжаться и не распадаться, ему необходимо было осознать себя перед лицом власти, в пространстве между урегулированными ею потоками, но не как единое место с определенной функцией (как, например, театр или метро), а как место, исполненное дисперсных потенциалов, не как единое целое, а как множество, пользуясь термином Паоло Вирно³. Операция самосознания, одним из инструментов которой пыталась быть ассамблея, не вполне удалась — и, возможно, это результат внутренней противоречивости «Оккупая». Неартикулированность общего дела на «Оккупаете» была его неотъемлемой частью, частью его

обаяния. Но смутная необходимость артикулировать, кто мы и зачем находимся здесь вместе, и невозможность такой артикуляции привели «Оккупай» к закату не в меньшей степени, чем разгон властями.

3. Приманка и *General Intellect*

Что могло бы стать общей базой для участников «Оккупая» во всей их дисперсности? Для этого стоит обратиться к возникновению русского «Оккупая» — пока он еще не назывался «Оккупаете». Лагерь возник после разгона митинга 6 мая на Болотной площади и последовавшей за ним миграции по бульварам и переулкам, когда «гуляющие» словно служили приманкой для представителей власти — гонящихся за ними омонцев и полицейских. Участники «гуляний» то расходились, рассыпаясь мелкими группками по дворам, то снова собирались и толпой переходили с места на место, уводя за собой автозаки и отряды ОМОНа. Такая миграция напоминала ситуационистскую практику дрейфа.

Итак, в основании «Оккупая» была заложена идея о пространстве в состоянии всегда возможной перемены, смены, ухода, кочевья, увлекающего за собой внимание власти. Это желание быть ускользающей приманкой в глазах Другого нашло свое продолжение в издававшихся оккупантами листовках, обращенных к населению или ОМОНу. Целью этих листовок было и заявить о себе, и пробудить в адресатах волнение, тревогу — вытолкнуть их из устоявшегося потока жизни в состояние турбулентности. Насколько упоительным было для участников лагеря самоощущение лаковой приманки с точки зрения власти, показывает реакция оккупантов на проносившиеся по бульварам автозаки: их встречали свистом и аплодисментами в ожидании «винтажа».

Стремление выглядеть приманкой в глазах Другого, умение рассыпаться на множество единиц и опять собраться, готовность к постоянной смене позиций резонирует с современным устройством трудового поля и отсылает к «Грамматике множеств» Паоло Вирно⁴. Современный офисный клерк, журналист, переводчик — любой работник нематериального труда пребывает в состоянии постоянной необходимости саморепрезентации в глазах работодателя, в глазах Другого. Они не вли-

саны ни в какую стабильную структуру, не защищены и отвечают только сами за себя. Эта ситуация получает продолжение-перевертыш в оккупаевской идее заявлять о себе без всяких репрезентаций самим своим присутствием. Аналогичным образом постфордистское требование трудовой мобильности превратилось на «Оккупае» в постоянную готовность к миграции.

В генезисе русского «Оккупая» из дрейфа по бульварам видно, почему название «Оккупай» не было просто заимствованным из интернационального контекста ярлыком или брендом: большинство его участников также причастны постфордистской проблематике Первого мира, мира «Грамматики множеств». Рождение лагеря из низовой инициативы отвечало самой логике международного «Оккупая» — логике абсолютной горизонтальности, а не спуска идеи сверху, хотя ориентация на нью-йоркский «Оккупай» придала происходящему в Москве «вертикальную» доминанту — идею, что нам есть, на что равняться и чему подражать. Некоторые до сих пор избегают привнесенного извне международного слова «оккупай» и называют лагерь «Абаем»; но именно в таком ходе мысли есть что-то подлинно оккупаевское: нежелание соотносить себя ни с какой большей величиной, ни с каким конкретным требованием.

Обращение к идеям Вирно позволяет уточнить высказанную выше высокопарную идею об исполненности пространства лагеря потенциями. Согласно Вирно, индивидуумы, образующие постфордистское множество, имеют общую базу *General Intellect* — это «"общие места" разума, общие лингвистическо-познавательные способности нашего вида»⁵. Именно они составляют первооснову, которая, не позволяя четко выделить идентичность, тем не менее предоставляет возможность разных вариантов субъективации; именно готовность к смене субъективаций при сохранении базы *General Intellect* востребована в постфордистском производстве. Общественное пространство «Оккупай» — это не *tabula rasa*, а *General Intellect*: при освобождении пространства обнаруживается не нейтральная пустота, а «фоновое излучение» современного постфордистского города.

Одна из проблем «Оккупая» — вопрос, как множество субъективаций на базе *General Intellect* способно дать какую-то идентичность всем присутствующим? Как возможно самосознание множества не через единство, не через фиксированную идентичность, как у классического пролетариата, и при этом не сводящееся к позиции приманки в глазах Другого?

4. Оставшиеся за спиной

Проблемы русского «Оккупая» касались не только самосознания множества или отношения к возможному насилию со стороны властей, но были связаны и с противоречивостью положения «Оккупая» в общественной структуре. Сложность внутренних сегрегаций «Оккупая» — это не просто дисперсное множество субъективаций. Она указывает на сложность самого российского общества, далеко не идентичного западному постфордизму. В ситуации, описанной Вирно, находятся далеко не все российские трудящиеся — например, необходимость постоянной репрезентации себя как уникального товара, характерная для работников постфордистской неолиберальной экономики, соседствует с доживающими по инерции свой век остатками советской модели общества. Важно определить место «Оккупая» в его отношении не только к власти, но и ко всей структуре общества, к огромной части населения, оставшейся у него за спиной. Формат «Оккупая» в том виде, в котором он состоялся в Москве, — достояние узкой классовой прослойки: фраза «Нас 99%» не могла прижиться в России из-за слишком очевидного разрыва даже между оккупантами и прохожими на бульваре.

Открытый, казалось бы, абсолютно кому угодно «Оккупай» в своей установке на прямую демократию, на саморепрезентацию оказался замкнут на тех, у кого есть время, силы, интерес и желание, чтобы этими практиками заниматься. И если для прослойки потенциальных участников «Оккупая» возможна идея прямой репрезентации себя, то что делать с остальным населением? Кто будет говорить за него? Актуальна ли для него идея прямой саморепрезентации? Тот же вопрос можно задать и относительно международного «Оккупая», невозможного

в Третьем мире. Те, кто занимается «Оккупацией» и прямой саморепрезентацией, говорят только от своего имени, но при этом экономически и политически связаны с громадными массами населения, оставшимися вне пространства лагеря. Все мы зависим от российских нефтяников или рабочих китайских заводов, которые на «Оккупай» никогда не выйдут.

В этом контексте невозможность сформулировать требования на «Оккупае» — не только избегание всякой фиксации своей позиции, но и честное признание невозможности говорить от имени всего общества, на «Оккупае» не присутствующего. Молчание «Оккупая» — честное следствие заложенной в его основу идеи: мы есть то, что мы есть, и можем говорить только от своего имени и, в первую очередь, только собственным присутствием. Ревниво-любовное изъятие «Оккупая» из остального мира, о котором шла речь в начале статьи, было важным эмансипирующим актом, но оно также сигнализировало об ограниченности самой идеи подобного лагеря.

5. Голова и тело

Коллизии самосознания русского «Оккупая» в общественном контексте выразились в истории его ассамблеи, призванной реализовать идеи прямой демократии. Когда она появилась через пару дней после возникновения лагеря, многие встретили ее с энтузиазмом, так как она отвечала на запрос: разобраться, что же мы тут делаем. В частности, ассамблея смогла породить агитационную и финансовую группы. Но постепенно ассамблея как способ самосознания замкнулась на себе, как замыкается на себе сознание, не имеющее деятельного контакта с реальностью.

Тем более что ассамблея была формой, перенятая у «Оккупируй Уолл-стрит», а не непосредственно выросшей из самого лагеря, — в ней был элемент насилия, необходимости правильного «левого» самосознания лагеря по образцу западного «Оккупая». Ассамблея проявляла вполне понятную с левых позиций нетерпимость к приходящим в лагерь «лидерам» или к желающим участвовать в ассамблее националистам. Действительно, идеи лидерства или национальной сегрегации противоречат



самым основам «Оккупая». Но, с другой стороны, нетерпимость ассамблеи к этим идеям указывала на ее слабость как орудия, способного убедительно указать на подлинную базу «Оккупая». Ведь многие участники лагеря действительно хотели видеть «лидеров» или симпатизировали националистическим идеям, а ассамблея оказалась неспособной выявить объединяющую оккупантов основу и дать этой основе как-то эффективно реализоваться. Да и что вообще это значит — дать реализовать основе, если понимать эту основу как *General Intellect*? Возможно ли это вообще в рамках отдельно взятого «Оккупая»?

Если какое-то время лагерь и ассамблея существовали гармонично, то позже наметился разрыв между поисками структуры и изначальной базой живого присутствия в лагере. Итогом этой ситуации стало разделение «тела» «Оккупая» и его «сознания», ассамблеи, после очередной атаки полиции, когда лагерь переместился на Арбат, а ассамблея собиралась отдельно на Баррикадной. Телесное присутствие отделилось от структуры, что вскоре привело к упадку обоих.

6. Неизбежная ложь репрезентаций?

История с ассамблеей — один из симптомов антиномичности «Оккупая», его противо-

речивых отношений с репрезентацией. Отрицая репрезентацию на любом уровне, не связанный непосредственно с присутствием человека, с его телесностью, «Оккупай», тем не менее, вынужден представлять себя остальному обществу, завязан на постоянное обновление репрезентации. Органом репрезентации в глазах остального общества претендовала быть ассамблея: например, именно утвержденные на ней решения озвучивались полицейским. Однако ассамблея вызывала у членов «Оккупая» не меньшее недовольство, чем у иных — присутствовавшие в лагере парламентские политики ее обвиняли именно в том, что она не представляет лагерь.

Та ассамблея, на которой мне довелось побывать в Петербурге, на Исаакиевской площади, выглядела удивительно: больше часа обсуждались жесты и регламент проведения ассамблеи, причем это был не первый сеанс такого обсуждения. Участники ассамблеи словно пытались выстроить новый универсальный язык жестов, который позволил бы всем максимально эффективно общаться, победив заложенное в языке отчуждение. Однако попытка построения такого неотчужденного языка буксовала, превращая ассамблею в герметичную самовоспроизводящуюся машину. Усталость от репрезентаций со свойствен-

ной им ложью оказывается неотделима от необходимости их постоянного производства.

Показательны отношения «Оккупая» с медиа: постоянная видео- и фотофиксация, прямая онлайн-трансляция стали важной составляющей лагеря, дополняя телесность масс-медийной репрезентацией. Само нерусское слово «оккупай» стало чем-то вроде бренда для СМИ, в том числе международных. Такую же антиномию можно обнаружить в деятельности *Pussy Riot*, если вспомнить неоднократно выдвигавшееся им обвинение в медийности и даже поповости. И *Pussy Riot*, и «Оккупай» — движения, хотя и отрицающие репрезентацию в поле власти, в поле идеологии, за их лживость и неадекватность и использующие тактику внезапного телесного вторжения в неположенное общественное пространство, но одновременно тянущиеся к появлению в медийном поле ради резонанса и эффекта; движения, настаивающие на своей коллективности и даже анонимности (у нас нет лидеров), но именно в своей коллективности и анонимности узнаваемые. Ассамблею, венчающую «Оккупай», можно уподобить ярким балаклавам на головах *Pussy Riot*. И ассамблея, и балаклавы могут вызывать раздражение — так как выходят в пространство лжи, свойственной всякой репрезентации, к чему особенно чутки люди в современной России, где механизмы репрезентации кажутся абсолютно дисфункциональными, неадекватными реальности: история политических протестов началась именно с возмущенного движения «За честные выборы!».

Интересно, что «Оккупай» возник на повороте этого движения, когда надежды на пере-выборы затмились пока невнятной новой повесткой, повесткой нешуточного гнева, который не столько связан с требованием верной репрезентации, сколько заменяет всякую репрезентацию агрессивным, минимально отчужденным телесным действием. Днем такого действия стало 6 мая, ознаменовавшееся драками с полицией. «Оккупай» можно рассматривать как продолжение этого выплеска энергии, возникшего после расставания с надеждой на «верную» репрезентацию и «честные» выборы, выплеска непосредственно и отчаянно ищущего нового. «Оккупай» поставил вопрос: как превратить низовой порыв и

горизонтальные отношения в оружие идеологической борьбы, если эта борьба неизбежно требует лжи репрезентации?

Понимание «Оккупая» через смутные потенции, множество, *General Intellect*, двойственное отношение к репрезентации, которое обрисовано в этом тексте, разумеется, не единственно возможное. Но оно ближе к реальности, чем, например, восприятие лагеря как разновидности Майдана, как орудия жесткого требования.

«Оккупай» стал для его молодых участников не способом решительной декларации требований, но опытом выработки политического самосознания, ставящего вопросы о месте политических практик в обществе. Пусть этот опыт не привел ни к какому видимому эффекту, но его в его обаянии и лабораторной ограниченности можно уподобить множеству подобных судьбоносных юношеских опытов — вроде клятвы Герцена и Огарева на Воробьевых горах. Тоже наивная (как могут двое изменить мир?), она стала вехой для ее участников, густком возможностей и надежд, дающим импульс дальнейшему движению.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Митинг с его потенциалом отрицания и «Оккупай» с его позитивностью сопоставляла, например, Марта Рослер в журнале *October*: Rosler M. Occupy Response // *October*, № 142, Fall 2012.

² Пространственную специфику «Оккупая» как попытки создания свободного пространства для всякого возможного высказывания разбирает в своей статье Уильям Томас Митчелл: Mitchell W.J.T. Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation // *Critical Inquiry*, Vol. 39, No. 1, Autumn 2012.

³ Вирно П. Грамматика множеств. К анализу форм современной жизни. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 40.

Глеб Напреенко

Родился в 1989 году в Москве.

Историк искусства, художественный критик.

Живет в Москве.

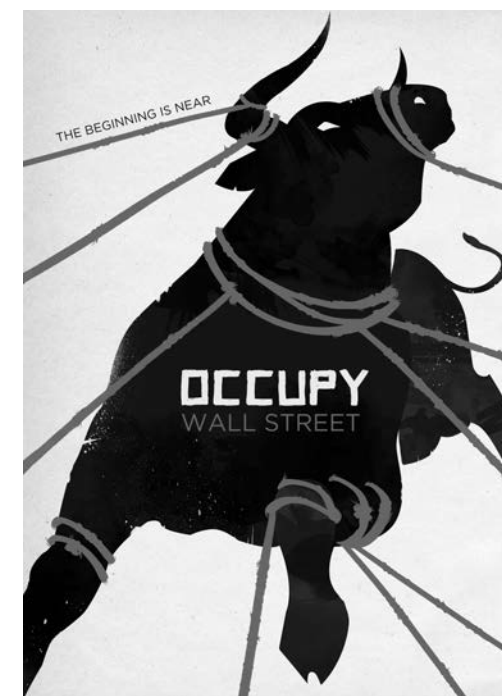




Материал проиллюстрирован плакатами международного движения «Оккупай»

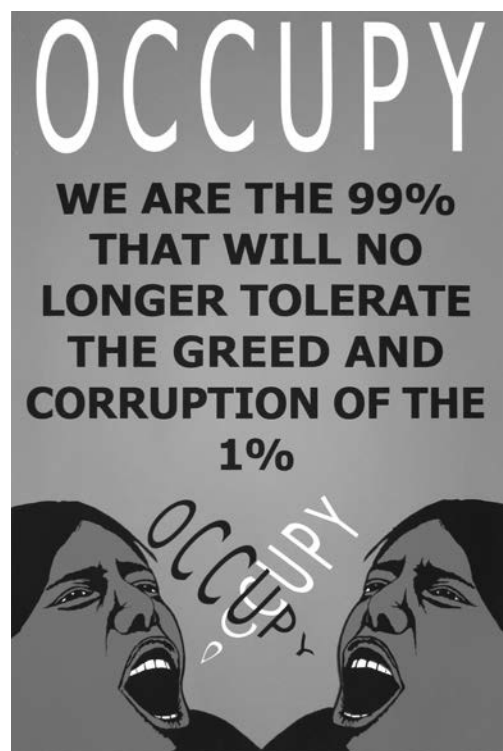
Геральд Рауниг Молекулярная забастовка*

17 сентября 2011 года. Участники шествия по Нижнему Манхэттену выбирают конечной точкой своего дрейфа небольшой парк рядом с гигантской стройплощадкой Всемирного торгового центра. Площадь, где располагается парк, раньше была общественной. Сегодня она находится в собственности риэлтерской корпорации *Brookfield Properties* и носит имя ее главы Джона Зукотти. Однако на старых картах округа площадь значится под другим именем: Либерти плаза — Площадь свободы. Демонстранты решили оккупировать эту территорию не столько в знак универалистского призыва к свободе, сколько для того, чтобы добавить еще одну деталь к абстрактной машине, которая весь этот год задавала траекторию политического движения — особенно в средиземноморском регионе. Наиболее сильным элементом этой абстрактной машины была, пожалуй, египетская фаза «арабской весны» центром которой стала Площадь Тахрир — египетская Площадь свободы. Оккупируя еще одну площадь свободы — рядом с Уолл-стрит — прекаризованные демонстранты пытаются не только прервать подчиненную детерриториализацию (потoki, идущие через глобальный финансовый центр), но также взять на вооружение практики, при помощи которых сегодняшний активизм по-новому де- и ретерриториализирует их время, социальность и саму жизнь.



