



Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Яна Малиновская
Леонид Невлер
Дмитрий Потемкин

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Ксения Кистяковская

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Илья Будрайтскис (Москва)
Мария Калинина (Москва)
Борис Ключников (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Мария Чехонадских (Лондон)
Кети Чухров (Москва)
Станислав Шурипа (Москва)

Литературное редактирование
Евгения Шестова
Верстка
Галина Мухина
Корректра
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Yana Malinovskaya
Leonid Nevler
Dmitry Potemkin

Comics
Georgy Litichevsky

Business manager
Ksenia Kistiakovskaya

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Ilya Budraitskis (Moscow)
Maria Kalinina (Moscow)
Boris Klushnikov (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Maria Chehonadskih (London)
Keti Chukhrov (Moscow)
Stanislav Shuripa (Moscow)

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

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

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

ART MAGAZINE OFFICE:

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

В оформлении обложки использован кадр из видеоработы Армандо Лулая «Растет, но и ветшает он», 2011. Предоставлено DebatikCenter Film, Artra Gallery

«Художественный журнал» издается при поддержке

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

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

Издатель: Artguide Editions
ООО «Арт Гид», ISSN 0869-4397
«Художественный журнал»
зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.

А ЧТО ЗА ДВЕРЬЮ?

© ХЖОРА Л. 2015



Художественный журнал № 95

Другие пространства

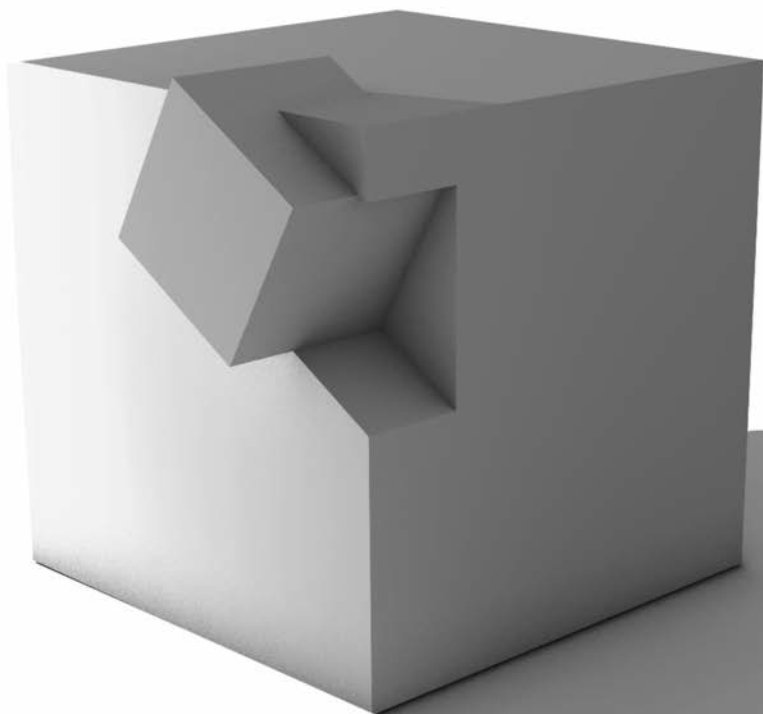
Тема сообщества, совместного творческого и социального бытия, проходит через всю историю «Художественного журнала». Ведь «ХЖ», собственно, и возник в начале 90-х по инициативе молодого поколения художников и авторов, видевших в периодическом издании один из возможных инструментов самоорганизации. И если на протяжении первого постсоветского десятилетия сообщества были, по сути, единственной формой системных отношений в искусстве, то в нулевые, когда стремительно создавалась институциональная система, сообщества превратились в способ объединить альтернативные умонастроения и практики, то есть стали понимать себя как «другие пространства». Однако в последние годы определяющей чертой общественных настроений «стал радикальный разрыв между политикой и личным опытом, между бесконечно повторяемыми утверждениями и их связью с актуальным местом, в котором находится говорящий» (И. Будрайтскис «Сила бессильных...»). Отсюда проблематичным для субъекта становится найти себя в общности с другими, в то время как сами эти общности все чаще воспроизводятся через рутину. Более того, сегодня претензии сообществ на то, что именно они (в противоположность институциональной инфраструктуре) являются пространствами подлинной креативности, начинают казаться сомнительными. Ведь способы репрезентации художественного продукта, его оценку и признание, как и сам статус художника и искусства продолжает задавать система искусства, в то время как любой альтернативный подход, по сути, «светит отраженным светом» (Л. Воропай «Третье дано?»).

А потому для многих в эти «темные времена» наиболее последовательный и этически оправданный путь — это отказаться от идеи сообщества и «в одиночку отправиться в историческую темноту» (Н. Кадан «В темноту...»). В этих исторических сумерках субъекту удастся осветить лишь небольшой участок окружающего пространства, которое он принимается обживать и обустраивать. А потому с концом сообществ заявили о себе авторы, создающие свои собственные миры, личные «другие пространства» — пространства субъективной мифологии, магии и волшебства (А. Мизиано «...взрослые сильнее...»). Впрочем, подчас эти субъективные миры могут принимать форму сообществ — только сообществ виртуальных, скрытых за фиктивным именем (А. Арутюнова «Многоликая Рина») или институцией (Агентство сингулярных исследований «Документ1»). Или же это могут быть инициативы новых общностей, спаянных общим кругом интересов или занятий (Е. Фикс «Комитет посткоммунистической живописи»). При этом то, что заставляет усомниться в их праве называться сообществами, — так это их характер социальных конструктов и отсутствие порыва к чистому бытию вместе, свободному от общих целей и задач. Впрочем, конструктами ныне являются не только сообщества, но и современные общества, которые «воплощают собой определенные ценности и затем предлагают себя как готовый продукт на международном политическом рынке — независимо от того, является ли воплощаемая общественная модель американской, европейской или исламской» (Б. Гройс «Воспоминания о гибридном коммунизме»).

И все же те, кто сегодня делает мужественный выбор в одиночку противостоять «темным временам», многим обязаны сообществам, которые «дали им время, чтобы окрепли кости, чтобы затвердел защитный панцирь» (Н. Кадан «В темноту...»). Те же, кто в свое время не пережил опыта сообщества, закономерно идут другим путем: распад старых сообществ становится для них поводом к созданию новых. Вновь молодые художники призывают к самоорганизации, исходу из коррумпированной системы искусства, созданию «других пространств» и «ситуаций» коллективной работы (Д. Филиппов «Создание ситуаций...»). Вновь с идеей сообщества связывают «контрвласть» и «контргегемонию» (И. Орлов «Об опыте одной альтернативы»). А потому, похоже, сообщества обречены возрождаться. Более того, «именно стойкое переживание неудачи и составляет их исторически оправданное достоинство» (П. Сафронов «Сообщество после конца сообществ»).

ХЖ

Художественный журнал
Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Московский дом книги на Арбате
Библио-Глобус
Сеть магазинов «Республика»
Книжный магазин «Фаланстер»
Центральный дом художника (магазин «Культтовары»)
Центр современного искусства «ВИНЗАВОД» (магазин «Фаланстер»)
Институт «Стрелка» (магазин «ArtBookShop»)
Дизайн-завод «Флакон» (магазин «ARTCRAFT»)
Магазины «Додо»
Monitor book/box
Музей современного искусства «Гараж»
Еврейский музей и центр толерантности
Московский музей современного искусства на Петровке
Московский музей современного искусства,
Гоголевский, 10
Мультимедиа Арт Музей
Центр фотографии имени братьев Люмьер

в Санкт-Петербурге:

Музей Эрмитаж
Лофт Проект Этажи (магазин «Библиотека Проектор»)
Галерея/бюро «ФотоДепартамент»
Кафе-клуб BIBLIOTEKA
Магазин «Все свободны»
Магазин «Подписные издания»

в городах:

«Йозеф Кнехт», Екатеринбург
Галерея «Трапеция», Волгоград
Книжный магазин «князь Мышкин», Ставрополь

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
**СИЛА БЕССИЛЬНЫХ В НОВЫЕ
«ТЕМНЫЕ ВРЕМЕНА»**
Илья Будрайтскис
- 10
ЭКСКУРСЫ
**ВОСПОМИНАНИЯ О ГИБРИДНОМ
КОММУНИЗМЕ**
Борис Гройс
- 18
ПОЗИЦИИ
В ТЕМНОТУ. О ТРЕХ РАЗРЫВАХ
Никита Кадан
- 24
СИТУАЦИИ
**ТРЕТЬЕ ДАНО? СТРАТЕГИИ
«ИСХОДА» В ЭПОХУ МАССОВОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВОДСТВА**
Людмила Воропай
- 32
РЕФЛЕКСИИ
**СООБЩЕСТВО ПОСЛЕ КОНЦА
СООБЩЕСТВ**
Петр Сафронов
- 40
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**СОЗДАНИЕ СИТУАЦИЙ: О НОВОМ
НЕЗАВИСИМОМ ИСКУССТВЕ**
Дмитрий Филиппов
- 46
ОПЫТЫ
**ОБ ОПЫТЕ ОДНОЙ АЛЬТЕРНАТИВЫ:
ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ БИЕННАЛЕ
НА КАНОНЕРСКОМ ОСТРОВЕ**
Илья Орлов
- 54
ПУБЛИКАЦИИ
АРХИВНЫЙ ИМПУЛЬС
Хэл Фостер
- 74
РЕФЛЕКСИИ
ДОКУМЕНТ1
Агентство сингулярных исследований
- 82
ПРОЕКТЫ
**КОМИТЕТ
ПОСТКОММУНИСТИЧЕСКОЙ
ЖИВОПИСИ**
Евгений Фикс
- 88
ЭССЕ
**«...ВЗРОСЛЫЕ СИЛЬНЕЕ, НО ОНИ
НЕ СПОСОБНЫ К ВОЛШЕБСТВУ...»**
Андрей Мизиано
- 96
ПЕРСОНАЛИИ
**МНОГОЛИКАЯ РИНА. СПОСОБЫ
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ХУДОЖНИКА
С КОММЕРЧЕСКОЙ СИСТЕМОЙ
ИСКУССТВА**
Анна Арутюнова
- 102
IN MEMORIAM
СПОР ОБ ИСКУССТВЕ
Богдан Мамонов
- 110
РЕЦЕНЗИИ
**МЕДИЙНАЯ КОММУНАЛЬНОСТЬ
И СОПРОТИВЛЕНИЕ «ГЛУХОГО»
БОЛЬШИНСТВА**
Павел Арсеньев



Материал проиллюстрирован работами Йоханны Биллинг разных лет

Илья Будрайтскис

Сила бессильных в новые «темные времена»*

События, которые взорвали привычный порядок вещей на постсоветском пространстве и до сих пор продолжают драматическую работу переопределения границ и ценностей, радикально по-новому поставили и вопрос о стратегии художника. Этот вопрос не имеет прямого отношения к этическим ультиматумам и страстным декларациям верности, на которые многие из художников оказались способны ровно в той же степени, что и большинство российского и украинского обществ. Более того, безоговорочное принятие позиции, совпадающей с пределами национального суверенитета, практически лишает возможности самоопределения, осознания своего положения в меняющихся обстоятельствах.

Можно сказать, что определяющей чертой общественного настроения в России последнего года стал радикальный разрыв между политикой и личным опытом, между бесконечно повторяемыми утверждениями и их связью с актуальным местом, в котором находится говорящий. Общепринятая риторика приобрела такой градус радикализма, что любое приобщение к ней придает какое-то невероятное ощущение легкости, невесомости в той системе координат, где совсем недавно действовали привычные законы тяготения. Идея войны — не реальной войны на Донбассе, но большой, вечной и неизбежной войны между мирами и цивилизациями — превентивно освобождает восприятие. Все локальное, непостоянное, личное и ветхое становится недостоверным, теряет черты реального перед новой «подлинной» реальностью России и мира.

Бенедикт Андерсон считал, что главной составляющей «воображаемого сообщества» — единого тела национального коллектива — является изменение представления о времени, которое вдруг становится как бы «пустым»¹. В этом новом переживании времени, создаваемом при помощи литературного текста, всякое действие, всякая минута отныне принадлежат огромному и невидимому пространству нации, которое не постижимо на уровне опыта взаимодействия с соседями, друзьями или деревенской общиной. В моменты, подобные сегодняшнему, кажется, что пустота времени национального государства становится звенящей, притупляя все остальные звуки, создавая постоянный и неизменный шумовой фон.

Наш слух безнадежно искажен, и результатом этого искажения является ощущение жизни в «исторические времена», в которых ничто, включая нас самих, уже никогда не будет прежним. Декларированное «возращение России в историю» означает, что каждый из нас не просто лишается права на собственную историю, но и должен воспринимать большую, коллективную историю как метафору рока, от которого не скрыться.

Можно сказать, что существует два радикально противоположных типа «возвращения в историю»: авангардистский, основанный на прямой причастности к событиям, и свидетельский. Первый тип означает, что события лишаются ауры «судьбы», отмечается само понятие неизменных обстоятельств, ставится под вопрос власть предшествую-

* В основу текста статьи легло выступление автора на конференции «Где черта между нами? Поучительные истории, рассказанные сегодня», 21.03.2015, Музей современного искусства «Гараж», Москва.



щей, старой истории, над смыслом происходящего здесь и сейчас.

Свидетель, напротив, зачарован собственным бессилием. Более того, только в этом бессилии он может понять историческое значение проходящего перед ним калейдоскопа событий, чье настоящее обусловлено прошлым. Но позиция свидетеля не является позицией наблюдателя, бесстрастного по отношению к своему времени.

Дистанция, отделяющая свидетеля от непосредственного участника, условна. Свидетель зависает где-то между участием и не-участием, принимая все трагические минусы обеих позиций.

Полгода назад украинский художник Никита Кадан, выступая в Москве, говорил об этом бремени свидетельства, когда события происходят слишком быстро, чтобы найти в них свое место. Каждая однозначная декларация

моментально начинает казаться неполной и фальшивой, однако стремительность событий не дает возможности для сомнения и рефлексии, оставляя растерянного свидетеля наедине со своим временем.

Французский историк Филипп Арьес, обращаясь к феномену письменного свидетельства, проходящего через всю интеллектуальную традицию первой половины двадцатого столетия, отмечал его принципиальное отличие от любого рода воспоминаний или мемуаров. Такой текст не содержит свидетельства, если «не позиционирует себя как показательный, особый случай человеческого существования в определенный момент истории и только в этот момент».

Как пишет Арьес, в свидетельстве «нет ни изложения мотивов, ни оправдания, ни аналитического объяснения политической или общественной деятельности. Нет — вот таков я и вот так я живу. Оправдание содержится в моем бытии и моей жизни, поскольку я существую и живу в этой истории, которая есть и моя драма, в ней я люблю, страдаю, убиваю и умираю»². Свидетель лишается протяженности своей личной истории, опорных точек прошлого и будущего, ощущает «обязанность жить даже на грани существования», которая и может в чрезвычайных обстоятельствах дать «понимание моей собственной судьбы как человека в сегодняшней истории».

Рассказывая о себе посредством текста, свидетель проговаривает и утверждает новые отношения с реальностью. Момент свидетельства обращен в вечность, за пределы творящейся здесь и сейчас истории. Только там, за этими пределами, возможен взгляд на уже произошедшее с высоты птичьего полета, а значит, поиск смысла и вынесение вердикта.

Свидетель обречен оказываться под властью политиков в настоящем и историков в будущем. Его высказывание лишь удостоверяет момент его собственного существования, которое по-настоящему ему не принадлежит. Для Арьеса свидетельство — это явление, принадлежащее исключительно XX веку, когда войны, репрессии и революции лишают европейца ощущения твердых границ между частным и политическим. Речь идет о периоде, который Ханна Арендт называла «темными временами». Их «темнота» заключается не только в избытке

пессимизма и огромном количестве жертв, но и в буквальном смысле — потере света, который делает политику видимой и позволяет действовать, опираясь на ясные и работающие принципы.

В «темные времена» каждый обречен передвигаться в сумерках, изредка щипая себя за руку: жив ли я до сих пор на самом деле? Свет публичной сферы, при котором мы видны друг другу, «гасит “кризис доверия” и “закулисное правительство”, речь, не раскрывающая, а заметающая под ковер то, что есть»³. Свидетельство в этих условиях является способом существования (или, точнее, выживания), но не может быть стратегией. Более того, оно противоположно стратегии — поскольку противоположно осознанному действию.

«Люди в темные времена», о которых пишет Арендт, — это те, кто силой своего разума, таланта, дружбы создавал вокруг себя круг света. Герои очерков Арендт — Лессинг, Брехт или Роза Люксембург — замещали силой своей личности драматичное отсутствие политики. Несмотря на то, что с ее выводом — необходимостью рассматривать каждого из них не-политически (или, точнее, лишь в связи с их индивидуальной, автономной политикой) — сложно согласиться, само объяснение выглядит как попытка предложить стратегию, преодолевающую тупик замороженного свидетельства.

В ситуации поражения, когда каждому в поисках оснований для критики и надежды остается полагаться лишь на собственные силы, само понятие стратегии теряет всякие черты универсального. Речь идет о личной стратегии, которая в то же время несла бы в себе напоминание о возможности другого положения вещей.

Однако «темные времена», как мы сказали, погружают в сумрак не только пространство публичности, они делают невидимой границу, разделяющую этику и политику. В такие моменты политика теряет коллективное измерение и сводится лишь к одному: праву сохранять верность самому себе. Способность сопротивляться лжи и всеобщему безумию на личном уровне создавала «силу бессильных», на которую претендовало диссидентское движение 70-х. В своем знаменитом эссе Вацлав Гавел описывает этот безупречный рецепт разрушения власти, построенной на гибком сочетании

«общества потребления с обществом контроля»⁴. Органический конформизм и лояльность способны взорвать слово правды. Личная неготовность к соучастию в воспроизводстве лжи становится единственно возможной политикой, разрушающей консенсус. Армия «бессильных», не желающих врать, растет на глазах и в какой-то момент превращается в большинство. Механизмы власти, которые еще вчера работали безупречно, вдруг перестают действовать. Осознав свою персональную этическую ответственность, люди освобождают сами себя.

Обратной стороной этой амбициозной утопии, однако, является скромность амбиций на уровне каждого отдельного человека: речь идет о требованиях, предъявляемых только к самому себе, а подлинность «правды» удостоверяется лишь ее личным измерением.

«Темные времена», которые мы переживаем сегодня, требуют переоценки «силы бессильных», принадлежащей художнику. Осознание слабости позиции свидетеля и критическое восприятие собственной неизбежно частной позиции должно одновременно служить постоянным напоминанием о потенциально возможном другом месте искусства и другом месте человека в их взаимодействии с историей. Напоминанием о жизнестроительной стратегии, в которой приватное превращается из этического убежища в исходную точку политической силы сопричастности.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Андерсон Б. Воображаемые сообщества. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2001.

² Арьес Ф. Время истории. М.: ОГИ, 2011. С. 57–59.

³ Арендт Х. Люди в темные времена. М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 8.

⁴ См.: Гавел В. Сила бессильных // Капустин Б. (ред.) Мораль в политике. Хрестоматия. М.: МГУ, 2004.

Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве.

Историк, художник.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

ALBANIA



Материал проиллюстрирован работами Армандо Лулая,
представленными на проекте «Албанская трилогия»,
куратор Марко Скотини, в павильоне Албании
на 56-й Венецианской биеннале, 2015.
Предоставлено художником и DebàtikCenter Film

Борис Гройс

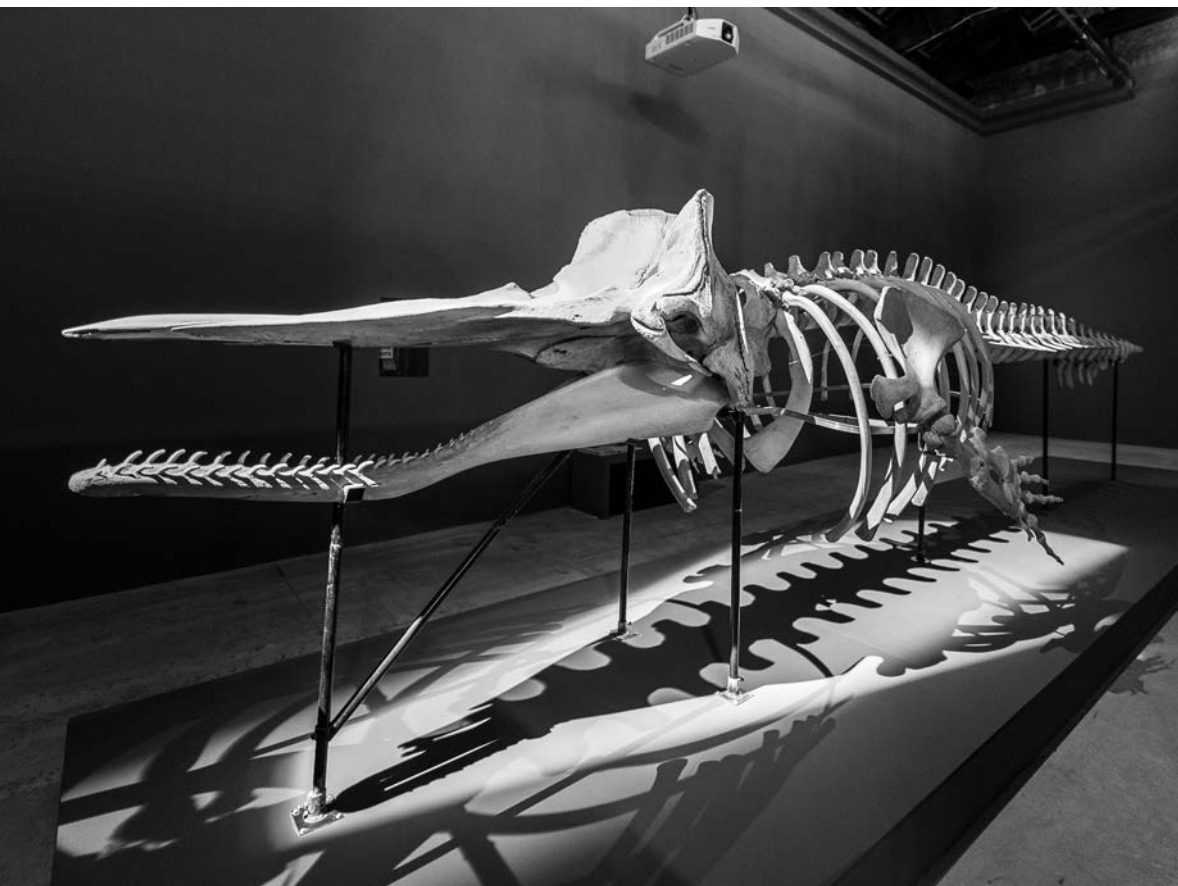
Воспоминания о гибридном коммунизме*



На первый взгляд, название «Албанская трилогия» подразумевает, что тема работы — местная, специфически албанская история. Однако это не совсем так. Все три основных элемента выставки отсылают не столько к локальным событиям, сколько к отношениям между Албанией и остальным миром. Эти отношения типичны для периода холодной войны — типичны в том смысле, что «Запад» воспринимался в коммунистических странах не просто как политический или военный про-

тивник, а как мифическое пространство, неведомое и недостижимое для простых смертных. Запад был всем «внешним миром», пребывающим за границами реального социализма. Его мифический статус прекрасно отражен в трилогии: две работы из трех рассказывают о случаях вторжения извне на территорию Албании. Нарушителями границы выступают в одном случае кашалот (ошибочно принимаемый за вражескую подлодку), а в другом — американский самолет. Таким образом, они

* Текст был написан для каталога выставки Армандо Лулая «Албанская трилогия», куратор Марко Скотини, показанной в Албанском павильоне на Венецианской биеннале 2015 года.



представляют море и воздух — два элемента, которые, в отличие от земли, ускользают от наземного контроля. Море и воздух — символы свободы.

Как известно, Карл Шмитт главным конфликтом современности считал конфликт между двумя законами: законом земли: (который гарантирует контролируемость границ) и законом моря (таковых границ не предполагающим)¹. При этом Шмитт связывал понятие индивидуальной свободы с законом моря: свободную личность он сравнивал с кораблем в море². Он также утверждал, что Англия стала первой страной, воплощающей морской порядок и, соответственно, принимающей всерьез идею индивидуальной свободы. Закон воздуха в этом отношении можно рассматривать как продолжение или распростра-

нение морского порядка. Недаром поэты и художники исторического авангарда воспевали пилота, свободно перемещающегося в воздухе как символ будущего освобожденного индивидуума. Также и НАТО — Атлантический альянс — можно рассматривать как современное воплощение морского порядка, представленного в инсталляции двумя мифическими фетишами, кашалотом и самолетом — символами моря и воздуха. Характерно, что эта фетишизация посредством музеефикации произошла уже при коммунистическом режиме. Фетишизация — это традиционная форма, с помощью которой объекты морского или воздушного происхождения территориализуются в рамках земного порядка.

Но если кашалот и самолет — это посланники внешнего пространства, то надпись

ENVER на горе близ Тираны есть не что иное, как послание земли этому внешнему пространству — ее ответ морю и воздуху. *ENVER* работает как магическое, сакральное имя, видимое издали и способное предотвратить торжество сил внешнего мира. Не случайно слово *ENVER* было позднее заменено словом *NEVER*, имеющим, по сути, то же самое значение: порядок воздуха и моря никогда не восторжествует над порядком земли. Таким образом, Лулай в своей инсталляции раскрывает и тематизирует тайный код холодной войны: битву между (теплой) землей и (холодными) морем и воздухом. Эта тайная битва и есть источник мифологии, к которой Лулай отсылает в своей работе. Но она же является реальным источником глобализации: современная эпоха глобализации началась в ходе холодной войны, мобилизовавшей не только политические идеологии и движения, но и мировые стихии.

Не следует забывать, что коммунизм был прежде всего проектом глобализации — не столько даже потому, что он был направлен на утверждение глобального коммунистического общества в будущем, сколько потому, что здесь и сейчас вовлек все государства в глобальную битву добра со злом. Здесь я имею в виду не только коммунистические государства, но и государства всего мира, поскольку западный мир также был вовлечен в эту битву, даже если интерпретировал ее по-своему. Это особенно верно в отношении Албании: эта страна выработала свой собственный, национальный тип коммунистической идеологии — близкий китайскому, но не идентичный ему, ведь Албания в конечном счете была европейской страной и не имела конфуцианской традиции.

Мои детство и юность прошли в СССР. И я, подобно многим советским гражданам того времени, провел немало часов, пытаясь слушать иностранные радиостанции — просто чтобы понять, что атлантический кашалот думает о нашей стране. Разумеется, в первую очередь я пытался ловить *BBC* и «Голос Америки». Это было нелегко, потому что эти станции постоянно глушили. Я пытался снова и снова и время от времени попадал на «Радио Тираны» на русском языке. Признаюсь, я был совершенно очарован им и провел много



времени, слушая его. «Радио Тираны» критиковало всех и вся: Запад, Советский Союз, своего соседа Югославию — и нельзя сказать, чтобы оно особо симпатизировало Китаю. В итоге возникало ощущение, что ты слушаешь единственный голос правды посреди океана лжи и обмана. Это было удивительное ощущение. Но почему Албания?

Советский человек усвоил мысль, что Россия — единственное место истины в целом мире. Он также усвоил, что США думают о себе то же самое. Что и понятно: это были большие страны с большим запасом атомных бомб, способные уничтожить всякого, кто с ними не согласен. Но Албания? Я был поражен смелостью и строгостью албанского мышления. И что интересно: у слушателя «Радио Тираны» тех лет почти не было шанса узнать что-либо о стране и ее специфической национальной культуре. Проблематика была сугубо универсальной, транснациональной, глобальной. Универсалистский характер албанской версии коммунизма заставляет поста-



вить более общий вопрос о роли коммунистического прошлого в национальной истории посткоммунистических стран.

Дискурс, преобладающий ныне в этих странах, внушает, что коммунизм был не чем иным, как разрывом, паузой или задержкой в непрерывном «нормальном» развитии стран Восточной Европы — задержкой, которая, завершившись, не оставила после себя иных следов, кроме желания «навертать упущенное». С этой точки зрения коммунизм вновь предстает как призрак коммунизма, бесследно растворившийся в воздухе после окончания холодной войны. Однако опыт коммунизма все еще пронизывает нашу актуальную реальность.

Долгое время коммунизм был не более чем обещанием, утопией, интеллектуальной конструкцией и политической мечтой. Эта мечта имела долгую историю толкований и перетолкований, идущую от Платона и Томаса Мора к утопическому социализму XIX века и от него — к нашим дням. Но сможет ли эта мечта претвориться в практику, оставалось нерешенным вплоть до Октябрьской революции. Сначала коммунистической утопии отводилось место исключительно в будущем, теперь же оно находится в прошлом: коммунизм имел место как реальное событие в реальной

истории. То обстоятельство, что это событие завершилось, как раз и придает ему реальность. Ведь даже в контексте советского социализма коммунизм оставался идеологическим представлением и целью, реализация которой — дело будущего. Лишь когда история воплощения коммунистических чаяний завершилась, они окончательно обрели историческую реальность. Завершение в данном случае вовсе не означает исчерпание, устаревание, отмену или выявление невозможности; наоборот, оно означает, что коммунизм сегодня — это не просто «идея», он был реализован и потому стал реальным опытом, открытым для исторического повторения.

Часто говорят, что коммунистический эксперимент XX века в действительности не был воплощением «подлинного коммунизма». Государственный социализм в его советском варианте был искажением коммунистического идеала или изменой ему — тоталитарной диктатурой, которая представляла собой скорее пародию на коммунизм, чем его истинное осуществление. Заявляют также, что реальный опыт социализма вообще не имеет ничего общего с развитием и теорией коммунистического идеала, и поэтому лучше просто забыть обо всей этой печальной истории. Таким образом, реальный социализм XX века видится

чистым ничто, простой отсрочкой, промежуток — не только с антикоммунистической, но и с левой, прокоммунистической точки зрения (во втором случае из-за того, что это перерыв в развитии коммунистического идеала). Левые и правые сходятся в том, что восточноевропейский коммунистический эксперимент следует забыть. Действительно, есть нечто общее между консервативным и леворадикальным неоккоммунистическим непризнанием исторического воплощения коммунизма. И те, и другие отвергают «реальный коммунизм», или «национальный коммунизм», или «коммунизм в отдельно взятой стране», поскольку он действительно представляет собой своеобразную смесь национальной традиции и коммунистического проекта. Консерваторы ненавидят коммунизм за искажение национальной традиции, которую они хотят очистить от всякой коммунистической примеси. А неоккоммунисты хотели бы, наоборот, устранить всякий элемент русской, китайской и т.п. специфики, дабы восстановить коммунистическую идею в ее абсолютной чистоте.

Но эта задача очищения — националистического или неоккоммунистического — не может привлечь художника, писателя, интеллектуала, обладающего опытом жизни в условиях гибридного коммунизма, который сочетал коммунистическую идею со специфическими культурными традициями и контекстами конкретных стран, где предпринимались попытки эту идею воплотить. Ведь воплотить химически чистую коммунистическую идею без национальной гибридизации не представляется возможным: на земле нет такого места, где жили бы люди, лишённые какой бы то ни было национальной, и особенно культурной традиции. У пролетариата, как мы видели, всегда есть какая-то родина. Поэтому воплощение коммунизма в жизнь неизбежно ведет к его гибридизации и «национализации». Это особенно очевидно в случае некоторых стран, таких как Албания, которые лишены возможности интерпретировать коммунистический период своей истории как период русской оккупации и, таким образом, заместить посткоммунизм постколониализмом. В Албании была собственная версия коммунизма — которую поэтому она могла полностью интегрировать в свою национальную историю. Это привело

к появлению богатой гибридной, коммунистически-национальной мифологии, с которой работает Лулай в своей инсталляции.

Эту мифологию художники посткоммунистических стран разделяют со своим народом. На Западе люди четко отделены друг от друга благодаря правовой и экономической системе отношений граждан с окружающим миром, тогда как восточноевропейские социалистические государства проникали прямо в душу своих граждан и манипулировали их чувствами и переживаниями. Соответственно, каждая отдельная душа оставалась сама по себе неполной, неавтономной. Травматический опыт, который граждане получили при столкновении с государством, был неизмеримо сильнее любой травмы, описанной традиционным психоанализом. Это породило колоссальный запас опыта, который не был принадлежностью какой-либо отдельной личности в смысле традиционной психологии: его единственным легитимным субъектом было государство. Эта психическая территория совпадала с территорией государства и после исчезновения коммунистических режимов стала доступна для художественного присвоения.

Сегодня художники всего мира реализуют по сути схожие стратегии: в своей работе они используют этнический бэкграунд, гендерные или другие особенности своей индивидуальности как некие реди-мейды, вместо того чтобы устранять эти социально сконструированные идентичности в стремлении обрести свою «подлинную, скрытую идентичность», как это было в эпоху раннего модернизма. Существует также традиция тематизации коммунистического, фашистского, нацистского — словом, тоталитарного — другого. Но эта традиция выявляет и сложности работы с такого рода инаковостью. Все идентичности, обсуждаемые в постколониальных дискуссиях, являются домодернистскими — отсюда проблема, как представить их в контексте либерально-демократической современности. Мы задаемся вопросом, как переопределить традиционную женскую роль, как пересмотреть и представить домодернистские этнические идентичности и т.д. Но так называемые тоталитарные формы культуры столь же современны, как и либерально-демократическая современность. В данном случае мы имеем



дело с другой современностью, а не с сохранившимися до наших дней домодернистскими идентичностями. И радикализм этой тоталитарной современности делает ее во многих отношениях более современной, чем современность либерально-демократическая. Результатом оказывается соперничество, далекое от сентиментальной трактовки другого — главной техники, применяемой ныне, когда дело касается локальных культурных идентичностей.

Нынешняя политическая ситуация на Западе может быть понята и описана в тех же терминах, которые использовались для описания советского коммунизма, — другими словами, как реализация утопии или антиутопии. Самоописание современного западного капитализма как воплощенной утопии берет начало в риторике холодной войны, когда капитализм испытывал острую необходимость доказать собственную легитимность. Это привело к тому, что Запад все более громогласно рекламировал себя на международной арене, утверждая свое превосходство над коммунистическим идеалом. В XIX и начале XX века капитализм обычно рассматривался как система экономически эффективная, но морально ущербная и несправедливая; единственным доводом в пользу ее принятия была человеческая натура, которая, с христианской точки зрения — еще сохранявшей в то время свое

влияние, — считалась столь же ущербной и несправедливой. Откровенная апология «реально существующего» западного капитализма прозвучала и начала набирать силу лишь в ходе холодной войны — когда он стал рассматриваться не только как пространство экономического достатка, но и как истинное воплощение прав человека, общественной солидарности, индивидуальной творческой свободы и высоких моральных стандартов.