В своем последнем лекционном курсе, озаглавленном «Мужество истины»¹, Мишель Фуко исследовал скандальную жизнь киников, по отношению к которым он применял понятие «философский активизм». Используя это словосочетание, он не пытался при-

* Текст был представлен 23 сентября 2001 года в качестве доклада на саммите «Креативное время», проходившем в центре исполнительских искусств Skirball университета Нью-Йорка, и посвящен протестующим — участникам движения «Оккупируй Уолл-стрит».



дать привилегированный статус деятельности философов или тем более свести активизм к когнитивной способности. Скорее, философ-киник представлял для Фуко более общую форму активизма, форму изменения мира и создания новых миров. В поздний период своего творчества он пришел к пониманию философского активизма как «активизма в мире и против мира».

Кинический философ — это в первую очередь образцовая, анекдотическая и почти что мифическая фигура Диогена, человека без постоянного места жительства (не считая бочки), живущего абсолютно публичной жизнью, скандального, известного за привычку прилюдно мастурбировать, а также практикующего *паррезию* — особый тип речи, когда человек «говорит все», что у него на уме, даже если это может быть очень опасным. Для киников именно в этой речевой практике искусство существования обретает единство с дискурсом истины. Фукольдиданская «история жизни как возможной

красоты» представляет древнегреческий кинизм как ключевой этап всей генеалогии скандальных, непокорных и самосозидающих форм жизни. Фуко прослеживал исторические актуализации кинического активизма в миноритарных еретических движениях Средневековья, политических революциях эпохи современности, а также (что может показаться слегка странным) в XIX веке — в теме жизни художника. И здесь я бы хотел добавить к фукольдиданской генеалогии новые активистские практики XXI века: антиглобалистское движение, социальные форумы, антирасистские лагеря против границ, квир-феминистский активизм, транснациональные забастовки мигрантов и Первомайское движение precarious работников. За последний год эти новые формы активизма стали с предельной интенсивностью распространяться по всему средиземноморскому региону: начиная с захватов университетов и кончая «арабской весной» и оккупацией центральных площадей в Греции, Испании и Израиле. Круглосуточные сидячие забастовки на Площади 7 ноября в Тунисе, революционные оккупации Площади Тахрир в Египте и площади Пуэрта-дель-Соль в Мадриде, палаточная демонстрация на бульваре Ротшильд в Тель-Авиве. У всех этих новых форм активизма много общего: апроприация реального пространства, борьба с прекарризацией, жесткой конкуренцией и безудержностью современного производства, нежелание создавать представительские органы и объединение в транснациональную цепь социальных движений. Тем не менее, можно выделить три специфических вектора, в направлении которых эти активистские инициативы вступают на новую территорию: поиск новых форм жизни, изобретение радикально инклюзивных форм организации и настаивание на реапроприации времени.

1. Изобретение новых форм жизни

Когда вслед за революциями Фуко вводил в свою генеалогию кинизма искусство, его интересует не столько классическая эстетика или экзистенциалистская теория искусства, сколько искусство, которое «может придавать нашему существованию особую форму, радикально отличающуюся от всех прочих»²,

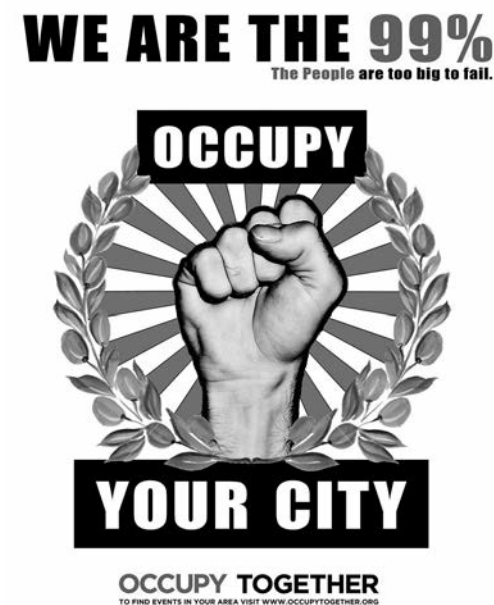
форму, которая создает себя сама и заново себя изобретает, особую «эстетику существования».

Эстетика как этика, как изобретение новых моделей субъективации и новых форм (совместной) жизни, существование как эстетический объект, жизнь как прекрасное произведение. Этот этико-эстетический аспект формирования жизни ни в коем случае не следует понимать в духе индивидуалистической стилизации. И хотя дендизм и экзистенциализм, безусловно, принадлежат к генеалогии «эстетики существования», само это понятие не отсылает к эстетизации существования художника. Напротив, примеры, приводимые Фуко, отсылают скорее к понятиям отношения и обмена и не связаны с реализацией чистой и автономной самотождественности. Формирование жизни как совместного проживания происходит на микро- и макрофизическом уровнях — через формирование индивидуального тела и общественных отношений соответственно. В своем курсе лекций Фуко четко это проговаривает: «Основывая свой анализ кинизма на теме индивидуализма, мы, однако, рискуем упустить то, что с моей точки зрения является одним из [его] фундаментальных измерений, ключевую проблему кинизма — проблему установления взаимоотношений между формами существования и манифестацией истины»³. Философский активизм не связан с образцовой философской или артистической жизнью вне отношений, «на краю мира». Киники живут в мире, против мира, в горизонте другого мира. Выражаясь словами Фуко, они «утвердили эту инаковость другой жизни — не просто как выбор другой, счастливой, суверенной жизни, но как практику активизма, в горизонте которого находится другой мир»⁴.

Это понимание другой жизни, делающей возможным и другой мир, тем более уместно в случае коллективного кинизма, или, точнее, молекулярного кинизма сегодняшних активистских инициатив. В центре этого молекулярного кинизма находится не индивидуальный философ, не художник-денди и не экзистенциалистский активист — скорее, ключевыми здесь являются отношения обмена между множеством сингулярностей,

практикующих непокорные, неподчиняющиеся, индустриальные формы жизни.

Если воспринимать сегодняшние революции не только как молярные, то есть как в узком смысле политические проекты, но также и как молекулярные, тогда наряду с политическим проектом находит свое место и эстетика существования — как «непрерывная и постоянно возобновляемая работа формирования [жизни]»⁵ и совместного проживания. Современное понятие молекулярной революции предполагает наличие этико-эстетического уровня трансформации форм жизни в прекрасную и благую жизнь, а также становление трансконтинентальных форм совместного проживания: микромашин, которые в своей сингулярной ситуативности формируют непокорные способы существования и субъективации и развивают искусство существования и техники жизни, а также транслокальных, глобальных абстрактных машин. Кроме того молекулярная революция включает в себя и «этическую революцию», к которой в конце своего манифеста призывают активисты испанского Движения 15 мая. Множество, которое, начиная с 15 мая, на несколько недель оккупировало главные площади испан-





ских городов, не особо заинтересовано в завоевании символического пространства и внимании медиа. Они оккупируют площади, присваивают их, делая своими — пусть даже понимая, что это ненадолго. И тем не менее это время — решающее, чрезвычайно важное для их жизни время, время ассамблей, общественное время совместного проживания и сна на оккупированных площадях. Эта новая этико-эстетическая парадигма стремится к революции через формирование собственных жизней и совместного проживания. Призыв к этической революции не имеет никакого отношения ни к требованию других, лучших политиков, ни даже к очевидному требованию устранения коррумпированной политики как таковой. Напротив, это требование, которое протестующие обращают к самим себе, — призыв к фундаментальным преобразованиям, к созданию неподчиняющихся машинных типов жизни, непокорных производств и нонконформных форм совместного проживания.

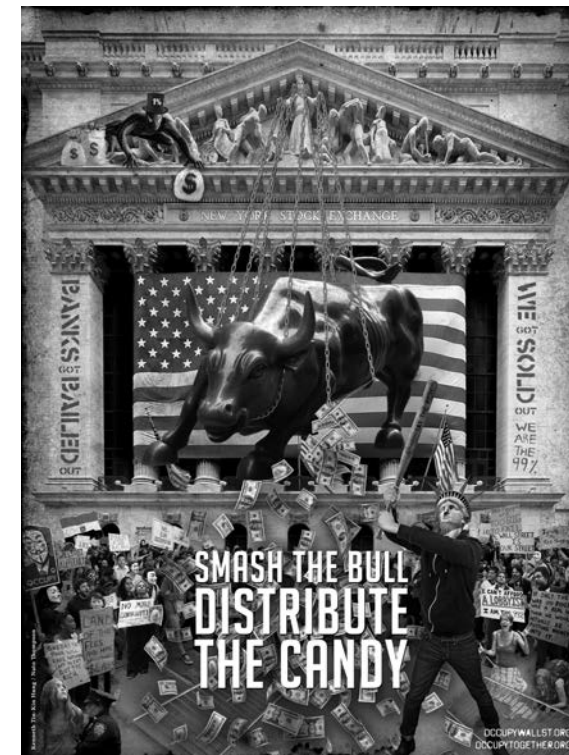
2. Изобретение новых способов организации

Когда представители сегодняшних активистских инициатив выступают против односторонней молярной процедуры, это не значит, что они игнорируют вопросы организации и ретерриториализации. И все же расчерчивание времени и пространства находит собственные молекулярные процедуры. Молекулярные способы организации не органичны, а скорее оргически-индустриальны, не основываются на репрезентации, а являются нерепрезентационистскими, не иерархичны, а радикально инклюзивны. Молекулярность не ориентирована на захват государственной власти — она действует в порах повседневной жизни, в молекулах ее форм. Молярная организация возникает как рифленая ретерриториализация, она сосредотачивает борьбу на одной основной проблеме, главном противоречии, господине. В молекулярном мире дисперсии и множественности нужна другая ретерриториализация: инклюзивная и трансверсальная, вне индивидуальных или коллективных привилегий. Трансверсальность означает, что движения ретерриториализации и детерриториализации не преследуют какой-либо конкретной цели, не устанавливают и не охраняют какие-либо привилегии. Они сглаживают и расчерчивают территории, пересекая их насквозь. Особые права каждой сингулярности диаметрально противоположны индивидуальным или коллективным привилегиям. Но эти права имеют место лишь там, где каждая сингулярность может полностью проживать свою особость, пробовать свою форму сосуществования, расчерчивая собственное время. Привилегированного положения нет ни у интеллектуалов, ни у художников, ни у активистов. Молекулярная борьба возникает случайно и распространяется через пространства, случайные по отношению к случайности, породившей эту борьбу. Молекулярную организацию никто не возглавляет.

Кинический философ — это антикороль. Практика философского активизма невозможна в форме сект, сообществ и любых других малочисленных объединений. В кинизме вообще нет сообщества. Киническая форма философского активизма, согласно Фуко, «открыта, то есть, иначе говоря, это активизм,

обращенный абсолютно к каждому»⁶. Эта открытость получает свое развитие в практиках нового молекулярного активизма. С точки зрения активистов она ставит радикальную инклюзивность в центр ассамблей, дискуссий и действий. Это «активизм, обращенный абсолютно к каждому», но при этом действующий не универсалистски, а трансверсально — примером тому палаточный лагерь на бульваре Ротшильд в Тель-Авиве, где в сентябре 2011 года произошла самая массовая в истории Израиля демонстрация в защиту социальной справедливости. Здесь радикальная инклюзивность — это в первую очередь организация открытой среды, в которой право на жизненное пространство для каждого не только требуется, но и реализуется в ходе самих протестов. Палаточные комплексы, ассамблеи, дискуссии — все это живые примеры радикальной инклюзивности и трансверсальности протестного движения.

В случае движения «Оккупируй Уолл-стрит» тенденция к радикальной инклюзивности проявляется в первую очередь в изобретении и развитии генеральных ассамблей. Причем это не столько «генеральные ассамблеи» в общепринятом смысле слова — скорее речь идет о трансверсальных сборках сингулярностей, оживляющих низовые демократические опыты антиглобалистского движения и социальных форумов и развивающих их в форму своеобразного многоголосия. Взять, например, новую процедуру звукоусиления, изобретенную почти что по чистой случайности и под давлением необходимости: из-за того, что полиция запретила протестующим использовать микрофоны, мегафоны или любые другие технические средства звукоусиления, они начали хором повторять каждое предложение, произносимое выступающими. Смысл этого повторения заключается в первую очередь в том, чтобы речь выступающих могли слышать и понимать сотни людей, находящихся в открытом пространстве. И тем не менее, хор как средство звукоусиления не является здесь ни нейтральным медиумом для передачи сообщения, ни признаком эйфорической поддержки выступающих. Возможна ситуация, когда хор, в котором все произносят одно и то же, по факту оказывается многоголосым и дифференцированным: один поддерживает



выступающего при помощи жестов рук, другой, используя другие жесты, демонстрирует свое несогласие, а третий вообще отворачивается от выступающего, чтобы тем, кто стоит за ним, было лучше слышно.

3. Индустриальная реапроприация времени

Подобно тому, как кинический философ, живя оскорбительно прозрачной жизнью, ищет скандала, новые активистские инициативы выражаются абсолютно открыто, буквально воспринимая пустое обещание «публичного пространства». Это максимально публичное упражнение в девиантных способах субъективации — не столько или не только в наготе, бездомности и распушенности, собственных киникам, но главным образом в игре с парадоксом публичности: публичного пространства не существует, особенно в гладком пространстве городских центров, будь то туристические «не-места» вроде площади Пуэрта-дель-Соль или бульвара Ротшильд,



приватизированная зона Зукотти-парка или оживленная площадь Тахрир. Но несмотря на это (а, может, наоборот, именно по этой причине) новые активистские движения оккупируют центральные площади, превращая их в общие места, совершая парадоксальную провокацию нормативности и нормализации. Однако помимо пространственной ретерриториализации деятельность протестующих характеризует в первую очередь реапроприация времени. Посреди нервной полиритмичности ненадежной жизни, этой смеси одержимости и меланхолии, они изобретают избыток, посреди подчинения — создают желание неподчинения. Посреди спешки в отсутствие чувства времени прекарные забастовщики настаивают на иных отношениях времени, они расчерчивают время в терпеливости ассамблей, они живут, бодрствуют и спят на площадях, нащупывая первые, зачаточные возможности новой формы сопротивления — молекулярной забастовки.

Протестующие серьезно относятся к пространству и времени, которые они организуют, расчерчивают, делают рифлеными. Они не жалеют времени для долгих, терпеливых

дискуссий, оставаясь на площадях и создавая новые формы повседневной жизни — пусть даже ненадолго. Молекулярная забастовка разбрасывает эти новые малые длительности посреди повседневной жизни, которая до этого была безграничной. Их установление, однако, сперва потребует событийного разрыва с подчиненной детерриториализацией машинного капитализма. Молекулярная забастовка — это одновременно и длительность, и разрыв. Это не уход, не бегство от мира сего и не перерыв. Молекулярная забастовка — это брешь во временном режиме подчиненной детерриториализации, которую мы пробиваем, чтобы пробовать новые формы жизни, новые формы организации, новые отношения времени. Это уже не просто борьба за сокращение рабочего времени, а скорее за совершенно новое расчерчивание времени как целого. В машинном капитализме речь идет о целом, о тотальности времени и его полной апроприации. Молекулярная забастовка — это борьба за реапроприацию времени, его расчерчивание, отрезок за отрезком. Новые «вобблис» будут не Индустриальными рабочими мира, а скорее Индустриальными рабочими мира, громадной всеохватывающей индустрией, не покоряющейся подчиненной детерриториализации и одновременно проводящей собственную ретерриториализацию, индустриальной ритуальностью, опасным классом, который больше не позволит, чтобы его время воровали.

**Перевод с английского
ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА**

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Foucault M. The Courage of Truth. London: Palgrave Macmillan, 2011.

² Ibid. P. 187.

³ Ibid. P. 284.

⁴ Ibid. P. 287.

⁵ Ibid. P. 162.

⁶ Ibid. P. 284.

Геральд Рауниг

Родился в 1963 году в Вене.

Философ, теоретик искусства.

Живет в Вене.

Елена Трубина

Город: стратегии и тактики



Материал проиллюстрирован проектами Тимофея Ради разных лет

Виктор Мизиано: Недавнее знакомство с вашей книгой заставило меня вспомнить фразу Вальтера Беньямина. Присматриваясь к Парижу второй половины XIX века, он заметил, что экстерьер города в то время понимался как жилой интерьер. В свою очередь, Джулио Карло Арбан, великий критик и историк искусства, имея в виду тот же исторический период и тот же город, как-то обронил: «Трагедия Родена в том, что он пытался поставить памятник немонументальной эпохе».

И в самом деле — несколько столетий союз искусства и города воплощали преимущественно памятники, которые были местом встречи городского пространства и консолидирующих общество идей. Однако в какой-то момент социальная ткань города стала отторгать эту художественную форму, разоблачая ее неспособность поддерживать этот союз. В настоящее время в Москве — как и во многих других местах — мы наблюдаем, как городские власти делают ставку на так называемый



паблик-арт, понятый в развлекательном, аттракционном духе. Противоположностью ему может служить импульсивный, отчаянный акционизм. Разумеется, этим заочным противостоянием Капкова и группы «Война» не исчерпываются примеры актуальных попыток возобновить диалог искусства и города, но, пожалуй, именно эти две крайности представляются наиболее симптоматичными.

Предполагая, что проблематика города должна быть вам ближе, чем художественные сюжеты, я предлагаю взять за отправную точку нашего разговора современный социальный и урбанистический контекст. Какой вызов бросает современный город искусству? Что ему от искусства нужно? Какие возможности он открывает для современных художников? Какие художественные формы и страте-

гии может породить современная социальная ткань города?

Елена Трубина: Беньямин, вглядываясь в парижские пространства, описывает частного человека, для которого его жилище — вселенная, позволяющая питать разнообразные иллюзии. Культивирование иллюзий посредством интерьера требует средств. Средства возникают в ходе преследования деловых интересов, которые лучше не смешивать с интересами общественными. Это очень узнаваемый человеческий тип, и в его реакциях, скажем, на интервенции стрит-артистов (я их собирала) сквозят две вещи. Во-первых, он проецирует свои представления об упорядоченном, стильном, чистом интерьере на городские места и огорчается, если видит в них следы совсем других представлений о том, что можно сделать с пространством. Во-вторых, он ценит социальный порядок. Именно социальный порядок гарантирует, что бизнес останется налаженным и средства на «иллюзии» продолжат поступать. Соответственно, акционизм поражает таких людей своей иррациональностью. Эскапады акционистов озадачивают тем, что при этом, как кажется нашему деятелю, упускается шанс извлечь выгоду из своей креативности, раскрутить, скажем, персональный бренд, чтобы можно было какие-то подписанные вещи продавать.

Этот тип, обнаруженный Беньямином в Париже XIX века, — ценящий приватность, равнодушный ко всему общественному прагматик — сегодня потому повсеместен, что капитализм тотален. В этом и состоит главный вызов современного города искусству. Вызов, который выливается в симбиоз. Если для тебя \$25 за билет в хороший музей слишком серьезные деньги, то *Bank of America* придет на помощь, оплатив тебе и тысячам других бесплатное посещение по пятницам. Ты будешь бродить по залам, восхищаясь, среди прочего, качеством кураторской работы и понимая, сколько средств филантропов вложено в твое наслаждение. Став «патроном» Метрополитен-опера (потому что другого способа купить билеты на «Кольцо» Вагнера в постановке Робера Лепажа не нашлось), ты вместе с тем становишься и объектом тщательной персо-

нальной работы фандрайзеров театра, которые частыми звонками и элегантными письмами будут побуждать тебя жертвовать больше и больше.

Город с тобой как образованным слушателем и зрителем говорит устами тех, кого Бурдые называет культурными посредниками. Если те представляют культурную институцию с именем, то она может существовать даже в отсутствие государственной поддержки, как, если привести другой пример, радиостанции, транслирующие кантри или джаз.

Вы правы: монументальность не работает сегодня, особенно если она воплощена в традиционной фигуративной эстетике. «Монстрики» Церетели во внутреннем дворе московского кафе «Март» заслуженно становятся предметом озадаченного разглядывания и недобрых шуток. Возведенная осенью 2012 года при входе в джентрифицированный сто тридцатый, деревянный квартал Иркутска «Бабра» — огромный бронзовый мифологический тигр с соболем в зубах, символ города, — стала предметом дискуссий культурной общественности, продолжавшихся несколько месяцев. Можно спорить, завершилась ли «церетелизация» всей России, но ведь почти в каждом городе вас с грустью подведут к плоду дружбы губернатора либо мэра и его любимого скульптора. Иными словами, традиционная фигуративная монументальность повсеместно ассоциируется с национализмом и имперскостью; люди у нас привыкли искать в новых монументах следы специфического политически-эстетического альянса. Когда на наших улицах появляются подобные «бабры», мне всегда интересно, сколько альтернативных проектов рассматривалось в высоких кабинетах (и рассматривалось ли)...

Мне кажется, главная художественная стратегия, на которую многие города сегодня делают ставку, — это новые «иконические» здания. Такие штучные, спроектированные звездами-архитекторами сооружения воплощают стремление городов (и тех, кто ими управляет) сыграть на логике символической дифференциации, продать самих себя как качественное зрелище, увеличив свою культурную ценность (и приумножив экономические активы).

В.М.: Между прочим, к таким «иконическим» зданиям принадлежит большая часть построенных в последнее время музеев современного искусства. Причем главный упрек, который им обычно предъявляют, сводится к следующему — избыточно выразительные снаружи, они мало приспособлены для показа искусства. Рассказывают, что в одном из таких «аттрактивных» музеев некий художник по собственному почину повесил на одну из стен свое произведение с этикеткой. Понадобилось более года, чтобы музейные сотрудники обратили внимание на неучтенную работу в экспозиции. Внешние пластические шок-эффекты архитектуры заслоняют интерьер, обедняют его. Я и сам обратил на это внимание, когда забрел в Лондоне в злополучный «огурец» Нормана Фостера. Экцентричный внешне, внутри он невероятно примитивен и некачественен в архитектурных деталях. Таким образом, если вспомнить прециозность и материальное богатство интерьера-экстерьера города Беньямина, то сегодня бросается в глаза обедняющая стандартизация интерьера и сведение экстерьера к пластическим знакам, цепляющим глаз, но быстро стирающимся.

Город Беньямина породил фланерство — технологию поведения и восприятия, направленную на интимизацию мира. Эстетическое и материальное богатство этого города и делало возможными «профанное озарения» фланера от созерцания вещей в случайный момент и в неожиданном ракурсе. Сегодня же — эпоха миграционных потоков и сверхскоростей, а не романтического неспешного фланера. Город становится отчуждающим и анонимным, а «тег» стрит-артиста — это уже не «профанное озарение», а трансгрессивный жест городского одиночки, его отчаянное напоминание о своем существовании. Так, по крайней мере, если я не ошибаюсь, интерпретировал стрит-арт Ричард Сеннет.

В современном городе — в Москве — власть предлагает сегодня способы интимизации пространства «сверху», организуя, к примеру, в парке Горького массовые уроки танго и занятия йогой под открытым небом. Так она пытается одомашнить и депроблематизировать публичную сферу. Массовые протесты конца 2011 года предложили интимиза-

цию «снизу» за счет гражданского публичного действия. Помнится, одним из наиболее острых переживаний протестантов было ощущение, что они «вернули себе свой город». Отсюда я вывожу свой второй вопрос. Искусство сегодня делает многочисленные попытки найти себя в создании публичной сферы художественными средствами. Но сможет ли оно — скажем, вслед за де Серто и Лефевром — «создавать маршруты» и «производить пространства»? Есть ли у него шансы? Нужно ли оно городу в этом качестве?

Е.Т.: Да, и эти новые музеи встроены в процессы джентрификации. К примеру, Новый музей современного искусства в Нью-Йорке, спроектированный Казуо Седжимой и Рю Нишизавой (фирма *Sanaa*), при всей странности некоторых проводимых там выставок стал новым лицом Бауэри, района с некогда плохой репутацией. Прихотливый силуэт, напоминающий стопку неровно поставленных картонных ящиков, отсылает к истории района, да и всего города, в котором осталось много промышленных зданий начала XX века. В интерьере музея этот «промышленный облик» подчеркнут металлической сеткой, натянутой под потолком, алюминиевыми панелями, полированными бетонными полами, просторными залами. Ловишь себя на том, что здание занимает тебя не меньше, чем фотоинсталляции, посвященные проблемам местных мигрантов, а самый удачный художественный объект в нем — вид, который открывается с музейной панорамы. Так проблемный квартал вставляется в художественную рамку, и у него появляется новое, облагороженное лицо. Понимаешь, что, как и в Сохо или Челси, искусство и те, кто его делают и выставляют, помогают поднять стоимость квартир в районе.

Стрит-артист, конечно же, — жертва длинной традиции рассказывать о художниках как о бунтарях-одиночках. Сегодня те из них, творчество которых мне интересно, — ECV, Паша 183, Кирилл Кто, Тимофей Радя, VGA, — напоминают, кажется, не о своем существовании, а о том, что несправедливость нельзя замалчивать, о том, что беззащитное в своем романтизме художественное высказывание требует бесстрашия и независимости.

То, что вы называете «интимизацией», возможно, есть смысл называть «умиротворением», то есть направлением критических настроений и энергии недовольства людей в «мирное» русло уличных кафе, концертов, парков и прочего. Города — пространства, в которых воспроизводится социальный порядок. Выплески городского недовольства (самый последний — в Турции, за которую я очень болею) рано или поздно «устаканиваются», а власть переизобретает «машины роста», включая в них интеллектуалов, которые придумывают все новые способы убедить горожан, что «фрост» выгоден всем: вы гуляете в облагороженном парке, а мы распределяем доходы от расположенной вокруг недвижимости.

В.М.: Однако поводом к политическим волнениям в Турции стал парк Гези у площади Таксим, и это очередное подтверждение того, что городское пространство — категория политическая. И если Новый музей в Нью-Йорке (политика которого мало скрывает стремление легитимировать частную коллекцию его попечителей) пытается превратить социальное неблагополучие в предмет отстраненного созерцания (сквозь окна музея), то есть немало художников, которые, преодолевая дистанцию, работают с социальным неблагополучием напрямую. В том же Нью-Йорке есть уходящая корнями в 70-е и не прерывающаяся до сих пор традиция сотрудничества художников с жителями неблагополучных кварталов, включения их в *community based projects*, их прямого участия. В соавторстве с простыми жителями художники устанавливают в городе не казенные, а затребованные людьми памятники, меняют названия улиц, мобилизуют анти-джентрификационные движения и т.п. Кстати, в Стамбуле в течение 90-х художественная группа *Oda Projesi* сотрудничала с жителями городского квартала в созданном ими небольшом культурном центре. Примеров такой художественной работы очень много, и она, собственно, и есть тот подлинный паблик-арт, который неолиберальные политики пытаются апроприировать, выдав на-гора его развлекательную и беззубую версию. Именно такой паблик-арт я имел в виду, говоря о стремлении людей «вернуть



себе город» снизу, «создавая маршруты» и «производя пространства». Причем сама эта установка отдать художественный ресурс обществу находится в прямом противоречии с ценностями описанного вами субъекта тотального капитализма, не склонного смешивать свои деловые интересы с общественными. И в то же время в коллективной и подвижнической практике паблик-арта нет той ставки на персональный риск и агрессивный жест, которую мы видим в городском акционизме и стрит-арте, что подчас позволяет расценить их как специфический извод неолиберальной индивидуалистической аффектации. И вот что любопытно: в российском художественном контексте, где деятельность стрит-артистов и акционистов стала предметом самого широкого обсуждения, примеров активистского паблик-арта почти нет.

Е.Т.: Мне кажется, когда мы ищем примеры «чистого» сотрудничества художников с обществом — художников, работающих в рамках паблик-арта или иных жанров, — то

мы идеализируем и художников, и сообщества. Нехватка таких проектов в России может быть объяснена, во-первых, коммерческими интересами скульпторов и иных художников, работающих в открытых пространствах; во-вторых — отсутствием консолидированных сообществ; в-третьих — неясностью статуса паблик-арт проектов в агрессивно-коммерческом городском пространстве. Тут сталкиваются преувеличение кураторами и художниками социальной либо терапевтической значимости их проектов и равнодушие публики. Возможно, не только равнодушие, но и отсутствие привычки что-то в городе решать. Сейчас тема консолидации городских сообществ очень модна, но в ее популяризации сквозит стремление направить народное недовольство политическим кризисом в безопасное для властей русло. Упреки в *недостаточной* консолидации можно ведь адресовать людям бесконечно — как и призывы «взять город в свои руки». Вот и получается, что за полчаса во френд-ленте ты находишь ссылку на текст профессора ВШЭ Сергея Медведева о «позитивных горожанах, присваивающих



себе город» посредством, надо полагать, прогулок по бульварам, и репортаж о том, как координатор Архнадзора, преподаватель МАрХИ Рустам Рахматуллин рискует жизнью: сидя на куполе дома Болконского, пытается воспрепятствовать его демонтажу. Приличный паблик-арт (вроде инсталляций в пермских дворах) многие воспринимают как знак того, что «что-то происходит», воздерживаясь от того, чтобы судить об этом искусстве эстетически. По-моему, это верная позиция, понимающая, что уличные арт-эксперименты обречены скорее раскалывать сообщества, нежели их консолидировать. Не кажется ли вам, что в самих нефигуративных экспериментах (к примеру, в минималистском поиске) или даже в «понятных» абстракциях вроде пресловутых пермских же красных человечков есть нечто, что никогда не получит единодушного приятия?

Еще две вещи хотела бы здесь упомянуть. Первая — в развитие моего тезиса о том, что кураторы и художники преувеличивают значение своих проектов. Недавно на конференции «Пермь как стиль» я слышала доклад куратора Наиля Алахвердиевой, в ходе которого она показывала фотографии инсталляций (к примеру, есть милый камерный проект: с балкона дома на прохожих смотрят ангелы, напоминающие традиционные деревянные религиозные скульптуры, которыми так гордится Пермь). Интерпретация этого и других объектов состояла в том, что городская среда де-

прессивна, и искусство помогает ее облагородить. Мне нравится, как работает Наиль, и с ее тезисом можно согласиться — при условии, мне кажется, что подключаются и другие, более действенные способы «облагораживания» — ремонт подъездов, исправно работающий транспорт и т.д.

Я, в свою очередь, хотела вас спросить вот о чем. Что вы думаете по поводу тех художественных объектов, которые сделаны коммерческими структурами, но сделаны так умно и своевременно, что рождает подозрение: может быть, век бескорыстной художественной инициативы вообще позади? В качестве примера можно привести акцию рекламного агентства «Восход» «Заставь чиновника работать», которая недавно получила четыре «Золотых льва» на рекламном фестивале в Каннах.

Другое наблюдение — о том, как местное сообщество собирало средства, чтобы стрит-художник Тимофей Радя смог представить свою работу «Стабильность» на нью-йоркской арт-ярмарке «Фриз».

Не получается ли, что механизмы взаимодействия художников с сообществами меняется, включая в себя элементы, с одной стороны, краудсорсинга, а с другой стороны — игры на политическом недовольстве, когда очень трудно провести границу между интересами сообщества и интересами самопродвижения людей, иницирующих такие акции?

В.М.: Мы и в самом деле имеем сегодня дело с внедрением перформативности и артистизма в социальную повседневность. А потому художественные импульсы идут не только от художников к социуму, но и наоборот — от социума к художественной среде. И в то же время — вы правы — сферой захвата культурной и медиа-индустрии становится не только производство станковых, легко капитализируемых артефактов, но и активистская художественная практика. Впрочем, обсуждение критериев отличия подлинного активизма от конъюнктурного — тема крайне интересная, но может увести нас несколько в сторону.

Мне бы хотелось сосредоточиться сейчас на опыте художественной перформативности в современном городе. Причем не той, которую иницируют художники или кураторы

(подчас и в самом деле несколько преувеличивая свои возможности). Я говорю о том стихийном поведенческом артистизме, который присущ современным городским сообществам. Этот артистизм ярко проявляется в ходе протестных акций, и это может быть созвучно идее Анри Лефевра о том, что изменить наше понимание пространства может только восстание. Но в то же время Мишель де Серто верил, что мы способны менять пространство и в рамках нашей индивидуальной повседневной практики. Отсюда вопрос: верите ли вы в эту вторую перспективу? Видите ли вы ей подтверждение в реальности? Могут ли современные городские сообщества сами, без помощи власти или художников, задействовав свой собственный креативный ресурс, менять урбанистическую реальность и ее коллективное понимание?