В эпоху холодной войны Запад провозглашал себя моделью для всего мира — моделью, которую можно и нужно экспортировать по всему земному шару, так же как экспортировалась модель коммунистическая. Соответственно, Запад стал видеть себя воплощением утопии, вступив в своего рода идеологический потlach с советским коммунизмом. Но в то же время этот жест создал возможность тотальной критики Запада как воплощенной антиутопии. Оруэлловский образ антиутопического мира тотального надзора и перманентного чрезвычайного положения был задуман как сатира на советское общество, но со временем риторика стала относить его к актуальной политической ситуации на Западе. Коммунистический призыв воплотить утопию на земле нанес традиционной политике удар, от которого она, по всей вероятности, уже никогда не оправится. Этот призыв открыл возможность полного признания или полного от-

вержения тотальности, которая выбрана большинством членов «общества»; этот выбор между тотальным принятием и тотальным отрицанием отобрал у традиционной политики пространство для маневра. Раньше предметом тотального согласия или отвержения были главным образом религиозные ценности — общество же в своем фактическом состоянии лишь определяло политические параметры подобного выбора. В посткоммунистической ситуации каждое отдельное общество стоит перед необходимостью воплотить определенные ценности и затем предлагает себя как готовый продукт на международном политическом рынке — независимо от того, является ли воплощаемая общественная модель американской, европейской или исламской. Историческое достижение коммунизма заключается именно в том, что он трансформировал реальное общество в политическую модель. Иначе говоря, он отказался признавать общество в его целостности просто как исторически сложившееся и потому уникальное «естественное» образование и стал воспринимать его как искусственный конструкт, который можно как экспортировать, так и импортировать из одной страны в другую. Чтобы одержать победу над советским коммунизмом, его противники считали необходимым следовать этому требованию и даже превзойти его, переопределив свои собственные общества как универсальные политические модели. Нынешняя политическая и культурная ситуация является результатом этого продолжительного соревнования. Исчезла нейтральная территория между принятием и отвержением каждой из общественных моделей. Требование сделать выбор усиливается: вопрос о различении утопии и антиутопии стал главным политическим вопросом нашего времени.

Другими словами, событие коммунизма явилось началом эры всемирного, международного политического рынка конкурирующих общественных моделей. Каждая из этих моделей провозглашает себя утопией, а своих соперников — антиутопиями. Так, «европейский проект» превозносится одними как утопическое воплощение человеческих прав, мира и процветания и демонизируется другими как результат махинаций зловещей бюрократии с целью установить по-

рядок тотального надзора и контроля. Исламский фундаментализм воспринимается его оппонентами как реинкарнация коммунистического призрака и прославляется адептами как универсальная модель царства Божия на земле. Сегодня каждая отдельная страна как была (в коммунистическом или антикоммунистическом прошлом), так и остается местом магической битвы между самолетом, кашалотом и сакральным именем, что мы и видим в «Албанской трилогии». Исход этой битвы неясен. Трудно сказать, кто сильнее: земля, море или воздух. Но пока битва продолжается, искусство остается единственным средством ее осмыслить и описать. Это шанс для искусства — и Лулай в своей работе не упускает случая им воспользоваться.

Авторизованный перевод с английского
АНДРЕЯ ФОМЕНКО

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Шмитт К. Номос Земли в праве народов *jus publicum europaeum*. СПб.: Владимир Даль, 2008. С. 216–232.

² Там же. С. 220.

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Ленинграде.

Философ, теоретик и критик современного искусства. Автор множества книг, среди которых «Искусство утопии» (2003), «Под подозрением» (2006), «Коммунистический постскриптум» (2007), «Поэтика политики» (2012). Живет в Кельне и Нью-Йорке.



Материал проиллюстрирован фотографиями проекта движения «Ночь» «Ночь в лесу»,
куратор Никита Кадан, 2015. Предоставлено автором

Никита Кадан

В темноту. О трех разрывах

С 2006 года я время от времени писал тексты для «Художественного журнала». Тематический диапазон мой был невелик: самоорганизованные практики, институциональные катастрофы, смена периодов, конфронтация между методами, политика памяти и беспамятства — все на материале украинского искусства. Центром моего интереса были независимые сообщества, сформировавшиеся в середине нулевых, и связь с постсоветским контекстом. Первые тексты я писал языком юношеских манифестов, продолжил на лязгающем канцелярите еще не окончательно превратившейся в конвейер «критической дискуссии», потом перешел к смутному бормочущему призыванию настоящей и действительной коммуникации — призыванию к мучительной радости сообщества, коллективного тела, «думающего чужой головой»¹ и отдающего куда-то прочь собственную, отказавшись от владения ею просто из озорства.

Сейчас я чувствую подступающее косноязычие, иссякание прежней речи. Я больше не могу как ни в чем не бывало развивать описание/апологию украинского «коммунитарного искусства». В 2006 году я стоял на твердой профессиональной почве, сегодня я этой почве уже не доверяю, она не держит меня. Зато куда лучше чувствуются тектонические процессы истории, постоянно идущие под поверхность. Коммуникации художественного мира, которые, казалось, прошивали этот верхний слой насквозь и скрепляли его, удерживая от обрушения, обнаружили пределы прочности. Что же произошло? Я перерос это место или растерял умения, необходимые, чтобы как следует обжить его? Или коллапс общения стал высшей его точкой, немота оказалась тем сокровенным смыслом, ради кото-

рого затевался разговор? Я опишу три пережитых мной разрыва, которые привели к этому состоянию.

Первый разрыв — с постсоветской сценой, насколько она сохранила исконную имперскую композицию с центром в Москве. Нетрудно догадаться, что произошел этот разрыв в период аннексии Крыма и начала российской «гибридной войны» против Украины. Сразу стала видна вся условность метапозиции современного искусства в стране с авторитарной формой правления, зависимость художественного высказывания от институциональных ресурсов и зависимость институций от потребностей идеологического обслуживания государственной власти. «Свобода творчества в той мере, в какой она не противоречит законам Российской Федерации»², — это совершенный рецепт, окончательное правило. Как теперь быть москвоцентричному «постсоветскому искусству»? Аннулирован договор, который определял условия его существования. Про ту часть российской художественной среды, которая сторонится всякой политической ангажированности, я здесь не говорю — с ней я мало соприкасался. Речь о тех, кто через ангажированность определял смысл своей работы. О сообществе, в котором привычно было находить единомышленников. О тех, кто сделал политическую позицию прочным центром своей в остальном текучей идентичности. Именно в этом случае слишком часто на поверхность выходит страх потерять накопленные инфраструктурные ресурсы и крайнее недовольство событиями, подорвавшими состоятельность прежних «критических» наработок. Есть поиск компромисса — виноваты, мол, обе стороны. Есть сверхусилия ради того, чтобы удержаться на



«своем» профессиональном месте под порывами ветра истории. Откройте глаза — вас уже давно сорвало с вашей веточки и несет кувырком! Я последовательно отказался от дискуссий в рамках «Манифесты», выставок в «Гараже», «Рабочем и колхознице» и «Манеже», от участия в Московской биеннале — это уже задало некий ритм моей деятельности, который может воспроизводиться бесконечно (по крайней мере до вмешательства каких-нибудь непостижимых внешних сил). Такая деятельность отчасти комична — вырисовывается фигура «художника, работающего в жанре отказа от выставки», очевидно, не вполне жизнеспособная. Да и причины этой серии отказов выглядят довольно подозрительно. Что это — карьерная стратегия и набивание себе цены? Или тупой фанатизм и неспособность к диалогу?

Самому мне трудно было бы в точности описать свою мотивацию. Я как будто обнаружил себя уже в определенном состоянии, поступающим так-то. Думаю, многие жесты

несогласия или компромисса совершаются сегодня, в нынешних неслыханных обстоятельствах, именно таким образом, прежде рассуждения. Каждый подтверждает свою верность собственным принципам. Кто не боится ходить в историческую темноту, тот по крайней мере имеет шанс обрести самоидентифицированность. Я думаю о том, что могло бы быть названо «украино-российскими отношениями в искусстве»: об отношениях, обрушившихся в результате военных действий. Я знаю, что так, как было прежде, уже точно не будет. И не будет какого-либо восстановления «после того, как война закончится». Не предполагается никакого «после». Без окончания, без конечной цели, а соответственно, без эпохи, без периода, без страницы, которую можно перевернуть, — вот характеристики нового времени. Отношения во время войны — вот о чем стоит начать думать. Отношения, включающие войну в себя, в свой рисунок, в свой ритм повторений. Отношения, которые не требуют компромисса

с теми или иными практиками идеологического обслуживания. Которые основываются на все том же походе в темноту.

Во время десятой «Манифесты» я приехал в Санкт-Петербург для участия в «Передвижной платформе коммуникации» между украинскими и российскими творческими работниками, организованной группой «Что делать?» вне программы биеннале. В январе 2014 года мы вместе с Ладой Наконечной и Николаем Ридным вместо неоткрывшейся выставки провели в московском «Гараже» дискуссию о том, почему и куда исчезли прежние отношения, почему нельзя жить как раньше. Спасибо пригласившим! Но в обоих случаях просветительское намерение, нацеленное в будущее и реализуемое посредством просчитанных исправлений, кажется мне продуктом прежнего времени, которому нет места во времени новом. Невозможно ни о чем договориться даже при наилучших намерениях с обеих сторон. Пусть от грома ис-

тории заложит нам уши и пусть молнии ослепят нас — так мы услышим и увидим больше.

Летом 2015 года мне поступило предложение от московского Движения Ночь как-то выразить свою реакцию на войну вместе с московскими художниками. Моим ответным предложением было отправиться вместе ночью в лес под Киевом, углубиться на несколько километров в чащу и разойтись в разные стороны поодиночке. На рассвете каждый мог начать выбираться из лесу самостоятельно. Так мы и сделали. Я на полном серьезе считаю «Ночь в лесу» указанием пути для спасения тех отношений, которые уже не спасет никакой разумный договор.

Второй разрыв — это разрыв профессиональных отношений внутри Украины. Момент разрыва тоже очевиден — это выставка «Великое и величественное» и уничтожение





перед ее открытием работы Владимира Кузнецова «Страшный суд»³. Это отказ ряда художников участвовать в выставке и бойкот Художественного Арсенала после акта цензуры. Это кампания арсенальского журнала *Art Ukraine* и художников, сохранивших лояльность этому учреждению, против «тоталитарных сектантов-шантажистов, доводящих арт-сцену до состояния выжженной пустыни» — то есть против нас, покинувших выставку. Это попытки Арсенала вернуть себе утерянную легитимность, приглашая «звездных» международных кураторов — и уход этих кураторов под разными предлогами. В конце концов, это Киевская биеннале, которая вырвалась за пределы Арсенала и стала независимой инициативой.

Арсенал — пример «евроремонта», имитационной культуры⁴. Как и любое евроремонтное явление, он внеисторичен. Принудительное вычеркивание из памяти непристойного факта не разорвет историю институционального становления, поскольку ее просто нет. Призыв же признать факт цензуры и вандализма, то есть вернуться в историю, не нарушать последовательность рассказа умолчаниями, оказывается разрушительным для ны-

нешнего Арсенала — словно неосторожно пробита декоративная стенка, и в результате обнажается бутафорская сущность казавшегося монументальным строения. Распадается негласный договор, на котором держится имитация.

Но единение в холуйстве, которое предлагает Арсенал, несет с собой эффективность, корпоративный дух и действенной разделением функций между теми, кто сохранил лояльность институции. Несогласие же выражается в принципиальной неэффективности, антиэффективности действия. «Я стою здесь!» — и всё.

Борьба против того центра, где сосредотачивается сообщество, — а Арсенал был и остается таковым — приводит либо к формированию альтернативного центра, либо к выбору одиночного движения, минимизации зависимости. Как и в случае с постсоветским разрывом, нет шанса опереться на какое-то изначально данное тебе «по праву рождения» сообщество. Все придется делать самому. Все самому.

Третий разрыв — это разрыв с тем самым «сообществом» и «самоорганизацией», о которых я писал в «ХХЖ» и которые определяли украинскую художественную практику с 2004 по 2014 годы. Разрыв, который стал естественным следствием «доверительного саморазрушения», наслаждения от передачи ответственности в чужие руки. Невозможно не догадаться, что «думание чужой головой» рано или поздно приведет к очень неприятным последствиям — особенно если работа коллективная, а ответственность персональная. В то же время десять лет, весь период «взросления», общность защищала нас от рассеивания и фрагментации как на локальном (пусть и несколько пародийном) художественном рынке, так и в международной профессиональной системе искусства. Эта общность дала нам время, чтобы окрепли кости, чтобы затвердел защитный панцирь.

Сегодня художественное сообщество воюет само с собой, наказывая себя за разнородность методов и языков, вызревших внутри него. Наказывая, кроме того, за отсутствие ин-

ституционализации, запланированной почти с самого начала, но так и не реализованной. Как в самом начале, так и сегодня институциональные контакты — это скорее грех, а самоорганизованные практики — род покаяния, епитимьи.

То, что разнообразные художники не взяли подверстывать свои практики под какую-то коллективную идентичность, говорит о зрелости, самостоятельности каждого из них. То, что именования, даже самые условные вроде «поколения-2004» или «украинских социально-критических художников», все равно возникали, значит, что по крайней мере имела место сумма практик, не похожая ни на что прежнее. Негативная, апофатическая общность. «Не быть этим, и тем, и вот тем тоже не быть...» — так мы обретали себя.

Под конец я обозначу три способа залечить обозначенные разрывы — не упразднить их, не вернуться к тому, что было раньше, но хотя бы восстановить дееспособность и освоиться в новом состоянии.

1. Заменить именование «постсоветское искусство» на «искусство времен войны», даже если ты живешь не в Украине и не в России и эта война еще не затронула тебя лично. «Постсоветский» значит «зараженный войной». А противостоять войне, не признав ее реальностью, невозможно. Не в щелях и трещинах мира лежат семена войны — нет, в трещинах и промежутках войны следует искать и исследовать возможности мира.

2. Вынести на свалку «евроремонт», взять на себя ответственность за развитие слова и действия во времени, в длительности рассказа. Вернуться в историю не ставя ей условий и не испрашивая для себя никаких гарантий.

3. В одиночку отправиться в историческую темноту.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Кадан Н. Думать чужой головой. Об особенностях коммунитарного художественного производства // ХЖ, № 79–80, 2010.

² Кениг К. «Манифеста» ответила на призывы к бойкоту // <http://www.colta.ru/news/2384>.



³ Директор музейного комплекса «Художественный Арсенал» Наталья Заболотная перед визитом Виктора Януковича на выставку распорядилась уничтожить настенную роспись «Страшный суд», содержащую протестные мотивы. Впоследствии она так прокомментировала этот шаг: «Можно считать, что это мой собственный перформанс. Я не жалею о том, что сделала. Я высказываюсь против дерзости некоторых художников». Подробнее см.: http://culture.lb.ua/news/2013/07/25/215562_rabota_unichtozhennaya_arsenale-.html.

⁴ Подробнее о «евроремонте» как культурном феномене см.: Кадан Н. От площади к сообществу. Нулевые и украинское искусство // ХЖ, № 82, 2011.

Никита Кадан

Родился в 1982 году в Киеве.

Художник. Живет в Киеве.



Выставка Веры Баркаловой и Екатерины Коваленко
«Не споткнись, дружок, это морга порог»,
галерея «Электрозавод», 2014

Людмила Воропай

Третье дано?

Стратегии «исхода» в эпоху массового художественного производства

I

Сегодня вряд ли кто-то сможет дать внятный ответ на вопрос, что в нынешней ситуации можно считать профессиональным художественным сообществом и где в принципе проходит граница между «профессиональным» и «непрофессиональным» художественным производством. Причем как в качественном, так и в количественном отношении. Иными словами, совершенно неясно, кого сейчас все-таки можно назвать «профессиональным художником» и как подсчитать их количество хотя бы в отдельно взятой стране.

Ведь в условиях растущей самопрекаризации¹ производителей «художественного контента» теряют релевантность ключевые для классической социологии критерии того, что считать профессиональной деятельностью. Со времен Макса Вебера к критериям профессионализма привычно относили наличие специального образования, а также возможность содержать себя посредством доходов, получаемых от занятий этой деятельностью. И если с наличием специального образования у большей части сегодняшних производителей художественного контента ситуация еще неплохая, то с возможностью жить исключительно на приносимый этой деятельностью доход дела обстоят значительно хуже².

Проблема определения границ профессионального художественного сообщества, на самом деле, не сводится к праздной игре в дефиниции. По большому счету, речь идет о способах и формах бытования искусства в социальном пространстве. Да и количественный

анализ художественного сообщества необходим не только для того, чтобы функционеры от культурной политики могли сочинить очередной отчет, а очередные «девелоперы» — представить стратегии развития очередного «креативного кластера». Он необходим прежде всего самим представителям сообщества, чтобы адекватно оценить свое место, роль и возможности в существующих социальных, политических и экономических реалиях и тем самым избавиться от ряда крайне непродуктивных иллюзий. Последнее особенно полезно в российском контексте, где все беды привычно списывают на местную политическую и социокультурную специфику, совершенно игнорируя при этом тот факт, что многие проблемы современного искусства интернациональны и вызваны причинами системного характера.

Поэтому имеет смысл обратиться к опыту других стран, чтобы ознакомиться не только с существующими механизмами поддержки (и одновременно контроля) представителей художественного сообщества, но и с наднациональными тенденциями развития художественного мира, которых русскому художественному сообществу, несмотря на всю его специфичность, вряд ли — к счастью или к сожалению — удастся избежать.

II

Начнем с проблемы подсчета тех, кого формально можно причислить к профессиональным художникам. В Германии, например, эта задача облегчается благодаря системе го-



Групповая выставка «Если бы... Архив», галерея «Электрозавод», куратор Яна Малиновская, 2014. Фото Дмитрия Филиппова

сударственного социального страхования, в рамках которой уже несколько десятилетий действует такой институт, как *Künstlersozialkasse* (KSK). На русский язык это можно условно перевести как «касса социального страхования для представителей творческих профессий», поскольку немецкое слово *Künstler*, подобно английскому *artist*, обозначает не только тех, кто связан с изобразительным искусством, но и тех, кто занимается музыкой, литературным творчеством, кино, театром, танцем и т.д.

Основная задача KSK в том, чтобы частично возмещать своим членам оплату медицинской, пенсионной и т.п. страховок — без этих субсидий страховка для многих была бы непосильной. Для этого претендентам нужно доказать, что они не только являются практикующими представителями творческих профессий, но и получают со своей деятельности определенный минимальный (установленный самой KSK) годовой доход³. Подавая заявку на вступление в KSK, художнику нужно предъявить доказательства регулярного участия в выставках и

различных художественных проектах, а также подтвердить наличие доходов от этой деятельности, будь то продажа работ, получение гонораров, стипендий, грантов или что-то еще. Помимо этого, в заявке претенденту следует указать основной вид деятельности в рамках своей категории⁴. Так, в категории «изобразительное искусство/дизайн» претенденту придется, заполняя формуляры, хотя бы *pro forma* определиться, чем же он все-таки занимается в первую очередь: скульптурой, живописью, акционизмом, видео-артом или чем-то еще.

Таким образом, статистика KSK представляет собой крайне удобный инструмент подсчета тех, кого в том или ином смысле можно назвать профессиональными художниками. Здесь, правда, нужно сделать ряд оговорок. Во-первых, в KSK вступают далеко не все практикующие и зарабатывающие этим на жизнь художники, а только те, кому необходимы предоставляемые членством в ней страховые субсидии. Во-вторых, быть членом KSK могут

лишь те, чей годовой доход не превышает примерно €50 тысяч (так что вы вряд ли найдете Герхарда Рихтера, Нео Рауха или Катариону Фритш среди членов KSK). Художников, зарабатывающих больше, разумеется, не так уж и много, хотя именно они наиболее известны и показательны для сегодняшнего художественного «большого бизнеса». В-третьих, KSK предназначена для так называемых *selbstständige Künstler*, то есть тех, кто работает на себя, получая гонорары как фрилансер или же продавая свои работы. Поэтому в KSK вы не встретите тех художников, которые зарабатывают себе на хлеб, будучи не фрилансерами, а штатными сотрудниками дизайнерских бюро, рекламных агентств и т.д. Это же относится и к художникам — обладателям преподавательских или профессорских ставок, которые благодаря этому формально подпадают под категорию служащих⁵. А поскольку преподавание и разного рода дизайнерская работа являются для современных художников основными и наиболее приемлемыми способами заработка, в статистике KSK остается

неучтенным достаточно большой процент профессиональных художников.

Тем не менее, учитывая все оговорки, взглянем на эту статистику. За последние десятилетия общее количество членов KSK выросло с 47 713 в 1991 году до 181 550 в 2014-м, при этом в категории «изобразительное искусство/дизайн» — с 18 732 в 1991-м до 63 131 в 2014-м⁶. Иными словами, десятки тысяч человек в одной только Германии не просто создают художественную продукцию, заявляя это в качестве своего основного вида деятельности, но и регулярно в той или иной форме представляют ее общественности. Вопрос в том, где именно не только широкая, но и профессиональная публика может ознакомиться со всеми этими работами? Ведь в той же Германии выставочный репертуар больших музеев и других значимых площадок ранга Музея Людвига в Кельне, музея K21 в Дюссельдорфе, Гамбургского вокзала в Берлине, Ширн Кунстхалле во Франкфурте и т.п. привычно ограничивается несколькими десятками мировых знаменитостей из, пользуясь футбольной



Выставка Елены Аносовой «Отделение», галерея Red Square. Фото Влада Чижикова



Встреча участников кураторской мастерской «Треугольник» с Виктором Мизиано, 2015. Фото Влада Чиженкова

метафорой, «высшей лиги» современного искусства. Прибавив к ним биеннале, имеющие постоянный круг участников, которые кочуют с одного мероприятия на другое, а также действующие в стране выставочные площадки и коммерческие галереи «первой лиги», этот список можно расширить до нескольких сотен имен. О представлении публике всего, что создают упомянутые выше десятки тысяч художников, разумеется, не может быть и речи.

III

Чтобы подробнее рассмотреть затронутые нами вопросы, взглянем и на другие статистические данные. Согласно исследованиям, проводимым в последние годы берлинской организацией *Institut für Strategieentwicklung (IFSE)*, в настоящее время в одном только Берлине насчитывается около четырехсот частных коммерческих художественных галерей⁷. Понятно, что из этих четырехсот лишь немногие выстав-

ляют работы художников из «высшей лиги» и, следовательно, играют заметную роль на международном художественном рынке. Большинство же галерей обслуживает самую обширную, хотя и далеко не столь влиятельную, как крупные коллекционеры, категорию покупателей из числа «средней буржуазии» наших дней: это успешные врачи и юристы, разного рода предприниматели, специалисты по IT, рекламе и т.п., которые покупают предметы искусства прежде всего для украшения интерьера и отчасти для создания имиджа. Ассортимент этих галерей является индикатором тенденций на мировом художественном рынке. Работы для данного сегмента покупателей представляют собой осознанное эпигонство, концептуальные или стилистические реплики работ фактических «тренд-сеттеров», но в другой ценовой категории. Речь, разумеется, вовсе не идет о том, что выставяющиеся в подобных галереях художники не в состоянии создать ничего оригинального. Просто в дан-

ном случае, по классической схеме, спрос рождает предложение.

Помимо этого значительное количество берлинских галерей являются коммерческими чисто номинально и служат для своих владельцев в большей степени объектом инвестиций, нежели источником дохода. Роль хозяина галереи, позволяющая увеличить свой социальный и символический капитал, окупает реальные финансовые затраты на ее содержание. И хотя таким галереям, как правило, редко удается продержаться на плаву достаточно долго, всегда есть желающие прийти им на смену.

Несмотря на большое количество и разнообразие берлинских галерей, по некоторым оценкам, лишь четверть художников, живущих в Берлине, имеют возможность время от времени участвовать в галерейных выставках, и только у 8–10 % из них подписан договор с той или иной галереей⁸. Художественная же активность подавляющего большинства берлинских художников протекает не просто «вне рынка», но и вне сферы внимания сколько-нибудь значимых и признанных художественных институций. Невзирая на всю специфичность берлинской художественной сцены, следует отметить, что такую ситуацию нельзя назвать уникальной и характерной лишь для столицы Германии. Похожий расклад можно обнаружить и во многих других городах, включая Лондон, Нью-Йорк, Сан-Франциско, Париж, Барселону, Амстердам и другие.

IV

Иными словами, большинство художников сегодня попросту не могут вписаться в рамки уже существующих институций, поскольку ресурсы, бюджет и возможности последних не бесконечны, а количество тех, кто желал бы там закрепиться, растет. Причем речь в данном случае идет не о любителях и «художниках выходного дня», а именно о тех, кто формально подпадает под определение «профессионального художника», то есть о тех, кто как минимум имеет соответствующее образование, а также опыт регулярной реализации и публичной презентации собственных художественных проектов⁹.

В каком-то смысле мы имеем здесь дело с классической проблемой перепроизводства

«рабочей силы», которая спровоцирована художественно-образовательной системой, требующей для своего выживания непрестанной экспансии. Не секрет, что современная западная система художественного образования занимается производством не столько знания или компетенций, сколько идентичности и социальных связей, или *networks*. Не секрет также и то, что современное искусство как вид деятельности чаще всего является психологически и социально комфортной формой эскапизма, и лишь для очень небольшого числа художников оно становится способом заработка. Избирая идентичность «современного художника», можно до какой-то степени освободить себя от участия в совсем уж унылых ритуалах капиталистического производства и потребления, упиваясь при этом собственным фрондерством, причем не в гордом одиночестве, а в компании единомышленников. Занятие современным искусством предполагает ритуалы весьма затейливые, и тоже по-своему ритуальное левацкое фрондерство «современного художника» редко вступает в противоречие с его стремлением «стать богатым и знаменитым». В случае, если последнее не удается (а стать «богатым и знаменитым современным художником» не удается 98 % желающих), художник по крайней мере может продолжить заниматься некогда избранным делом вместе с теми, кто занимается ровно тем же и часто ровно по тем же причинам.

Можно сколько угодно рассуждать на тему современного «плоского мира», в котором прежние формы жесткой вертикальной организации общества и его институтов заменяются новыми, «сетевыми», предполагающими «горизонтальные стратегии» и «демократизацию» отношений¹⁰. Все это крайне убедительно описано в социальной теории; на практике же, как обычно, выглядит несколько иначе.

А на практике мы по-прежнему наблюдаем жесткую вертикальную иерархию. Верхушку этого айсберга составляет пусть и значительное, но все же вполне обозримое количество крупных игроков, отдельных людей и институций, которые объединяются в несколько конкурирующих между собой экспертных групп и сообществ. Именно их деятельности по большей части посвящено внимание современной художественной периодики, критики и прочих



Выставка Ильи Романова «Найденные сады», куратор Яна Малиновская, галерея «Электrozавод». Фото Дмитрия Филиппова

составляющих того, что мы привычно называем «художественным дискурсом».

Подводную же часть айсберга как раз и образуют десятки тысяч тех, кто не прошел сквозь фильтры художественного «большого бизнеса» — но без кого невозможно само существование художественной индустрии. И для этой части художественного сообщества характерен своего рода эскапизм «второго порядка», эскапизм отчасти вынужденный. Он состоит в попытке создать параллельную институциональную инфраструктуру, которая позволяла бы «основанию айсберга» функционировать независимо от его «вершины» и формирующих ее институций. В результате возникает целая сеть различных нео- и параинституциональных образований, существующих либо полностью по низовой инициативе самих художников, либо благодаря частичной финансовой и организационной поддержке муниципалитетов, городских и районных управ и т.д.

Возвращаясь к опыту Берлина, в числе таких базовых форм самоорганизации и само-

институционализации художественного общества можно упомянуть создание самими художниками *Off-Spaces*, или так называемых *Projekträume*, то есть небольших некоммерческих выставочных пространств для демонстрации художественных проектов и проведения различных мероприятий. Еще одной распространенной практикой являются *Produzentengalerien*, своего рода «галереи на паях», когда несколько художников организуют галерею и вскладчину покрывают расходы на ее содержание, проведение выставок и т.д.

Определенную роль в процессах создания «низовой» институциональной инфраструктуры играют городские власти, которые либо предоставляют муниципальные пространства под художественные мастерские и выставочные площадки, либо субсидируют аренду. В первую очередь это возможно в считающихся проблемными районах города с большим количеством мигрантов и безработных, таких как Нойкёльн, Веддинг, Шёневайде и другие.

Городские власти заявляют, что подобные меры призваны ускорить процессы культурной и социальной интеграции населения данных районов в немецкое общество; на деле же они надеются хотя бы немного разбавить проблемную социальную среду. Никакого ускорения интеграции при этом, разумеется, не происходит: местные жители и представители художественной сцены продолжают существовать в параллельных мирах. Правда, последние имеют возможность арендовать мастерские по доступным ценам и получать от городских властей небольшие гранты на проведение художественных мероприятий.

V

В контексте инспирированных постоперационными (прежде всего Паоло Вирно и Антонио Негри) дискуссий на тему стратегий «исхода» можно задаться вопросом, не является ли активность представителей художественного сообщества одной из таких стратегий? Ведь благодаря этой активности так или иначе создается определенный сегмент негосударственной (несмотря на небольшие субсидии из муниципальных бюджетов) публичной сферы, обладающий, по Вирно, потенциалом к «ниспровержению капиталистических отношений производства», а значит могущий стать формой «исхода»¹¹. Открытым, правда, остается вопрос, насколько в данном случае имеет место «ниспровержение капиталистических отношений производства» — или же речь идет просто о накоплении других форм капитала.

Один из центральных тезисов Вирно, касающийся темы «исхода», состоит в том, что «исход, или дезертирство, противоположны безутешному “нечего терять, кроме своих цепей”, они опираются на скрытое богатство, на изобилие возможностей, короче говоря, на принцип *tertium datur*»¹². Возвращаясь к нашей футбольной метафоре, в контексте занятий современным искусством речь идет о выборе между двумя возможностями: играть в высшей или хотя бы первой лиге или же не играть вообще. *Tertium datur* (то есть «третьим, которое дано») в данном случае оказывается вариант игры с друзьями или соседями по выходным на городском стадионе или просто в парке. Пользуясь терминологией Вирно, проявляе-

мая при этом игроками виртуозность будет по определению «политической», в то время как виртуозность игроков высшей лиги — тоже по определению — «сервильной».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Подробнее о проблеме самопрекаризации см.: Lorey I. *Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung Zur Normalisierung von KulturproduzentInnen* // <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/de>.

² В ряде недавних работ по социологии искусства наряду с понятием «художественного сообщества» используется также понятие «художественной сцены». См., напр.: Гилен П. Художественная сцена: производственная ячейка экономической эксплуатации? // ХЖ, № 92, 2011.

³ По состоянию на 2015 года эта сумма составляет €3900 евро в год.

⁴ «Творческие профессии» в KSK разделены на четыре основные категории: изобразительное искусство, сценическое искусство, музыка и литература. Наличие специального образования не является при этом необходимым условием, но на деле в разы повышает шансы на членство в KSK.

⁵ Это не относится к тем, кто преподает как почасовик на договорной основе.

⁶ См.: http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/ksk_in_zahlen/statistik/versichertenbestandsentwicklung.php.

⁷ <http://www.ifse.de/artikel-und-studien/einzelansicht/article/kuenstler-innennetzwerke-in-berlin.html>.

⁸ Ibid.

⁹ В данной статье намеренно не обсуждается проблема «качества» художественной продукции и зависимости критериев оценки «качества» от ценовой категории, контекста экспонирования работы и других факторов.

¹⁰ См.: Gielen P. (ed.) *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam: Valiz, 2013.

¹¹ Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 82.

¹² Там же. С. 86.

Людмила Воропай

Родилась в 1975 году.

Философ, теоретик и критик современного искусства.

Живет в Берлине.



Материал проиллюстрирован видами выставки Олафа Бройнинга «Жизнь», 2015. Предоставлено Metro Pictures

Петр Сафронов

Сообщество после конца сообществ

Хотим ли мы соединить сообщество с обществом или же, наоборот, хотим навсегда уничтожить саму возможность такого соединения, мы заранее связываем сообщество с некоторой формой социального опыта. Участие в сообществе может подключать нас к сетям продуктивного интеллектуального обмена и содействовать прокладыванию определенной траектории личного (не)успеха. С другой стороны, оно может осознаваться как следствие стигмы первичного исключения и отверженности. Но оба эти варианта предполагают, что сообщество создается для движения к чему-то отличному от наличного состояния его членов. Сообщество не существует вне и помимо своей совершающейся истории, в которую оно вмещается и которую творит его постоянная подвижность.

Сообщество опознается как действительное существующее по тем следствиям, которые возникают в результате его движения. Но эти следствия могут быть (и часто бывают) не видны постороннему глазу. Чтобы существование сообщества могло стать заметным для широкого круга, для «публики», необходим кто-то, кто, будучи членом сообщества, в нем не участвует и, зная все изнутри, может передать это знание другим, посторонним. Иначе говоря, общественное утверждение сообщества требует предателя. Предательство — обязательная часть (истории) всех известных сообществ. Именно появление предателя, раскрывающего тайну сообщества миру, зачастую становится главным и даже единственным результатом существования сообщества. *Политическое следствие* предательства заключается в том, что существование сообщества устанавливается всегда задним числом в ходе «непред-

усмотренного» расследования сложившегося порядка общения. Это расследование предотвращает опасность, исходящую от тайны, которую хранило преданное сообщество. *Метафизическое следствие* предательства в том, что сообщество, начиная благодаря предательству социальное существование, лишается сокровенной сущности и дальше существует только как анекдот, восстанавливаемый по воспоминаниям, слухам и тому подобным источникам.

Поэтому сегодня философии сообщества приходится иметь дело с предательством, которое запугивает публику чудовищными угрозами, хотя и представляет собой благонамеренный рассказ, делающий достоянием гласности тщательно скрываемые тайны. «Страшные истории» — вот чего прежде всего должна избегать философия. Не рекламировать (реальную или вымышленную) опасность, не превращать предательство в ходкий повествовательный товар, а продумывать сообщество так, как если бы его только впервые предстояло создать. Суждение о сообществе само по себе не несет угрозы.

Именно подчеркнутая безопасность рассказов о сообществе вместе с сознанием угрозы, которая может (или могла) исходить от бывших сообществ, делает их столь привлекательными. Но такие рассуждения ничего не говорят о целях существования сообщества. Вместо «философии сообщества» — если мы согласимся временно придерживаться такой терминологии — о сообществе рассуждают «история понятий» или «историческая социология», поддерживающие рассказы предателей об отсутствующей (или миновавшей) опасности.



Легкость такого рода интеллектуальных упражнений основана на том, что все они исходят из той или иной принятой исторической очевидности (скажем, падения СССР), делающей само собой понятным каждый последующий разговор о сообществе и побуждающей трактовать этот термин на основе имплицитной «благожелательности»: ¹ дескать, как же, знаем, бывают сообщества — и что нам с того? Основание подобной снисходительности в том, что такой поверхностно благожелательный «исследовательский» подход возможен, только когда энергия сообщества уже истощена, а его мобилизационный потенциал уже обезврежен предательством, превращающим каждое движение в бесплотный отзвук своей или даже чужой истории.

Пользуясь языком уголовного права, можно сказать, что, судя сообщество, мы превращаем совершенные им действия в деяния ². Теория права услужливо подсказывает и следующий ход: увидеть связь деяний сообщества с последствиями ³. Но, благодаря предательскому разоблачению сообщества, действия не имеют завершения, оказываясь, таким образом, лишь покушениями на деяния *per se*. Эту незавершенность дей-

ствий сообщества рассматривают подчас как знак непроизводительности, упуская из виду то обстоятельство, что это не всегда так. Раскрытая тайна сообщества может возыметь последствия не вопреки, а благодаря совершенному предательству. Сообщество совершается и после своего видимого завершения.

Демобилизация

Философия сообщества в ее нынешнем виде целиком строится на предположении, что существующими или существовавшими являются только сообщества, которые были во время разоблачены и поэтому оказались непроизводительны. Более того, предполагается, что эта стерильная форма сообщества-без-последствий и есть «настоящее» сообщество, другие же сообщества получают такое название только по аналогии и заведомо его не заслуживают. Все последствия деятельности сообщества трактуются лишь как следы первоначального присутствия, нуждающиеся в герменевтическом истолковании. Каждая мобилизация сообщества трактуется как мобилизация традиции. А традиция якобы скрывает иницирующее ее движение, которое она призвана передавать дальше.

Следует ли из этого, что необходимо вовсе отказаться от философии сообщества? Движение сообщества должно в таком случае стать способом сопротивления предательству. Сообщество возвращает себе собственный вопрос, и в этом смысле всегда уже «не существует» в своем существовании. Несуществующее сообщество нельзя предать. Задача заключается в том, чтобы полностью освободить сообщество от господства логики мобилизации и начать мыслить сообщество в логике демобилизации, отказа от движения. Неподвижность не следует, однако, понимать в смысле остановки деятельности. Речь идет о специфическом понимании сообщества: надо увидеть его происходящим здесь и сейчас, не ожидать никаких «дальнейших» последствий и никакого результата. Так, жильцы квартир на разных этажах многоэтажного дома уже представляют собой сообщество. Попытка собрать их для совместных действий (к примеру, для выбора управляющего совета ТСЖ), хотя и является своего рода «движением», в действительности приведет только к разобщению.

Необходимо оставить сообщество без последствий. Это означает, что сообщество не должно рассматриваться в качестве приносящего определенный результат или обеспечивающего определенный вклад. От (аффективной) экономики сообщества следует перейти к педагогике сообщества. Практическая реализация такого требования начинается с того, чтобы начать мыслить безразличие, с которым отдельный человек относится к жизни большинства других людей, как позитивный феномен. Причиной зарождения сообщества тогда будет противопоставление жизненной динамики на уровне человечества и отсутствия движения человека к человеку. Создание сообщества не означает, что действия членов сообщества могут и/или должны сопрягаться с другими действиями либо с бездействием внутри заданного жизненного мира. Сопротивление силе безразличия в повседневном существовании требует размыкания границы «своего» внутреннего ради «чужого» внешнего. Мы призываем оставить деяния без последствий и удалиться⁴, с тем чтобы издала выявить и установить позицию для разли-

чающей деятельности. Именно акт ухода от «своего» или «своих» позволяет приостановить бездеятельную повседневную жизнь и всю совокупность связанных с ней деяний. Уход становится парадоксальным действием, которое как бы стирает свои последствия, благодаря чему не превращается в деяние. Понятно, что мы не можем рассматривать как пример ухода политическую демонстрацию, забастовку или митинг, поскольку они осуществляются с намерением вызвать определенные последствия.

Можно наметить стратегии ухода, вполне согласующиеся с обозначенным понятием демобилизации. Мне как преподавателю университета знакомы ситуации, когда студенты поодиночке или группами покидают лекцию или семинар на какое-то время. А что если сам преподаватель неожиданно встанет и выйдет из аудитории? Что сделают студенты? Они, конечно, могут разойтись или обратиться с жалобой к администрации. А вдруг они безразлично продолжают занятие, даже не заметив отсутствия преподавателя? Поступив таким образом, они создадут сообщество, которое наполнит пустую форму занятия собственным содержанием. При этом вполне возможно, что этим содержанием уже не будет получение знаний, поскольку не от кого будет их «получать».

Приобретенный студентами опыт самоорганизации позволит им демобилизовать университетскую образовательную систему, изнутри осуществив то, что не вписывается в ее рамки. И действия, и бездействие студентов могут создать проблему в том случае, если повлекут за собой демобилизацию учебы, подразумевающей определенные тактики взаимодействия между «наставником» и «учениками». В то же время внезапный уход преподавателя вынудит студентов осмыслить свое состояние и обнаружить себя как случайно сложившееся сообщество. В совокупности уход преподавателя и безразличная реакция студентов окажутся своего рода вирусом⁵, заражающим университетскую среду и нарушающим ее «нормальное» функционирование.

Не является ли описанная ситуация утопией? Только если предложенный нами план демобилизации будет претендовать на то-



тельность. Конечно, не все студенты будут действовать так безразлично. Но и мы говорим только об отдельных случаях. При демобилизации каждое решение оказывается лишь попыткой обеспечить возможность решения, а не удержать сообщество «вообще». Такое сообщество нельзя предать. Оно сохраняет открытость и позволяет случайное отклонение от повседневных ритуалов. Каждое реальное возникающее сообщество создает неловкость, неудобство, и колоссальная величина этого накопившегося неудобства, наверное, и не позволяет просто так отказаться от сообщества — потому что опять-таки неудобно.

Минимальная философия

Решительная нерешительность демобилизации сообщества противостоит модели действия, которая работает в терминах уверенности/уклонения и знания/незнания о том, что именно нужно делать. Демобилизующее действие происходит незапланированно. Вместе с тем нельзя сказать, что такого рода деятельность бессознательна или несознательна. Скорее, она имеет промежуточный,

мерцающий характер: между чистой сознательностью и чистой бессознательностью. (Почему бы не сделать то-то? Но только без напряжения интеллектуальных, нравственных и физических сил.)

Ошибка сегодняшней философии сообщества в том, что в любом своем варианте она всегда стремится к максимализму. Философия сообщества до сих пор не готова отказаться от предельных задач, абсолютизируя возможности коммуникации (Хабермас и т.п.) и/или трансгрессии (Батай, Бланшо). При этом как добропорядочный аргументативный коммуитаризм, так и метафизика сообщества неизменно оказывались поработаны новейшей менеджериальной логикой создания сообщества как «проекта»⁶, актуализирующего соответствующий «потенциал» в качестве общественной силы или онтологической инстанции. Критерием успешной (само)актуализации становится вовлеченность участников сообщества в осуществление возможно большего числа независимых «проектов». Необходимо понять, что каждая социальная практика уже приводит к появлению сообщества — если она трактуется в широком смысле, то есть безотносительно цели, которой она служит. Результаты различения носят эмблематический характер, они показывают/обозначают только сами себя. Гораздо сложнее (но и проще) удержаться в безразличии, почти ничего не требующем.

Случайно возникающая практика безразличия заранее профанирована, так как не создает никаких ценностей, которые обеспечивали бы ее дальнейшую легитимацию. Я называю такую форму практики атеистической церковью⁷, имея в виду, что она создается людьми, которые принципиально отказываются мыслить свое существование в рамках сообщества в терминах веры. Более того, они исходят из того, что вера в сообщество — это лучший способ его уничтожить. Само слово «откровение», которое важно для христианского понимания церкви, тесно связано с идеей открытия тайны, явления чего-то. Особенно отчетливо это звучит в немецком *Offenbarung*. Эта способность тайны открыться сущностно важна для церкви в религиозном смысле. Напротив, для сообщества как церкви атеистической принци-

пиально важна сокрытость тайны. Демобилизованное сообщество представляет собой церковь без откровения. Каждый, кто вступает в сообщество, что-то закрывает, отдаляется от тайны. Он не узнает что-то, а, наоборот, забывает. Он не приобретает что-то, а утрачивает.

Скрывающаяся тайна, о которой я говорил, заключена в том, что случайное сообщество тривиально. В этом смысле быть членом сообщества означает в первую очередь продемонстрировать нарочитую банальность. Сообщество безразличных сопротивляется любым попыткам добавить к тому, что уже происходит, что-то еще. Условия существования такого сообщества определяются в зависимости от контекста, в котором ставится вопрос об условиях. Любой набор условий характеризует диалектика введения в оборот/выведения из оборота. Меньше всего можно рассчитывать на то, что возникнет какая-либо систематическая теория сообщества — как раз потому, что сообщество в состоянии случайно заявить о себе само, без посредников. Такое заявление, однако, не выражает какого-либо определенного требования и оставляет наблюдателей полностью оглушенными и растерянными. Связь мышления и сообщества, равно как и сообщества и мышления, не является ни в какой степени очевидной и могущей быть представленной в виде списка, более или менее развернутого, тезисов, на основании которого можно было бы потом сформулировать систему, с большим или меньшим успехом называемую речью о сообществе.

Состояния безразличия: коллектив

Наряду с сообществом существует и еще одна форма совместного существования безразличных друг другу людей — коллектив. Коллективная организация масс стала выдающимся достижением советского строя. По сравнению с сообществом, всякий коллектив примечательным образом индивидуализирован и определен. Сообщество существует в зыбкой атмосфере неуверенности, в том числе и относительно самого своего существования. Коллектив, напротив, требует от всех своих членов признавать существование коллектива и устанавли-

вается благодаря этому признанию. Для возникновения коллектива нужно, чтобы его члены имели общий опыт, совместно пережили ряд событий. Процедуры признания, действующие в коллективе, могут при этом различаться. В любом случае, само их наличие превращает коллектив (поскольку он существует) в множество людей, каждый из которых по отношению к коллективу имеет некоторый избыток. У человека есть что-то, что он может принести в коллектив, — и коллектив может это признать или не признать, посредством признания/непризнания определяя ценность принесенного. Будучи отвергнут, человек может перейти в другой коллектив. В любом случае, у него есть что-то, что, с одной стороны, превосходит нужды и потребности коллектива, а с другой — постоянно сопоставляется с каким-либо коллективом. Иначе говоря, каждый член коллектива — это всегда нечто большее, чем просто часть коллектива; и это *большее* он одновременно и привносит в коллектив, и утаивает от него.

Если кто-то утверждает, что он является лишь членом определенного коллектива и *ничем больше*, он тем самым подрывает существование данного коллектива. Если кто-то полностью сводит свое бытие, допустим, к партийной или профессиональной работе, он разрушает саму возможность партии или профессионального сообщества стать коллективом. Такой последовательный коллективист отказывается экономить свое существование и стремится восполнить свою антропологическую частичность и несовершенство организационной тотальностью коллектива. Такой сверхмобилизацией он оставливает мобилизацию коллектива в целом и неизбежно оказывается в одиночестве. В этот момент коллектив может превратиться в демобилизованное сообщество.

Поначалу голос сообщества — одинокий голос. Разделить одиночество этого голоса значит попытаться ответить, прозвучать, насколько хватит сил. Это бывает интересно. Может ли какой-то объект или действие вызывать интерес, который тут же переходил бы в оценку, не останавливаясь для разглядывания, раздумывания и тому подобного незаинтересованного эстетического созер-



цания «чистого» смысла? Для этого нужно помыслить сообщество в перспективе блуждающих случайных событий впадения в безразличие. Совпадение в безразличии — вот что здесь наиболее важно. Безразличие захватывает человека, поскольку сочетает возможность и действительность, свойственные случайности. Набор ситуаций безразличия характеризует сообщество, не-достигающее не-возможности, о которой никто и никогда не сможет рассказать.

Состояния безразличия: кибернезис

Отдельно взятое человеческое тело тоже может стать сообществом. Но что можно сделать с телом, чтобы *нейтрализовать* его? Возможно, данность тела должна быть преобразована в совокупность данных о теле. Собственно говоря, это уже происходит в современной медицинской практике, где тело превращается в некую аббревиатуру самого себя. Тело словно становится соче-

танием органических и механических, реальных и виртуальных состояний. Тело в его навязчивой и утомительной данности ставится под вопрос. Попытки сопротивляться наивной логике присвоения тела, некритически отождествляющей возможность и факт обладания, мы назовем «кибернезис». Тело легче всего назвать «своим», но не кроется ли за легкостью, с которой тело становится условием «меня», его условность? Условность тем более тягостная, что к ней крепится весьма массивный дисциплинарный каркас. Повсюду тело является гарантом спокойствия и стабильности, открывая мне только «доступное», «физически возможное», «переносимое». Человек в буквальном смысле «сохраняет себя», заботясь о теле, которое демонстрирует пределы своих возможностей. Ведь именно тело не дает мне «выйти из себя».

Лишаясь телесности, тело впервые понимает себя как находящееся в мире — раньше телесность закрывала от него мир. Именно мир создает дистанцию/переплетение между действительностью тела и его возможностями. Мир придает телу сложность, и тело «может» совершать нечто. Что же становится полем его свершений? Оно само. Обращаясь к «себе», тело усматривает мир. Но это происходит только в том случае, если оно не спешит сразу назвать мир «своим» и вообще чьим-то. Ничейность мира открывается, когда тело предоставляется технико-технологическому воздействию. Термин «воздействие» здесь, впрочем, уже неуместен, поскольку предполагает органическое тело, имеющее и удерживающее границу между внешним и внутренним. Скорее нужно говорить о гибридации, о переплетении органического и механического, создающем новое кибертело.

Кибернезис — процесс рождения кибертелесности — имеет собственную эволюционную логику. Кибертело может одновременно функционировать на нескольких платформах-носителях, тем самым полностью расщепляя единый узел пространственно-временной локализации. Кибернезис дает телу возможность существовать параллельно в нескольких средах, не завися ни от одной из них. Тело избыточно по отношению к каждой отдель-

ной реализации и выбывает из нее. Тело де-субстанциализируется, рассредоточивается, утрачивая материальное единство. Пространство и время тела, прежде всегда сосредоточенные в одной «точке», рассеиваются, теперь тело приходится «собирать» — и это собранное тело имеет новую темпоральную и топологическую структуру. Протяженность как основное свойство физического тела сменяется распределенностью. «Обладать» кибертелом значит рассеивать, распылять его в пространстве и времени, везде оставляя частицы «своего» присутствия. Эти частицы могут вести самостоятельную жизнь, мутируя и порождая новые кибертела. Кибертело вообще случайно. Для него возможность случаться, происходить гораздо важнее респектабельного постоянного пребывания. Такое тело состоит не из органов, а из событий, которые выстраиваются вокруг определенной силовой линии, задающей «ось» симметрии. Кибертела всегда много, и благодаря этому оно всегда одно. Такое тело состоит из переходов, смен телесной оболочки.

Без продолжения

Каждый разговор о сообществе начинается с конца, нарушая наше представление о правильном ходе изложения. Сообщество сбывается, случайно утрачивая свое одиночество в мире. Что-то утрачено, и ты даже не пытаешься это восстановить, а просто принимаешь это и живешь дальше так, как если бы ничего не терял. Сообщество располагается в разрыве между бессобытийностью и событием, между уже и еще. Впрочем, такое «состояние» (воспользуюсь этим словом, чтобы не придумывать другого) может длиться довольно долго — достаточно долго для того, чтобы философия сообщества потерпела мгновенную неудачу. Видимо, именно стойкое переживание неудачи и составляет ее исторически оправданное достоинство.

Мгновение не предполагает отчуждения в смысле целенаправленного накопления «прибавочных» реакций, результатов, последствий. После мгновения ничего не происходит, мгновению не задашь вопрос «И что?». Когда спрашивают «И что?», хотят чего-то продолжительного, устойчивого, надежного. Требование продолжения — это требование

возможности отложить реакцию или распределить ее так, чтобы все было устроено гармоничным образом. Без продолжения отложить нельзя. Чем плоха связь значения и интереса? Тем, что значение искусственно поддерживается до тех пор, пока оно вызывает интерес. Значение мумифицирует интерес. Если мы хотим все-таки помыслить живой интерес сообщества, мы должны прекратить делать на него метафизическую или политическую ставку, не допуская окончательного решения вопроса о значении.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Williams R. On Community // Keywords: A Vocabulary of Culture and Society. Revised Edition. New York: Oxford University Press, 1983. P. 76. Первоначальным указанием на этот текст я обязан Андрею Олейникову.

² Кузнецова Н., Тяжкова И. (ред.) Курс уголовного права. Общая часть. Том 1: Учение о преступлении. М.: Зерцало, 2002. С. 124.

³ Комиссаров В. (ред.) Российское уголовное право. Общая часть. СПб.: Питер, 2005. С. 169.

⁴ Развиваемые здесь соображения возникли в ходе бесед с Ириной Юрьевой, которой автор выражает глубокую признательность.

⁵ Эта метафора была предложена автору Натальей Полтавцевой.

⁶ См.: Болтански Л., Кьяпелло Э. Новый дух капитализма. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 142–169.

⁷ Ср. проводившееся Лютером сопоставление между христианской церковью и городской общиной: Лютер М. Поучение о досточтимом Таинстве Святого Истинного Тела Христова // St. Peter-und-Paul Gemeindeblatt, № 35, August 2010. С. 4–7.

Петр Сафронов

Родился в Москве в 1981 году.

Философ. Живет в Москве и Лобне.



Выставка Вики Малковой и Полины Москвиной «Белая выставка», 2015. Фото Дмитрия Филиппова

Дмитрий Филиппов

Создание ситуаций: О НОВОМ НЕЗАВИСИМОМ ИСКУССТВЕ



Выставка «Ничего не проходит», галерея «39». Фото Влада Чиженкова. Предоставлено Дмитрием Филипповым

Сегодня художественный мир стоит на пороге перемен, и все чаще роль наблюдателей и критиков берут на себя молодые художники. Впрочем, одной рефлексией они не ограничиваются и переходят к действию: начинают создавать новые выставочные пространства. Если раньше они верили в социальные лифты: школа современного искусства, премия, затем выставка в галерее и выход на международную орбиту, — то сегодня этот путь не существует даже в воображении. Об этом говорит появление *artist-run spaces*, независимых журналов и сайтов о современном искусстве, молодых критиков, которые уже не стремятся пробить-

ся в известные издания, а создают собственные площадки. Примерами могут быть информационные сайты вроде *aroundart.ru* или такие платформы для свободного выступления, как *meduza.io*. Центр «Красный», кураторская мастерская «Треугольник», галерея «Электрозавод», галерея *Red Square* не уступают по качеству выставок уже известным площадкам и при этом существуют только на средства самих участников — художников и кураторов.

Те же, кто недооценивает важность происходящих процессов, просто закоснели в своем консерватизме. К сожалению, художественный процесс в нашей стране становится



Выставка Дмитрия Филиппова «Потерянные земли. Поля в Алтайском крае». Предоставлено художником

зеркалом жизни государства — и в творческой сфере не обходится без коррупции, жажды власти, отказа идти на диалог. Нам нужно решить, как на это реагировать — искать ли для искусства новые пути или продолжать идти по проторенной дорожке, которая пока что никуда нас не привела. Чтобы убедиться в последнем, достаточно посмотреть на практически полное отсутствие интереса к современному российскому искусству на международной сцене. С молодыми русскими художниками работают только институции, ориентированные на восточноевропейское искусство либо основанные выходцами из России. Из любого правила есть исключения, но они столь малы, что являются скорее статистической погрешностью.

Цель независимых инициатив не в том, чтобы полностью отказаться от уже сложившегося положения вещей и заменить его каким-то новым. Мы надеемся пробудить интерес к поиску альтернативных вариантов существования искусства, подтолкнуть к диалогу и художников, и других деятелей сферы искусства, будь то представители галерей, государственных или частных институций.

Независимые художники могут придерживаться совершенно разных взглядов, но сходиться в одном — они действительно хотят изменить ландшафт современного искусства и своим примером доказать, что это возможно. К сожалению, сегодня мы видим практически полное отсутствие организаторской инициативы — от квартирных выставок до художественных групп. Многие авторы и хотели бы делать что-то вместе, но, как правило, боятся начинать крупные проекты самостоятельно. Одна из важных задач уже существующих площадок и платформ — вдохновить как можно больше людей на самоорганизацию, показать, что это возможно и что это действительно необходимо сегодня.

Это мы и делаем в нашей галерее «Электрозавод», которая существует уже почти три года. За время нашей работы на Электрозаводе, бывшем заводе по производству ламп и кинескопов, появилось еще две площадки, которые также действуют по принципу самофинансирования и взаимоподдержки. Это кураторская мастерская «Треугольник» и галерея *Red Square* (которая за время написания статьи, к

сожалению, прекратила свое существование). Для Москвы последнего времени это явление новое. Все вместе эти площадки и мастерские уже воспринимаются как художественный кластер, хотя таковым по сути не являются. Арендодатели не заинтересованы в нашем присутствии, руководство не делает нам никаких скидок, ради того чтобы мы получили статус культурного центра. Это вселяет надежду на то, что Электрозавод так и останется «заповедной территорией» и его минует судьба уже существующих художественных кластеров. Абсурдно строгий пропускной режим и удаленность от центра создают сложности не только для художников, но и для зрителей. Но в этом можно увидеть и метафору: встреча с тем, что в будущем станет передним краем нового искусства, требует от зрителя усилий и становится не случайным событием, а результатом осознанного решения.

Нет сомнений, что сегодня наиболее сильным высказыванием является создание ситуа-

ции. К сожалению, независимые художественные выставки внутри действующих институций воспринимаются порой просто как контент, заполнение пустых квадратных метров. Парадоксальным образом от художников сегодня ждут какой-то реакции на политические события, но никак не ждут реакции на судьбу искусства. При общении с художниками часто ловишь себя на мысли, что авторы небезразличны к происходящему в мире, но самое близкое для них — положение искусства в России — остается вне поля их внимания. При встрече я задаю художникам простой вопрос: мог бы ты объяснить в двух предложениях, что ты делаешь? Удивительным образом этот вопрос вгоняет многих в замешательство, за которым следует длинное и довольно утомительное размышление об истории, теории и судьбах человечества. Хотя ответ на него, на мой взгляд, довольно очевиден: я делаю то, что, как я считаю, имеет право называться искусством.



Выставка Дмитрия Филиппова «Потерянные земли. Поля в Алтайском крае». Предоставлено художником



Выставка на Юго-Западной, 2015. Фото Марии Рогозиной. Предоставлено Дмитрием Филипповым, 2015

За этим вопросом возникает следующий: каким образом и где художник может показать то, что он делает? Сегодня любое произведение становится в широком смысле сайт-специфичным. Одна и та же работа, показанная в разных местах, от частных коммерческих галерей до пустырей на окраинах Москвы, имеет для внимательного зрителя совершенно разный смысл. Поэтому художник, создающий собственную художественную площадку, не просто занимается благотворительной деятельностью во имя процветания искусства вообще, но включается в работу над своеобразным мета-произведением. Проекты, которые организуются в этих местах, становятся плодом коллективного труда всех участников, а каждый из членов коллектива делается частью пока еще небольшого, но с каждым днем набирающего силу движения нового искусства.

Проблемы независимых площадок, поддерживающих и демонстрирующих искусство, заключаются не только в отсутствии денег. Их, как известно, всегда не хватает, но говорить о том, что все беды современного искусства возникают из-за недостатка финансирования, бессмысленно — это будет лишь попыткой при-

крыть собственную неспособность отвечать на вызовы времени. Основные проблемы создает сам принцип самоорганизации, основанной на дружеских отношениях и взаимопомощи. Работа в команде требует качеств, которые не всегда имеются у художников, — прежде всего ответственности и уважения к коллегам. Но именно совместная деятельность, практика, в отличие от абстрактных теоретических рассуждений способна сплотить людей и воспитать в них необходимые качества. Имея опыт (само)организации, художники смогут затем заниматься и кураторской деятельностью. Хотя как кураторы они зачастую стремятся выстроить с автором максимально горизонтальные отношения: делятся своим опытом и становятся почти соавторами произведений.

Все это происходит на фоне полного отсутствия системной поддержки художественного процесса; вместо нее изредка поднимается суматоха вокруг помпезных премий, основная цель которых — пиар и закулисное перераспределение как символического, так и реального капитала. Школы современного искусства, как правило, ориентируются на одного преподавателя-художника и неспособны пре-

доставить студентам все возможные пути развития. Рынок искусства как таковой отсутствует — работы расходятся по рукам богатых знакомых, которые покупают не произведения искусства, а творения знакомых или раскрученных авторов. Об этой ситуации надо говорить открыто, а не обсуждать ее вполголоса на воображаемых кухнях.

Организация новых пространств, использование случайных и еще не освоенных мест не только расширяют географию искусства и делают его более демократичным, но и позволяют художникам высказать свое мнение и критическое отношение к происходящему. Впрочем, критика ради критики — не единственный и не лучший вариант. Сегодня важно вспомнить о ценности искусства как ежедневной практики, поэтому появление новых мест для такой работы просто необходимо. Когда вокруг тебя все время что-то происходит, ты не можешь просто взять отпуск; искусство — это не проектная работа, вдохновляемая дедлайном выставки. В ежедневной практике искусство сливается с жизнью и превращается в способ самоизменения.

В заключение стоит сказать о трудностях, с которыми мы столкнулись уже сегодня. Прежде всего это отношение государства к современному искусству, принятие ограничивающих свободу высказывания законов, таких как закон об оскорблении чувств верующих и закон о запрете пропаганды гомосексуализма среди несовершеннолетних (в связи с последним лишилась своего пространства на Электроставоде галерея *Red Square*). Политические репрессии и засилье пропаганды ставят искусство под угрозу и подталкивают художника полностью сосредоточиться и бросить все силы на борьбу с системой. Да, это будет неравная борьба. Возможно, единственным ее итогом станет полная изоляция художника и расставание с иллюзиями касательно изменения ситуации в ближайшем будущем. Я же надеюсь, что эти испытания воспитают стойкость и упорство в тех, кто однажды решил связать свою жизнь с искусством.

Дмитрий Филиппов

Родился в 1989 году в Горняке.

Художник, куратор. Живет в Москве.



Выставка на Юго-Западной, 2015. Фото Марии Рагозиной. Предоставлено Дмитрием Филипповым



Материал проиллюстрирован фотографиями проекта Kanonersky Island Environmental Biennale, 2015.
Предоставлено автором

Илья Орлов

Об опыте одной альтернативы: Экологическая биеннале на Канонерском острове

Толпа примерно в две сотни человек собралась на набережной в полузаброшенном индустриальном районе и организовано двинулась в коллективный дрейф по портовому острову, периодически останавливаясь, чтобы внимательно осмотреть груды старых автомобильных покрышек, кучу шлака или заросли на свалке строительного мусора. Распознать в происходящем вернисаж художественного события можно было лишь смешавшись с толпой — тем более что собравшиеся не имели никаких внешних примет, которые говорили бы о принадлежности их к миру искусства. Немногочисленные местные жители поглядывали из окон (как позже стало известно из социальных сетей, некоторые из них сочли собравшихся «сектантами»), а любопытствующие прохожие получали ответ, что это «экскурсия для студентов» или что «хипстеры идут на пикник». Примерно так выглядело открытие *The Kanonersky Island Environmental Biennale* — Экологической биеннале на Канонерском острове (или Канонерской биеннале), прошедшее 15 июля 2015 года в Петербурге.

Чем же на самом деле была Канонерская биеннале? Коллективным художественным проектом в форме институции? Альтернативной биеннале без кураторов? Или скорее художественным исследованием, осуществленным вне академических рамок, но с помощью коллективных практик? Насколько оправданным было использование как неолиберальных, так и активистских подходов и дискурсов? Моя статья, в которой я постараюсь ответить на эти вопросы, будет своего рода отчетом о событии, написанным одним из его инициаторов.





Сегодняшний Петербург с его практически полным дискурсивным вакуумом — отсутствием художественной критики, профессиональных журналов и даже блогов об искусстве — это в некотором смысле идеальное место для художественного исследования и эксперимента. Там можно делать сколь угодно смелые проекты без малейшего риска быть непонятым — ведь о них, скорее всего, просто никто не узнает. Утешаясь этой нехитрой мыслью, мы планировали поупражняться в организации и коллективной деятельности и провести тихое экспериментальное мероприятие, призванное проверить на практике некоторые теоретические догадки.

Вряд ли уместно использовать в рассказе об альтернативных, критических, активистских проектах менеджерский термин «успех», но мы, тем не менее, вынуждены констатировать, что наша идея вызвала серьезный резонанс. Откликнулись не только привычные два-три десятка знакомых — собралась огромная аудитория. Неожиданным стал и ее состав: художники и «профессиональные любители искусства» составляли не более трети.

Значительная часть публики оказалась связана с академической средой и социальными науками — среди участников были аспиранты и преподаватели Европейского университета и Высшей школы экономики, иностранные студенты.

Идея проекта появилась спонтанно: в июне 2015 года — за месяц до планируемого открытия — мы написали манифест нашей самодельной биеннале («биеннале-на-коленке», как мы вскоре начали называть нашу затею), придумали логотип и создали страницу в *Facebook*. Остро переживая разобщенность художественной среды, раскол и явный недостаток взаимопонимания среди местных художественных групп и сообществ, мы решили намеренно игнорировать локальные конфликты, пригласив к участию всех известных нам художников, работающих в Петербурге. Организация проекта была очень простой: посредством электронной почты и специально созданных групп и рассылок в *Facebook* мы предлагали художникам встретиться для создания общего события/институции — без кураторов, начальников, спонсоров, бюрократов, худсовета и

прочих форм отбора. А также без пиара, информационной поддержки, рекламы, согласований с властями, сотрудничества с какими-либо сторонними институтами. Предложения информационной и финансовой помощи, впрочем, вскоре последовали — и были с благодарностью отклонены. В качестве же площадки для события нам понадобилось пространство особого рода, это должна была быть немаркированная, своего рода «ничья» территория.

Канонерский остров — пятикилометровая вытянутая полоска земли в Финском заливе в юго-западной части Петербурга — полностью соответствует тому, что в урбанистической социологии принято называть «не-местом»: бывшая территория военного порта с немногочисленными жилыми домами и ветшающими общественными зданиями, практически не затронутая благоустройством. Вплоть до начала 90-х, несмотря на близость к центру города и подводный туннель, соединяющий остров с материком, это место было почти недоступно для посторонних; попасть туда можно было только по пропускам. Жилой застройкой, впрочем, занята лишь треть острова; большая часть представляет собой поросшую кустарником и чахлыми деревцами свалку промышленного и строительного мусора. Но остался и уголок почти нетронутой природы: на узкой косе в самой удаленной и труднодоступной части острова среди оставшихся с петровских времен батарейных каменных укреплений расположился маленький дикий парк — с эффектным видом на залив, портовые краны и поминутно проходящие мимо торговые корабли и паромы.

С началом строительства Западного скоростного диаметра (проходящего теперь как раз над жилыми домами и детским садом) проблемы этого места усугубились: экологическая обстановка заметно ухудшилась, а жителям грозит расселение на невыгодных условиях. Попытки местных «зеленых» провести закон о природоохранном статусе этого места, предпринятые в 2015 году, не увенчались успехом. А учитывая нынешние политические и экономические тенденции, в ближайшие годы вряд ли стоит ждать перемен к лучшему. В некотором смысле то, что

происходило в России в 2015 году, сыграло нам на руку: художники, организующие подобные «забросы» на Западе, зачастую (вольно или невольно) выступают агентами джентрификации; в ситуации с Канонерским островом мы могли этого не опасаться.

Мы выбирали стратегии и формы с учетом характера площадки, а также средств и возможностей, которыми мы располагали. Фактически, мы не располагали почти ничем, поэтому нашими художественными медиа стали коллективный дрейф, эфемерное искусство, интервенция, реди-мейд и перформанс. Предсказуемо, что в этом отношении проект стал наследником разнообразных традиций как мирового, так и российского искусства: от полуподпольных практик неофициального советского искусства 70-х до «Дрейфа по Нарвской заставе» группы «Что делать?».

Процесс формирования программы и списка участников оказался настоящим социологическим исследованием, своего рода картографированием местной художественной среды. В процессе мы поняли, в частности, насколько неясно для нас ее устройство, насколько много у нас ложных представлений. Было чрезвычайно интересно ждать реакции коллег на наше приглашение к участию — кто из художников или художественных групп и тусовок заинтересуется, кто согласится, кто активно поддержит идею, а кто, наоборот, откажется или проигнорирует наше приглашение. Так, мы были уверены, что питерские андеграундные художники, работающие в ключе неодадаизма, абсурдизма и «бедного искусства», поддержат нас безоговорочно; однако со стороны представителей этого художественного сообщества ответа на наши письма не последовало. Полной неожиданностью для нас стало и отсутствие интереса со стороны молодых авторов, работающих с природными формами и биоморфным формализмом, — ведь казалось бы, экологическая повестка, обозначенная в самом названии биеннале, а также темы, заявленные в лекционной программе (к примеру, пост- и негуманистическая перспектива), должны отвечать интересам этих художников. В то же время представители питерского формалистского галерейного мейнстрима, на пер-

вый взгляд, далекие от подобного рода проектов, напротив, оказались более открытыми для коммуникации. С энтузиазмом откликнулись на наше приглашение и поддержали нас несколько художниц, которые были заметны в 90-е, но в последнее время ушли в тень. Основную же массу участников составили люди, изначально близкие и дружественные нам — связанные с группой «Что делать?» и их проектом Школы вовлеченного искусства («Школы Розы»). Молодые художники, ученики и выпускники Школы, регулярно упражнявшиеся в «коллективной деятельности», критически мыслящие и настроенные на поиск альтернатив, стали настоящим организационным «мотором» события.