Е.Т.: Де Серто, как мы помним, различал стратегии и тактики. Стратеги прокладывают прямые линии авеню и проспектов, организуют мегасобытия, свидетельствуя о том, что город — это прежде всего пространство власти. Есть хорошие книги, описывающие Париж Миттерана, Лондон Тони Блэра или Маргарет Тэтчер, есть замечательные статьи о Москве Лужкова, а теперь и Собянина. Горожане вынуждены жить в пространстве, спланированном и построенном в целях извлечения прибыли (прибыль может быть и символической, верно?). В тактиках горожан проявляются упорство, изворотливость, лавирование. Они добиваются своих целей, прокладывая маршруты в обход прямых линий и помпезных сооружений, проложенных стратегами. В том, что прежде было неприступно и закрыто, прокладываются проходы, а замкнутые пространства размыкаются. Но горожане это делают *по ходу дела*, решая свои повседневные задачи. Интенция переустройства собственного города — это же идеалистическая интенция. Идеалистическая потому, что переустройство невозможно без ресурсов, а ресурсы сосредоточиваются в руках городских элит. Горожане в России не могут влиять на то, что происходит в городе, прежде всего потому, что у нас нет навыков продуктивной работы в сообществах, у нас нет навыков выражения политической воли, не отлажены ка-

налы взаимодействия власти с городскими сообществами. Я сама наблюдала, как активисты из числа жильцов двенадцатиэтажек на юго-западе Екатеринбурга, не желающие, чтобы рядом стояла еще одна двенадцатиэтажка, собирали подписи, выступали на улице и даже бросались под колеса пригнанного застройщиками транспорта. Эти коллизии заканчивались весьма предсказуемым образом: привлечением полиции и подавлением возмущения. Симптоматично, что такие грустные эпизоды десятками насчитываются в истории Берлина, Лондона, Бостона, и это снова возвращает нас к ключевому тезису, состоящему в том, что город — это место, в котором реализуются прежде всего интересы тех, у кого есть ресурсы. Это, так сказать, грустная данность нашего существования. Это грустно, но это не безнадежно, потому что известны и эпизоды, когда жильцам удалось отстоять свои интересы. Креативные ресурсы, как вы их называете, горожан проявляются наиболее отчетливо, когда в повседневность врывается что-то сверхординарное.

В.М.: Итак, если я правильно понял, потенциал вы усматриваете скорее в первой перспективе — не в повседневном стихийном дрейфе, а в протестной мобилизации. Однако обратили ли вы внимание, что язык сопротивления за последнее время сильно изменился? Некогда язык протеста предполагал шествие через городское пространство, через его главные, проложенные властью, стратегические магистрали, сопровождающееся громким скандированием лозунгов и пением. Он предполагал также перекрытие городских артерий баррикадами, что в свое время, как известно, заставило барона Османа осуществить градостроительные преобразования в Париже. Ныне же топография протестного движения выглядит иначе: движение «Оккупай» заселяет ограниченные зоны городской среды и утверждает там иные формы жизни. Еще пример: мировые СМИ обошла фотография участника акций на стамбульском Таксима — одинокая фигура, стоящая недвижимо и в полном молчании, без транспаранта. Что за послание посылает нам эта демонстрация индивидуального физического присутствия в пространстве? В чем ее сопротивленческая

эффективность? Еще одна любопытная черта: апелляция протестантов к анонимности! Это и маски Анонимуса, и — что характерно для недавних протестных выступлений в Индии — обращение к власти от лица «неизвестного гражданина». Кстати, и Джорджо Агамбен писал, что «грядущее сообщество» будет состоять из индивидов без идентичности, а потому ничто не может быть опаснее для властного порядка, чем манифестации без лозунгов и требований. Мой вопрос сводится к следующему: с какими изменениями в понимании городского пространства можно связать этот новый язык протеста? Какой осознанный или хотя бы интуитивный образ города определяет подобную тактику действия в урбанистическом контексте?

Е.Т.: Образ города неотделим от образа городского субъекта. В России, да и во многих других местах, этот условный субъект прежде всего очень занят — зарабатыванием денег. Агамбен, которого вы упоминаете, в той же книге «Грядущее сообщество» говорит о «бездеятельности», даже объявляя ее сущностью человека. Бездеятельность, непроизводительность, деятельность, которая состоит в созерцании собственной возможности — что может быть высшей свободой? Он приводит в качестве примера литературу, созерцающую возможности языка, и искусство, созерцающее возможности тела. Все это чудесно, но мыслитель признает, что властная машина присвоила себе и бездеятельность, сделав праздник и праздность мечтой людей, хронически обреченных на «многозадачность». То есть, грубо говоря, именно потому, что ты вовлечен во множество «проектов», о чем иронически писал еще Хайдеггер, именно потому, что ты без отдыха трудишься, будучи встроенным в капиталистическую машину, ты так упорно мечтаешь о праздности и тем самым утверждаешь свою встроенность в эту машину. По Агамбену, «праздник и праздность беспрестанно всплывают в мечтах и политических утопиях Запада и все так же беспрестанно терпят крах».

Я бы предложила такую свежую иллюстрацию этого довода. Если мы посмотрим на Египет, Турцию, Болгарию, Грецию, то увидим, что немалое число протестующих — моло-

дежь, которая обречена на праздность огромной безработицей, составляющей до шестидесяти процентов в Греции. Говорим ли мы об испанских *indignados*, уличных выступлениях в Италии, Греции и Португалии, часть повестки дня этих недавних протестов — требования к правительствам предпринять что-то в связи с беспрецедентной безработицей, требования, по сути, возможности продуктивного включения в капиталистический порядок, а значит и требования надежной идентичности. Почему? Да потому что в обществе модерна ты выстраиваешь самопонимание на основе того, что ты делаешь профессионально, профессиональный вектор — самый главный в веере вариантов понимания себя. Если общества нет, если ты хотя бы иллюзорно не принадлежишь какому-то профессиональному сообществу, тебе неоткуда черпать основания для самоуважения. Так что «неизвестный гражданин», на которого вы ссылаетесь, сделан! Это ты не от хорошей жизни неизвестен. Возможно, это следствие той *недопризнанности*, на которую тебя обрекает режим. Это прекрасно демонстрирует Кэтрин Бу в книге «За прекрасной вечностью: жизнь, смерть и надежда в пригороде Бомбея», посвященной бомбейской трущобе Аннавади. Повседневная коррупция и моральная грязь, в которых вынуждены жить люди, зажатые между аэропортом и роскошным отелем, приводит к тому, что габитус этих людей «ломается» (я тут пользуюсь метафорой Лоика Вакана). Длительное существование в условиях социальной нестабильности порождает противоречия друг другу поступки людей, ломает их морально, толкая, как показывает Бу, отнимать последнее у тех, кто слабее. Вот что стоит за анонимными масками: сочетание апатии большинства и давления социального порядка, окончательно лишаящих людей из низов возможности эффективно приспособиться, вырваться, «пробиться».

Говоря об образе города, я бы подчеркнула его сегрегированность. Эту нарастающую социальную дифференциацию надо картографировать, чтобы не обольщаться. Возможна разная дистанция от нищеты, говорит Бурдьё, и теперь, после объявленной реформы Академии наук в России, этот тезис, боюсь, станет актуален и для очень образованных людей.



Теперь и эта ниша для них под большим вопросом. Вот и еще один довод в пользу необходимости приспосабливаться к структурам общества, где доминируют как раз не слишком образованные: ведь кругом царит негативная селекция. И у нас, и за рубежом властный порядок демонстрирует такую волю к собственному переизобретению и «заглатыванию» протеста, что на анонимность протестующих я бы особенно не уповала...

С другой стороны, между индивидуальным физическим присутствием протестующего на Таксима и тем, физическим же, присутствием на митингах, которое мы больше всего запомним из событий 2011–2012 годов, есть связь. И он, и мы вернулись с митингов другими людьми, иначе представляя свои связи с другими, иначе представляя круг коллективных возможностей. Повторяя утверждения о капитализме как тотальности и наблюдая антикапиталистические движения последних нескольких лет, мы сталкиваемся с такими противоречиями, которые еще не описаны. Это либо ситуации, когда надо по-новому проживать, переживать, проходить через из-

вестные противоречия. Скажем, противоречие между стремлением к жизни с достоинством и необходимостью успешной карьеры. Ты можешь десятки лет жить с этим противоречием, как это делают миллионы людей, но наступает момент кризиса, когда ты больше не можешь просто терпеть это противоречие, и ты выходишь на улицу, либо пытаешься что-то изменить, включаясь в политику малых дел. Ты создаешь в городе ситуации или структуры, в рамках которых возможны интеллектуальные и художественные высказывания. Существуют такие политические обстоятельства, в которых сами продолжение высказываний и их накопление ценны как обещание возможности иных обстоятельств.

Елена Трубина

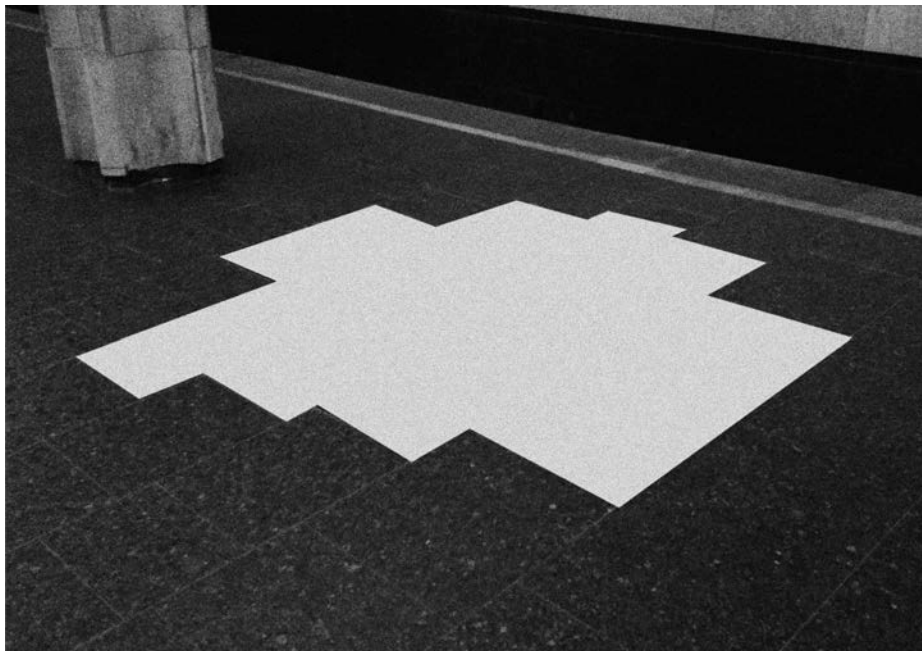
Родилась в 1957 году в Нижней Салде.

Философ, социальный теоретик.

Автор книги «Город в теории».

Опыты осмысления пространства» (2011).

Живет в Екатеринбурге.



Сергей Шабохин, фрагмент из цикла «Практики подчинения», 2010–2013: «После теракта в минском метро 11 апреля 2011 года искореженный пол на месте взрыва был вымощен новой мраморной плиткой. За два года горожане постепенно затапывали этот похожий на карту Беларуси след. Сегодня его почти не видно. Коллаж является иллюстрацией того, как в белорусской реальности не преодолеваются приобретенные травмы и страхи, а методично стираются в бессознательные невроты и лакуны бессилия».



Сергей Шабохин, фрагмент из цикла «Практики подчинения», 2010–2013: «Фотография создана на основе реплики дипломатического представителя, который несколькими годами ранее работал в Беларуси: "Так страшно, когда ты приходишь домой, а стул стоит на столе (обыкновенный стол на банальном столе), ничего больше. Таким образом они напоминают нам о себе"».

Вадим Добровольский Власть и современное искусство: белорусский вариант

Техники власти

В Беларуси любой значимый вопрос является политическим. Но не в том смысле, что решение принимается в процессе общественного обсуждения и соглашения¹, а потому что оно принимается единолично президентом. Поэтому возможность существования и характерные особенности художественных практик также вольно или невольно являются политическим вопросом.

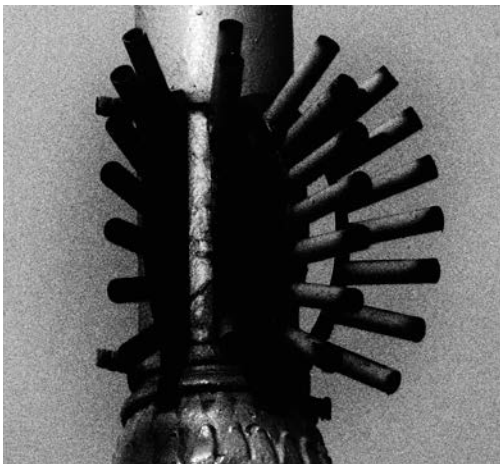
Однако белорусская власть только на первый взгляд представляет собой монолитный и даже персонифицированный государственный аппарат. При более детальном рассмотрении понимаешь, что это мозаичное образование. Чтобы это ощутить, достаточно посмотреть, как устроено городское пространство Минска, где стерильные проспекты, застроенные сталинским ампиrom, пересекают переулочки, заполненные казино и отелями, которые сложно соотносить с властной квазисоциалистической идеологией и риторикой. Городское пространство разделяется на зоны, внутри которых власть создает и поддерживает специфический режим дисциплины, то есть систему легитимных возможностей и невозможностей. Закономерно, что наиболее символически нагруженные для власти зоны времени-пространства предоставляют меньше всего возможностей для спонтанных действий граждан; там царит строжайшая дисциплина. Примером сверхнормированных зон могут служить городские публичные пространства в период проводимых властью ритуалов (например, выборов или праздничных парадов).

Границы и режимы разных зон зачастую неявны и нигде не зафиксированы. Они актуализируются лишь в момент их нарушения. При-

мером такой актуализации могут служить как политические, так и художественные акции, не санкционированные властями. Так, во время акции «Личный монумент» художник Михаил Гулин последовательно пересекал несколько таких городских зон вместе с инсталляцией, состоящей из разноцветных кубов. Как только он пересекал границу Октябрьской площади (центральная площадь Минска), он тут же был арестован. Аналогичные ситуации повторяются из года в год во время политических акций, которые всегда имеют четко очерченную траекторию, проходящую за пределами символических зон власти.

Любопытная попытка гражданского присвоения центральных площадей города была предпринята несколько лет назад, когда активисты и горожане связывались через социальные сети и выходили на спонтанные «молчаливые акции протеста» без предводителей и лозунгов. Единственным концептуальным наполнением акций было молчание и периодические аплодисменты, которые маркировали несогласие с властью через саркастический жест субверсивной аффирмации. Из этого следует, впрочем, один интересный вывод — что политическая жизнь в Беларуси бинарна: ты можешь быть либо «за» (пассивность — это тоже «за»), либо «против». Более тонких различий — хотя бы посредством лозунгов в среде тех, кто против, — никто не проводил. Впрочем, власти достаточно быстро научились пресекать подобные политические флешмобы.

С другой стороны, за пределами символических зон репрезентации власти (хотя и вплотную к ним) медленно, но верно выра-



Сергей Шабохин, фрагмент из цикла «Практики подчинения», 2010–2013: «Ключевым лозунгом проекта "Практики подчинения" является фраза "Государство стремится к одному, индивид — к двум", которая отображает базисный разрыв между государством, стремящимся к монополизации и каждым гражданином, требующим диалога и сопротивляющимся идеологии и догмам власти».

тает на деньги восточных инвесторов капиталистический мегаполис средней руки с другими дисциплинарными нормами. Мозаичность городских пространств иллюстрирует переходное состояние страны в целом — от советского прошлого через «социально-ориентированное белорусское чудо» к обыкновенному капитализму.

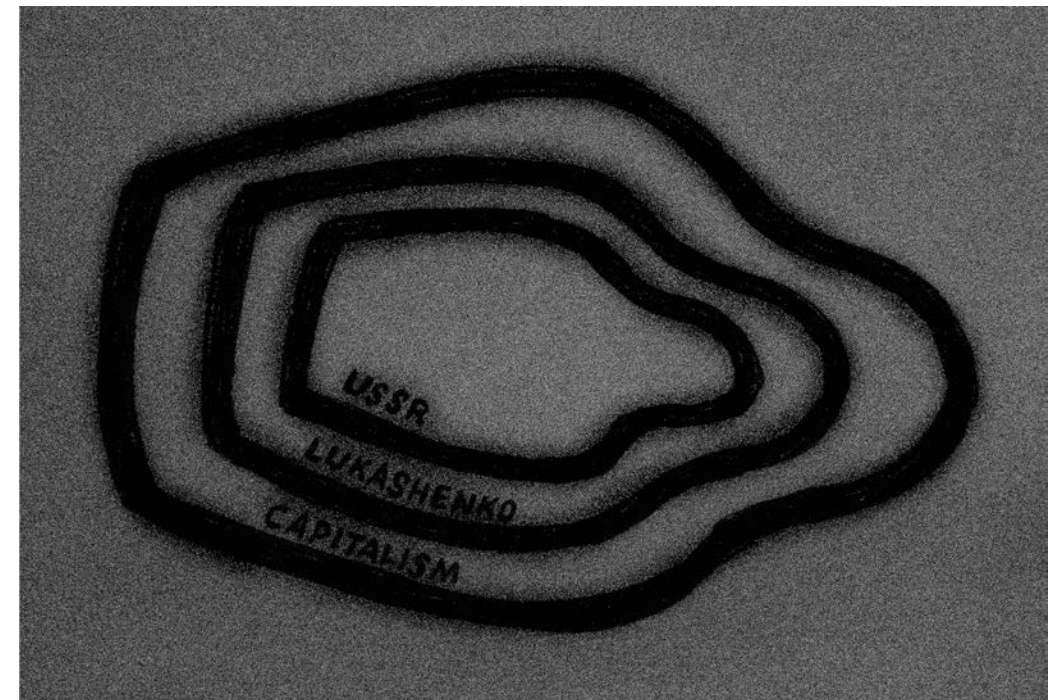
Несмотря на призрак капитализма, который маячит на белорусском горизонте, власть (в первую очередь благодаря ее персонифицированному характеру) в своих техниках управления остается весьма консервативной, приближаясь к тому, что Фуко назвал дисциплинарным обществом. В соответствии с идеей Фуко, зонирование является одной из технологий власти; своего расцвета оно достигло в начале XX века. Фуко рассматривал дисциплинарные зоны как средство организации эффективного производства товаров (фабрики и заводы) и субъективностей (тюрьмы, школы и т.п.). В белорусской ситуации дисциплинарные зоны также могут производить исключительно символический продукт — например,

создавать симулякр властной легитимности посредством идеологически выверенных городских пространств.