В процессе подготовки биеннале стало ясно, что опыт проведения такого события может быть интересен не только нам, но и специалистам в других областях, а полученная в ходе подготовки информация будет полезна исследователям. Поэтому мы пригласили к сотрудничеству профессионального социолога искусства — Маргариту Кулеву (научный сотрудник НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге, стипендиат Центра изучения Германии и Европы СПбГУ и Университета Билефельда), для которой Канонерская биеннале стала хорошей возможностью исследовать художественную среду Петербурга. Также с нами захотели работать Ангелина Давыдова (журналист-эколог, эксперт Русско-немецкого бюро экологической информации, преподаватель СПбГУ, участник переговорного процесса ООН в области изменения климата) и Дмитрий Голышко-Вольфсон (поэт, культуролог, литературный и художественный критик, независимый исследователь). Выступления Маргариты Кулевой, Ангелины Давыдовой и Дмитрия Голышко состоялись в рамках программы «Диалоги Канонерской биеннале. Теория в подполье», прошедшей через неделю после открытия биеннале в одном из клубов Петербурга.

Стратегически важным для Канонерской биеннале стал отказ от практики партиципаторности, ставшей в последние годы почти обязательной для художественных проектов. «Императив участия» недавно был раскритикован в статье Норы Штернфилд,

которая упоминает, в частности, исторически «правые» истоки практики популяризации искусства¹. Возможно, Нора Штернфилд чрезмерно полемически заостряет свой аргумент, но трудно отрицать, что «партиципаторные проекты» зачастую выглядят успешными лишь в фотоотчетах: на практике потенциальные участники далеко не всегда горят желанием играть по чужим для них правилам современного искусства — особенно если речь идет о людях, которым нужна реальная помощь и социальная поддержка. Понимая, что в нашем случае вовлечение в процесс жителей Канонерского острова было бы не демократической, а, скорее, колониальной практикой, мы выбрали противоположную стратегию — конспирацию, граничащую с мимикрией. Отправным пунктом для нас было понимание художественного сообщества как своего рода модели — экспериментальной, а возможно, даже прогностической модели остального общества. Поэтому мы решили начать с себя — посмотреть, насколько мы способны создавать общую повестку, объединяться, работать вместе, создавать искусство, трансформировать нашу собственную среду.

Понимание художественной среды как модели общества ведет к тому, что наш исследовательский социальный и художественный проект получает и политический смысл: биеннале с ее альтернативной экономикой и творческим использованием существующих капиталистических технологий для собственных целей становится моделью будущего². Такая модель может выглядеть совершенно безопасной для существующей системы, но все же имеет субверсивный подрывной потенциал.

Здесь я хотел бы сослаться на мысль, высказанную поэтом и критиком Александром Скиданом в докладе «Интеллектуалы и контрвласть» на конференции в 2013 году. Опираясь на теорию гегемонии Антонио Грамши, Скидан предложил рассматривать ситуацию в России после неудачи протестных движений 2011–2012 годов как аналог ситуации в Европе после Первой мировой войны, когда протестная активность не смогла перерасти в революцию ни в одной из европейских стран в силу того, что буржуазия

одержала удерживала в них (в отличие от России тех же лет) «моральную гегемонию». По мысли Грамши, в такой ситуации лобовая атака на государство обречена на поражение. Но решением может стать «позиционная», «траншейная» война в сфере надстройки, то есть культуры. Развивая идею Грамши применительно к сегодняшней России, Скидан предлагает культурной и политической оппозиции выработать новые приемы «контрвласти», используя стратегии, которым следовала ленинградская и московская контркультура 60-х — 70-х годов: «Эта деятельность выглядела и подавала себя как аполитичную и даже эскапистскую, но результаты ее были политичны: она породила пространство “контрвласти”, создавшее условия для обрушения всей системы. Сегодня же простая критика чиновников в СМИ граничит с морализаторством и потому не может быть эффективна. Таким образом, необходимо соединить политическую позицию с интересом к созиданию альтернативных социальных пространств, пространств “контрвласти”, начиная с малого, как это делали нонконформисты, — с создания сети альтернативной ком-

муникации, издания журналов, организации выставок и т.д. Однако необходимо, чтобы эта деятельность постоянно проходила проверку социальным активизмом и не могла бы, следовательно, обернуться эскапизмом»³.

Отсюда понятно, что параллели между художественными стратегиями Канонерской биеннале и стратегиями советского художественного андеграунда 70-х неслучайны: культурная «контрвласть», «контргегемония» работает сегодня именно в формах, кажущихся эскапистскими и «политически нейтральными». В этом смысле, рискуя показаться циничным, я должен признать, что даже выбор экологической линии в качестве повестки биеннале был продиктован тактическими соображениями. С одной стороны, движение за сохранение окружающей среды (в отличие от левого движения) завоевывает сегодня все больше сторонников — трудно найти людей, которые не разделяли бы его требований⁴. С другой стороны, экологическая повестка, не будучи напрямую политической, способна стать хорошей основой для открытого демократического художественного объединения,





позволяя привлечь к сотрудничеству не только левых художников-активистов, но и аполитичных, а также тех, кто по тем или иным причинам поостерегся бы участвовать в откровенно «политическом» проекте. Английские понятия *environment*, *environmentalism* и *environmental art* представлялись нам хорошей дискурсивной оболочкой для нашей задачи — прежде всего, в силу гибкости термина *environment*, который мы понимаем в значении «окружающей среды»: как природной и культурной, так и социальной среды, а также, более узко, среды художественной.

Использование слова «биеннале» для обозначения формата нашего события/институции тоже было, в сущности, трюком: нам очевидно, что аудитория, особенно аудитория провинциального города с комплексом бывшей столицы, изголодавшаяся по масштабным культурным и художественным событиям «западного формата», скорее всего, «клюнет» на это слово. Поскольку наше отношение к термину сугубо тактическое (я бы сказал, циничское), никто не мешает нам проводить биеннале с любой периодичностью — хоть трижды в год. Выра-

ботать такую позицию нам во многом помог опыт участия в публичной программе 10-й «Манифесты», где мы имели возможность посмотреть на «кухню» масштабного международного фестиваля. Кроме слова «биеннале» мы решили заимствовать и другие практики и термины «Манифесты». Так у Канонерской биеннале появились свои «медиаторы» — ими стали два молодых талантливых актера экспериментального театра, которые блестяще работали с аудиторией, выступив гидами в нашем коллективном дрейфе по острову. Позаимствовали мы и формат «диалогов», организовав таким образом лекционную часть программы. Вдобавок, апроприировав дискурс неолиберальной системы современного искусства, мы заменили вертикальную кураторскую структуру горизонтальной, демократической и самоучреждающей.

Обобщая опыт Канонерской биеннале, не могу не упомянуть о неожиданном эффекте, произведшем на нас, пожалуй, наибольшее впечатление. Несмотря на опасения, что отсутствие предварительного отбора работ снизит концептуальное или визуаль-

ное качество проекта в целом, вопрос о достоинствах или недостатках того или иного произведения оказался полностью снят с повестки дня — событие стало чем-то большим, чем просто представление ряда проектов. Возможно, это и был наиболее существенный, хотя и не просчитанный заранее результат: мы создали условия возможности для постановки вопроса о сегодняшнем положении художественного события, или, по выражению Дмитрия Голынка, «вопроса о сегодняшних сложных состояниях художественной материи».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Говоря об участии (*participation*) публики как о текущем институциональном и музейном тренде по «социальному вовлечению», Нора Штернфельд ставит вопрос о том, кто, собственно, должен быть вовлечен и каким образом? А также почему кому-либо должно быть интересно участвовать в игре, от начала до конца придуманной друими? Комментируя проблему «партиципаторного императива», автор приводит пример из истории Германии: «*Die Kunst für Alle!* ("Искусство для всех!") было в начале XX века программным лозунгом дешевых изданий реакционного, расистского и антисемитского толка. В 1885 году в Германии вышел первый номер журнала с таким названием, который провозгласил своей задачей массовое образование (*volkserzieherisch*). Его первый издатель и редактор Фридрих Пехт понимал «искусство для всех» как искусство, которое по своему характеру должно быть одновременно популярным и национальным. Декларированная журналом задача «массового образования» означала фальсификацию связи между предметной живописью, «людьми из народа» (*Volk*), здоровьем и расой. Журнал издавался до 1944 года, оставаясь одним из самых массовых изданий. Таким образом, в истории восприятия искусства в Германии антиэлитистская риторика однозначно шла руку об руку с антимодернистскими и антиинтеллектуальными взглядами» (*Sternfeld N. Playing by the Rules of the Game. Participation in the Post-Representative Museum // CuMMA Papers*, № 1, 2013. P. 2).

² Схожую мысль недавно высказал теоретик акселерационистской эстетики Армен Аванесян: «Что касается художественных практик, экономические взаимоотношения явно должны быть переадресованы, чтобы перенаправить их в буду-

щее. Художники и кураторы, легко ориентирующиеся в мире цифровых технологий, с сейсмографической чувствительностью к новой экономике внимания, оптимистично экспериментируют с поэтическими и художественными практиками, уже не рассчитывая ускользнуть от всеобъемлющей капитализации и укрыться в отдельной нише. Такая антиностальгическая акселерационистская перспектива поднимает вопрос о том, насколько художники смогут преуспеть в управлении меняющимися формами распределения (например, основывая компании или реализуя другие столь же агрессивные стратегии) в освободительном ключе практик сегодняшней Интернет-эпохи, которые уже вынуждают галерейные и музейные выставки обращаться к иным подходам и пересматривать устоявшиеся позиции» (*Avanessian A. Tomorrow Today // http://dismagazine.com/blog/78332/tomorrow-today-armen-avanessian/*).

³ Скидан А. Интеллектуалы и контрвласть. Доклад на конференции «Малые Банные чтения "Слово и дело. Интеллектуалы, художники, поэты и общественно-политические процессы в России"» (цит. по: Пасынкова Е. Малые Банные чтения «Слово и дело. Интеллектуалы, художники, поэты и общественно-политические процессы в России» (Факультет свободных искусств и наук, СПбГУ, 1–2 марта 2013 года) // Новое литературное обозрение, № 123, 2013).

⁴ Это было очень хорошо видно на первомайской демонстрации 2015 года в Петербурге, где колонна «зеленых» оказалась более многолюдной и «молодежной», чем колонны других левых и демократических движений.

Илья Орлов

Родился в 1973 году в Ленинграде.

Художник, историк.

Живет в Хельсинки и Санкт-Петербурге.



Томас Хиршхорн, «Глас», 2008. Фото Стива Пейна. Предоставлено Power Plant

Хэл Фостер

Архивный импульс*

Представьте себе временный стенд, сколоченный наспех из бытовых материалов вроде картона, алюминиевой фольги и скотча и заполненный, подобно импровизированному кабинету-святылищу, хаотичным набором образов, текстов и воспоминаний, которые посвящены какому-нибудь радикальному художнику, писателю или философу. Или причудливую инсталляцию, сопологающую модель исчезнувшей земляной работы с лозунгами движения за гражданские права и/или записями легендарных рок-концертов того времени. Или же, переходя в более высокий регистр, небольшое киноразмышление о громадных акустических уловителях, которые были построены на кентском побережье между двумя мировыми войнами, но вскоре оказались заброшены, поскольку устарели технически. Несмотря на тематические, визуальные и аффективные различия, эти работы — созданные швейцарцем Томасом Хиршхорном, американцем Сэмом Дюрэнтом и англичанкой Таситой Дин — объединяет представление о художественной практике как специфическом исследовании конкретных фигур, объектов или событий современного искусства, философии и истории.

Примеры можно умножать многократно (список художников можно было бы начать с шотландца Дагласа Гордона, англичанина Лиамы Гиллика, ирландца Джерарда Бирна, канадца Стэна Дагласа, французов Пьера Юига и Филиппа Паррено, американца Марка Диона или его соотечественницы Рене

Грин...), но уже эти трое намечают архивный импульс, действующий в современном искусстве на международном уровне. Этот общий импульс сложно назвать новым: он по-разному проявлялся и в довоенный период, когда набор источников расширился как в политическом, так и в технологическом плане (например, в фотодокументах Александра Родченко и фотомонтажах Джона Хартфилда), а после войны его проявления стали еще более многообразными, особенно после того как общепринятыми средствами выражения стали присвоенные образы и серийные форматы (например, в эстетике настенных пробковых досок *Independent Group*, в восстановленных изображениях, использовавшихся художниками от Роберта Раушенберга до Ричарда Принса, или информационных структурах концептуального искусства, институциональной критики и феминистского искусства). Сегодня архивный импульс с присущими ему специфическими чертами вновь распространился повсеместно, и его вполне можно считать самостоятельной тенденцией, что само по себе заслуживает одобрения¹.

Первым делом архивные художники стремятся обеспечить физическое присутствие исторической информации, часто утерянной или вытесненной. Для этого они работают с найденными образами, объектами и текстами, предпочитая при этом формат инсталляции. (Зачастую они удачно используют ее неиерархичную пространственность — что для современного искусства в принципе доволь-

* Текст был первоначально опубликован в журнале *October*, № 110, Fall 2004.



Томас Хиршхорн, «Конкордия», 2012. Предоставлено Barbara Gladstone Gallery

но редкое достижение.) Некоторые художники, например Даглас Гордон, тяготеют к «временным реди-мейдам» — визуальным нарративам, семплируемым в видеопроекциях, как в его радикальных версиях фильмов Альфреда Хичкока, Мартина Скорсезе и других². Эти знакомые источники, извлеченные из архивов массовой культуры, обеспечивают считываемость, которая затем может быть нарушена или подвергнута *détournement*; но художники могут использовать и неизвестные источники, возвращая их нам в жесте альтернативного знания или контрпамяти. Здесь я сосредоточусь именно на таких работах.

Порой архивные выборки доводят до предела постмодернистское усложнение проблем подлинности и авторства. Взять, к примеру, коллаборативный проект «Никакого призрака, одни доспехи» (1999–2002), во главе которого стояли Пьер Юиг и Филипп Паррено: одна

японская анимационная компания выставила на продажу несколько второстепенных манга-персонажей; художники приобрели такую личность-знак, девочку по имени «ЭннЛи», проработали этот глиф в серии работ, а затем предложили другим художникам сделать то же самое. Проект превратился в «цепочку» проектов, «динамичную структуру, которая производит формы, являющиеся ее частью»; кроме того он стал «историей сообщества, обретающего себя в образе» — в образе архива, находящегося в процессе становления³. Французский критик Николя Буррио пропагандировал такое искусство, используя категорию «постпродакшн», выдвигающую на передний план вторичные манипуляции, зачастую составляющие основу подобных работ. Понятие «постпродакшн» также подразумевает изменение статуса произведения искусства в эпоху цифровой информации, которая якобы следу-

ет за эпохами промышленного производства и массового потребления⁴. Существование этой новой эпохи само по себе является идеологическим допущением; тем не менее сегодня информация действительно предстает виртуальным реди-мейдом — мы перерабатываем и пересылаем огромные объемы данных, и многие художники пользуются «инвентаризацией», «семплированием» и «расшариванием» как методами работы.

Последнее обстоятельство дает основания предполагать, что идеальным медиумом архивного искусства является мегаархив интернета, и за последнее десятилетие понятия, отсылающие к электронной сети, такие как «платформа» или «станция», начали проникать в художественный жаргон вместе с интернет-риторикой «интерактивности». Однако в большей части архивного искусства реальные средства, используемые для достижения «взаимодействия», гораздо более тактильны и непосредственны, чем любой сетевой интерфейс⁵. В этом смысле обсуждаемые нами архивы не являются базами данных; они упрямо материальны, скорее фрагментарны, нежели однородны, и потому требуют человеческой интерпретации, а не машинной обработки⁶. И хотя содержание этого искусства имеет довольно отличительный характер, оно ничего не определяет, подобно содержанию любого архива, и зачастую предстает именно в таком виде — как множество долговых обязательств начать дальнейшее исследование или как загадочные указания для будущих сценариев⁷. В этом отношении архивное искусство — это в той же мере препродакшн, что и постпродакшн: поскольку архивных художников интересуют не столько абсолютные истоки, сколько неясные следы (возможно, правильнее было бы говорить об «анархивном импульсе»), их зачастую привлекают неосуществленные начинания или неоконченные проекты — как в искусстве, так и в истории, — которые могут предложить новые точки отсчета. Архивное искусство отличается как от искусства баз данных, так и от искусства, сосредоточенного на музее. Фигура художника-как-архивиста, конечно же, накладывается на фигуру художника-как-куратора, и некоторые из архивных художников продолжают обыгрывать категорию коллекции. Тем

не менее их уже не так интересует критика репрезентационной тотальности и институциональной целостности: то, что музей разрушен в качестве связной системы и части публичной сферы, давно стало общепринятым фактом, а не предметом торжественных заявлений или меланхолических раздумий. Некоторые из этих художников предлагают иные типы упорядочения — как внутри музея, так и вне его. В этом отношении архивное искусство ориентировано скорее на «учреждение», чем на «разрушение», на «законотворчество», а не на «трансгрессию»⁸.

Наконец, рассматриваемые работы можно назвать архивными в силу того, что они не только используют информационные архивы, но и создают их, при этом подчеркивая: по своей природе все архивные материалы являются найденными, но при этом сконструированными; фактическими, но при этом фиктивными; публичными, но при этом частными. Кроме того, зачастую они организуют материалы согласно квазиархивной логике, матрице цитирования и соположения и представляют их в рамках квазиархивной архитектуры, комплекса текстов и объектов (все тех же платформ, станций, киосков и т.п.). Так, Тасита Дин называет свой метод «собираанием», Дюрэнт — «комбинированием», Хиршхорн — «разветвлением»; и многие образцы архивного искусства действительно разветвляются, подобно «ризоме» (популярная метафора философии Делеза)⁹. Возможно, так развиваются все архивы — посредством мутаций соединения и разъединения (процесса, который это искусство также пытается раскрыть). «Лаборатория, склад, мастерская, — говорит Хиршхорн, — да, я хочу использовать эти формы в своем творчестве, чтобы создать пространство для движения и бесконечности мышления»¹⁰. Такова художественная практика в архивном поле.

Архив как капиталистическая помойка

И хотя по своему эффекту архивное искусство оказывается наигранным, оно редко бывает циничным в своих намерениях (еще одно положительное изменение); напротив, архивные художники зачастую стремятся превратить отвлеченных зрителей в вовлеченных участников дискуссии (здесь прилагательное

«архивный» лишено каких-либо оттенков пассивности)¹¹. В этом отношении Хиршхорн, некогда работавший в Коммунистическом колледже графических дизайнеров, воспринимает свои импровизированные посвящения различным художникам, писателям и философам — в равной мере напоминающие обсессивно-компульсивный «Мерцбау» Курта Швиттера и агитпроповские киоски Густава Клуциса — как разновидность страстной педагогики, уроки которой одинаково несут как любовь, так и знание¹². Художник стремится одновременно «распространять идеи», «освобождать действие» и «излучать энергию»: он хочет познакомить разных зрителей с альтернативными архивами публичной культуры, и притом сделать эти отношения активными¹³. Таким образом, его творчество носит не только учреждающий, но и либидинальный характер. Субъект-объектные отношения развитого капитализма трансформировали либидо (как бы оно сегодня ни понималось), и Хиршхорн теперь пытается запечатлеть данную трансформацию, при этом, по возможности, вообразая эти отношения по-новому.

Художник производит интервенции в «публичном пространстве», ставящие вопрос о том, как эта категория может продолжать функционировать сегодня. Большинство его проектов обыгрывают локальные формы маргинального бартера и случайного обмена вроде уличных стендов, рыночных палаток и информационных стоек — которые, как правило, содержат ремесленные поделки или переделанные и декорированные предметы, самодельные брошюры и т.д.¹⁴ Как известно, Хиршхорн по большей части делит свои работы на четыре категории — «непосредственные скульптуры», «алтари», «киоски» и «памятники», — каждая из которых служит проявлением эксцентричного и при этом эзотерического интереса к архивным материалам.

Непосредственные скульптуры, как правило, представляют собой модели, расположенные в помещении, зачастую на выставках. Первая такая работа была вдохновлена стихийным алтарем, созданным в Париже на месте, где погибла принцесса Диана: перекодировав уже стоявший там памятник «Факел свободы», скорбящие трансформировали

официальное сооружение в, выражаясь словами Хиршхорна, «просто памятник», потому что он представлял собой «инициативу снизу». Непосредственные скульптуры рассчитаны на подобный эффект: созданные для передачи «посланий, никак не связанных с исходным назначением реальной основы», они подаются в качестве временных инструментов *détournement* и предназначены для того, чтобы совершать перепосвящения «от лица сообщества» (таков один из смыслов слова «непосредственный»)¹⁵.

Алтари, по-видимому, берут начало в непосредственных скульптурах. Одновременно скромные и причудливые, эти пестрые экспозиции из образов и текстов призваны почтить память особенно важных для Хиршхорна культурных фигур; он посвятил четыре такие работы художникам Отто Фрейндлиху и Питу Мондриану и писателям Ингеборг Бахман и Раймонду Карверу. Зачастую усеянные китчевыми сувенирами, церковными свечами и другими «фанатскими» знаками выражения эмоций, алтари размещаются «в местах, где [почитаемый персонаж] мог бы умереть в результате несчастного случая, внезапно: на тротуаре, на улице, в углу»¹⁶. Художник приглашает случайного прохожего стать свидетелем этих неприятных, но все же искренних актов поминовения — и посочувствовать (или нет).

Киоски, как и положено, имеют скорее информационную, нежели религиозную функцию. Цюрихский университет заказал Хиршхорну восемь подобных работ, которые он должен был создать в течение четырех лет — каждая из них шесть месяцев стояла в Институте исследований мозга и молекулярной биологии. Киоски также посвящены художникам и писателям, весьма далеким от деятельности Института: среди художников Фрейндлих (снова), Фернан Леже, Эмиль Нольде, Мерет Оппенгейм и Любовь Попова, среди писателей Бахман (снова), Эммануэль Бов и Роберт Вальзер. Менее открытые для «спланированного вандализма», чем непосредственные скульптуры и алтари, киоски, кроме того, внешне выглядят более архивными¹⁷. Сколоченные и склеенные из фанеры и картона, эти сооружения обычно включают в себя изображения, тексты, кассеты и телевизоры, а также

предметы мебели и другие повседневные объекты, тем самым создавая своего рода гибрид конференц-зала и клуба, провоцирующий дискурсивность и общительность.

Наконец, памятники, посвященные любимым философам Хиршхорна, удачно сочетают религиозный аспект алтарей с информационной составляющей киосков. Пока было возведено три памятника — Спинозе, Батаю и Делезу — и готовится четвертый, посвященный Грамши. За исключением памятника Батаю, все они воздвигнуты на родине философов, но в отдалении от «официальных» мест. Так, памятник Спинозе появился в Амстердаме, но в квартале красных фонарей; памятник Делезу — в Авиньоне, но в квартале, населенном главным образом выходцами из Северной Африки; а памятник Батаю — в Касселе (во время 11-й «Документы»), но в турецком районе. Выбор мест (и смещений)

был удачным: радикальный статус выбранного философа перекликался с «малым» статусом принимающего сообщества, а их встреча предполагала временную смену функций памятника — из имеющего заданный смысл сооружения, маскирующего антагонизмы (философские и политические, социальные и экономические), памятник становится контргегемонистским архивом, который может использоваться для артикулирования подобных различий¹⁸. Связь между всеми этими художниками, писателями и философами неочевидна: по большей части они современные европейцы, в остальном же разнятся от малоизвестных широкому кругу до классиков, от эзотеричных до политически ангажированных. Что касается художников — рефлексивные абстракции Мондриана и волнующие изображения Фрейндлиха почти диаметрально противоположны; идейные позиции, пред-



Томас Хиршхорн, «Конкордия», 2012. Предоставлено Barbara Gladstone Gallery



Томас Хиршхорн, «Глаз», 2008. Фото Стива Пейна. Предоставлено Power Plant

ставленные в киосках, охватывают диапазон от французского пуриста, ставшего коммунистом (Леже), до немецкого экспрессиониста, бывшего членом нацистской партии (Нольде). Тем не менее все эти фигуры предлагают эстетические модели с определенными политическими последствиями; то же самое касается и представленных памятниками философов, которые разрабатывали столь различные понятия, как гегемония (Грамши) и трансгрессия (Батай). Единство тематики, таким образом, обусловлено самим разнообразием их трансформативных устремлений: все эти проекты по изменению мира (как бы они друг другу ни противоречили) связаны — и катектируются — «привязанностью», которую испытывает к каждому из них Хиршхорн. Эта привязанность является одновременно его мотивом и методом: «Соединить несоединяемое — именно в этом заключается моя работа как художника»¹⁹.

Хиршхорн говорит об этом поразительном смешении информации и привязанности в терминах «киоска» и «алтаря»: он вновь

пытается задействовать как публичность агитпропа в духе Клуциса, так и страстность ассамбляжа в духе Швитттерса²⁰. Но его цель не в том, чтобы найти схоластическое разрешение старого авангардного противопоставления; Хиршхорн прагматичен: он использует эти смешанные инструменты, чтобы подвинуть своих зрителей (вновь) вложить в радикальные практики искусства, литературы и философии — чтобы обеспечить культурный катексис, основанный не на официальном вкусе, передовой образованности или критической точности, а на политической потребительной стоимости, которая опирается на художественную ценность для влюбленного²¹. В некотором смысле его проект напоминает трансформативную приверженность, описанную Петером Вайсом в «Эстетике сопротивления» (1975–1978). Роман, действие которого происходит в Берлине в 1937 году, повествует о группе ангажированных рабочих, обучающих друг друга скептической истории европейского искусства; в одном из эпизодов они деконструируют

классическую риторику Пергамского алтаря из Старого музея, «обломки» которого «они усваивают, включая в горизонт опыта собственной среды»²². Разумеется, Хиршхорн озабочен находящимися под угрозой забвения авангардным прошлым, а не злоупотреблениями нацистов по отношению к классической традиции, а его «соавторы» — не мотивированные участники политического движения, а скорее отстраненные наблюдатели: от международных знатоков искусства до местных торговцев, футбольных фанатов и детей. Однако такая смена адресата необходима, если «эстетика сопротивления» хочет стать значимой для страдающего амнезией общества, в котором господствуют культурная индустрия и спортивные зрелища. Поэтому его работы с их китчевыми материалами, недолговечными сооружениями, нагромождением отсылок и фанатскими отзовами зачастую подспудно внушают мысль об абсурдности нашей затягивающей товарно-медиа-развлекательной окружающей среды: это элементы и энергии, которые мы должны переработать и перенаправить²³.

Временами Хиршхорн покрывает свои экстравертированные архивы чем-то вроде зарослей из фольги. Не будучи на вид ни человеческими, ни природными, эти формы указывают (опять-таки в гротескной форме) на мир, в котором не работают старые различия между органической жизнью и неорганической материей, продукцией и отходами и даже между желанием и смертью — мир, одновременно взбаламученный и парализованный информационными потоками и товарным изобилием. Хиршхорн называет этот сенсориум мусорного пространства «капиталистической помойкой»²⁴. Однако он настаивает, что даже в этой помойке можно вернуть силу радикальным фигурам и перенаправить либидинальную энергию — что эта «феноменология развитого овеществления» еще способна породить намерения на возможность утопии или по крайней мере желание систематических преобразований, пусть даже ущербное или искаженное²⁵. Очевидно, что это (ре)катектирование остатков культуры не лишено риска: оно также открыто для реакционного и даже примитивного использования, наиболее катастрофическим случаем ко-

торого является нацизм. На самом деле, в период правления нацистов, о котором вспоминает Вайс, Эрнст Блох предостерегал от подобных правых ремотиваций; но при этом он утверждал, что левым дорого обойдется отказ от борьбы на либидинальной арене культурной политики²⁶. Хиршхорн полагает, что это верно и сегодня.

Архив как неудавшийся футуристический проект

Если Хиршхорн в своей архивной работе возвращает радикальные фигуры прошлого, то Тасита Дин воскрешает память о заблудших душах, используя разнообразные медиа — фотографии, рисунки на доске, короткометражные фильмы и видео, зачастую сопровождаемые повествовательными «отступлениями». Дин привлекают люди в трудном положении, устаревшие вещи и забытые места. Она прослеживает, как один случай разветвляется до целого архива, образуя как бы случайную гармонию. Возьмем ее работу «Безбилетница» (1994), восьмиминутное видео с повествовательным отступлением, снятое на цветную и черно-белую 16-мм киноплёнку. Дин случайно наткнулась на фотографию австралийской девушки по имени Джин Джейни, которая в 1928 году ехала без билета на корабле «Герцогиня Цецилия», направлявшемся в Англию; корабль потерпел крушение в заливе Стархол у корнуэльского побережья. Начавшись с единственного документа, архив «Безбилетницы» превращается в сеть маловероятных совпадений. Сначала Дин теряет фотографию, когда сотрудники Хитроу по ошибке отправляют ее багаж не туда (позднее он найдется в Дублине). Затем, разыскивая информацию о Джин Джейни, она повсюду слышит отголоски ее имени — в беседе о Жане Жене, в песне Дэвида Боуи «Джин Джини» и т.д. Наконец, когда Дин отправляется в залив Стархол, чтобы расследовать крушение корабля, в ночь ее пребывания там в прибрежных утесах убивают девушку. Художественный эквивалент принципа неопределенности в научном эксперименте, «Безбилетница» является архивом, предполагающим внутри себя художника-как-архивиста. Дин пишет: «Она плыла из Порт-Линкольна в Фалмут. У ее пути есть начало и конец, и этот путь су-



Томас Хиршхорн, «Глаз», 2008. Фото Стива Пейна. Предоставлено Power Plant

ществует в виде зафиксированного временного отрезка. Мое собственное путешествие не следует подобному линейному нарративу. Оно началось в тот момент, когда я нашла фотографию, и с тех пор было бесцельным блужданием, сопровождаемым беспорядочными исканиями. Оно стало дорогой в историю, проходящей по линии, отделяющей факт от вымысла, и теперь напоминает скорее путешествие в потусторонний мир случайных вмешательств и эпических столкновений, чем в любое место, которое я в состоянии узнать. Моя история — о совпадении, а также о прошенном и непрошенном»²⁷. В каком-то смысле эта архивная работа является аллегорией архивной работы — иногда меланхоличной, иногда головокружительной и всегда незавершенной. Поэтому она также подразумевает аллегорию в прямом смысле — как литературный жанр, в котором часто фигурирует герой, заблудившийся в «потустороннем мире» загадочных знаков, разгадать которые он должен, чтобы пройти испытание. Однако здесь героиня

сама призвала совпадение в провожатые: нет ни Бога, ни Вергилия, никакого раскрытия истории и никакой устойчивой культуры. Даже правила интерпретации приходится выдумывать на ходу.

В другой кинематографически-текстовой работе Дин рассказывает еще одну историю «потерь и находок», в которой главный герой и архивист также пускаются в «беспорядочные искания». Дональд Кроухерст — бизнесмен-неудачник из Тинмута, прибрежного города, изголодавшегося по вниманию туристов. В 1968 году он принял участие в гонке «Золотой глобус», желая стать первым мореходом, совершившим кругосветное путешествие в одиночку. Однако ни он сам, ни его яхта, тримаран под названием «Тинмут электрон», не были к этому готовы, и Кроухерст очень скоро сдал: начал подделывать записи в бортовом журнале (какое-то время распорядители гонки считали его лидером), а затем перестал выходить на связь. Вскоре он «начал страдать “временным безумием”»: содержанием его бессвязных записей в борто-

вом журнале были «личные размышления о Боге и Вселенной». В итоге, полагает Дин, Кроухерст «выпрыгнул за борт с хронометром в руках всего в паре сотен миль от побережья Британии»²⁸.

Художница косвенно работает с архивом Кроухерста в трех короткометражных фильмах. Первые два, «Исчезновение в море-I» (1996) и «Исчезновение в море-II» (1997), были сняты на двух разных маяках в Берике и Нортамберленде. В первом фильме ослепляющие кадры огня маяка перемежаются с видами пустого горизонта; во втором камера вращается вместе с прожектором маяка, тем самым создавая непрерывную панораму моря. В первом фильме медленно опускается темнота; во втором с самого начала нет ничего, кроме пустоты. В третьем фильме под названием «Тинмут электрон» (2000) Дин едет на остров Кайман-Брак, чтобы запечатлеть останки тримарана. На вид он, пишет художница, напоминает «танк, труп животного или экзоскелет вымершего существа». «Так или иначе, он не соответствует своей функции, забыт своим поколением и оставлен временем»²⁹. Таким образом, в этом пространном размышлении «Кроухерст» превращается в идею, которая стягивает другие идеи в архив, указывающий на амбициозный городок, плохо спланированную гонку, метафизическую морскую болезнь и загадочные останки. И Дин позволяет этому тексту-переплетению следов разветвляться дальше. На Кайман-Браке она наталкивается на еще одно заброшенное сооружение, которое местные прозвали «Дом-пузырь», и запечатлевает этот «идеальный спутник» «Тинмут электрона» в еще одной короткометражке, сопровождаемой текстом (1999). Дом-пузырь был придуман французским заключенным, осужденным за растрату, и представлял собой «проект идеального против ураганного дома, яйцевидного и ветроустойчивого, экстравагантного и смелого, с широкими окнами и видом на море». Давным-давно заброшенный, так и не достроенный, он стоит полуразрушенным, напоминая «высказывание из другой эпохи»³⁰.

Рассмотрим в качестве заключительного примера «неудавшегося футуристического проекта», архивно восстановленного Дин, гигантские «звуковые зеркала», возведенные из

бетона между 1928 и 1930 годом на военной базе в Денге, недалеко от мыса Данджнесс в Кенте. Они задумывались в качестве системы оповещения о воздушных атаках с континента, но были обречены с самого начала: они плохо распознавали нужные звуки, и «вскоре их забросили, отдав предпочтение радарам». Выброшенные потоком времени на мель между двумя мировыми войнами и двумя технологическими режимами, «зеркала начали медленно разрушаться и проседать в грязи — теперь их гибель неизбежна»³¹. (На некоторых фотографиях эти бетонные громадины напоминают старые земляные работы, не определенный ныне статус которых также занимает Дин: она сделала два проекта, основываясь на произведениях Роберта Смитсона «Частично зарытый сарай» (1970) и «Спиральный мол» (1970), замороженность которыми разделяют с ней Дюрэнт и другие художники³².) «Мне нравятся эти странные монолиты, стоящие в этом не-месте», — пишет Дин о звуковых зеркалах, отдавая себе отчет в том, что «не-место» — буквальный смысл слова «утопия». Для нее они существуют и в «не-времени», хотя здесь «не-место» и «не-время» также подразумевают множественность того и другого: «Местность вокруг Данджнесса всегда кажется мне древней: это чувство, которое не поддается объяснению, можно только сказать, что она “антисовременная”... Я чувствую в ней что-то семидесятилетнее и диккенсовское, доисторическое и елизаветинское, что-то от эпохи Второй мировой и что-то футуристическое. Но она никак не вписывается в “сейчас”»³³.

В каком-то смысле все эти архивные объекты — «Тинмут электрон», Дом-пузырь, звуковые зеркала (список можно продолжать) — работают как найденные ковчеги утерянных мгновений, в которых «здесь-и-сейчас» той или иной работы функционирует в качестве портала между незавершенным прошлым и вновь открывшимся будущим³⁴. Возможность аккуратно вмешаться в ушедшие времена пленяла и Вальтера Беньямина, однако в работах Дин отсутствуют намеки на мессианское искупление; и хотя исследуемые ею устаревшие объекты могут стать источниками кое-каких «профанных озарений» относительно исторических изменений, они лише-



Тасита Дин, «Бывшее финансовое здание», 2012. Предоставлено Contemporary Art Daily

ны «революционных энергий», которые искал в подобных объектах Беньямин³⁵. В этом отношении Дин близок не столько Беньямин, сколько В.Г. Зебальд, о котором художница писала очень пронизательно³⁶. Зебальд исследует современный мир, столь опустошенный историей, что он предстает в состоянии «после природы»: многие из его обитателей (включая автора) — «призраки повторения», одновременно «абсолютно свободные и глубоко подавленные»³⁷. Эти реликты загадочны, но загадки, которые они собой представляют, невозможно разгадать (а уж тем более спасти). Зебальд подвергает сомнению даже гуманистические представления о восстанавливающей силе памяти; двусмысленный эпиграф первого раздела «Эмигрантов» гласит: «И последние остатки уничтожает память»³⁸. Дин также взирает на оставленный мир (зачастую в буквальном смысле, как это происходит в ее фильмах, видео и фотографиях), однако, как правило, избегает меланхолической фиксации — цены, которую Зебальд платит за свой смелый отказ от иллюзии спасения. Но

ее творчество подвержено другой опасности — впасть в романтическую завроженность «человеческой слабостью»³⁹. Однако в «неудавшихся футуристических проектах», которые художница подвергает архивному восстановлению, есть намек на утопическое — но не как на обратную сторону овеществления (как в случае Хиршхорна), а как на сопутствующую переменную ее архивного прошлого, фундаментально разнородного и всегда незавершенного⁴⁰.

Архив как частично зарытый сарай

Как и Дин, Дюрэнт использует широкий набор средств — рисунки, фотографии, ксероксные коллажи, скульптуры, инсталляции, звук, видео, — но если Дин точна в отношении своих медиа, то Дюрэнт задействует «театральное» пространство между используемыми формами. Более того, если Дин собирает свои источники весьма дотошно, то Дюрэнт эклектично семплирует «историю рок-н-ролла, минималистское/постминималистское искусство, социальный активизм, со-

временный танец, японскую садовую архитектуру, модернистский дизайн середины века, литературу по самосовершенствованию и пособия по самостоятельному ремонту квартиры»⁴¹.

Дюрэнт разворачивает свой архив как пространственное бессознательное, в котором происходит подрывное возвращение вытесненного и энтропийно смешиваются различные практики. Разумеется, возвращение вытесненного нелегко согласовать с соскальзыванием в энтропийное, но Дюрэнт подразумевает третью модель, которая включает в себя две предыдущие, — организацию исторического периода как эпистемы (почти в духе Мишеля Фуко), когда «взаимосвязанные элементы [помещаются] вместе в некое поле»⁴². Особенно Дюрэнта интересуют два эпизода из архива американской послевоенной культуры: позднемодернистский дизайн 40-х и 50-х (например, творчество Чарльза и Рэя Имзов) и раннее постмодернистское искусство 60-х и 70-х (например, творчество Роберта Смитсона). Сегодня нам кажется, что первый из этих эпизодов давно в прошлом, однако он стал предметом множества переработок, и Дюрэнт дает критический взгляд как на оригинал, так и на его повторения⁴³. Второй эпизод еще далек от завершения: он включает в себя «дискурсы, которые только что перестали быть нашими дискурсами» и, таким образом, может указывать на «разрывы» в современной практике — разрывы, которые способны стать началом (почему опять-таки этот момент очень привлекателен для многих молодых художников)⁴⁴. Таким образом, подобно Хиршхорну и Дин, Дюрэнт подает свои архивные материалы как активные и даже неустойчивые — открытые для подрывных возвращений и энтропийных коллапсов, стилистических перекомпоновок и критических ревизий.

К своему первому эпизоду художник обращается через характерный образец дизайна середины XX века, типичный для восточной Калифорнии (художник живет в Лос-Анджелесе), и дает решительную отповедь репрессивному формализму и функционализму, которые он в нем видит⁴⁵. Некогда работавший плотником Дюрэнт инсценирует классовую борьбу между утонченностью позднемодернистского дизайна (который тогда стал про-

никать в мир корпораций и пригородов) и негодованием люмпенизированного рабочего класса (исключение которого было одной из предпосылок данного стиля эпохи). Так, он делал цветные фотографии, на которых запечатлены ценные предметы — например стула-ракушка Имза, — брошенные на пол и «подготовленные для унижений»⁴⁶. Кроме того, Дюрэнт демонстрировал скульптуры и коллажи, уродующие модели «образцовых домов», созданные Рихардом Нойтрой, Пьером Кенигом, Крэггом Эллуудом и другими с 1945 по 1966 год. Грубые макеты домов, сделанные из пенокартона, фанеры, картона и оргстекла, подпаленные, разбитые и изрисованные скульптуры (некоторые из них, в продолжение надругательства, привязаны к небольшим телевизорам, показывающим дешевые мыльные оперы и ток-шоу)⁴⁷. Кроме того, коллажи изображают неприглядные вспышки классовой враждебности: так, на одной картинке на классической фотографии дома семьи Шталь, сделанной Джулиусом Шульманом, появляются два выпивохи, тем самым разрушая трансцендентный эффект респектабельности; на другой картинке молодая тусовщица показана в виде, который уничтожает любую иллюзию возможности мира, возвышающегося над половыми и классовыми различиями⁴⁸. В дальнейших своих работах Дюрэнт сопоставлял миниатюрные туалеты и сантехнические планы со стульями Имза, полками IKEA и минималистскими коробками: художник буквально силой внедряет «хороший дизайн» и соединяет предметы, являющиеся его чистым олицетворением, с непокорным телом, словно бы пытаясь снять его культурные блокировки. Кроме того, сам агрессивный характер его ревизий возвращает бессознательные влечения в наши старые и новые машины-для-жилья⁴⁹.

Второй архивный эпизод Дюрэнта, более обширный, нежели первый, охватывает передовое искусство, рок-культуру и борьбу за гражданские права конца 60-х и начала 70-х, приметы которых художник соединяет в других своих работах. Главное место в этом архивном исследовании занимает Смитсон: подобно Дин, Дюрэнт считает его одним из первых примеров художника-как-архивиста и ключевой единицей этого конкретного архива. В не-



Пьер Юиг, «Двумя минутами позднее», 2000. Предоставлено Marian Goodman Gallery

скольких работах Дюрэн упоминает «Частично зарытый сарай», установленный Смитсоном в январе 1970 года на территории Кентского университета: здесь модель радикального произведения искусства смешивается с воспоминанием о репрессивной политической силе — об убийстве четырех студентов солдатами Национальной гвардии США в том же кампусе всего лишь несколько месяцев спустя. Он сталкивает друг с другом и отсылки к «утопическим» и «дистопическим» событиям в рок-культуре: записи с Вудстока проигрываются через колонки, утопленные в земляных насыпях⁵⁰. Конфликтующие знаки прорываются в архивном пространстве, приобретая налет энтропийности: различные точки сходятся, противоположные позиции растворяются в общей деградации авангардного искусства, контр-

культурной музыки и государственной власти. Так Дюрэнт не только очерчивает культурно-политический архив эпохи войны во Вьетнаме, но и указывает на его энтропийное скатывание в семиотическую мешанину, в медийный миф.

Художник подступает к энтропии через Смитсона, который предложил следующее известное изложение ее базовых принципов в «Обходе памятников Пассеика, Нью-Джерси» (1967): «Вообразите себе песочницу, разделенную надвое, с черным песком в одной половине и белым в другой. Возьмем ребенка, и пусть он пробежит по песочнице несколько сотен кругов по часовой стрелке, пока песок не смешается и не станет серым. Если потом мы попросим его бежать против часовой стрелки, то в результате не вернем изначального разделения, а получим лишь

более серый песок и усиление энтропии»⁵¹. Среди прочего энтропия служила Смитсону последним опровержением формалистских различий в искусстве и метафизических различий в философии. Дюрэнт же, в свою очередь, распространяет ее разъедающее воздействие на историческое поле культурных практик, частью которого является Смитсон. В некотором смысле «Частично зарытый сарай» становится для Дюрэнта тем же, чем для Смитсона была песочница: он не только тематизирует энтропию, но и иллюстрирует ее, причем как на микроуровне — сарай был частично зарыт в 1970 году, затем частично сожжен в 1975-м и в итоге снесен в 1984-м, — так и на макроуровне: сарай превращается в аллегорический архив сегодняшних «частично зарытых» искусства и политики. «Я воспринимаю его как место погребения», — говорит Дюрэнт о «Частично зарытом сарае», однако для него это место оказывается плодородным⁵².

Зачастую в своих проектах Дюрэнт «устанавливает ложную диалектику, [которая] не работает и не отрицает себя»⁵³. Так, в одной работе он пересматривает структуралистскую карту «скульптуры в расширенном поле», предложенную Розалиндой Краусс больше двадцати пяти лет назад, и заменяет в ней дисциплинарные категории вроде «ландшафт» и «архитектура» на поп-культурные маркеры вроде «слова песни» и «поп-звезда»⁵⁴. Суть этой пародии — постепенная деградация структурированного пространства постмодернистского искусства. (Его схему можно назвать «инсталляцией в схлопнувшемся поле» или «практикой в эпоху культурных исследований».) Возможно, Дюрэнт намекает, что диалектика в целом — не только в передовом искусстве, но и в культурной истории — прекратила движение, начиная с эпохи высокого постмодернизма, и сегодня мы увязли в глухом релятивизме (возможно, художник наслаждается этим затруднительным положением). Однако это не единственный подтекст его архивного искусства: его «плохие комбинации» также «открывают пространство для ассоциативного толкования», намекая, что даже в состоянии очевидного энтропийного коллапса все еще возможно устанавливать новые связи⁵⁵.

Мое последнее замечание касается воли «соединять несоединяемое» в архивном искусстве:⁵⁶ это опять-таки воля не столько к тотализации, сколько к установлению отношений — к исследованию потерянного прошлого, к сопоставлению различных его знаков (иногда прагматическому, иногда пародийному), к выяснению того, что могло сохраниться для настоящего. И одной этой воли к соединению достаточно, чтобы отличить архивный импульс от импульса аллегорического, который приписывал постмодернизму Крэг Оуэнс: для архивных художников подрывная аллегорическая фрагментация уже не может быть противопоставлена авторитарной символической тотальности (связываем ли мы последнюю с эстетической автономией, формалистской гегемонией, модернистской каноничностью или мужским господством). Этот импульс не анонимен в том смысле, который открывает Бенджамин Бухло в работах Герхарда Рихтера и других художников: рассматриваемое нами искусство не транслирует нехватку логики или аффекта⁵⁷. Напротив, оно принимает анонимическую фрагментацию в качестве условия, которое надо не только репрезентировать, но и прорабатывать. Для этого оно создает новые уровни аффективной связи, пусть даже ограниченные и предварительные. При этом архивное искусство отражает сложность, а временами и абсурдность этого занятия.

Вот почему архивные работы кажутся зачастую тенденциозными и даже нелепыми. Их воля к соединению выдает толику паранойи — ведь что такое паранойя, как не практика насильственных связей и плохих комбинаций, выставление на всеобщее обозрение собственного личного архива, личных записок из подполья?⁵⁸ С одной стороны, эти личные архивы ставят под вопрос архивы общественные: их можно воспринимать как искаженные порядки, нацеленные на разрушение символического порядка в целом. С другой стороны, они могут указывать и на глобальный кризис этого социального закона — или на важное изменение в его способе действия, в результате чего символический порядок перестает работать посредством установления



Томас Хиршхорн, «Конкордия», 2012. Предоставлено Barbara Gladstone Gallery

очевидных тотальностей. По мнению Фрейда, параноик проецирует смысл на мир, злоеющим образом лишенный «одного и того же» (основатель психоанализа любил намекать на то, что философы-систематики — скрытые параноики)⁵⁹. Может ли архивное искусство происходить из подобного ощущения несостоятельности культурной памяти и кризиса продуктивных традиций? Ведь зачем так отчаянно стремиться к соединению, если не потому, что вещи изначально кажутся столь пугающе изолированными?⁶⁰

Быть может, параноидальное измерение архивного искусства является обратной стороны его утопических амбиций, его желания превратить устаревшее в зарождающееся, преобразовать неудавшиеся проекты искусства, литературы, философии и повседневной жизни в возможные сценарии альтернативных разновидностей общественных отноше-

ний, превратить не-место архива в не-место утопии. Частичное возрождение утопического требования кажется неожиданным: не так давно этот аспект проекта модерн(изм)а подвергался наибольшей критике — правые осуждали его как причину появления тоталитарного «гулага», а левые — как капиталистическую *tabula rasa*. Этот жест преобразования «мест раскопок» в «стройплощадки» благодетелен и в ином отношении: он предполагает уход от меланхолической культуры, не видящей особой разницы между историческим и травматическим⁶¹.

Перевод с английского
ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ По крайней мере в рамках моего образа мыслей в ситуации, когда — как в плане художественном,

так и в политическом — практически все дозволено и почти ничего не приживается надолго. (Так, по недавней Биеннале Уитни было крайне сложно понять, что за океаном идет чудовищная война, а в стране разразилась политическая катастрофа.) Однако эта относительная оторванность от настоящего вполне может быть особым типом связи с ним: безразличие в художественной культуре соответствует безразличию в культуре политической.

Название моей статьи вторит текстам Крэга Оуэнса (Owens C. *The Allegorical Impulse: Notes Toward a Theory of Postmodernism* // *October*, № 12, Spring 1980; Owens C. *The Allegorical Impulse: Notes Toward a Theory of Postmodernism (Part 2)* // *October*, № 13, Summer 1980) и Бенджамина Бухло (Buchloh B. *Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive* // *October*, № 88, Spring 1999). Однако архивный импульс — не то же самое, что аллегорический импульс в духе Оуэнса или аномический в духе Бухло; в некоторых отношениях он допускает оба состояния (об этом ниже). Я хочу поблагодарить исследовательскую группу по архивам, собранную Институтом Гетти и Институтом искусств Стерлинга и Франсин Кларк в 2003–2004 годах, а также слушателей в Мехико, Стэнфорде, Беркли и Лондоне.

² Obrist H.U. *Interviews*. Vol. 1. Milan: Charta, 2003. P. 322.

³ Филипп Паррено в: *Ibid.* P. 701. Также об этом проекте см.: McDonough T. *No Ghost* // *October*, № 110, Fall 2004; Baker G. *An Interview with Pierre Huyghe* // *October*, № 110, Fall 2004.

⁴ См.: Bourriaud N. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.

⁵ Возьмем два выдающихся примера: «Документа» 2002 года, директором которой был Окви Энвейзор, замышлялась в категориях дискуссионных «платформ», разбросанных по всему миру (выставка в Касселе была лишь последней из них). На Венецианской биеннале 2003 года, директором которой был Франческо Бонами, присутствовал раздел «Станция Утопия», олицетворявший архивную дискурсивность значительной части современного искусства. Стремление к «интерактивности» является целью «эстетики взаимодействия», идею которой предложил в одноименном тексте 1998 года Николя Буррио. См. мою статью: Foster H. *Arty Party* // *London Review of Books*, December 4, 2003; а также: Bishop C. *Antagonism and Relational Aesthetics* // *October*, № 110, Fall 2004.

⁶ Лев Манович обсуждает напряженные отношения между базой данных и нарративом в: *Manovich*

L. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001. P. 233–236.

⁷ Понятие «долговых обязательств» я заимствую у Малкольма Булла. Лиам Гиллик говорит, что его работы основываются на сценариях; поскольку они располагаются «в зазоре между презентацией и повествованием», их тоже можно назвать «архивными». См.: Gillick L. *The Woodway*. London: Whitechapel Gallery, 2002.

⁸ Жак Деррида использует первую пару понятий для описания противоположных влечений, действующих в понятии архива, в: *Derrida J. Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press, 1996; Джефф Уолл использует вторую пару понятий для описания противоположных императивов, действующих в истории авангарда: *Wall J. Jeff Wall*. London: Phaidon Press, 1996. Каким образом архивный импульс соотносится с «архивной лихорадкой»? Возможно, подобно Александрийской библиотеке, любой архив берет начало в катастрофе (или угрозе катастрофы), являясь обетом, принесенным перед лицом разрушений, которые он не в состоянии предотвратить. Однако для Деррида архивная лихорадка имеет более основополагающее значение, поскольку она связана с повторением-непреодолимым желанием и влечением к смерти. Временами эту парадоксальную энергию разрушения можно почувствовать и в работах, которые мы будем рассматривать здесь.

⁹ Дин обсуждает «собираение» в: *Dean T. Tacita*. Dean. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2001; «Плохая комбинация» — название работы Дюрэнта 1995 года. Классический текст о ризоме см.: Делез Ж., Гваттари Ф. *Тысяча плато: Капитализм и шизофрения*. Екатеринбург, М.: У-Фактория, Астрель, 2010. В нем Делез и Гваттари акцентируют ее «принципы соединения и неоднородности»: «[...] любая точка ризомы может — и должна быть — присоединена к любой другой ее точке. Это весьма отличается от дерева или корня, фиксирующих некую точку и некий порядок» (Там же. С. 12).

¹⁰ *Hirschhorn T. Interview with Okwui Enwezor // Rondeau J., Ghez S. (eds.) Jumbo Spoons and Big Cake*. Chicago: Art Institute of Chicago, 2000. P. 32. Здесь опять-таки можно вспомнить множество художников, и архивное является лишь одним из аспектов обсуждаемых мною работ.

¹¹ Живое задействование источников в архивном искусстве контрастирует с болезненной цитатностью большей части постмодернистского искус-

ства. См.: *Perniola M. Enigmas: The Egyptian Moment in Society and Art*. London: Verso, 1995.

¹² «Могу признаться, что люблю их и их творчество безоговорочно», — говорит Хиршхорн о почитаемых им фигурах (*Rondeau J., Ghez S. (eds.) Op. cit.* P. 30). Бенджамин Бухло предлагает проницательную генеалогию его творчества в статье: *Buchloh B. Cargo and Cult: The Displays of Thomas Hirschhorn // Artforum*, vol. 40, № 3, November 2001. Также см.: *Curinger B. Short Guide: Into the Work of Thomas Hirschhorn*. New York: Barbara Gladstone Gallery, 2002.

¹³ Хиршхорн в: *Obrist H.U. Op. cit.* P. 396–399.

¹⁴ Разумеется, Хиршхорн не единственный художник, работающий с этими форматами, — среди прочих этим занимаются Дэвид Хэммонс, Джимми Дарем, Габриэль Ороско и Рикрит Тиравания.

¹⁵ *Rondeau J., Ghez S. (eds.) Op. cit.* P. 31

¹⁶ *Ibid.* P. 30.

¹⁷ *Buchloh B. Op. cit.* P. 114.

¹⁸ Понятие «малый» я использую в смысле, данном ему Делезом и Гваттари в книге: *Deleuze G., Guattari F. Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. Малое предполагает сильное, зачастую вернакулярное использование языка или формы, подрывающее их официальные или институциональные функции. Находясь в оппозиции к большому, но не ограничиваясь маргинальным, малое побуждает «коллективную организацию высказывания».

¹⁹ *Rondeau J., Ghez S. (eds.) Op. cit.* P. 32; *Obrist H.U. Op. cit.* P. 399. Выбранные им писатели — швейцарец Вальзер, француз Бов, австрийка Бахман и американец Карвер — также сильно друг от друга отличаются (хотя и не так, как художники): в работах каждого присутствует элемент «грязного реализма» и отчаянной фантазии и каждый столкнулся с преждевременной смертью или (как Вальзер) безумием. Здесь мы снова видим неоконченные проекты и неосуществленные начинания.

²⁰ Возможно, наиболее показательным из всех прецедентов является «Собор эротической нищеты» Швиттерса, ведь он тоже был своего рода архивом публичных обломков и личных фетишей (который размывал само это различие). По факту, если Швиттерс интериоризировал монумент (как полагает в своей неопубликованной статье Лия Дикерман), то Хиршхорн его вновь, после этой трансформации, экстериоризирует. В другом отношении можно вспомнить павильоны, созданные *Independent Group* для таких выставок, как «Это зав-

тра» (1956), — иную архивную практику в иной период развития капитализма.

²¹ Бухло упоминает о «новом типе культурной ценности» в: *Buchloh B. Op. cit.* P. 110.

²² Так Хабермас поясняет эту историю в: *Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект // Политические работы*. М.: Праксис, 2005. С. 27.

²³ Вместо того чтобы притворяться, будто сегодня существует четкий медиум коммуникативного разума, Хиршхорн работает со скомканной природой языков массовой культуры. (Так, работа «Громадные ложки и большой торт», выставленная в 2000 году в Чикаго, одновременно отдает дань уважения Розе Люксембург и баскетбольной команде «Чикаго Буллз».) По сути, Хиршхорн пытается совершить *détournement* в отношении «звездно-индустриального комплекса» развитого капитализма, который он переигрывает в абсурдном ключе: Ингеборг Бахман вместо принцессы Дианы, Любовь Попова вместо «Американского идола». Он создает современный вариант дадаистской стратегии миметического обострения в духе Маркса: «[...] надо заставить плясать эти окаменелые порядки, напевая им их собственные мелодии!» (Маркс К. К критике гегелевской философии права. Введение // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: ГИПЛ, 1955. Т. 1. С. 417). Об этой стратегии см. мою статью: *Foster H. Dada Mime // October*, № 105, Summer 2003.

²⁴ См.: Колхас Р. Мусорное пространство. М.: ООО «Артгид», 2015. *Der kapitalistische Abfallkubel* — название работы Хиршхорна 2000 года, представляющей собой огромную мусорную корзину, наполненную глянцевыми журналами. *Kubel* также означает туалет в тюремной камере (благодарю Майкла Дженнигса за это уместное замечание). В мире финансовых потоков и информационного капитала овеществление едва ли противостоит разжижению. Более чем полвека назад Андре Бретон заметил: «Болезнь, которую демонстрирует нам мир, отличается от той, что он демонстрировал в 20-е. Тогда духу угрожало сгущение [*figement*], а сегодня ему угрожает растворение» (*Breton A. Entretiens*. Paris, 1952. P. 218). В своих маниакальных экспозициях Хиршхорн выявляет это парадоксальное состояние постоянной де- и ретерриториализации.

²⁵ *Buchloh B. Op. cit.* P. 109. О диалектике «овеществления и утопии в массовой культуре» см. классический одноименный текст Фредрика Джеймсона: *Jameson F. Reification and Utopia in Mass Culture // Social Text*, № 1, Winter 1979; его последние размышления на эту тему см.: Джеймсон Ф. Поли-

тика и утопия // ХЖ, № 84, 2011. В своем известном высказывании о модернизме и массовой культуре Теодор Адорно как-то заметил: «И то, и другое несет на себе отметины капитализма, и то, и другое содержит элементы перемены. [...] И то, и другое суть разорванные половинки единой свободы, в которую они, тем не менее, не складываются. Было бы романтичным принести одну в жертву другой [...]» (*Adorno T.W. Letter of March 18, 1936, to Walter Benjamin // Adorno T.W. et al. Aesthetics and Politics. London: New Left Books, 1977. P. 123*). Хиршхорн предлагает один из вариантов того, как эти изувеченные половинки выглядят сегодня.

²⁶ См.: *Bloch E. Heritage of Our Times. Berkeley: University of California Press, 1991*. Блох также может служить здесь полезной референцией из-за разработанных им понятий несинхронного и утопического.

²⁷ *Dean T. Op. cit. P. 12.*

²⁸ *Ibid. P. 39.*

²⁹ *Ibid. P. 50.*

³⁰ *Ibid. P. 52*. Ее архивы напоминают те, что Фуко исследовал под рубрикой «Жизнь бесславных людей» (1977) — собрания «архивов заточения, полиции, челобитных государю и бланкетных указов за королевской печатью». Показательно предлагаемое им описание: «Это антология существования. Собрание жизней в несколько строчек или страниц, бесчисленных несчастий и походов, собранных в пригоршню слов. Жизней кратких, случайно повстречавшихся в книгах и документах. Различных *Exempla*, однако (в отличие от тех назиданий, что мудрецы собирали по ходу своих занятий) это примеры, несущие в себе не столько наставления, над коими надлежит размышлять, сколько краткие воздействия, чья сила почти тотчас же угасает. И чтобы как-то их обозначить, мне вполне бы сошло словечко “новелла” — из-за двойной соотнесенности, которой оно характеризует и скоротечность повествования, и действительность передаваемых событий. Ибо густота событий, о которых идет речь в этих текстах, такова, что нам уже неведомо, связана ли пронизывающая их сила со сверканием тех слов или со свирепостью тех дел, что нагромождены там. Единичные жизни, из-за невест каких случайностей превратившиеся в странные поэмы, — вот что мне захотелось собрать в своего рода гербарии» (Фуко М. Жизнь бесславных людей // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 1. М.: Практикс, 2002. С. 250).

³¹ *Dean T. Op. cit. P. 54.*

³² Рене Грин также создал видео о «Частично зарытом сарае»; см.: *Green R. Partially Buried // October, № 80, Spring 1997*. Подобно некоторым фигурам, память о которых увековечивает Хиршхорн, Смитсон представляет для этих художников еще одно неосуществленное начинание. «Его творчество дает мне концептуальное пространство, которое я могу обживать, — замечает Дин. — Оно невероятно волнует и привлекает, преодолевая время; это как состязание в остроумии с чужим мышлением, с энергией, передаваемой через его работы» (*Dean T. Op. cit. P. 61*). Дин также упоминает других художников из того же общего архива: Марселя Бротарса, Баса Яна Адера, Марио Мерца.

³³ *Ibid. P. 54.*

³⁴ Возможно, они являются ковчегами по аналогии с «Русским ковчегом» (2002) режиссера Андрея Сокурова; однако Дин не тотализирует свои истории, как это делает Сокуров с русской историей и ковчегом Эрмитажа. Майкл Ньюман интересно анализирует работы Дин как архив различных медиа и взаимосвязанных чувств, см.: *Newman M. Medium and Event in the Work of Tacita Dean // Dean T. et al. Tacita Dean. London: Tate Britain, 2001*. Достойны внимания и тексты, включенные в книгу: *Dean T. Tacita Dean: Seven Books. Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2003*. «Неудавшиеся футуристические проекты» также задают принцип (разъ)единения в работах Хиршхорна: «Я открыл между ними потенциальные проходы, — говорит художник о несхожих друг с другом персонажах, которым посвящены “Громадные ложки и большой торт”. — Их связывают неудачи, неудавшиеся утопии [...] утопия никогда не работает. И не должна. Начиная работать, она перестает быть утопией» (*Rondeau J., Ghez S. (eds.) Op. cit. P. 35*).

³⁵ См.: Беньямин В. О понятии истории // Учение о подоби. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012; Беньямин В. Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции // Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. «Бальзак первым заговорил о руинах буржуазии, — писал Беньямин, — но лишь сюрреализм открыл их панораму. Развитие производительных сил превратило символы стремлений прошлого столетия в развалины прежде, чем распались представляющие их монументы» (Беньямин В. Париж, столица XIX столетия // Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 167). «Символы стремлений», о которых пишет Беньямин, — это капиталистические чудеса буржуазии XIX века на пике ее

расцвета, такие как «пассажи и интерьеры, выставочные залы и панорамы». Эти строения завораживали сюрреалистов почти век спустя — когда дальнейшее капиталистическое развитие сделало их «реликтами мира фантазий» или, опять же, «превратило в развалины прежде, чем распались представляющие их монументы». Согласно Беньямину, сюрреалисты преследовали эти устаревшие пространства, чтобы высвободить заточенную в них «энергию революции». Как мы уже замечали выше, для архивных художников устарелое сегодня уже не обладает той же силой; на деле некоторые из них (как Дюрэнт) противоречиво относятся к выкапываемому ими прошлому. Возможно, задействие устарелого — слабая критика, но по крайней мере оно все еще ставит под вопрос тотализирующие предпосылки капиталистической культуры, которые сегодня стали как никогда грандиозными; кроме того, оно все еще может напомнить этой культуре о ее собственных «символах стремлений» и утраченных мечтах.

³⁶ См.: Dean T. W.G. Sebald // October, № 106, Fall 2003.

³⁷ Sebald W.G. The Rings of Saturn. New York: New Directions, 1998. P. 237, 187, 234. Дин ближе всего к Зебальду этого романа.

³⁸ Sebald W.G. The Emigrants. New York: New Directions, 1996. P. 1. Об этом утверждении см.: Anderson M.M. The Edge of Darkness: On W.G. Sebald // October, № 106, Fall 2003.

³⁹ Tacita Dean: Location. Basel: Museum fur Gegenwartskunst, 2000. P. 25. Романтическим является и намек на частичное дублирование ее фигур-неудачников фигурой художника.

⁴⁰ Ее архивные истории как минимум допускают возможность отступления в мире, в остальном развивающемся по заданному сценарию. Дин подсказывает один аспект темпоральности своего творчества в подзаголовке «отступления» 2001 года о Берлинской телебашне: «Задом в будущее». Это движение предполагает «траекторию краба», выбранную Гюнтером Грассом в его одноименном романе 2002 года, посвященном симптоматичной живучести нацистского прошлого: «Непонятно, однако, следует ли, как нас тому учили, изложить все по порядку — сначала одно, затем другое, последовательно пересказать биографию за биографией, или же лучше избрать траекторию повествования, пролегающую как бы поперек хронологической оси, чтобы получилось нечто вроде того, как ползает краб, который, оттопырив клешни в сторону,

имитирует задний ход, но на самом деле весьма бойко продвигается вперед».

⁴¹ Darling M. Sam Durant's Riddling Zones // Darling M. (ed.) Sam Durant. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2002. P. 11. Дарлинг подмечает близость этой вселенной к субкультурным мирам, исследуемым Майком Келли и Джоном Миллером.

⁴² Дюрэнт в: Gersting R. Interview with Sam Durant // Darling M. (ed.) Op. cit. P. 62. См.: Фуко М. Археология знания. СПб.: Гуманитарная Академия, Университетская книга, 2004. С. 242–252. Что же касается моделей вытеснения и энтропии, то здесь Дюрэнт оказывается на грани пародии; но его архивы, в отличие от тех, что анализировал Фуко, в любом случае сложно назвать систематическими (или принадлежащими к высокой культуре).

⁴³ Так, вместо элегантного слияния ретро-дизайна с современной инсталляцией в духе Хорхе Пардо Дюрэнт предлагает классовое столкновение.

⁴⁴ Фуко М. Указ. соч. С. 251. «Частенько меня влечет к вещам, придуманным в десятилетие, когда я родилась», — замечает Дин (родившаяся в 1965 году); это же верно в отношении Дюрэнта и других художников его поколения.

⁴⁵ У этого обвинения есть прецеденты (например, Тристан Тцара и Сальвадор Дали), а его политическая валентность зачастую проблематична; здесь Дюрэнт вновь оказывается на грани пародии.

⁴⁶ Дарлинг в: Darling M. (ed.) Op. cit. P. 14.

⁴⁷ Дюрэнт: «Мои модели плохо сделаны, испорчены и изуродованы. Это должно служить аллегорией вреда, наносимого архитектуре просто тем, что ее используют» (Ibid. P. 57).

⁴⁸ Эти коллажи напоминают ранние фотомонтажи Марты Рослер под названием «Война с доставкой на дом» (1967–1972).

⁴⁹ В этом проблема модернистского дизайнера и минималистской логики в модели Смитсона и Матта-Кларка, а также художниц-феминисток от Эвы Хессе до Корнелии Паркер. Подобный жест контрвытеснения, программно заявленный в таких работах, как «То, что находится под поверхностью, должно быть выпущено наружу» и «Исследовать, чтобы понять» (1988), также многим обязан Майку Келли.

⁵⁰ См.: Meyer J. Impure Thoughts: The Art of Sam Durant // Artforum, vol. 38, № 8, April 2000. В схожих работах Дюрэнт использует записи Rolling Stones, Нила Янга и Nirvana.

⁵¹ Smithson R. The Writings of Robert Smithson. New York: New York University Press, 1979. P. 56–57.

⁵² Дюрэнт в: *Darling M. (ed.) Op. cit.* P. 58. Смитсон также говорит о своей песочнице как о могиле.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Краусс Р. Скульптура в расширенном поле // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003.

⁵⁵ Дюрэнт в неопубликованном заявлении 1995 года, цит. по: *Darling M. (ed.) Op. cit.* P. 14. Цель любой «археологии» — установить всякое возможное отличие настоящего от потенциально-го прошлого.

⁵⁶ Эта воля действует и в моем тексте. В рассматриваемых здесь примерах она разнится предметно и стратегически: Хиршхорн и Дюрэнт подчеркивают пересечения авангарда и китча, например, когда Дюрэнт склоняется к фигурам, выпадающим за пределы этих областей; Хиршхорн и Дюрэнт выстраивают тенденциозные связи; Дин — временные, и т.д.

⁵⁷ См. прим. 1.