По версии Фуко, дисциплинарные общества со второй половины XX века переживают кризис, ввиду того что «появляется все больше людей, которые дисциплине не поддаются»². Речь идет о том, что дисциплинарная организация общества неспособна справиться с гетерогенными сообществами. Белорусские власти предпочитают преодолевать социальную гетерономию радикально — любые нарушители дисциплины (например, гражданские и художественные активисты) мгновенно выпадают из легитимной жизни общества, становясь своего рода *homines sacri* Джорджо Агамбена и лишаясь правовой защиты.

Техники белорусской власти не стоит сводить лишь к силовым проявлениям (хотя по численности полиции на душу населения Беларусь занимает одно из первых мест в мире). Не менее эффективным средством манипулирования населением является внедрение в социальную реальность страхов и фобий. Власть использует их как средство мобилизации населения и для «внесения страсти» в симуляцию политики. Страхи и фобии оказываются гораздо действеннее чем, например, «Идеология государства», которая с недавних пор преподается в школах и университетах вместо дисциплины «Мировая художественная культура». В результате у запуганных человеческих масс возникает своеобразная негативная солидарность, основанная не на общих чаяниях, а на индивидуальном отчаянии.

Любой дисциплинарный режим объясняет свое существование общественной полезностью — лишь соблюдая дисциплину, общество может оставаться эффективным, производительным и гармоничным. В этом смысле нарушители дисциплины — это в первую очередь вредители, подрывающие эффективность и общую гармонию. Белорусская власть в борьбе с «вредителями» не оригинальна. Показателен один из последних случаев, когда был объявлен экстремистским альбом «Пресс-фото Беларуси-2011», в результате чего партия каталогов, отпечатанная за пределами Беларуси, была задержана на таможне. Власть, пользуясь своим излюбленным приемом — размытостью правовых формули-



Сергей Шабохин, фрагмент из цикла «Практики подчинения», 2010–2013: «Иллюстрация "Матрешкина дыра", изображающая три уровня исторических надстроек в Беларуси. Схема в виде матрешки обнаруживает не только смену и насаждение власти, но и тройной уровень образовавшегося социального и культурного отчуждения».

ровок, — вернула в правовое поле старое слово «экстремизм» и использовала его применительно к художественной продукции.

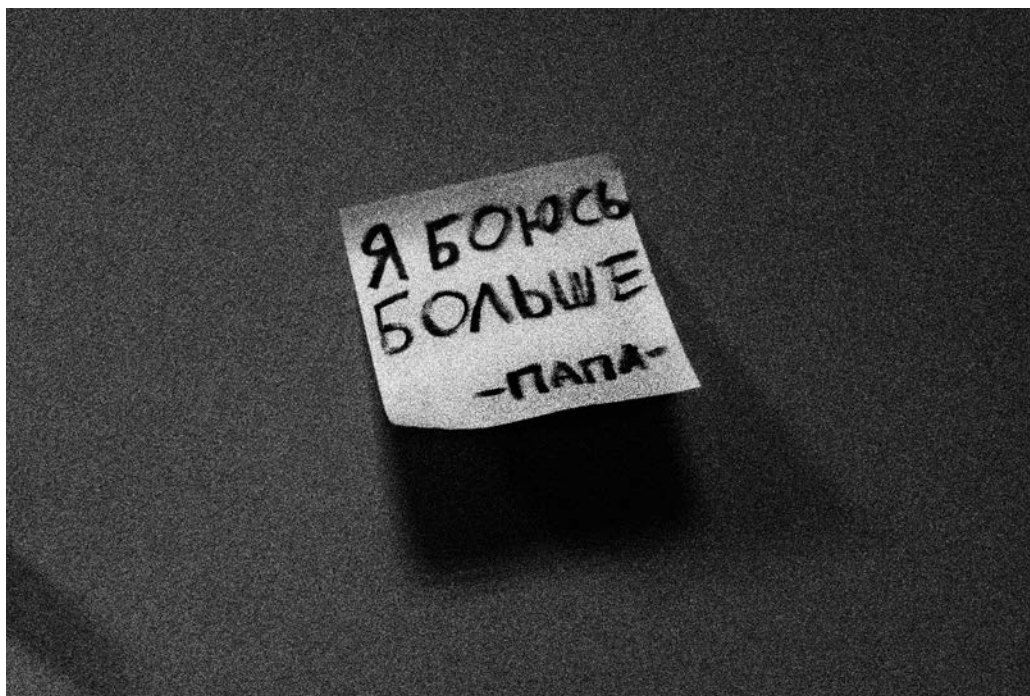
Карго-арт

У белорусского дисциплинарного общества присутствует родовая связь с определенным типом культурных практик — своеобразным *Gesamtkunstwerk*, — а именно с доставшимися в наследство от СССР массовыми культурными и художественными мероприятиями, во время которых в тотальных инсталляциях военных парадов и празднований происходит слияние народных масс. И это вполне в духе дисциплинарной власти. Ведь что такое дисциплинарное общество, как не общество, организующее людей в пространстве и времени? Посредством подобных ритуальных художественных практик власть дает массам выразить себя, а не реа-

лизовать свои права. То есть создается некая суррогатная краткосрочная солидарность, которая вырывает человека из пронизанной тревогой индивидуальной повседневности.

Однако переходный характер политического режима вносит изменения во взаимоотношения власти и художественных практик. Последний год мы видели активные попытки власти присвоить другой тип художественных практик — современное искусство. В результате возник достаточно специфичный белорусский феномен, который вполне правомерно можно назвать карго-артом — название отсылает к карго-культу, существовавшему на протяжении XX века на некоторых островах Океании.

Смысл карго-культа заключается не просто в абсурдном поклонении объектам более развитой культуры: например, грузо-



Сергей Шабохин, фрагмент из цикла «Практики подчинения», 2010–2013: «Записка, оставленная на холодильнике моим отцом, после очередного длительного кухонного разговора. Старшее поколение особенно чувствительно к методологии современной белорусской власти. В первую очередь фобии базируются на страхе потерять работу».

вому самолету. На деле поклоняющиеся рассчитывали посредством выполнения ряда ритуалов получить «божью благодать» — груз-карга. Меланезийцы верили, что если повторить действия американских пилотов и работников аэродромов, то в итоге самолет сбросит груз и для них. Поэтому для ритуальной симуляции строились целые посадочные полосы и диспетчерские вышки из тростника. Карго-арт в белорусском контексте — это такое же желание, выполнив ритуальные действия, получить некое «карга». И здесь этой симуляцией оказываются символические практики западных обществ, в том числе современное искусство. Символическое «карга», к которому в данном случае стремятся власти, — это легитимация белорусского режима в мировом контексте.

В качестве примера подобного карго-арта можно привести состоявшуюся в конце

2012 года 1-ю Минскую триеннале современного искусства. Одним из наиболее показательных примеров того, как смешиваются разные техники власти, может служить тот факт, что на выставку современного искусства, которое развивается в фукольдическом обществе контроля и является «излишком свободы» этой техники власти, вход осуществлялся через металлоискатели и под надзором милиции. Разделение на зоны и присутствие тех, кто обеспечивает специфическую дисциплину, отсылает к упоминаемому выше дисциплинарному обществу. Другим недавним примером стал призыв-приказ президента Александра Лукашенко сделать выставку современного искусства к Чемпионату мира по хоккею, который пройдет в Минске в 2014 году. Процесс создания и результат этого проекта можно предсказать уже сейчас.

Пространство независимого искусства

В зазоре между пространственными и ментальными властными линиями образовалось пространство независимого искусства. Факт существования в авторитарной Беларуси независимого современного искусства не в последнюю очередь обусловлен тем обстоятельством, что власть не считает смыслы, циркулирующие внутри художественного сообщества. То есть, не понимая языка, на котором современное искусство критикует ее, власть не фиксирует нарушение установленной дисциплины. Так в Беларуси появилась своеобразная «траектория ускользания» современного искусства.

С другой стороны, само художественное сообщество до недавнего времени не стремилось выходить в публичное пространство, вполне довольствуясь создавшимся положением. Как и в случае Украины, внутри художественного сообщества существовала «коммунитарность от нехватки» (Н. Кадан), которая работает так же, как в ситуации кораблекрушения — только собравшись вместе, невзирая на различия интересов и взглядов, уцелевшие могут выжить. Таким образом независимое искусство могло существовать в отсутствие активных выставочных площадок, институций, дотаций государства и рынка произведений искусства.

Существование в замкнутом пространстве чревато сразу несколькими последствиями — во-первых, оно ведет к утрате контакта с внешним миром. Бросается в глаза разрыв между художественной средой и культурным потребителем, который в итоге привел к радикальной постановке вопроса: «А есть ли адекватное нашему времени и контексту белорусское современное искусство?» И эта проблема раз за разом поднималась и в текстах, и, собственно, в работах художников. Вместе с тем речь идет не только об изоляции искусства от культурного потребителя, но и об утрате интеллектуального диалога. На протяжении достаточно длительного времени художественное сообщество никак не соотносилось с актуальными философскими и культурными практиками, полагаясь скорее на неотрефлексированную «чуйку». Авторская позиция заменялась авторскими терзаниями в ограниченном пространстве художественной

сферы. Предельная чувствительность к внешнему контексту, которая является необходимым и достаточным условием современного искусства, подменялась нарциссическими рефлексиями.

К счастью, описанная выше ситуация изоляции за последние несколько лет изменилась — в первую очередь благодаря налаживанию международных контактов, обмену опытом и набиравшими обороты образовательными инициативами в сфере современного искусства. Однако не приходится сомневаться, что все выставочные площадки и инициативы находятся под наблюдением властей и, по сути, представляют собой санкционированный «излишек свободы», который в случае необходимости может быть быстро ликвидирован.

Непростое положение толкает белорусскую власть не только к хаотичным метаниям во внешней и внутренней политике, но и к поиску новых способов легитимации и позиционирования себя за пределами Беларуси, в том числе посредством присвоения практик и символического капитала современного искусства. Зная анахроничность и неразборчивость госаппарата, можно предположить, что в ближайшее время нас ждут помпезные «славянские базары» от искусства и «заигрывание» с независимыми агентами, к которым необходимо относиться весьма настороженно.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Политика в ее демократическом понимании отчуждена от белорусского общества. Подробнее об этом см.: Шпарага О. Отчужденное общество в центре Европы // <http://artaktivist.org/otchuzhdennoe-obshchestvo-v-centre-evropy/>.

² Фуко М. Дисциплинарное общество в кризисе // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч.1. М.: Праксис, 2002. С. 320.

Вадим Добровольский

Родился в 1986 году в Минске.

Художественный критик. Живет в Минске.

Владимир Логутов,
Илья Саморуков,
Константин Зацепин,
Андрей Сяйлев,
Александр Лашманкин,
Олег Елагин

Производство контекста. Опыты уплотнения среды

1. Наш контекст: повестка дня

Илья Саморуков: Возможно ли сконструировать модель художественной системы, взяв лишь локальный — в нашем случае самарский — контекст? Для этого необходимо понять и артикулировать художественную «повестку дня», актуальную именно для нас, группы «Лаборатория».

Константин Зацепин: Повестка изначально была критической, вызванной к жизни самой локальной ситуацией. Самое подходящее слово для характеристики нашей ситуации — «разреженность». Имея немалое количество активно работающих художников и институций, Самара, как, впрочем, и другие региональные российские центры, долгое время испытывала острый дефицит рефлексии, коммуникации по поводу искусства. Рыхлость и аморфность критического дискурса были следствием неструктурированной и хаотичной коммуникативной среды. Тусовка, фуршет,

гедонизм — искусство здесь привыкли воспринимать именно так.

И.С.: Самарская атмосфера вообще специфическая — расслабленная, вальяжная. Само географическое пространство здесь разреженное. Волга, поля, близость к природе диктуют определенный ритм, общую неторопливую скорость жизни. Все эти волжские пейзажи — важный рассеивающий фактор, сформировавший среду, в которой производится и воспринимается искусство. Публику тут постоянно надо «встряивать». Сами названия акций должны определенным образом мотивировать на усилие, говорить зрителю: «Ну-ка, думай! Интерпретируй! Перед тобой же искусство!» Как было с «Принуждением к интерпретации»¹.

К.З.: Ну да, напоминать зрителю, что на выставке он не пассивный потребитель. Скажем так, не только тусовщик. Он дол-

Группа «Лаборатория». Документация акции в Сокском карьере, 2012

жен инвестировать в нее некоторое количество труда.

Владимир Логутов: Не менее важный вопрос: «Что нам с этим делать»? Не переезжать в поисках «лучшей» среды в Москву или Нью-Йорк, а вот здесь, конкретно в этой локальной ситуации, что нам делать? Собственно, отсюда и пошла идея коммуникативной среды как «холста». Коммуникация — это поле для художественной работы. Тогда же родился термин-метафора: «уплотнение» среды.

К.З.: В этом смысле вся деятельность «Лаборатории» — это создание неких си-

туаций для зрителя. Целью которых в конечном счете является трансформация аморфной тусовки в сообщество, производящее новые смыслы.

В.Л.: Вот именно, когда ты приходишь на выставку и говоришь не «Как дела?», а «Вот работа. Что ты о ней думаешь? Давай поговорим об этом».

2. Критерии оценки произведения искусства

Александр Лашманкин: Не менее важен вопрос — как же изменить среду через коммуникацию в рамках эстетического. Здесь встает необходимость выработки инстру-



Группа «Лаборатория». Документация акции в Сокском карьере, 2012

ментария. Например, наши «критерии оценки»² возникли как такой инструмент. Чтобы каждый мог им воспользоваться как неким шаблоном, схемой для построения собственного суждения об искусстве.

Олег Елагин: Такая принципиально открытая практика. «Раздающаяся», как Wi-Fi.

К.З.: Это аналитика собственного восприятия искусства, изначально смутного, неартикулированного. Попытка разложить его на составляющие...

В.Л.: ...чтобы были предпосылки разобратся в собственном восприятии. Сформулировать, что конкретно в современном искусстве нас не устраивает и почему. Общепринятое мнение таково: 90% искусства, которое сейчас делается, — это полная ерунда. Оно неинтересное, скучное и дискредитирует всех нас. Как можно опровергнуть или подтвердить это утверждение? Вот именно для этого мы хотели вычленить критерии, исследовать, какими мотивами зрители руководствуются.

А.Л.: В идеале хотелось бы, чтобы нам таким образом удалось выработать альтернативный сценарий функционирования художественной среды.

В.Л.: Конечно. Надо сделать так, чтобы стало больше этого «искусства десяти процентов», настоящего искусства, хотя бы в масштабах одного города. На основе исследования с применением критериев должна в перспективе родиться альтернативная модель художественной системы. Критерии сами по себе, мне кажется, являются прикладным инструментом, но их можно популяризировать.

3. Практики

В.Л.: Сама рабочая практика — это уже произведение. Ее можно транслировать. Тогда в совокупности эти практики станут инструментами для формирования художественной среды, ее уплотнения, преодоления разреженности.

К.З.: Все началось, собственно говоря, с вопроса «Зачем?» — «Зачем мы ходим на выставки?»³

Андрей Сяйлев: Практика действовала по логике «вброса» в среду.

К.З.: Или, скорее, вируса.

О.Е.: Вирусной рекламы.

И.С. Мы бы признали акцию состоявшейся, если бы услышали этот же вопрос, повторенный в аналогичной ситуации кем-то еще. И мы его услышали воспроизведенным не в виде прикола, а в том же поле. Мы были свидетелями того, как люди, побывавшие на нашей акции, позже, в другом контексте — например, возле киноклуба, — кричали тем, кто не пошел в кино: «Зачем мы ходим в кино?»

К.З.: И все же одно дело — вторгаться в «чуждые» пространства, в данном случае в пространство художественной галереи, и совсем другое — сформировать свое собственное и поместить в него зрителя. В обычных галереях он привык к серийности, к «поточному» восприятию. Привык «плавать» в галерейном пространстве, как в месте для тусовки. Он отвык от встречи с собственно произведением, не готов к этой встрече. А представьте себе — пустой зал, в нем один зритель и одно произведение. И больше никого⁴. Вот это — уплотнение в чистом виде. Так и возникла идея «Галереи одной работы»⁵, в которой каждая выставка — это выделение одного произведения современного искусства из потока серийности. Такая своего рода «остановка производства», создание встречи, «очной ставки» зрителя и художественного объекта.