⁵⁸ Эта работа располагает к психоаналитическим проекциям. Она также может казаться маниакальной — в отличие от многих сегодняшних архивных фикций (например, работ Дэвида Фостера Уолласа и Дэйва Эггерса) — и инфантильной. Иногда Хиршхорн и Дюрэнт обращаются к фигуре подростка как «дисфункционального взрослого» (я заимствую это понятие у Майка Келли), который восстает против искалечившей его капиталистической культуры. Кроме того, они прибегают к инфантильным жестам: искусство инсталляции с его неиерархической пространственностью зачастую напоминает скатологическую вселенную, и иногда художники так ее и тематизируют. Для Фрейда анальная стадия — это стадия символического соскальзывания, в которой творческие определения и энтропийное отсутствие различий борются друг с другом. Иногда такое происходит и в архивном искусстве.

⁵⁹ Здесь понятие «аномия», происходящее от греческого *anomia*, «без закона», вновь подходит в качестве состояния, которому нужно противостоять. Биче Куригер пишет о «безумной попытке все исправить» в творчестве Хиршхорна, который и правда принял облик безумца («Человека-пещерного человека» на выставке 2002 года в *Barbara Gladstone Gallery*), см.: *Curiger B. Op. cit.* О паранойе относительно символического порядка см.: *Santner E. My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity.* Princeton: Princeton University Press, 1996; *Foster H. Prosthetic Gods.* Cambridge: MIT Press, 2004.

⁶⁰ Вот еще два предположения: 1. Даже несмотря на то, что архивное искусство невозможно отделить от «индустрии памяти», пронизывающей современную культуру (государственные похороны, мемориалы, памятники и т.д.), оно подразумевает, что эта индустрия по-своему страдает от амнезии («И последние остатки уничтожает память») и тем самым вызывает к практике контрпамяти. 2. Архивное искусство также можно неоднозначно (и даже деконструктивно) связать с «архивным разумом» вообще, то есть с «обществом контроля», в котором наши прошлые действия архивируются (медицинские карты, пересечения границ, политическая ангажированность и т.д.), чтобы можно было следить за нашей текущей деятельностью и предсказывать будущее поведение. Этот объединенный в сеть мир кажется одновременно разобщенным и соединенным, и этот парадоксальный облик архивное искусство иногда пытается имитировать (экспозиции Хиршхорна могут напоминать пародийную Всемирную информационную паутину), что также может быть связано с его паранойей относительно порядка, кажущегося одновременно бессвязным и систематичным в своем господстве. Другие описания иных стадий этого «архивного разума» см.: *Seckula A. The Body as Archive // October*, № 39, Winter 1986; *Делез Ж. Post scriptum к обществу контроля // Переговоры.* СПб.: Наука, 2004.

⁶¹ Хиршхорн в: *Obrist H.U. Op. cit.* P. 394. Или, хуже того, культуры (если сосредоточиться на Соединенных Штатах после 11 сентября), использующей травму как метафору основания — Граундзиро, так сказать, «нулевого уровня» — для имперского триумфализма.

Хэл Фостер

Родился в 1955 году в Сиэтле.

Критик и теоретик современного искусства.

Автор множества книг, среди которых

«Возвращение реального» (1996),

«Дизайн и преступление» (2002),

«Художественно-архитектурный комплекс» (2011).

Живет в Принстоне.



Материал проиллюстрирован видами экспозиции проекта Агентства сингулярных исследований «Парк "Дистопия"», 2015. Фото Сергея Гуськова и Дмитрия Селиванова

Агентство сингулярных исследований

Документ1

Согласно информации Агентства сингулярных исследований, его сотрудниками (Анной Титовой и Станиславом Шурипой) было передано для публикации следующее описание основных методов и объектов исследования.

Основная задача, которую ставит перед собой Агентство, — наблюдение коммуникационных сред, особенно таких, где напряжение между фактическим и фиктивным способно влиять на обмен между прошлым и настоящим. Изучение возможностей изменения реальности и проявлений того, что некоторые называют «силой искусства», почти сразу выявило решающую роль категории документального. Еще недавно казалось, что область пересечения сингулярности и документальности пренебрежимо мала. Сингулярное это скрытое в пене фактичности единичное, то, что можно идентифицировать, но не повторить. Оно проявляется в следах нехватки языка, пропущенной встречи фактов и смыслов. Документ же — это продукт системных операций, его всегда можно скопировать. Однако эволюция глобальных сетей размывает привычные различия. Между фактичностью и вымыслом простирается «серая зона» коммуникаций, поглощающая культурные подсистемы. В ней все обратимо и взаимозаменяемо, неповторимое возникает из типичного и шаблонного, а универсальное — из бессмысленного.

Напряжение между оригиналом и копией угасает, но не исчезает; поэтому и устаревающие культурные институты — автор, произведение, публика — не растворяются окончательно в потоках данных. Двусмыс-

ленность и любопытство «молвы», пугавшие наблюдателей в прошлом веке, стали сегодня главным источником энергии коммуникаций. Бег по кругу от «пост-» до «нео-», от «прото-» до «транс-»: в наслоениях образов рождаются, мутируют и распадаются интерпретации, чтобы стать питательной средой для новых поколений образов. В глобальных сетях пульсируют потоки эмоций, всплесками сингулярностей на фоне растущей власти повторения (то есть очевидности и доксы) озаряя пространство, еще сохраняющее патриархально-иерархическую разметку. Еще не исчезли последние напоминания о дистанции, границах, субъектах и объектах, но между исчезающими полюсами истины и лжи разворачивается «срединный мир» реконструкций и переизобретений.

Художественное действие способно менять характер реальности не в силу магических свойств эстетического опыта, а с помощью речевых актов, обозначающих нечто как что-то другое. Называние это прыжок переозначивания, метафора — мириады таких переносов смысла составляют реальность. Каждое из таких высказываний — момент в переозначивающих движениях, в переходах между материальным и нематериальным, формирующих действительность от социальных связей до глубин внутренних миров. Переозначивание пронизывает коммуникационные потоки, на тысячах уровней создавая климат для роста экосистем различий, в которых находится место для несамотождественного, непроявленного и непризнаваемого. Переозначивающие практики противостоят иерархиям и закрытым контурам посредством смещений и сгущений, подрыва и запутывания следов. Неограниченный семиозис соседствует с разви-



тием систем наблюдения и контроля, ростом скоростей обработки данных, считывания и достраивания контуров.

Чем больше образов, тем большую роль играет документальность с ее свидетельствами о временных разрывах, то есть о фактах. Документы до сих пор считаются самыми надежными проводниками в нескончаемых лабиринтах образов. Факты бывают «случайными» или «теоретическими», происшествиями или следствиями закономерностей, узлами символических систем. Документы могут рассказывать о случайностях как субъекты; о системных фактах они свидетельствуют скорее как объекты, симптомы или улики. Индустрия образов наделяет документальность особым значением: сегодня память о каких угодно микрособытиях сохраняется автоматически, произвольное и незаметное каталогизируется, уничтожая оппозицию случая и системы. Фактичность отделяется от «таковости» вещей, обретая при-

роду временной конstellляции элементов, атмосферы или ситуации. Документальность — это ситуация, в которой образы, независимо от их назначения, начинают рассказывать о своих тайных намерениях.

Документ это запись плюс подтверждение ее подлинности, структура, сопрягающая след и смысл. Между ними — космическая пыль событийности: царапины, отметины, помехи, шумы, случайное и мимолетное. Эти отблески фактов на темной глади документального бессознательного выдают глубинную структуру документирования, подобно тому как нервный тик, пробегающий по лицу, свидетельствует о незримом присутствии системы. Тратовка записей, даже случайных, определяется перспективой взгляда, привычками восприятия и горизонтом ожиданий читательницы, то есть профилем ее присутствия в ситуации документа. Прошлое пронизывает настоящее нитями документальности; факты разворачиваются коллажами обстоятельств, вырастают в пред-

ставления, перемешиваются с вымыслами, уплотняя климат эпохи до состояния экрана, по которому скользят потоки идеологической образности.

Документы несут в себе следы невидимого, транслируя не только власть системы, но и подтексты, фантазмы, невысказанные тревоги, затаенные мечты. Эти эфемерные силы действуют незаметно, создавая разрывы в исторической ткани, связывающей явления. Значительную часть режима документальности составляет невидимое, то, что остается за рамкой кадра и за краями листа: скрытые за неработающим линком, забытые, истлевшие, стертые, оборванные связи. Самое уверенное свидетельство любого документа — о пустоте, разделяющей сингулярное здесь-и-сейчас ситуации его предьявления и власть, наделившую его способностью означать. Невыразимое документальности, (отсутствующая) система власти, может представлять как кафкианским замком, так и культурным институтом фотографии, включающим в себя не только камеры, принтеры и нажимающие на кнопку пальцы, но и неосознаваемую веру в то, что отпечаток электромагнитного луча, отраженного от поверхности объекта, — не обманет.

От фактов до фотографии — на всех фронтах вера вырезает свои объекты из многослойных метафор. Она определяет атмосферу, настроение и другие незаметные условия наблюдаемости явлений. Эта сила относится к числу слабых: документы и факты, видимое и невидимое связаны колебательным движением — от доверия к подозрению и обратно. Отсюда возникает ключевое свойство документов — убедительность, этот тихий голос воображаемого, управляющий вниманием наблюдателя. Обычно в подлинности документа убеждает достаточное количество хорошо читаемых деталей. Каждый документ является частью системы, элементом ряда или матрицы; рожденный в своей реальности, он зачастую обречен на исчезновение вместе с ней. Мало какому из них выпадает пережить свой мир, но пунктирность документального не тонет в медийном перепроизводстве улик. Наоборот, она неотступно заявляет о действенном присутствии неопознанных и нелокализованных исторических сил. Как только документ выпадает из своей функциональной сферы,

становится заметно, что сразу за его полями начинается пустота.

За привычной прозрачностью настоящего — пульсации, вращения, всплески, разнообразие ритмов и течений, турбулентность. Превращение времени в пространство — это не просто побочный эффект победы машин, как считал прошлый век. Пружина пространственности разворачивается из встречи длительностей вместе с началом коммуникации. Рассказ, беседа, речевые акты — дискурсивные сети впитывают время всеми фибрами. В их толще оно умирает, оставляя после себя фигуры, похожие на кристаллические решетки и волновые пакеты, рябь и фракталы. Разнообразие форм прошлого и будущего с их непрожитыми историями, потерянными сюжетами и буйством духов времени нейтрализуется в настоящем кажущейся очевидностью интересубъективного консенсуса. Она сглаживает напряжение между интенсивностью субъективного времени и безразличием систем, их программ и расписаний, планов и графиков. Полированная стена технологического настоящего лишь отчасти скрывает пространство, образуемое застывающим временем. Время индивидов, тех, кто своим постоянством способен поддерживать пружиноподобный тайм-лайн, распадается на микро-конволюты и сплетения эпизодов. Из них складывается закольцованное время систем, определяемое скриптами, протоколами, программами.

Организованное множество документов это архив; особая разметка символического пространства, структура из мест и их взаимосвязей. Если документ это образ реальности, то архив это строчки, столбцы, диагонали и ходы конем, системы представлений, сцены, где разыгрываются истории. Документальность это постоянная фиксация положения вещей, производство образов, высказываний, в которых смешиваются состояния реальности и субъекта. В прошлом веке архивы считались статичными пространствами, тяготеющими к централизации. Субъекты, институты, темы, функциональные сферы становились центрами иерархических единств, референтами «подлинных» образов прошлого. В эпоху цифровых сетей архивы превратились во фрагментированные пространства обмена и

циркуляции. «Любые две сущности, встречаясь, начинают записывать сообщения друг на друга», — пишет Фридрих Киттлер.

Меняются трактовки, перспективы и смыслы; документы производятся сами собой. Архив — это процесс, а не только место для хранения оставшихся от прошлого предметов. Он охватывает слои реальности, лежащие между правилами и репертуарами «большого языка», задающими границы возможного, и речью, заполняющей системы коммуникаций. Превращаясь в элементы архива, документы регистрируются как образцовые высказывания, полезные для дальнейшего производства смыслов. Каждому архиву присуща своя система отбора, основные функции которой — производство карт для ориентирования в изменчивых символических пейзажах и конструирование этих пейзажей. В архивном пространстве переходов между возможным и действительным сюжеты оседают в ожидании новых реинкарнаций. Ученные элементы архива подвергаются стандартным процедурам: консервации, классификации, хранению. Так конструируется разделение на регионы, секции, места; архивы становятся фабриками историй.

Каждый документ в архиве, как утверждает Мишель Фуко, — это высказывание, суть которого не в грамматической правильности, а в осмысленном соположении знаков. В «Археологии знания» примером такого высказывания служит *azert* — набор букв на клавишах пишущей машинки; но не сам по себе, а напечатанный на листе бумаги. Это сочетание букв документирует те свойства «большого языка», включающего грамматику и лексику, которые определяют вероятность соседства знаков в коммуникации, а значит и на клавиатуре. Высказывания свидетельствуют об исторических обстоятельствах, как образы сновидений документируют бессознательные процессы: в каждом случае они могли бы быть другими, но оказались именно этими. Смысл документа включает в себя условия, благодаря которым он сохранился в архиве, и возможность их переосмысления. Традиционный архив выдает свои методы классификации за объективное состояние вещей, утаивая неполноту собственных систем координат. В цифровых средах скрывать условность клас-

сификации сложнее: чем больше архивов, тем более они локальны и ситуативно зависимы.

Сегодня факты, образы и ощущения постоянно документируются, оседая массивами данных; архивы цифровой эпохи — постоянно в действии. Необратимо растущие с каждой секундой, они становятся более доступными, более демократичными — и более фрагментированными. Вместе с тем они пропитываются временем, меняются в соответствии с ним, осознавая свою неисправимую недостаточность. Врастая в ткань социального пространства, архивы работают и как политические инструменты, и как источники сырья для строительства мировоззрений. Энергия архивирования пронизывает и сети коммуникаций, и миры внутреннего опыта. Таковы свойства цифровой реальности: неограниченная повторяемость, легкость трансляции, ослабление связи знаков и значений, присутствие пустоты. Напряжение между различными инстанциями документальности, правилами чтения и интерпретации, классифицирующими структурами и классифицируемыми событиями становится ресурсом производства и постоянного переопределения различий и трафика смыслов.

Эволюция: растут базы данных, скорость чтения и обработки, все более заметна не-объективность свидетельств, искусственность следов, «субъективность» архивов. Документы преломляют реальность, деформируют ее в соответствии с силовыми линиями власти, превращают в идеологический ребус. На уровне первичных смыслов они образуют нечто вроде сознания архива, в котором интенциональную структуру заменяют системы отбора данных и распределения значений, определяемые интересами составителей архива. За пределами этой области, подсвеченной фонариками исторических конъюнктур и привычек восприятия, начинается пространство размытых и эластичных смыслов, архивное бессознательное. Здесь противоречия смещаются и слипаются, распадаются и снова затягиваются в узлы; в переходах между уровнями меняются ролями фрагмент и целое, интенсивность и объем, ожидания и опыт.

Документальное бессознательное невидимой грибницей заполняет пространство между

элементами архива; за видимостью порядка и корпоративной лояльностью скрываются конфликты и несовпадения, разночтения и политическая борьба. Оцифрованные пространства архивов похожи на лабиринты с движущимися стенами из видеоигр и фантастических фильмов. Концепция «архивной лихорадки» Жака Деррида описывает их посредством анализа колебаний между расходящимися функциями первоначала и власти. Следующий шаг в диагностике делает Хэл Фостер: для него «архивный импульс» питается энергией примордиальной паранойи разума, мечта которого об архивировании всего сущего в эпоху «больших данных» близка к исполнению как никогда. Если исток власти документов — это психоз, то ее агент — это идентификация. Элементарное действие архивирующих машин заключается в засчитывании документа за единицу хранения. Признанное единицей подлежит учету как «еще один» элемент. Главное условие признания — это самоидентификация, или идентичность. Поэтому обычно критерием подлинности считается стабильность значения.

Реальность всегда беднее, чем сумма ее описаний. Документов в архиве всегда меньше, чем возможных взаимосвязей между ними. Чем обширнее архивы, тем меньше поддается измерению количественное превосходство интерпретаций над фактами, и тем труднее предсказать, где архивирующие машины сойдутся со счета.

Так проявляется блуждающее присутствие неуловимого избытка; вытесненный классифицирующим напором архивного сознания, он дает о себе знать в флуктуациях фонового излучения, проникающего в зазоры между пикселями, кадрами, словами. Фантомный архивариус сквозняком неучтенных возможностей скользит в массивах данных, переворачивая идеологические установки. Эта бледная тень маячит в случайных сочетаниях вторичных и неучтенных значений, в сбоях оптики, проблесках несвязности, тайно обживающих закоулки хрустальных дворцов архивной паранойи. Если за сознанием архива — система классификации, ее правила включения и исключения, чтения и контекстуализации, то избыточность интерпретаций создает неулови-



мый источник сопротивления. В результате архив приобретает достоинства и недостатки живого свидетеля: собственный неповторимый способ видения, характерные интонации.

Его внутренний мир простирается в промежутках между рассказом и свидетельством, между сюжетом и системой. Архивное бессознательное соткано из обмена сигналами между блуждающим избытком смыслов и психозом тотального архивирования. Некогда тихое пристанище вечности превратилось в портал, в хаб для стыковки все новых и новых нарративов и представлений. Сверхмедленная, тектоническая темпоральность, казалось бы, естественно присущая архивным пространствам, ускоряется. Поверхностные слои настоящего приходят в движение, давая на фиксированные смыслы, на устоявшиеся образы прошлого, открывая в них трещины, пустоты и глубинные течения. Коммуникации способны неожиданно менять ход коллективного времени, а вместе с ним и смысл документов. Они записывают движение исторического времени в колебаниях и отклонениях смысла. Ситуация экспонирования проявляет природу документальности как пропущенной встречи взглядов: реликтовые интенции инициаторов архива, устремляясь в неизвестное им настоящее, проскальзывают мимо направленного в прошлое взгляда интерпретатора.

Интернет читает мысли, угадывает желания, отвечает на еще не заданные вопросы. Документальность становится сложнее, ей уже никогда не вернуться в неподвижные берега архивов прошлого. Их монументальное спокойствие оберегали прозрачные стены доверия к документу. Они напоминают о другой могучей иллюзии — изобразительной плоскости в традиционной живописи. За ней простирался мир образов, застывшее прошлое, обладавшее загадочной властью над настоящим. Доверие к документу продержалось на сто лет дольше изобразительной плоскости. Его также разрушили коммуникации, но уже не фото, кино и пресса, а *Photoshop*, *Instagram* и *YouTube*; каждый снимок в плохом качестве или неразборчивая записка способны раскрывать неожиданные тайны. В суете покинутых смыслами знаков просыпается память шумов, сквозь

пену визуального поблескивает мировоззренческий *deer dream*. Открытый архив впрыскивает в настоящее представления прошлого, документальность становится ресурсом и инструментом реконструкций и переизобретений. Прошлое как планета возвращается в сериях ракурсов, оказывая влияние на волны медийного воображаемого, определяя социокультурную топологию, связи между близким и далеким, явным и скрытым, динамикой и тектоникой.

Свидетельства — это всегда указания на границу между пустотой и присутствием, системой и субъектом. Архивные пространства связывают прошлое и настоящее, референт и смысл в темпорализованные узлы, где, как в пространстве инсталляции, пересекаются различные регистры реальности: вещи, образы и нарративы. Высказывания — это созвездия разнородных элементов, принадлежащих разным уровням и темпоральностям. Включаясь в пространство архива, они обрывают связи со своими контекстами и помещаются в таблицу примеров, чтобы представлять самих себя. Между тем смысл их будет зависеть скорее от условий видимости в тот или иной исторический момент с его надеждами и страхами, одержимостью и апатией, борьбой сил контроля и освобождения, выраженной в связи между воображаемым и документальным. Неуловимое время эмоций, ураганы массовых идентификаций, геологическое время ментальностей, линейные тайм-лайны и пузыри вечного настоящего, непрерывность традиций и пунктиры надежд. Архивные высказывания — синтетические; они содержат указание на субъект, на затерянные миры тех, кто смотрел в видеоискатель, наклеивал фото на страницу альбома, подписывал открытки, получал справки с печатью.

Здесь важна не первичность и не оригинальность, а «только закономерность высказывания: не среднее арифметическое, а кривая» (Фуко). Архивная матрица переводит время в пространство, перестраивая темпоральные серии; становятся видны следы альтернативных историй, течение времени превращается в трафик. Время не замерзает и движется в разных направлениях, меняя ритм, скорость и плотность, выстраивает цепочки, решетки и калейдоскопические узоры мгновенно

вений. Обратимость и прерывистость времени усиливается внутри высказывания: сжатия и растяжения, скачки, осцилляции и паузы. Удвоение, разворачивание, вращение, распад нарративов порождает области недоозначенного, покрытые туманом поля нереализованных возможностей. Архивное невыразимое ведет на изнанку памяти. Документ — это способ присутствия в нескольких реальностях, сохраняющий следы скрытого непонимания, несвязности, желания, слабости, хитрости, ностальгии и нетерпения. Сигналы, обращенные к ушедшим временам, к ограниченным собственным настоящим документа представлениям о прошлом, которое он разделяет с наблюдателем.

Тайную жизнь архивов определяют технологии. Чем интенсивнее коммуникации, тем быстрее происходит идентификация, считывание и достраивание контуров. Намеки на неявную связь вещей мерцают в складках перепроизводства данных, тайное знание возникает не от недостатка сведений, а от избытка, как эффект открытости, поливалентности, взаимообратимости — цифровых расширений все тех же любопытства и двусмысленности. Представления, убеждения, иллюзии, фантазмы из возникающих и исчезающих миров заполняют сцену настоящего; за ними проглядывает театральная машинерия эпистем и парадигм, легко забываемых допущений и предпосылок. С точки зрения машин время обратимо и управляемо, потому что на самом деле является пространством. Это нечто вроде пересечения спиралевидного движения современности с решеткой вечного настоящего. В таком пространстве легко меняются местами прогресс и традиция, пассаизм и футуризм, авангард и консерватизм. Взаимные отражения рядов и матриц разворачивают орнаменты различий между копией и оригиналом, политическим и эстетическим, истиной и ложью.

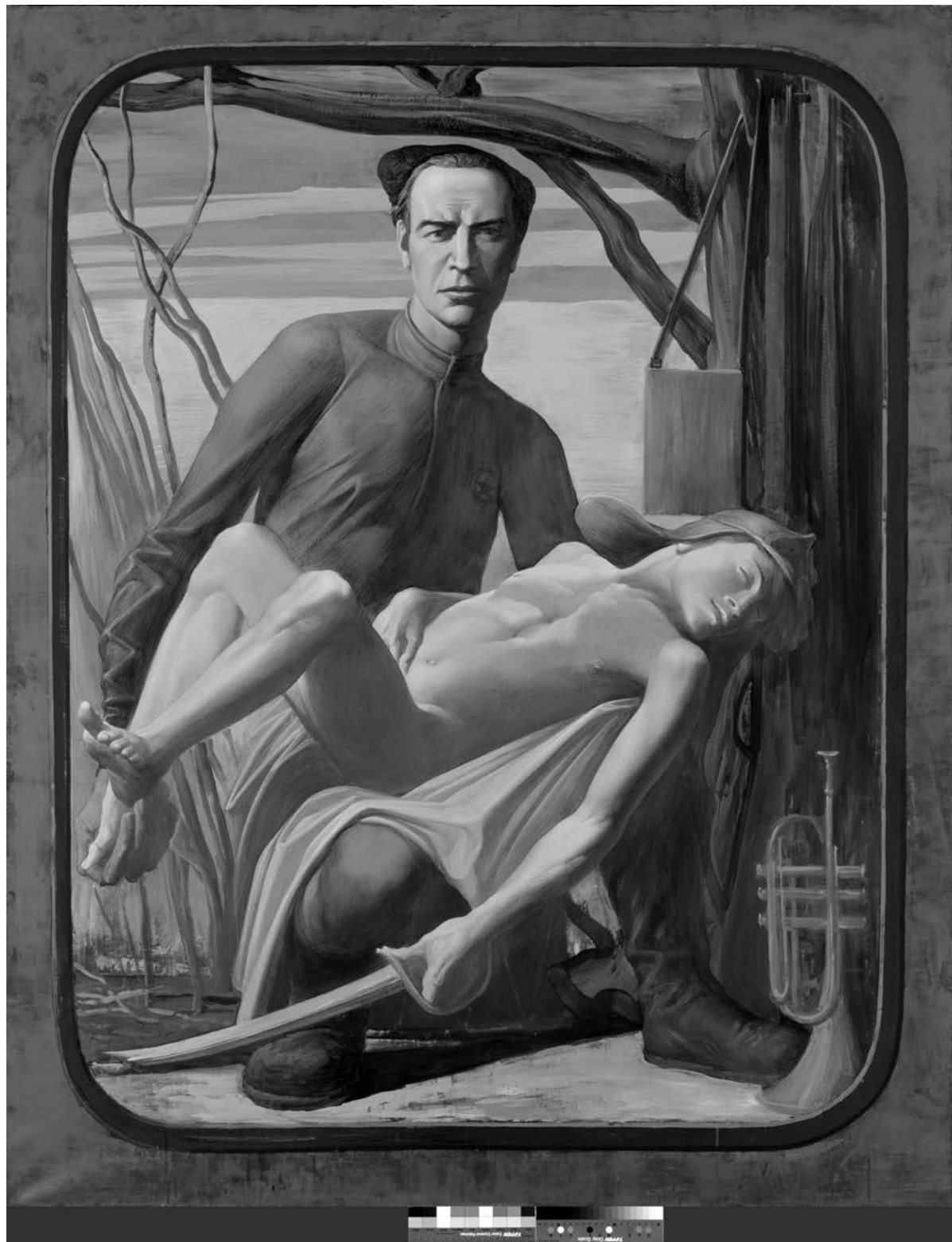
Первичное расщепление времени определено природой архива, каждый элемент которого включает связь собственного времени, отраженного документом как субъектом, и времени наблюдателя, включающего документ как объект. Эта двойственность активизируется, когда архивное пространство становится публичным, частью настоящего,

вступая в контакт не с самим прошлым, а с его нереализованными возможностями, непробытыми моделями, память о которых задействует режим документальности. Напряжения и противоречия между различными видами забвения, искажений, манипуляций, заблуждений выходят на поверхность, увеличивая потенциал для соединений с другими элементами и конструирования смыслов. Фрагментированность воспоминаний не исчезает с развитием архивирующих практик. Соседство с пустотой, окружающей каждый изъятый из контекста документ, допускает колебания между разновидностями прошлого и будущего. Архив собирает те редкие предметы, которым удается избежать поглощения прошлым, и отправляет их в одинокие путешествия в историю будущего, к еще не существующим контекстам.

Каждое мгновение порождает новые документы: фото, видео, аудио. Архивы растут лавинообразно; их элементы, перемещенные из прошлого в настоящее, проникаются воображаемым, той силой, которая населяет мир образами. Воображаемое больше не укладывается в проверенные временем схемы, его образования все быстрее передвигаются по планете, вдыхая убедительность в документальные свидетельства, заряжая разнообразные мировоззренческие аккумуляторы. Документальность — это особый режим воображаемого, нуждающийся в верификации наблюдателем или публикой, а значит, в доверии к архиву, в маскировке несвязности исторического времени, отсутствия, которое собирает из уцелевших свидетельств ассамбляжи, чтобы использовать их как инструменты исследования пределов настоящего.

Агентство сингулярных исследований

Основано в 2014 году в Москве художниками Анной Титовой и Станиславом Шурипой и представляет собой платформу для изучения границ между коммуникацией и художественной практикой.



Егор Кошелев, «Горе Аркадия», из цикла «Советская Аркадия», 2014. Предоставлено художником

Евгений Фикс

Комитет посткоммунистической живописи

[...] огромные абстрактные акварели [стали] единственным стилем американского музея, вынуждая два поколения реалистов переселиться в подвалы и распространять натюрморты подобно самиздату.

А. Гопник. «Властный критик»

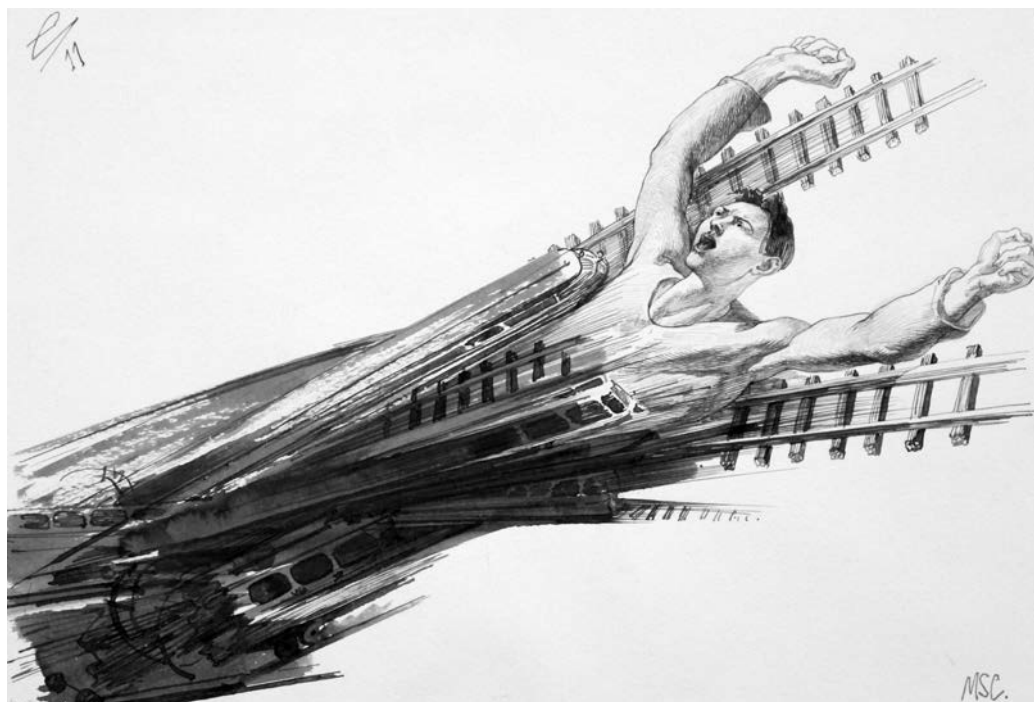
Вряд ли какое-то еще направление в истории искусства было так дискредитировано в сознании культурной общественности и так единодушно отринуто прогрессивной художественной мыслью, как советская официальная и полуофициальная живопись. Она не просто воспринимается поборниками свободного творчества как нечто чуждое, но вызывает у них буквально животное отвращение. Советское искусство, целая вселенная, вмещающая множество индивидуальностей, оказалось сведено до карикатурного соцреализма. В такой трактовке соцреализм примитивен, прост и лишен неясностей, а значит, и изучать его незачем. Да и впрямь, что может быть отвратительнее, чем искусство, ангажированное тоталитарным государством? Что может быть более жалким, чем искусство, воплощающее отсталость и травму оторванности (длившейся более шестидесяти лет) от «свободного» искусства на Западе? Что может быть более интеллектуально убогим, чем советские художественные учебные заведения с их рисунком с натуры и устаревшим европейским академизмом? Что может быть более подозрительным, чем художественная форма, вытеснившая и прямо или косвенно уничтожившая авангардное искусство? Что может быть страшнее искусства, потерявшего этические ориентиры? Вопрос трактовки советского официального искусства закрыт. Он закрыт западной историей искусства и почти закрыт российской.

Точка (не)возврата

Однако советское искусство, и особенно советскую официальную живопись при всей ее неоднозначности, можно все же осмыслить в контексте послевоенного искусства как альтернативную ветвь модернизма. Особое внимание следует обратить на конец 40-х — начало 50-х, первые годы холодной войны, когда американское искусство (прежде всего, абстрактный экспрессионизм) использовалось как инструмент американской внешней политики. Подобное понимание абстрактного экспрессионизма позволяет увидеть развитие послевоенного искусства — как на Востоке, так и на Западе — не просто как борьбу между художественным новаторством и художественным консерватизмом. Оно выявляет политическую ангажированность всего послевоенного искусства.

Итак, чтобы доказать превосходство западного общества, гарантирующего свободу творческой личности, в конце 40-х годов начинается экспорт американского искусства за рубеж — прежде всего в Европу и Советский Союз. То, что мы сейчас называем альтернативным или неконформистским искусством СССР, во многом было плодом этой политики. Многие деятели московского альтернативного искусства называют выставку американского искусства в Сокольниках в 1959 году отправной точкой для формирования в СССР неконформистского общества. Западные художественные журналы были для советских художников-неконформистов «глотком свободы».

Впрочем, постоянная оглядка на Запад остается ключевой проблемой и для современных российских художников, юность которых пришла уже на период после распада СССР. Желание во что бы то ни стало «догнать» западное искусство и «быть не хуже» не дало, как мы



Егор Кошелев, «Смерть на рельсах», 2011. Предоставлено художником

знаем, никаких заметных результатов. Заимствованные формы и приемы в работах советских нонконформистских и современных российских художников в отрыве от породившего их западного контекста оказались нежизнеспособными.

Конец 40-х — начало 50-х годов — это «точка невозврата» в борьбе советского и западного искусства за «идеологическое» господство в XX веке. Итогом этой борьбы стала безоговорочная победа западной модели. Именно тогда, в самом начале холодной войны, начинает складываться то, что мы сейчас называем мировой художественной системой. В этом мире, воспринимаемом нами как «нормальный» и единственно возможный, художники из восточного блока должны были играть по правилам, которые были созданы не ими. Искусство стран «реального социализма» по умолчанию имело статус «диссидентского», «подпольного» и «нонконформистского». И по сей день, спустя четверть века после распада СССР, эти предрассудки продолжают определять восприятие творчества российских художников (в том числе и современных) за рубежом. То, что мы сейчас вос-

принимаем как «норму», является результатом победы в «художественной» холодной войне воинствующего гринбергианства.

Советское искусство проиграло холодную войну идеологическому «плюрализму» американской модели искусства. Декларируемая антиидеологичность искусства западного образца — это магистральная линия развития современного искусства. Официальное же советское искусство в глазах мирового сообщества становится посмешищем, карикатурой, а советские художники-нонконформисты воспринимаются как подражатели, опоздавшие к модернизму.

Все оттенки советского

После полной победы западной модели модернизма все различия, существовавшие внутри советского искусства, как бы стираются, все его многообразие нивелируется. Однако конец 40-х — начало 50-х — это та точка, в которой советское искусство еще могло выбрать иной путь и развиваться в подлинный, «негосударственный» социалистический реализм, где нашлось бы место и индивидуальному, и кол-

лективному. Обращение к реальной или воображаемой (нереализованной) советской живописи сейчас — это попытка отказаться от натужной инновационности, самовлюбленного формализма и псевдоактуальности. Ресурс советского искусства, способного расшатать гегемонию американского варианта модернизма, еще не исчерпан. И я выступаю за то, чтобы изучить и принять все оттенки советского в его многообразии и сложности.

Мы должны сопротивляться недооценке и упрощенному пониманию советского официального и полуофициального искусства, когда в одну кучу сваливаются, например, парадные картины Александра Герасимова и «суровый стиль». Надо научиться видеть разнообразие советской живописи. Если искусствоведы не желают исследовать оттенки советского и отказывают советской визуальной культуре в праве на сложность и многомерность, это говорит только об их интеллектуальной лени. Наряду с пристальным, даже болезненным вниманием мировой академической среды к русскому авангарду мы можем отметить почти полное игнорирова-

ние «другого» советского искусства. Сладострастное изучение каких-нибудь двух недель творческой биографии Малевича соседствует с безразличием к творчеству сотен интересных фигуративных советских художников. Впрочем, и западные художники-реалисты воспринимаются у себя дома как весьма маргинальные авторы. Наследие американского социального реализма очень редко можно встретить в музеях США.

Сегодня я выступаю за обращение к наследию советского искусства, в том числе соцреализма, которое может стать стратегией освобождения из-под гнета империалистического гринбергианства. Особенно важно изучение живописи, поскольку именно в истории живописи наиболее ясно виден исторический водораздел между советским и западным искусством конца 40-х — начала 50-х годов. И если мы хотим пересмотреть историю послевоенного искусства, то начинать надо с живописи.

Я по сей день не готов признать тысячи советских художников бездарными винтиками государственной машины по производству обра-



Егор Кошелев, «Баррикада», 2011. Предоставлено художником



Владимир Потапов, *Unite 2*, 2011. Предоставлено художником

зов. Если западный модернистский канон отвергает их всех без разбора, чего тогда стоит вера либеральной демократии в человека? Отвергая творческие поиски советских реалистических художников, воспринимая их как безликую массу соцреалистов, модернистский канон отказывает «другому» искусству в праве на «другую» индивидуальность. Объединяя множество разных и порой очень сложных советских художников в один карикатурный образ, история искусства сама расписывается в своей ангажированности. Вызванное таким подходом чувство тоски привело меня к созданию проектов «Коммунистическая партия США» и «Коммунистическая экскурсия» в МоМА.

Как мне кажется, фундаментальным чувством моего поколения, поколения постсоветских художников, кровно связанных с советским искусством, является тоска. Это тоска по нереализованным возможностям советского искусства, характерная для тех, кто должен был стать советским художником, но так им и не стал, ибо советское перестало существовать.

Стожаров как травма

У меня никогда не было сложностей с восприятием советского искусства. Я сам воспитанник советской академической художественной системы, и только в возрасте 18 лет, в 1990 году, я первый раз соприкоснулся с неофициальным и современным искусством. Меня привлекла возможность эксперимента, которую давало современное искусство, но я никогда не отказывался от своих базовых установок. И я нико-



Владимир Потапов, серия «Свет», 2015. Предоставлено художником

гда не воспринимал систему советского искусства как репрессивную. Возможно, она была односторонней и косной, но не репрессивной. Советское искусство всегда казалось мне обширной и сложно организованной сферой со своими полюсами либерализма и консерватизма.

Мое программное нежелание отказаться от наследия советского искусства связано и с травмой переселения, и с «советской тоской» в Нью-Йорке в начале 90-х. Шокирующим открытием стало для меня отсутствие в МоМА работ кумира моей юности Владимира Федо-



Владимир Потапов, *Unite 4*, 2011. Предоставлено художником

ровича Стожарова (1926–1973). Именно в Нью-Йорке в 1994 году я ощутил полную и безоговорочную капитуляцию советской художественной системы. Конечно, я понимал, что в сконструированном каноне модернизма нет места Стожарову. «Отсутствие советского» в *MoMA* было ожидаемым, но тем не менее огорчительным. Я ощущал глубокую идеологизированность и репрессивность канона современного искусства, отрицающего мой исторический опыт художника.

Комитет посткоммунистической живописи

Два десятилетия, прошедшие со времени распада Советского Союза, стали эпохой необъявленной холодной (гражданской) войны в российском искусстве. Я имею в виду продолжающееся противостояние между «современным» и «традиционным» искусством, восходящее еще к конфликту авангардистов и соцреалистов в советское время. Традиционалисты видят в современном искусстве в первую очередь позерство и агрессивный антипрофессионализм. Пренебрежительные же отзывы «актуальных художников» о традиционалистах обесцениваются, в сущности, банальным снобизмом.

Высокомерное отношение современной художественной среды к «традиционным» художникам столь же неплодотворно, как и неприятие современного искусства со стороны традиционалистов. Эта холодная (гражданская) война в постсоветской художественной среде должна быть остановлена. Обращение к наследию со-

ветского искусства может оказаться тем, что примирит враждующие стороны.

Мне кажется, что сейчас самое время открыть для зрителя все многообразие советского искусства. Комитет посткоммунистической живописи, который начнет свою работу в ближайшее время, будет интернациональным сообществом художников и исследователей, интересующихся историей социалистического реализма и маргинальных течений в советском искусстве. Комитет посткоммунистической живописи намерен организовывать дискуссии, работать с архивными материалами (многие из которых никогда не были переведены на иностранные языки) и изучать советское искусство конца 40-х — 80-х годов.

Речь идет вовсе не об апологии соцреализма — соцреализм берется в качестве отправной точки для разработки альтернативного пути развития искусства. Участники Комитета планируют обратиться к советскому искусству для критики модернистского канона, сконструированного во время холодной войны, — коррумпированного и самовлюбленного международного формализма и гламура. Деятельность Комитета должна встать в один ряд с такими прогрессивными формами художественной работы, как социальные практики, интервенционизм и т.п.

Евгений Фикс

Родился в 1972 году в Москве.

Художник. Живет в Нью-Йорке.



Материал проиллюстрирован видами выставки Евгения Антуфьева «Двенадцать, дерево, дельфин, нож, чаша, маска, кристалл, кость и мрамор: слияние. Исследование материалов», 2013. Предоставлено автором

Андрей Мизиано

«...взрослые сильнее, но они не способны к волшебству...»

Художнику Евгению Антуфьеву чужд интерес к сиюминутному, он предпочитает обращаться к вечным проблемам. В основе его художественных поисков лежит внимание к таинству жизни. Выражаясь в терминах эзотерического лексикона (их в нашем анализе не избежать), он работает на границе мира тварного и измерения духов. Результаты взаимодействия с этим «нечеловеческим» измерением уместно обозначить как «претворения» — не просто художественные работы, но свидетельства общения с нематериальным планом событий. Для их создания художник тщательно, порой с болезненной дотошностью выбирает материалы, используя очень разные, подчас вызывающие физиологичные или пугающе хрупкие ингредиенты. Затем аккуратно совмещает найденное и произведенное, естественное и синтетическое, обычное и редкостное. Соединяя метеоритное железо, кости дельфина, собственные волосы, старинные ткани, высушенные куриные лапки, разные породы дерева, а также народные предания, интервью с маргиналами, эсхатологические тексты, научные труды из самых разных областей гуманитарных и точных наук и многое другое, Антуфьев ищет способы заставить их вступить в реакцию. Поразному начиная выстраивать взаимодействие этих идей и материалов, художник зачастую приходит к одной и той же символической форме — лабиринту. Именно такая пространственная конфигурация наиболее точно соответствует его сложным и рискованным художественным поискам.

Столь оригинальная методология приводит к сложностям при выборе способа анализа этой символической вселенной. Мы поддадимся искушению построить наш текст через достаточно вольные встречи литературных отсы-

лок и социально-антропологических наблюдений, перемежающихся выдержками из диалогов художника с кругом близких ему людей.

Habent sua sidera lites

Мы попробуем проследить творческую траекторию Евгения Антуфьева в трех квазисоциологических измерениях. За точку отсчета возьмем то, что назовем макроуровнем, — отношения художника со своим временем. Конечно, каждый автор волен выбирать адресата и интенсивность взаимодействия. Однако все чаще в наши дни социологи и исследователи современной культуры оценивают художника в соответствии с его популярностью в социальных сетях. Глобальная художественная среда все больше поглощает художников и их практики, заставляет авторов работать на внутренние потребности системы и считаться с ее запросами. Но даже сегодня, когда главным критерием оценки работы стал коммерческий успех, а художественный мир обратился в индустрию, в этом мире все еще остается место для яркой альтернативной творческой программы. Вместе с тем надо помнить, что чистое творчество не просто терпит, а традиционно даже поощряет некоторый эскапизм и выход за рамки общепринятых правил — что делает и Антуфьев, по крайней мере внутри российского художественного пространства. О своей работе художник говорит так: «Работаю я медленно, произвожу не так уж и много, и мне не нравится, что я не понимаю, куда мои произведения уходят, кто их покупает и что с ними потом делает. У меня всегда было чувство, что мои работы отправляются в какие-то тюрьмы,



где страшные люди держат их в плену». Когда художник находится вне устоявшейся системы (и даже в некоторой оппозиции к ней), у него всегда остается страх: как его программа, идущая вразрез с магистральными тенденциями, будет принята современниками. Чем придется поступиться, чтобы быть принятым системой?

Манифест Антутфьева к персональной выставке «Двенадцать, дерево, дельфин, нож, чаша, маска, кристалл, кость и мрамор: слияние» (2013) начинается с эпиграфа из Осипа Мандельштама: «Дано мне тело — что мне делать с ним, // Таким единым и таким моим?». За «единичностью» тела стоит глубокая тревога человека за свой уязвимый мир, заключенный в столь хрупкоеместище. Трагический опыт XX века похоронил гуманизм и продемонстрировал незащищенность человека перед системой, построенной тем же человеком в тесном сотрудничестве со своим временем, — об этом писали и Ханна Арендт, и Теодор Адорно, и многие другие. Невзирая на все достижения цивилизации, воспевание единства человечества и другие декларации равенства людей и высшей ценности человеческой жизни, каждый новый век встречает нас новым

вызовом, ставящим человечность под сомнение. В стихотворении «Век мой, зверь мой...» Мандельштам называет свой век «зверем», недоумевая, кто же наберется смелости:

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И свою кровью склеить
Двух столетий позвонки?

В этой тревоге Антутфьев оказывается созвучен поэту. Он также видит минувший век умерщвленным телом, от которого остались лишь кости. А век грядущий определяет как «пространство схлопнувшегося мифа», в котором можно строить свои «искусственные реальности», так как от прошлого «сохранились кости, которые выступают строительным материалом». Будучи единичным и незащищенным телом, человек должен быть готов к вызовам и даже к сражению со зверем. Когда ты в одиночку выступаешь против целого мира, зверем может обернуться что угодно. Но поражение в схватке способно осветить дорогу к бессмертию. Как говорит об этом в своем манифесте Антутфьев: «Древние боги и демоны отлично знали этот прием, недаром из их поверженных тел рождались солнца и звезды, звери и люди, целые реальности и подземные царства».

Может показаться, что на российской художественной сцене Евгений Антутфьев — явление обособленное. В одном из диалогов с Арсением Жиляевым художник так суммировал свое отношение к современному искусству и его проблемам: «Недавно думал [...] и понял, что совершенно не вдохновляет актуальное современное искусство, оно в последнее время стало чересчур очевидным. Способы экспонирования часто заменяют содержание». Чтобы обнаружить источник вдохновения автора, стоит перечислить некоторых его «героев», тех, чьи судьбы не оставляют его равнодушным. Среди них Лев Толстой, Анна Павлова, Рюрик Ивнев, Даши Доржи Итигелов, Николай Воронов, Александр Богданов, Константин Циолковский, Владимир Вернадский, Николай Федоров, мамоненок Люба, принцесса Укока, Анатолий Москвин, Павел Филонов, а также ряд серийных маньяков, колдунов и прочих маргиналов, чьи имена часто всплывали в нашей с художником личной переписке. Пере-

чень этих людей и существ поначалу может удивить и сбить с толку. Но если посмотреть внимательней, то становится ясно: каждого из них, отличает особенная духовная сила, жажда жизни и готовность противостоять смерти. Проявления этого стремления к жизни в духовном и историческом опыте человечества многообразны. Собирая вместе человеческие и нечеловеческие существа, Антуфьев словно мобилизует воображаемую армию, с которой хочет выступить против смерти, подчинить себе ее силу и использовать ее в своих личных художественных целях. Обобщая, можно сказать, что бессмертие и его поиск — это основная тема Антуфьева, с которой в той или иной мере связаны все его жизненные тревоги и духовные чаяния.

К невозможности вечной жизни художник непрестанно возвращается как на уровне сюжетов, так и в выборе материалов, которые, несомненно, играют в его произведениях смыслообразующую роль. Здесь вспоминается один из диалогов художника с матерью, в

котором они вели речь о минералах — важнейшем материале в таблице элементов Антуфьева:

Надежда Антуфьева: Мы много обсуждали эту тему. Помнишь, как нашли информацию о технологии превращения человеческого праха в искусственные бриллианты и загорелись этой идеей? Нашли подобные технологии в Америке и у нас в Сибири — в Новосибирске.

Евгений Антуфьев: Это было как откровение! Больше никакого тления и черной земли! Только вечное сияние минералов.

Перехитрить смерть человек пытается с того момента, как осознает себя живым. В ходе своего последнего художественного проекта, посвященного Льву Толстому, Антуфьев попытался уловить теплящуюся жизнь предыдущей эпохи. Для этого он собрал желуди, упавшие с деревьев, которые «проросли корнями из тела» великого писателя. Эти деревья окружают могилу Льва Николаевича, которая, со-





Quibuscumque viis

гласно его предсмертной просьбе, находится на краю оврага и имеет «очень простой» вид. С местом захоронения Толстого связано много легенд, одна из которых повествует о «тайне “зеленой палочки”, зарытой в краю оврага». Лев Николаевич проникся этим преданием еще в раннем детстве и не раз говорил, что, обнаружив «палочку», человечество одержит победу над смертью, и среди людей воцарятся мир и счастье. Не отыскав «зеленой палочки», но продолжая считаться с волей Толстого, Антуфьев взял с той же земли желуди, чтобы их прорастить. Так состоялась почти незаметная, но проникнутая особым духовным и мистическим смыслом встреча мира живых, царства ушедших и русской духовной традиции. Теперь на окне мастерской художника зеленеет еще совсем небольшой стебель, напоминая о духовном поиске и богоискательстве могучего русского человека, полагавшего, что «считать свою одну жизнь жизнью есть безумие, сумасшествие».

Выставка — второй уровень, который нам предстоит рассмотреть. Выставка для Антуфьева — мертвая натура. Об этом он вспоминает в диалоге с художником Кириллом Кто, обсуждая используемые в работе материалы, в частности змеиную кожу: «Кожу, которую [змея] сбрасывает, собираю в отдельную коробку. Думаю использовать в выставке. Мне кажется, это верный шаг, потому что выставка — это такая же сброшенная кожа. Какое-то время растешь, изучаешь какие-то вещи, а потом запускаются загадочные механизмы и внезапно появляется выставка».

«Загадочные механизмы» Антуфьев упоминает не случайно. Когда смотришь на его тотемы, хрупкие структуры, ритуальные орудия, минералы, осколки метеоритов и прочий ведовской реквизит, избежать разговора о роли магии в его работах не представляется воз-

можным. Но каков ее вклад в общую структуру выставки?

Когда попадаешь на выставки Антуфьева, первое, что бросается в глаза, — в чем-то даже болезненная чистота экспозиции. Это стремление к стерильности легко объясняется, если вспомнить генеральную тему художника и увидеть связь с хрупкой, легко ускользающей магической субстанцией. Как и любая сущность, построенная на тончайших смысловых соприкосновениях, магия (точнее, ее работа) может быть в любой миг разрушена самым незначительным внешним эффектом, столкновением с «чужим», с нечистым, со сторонней скверной, со всем, что может нарушить выверенную рецептуру колдовской формулы. Поэтому на выставке «Исследования материала: поглощение» (2012) Антуфьев настоял на том, чтобы каждый посетитель надевал при входе больничные бахилы. Такое же правило действовало и на следующей его выставке «Двенадцать, дерево, дельфин, нож, чаша, маска, кристалл, кость и мрамор: слияние» (2014), но бахилы имели не стандартный синий больничный цвет, а белый. И тут можно вспомнить христианский обычай хоронить человека в белой обуви, который объясняется тем, что усопшему больше не придется ходить по грязной земле, а только по чистым небесам.

Вместе с тем отметим и недоверие к излишней чистоте в русской традиции, с которой связывает себя Антуфьев. В одном из своих текстов известный отечественный антрополог А.К. Байбурин вспоминает об этой настороженности, присутствующей в архаических культурах буквально на физиологическом уровне: «Дело в том, что чистота у русских являлась скорее духовным (моральным), а не физическим свойством. Чистоту обеспечивали прежде всего молитва и осенение себя крестным знаменем. Характерно, что при еде в поле руки вытирали землей, приписывая ей такую же очистительную силу, как и воде. Водой не просто смывали грязь, но и очищались от духовной скверны. Есть немывыми руками грешно не потому, что можно заболеть, а потому, что вместе с едой внутрь человека может попасть всякая нечисть». Совершенно чистым может быть только тело покойника, идеальная чистота существует только в пространстве смерти, то есть как раз в упомяну-

тых нами условиях мертвой природы, «сброшенной кожи».

Несмотря на очень нервное и «чистолюбивое» отношение к экспозиции, над которой Антуфьев предпочитает работать единолично, сводя к минимуму участие куратора, однажды он намеренно подключил к работе другого человека. Это был ребенок, оказавшийся на монтаже выставки почти случайно. Именно ребенок получил право прикасаться к экспонатам и менять конфигурацию некоторых инсталляций. Такое исключительное положение ребенка объясняется тем, что дети еще не утратили веру в магию и всеильность воображения. Об этом нам напоминает, к примеру, итальянский философ Джорджо Агамбен в эссе «Магия и счастье». Он отсылает к Вальтеру Беньямину, упоминая одно предельно точное выражение немецкого интеллектуала: «Взрослые сильнее, но они не способны к волшебству». Сопrotивляясь внешней, превосходящей их силе, дети выстраивают свой мир, во многом близкий к миру художника, причем используют очень сходные символические стратегии. Достаточно только вспомнить, что каждый из нас в нежном возрасте мог оживить куклу, мягкую игрушку или другой предмет, лишь закрыв глаза и вообразив себе превращение. Магическое мышление наделяет детей даром привносить жизнь в пустую оболочку и возводить небесные замки, прячась под одеялом. Детское воображение еще не мыслит смерти и потому может спокойно отобрать часть ее силы, распоряжаясь ею как художественным материалом.

Fugit irreparabile tempus

Рассуждая о микроуровне — о производстве, — стоит вновь вернуться к обсуждению некоторых вопросов теории и практики магии и природы воображения. Как ни парадоксально это может прозвучать, но, несмотря на явную искусность и законченность, многие работы Антуфьева, будь то маски, тотемы, обрядовые вышивки или даже фотографии, не являются готовыми артефактами в чистом виде. Они представляют собой лишь частичный результат встречи материалов, временные вместилища незримых планов событий.



В диалоге с Арсением Жилиевым художник приводит очень точную в этом контексте метафору искусства в целом: «Искусство как вода — ее можно бесконечно переливать в разные формы, сама субстанция останется прежней. Открывать новые способы этих трансформаций — одно из самых главных удовольствий в моей жизни». В этом отношении в искусстве действительно прослеживается связь с практической магией, о чем, впрочем, другими авторами было написано достаточно.

Нам стоит остановиться на особом художественном языке Евгения Антуфьева, в котором в известной степени отражается тождественность практик художника и мага. Ведовская практика, ставшая для Антуфьева одним из выразительных средств, берет начало в Туве, в родном крае художника. Изолированность этих территорий позволила избежать значительного внешнего влияния на местную традиционную культуру. Поэтому там до сих пор сохранились кочевые хозяйства, а духовная

жизнь населения тесно связана с буддизмом (или, как говорят в Туве, ламаизмом), который в результате культурной диффузии длиной в несколько веков оказался пронизан элементами шаманизма. Однако духовные поиски вели художника дальше: не ограничиваясь традиционными для его родного края практиками, он включает в свой художественный мир всю русскую традицию.

В настоящий момент Антуфьев проводит исследования в нескольких регионах России и мира. Особенно интересна его работа в Нижегородской области, где художник собирал воду из озера Светлояр. По преданию, дошедшему до нас из «Китежского летописца» и других источников, живший в первой половине XIII века князь Юрий Всеволодович приказал основать на берегах озера город Китеж. Когда город окружили орды хана Батые, он целиком ушел под воду. В народе говорят, что в некоторые дни со дна озера доносится колокольный звон. И здесь стоит заметить, что Антуфьев

ева отличает в первую очередь стремление к истине, а не желание спекулировать на символическом потенциале легенд и преданий. В ходе частной беседы художник намекнул, что на данный момент он пришел к заключению, что «всё это липа», и посоветовал обратить внимание на фильм Вернера Херцога «Колокола из глубин» (1993). Кстати говоря, работы Херцога не раз становились предметом пристального изучения антропологов. Так, Илья Утехин отмечает в фильмах режиссера огромное количество сцен, которые «любопытны с этнографической точки зрения». В упомянутой же киноленте встречается еще один интересный маргинальный персонаж «бестиария» Антufьева — Виссарион. Когда художник был ребенком, окружающие часто обсуждали Виссариона — некогда сотрудника ГАИ Сергея Торопа, ставшего затем лидером деструктивного культа «Церковь последнего Завета».

Для понимания магической практики и герметичного мира художника стоит обратить внимание на первую персональную выставку Антufьева «Объекты защиты» (2008). Название говорит само за себя: отобранные художником предметы наделены предельно личным смыслом оберегов. Среди куриных лапок, вышивок, ритуальных кукол и прочего околшаманского инвентаря на выставке были представлены и частицы тела автора и его родственников. В основном это были волосы и ногти — то есть те части тела, которые продолжают расти еще некоторое время после смерти человека. Выставляя эти вещи напоказ, отторгая их от себя, художник, с одной стороны, дает увидеть свою тревожность, страх за пространство «внутреннего». С другой стороны, он символически возлагает себя на жертвенный алтарь, то есть представляет на обозрение, манифестируя как наличие личного универсума, так и героическую готовность сопротивляться вторжению.

В одном диалоге Антufьев как-то обронил, что, работая с «проблемами тленности», для многих произведений он специально старается выбирать «хрупкие», недолговечные материалы, которые «должны обладать внутренними соответствиями». Известный французский социолог, член клуба Эранос и основатель социологии воображения Жильбер Дюран в знаменитом труде «Антропологические структуры воображения» предложил подвижные и эф-

фективные теоретические конструкции для осмысления природы мифа, структуры воображения и страха смерти. Оставив в стороне множество теоретических ходов и терминов, вводимых в этой книге, обратимся к представленному там изысканному определению субстанции времени. Дюран понимает время как безусловное приближение к смерти. Имажинэр (его термин, означающий тотальную форму воображения) заполняет все пространство между рождением и смертью, но смерть неминуемо прерывает его. Антufьев, зная о конечности сущего, но стремясь ее преодолеть, намеренно привлекает воображение, пробуя претворить его в новые формы. Но очевидно, что вечность беспредельна, а материал конечен, и потому художник соглашается на временный союз. Он выбирает хрупкие материалы, которые со временем истончаются и приходят в негодность, выпуская заключенную в них символическую и духовную субстанциальность. Но она не улетучивается в пустоту, а сливается с вечностью. Антufьев разделяет «твердое убеждение, что даже уничтоженная вещь продолжает существовать, [и всегда остается] какой-то ее отпечаток. Во всяком случае, если вещь сделана по верной формуле».

Хотелось бы избежать полагающегося исследовательским текстам резюмирующего заключения, собирающего воедино все высказанные максимы. Вопросы, которые поднимает Евгений Антufьев, по своей природе предельно личные, и отношение к ним каждый волен формировать сам. Нам же представляется правильным закончить это размышление словами художника, в которых, несмотря на исходную прозаическую форму, звучит поэзия: «Где взять слова, чтобы описать пустырь за городом, полный выброшенных стекол, которые сверкают на солнце? Зиму в Туве, когда птицы падают с веток от мороза? Мраморный куб во дворе санатория, куда мы с мамой часто ездим? Лиловые волосы бабушки? Чувство, когда острый нож рассекает сухожилия?»

В своем последнем, сокровенном и неявном значении эти слова предостерегают нас: все мы в этом мире транзитные пассажиры.

Андрей Мизиано

Родился в 1987 году в Москве.

Антрополог, куратор. Живет в Москве.



Рина Сполингс, «Флаг», 2008.
Предоставлено Campoli Presti

Анна Арутюнова

Многоликая Рина.

Способы взаимодействия художника с коммерческой системой искусства

В 2005 году в нью-йоркской галерее *Haswell-Idiger & Co* состоялась первая персональная выставка начинающей художницы Рины Споллингс. Она называлась «Одна-единственная» (*The One & Only*) и представляла собой инсталляцию из флагов на вмонтированных в стены флаштоках — словно художница хотела украсить галерею к государственному празднику. Но замысел состоял вовсе не в том, чтобы создать торжественное настроение: развесив собственные, авторские флаги в пространстве галереи, Споллингс словно бы временно «захватила» территорию арт-дилера, поставила под вопрос его полномочия, потребовала пересмотреть границу между творчеством и коммерцией — между созданием и продажей произведений искусства. Первая выставка Споллингс сразу обозначила волнующие ее проблемы: иерархия в художественной сфере, неопределенное, двусмысленное положение художника при столкновении с коммерческими аспектами художественной деятельности.

За прошедшие с тех пор десять лет тема взаимодействия творчества и коммерции где только не обсуждалась и уже порядком потеряла новизну. Благоприятная экономическая ситуация в начале нулевых годов, перераспределение богатств после финансового кризиса 2008 года, изменившееся отношение музеев и государственных институций к взаимодействию с частными спонсорами — все это привело к тому, что рынок искусства стал не просто частью художественной жизни, а фактором, который в большей или меньшей степени влияет практически на любое

творческое действие художника или куратора. И нет ничего удивительного в том, что в середине нулевых на нью-йоркской сцене появилась Рина Споллингс, которая в художественной форме ответила на вызов экономической ситуации. Но зачем возвращаться к ее опыту сегодня, когда дискуссии о рынке уже кажутся банальностью?

Прежде всего потому, что художницы Рины Споллингс не существует — это вымысел, образ, возникший в результате коллективного творчества. Этот персонаж соединяет в себе художника, дилера, галериста, он одновременно и индивидуум, и группа. Впервые Рина Споллингс появилась в литературном произведении — в одноименном романе, написанном нью-йоркским объединением художников *Bernadette Corporation*¹. Роман воплощал в жизнь главный принцип творческой группы *Bernadette Corporation*: ее члены отрицали значимость индивидуального вклада в художественные проекты, заменяя имя автора логотипом корпорации, своеобразной коллективной маской. Анонимность авторов романа (в общей сложности это несколько десятков человек), повлекшая за собой многовариантность развития сюжета, стала важным приемом построения текста. По существу, в романе, действие которого разворачивается в Нью-Йорке вскоре после взрывов 11 сентября 2001 года, нет сюжета в традиционном понимании. Перед нашими глазами проходит цепочка трансформаций главной героини. Она примеряет на себя образы разных персонажей мира современного искусства. В начале повествования



Рина Сполингс, «Портреты дилеров (Мэри Бун)», 2007. Предоставлено Campoli Presti



Рина Сполингс, «Новые дилеры», деталь, 2013. Предоставлено Campoli Presti

героиня работает смотрительницей в музее; затем находит себя в модельном бизнесе и становится высокооплачиваемой моделью, демонстрирующей нижнее белье; попадает на благотворительный концерт группы *The Strokes*, во время которого беседует со Славоем Жижекком, после чего пляшет до упаду в ночном клубе *Waste* с Карлом Лагерфельдом. Ее сюрреалистическое, если не сказать галлюцинаторное, путешествие в пространстве Нью-Йорка, не имеющее отчетливого начала и конца, приводит ее в ряды анархистов, протестующих против правительства. Затем противостояние властям и капиталистической системе трансформируется в музыкально-танцевальное шоу-протест «Битва на Бродвее»...

Роман «Рина Сполингс» представляет собой попытку сконструировать дискретную личность, разрушить индивидуальное начало. Образ главной героини рассыпается на множество частей, фрагментов, отражений. Собирать эти части можно по-разному, но результат всегда будет один и тот же: некий усредненный (но ни в коем случае не стандартный) персонаж, который в каждый момент своего существования находит-

ся в точке бифуркации. Эти свойства Рина Сполингс сохранила и тогда, когда шагнула за пределы литературного произведения. Выход в реальный мир произошел во многом случайно и, возможно, свидетельствует о тактическом промахе авторов романа, столь заботившихся об анонимности, но так и не сумевших хорошенько замести следы. По крайней мере два художника, чье участие в создании романа не подлежит сомнению, — Эмили Сандблэд и Джон Келси — управляли небольшой галереей в Нью-Йорке, не имевшей названия; когда посетители галереи выражали желание познакомиться с директором, Сандблэд и Келси отсылали их к Рине Сполингс.

«Подобно виртуальным действующим лицам видеоигр, также именуемым аватарами, эти придуманные художниками персонажи не имеют сущностной связи с реальной личностью или идентичностью. Они представляют собой дистанционно управляемые аватары, которые, подобно их виртуальным родственникам из игрового мира, могут отправляться в места или выражать значения, недоступные для существа из плоти и крови. Другими словами, аватары «освобождают» художников от их фактической иден-



Рина Сполингс, «Новые дилеры», деталь, 2013.
Предоставлено Campoli Presti



Рина Сполингс, «Новые дилеры», деталь, 2013.
Предоставлено Campoli Presti

тичности, позволяя им выдвигать коллективные, воображаемые или утопические формы самости или субъективности»², — говорят авторы энциклопедии «Искусство с 1900 года», описывая практику создания аватаров, вымышленных персонажей, своего рода реди-мейд художников, существующих одновременно в реальном и виртуальном пространстве. В случае с Риной Сполингс мы имеем дело не только с художником, который ведет активную выставочную и коммерческую деятельность, но и с Риной — вымышленным арт-дилером и с Риной — номинальным владельцем реальной галереи, где выставляются другие художники. Сполингс — это коллективный проект и коллективно созданный персонаж, который работает в разных сферах творческой жизни: в галерейной, музейной, выставочной, литературной, в сфере модной индустрии и т.д.

Рина-художник, как мы уже видели на примере выставки «Одна-единственная», начала с того, что использовала свою коллективную и анонимную сущность, чтобы вести партизанскую войну против рыночной системы современного искусства. За выставкой в Нью-Йорке, где она обозначила захват художником сферы рынка и симво-

лично отпраздновала победу, расставив по галерее флажки с флагами, последовала выставка в Цюрихском Кунстхалле под названием «Как приготовить волка» (*How to Cook a Wolf*, 2007). Экспозиция, посвященная новым формам коллективного творчества, которые особенно бурно развиваются на фоне коммерциализации искусства и распространения медиа, состояла из серии портретов художественных дилеров. Выбрав нескольких героев, часто упоминающихся в заметках о светской жизни, Рина Сполингс написала их маслом на холсте в намеренно традиционной манере. Затем художница сделала из картин открытки вроде тех, которые можно найти в сувенирном магазине, и расставила их в вертящейся стойке, так что посетители могли унести открытку-портрет с собой. Сделав из художественного дилера объект искусства и буквально пустив его образ по рукам, Сполингс попыталась посягнуть на статус «священной коровы», которым сегодня обладают крупные галеристы. Эту серию портретов она повторила в 2013 году.

Впрочем, назвать эти «диверсии» успешными можно с трудом хотя бы потому, что Сполингс,

как и любой современный художник, пытающийся работать с традиционными видами искусства, сталкивается с проблемой несоответствия критического содержания и декоративности результата. Работа визуально нейтральна, а значит, может в равной степени рассматриваться и как критика, и как комплимент — и в итоге превращается в необязательный комментарий к известным сюжетам. Этот дисбаланс особенно заметен на примере Рины-художницы, которая от открытой, ироничной, но безобидной критики коммерческой системы постепенно переходит к вариациям на тему произведения искусства без автора. Одна из последних ее серий, показанная в Берлине в феврале 2015 года, — это холсты, которые «изображают» траекторию движения робота-пылесоса; теперь между «реальными» авторами и реальными зрителями два фильтра — вымышленный художник и автоматизированный творческий процесс, в котором не отыщешь и следа индивидуальности. Серии «Поздние марины» (*Later Seascapes*) и «Богемский грав» (*Bohemian Groove I*), созданные при помощи пылесоса, являются размышлением о роли искусственного разума в творчестве. Но в них Сполингс лишь продолжает критиковать старую модернистскую идею об авторстве и уникальности произведения, по-прежнему ключевую для современного рынка искусства.

Кроме того, нельзя не отметить, что в своей борьбе с концепцией индивидуального авторства, которое создает рыночную стоимость каждого конкретного предмета искусства, создатели Сполингс рискуют уйти в другую, не менее подверженную коммерциализации область — в конструирование мифов. Современный миф, возникающий в мире медиа, коммуникаций, безличного общения и безналичной оплаты, вовсе не должен повествовать о чем-то реально, пусть и бездоказательно, существующем. Достаточно, чтобы он говорил о чем-то очень необычном. Сложно объяснить поразительный успех Сполингс в коммерческих галереях мира (ее выставки в Нью-Йорке, *Camposi Presti* в Лондоне) только умелым сочетанием визуальной легкости с ненавязчивой критикой; имя Рины Сполингс окутано мифом.

Не исключено, что отчасти это заслуга коммерческой галереи *Reena Spaulings Fine Art*, которая в течение последних десяти лет открывает

возможность эксперимента для реальных художников, рассматривающих рынок искусства как пространство критики, исследования и игры. Проявляя интерес к художникам, которые прежде не были представлены в галереях Нью-Йорка, отдавая предпочтение тем, кто уже некоторое время работает в сфере искусства (в отличие от галерей, которые разыскивают таланты из числа только что получивших дипломы выпускников американских колледжей), поддерживая художников, которые параллельно строят карьеру в других областях, галерея *Reena Spaulings Fine Art* добилась значительной международной известности. На многих крупных ярмарках современного искусства имя Сполингс можно увидеть и в названиях галерей-участниц, и в числе художников.