К.З.: Да, это галерейное пространство нового типа — коммуникативное, а не репрезентативное. И произведения, которые здесь выставляются, должны быть предельно коммуникативными и вызывающими, как «Сообщение»⁶.



Группа «Лаборатория». Документация акции в Сокском карьере, 2012

И.С.: Люди пришли на зрелище, а им рассказали о группе *Fluxus*.

В.Л.: Но в духе самих *Fluxus*! Им была предложена специфическая «передача» знания. В грубой форме, предельно практичной.

А.Л.: Стриптиз от лектора!

И.С.: Скорее уж лекция от стриптизерши, которая знать не знала о *Fluxus* до того, как прочла лекцию по бумажке.

К.З.: Как и публика.

А.С. Перформанс как педагогический, просветительский проект.

К.З.: Вопрос лишь — кого просвещать? Своего зрителя еще надо «произвести».

И.С.: Это вообще проблема — совпадает ли наш идеальный, произведенный зритель с реальным?

К.З.: Производство зрителя⁷ — это фиксация некоего среза, состояния среды на определенный момент времени.

А.С.: Этой практикой мы уплотняли воображаемое сообщество зрителей, живущих в конкретном городе — Самаре. Пришла группа людей, ждала в коридоре, а затем заполняла большие анкеты, вместо того чтобы на что-нибудь смотреть...

И.С.: А может быть, мы все-таки не среду в итоге уплотняем, а собственное сообщество? Достаточно узкий круг? Но, возможно, тем самым мы вырабатываем некую новую коллективную идентичность.

К.З.: Но мы и предлагаем эту идентичность в качестве новой модели. Дальше — вопрос широты экспансии. Она, конечно, весьма ограничена.

А.Л.: Успехом является способность распространить ту или иную практику.

В.Л.: Мне не кажется, что востребованность публикой — это обязательное условие. Востребован публикой может быть любой мем, любой анекдот. Но не каждый из них способен стать рабочим инструментом. А вот если мем приводит к определенным запрограммированным последствиям — это уже практика. Главное — результат.

А.Л.: То есть мы считаем, что можем, грубо говоря, управлять эстетическим сознанием масс?

В.Л.: Не то чтобы управлять. Скорее влиять. Формировать ситуации.

И.С.: Своего рода неоситуационизм. Кстати, мы ведь практиковали, скажем, ситуационистские дрейфы — по городу или на природе. Это даже стало своего рода ритуалом — практикой дрейфования в разреженной волжской среде, например, по льду, или в песчаных карьерах.

В.Л.: Это очень важно, потому что эти практики вплотную привязаны к нашему локальному контексту.

И.С.: Это как выезды на волжские пленэры традиционных художников.

В.Л.: Такое сталкерство своего рода. Волжская психогеография. Мы осмыслили это пространство — допустим, пространство карьера — как своего рода «галерею» закрытого типа, приходя в которую в раз-

ные сезоны, мы каждый раз привносили в нее нечто.

К.З.: Своеобразное обогащение эстетического восприятия. К тому же в подобных прогулках можно усмотреть и поиск собственных основ, легитимацию через практики, уже опробованные в культуре.

И.С.: И все же самая частая из наших практик — встречи и дискуссии — достаточно уникальна. Мы ведь специально съезжаем, разговариваем непосредственно, так сказать, телесно, офлайн.

А.Л.: И в этом, кстати, наша слабость. Мы часто напоминаем какого-то «белого карлика». Мало выхода вовне.



Группа «Лаборатория». Документация акции в Сокском карьере, 2012



Владимир Логутов. Из серии «Пауза», 2011–2012

К.З.: Вначале нужно опробовать «уплотнение» на себе, потом — транслировать на других. Здесь ситуация абсолютно такая же, как и в наукоемком производстве. Вначале лабораторные эксперименты и только потом массовое цеховое производство.

И.С.: «Лаборатория» — это коллективный проект, в котором люди собрались только потому, что достигли примерно одного уровня осмысления действительности, некоего консенсуса в понимании контекста. Как говорил Дебор, нельзя устраивать дрейф в группе, состоящей из людей с разным уровнем осмысления окружающего.

В.Л.: Речь идет, в конечном счете, о выработке практик, которые мы потом транслируем и которые в совокупности формируют альтернативную художественную среду — ту, что мы хотим видеть. Мы, по сути, пред-

лагаем модель формирования альтернативной художественной среды для любого «места» — с учетом локальной специфики, разумеется.

И.С.: Мы возникли в медведевский период, когда бытовала идея: хватит политики, теперь только искусство, развитие культуры... А потом — раз! — в декабре 2011-го все развинулось, политика резко пришла обратно. Люблю тебя, политика, ты все расставляешь по своим местам...

К.З.: А потом наступили заморозки.

И.С.: Да, и вот мы снова занимаемся эстетикой.

А.Л.: Лично я так и решил для себя — раз политика закончилась, куда еще деваться политическим активистам? Только в сферу эстетического.

И.С.: Из политики — в искусство, из искусства — в политику...

А.С.: С баррикад — на Монмартр, с Монмартра — на баррикады...

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Принуждение к интерпретации» — кураторский проект Ильи Саморукова, реализовывавшийся с 2008 по 2011 годы в Самаре, Штутгарте и Перми. Проект представлял собой первую в Самаре практику публичного критического обсуждения произведений современного искусства. Ведущий демонстрировал публике художественные объекты, за каждым из которых были заранее закреплены интерпретаторы из разных социальных групп (от журналистов до священников). Выслушав интерпретатора, зрители могли вступить с ним в полемику. В итоге публика, подобно зрителям в античном театре, выбирала лучшее произведение и лучшую интерпретацию. Проект стал одной из первых в Самаре практик восприятия современного искусства, альтернативных рутинизированному формату выставки.

² «Критерии оценки произведения современного искусства» — важная часть теоретического инструментария, выработанного группой «Лаборатория», наряду с понятиями «уплотнение»,

«встреча», «производство зрителя», «сообщение» и другими. Представляли собой матрицу из восьми критериев (завершенность, техничность, узнаваемость, интерпретируемость, аттракционность, критичность, смелость, биографичность), в свою очередь обладающих собственным набором характеристик.

³ «Зачем мы ходим на выставки?» — флешмоб группы «Лаборатория», проводившийся в пространстве галерейного вернисажа постороннего художника. Одновременно в разных концах галерейного зала, посреди публики, члены группы по сигналу громко декламировали этот вопрос до тех пор, пока его не начинали повторять посторонние посетители выставки.

⁴ Проект акции «Лаборатории» «Выставка для одного зрителя». В галерею приглашается один случайно выбранный самарский зритель. Вместо стандартного вернисажа он в одиночестве становится слушателем читаемых персонально для него участниками группы лекций по различным аспектам эстетики и социологии искусства.

⁵ «Галерея одной работы» открылась в апреле 2010 года в Самаре. Там же разместились совместная мастерская художников Владимира Логутова и Андрея Сяйлева, который стал куратором галереи. Место превратилось в импровизированный «штаб» группы «Лаборатория». За полтора года работы в галерее было реализовано свыше десяти проектов. В их числе акции «Лаборатории» «Сообщение», «Наши с вами стихи» (совместно с поэтом Владимиром Гороховым), «Производство зрителя», проекты художников Владимира Селезнева, Александра Веревкина, Светланы Шуваевой, Алисы Николаевой и других. В рамках каждого проекта было представлено одно произведение современного искусства — перформанс, инсталляция, фотография, живопись или текст.

⁶ «Сообщение» — перформанс группы «Лаборатория», реализованный в июне 2010 года. Исполнителем перформанса была реальная танцовщица стрип-танцев, читавшая публике лекцию о деятельности группы Fluxus и в процессе чтения почти полностью обнажавшаяся.

⁷ «Производство зрителя» — акция-исследование, разработанная и проведенная группой «Лаборатория» совместно с «Агентством "Супостат"» (Анастасия Рябова и Алексей Булдаков) в мае 2011 года. Галерея превращалась в зал для анкетирования и «медосмотра», в который по очереди запускались группы зрителей. Им пред-

лагалось подробно и анонимно заполнить анкеты из нескольких десятков вопросов. В их числе: «Хотели бы вы, чтобы ваш ребенок стал современным художником?», «Фотографируетесь ли вы на фоне произведений современного искусства?», «Может ли искусство совмещаться с вандализмом?», «Продолжите фразу: современное искусство должно...», «Считаете ли вы произведением искусства эту работу Юрия Альберта ("Неужели вы думаете, что искусство — это то, на что вы сейчас смотрите?")» «С каким образом ассоциируется у вас самарское искусство?» — и подобные. В анкетировании приняли участие более сорока зрителей различного социального положения, возраста и образования. Итогом стал обобщенный «портрет» самарского зрителя как субъекта потребления современного искусства.

Владимир Логутов

Родился в 1980 году в Самаре.

Художник, куратор.

Живет в Самаре.

Илья Саморуков

Родился в 1981 году в Самаре.

Куратор, музыкант.

Живет в Самаре.

Константин Зацепин

Родился в 1980 году в Самаре.

Журналист, художественный критик.

Живет в Самаре.

Андрей Сяйлев

Родился в 1982 году.

Художник, дизайнер, куратор.

Живет в Самаре.

Александр Лашманкин

Родился в 1973 году.

Политический активист.

Живет в Самаре.

Олег Елагин

Родился в 1981 году.

Художник, музыкант.

Живет в Самаре.

Николай Ридный

Менять правила

«Не собираешься уехать за границу?» — вопрос, который время от времени задают друг другу мои коллеги и друзья. В отличие от многих постсоветских художников старшего поколения, которые зачастую плотно связаны с местным частным капиталом, молодым художникам практически нечего терять в материальном плане. Но в первую очередь речь идет не о деньгах. За несколько лет художникам, появившимся в нулевых, удалось выстроить профессиональные и дружеские отношения, которые простираются далеко за пределы родины и образуют своеобразную рабочую сеть. Порой, находясь физически дома, больше времени приходится проводить в переписке или дискуссии в скайпе, нежели в живом общении. Так или иначе, на вопрос об эмиграции друзья чаще всего отвечают: «Нет». Выезжая на выставки или стажировки, участвуя в программах художественных резиденций, всегда с интересом возвращаешься в местный контекст, хотя он далеко не всегда приветлив и довольно противоречив.

Мы живем в очень специфической ситуации становления новой системы. Этот процесс касается почти всех сфер деятельности: политики, экономики — и искусства в том числе. Мы переживаем новый для нас опыт, отличный от процессов, которые идут сейчас в Западной Европе и США. В то время как кризис, испытываемый западным капитализмом, смягчен переизбытком благополучия, местный кризис — это кризис неразвитой и молодой системы. Западная система искусства также переживает легкую депрессию, связанную с урезанием бюджетов на образование и музеи, со спадом ры-

ночной эйфории. Но этот легкий недуг в любом случае нельзя сравнить с полным отсутствием системы. Все равно Европа — как квартира, где каждый день делают уборку; объекты и субъекты не могут лежать не на своей полке, иначе нарушится общий порядок. В свою очередь, постсоветские реалии находятся как бы в состоянии переустройства: хаты-мазанки — в коттедж, гастронома — в шопинг-молл, дискотеки — в центр современного искусства. Это опыт постоянных проб и ошибок. Кардинальная разница видна на практике: если на Западе можно рассчитывать занять место в установленном порядке вещей, то у нас можно пытаться что-то изменить, на что-то повлиять — менять и сами правила, и порядок. Местный контекст заставляет более трезво воспринимать внешнюю ситуацию: в наших условиях искусство — социально активная практика, проблемы отчетливей, и чувствуешь их на себе непосредственно. Коллеги из других стран, побывав в Украине, нередко отмечают, что изнанка капиталистической системы здесь намного явственней, она брутальна и агрессивна, не завуалирована благами и комфортом демократии. На этом поле боя зло видно сразу, его не нужно долго вычислять и идентифицировать.

Далеко не все способны увидеть отражение своих проблем в проблемах других стран. Класс людей, которых можно условно назвать туристами, чаще всего неспособен на рефлексию. Туристы — это не только пьяные футбольные болельщики, посетившие Украину во время Чемпионата Европы по футболу. Восточный туризм интересен и истеблишменту современного искусства, кото-

Дни квартирных выставок в Харькове, 2011–2012



Группа SOSка. Из серии «Дистанция», 2010

рый привлекают сюда не только пивные бары. «Вам достаются наши ужасные футбольные фанаты, а нам ваши ужасные олигархи», — так прокомментировали ситуацию братья Чепмены во время своего приезда в *PinchukArtCentre*. Здесь речь вряд ли идет о критике, скорее, напротив, о принятии факта финансового донорства, какие бы чувства по этому поводу ни испытывались. Так же относятся к Западу и многие представители местной художественной среды: нужно стремиться к крупному капиталу, где бы он ни был. Эта логика легко объясняет, почему выставка Артура Жмиевского в Киеве прошла практически незамеченной, а на ее открытие пришли лишь немногочисленные социально ангажированные художники и активисты. Для работы Сантьяго Сьерры нашлось место только в Донецке, и, думаю, кураторам выставки удалось реализовать ее лишь под видом «кота в мешке» для местных олигархов. Зато частыми гостями в Украине являются те же, пусть и «звездные», туристы: в свое время мы даже сделали постановочные фотографии «на память» с Дэмиеном Херстом, Джеффом Кунсом и Такаши Мураками. Эти снимки напрямую связаны с проблемой сосуществования двух типов отношений, двух стратегий. Несмотря на то, что мы стоим рядом, ситуация констатирует, что между нами нет ничего общего. Это демонстрация псевдодружбы в художественной системе, где рукопожатие означает не приветствие, а сделку.

Важна ли в этой ситуации связь художника с местом? Ответом является то, что художник делает для этого места. Если это место, которое ты пытаешься изменить, то, конечно, важна. Восемь лет назад никто не слышал о культурной активности на востоке Украины. Я помню Харьков в тот период: в городе были только музей, цензурирующий и закрывающий выставки, и салонная городская галерея. После неудачного сотрудничества с местными институциями группа «SOSка» решила действовать независимо: проводить уличные акции-интервенции, параллельно создав собственную выставочную площадку-лабораторию. Вскоре кроме «SOSки» появились и новые местные инициативы. Мы организовали программу «Класс», в ходе которой

встречались с другими художниками и обсуждали важные для всех темы. «Класс» как коммуникативный и дискуссионный кружок выявил наличие разных позиций и привел к появлению отдельных идеологических лагерей. На мой взгляд, именно тогда проявилась та динамика, благодаря которой среда развивается, а не угасает. До сих пор один из лагерей демонстрирует практику художественного компромисса, создавая работы с целью получить заказ от городских структур. Другой связывает искусство с социально-критической позицией и идет по пути самоорганизации, в ходе которой возникла инициатива Дней квартирных выставок. Одна из тем харьковских квартирников звучала как «Нулевой бюджет» и объединила художников из Харькова и Киева на выставках в подъездах, коммунальных коридорах и квартирах незадолго до первой в Украине выставки с беспрецедентным госбюджетом — Биеннале современного искусства. Критическая позиция по отношению к официальным институциям и мероприятиям не отменяет действий на их территории — и многие из выставившихся на квартирниках принимали участие в той же Биеннале, используя ее как пространство для критики. Вскоре так называемая институционализация регионов докатилась и до Харькова — открылся первый Центр современного искусства, названный именем советского авангардиста Ермилова. Первым проектом, основанным на дружеских связях художников со сходными взглядами, которые живут в разных местах, стала выставка «Система координат». Проект сделал очевидным, что проблема соотношения центра и периферии устарела — возникла новая система отношений, которая действует по принципу не геополитической вертикали, а горизонтальной сети. Опыт оказался новым и провокационным для принимающей институции и ее зрителей, уже привыкших к проектам, которые навязывают приоритеты рыночного рейтинга и дилерской экспертизы. Существует два абсолютно разных подхода к понятию рабочей сети и принципам, на которых она строится. Дружбу, солидарность, идеологическую близость, на которых держится сеть художников, бизнес часто считает профанацией. Дружба подается как способ

коммуникации, благодаря которому люди совместно зарабатывают деньги. Однако никаких дружеских отношений и солидарности в контексте художественного рынка нет — есть только конкуренция. Противопоставление солидарных отношений конкурентным — это и есть модель развития среды. Иногда, когда я нахожусь в своей харьковской квартире, у меня возникает ощущение, что я на краю Земли. В этом виновата, прежде всего, географическая периферийность: неудобно стыковать расписание поездов и самолетов, сложно получить визу. Однако есть единый идейный контекст, который расположен вне локаций и поверх границ — именно он и связывает людей, разделенных географией.

Несколько лет назад я познакомился с Люси Липпард. Она обитает на маленьком ранчо в Нью-Мексико, куда можно добраться только на машине; поблизости не живет ни души. Начало художественной активности Люси совпало с расцветом новой экспериментальной деятельности — развитием кураторства и активной политизацией искусства 70-х. Ее рассказ о прошлом произвел на меня огромное впечатление, но не меньшее впечатление оказало упадническое настроение Люси по отношению к сегодняшней ситуации. Было заметно сожаление о том, что лучшее осталось позади: на смену выставкам-акциям в телефонных будках пришла институционализация. Тем не менее, именно пионеры этого процесса сформировали то русло, в котором потом происходил социальный поворот в искусстве. Отсюда можно сделать вывод, что для нас сегодня наступили самые что ни на есть 70-е — время действовать по своим правилам. С одной стороны, мы работаем в местной среде, а с другой — являемся частью рабочей интернациональной среды; в этой уникальной ситуации мы, можно сказать, живем как двойные агенты.

Николай Ридный

Родился в 1985 году в Харькове.

Художник, член группы «SOSка».

Живет в Харькове.

Анатолий Осмоловский

Комментарий к Гройсу

Гройс Б. Политика поэтики.
М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012.

Борис

Гройс

—

Политика

ПОЭТИКИ

тические противопоставления так и хочется либо опровергнуть, либо подтвердить.

Сам Гройс называет себя левым мыслителем, и для этого, конечно, есть все основания. Во-первых, в его мысли слышатся отголоски такого явления, как вульгарная социология с ее безудержным релятивизмом и тотальным скепсисом (который в раннее советское время прикрывался, наоборот, не критическим энтузиазмом). Во-вторых, от левой идеи в этой философии сохранились ясность изложения и материалистическое мировоззрение, а также терминологический инструментарий. Но если эта философия и левого толка, в ней заключено такое количество либертинажа, что стороннему наблюдателю трудно даже представить себе, где края и границы этого свободомыслия.

Впрочем, свободомыслие всегда было если не основой, то прямым следствием авангардистской позиции. Этим свободомыслием Гройс откровенно играет. Для него нет запретных тем, а для его теории обмена нет запретных сфер.

Либертинаж имеет давнюю историю. Я бы без сомнения назвал первыми либертенами Карпократы и его учеников. Свидетельство Ириней (в трактате «Против ересей») о карпократианах говорит, что нет такого преступления, извращения или богохульства, коего карпократиане не считали бы своим долгом совершить. По их учению, душа освободится от тела только в том случае, если совершит на Земле все земное, что можно помыслить. Соответственно, богослужения этой секты неизменно заканчивались массовой оргией без различия пола и воз-

раста. Но секта Карпократы исчезла, ее храмы были разрушены, а из текстов остался только недавно найденный трактат «Евангелие от Иуды», принадлежащий ответвлению этой секты — каинитам. В дальнейшем либертинаж эпизодически то возникал, то пропадал, пока не нашел своего главного и самого последовательного идеолога — маркиза де Сада. Со времени, когда сюрреалисты взяли наследие мятежного маркиза под свою опеку, либертинаж приобрел множество приверженцев в среде творческой интеллигенции. После известных молодежных выступлений конца 60-х он стал, так сказать, мейнстримом на уровне бытового поведения, избегая пока крайностей, мечтавших де Саду. И еще — у этого явления не было своего дискурса.

Нет, он был: Жорж Батай, Пьер Кlossовски размышляли именно в этом направлении. Для мысли Батая, например, даже отвратительная фигура Гитлера не была «персоной нон грата» (в отличие от подавляющего большинства художественной интеллигенции того времени). Но дискурс этот едва-едва пробивался, затмеваемый такими глобальными дискурсами, как марксизм, структурализм или психоанализ.

И вот наступило время разочарования во всех идеологиях. Их бурные потоки пересохла, как будто их и не было. И только либертинаж остался невоплощенным политическим и (без)нравственным проектом. Радостями сексуальной свободы пользуются сейчас практически все. Осталось теоретически обосновать и легитимировать Преступление. Эстетика и искусство вообще — чрезвычайно благодатная почва для этого.

Этот краткий экскурс в историю либертинажа необходим потому, что очень соблазнительно для нас отнести философию Гройса именно к этому дискурсу. Ведь Гройс не проводит границ своей теории обмена, оставляет этот вопрос открытым. Таким образом, в его теории остается интрига, ибо никогда заранее неизвестно, где механизм обмена будет вынужден остановиться. Но насколько годится эта теория для оправдания Преступления? Все ли способно войти в обмен? Например, возможно ли делать настольные лампы из человеческого кожи? Или

возьмем самый крайний пример: возможно ли готовить блюда из человеческого мяса? Может быть, этот вопрос покажется глупым, но в самой теории обмена нет никаких табу, а те, что приняты в обществе, теоретически должны постоянно преодолеваются. Сам Гройс, скорее всего, с невозмутимым видом ответит на эти вопросы положительно: почему бы и нет?

Эта его невозмутимость — большое преимущество, так как восточно-европейским мыслителям всегда не хватало стойкости в додумывании своих идей до крайнего предела. На ложном морализаторстве погорела вся русская философия начала XX века. Однако в реальности подобные «инновации» просто невозможны. И невозможны они потому, что для того, чтобы обмен состоялся, необходимо иметь что-то необмениваемое, то есть необходим субъект обмена, который и конституируется принципиально необмениваемыми ценностями. Иными словами, сам механизм обмена регулируется инстанцией, находящейся выше (сбоку, сзади) процедур обмена. Действительно, если в обществе каннибализм станет обычным явлением, то это предполагает такую политическую организацию социального, где никакой обмен уже невозможен.

Но об этой инстанции Гройс писать избегает. По его мнению, вообще все процессы обмена перманентны, анонимны и механистичны. Это утверждение сближает мысль Гройса с антигуманизмом Альтюссера и психоанализом Делеза и Гваттари. И оно, без сомнения, является наиболее проблематичным, так как деполитизирует самую сердцевину теории обмена. Именно поэтому вполне правомочны глупые вопросы о каннибализме. Да, воздерживаясь от ответа на принципиальные вопросы о границах обмена, теория сохраняет артистизм, игровую безответственность, но платит за это деполитизацией. Ибо политика начинается там, где возникают вполне конкретные люди со своими ценностями и, как следствие, со своими границами приемлемого и неприемлемого. «На этом стою и не могу иначе!» — знаменитые слова, сказанные Мартином Лютером. Они и есть начало любой политики. Но подобный человек в теории Гройса не виден. Да и сам

Гройс, как кажется, предпочитает им не быть.

Впрочем, в одной из статей книги прорывается: «Сегодня мы склонны считать, что эти революции потерпели поражение, а режимы, возникшие в их результате, рассматриваем, в свою очередь, как несправедливые. Пусть так. Но это вовсе не означает, что неравенство между капиталом и дискурсом вдруг стало от этого справедливым. Это означает, что политика сопротивления несправедливости должна продолжаться. Прежде всего, это должно происходить путем сопротивления автора систематическому требованию снижения качества, предъявляемому современным обществом, и тем самым путем продолжения традиции современного искусства, как она понималась Гринбергом. Исходя из этого, я думаю также, что нам следует продолжать традицию бесильно-злобного комментирования, традицию обиды, которая сегодня вытесняется во имя ложно понятой ницшеанской морали. Ведь такой брюзжащий комментарий вновь и вновь приносит автору удовлетворение, в котором не следует себе понапрасну отказывать». Блестящие слова! Разве что вряд ли личное удовлетворение является действительно веской причиной для этого сопротивления. Но разве сам Гройс не способствовал «снижению качества», описывая художников, которые «хотят быть как все», отрицая различия между художником и куратором, размывая понятие авторства вплоть до владельцев выставочных пространств, релятивизируя произведение искусства до акта выбора и даже дальше — до его презентации? Ведь деконструируя суверенность художника, нельзя прийти ни к чему иному, кроме снижения качества и экстатическому «черно-белому», как пишет Гройс, некритическому потреблению старого «нового искусства».

Отсутствие «точки сборки» — регулирующей инстанции механизма обмена — вносит фундаментальную неясность. Ведь когда утверждается слабость или сила знаков, когда пишется об их равноправии или когда все поле культуры делится на профанное и валоризованное — всякий раз без ответа остается вопрос: перед чьим лицом происходит и утверждается вся эта дифферен-

циация (или, скорее, наоборот — нейтрализация, если иметь в виду конечный результат круговорота этих знаков)? Перед лицом — Гройса? Перед лицом государственной власти, церкви, общества в целом (понять бы, что это такое) или художественной системы? Или, может быть, — бог мой! — Абсолютной Истины?

Так, совершенно очевидно, что для церкви (и верующих), для государственных чиновников и аппарата подавления, для художников и критиков — для каждой из этих групп знаки сильны и слабы в разной степени (одни более «равноправны», чем другие), ну, а насчет профанности и валоризованности (некоторой квази-сакральности) на протяжении всей истории человечества идут бесконечные споры, часто заканчивающиеся последним и неопровержимым аргументом в виде пистолета.

Гройс не проводит, так сказать, «классовый анализ» восприятия этих знаков, он действует иначе. В результате выявляется идеалистическая структура, существующая только в воображении, с такими крупными «ячейками», что в ее поле зрения попадают почти исключительно инсталляции и реди-мейды.

Представляется, что «Политика поэтики» — книга переходная. Интересна она, помимо всего прочего, и эволюцией взглядов философа. Если ее первые статьи можно отнести к традиции постмодернистской деконструкции, то завершающие намечают какую-то новую, более активную и «ангажированную» позицию.

Анатолий Осмоловский

Родился в 1969 году в Москве.

Художник.

Живет в Москве.

Сергей Гуськов

Назад к павильонам

**55-я Венецианская биеннале
современного искусства.
«Энциклопедический дворец».
Куратор Массимилиано Джони.
Арсенал, Венеция.
01.06.2013 – 24.11.2013**

Открывшаяся в конце мая 55-я Венецианская биеннале перестала быть предметом интереса профессиональной аудитории сразу после пресс-показа. Многочисленные интервью с Массимилиано Джони, нынешним куратором главного проекта Биеннале, заполняли специализированные журналы и сайты в течение нескольких месяцев до открытия и по инерции появлялись еще некоторое время после него. Все гадали, что же директор нью-йоркского Нового музея сделает с таким пестрым и разнородным материалом: тут и Синди Шерман, и Артур Жмиевский, и Пол Маккарти, и Хито Штайерль, и Карл Густав Юнг, и Алистер Кроули, и Виктор Алимпиев, и Доротея Таннинг, и Райан Трикартен, и Брюс Науман, и Тино Сегал, и анонимные тантрические рисунки, и антикварные детские фотографии, и масштабные полотна с бушующим океаном; произведения сюрреалистов, минималистов, концептуалистов. Однако как только публика ознакомилась с результатом кураторских усилий, голоса поутихли, словно все дружно решили похоронить этот проект, при этом не уничтожая его полностью — просто спустили обсуждение на тормозах. Что же произошло? По всей видимости, публика оказалась разочарована, хоть и сохраняла симпатию к Джони — самому молодому из кураторов в истории Венецианской биеннале, новой надежде околохудожественной тусовки и арт-рынка; как сам он признался в интервью голландскому журналу *Metropolis M*, закрывая глаза, он «представляет главным образом бюджет и видит числа»¹.

В 1955 году американский художник итальянского происхождения Марино Аурити предложил



Вид инсталляции Ай Вэйвэя «Взрыв». Павильон Германии на 55-й Венецианской биеннале, 2013

проект «Энциклопедического дворца», в котором должен был разместиться музей достижений человечества. Массимилиано Джони решил взять этот не такой уж утопический, хоть и колоссальный проект за отправную точку, чтобы взглянуть на «сегодняшнюю визуальную культуру», которая для куратора важнее и понятнее, чем «современное искусство» как явление и область человеческой деятельности². Он понимал, что в случае Марино Аурити, «конечно, дальше макета дело не пошло»³, но сам Джони сделал следующий шаг и сразу же оказался на весьма зыбкой почве. Ос-



Ева Котаткова «Сумасшедший дом», 2013

новой проект Венецианской биеннале — это уже не макет, а, в определенном смысле, воплощение задумки Аурити (в прочтении куратора, естественно): может быть, и урезанная версия «сегодняшней визуальной культуры», но вполне рабочая модель. Тысячи квадратных метров, полные артефактов, зачастую серийных, собранных в маленькие или большие коллекции, упорядоченных в соответствии с той или иной, неуловимой и изящной или, наоборот, назойливо педантичной классификацией; полторы сотни художников, все новые и новые объекты — переизбыток, который не порождает добавочного смысла. Скорее получается утомительная мешанина. Говорят, современное искусство — это скучно, тогда как бесконечно разнообразный мир яркого и остроумного развлекательного интерфейса, будь то экран компьютера, глянцевая обложка или городские поверхности, — это весело. Джони ориентировался на последний, открепиваясь от искусства, но выходит, что расчет его был неверен в самом основании. Собрать все или хотя бы надергать отовсюду по максимуму, а далее попытаться свести полученные массивы образов и информации в минимально оформленную, еле удерживающуюся от распада целостность — так, если огрублять, построена экспозиция основного проекта. Несмотря на обилие действительно интересных произведений и артефактов, они теряются в большом завале всего и вся. Ходишь вокруг них, но никак не можешь их

найти. В отличие от того же интернета, здесь отсутствует возможность просто и быстро уйти от чего-то одного и перейти к чему-то другому: в залах Арсенала и центрального павильона Джардини пространство куда как более «плотное», и избавиться от него с той же легкостью, с какой закрывают вкладки в браузере, не выходит.

Идея венецианской авантюры Массимилиано Джони кажется давней как мир, хотя, конечно, это иллюзия: ей от силы два-три столетия. Хорхе Луис Борхес прекрасно анализировал подобные проекты — собрание универсальных компендиумов — в ряде эссе и рассказов (ярким примером может служить новелла «Конгресс»): придумывал их сам, писал, какие умонастроения становятся их причиной и во что они в итоге выливаются. Джони ссылается на Борхеса как на некий вдохновляющий фактор⁴, но явно не осмысляет эту связь критически (вообще слово «критический» не из лексикона этого куратора). Как и в случае Борхеса, этот проект можно было оставить на бумаге как набросок, забавную фантазию, но понятно, что Джони не хотел, да и, видимо, не мог повторить недоделанность и нереализованность первоначального «Энциклопедического дворца» — куратор оказался заложником выбранной темы, которая distraивает себя автоматически. В некотором роде он, как ученые-экспериментаторы из масскультуры, пытается контролировать стихийные силы, а те обязательно выходят из-под контроля — и дальше ситуация развивается по логике материи, вещей и сил и вопреки воле запустившего процесс человека, каким бы бальвом удачи он ни был.

Важной частью проекта Джони является использование «художников вне арт-мира»⁵, по его собственному выражению. То есть тех, кого за художников не признают и кому Джони якобы дарит новый шанс. Не то чтобы мы здесь имели дело с какой-то новацией — скорее этот прием уже набил оскомину и превратился в совершеннейшую жвачку, аналогичную по пафосу, повторяемости и бессодержательности заявлениям вроде: «это новый способ взаимодействия со зрителем» или «здесь мы уходим от традиционных форм репрезентации». На самом деле, этот ход Джони дополняет надуманное противопоставление «современного искусства», якобы профессионализированного, и «визуальной культуры», предположительно демократичной, — оппозицию, которую он активно эксплуатирует в своем кураторском проекте. Единственной стоя-

щей находкой такого подхода оказалось открытие Рудольфа Штейнера как художника, причем довольно интересного и неожиданного, что сразу меняет как взгляд на антропософию, так и оценку того влияния, которое Штейнер оказал на деятелей культуры своего времени. В остальном же весь этот напускной эгалитаризм образов и социальных статусов похож скорее на спор с самим собой, эдакую хитрую софистику, а потому и серьезного разговора вряд ли достоин.

Зрители были благосклонны к национальным павильонам. Нельзя сказать, что им просто повезло — нет, это было вполне заслуженное внимание, а Массимилиано Джони, скажем так, помог им, лишив сильного соперника, поскольку сделал не совсем удачный проект. Среди павильонов сразу выделились лидеры (в случае Великобритании и Чили все было ясно еще до открытия): британский, в котором Джереми Деллер рассказывал о приватизации по-русски и политизации по-британски; румынский, где в рамках «Нематериальной ретроспективы Венецианской биеннале» (An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale, 2013) Александры Пиричи и Мануэля Пельмуша можно было буквально на телесном уровне прочувствовать более ста лет биеннального и мирового художественного процесса; ливанский, представлявший который Акрам Заатари неспешно захватывал зрительское внимание, показывая при этом искусство, вполне характерное для страны, раздираемой многолетними межэтническими и религиозными конфликтами (война, память, вопросы восприятия и показа); чилийский, где Альфредо Джаар топил макет Джардини, в частности противопоставляя его переоцененному макету из основного проекта; словенский с его ироничной историей про министерскую бюрократию, проектирующую наилучший способ национального представительства (проект Ясины Чибич); ангольский, признанный лучшим и получивший «Золотого льва» за то, что дал возможность посетить обычно закрытое палаццо — среди дорогих старинных произведений лежали стопками фотографии Эдсона Шагаса с видами Луанды, напечатанные на дешевой бумаге, причем плакаты можно было забрать с собой.

В российском павильоне царил атмосфера таинственности: представлявший Россию в этом году Вадим Захаров использовал историю Данаи, чтобы рассказать о чем-то неуловимо своем. Посетителей разделяли на две части: женщины могли посетить первый этаж, а мужчины — вто-

рой. На первых сыпался дождь из золотых монет, названных «данаями», тогда как последние могли наблюдать за этим сверху. Система подачи монет — с нижнего этажа на верхний — была видимой и вполне ощутимой, перед нами словно открывался тайный механизм. Но все вместе оказывалось настолько завуалированно, косвенно и потаенно, что по выходу из павильона казалось, будто тебе ничего и не показали. Проект, с одной стороны, выглядел выигрышно в глазах многих российских посетителей: сделай Захаров такой проект в Москве — он бы, несомненно, был одним из лучших, просто потому что никто ничего подобного не делает. Однако с другой стороны, в сравнении с соседними павильонами, британским или румынским, проект был до неприличия эскапистским — вне времени и пространства. И в этом смысле павильон оказался абсолютно российским и показывал планку, выше которой искусство из России не может подняться по причинам как психологического, так и институционального характера. Отечественным музеям-галереям нужно что-то многозначительное и масштабное в том или ином виде, желательно «в традициях московского концептуализма», а художники готовы откликаться на такой заказ.

Грузинский павильон, напротив, задавал настроение для предметного разговора. «Камикадзе-лоджия» (Kamikaze Loggia, 2013) — проект, созданный куратором из Польши Иоанной Варшей, — была буквально надстроена над уже имевшимся зданием. В стремительно обедневшей после развала Союза Грузии возник самострой, который получил благодаря некому российскому журналисту наименование «камикадзе-лоджия»: к домам пристраивались балконы, увеличивающие жилую площадь, но так, чтобы не платить за это лишних денег в ситуации постоянного кризиса. Все понимали, что это опасно и не очень эстетично, но ведь и евроремонт, и повсеместное использование пластика, и прочие «гримасы» постсоветского строительства появлялись не от хорошей жизни, но были неизбежной чертой времени. С ними сживались. И данная выставка стала выражением именно такого экзистенциального осмысления своего быта и повседневности.

Несмотря на расположение не в самом людном месте (в закутке в одном из строений Арсенала), грузинский павильон принципиально отличался от российского. Проект был дополнен небольшим, но познавательным каталогом.



Вид работ Оливера Кроя и Оливера Эльзера, Джека Уиттена и Акилиса Риццолли в экспозиции основного проекта 55-й Венецианской биеннале

Можно даже сказать, что это был не совсем каталог, а своего рода результат долгого исследования постсоветской трансформации городских пространств на примере Грузии. Однако этот частный случай служил ключом к осмыслению ситуации во всех странах бывшего социалистического блока, особенно на территории государств, некогда входивших в СССР.

Венецианская биеннале — это не только площадка для удовлетворения кураторских амбиций в основном проекте, не только арена, на которой соревнуются национальные представительства, атавизм всемирных выставок-ярмарок, но и зона многочисленных проектов параллельной программы. В этом смысле для регулярных выставок того же типа в других частях света Венеция служит примером: хорошим для одних, дурным для других — например, для Московской биеннале, параллельная и специальная программы которой в последний раз неумеренно разрослись, как грибочки после дождя, не отражая при этом реальности скудной российской художественной сцены.

Среди проектов параллельной программы, которых в этом году насчитывалось около пятидесяти, были и подборка российского искусства

от куратора Антонио Джеузы «Трудности перевода» (*Lost in Translation*, 2013), и посвященная последствиям экономического кризиса в Каталонии выставка «25%», и крупномасштабная ретроспектива неофициального китайского искусства с 1979 года — «Голос невидимых» (*Voice of the Unseen*, 2013), где картины и инсталляции умудрились набить в просторные залы, как селедки в бочки. Они сохраняли привязку к «национальному» и казались павильонами отдельных государств или национальных автономий после ребрендинга. Однако были и другие примеры.

Выставка «Любит — не любит» (*Love Me, Love Me Not*, 2013), которая проводилась в пустынной северной части Арсенала, рядом с «Голосом невидимых», вполне могла бы стать азербайджанским павильоном, что подтверждает подзаголовок проекта: «Современное искусство Азербайджана и соседних стран». Большинство художников действительно были из Азербайджана, но с ними соседствовали Кутлуг Атаман из Турции, Илико Заутахвили из Грузии, курсирующая между Лондоном, Москвой и Махачкалой россиянка Таус Махачева, интернациональный коллектив *Slavs and Tatars* и многие другие. Отличие от официального павильона Азербайджана, который расположился в самом центре Венеции, разительное. Там все чинно: никаких проблем, только «безболезненные» орнаментальные темы с налетом экзотизма — ковры, традиционные свадьбы. Отчасти это связано со скандалом на прошлой Биеннале, когда президент Азербайджана лично цензурировал проект Айдан Салаховой, поскольку тот показался ему слишком «исламским» для светского государств (добавим: с авторитарным правительством); отчасти с тем, что чиновники, ответственные за павильон, не видят азербайджанское искусство частью международного процесса, хотя на словах там присутствуют «связь культур» и прочие нужные формулировки. Это все тот же сугубо национальный «смотры достижений».

Организаторы выставки «Любит — не любит», наоборот, показали азербайджанское искусство как составную часть общемирового контекста. Особо ценно, что этот проект, хоть и сделан интернациональным куратором Диной Нассер-Хадиви, действительно поддержан, в том числе финансово, изнутри Азербайджана. И самое смешное: куратор сумела задействовать те же орнаменты и культурную специфику, перенеся их совсем в другой контекст. К примеру,

Фарид Расулов создал скульптурные композиции из бетонных блоков и витражей с традиционными геометрическими формами, — в духе архитектуры, характерной для любой страны, которая подвергается стремительной модернизации: используемые везде материалы дополнены упрощенными остатками национального колорита. А рядом уже похожая история из Ирана: Фархад Мошири построил «Киоск диковинок» (*Kiosk de Curiosit*, 2011) — торговый лоток, на котором выставлены ковры с вышитыми на них глянцевыми обложками. Этому взаимопроникновению культур подводит итог Рашад Алакбаров: под потолком висят объемные слова, написанные арабской вязью, кириллицей, латиницей, — «память», «привычка» и другие. Под определенным углом это месиво букв превращается в соломонское «И это пройдет». Этот же художник был представлен в официальном павильоне Азербайджана инсталляциями в духе позднего Гуты: свет, направленный сквозь металлические конструкции, образовывал на стене тени в виде изображений книжных миниатюр или традиционных орнаментов. С похожими по сути работами в двух «азербайджанских» павильонах произошло нечто вроде эффекта Кулешова: контекст придавал им определенное значение. В тихом провинциальном павильоне Азербайджана они выглядели декоративно, а на выставке «Любит — не любит» — очень даже критически, как бы подхватывая пафос соседних работ.

Некоторые произведения смотрелись как грубоватые метафоры, но определенная brutality выглядела вполне уместно. Иранец Махмуд Бакши создал «Мать нации» (*Mother of Nation*, 2013) — механизм, напоминающий ступенчатую пирамиду, по которой сверху вниз стекала нефть. Эту конструкцию венчала химерическая сущность — перевернутая мясорубка, сросшаяся с соской. Пока одна часть механизма выкачивала нефть с нижней платформы, невидимой с «парадной» стороны (видимо, перемалывая кости эксплуатируемых людей), вторая порциями изливала ее на все слои населения; правда, распространялось национальное достояние неравномерно — первыми к нему допускались стоящие на верхних ступенях социальной лестницы, а дальше все более мельчающий и распадающийся на множество мелких струек поток уходил в «землю», вероятно, увлекая за собой тех, кто находился внизу этой пирамиды.

Возможно, национальным павильонам было бы неплохо сдрейфовать куда-то в эту сторону — уменьшить влияние министерских чиновников и связать отдельные павильоны с происходящим вокруг. Вопрос — как это сделать. Был еще один проект, о котором нельзя не упомянуть. Выставка «Когда отношения становятся формой: Берн 1969/Венеция 2013» (*When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, 2013) не вошла в число проектов параллельной программы, однако организовавший ее фонд *Prada* намеренно совместил выставку с Венецианской биеннале, которая привлекает огромное число посетителей. Сама по себе выставка была более-менее точной реконструкцией проекта Харальда Зеemана 1969 года в Бернском кунстхалле. Многие назвали эту выставку лучшей среди всего, что происходило во время Биеннале, но возникали вопросы: почему реконструируют именно бернскую версию, а не ту, которая была в том же году в лондонском Институте современного искусства? Почему реконструируют форму, а не отношения? Получилось, что фонд *Prada* создал что-то вроде обучающего симулятора, похожий на тот, который используется летчиками: как и в случае симулятора, возникала лишь иллюзия полета, хотя для образовательных целей такая выставка — настоящая находка. Впрочем, главным симулятором оказался все же основной проект. Массимилиано Джони, как и Артур Жмиевский за год до него на Берлинской биеннале, опробовал определенную модель на практике, и стало ясно: так оно не работает.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Beelden in je Hoofd. In gesperk met Massimiliano Gioni door Maria Barnas // *Metropolis M*, № 3, Juni/Juli 2013. P. 33.

² 'I Felt the Need to Do Something Unusual': Massimiliano Gioni on Curating Venice // <http://www.blouinartinfo.com/news/story/880709/i-felt-the-need-to-do-something-unusual-massimiliano-gioni-on>

³ Дьяконов В. «Мир можно изменить и силой воображения»: Массимилиано Джони — о будущей Венецианской биеннале // *Коммерсантъ*, № 57, 2013.

⁴ Beelden in je Hoofd. In gesperk met Massimiliano Gioni door Maria Barnas // *Metropolis M*, № 3, Juni/Juli 2013. P. 33.

⁵ Дьяконов В. Указ. соч.

Сергей Гуськов

Родился в 1983 году в Королеве.

Журналист, художественный критик.

Живет в Королеве.

Виктор Тупицын

Несвоевременные мысли о 55-й биеннале в Венеции

**55-я Венецианская биеннале
современного искусства.
«Энциклопедический дворец».
Куратор Массимилиано Джони.
Арсенал, Венеция.
01.06.2013 – 24.11.2013**



Вид инсталляции Вадима Захарова «Даная». Павильон России на 55-й Венецианской биеннале, 2013.
Фото: Даниил Захаров

Искусство, выставленное в Арсенале и в павильоне Италии, где все (как всегда) всмятку, на этот раз напоминало народные промыслы — эльдорадо для тех, кого радуют вологодские кружева и для кого арахноидальное рукоделие — панацея от ущербов и

травм, постигших художественное сообщество. В том, что «спайдермен» приобщился к искусству, нет ничего удивительного: в пещерах, где мы любим наскальную живопись, пауки скромно вершат свое ткацкое ремесло, оставаясь при этом в тени.

При ознакомлении с Арсеналом создается впечатление, что нематериальный художественный труд раз и навсегда сброшен с корабля современности и фактически отдан на откуп менеджерам от культуры и тем ремесленникам, которые реализуют их эгалитарные «утопии». То, что мы видим на международных выставках, выглядит так, как если бы это было произведено подневольными гастарбайтерами где-то в офшорах. А ведь еще недавно казалось, будто созерцание и мысль на равных участвуют в разделе мира. Теперь — одно только созерцание и никакой мысли. Различия обесцениваются, уступая место аналогиям, отсылающим нас к «миметологическому» дискурсу, к игре гетерохронных сходств и повторов. Другая примечательная черта — нулевой уровень гетеротопии в пространстве эстетики, где этнографический антураж воспринимается по-свойски, по-родственному. Арсенал выглядит как прощание с критически-ангажированным дискурсом и как уведомление о том, что теоретическая рефлексия, культурная память и референтная база «евроцентризма» — не гармонируют с понятием *egaliberté*, поскольку народам развивающихся стран это не по душе, и «мы, европейцы, — цитирую устроителей, — не хотим, чтобы они стали жертвой академического снобизма и интеллектуальной дискриминации». Напомню, что неологизм *egaliberté* ввел философ Этьен Балибар, ученик Луи Альтюссера и — позднее — его соавтор (вместе с Жаком Рансьером и другими).

Казалось бы, российский павильон оказался в выигрышном положении, во всяком случае — по контрасту с Арсеналом, хотя эту «победу» можно назвать пирровой, учитывая, что политкорректным искусством сейчас может быть только китч. Как концептуальный дизайнер, Вадим Захаров блестяще справился с пространственными задачами, однако цитаты из Марины Абрамович (гламурные «хлыщи», сидящие на перекрытиях) и надуманность фраз, выбитых на стенах павильона, слегка разочаровывают. Так или иначе, сильная сторона захаровского проекта — это реабилитация режимов умозрительности, характерных для европейской культурной традиции с ее обращенностью к Архе, к античности и, в част-

ности, к мифу о Даная. Золотой дождь Зевса — аналог (не)порочного зачатия. Зонтики, раздаваемые в российском павильоне посетителям женского пола, это — своего рода *save sex*, предохраняющий от искушения китчем. Даная — аллегория современной культуры, которой препоручено родить Персея — любимца муз и избавителя искусства (в лице Андромеды), от хтонических монстров, родоначальников китча. Не исключено, что Персей — авторская самоидентификация художника. С выбором куратора Захаров немного погорячился, хотя у Киттельмана намного больше заслуг и профессионального опыта, чем у кураторов российского павильона прежних лет. Дело в том, что на Биеннале 2001 года Золотого Льва получил Грегор Шнайдер, выставившийся в германском павильоне, которым тогда заведовал Киттельман, и повторить подобный успех ему бы никто не позволил. Особенно после Биеннале 2011 года, где победа была присуждена (посмертно) немецкому художнику Кристофу Шлингензифу. Хотя Захаров тоже имеет немецкий адрес, он, как я понимаю, приносит себя в жертву не собиравшись (в отличие от поэта Леонида Губанова, призывавшего художников «умирать из века в век на голубых руках мольбертов»). Куратором Биеннале на этот раз оказался Массимилиано Джони — куратор нью-йоркского Нового Музея, сделавший выставку восточноевропейских художников под названием «Остальгия» (*Ostalgia*, 2011). Экспозиция была предельно деполитизированной, что — по мнению Джони — соответствует духу времени. Для него «дух времени» — это неолиберальная политика мультинациональных банков и корпораций, спонсирующих художественные мероприятия, особенно те, что сравнимы по своей зрелищности с Диснейлендом и олимпийскими играми. То есть массовые события, в рамках которых критика институций и коммерция «суть вещи не совместные». Сервизизм? Безусловно, тем более что именно этот подход к «актуальному» искусству владел в Арсенале.

В национальных павильонах влияние Джони и «мажорной» арт-бюрократии было минимальным. Главный приз достался павильону Анголы, но лучшими художниками,



Вид инсталляции Вадима Захарова «Даная». Павильон России на 55-й Венецианской биеннале, 2013. Фото: Даниил Захаров

на мой взгляд, были Альфредо Джаар (чилийский павильон) и Ай Вэйвэй (гость павильона Германии). Возвращаясь к Арсеналу, куда я в прежние годы стремился с большим энтузиазмом, чем в национальные павильоны, добавлю еще три наблюдения:

(1) атмосфера политкорректности и сентиментального патернализма по отношению к художникам, чье искусство выглядит рукодельным по форме и этнографическим по содержанию, отражает аспирации сильных мира сего, а именно — популизм и *egaliberté*, доведенные до гротеска;

(2) художественная среда, включая элиту, стала настолько зомбированной, что подобострастно умиляется и ликует в унисон с мультинациональными банками и корпорациями при виде искусства, напоминающего рекреационные практики;

(3) замечательные художники, такие как Брюс Науман, Дитер Рот, Алан Макколум, Мэтт Малликан, Роберт Гобер и другие, были представлены в Арсенале «парергонально» (по краям), как бы давая понять, что осмысленное искусство — не более чем декор, бандажная лента вокруг того, что Федерико Феллини назвал «галлюцинацией пьяного кондитера».

В заключение — несколько слов о формализме. Одна из выставок в Венеции (точнее, в фонде *Prada*) называлась «Когда отношение становится формой: Берн 1969/Венеция 2013» (*When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, 2013). Применительно к 55-й Биеннале все с точностью до наоборот: отношение становится бесформенным. Самое трудное — это что-либо вычленивать из нечленораздельного, если ты не хирург и не патологоанатом. Современное искусство можно упрекнуть в нехватке утопического сознания — но не в виде риторики, а в «форме формы» (когда отношение становится формой). Пример — многочисленные акции группы «КД», где этот ингредиент незримо присутствует. Подводя черту, скажу, что повышенный интерес к «итеративности интерактивного опыта», к его волокнам и исподним знаменам — отличительная черта 55-й Биеннале, выдвинувшей на первый план постборхесовский образ художника-арахноида.

Виктор Тупицын (Виктор Агамов)

Родился в 1945 году в Москве.

Критик и теоретик культуры и искусства.

Автор множества книг, среди которых

«Вербальная фотография» (2004),

«Музеологическое бессознательное» (2009),

«Круг общения» (2013) и другие.

Живет в Нью-Йорке и Париже.