Рина-художник — это аватар, который использует группа авторов; однако по мере восхождения Сполингс по «карьерной лестнице» мира искусства ее образ все больше связывается с одной из ее реальных создательниц — художницей Эмили Сандблэд. Несмотря на попытки сохранить коллективность как неотъемлемую часть образа Сполингс, Сандблэд оказывается человеком, на которого замыкаются все идентичности Рины: художника, владелицы галереи и литературного героя. Рина все чаще предстает как альтер эго, а не независимый «аватар». Премущественность в методах (предпочтение безобидных диверсий) особенно четко просматривается в акции, которую Сандблэд провела в 2011 году в рамках своей персональной выставки *¡Qué Bárbara!* в нью-йоркской галерее *Algis Greenspon*. Специально для выставки она написала огромный автопортрет, который одновременно служил афишей мероприятия. За несколько дней до вернисажа Сандблэд отправила картину в аукционный дом *Phillips de Pury* (с 2013 года *Phillips*), специалисты которого тут же выставили работу на дневные торги. Лот, название которого состояло из анонса выставки с указанием времени и места ее проведения³, был продан за \$37,5 тысяч, что превысило самые радужные ожидания аукционистов (предварительно работа оценивалась примерно в \$10–15 тысяч). «Демонстрация и продажа картины на *Phillips* — это реклама выставки художницы и произведение, отсутствие которого будет частью ее выставки в галерее. Таким образом, это произведение распадается на два: картину и перформанс»⁴, —

говорилось в каталоге торгов аукционного дома. В то же время сама Сандблэд описывала этот шаг как «нелогичный, намеренно саморазрушительный», шаг, которого художник не должен совершать, потому что «аукционный дом — это унижительный для искусства контекст». Страница из каталога, на которой помимо репродукции картины были напечатаны обычные аукционные сведения вроде провенанса и финальной цены, была в результате использована в качестве афиши выставки.

Распределение ролей, при котором дилер берет на себя право практически единолично влиять не только на коммерческую судьбу произведений художника на рынке искусства, но и на путь художника в некоммерческой сфере, вызывает все большее негодование со стороны авторов. Они начинают искать альтернативные пути взаимодействия с рыночной системой — и создание «аватара», вымышленного образа, за которым стоит коллектив, становится удачным способом борьбы художника с системой рынка искусства. Постоянное ускользание от определений, бесконечная смена образов, жонглирование идентичностями были с самого начала заложены в «проект» Рины Сполингс. Для чего? Чтобы изменить сложившиеся правила мира искусства, особенно в его коммерческой части. По сути, способ взаимодействия художника с рынком, явленный в образе многоликой Сполингс, подразумевает, что художник может остаться художником в коммерческой сфере только за счет того, что принимает чужое обличье.

Характерно, что Эмили Сандблэд никогда не говорит о собственном жизненном пути с полной серьезностью. Она называет себя «воскресшим художником», подразумевая, что не полностью отдается этому делу. Для нее быть художником значит иметь возможность на некоторое время «убежать» от другой работы, работы галериста. Кроме того, она певица и часто поет на открытии собственных выставок и во время своих перформансов. В своих постоянных перевоплощениях и смене ролей Эмили Сандблэд оказывается очень близка Рине Сполингс. Обе они участвуют в маскараде, где художник — это одновременно реальный и вымышленный персонаж, где роли галериста, автора произведения искусства, куратора и критика сплавлены вместе, и из этого сплава формируется портрет современного творческого деятеля.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Bernadette Corporation* — название объединения, созданного в 1994 году тремя художниками: Джоном Келси, Антеком Валжаком и Бернадет Ван Хи. Особенность коллектива в том, что его состав с самого начала был нестабильным. Основатели группы разрабатывали совместные проекты со множеством приглашенных авторов и всегда делали акцент на анонимности участников, ограничиваясь логотипом *Bernadette Corporation*. В начале 90-х такая форма творческого объединения, как корпорация, была в новинку и позволяла эффективнее критиковать устоявшиеся нормы мира искусства. Неопределенными оставались и цели коллектива — его создатели постоянно меняли род деятельности. Первым проектом группы стала линия одежды в городском стиле с намеком на гламурные образы парижской моды. Затем корпорация перепрофилировалась в издательский дом, выпустивший несколько номеров журнала *Made in USA*. Журнал был назван так в честь одноименного фильма Жан-Люка Годара, и в нем печатались самые разные материалы: от рецензий на коллекции одежды категории масс-маркет до философских статей. Следующим важным событием в творческом развитии корпорации стало создание романа «Рина Сполингс», тотчас ставшего популярным в мире современного искусства. Наконец, самую громкую выставочную историю имел проект 2011 года, когда коллектив *Bernadette Corporation* представил видео «Избавься от себя» (*Get Rid of Yourself*). Для его создания были использованы видеоматериалы антиправительственных протестов, проходивших во время встречи «Большой восьмерки» в Генуе в июле 2001 года. В документальное видеоповествование были вмонтированы сцены с известной актрисой Хлоей Севиньи, которая произносила на камеру текст, выкрикиваемый толпой во время протестов.

² Фостер Х., Краусс Р. и др. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 764.

³ Лот назывался: *Albus Greenspon Gallery*. May 2011. Emily Sundblad "¡Qué Bárbara!". 212-255-7872. Opening Hours: Tues-Sat 10-6. albusgreenspon.com, 2011.

⁴ Lot 364 // Part II Contemporary Art, 13 May 2011, New York, Phillips de Pury & Company. P. 230.

Анна Арутюнова

Родилась в Москве.

Историк искусства.

Автор книги «Арт-рынок в XXI веке» (2015).

Живет в Москве.



Владимир Сальников, «Споры об искусстве», 2009. Предоставлено Ниной Котел

Богдан Мамонов

Спор об искусстве

Для Иудеев я был как Иудей, чтобы приобрести Иудеев; для подзаконных был как подзаконный, чтобы приобрести подзаконных; для чуждых закона — как чуждый закона, — не будучи чужд закона, [...] для немощных был как немощный, чтобы приобрести немощных. Для всех я сделался всем.

1-е Кор. 9:20-22

Парацельс умер добрым католиком, в удивительнейшем противоречии со своей языческой философией. Нельзя сказать, что католицизм был для него просто стилем жизни. Он был для него столь само собой разумеющейся и непостижимой данностью [...]

Он не соответствовал ни вкусам университета, ни представлениям высокочтимой публики. [...] Там он вызывал скандал тем, что читал лекции на языке слуг и служанок, у публики тем, что появлялся на улице не в служебном одеянии, а в лаборантском халате. [...] Его обзывали «сумасшедшей бычьей головой» и «лесным осликом из Айнзильдена». А он отвечал тем же и, подобно им, на изысканно грубом языке — зрелище весьма неприглядное.

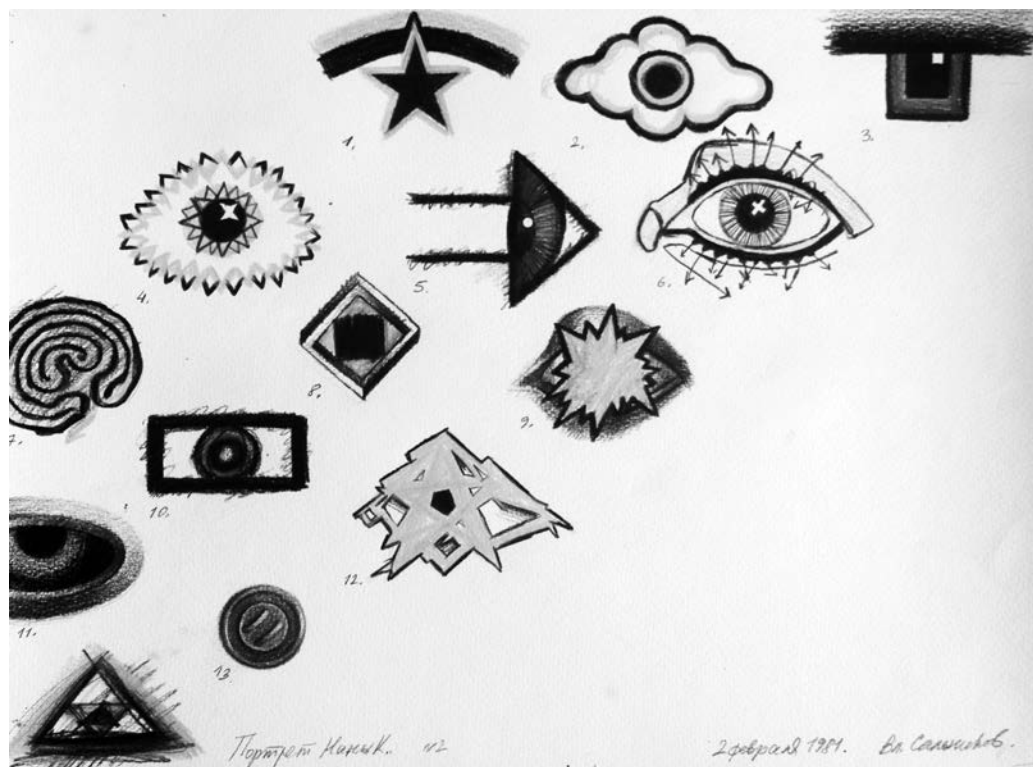
К. Юнг. Доклад, прочитанный на собрании литературного клуба города Цюриха, где родился Парацельс. 1929

Если читатель переведет взгляд на соседнюю страницу, он увидит там репродукцию картины Владимира Сальникова «Спор об искусстве». Я хочу сделать отправной точкой своего размышления анализ этой работы, которую я не просто считаю лучшей русской картиной последнего десятилетия — для меня она стала неким ключом к пониманию лично-

сти художника. Те, кто хорошо знал его (а таких людей множество), могли бы засвидетельствовать, что Володю (или, как он любил представляться, Вову) Сальникова нельзя было свести к одной ипостаси, будь то даже ипостась живописца или мастера. Подобно Протею, он всегда ускользал от определений и фиксаций, от тенденций нашей эпохи, когда всякий человек — это прежде всего имидж.

Но как не испытывать смущения, берясь за эту задачу? Ведь речь идет о Картине с большой буквы, претендующей на некое всеобъемлющее окончательное высказывание, — однако Картине нет места в мире. Она противоречит проектности современного искусства, частью которого все же был Сальников. Более того, как я упомянул, он постоянно менял образы — можно сказать, он сам был «проектом», и в этом он схож со своими коллегами-современниками — старшими ли, как Соболев и Пригов, или младшими, как Влад Монро.

В то же время картина (а, как я надеюсь показать, перед нами именно картина в полном смысле слова) заведомо предполагает творца, того, кто, благодаря своей неколебимой внутренней цельности, способен аккумулировать токи мира и фокусировать их в единственной точке — произведении. Как примирить это противоречие? Как можно было быть одновременно творцом (сама по себе подобная претензия в современном мире выглядит почти чудовищно) и лицедеем, про которого даже близкие друзья не всегда могли сказать, кто он на самом деле. Этот парадокс Сальникова прекрасно выразил Юрий Пластинин, сказавший мне на вечере его памяти, что знакомые иностранцы не могли понять, как Владимир мог совмещать в себе православие,



Владимир Сальников, из серии «Портрет Нины К.», 1981. Предоставлено Ниной Котел

буддизм и сталинизм. Западное плюралистичное, но вместе с тем рациональное сознание оказалось неспособно постичь столь шокирующую идеологическую простоту. Что касается друзей и доброжелателей Володи, им оставалось отговариваться банальностями вроде пресловутого «эпатажа» или «персонажности», свойственной современному художнику.

Но вернемся к «Спору об искусстве». Перед нами бытовая сцена. Кажется — а возможно, так и есть, — что «первой реальностью» для художника был мимоходом сделанный фотоснимок. Действие, очевидно, происходит в квартире самого Сальникова, которая была для него и мастерской, и кельей, и спальней. Граф Ксавье де Местр, забытый сегодня французский писатель начала XIX века, оставил нам небольшое сочинение «Путешествие по моей комнате». В этой странной повести, которую можно было бы

назвать чуть ли не предтечей московского романтического концептуализма, автор доказывает, что для познания мира нет нужды выходить за пределы собственной комнаты. Сальников никогда не разделял подобного мнения — наоборот, он очень любил путешествия. Но как художник он достигал наибольшего успеха, когда методично и холодно исследовал мир, находящийся на расстоянии вытянутой руки: женские уши и гениталии, собственная комната... В одном из своих инсталляционных проектов в начале нулевых он заставил зрителей воспринимать искусство на ощупь. Чтобы ознакомиться с объектами, им приходилось засовывать руку в небольшие мешочки — эротический подтекст здесь очевиден.

Кто же изображен на картине? Анфас к нам и к своей собеседнице сидит жена Владимира, замечательная художница (это важно!) Нина Котел. Другая женщина стоит лицом к ней, и мы, зрители, видим ее обнаженные ягодичы,

которые кажутся особенно мощными по контрасту с маленькой остриженной головой. Эта сцена выглядит почти непристойно — возможно, оттого, что на второй женщине надета ярко-красная майка, едва доходящая до пояса, а может быть, потому, что современные реалии и развитие альтернативных сексуальных практик привносят в эту ситуацию специфическую двусмысленность. Я не стал бы заострять на этом внимание, но, говоря о Сальникове, нельзя не отметить, что в его картинах и рисунках немало образов, балансирующих на грани непристойного, а иногда и переходящих эту грань. Чего стоит только огромное изображение влагалища, некий паравраз «Начала мира» Курбе, которым Сальников шокировал неискушенных зрителей в начале девяностых... Но странное дело, в этих картинах отсутствует «желание», соблазн, который, пусть и негласно, стал главной темой

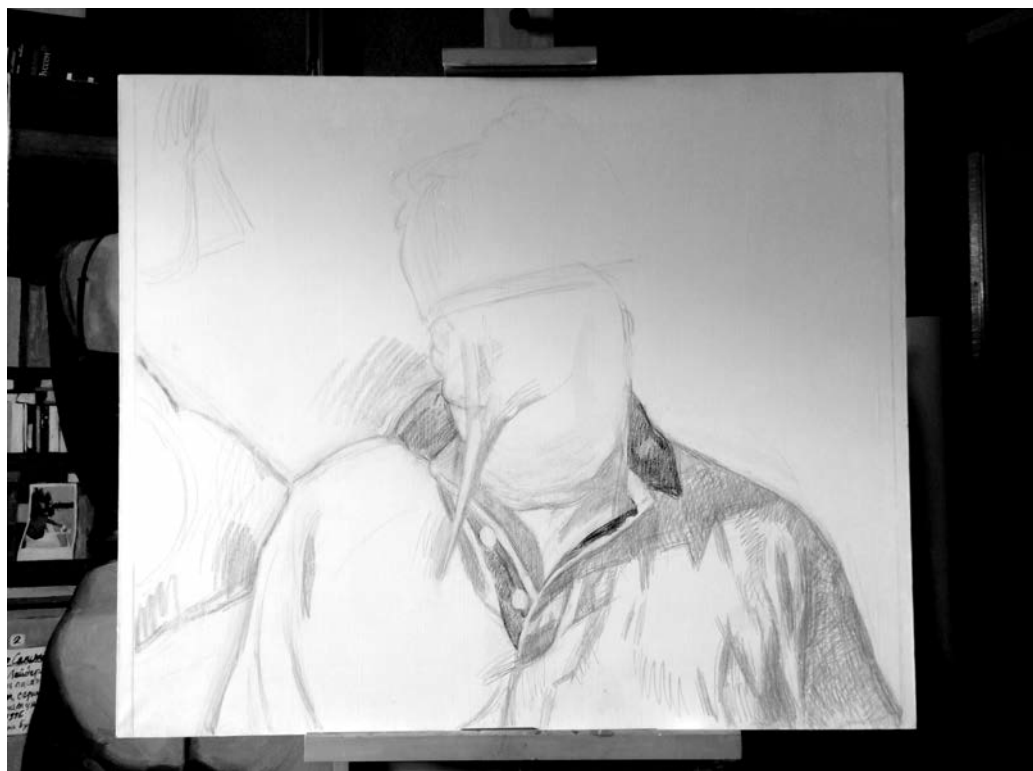
русского «актуального» искусства нулевых. Работы живописцев того времени — Пушницкого, Шорина, даже поздних Дубосарского и Виноградова — буквально пропитаны эротикой. Может быть, благодаря этой «неэротичности» Сальникову удалось не стать востребованным товаром на художественном рынке (что порой вызывало и удивление — мастер-то он был выдающийся).

Но вернемся к «Спору». Я коснулся отсутствующего в этой картине эротизма, который вроде бы подразумевается сюжетом, для того чтобы раз и навсегда покончить с пониманием Сальникова как «певца женского тела» и обратиться к другим, более сложным трактовкам.

Я уже упомянул, что сидящая женщина — жена Сальникова Нина Котел, сама художник (как мастер Сальникову не уступающая). Но не менее важно и то, кто ее собеседница. В мос-



Владимир Сальников, из серии «Кефир фруктовый», 1982. Предоставлено Ниной Котел



Владимир Сальников «Незаконченный автопортрет», 2015. Предоставлено Ниной Котел.

ковских кругах, связанных с современным искусством, она хорошо известна. Это Сандра Фримель — немецкий искусствовед, много лет исследующая русское искусство (в частности, историю российского павильона в Венеции). Нам, людям, воспитанным в современной культуре, эти биографические подробности могут показаться неуместными — в конце концов, какая разница, кто изображен на картине, если наш искушенный взгляд видит перед собой пятна и линии, формы и ритмы, а лучше сказать, игру языка и знаков. Если мы и способны, разглядывая произведение современного искусства, узнать конкретных людей, то они скорее будут для нас символами, но никак не живыми историческими личностями. Однако в данном случае мы имеем дело с картиной в классическом смысле слова, то есть с таким произведением, которое включает в себя весь спектр инструментов познания, а значит, исторический и био-

графический аспект здесь оказывается так же важен, как и чисто изобразительный. Сальников ухитряется создать напряжение между обыденностью фотоснимка (он считал, что художник вправе использовать в работе любые средства, в том числе фотографию) и символической сценой, отсылающей ко всей истории искусства вообще. Перед нами не просто утренняя беседа двух женщин — картина неизбежно прочитывается как вариация на классическую тему взаимодействия художника и модели. Все — позы, одежда, положение тел — подталкивает нас к мысли, что сидящая женщина в этой сцене выступает как художник, а стоящая — натурщица, которая в то же время является музой, вдохновляющей художника. Интересно, что Сальников, обращаясь к классическому сюжету, выворачивает его наизнанку и заставляет зрителя смотреть под иным углом. Если в традиционной композиции художник всегда мужчина, то здесь —

женщина. Благодаря этому картина из бытовой сцены превращается в символ времени, когда гендерная модель претерпевает радикальный слом: женщина занимает место художника, а мужчина, узурпировавший роль «творца» на протяжении веков, оказывается вдруг вне процесса. И в самом деле, где в этой двусмысленной сцене место художника-мужчины? Его роль также двусмысленна. Он то ли пассивный наблюдатель, лишенный кисти, бессильный перед творческим потенциалом женщины, то ли, наоборот, художник, который чувствует всю уязвимость, всю ненадежность своего места — места творца — и уходит в тень: маскируется под наблюдателя, лицемерно отдавая роль «художника» женщине. Недаром Нина, совершенно открытая взгляду, изображена лицом к зрителю, тогда как модель развернута спиной и обнаженным задом... на самом деле, не столько к зрителю, сколько к замаскированному автору. Глядя на картину и держа в уме ее название («Спор об искусстве»), я не могу не вспомнить другой спор двух кураторов (или, лучше сказать в данном контексте, «кураторш»), который когда-то произвел на меня сильное впечатление. Одна из них, более молодая и восторженная, заявила, что в последние десятилетия наметились перемены в том, какое место занимают женщины в художественном мире: все больше и больше женщин получают доступ к постам кураторов крупных художественных форумов, все больше женщин находят свое место в искусстве — и это несомненный успех борьбы феминисток за равноправие.

Другая, более маститая и опытная, трезво указала своей юной коллеге на то, что, хотя указанные факты имеют место, это отнюдь не результат усилий феминисток, а прямое следствие кризиса искусства, и особенно кризиса художественного рынка. Мужчины, по ее мнению, активно действуют только в тех сферах, где вращаются деньги, легко уступая женщинам внешне эффектные, но малозначимые роли в социальной жизни.

Не пытаясь анализировать тот «спор об искусстве», я лишь хочу подчеркнуть, что «Спор об искусстве» Сальникова отсылает нас и к этой проблематике тоже. Разумеется, «Спор» не сводится только к гендерной теме, я лишь показал на этом примере, как худож-

ник минимальными средствами превращает расхожий жанровый сюжет в рассказ об эпохе с ее непростыми вопросами.

Что такое, собственно, картина? Вопрос не случаен, и дело вовсе не в пресловутой «смерти живописи» — живопись давно и успешно воскресла, да, пожалуй, и не единожды. Просто мы живем в проектную эпоху, когда картина в полном смысле слова, картина-шедевр, то есть такое произведение, в котором действительно фокусируется мир, как будто невозможно. Мы принимаем как данность, что мир слишком раздроблен, слишком многообразен, чтобы можно было схватить его в одной картине, мы отказываем современному художнику в праве на целостный взгляд, на волю и способность к синтезу. Мы верим в проект, забывая, что мир за последние несколько десятилетий слишком изменился, и вера в последовательный прогресс — условие любого проекта — окончательно подорвана. Мы не замечаем, что снова востребованной становится авторская позиция, основанная на максимально всеохватывающем взгляде на мир. Нас раздражает и шокирует тот факт, что в своих текстах и высказываниях Сальников выступал то как апологет теократического фашизма, то как марксист, а то вдруг как буддист. Чтобы успокоить себя, мы говорим на вечере его памяти, что он был современным художником, виртуозно меняющим личности. Так, конечно, проще. А может быть, предположить, что Сальников как художник просто *видел* мир во всей его сложности и многообразии. Может быть, он был именно *современным* художником в полном смысле слова, который, по выражению апостола Павла, «для всех стал всем», и его позиция — это не смена масок, а лишь умение охватить мир, чтобы... да чтобы увидеть его как картину!

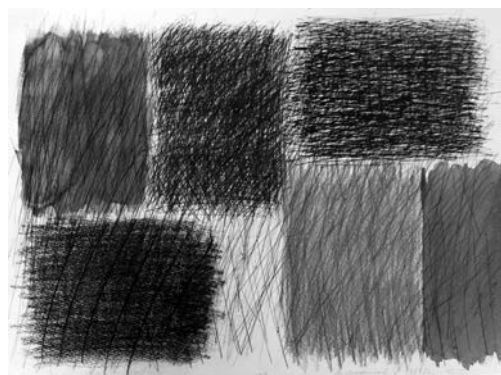
И не случайно несколько лет назад, давая интервью Леониду Лернеру, Владимир Сальников сказал: «Общая картина мира, которую может установить лишь *Картина*, остается за пределами задач современных художников вообще и живописцев в частности». Сам он, напротив, ставил перед собой именно эту задачу, провидя, что она должна стать созвучной эпохе.

Но какой эпохе? Прошло не так много времени со знаменитой 11-й «Документы», на ко-



Владимир Сальников, проект «Спасение пространств», 1994–1997. Предоставлено Ниной Котел

торой прозвучал вопрос, вдохновленный Бодлером: «Является ли современность нашей античностью?». Но можем ли мы спросить так? По-прежнему ли мы находимся в современности? И если да, то та ли это современность или она как-то трансформировалась? Что, собственно, наследует античности? Эпоха Возрождения? О да! Но не только Ренессанс, а вся европейская культура, включая ту самую современность, в которой мы опять ищем следы античности. Однако хронологически античности наследует Средневековье. И мне представляется, что все приметы нашей эпохи свидетельствуют о наступлении «нового Средневековья», хотя отнюдь не в бердяевском смысле, а скорее в том, о котором пишет Умберто Эко в эссе «Средние века уже начались». Не чувствуя в себе сил соперничать с таким блестящим мыслителем, я хочу привести несколько цитат из его текста: «Огромная мировая империя, которая разваливается, мощная ин-



Владимир Сальников, из серии «Помазок», 1982. Предоставлено Ниной Котел.

тернациональная государственная власть, которая в свое время объединила часть мира с точки зрения языка, обычаев, идеологии, религии и технологии и которая в один прекрас-

ный момент рушится из-за сложности собственной структуры. Рушится, потому что на границах насаждают «варвары», которые не обязательно необразованны, но которые несут новые обычаи и новое видение мира. Эти «варвары» могут врываться силой, потому что хотят завладеть богатством, в котором им отказано; или могут просачиваться в социальную и культурную материю господствующей мировой империи, распространяя новые верования и новые взгляды [...] Империя сама подточила себя, с равной готовностью приняв александрийскую культуру и восточные культуры Митры или Астарты, заигрывая с магией, новыми учениями об этике сексуальных отношений, различными надеждами и представлениями о спасении. Империя включила в себя новые расовые компоненты, в силу обстоятельств упразднила многие жесткие классовые деления, уменьшила различие между гражданами и не-гражданами, между патрициями и плебеями, сохранила разделение по богатству, но размыла различия между социальными ролями».

Можно было бы продолжить и увидеть очевидное сходство, скажем, в возрождении религиозности, причем зачастую в самых диких и фундаменталистских формах. Религиозности, связанной с антигуманизмом, направленной на разрушение и тем не менее угрожающей сокрушить скептицизм западного человека. Религиозное равнодушие позднего Рима было преодолено христианством, причем не только в его классическом изводе, но и в виде бесчисленных сект и ересей, от манихеев до катаров, наводнивших средневековую Европу. Можно говорить о современных технологиях, столь сходных с магическими и алхимическими практиками. Можно говорить о кризисе старых и мучительном рождении новых образовательных практик и о множестве других вещей. Разумеется, надо помнить, что подобные аналогии всегда носят игровой характер, что все эпохи одновременно и похожи одна на другую, и в то же время уникальны. Но, исследуя поразительную фигуру Владимира Сальникова, трудно не поддаться соблазну и не рассматривать его именно в контексте «нового Средневековья».

Возвращаясь к проблеме, поставленной еще в начале этого текста: очень важно не

спутать многообразные проявления личности, высвечивающие масштаб и глубину этой личности, и ролевое разнообразие постмодернистского субъекта, лишенного центра и маскирующего внутреннюю пустоту посредством замены личности персонажем. На самом деле, если и можно говорить о проекте Сальникова, то это отнюдь не его многоликость, которую многие принимали за персонажность. Его проект — поистине титаническая задача по преодолению проекта как сферы художественной активности во имя картины как подлинного взгляда на бытие. Задача эта, даже при всей невероятной одаренности Сальникова, представляется почти невыполнимой. И здесь невозможно не упомянуть еще одну его картину — неоконченный автопортрет в образе Буратино. Работа над этим полотном была прервана смертью художника, но, благодаря организаторам его прощального вечера в ГЦСИ, появилась возможность ее увидеть. Художник успел лишь наметить будущее произведение (каким оно должно было стать, мы знаем по существующему эскизу). Крайне симптоматично, что Сальников, будучи чрезвычайно артистичным (почти нарциссичным) при создании своего имиджа, не оставил собственных изображений. В своих работах он всегда холодный созерцатель. Тем удивительнее появление его итогового автопортрета. Трудно отказаться от мысли, что в этой работе должно было произойти окончательное самораскрытие Сальникова-артиста, скрытого маской (художник изобразил себя в маске Буратино), и Сальникова-художника, создающего картину мира. И разве не символично, что труд этот остался незаконченным, а вместо лица (или все-таки маски) осталось белое пятно? Но эта победа смерти над бытием художника не окончательна — свое послание, или, если угодно, завещание, Сальников оставить успел. А значит, мы остаемся с надеждой, что истинная Картина мира еще грядет.

Богдан Мамонов

Родился в 1964 году в Москве.

Художник, куратор.

Живет в Москве.

Павел Арсеньев

Медийная коммунальность и сопротивление «глухого» большинства



Группа «Что делать?», «Исключенные. В момент опасности», 2014. Предоставлено Дмитрием Виленским

Новый фильм группы «Что делать?» снят в жанре мюзикла — скульптурной композиции. Эта стилистика уже стала визитной карточкой объединения. Однако он заметно отличается от предыдущих работ¹. В нем значительно больше персонажей: в съемках приняли участие студенты первого курса Школы вовлеченного искусства («Школы Розы»), организованной группой «Что делать?» осенью 2013 года в Петербурге. Кроме того, фильм повествует в том числе о дефиците языка, и поэтому в нем нет при-

вычных песен. Смысл выражается не вербально, а с помощью повторяющихся нервических жестов-реплик, топота, шума прыжков, наконец, натурального эпилептического припадка. «Перенаселенность» и отсутствие речи выражают две главные политические интуиции создателей фильма.

Во-первых, мюзикл сочетает метафорическое самоустранение и предельное внимание к фактам личных историй (все зонгшпили группы «Что делать?» используют этот прием смены масштаба). На фоне огромного «уха

общества» (к этому предельно наглядному образу адресуются персонажи в своих попытках «докричаться до общества») те, кого стоило бы называть не актерами, а *участниками фильма*, не просто изображают социальные типы (активиста, представителя сексуального меньшинства, работника-прекария, приезжего), но делятся личными историями политического участия и личным ощущением политического разочарования. Например, они рассказывают, что в декабре 2011 года, когда начались протестные акции, им казалось, что все будет быстро и весело. И признаются, насколько им страшно теперь, когда давление на общество усиливается с каждым днем. Вообще главный сюжетный посыл фильма оказывается весьма обескураживающим: политика делает не столько сильнее (коллективно — хотя не без этого), сколько уязвимее (индивидуально), а конфликт с обществом так и не трансформируется в осознание наличия конфликта в самом обществе. Возникает подозрение, что причиной регрессии политического чувства стало омоложение пестрого сообщества «Что делать?». Набрав «Школу Розы» и включив в свой состав пару дюжин молодых активистов, желающих стать художниками, и начинающих художников, стремящихся к политическому действию, группа «Что делать?» словно впала в пубертат.

Диагноз, который ставят обществу авторы фильма, — аутизм. Можно считать его защитной реакцией социального организма и отдельных его представителей на политические события и на перегруженность медийного пространства: вокруг все ужасно, кошмар надвигается со всех сторон, подавляя все более жестоким абсурдом политических новостей, и нет места, где можно было бы укрыться от политики и избежать коммуникации. Раньше работы группы «Что делать?» критиковали за подозрительный в эпоху постмодерна монументализм, за несовременное стремление четко выражать смысл и избегать разночтений, отчего их стилистика всегда отдавала шершавым и малохудожественным языком плаката — пусть и смягченным самоиронией. В новой работе угроза нависает не только над воображаемым сообществом изгоев, но и над разработанным группой «Что делать?»

в более ранних работах жанром монументального полотна, представляющего панораму современного российского общества в типических фигурах. Все персонажи уже не помещаются в кадр, случаев преследования со стороны государства (и, следовательно, торжества политического над частным) в России стало слишком много, и они происходят безостановочно: если ты гомосексуалист, приезжий рабочий, работник-прекарий, инвалид или представитель другого меньшинства, ты автоматически оказываешься в теневой сфере общества и в зоне внимания критического искусства. Собрать всех персонажей на одной сцене, как это было в предыдущих фильмах «Что делать?», больше не получается. Естественная реакция на умножение и диверсификацию сообщества (исключенных) — отказ от такой модели политической репрезентации общества, как агора, и переход к сетевой (в обоих смыслах слова) организации сообщества. Это отражается и в построении фильма, который представлен в форме четырехканальной видеоинсталляции. Видеоряд мелькает на четырех независимых экранах, только иногда собираясь в развертку одного события. В самом начале мюзикла авторы изображают и свою целевую аудиторию: молодежь, уткнувшуюся в гаджеты. Но если раньше, в 90-е, эта сцена интерпретировалась бы как эскапистский уход в «виртуальную реальность», то сегодня множество персонажей с обращенными к гаджетам взглядами — это сцена политической субъективации и социализации. Соседствуя и синхронизируясь (вспомним репортажи, которые велись прямо с манифестаций), онлайн и офлайн взаимно усиливают друг друга. Мы, зрители, видим не только самих молодых людей, но и то, что происходит у них на экране, как бы подглядываем из-за плеча. Тем самым мы делаемся не сторонними наблюдателями, а членами этого коллектива: следим за политическими новостями, просматриваем видео с задержаниями и прослушиваем записи судебных процессов. Только с помощью интернета (коммуникативно) и сетевой организации уже не уместяющегося в один кадр и на одну сцену коллектива (структурно-политически) возможно построение нового политического тела.

Во-вторых, этот фильм-комментарий или фильм — серия одиночных пикетов инфантильных изгоев (этически безупречных и политически беспомощных) продолжает традицию маленького человека в русской культуре. И это грустные новости. В этой новой петербургской повести (со всем тянущимся за этим жанром шлейфом аллюзий) типическому герою русской литературы — маленькому человеку — противопоставлено глухотавое и не желающее расстаться с этой глухотой «ухо общества». И оно не только напоминает нам о носе майора Ковалева, но, вероятно, и намекает на отсутствие «языка общества» (что много обсуждалось на конференциях, посвященных современной российской ситуации, — в том числе на конференции «Политическое насилие и милитантная эстетика после социализма», которая открывалась показом обсуждаемого фильма). В фильме-мюзикле, пусть и в бесконечно травестированной сюрреалистической форме, группа «Что делать?» продолжает определенную эстетическую, риторическую и политическую традицию. И все же нам представляется, что изображать общество как наделенное только органом слуха значит подразумевать, что на высказывание способна только некая отдельная, выделенная из общества группа лиц — (левые) интеллектуалы и те, кто хотел бы ими стать. И выбор, который остается обществу, — это прислушиваться к директивам или оставаться глухим к ним, что и показано в фильме. Общество (ухо) враждебно, так как оно отказывается выполнять функции, отведенные ему интеллектуалами, совестью нации, обнаруживает своеволие, да и вообще грозит перейти к насилию в ответ на настойчивые призывы интеллектуалов к политической сознательности. (Если я правильно понял, именно общество (ухо) является источником насилия, которому подвергается одна из героинь фильма, оставленная без опеки.) Это симптом разрастающейся идеологической катастрофы: прогрессистская риторика и логика догоняющей политической модернизации (советско-просветительской или неолиберально-капиталистической) разбиваются о мультикультуралистские аргументы, которые выдвигают (со)общества, желающие оста-

ваться в привычном для себя состоянии. Те, кому столь долго отводилась роль уха, более не желают ничего (просветительского) слышать. Более того, они уже наступают и начинают мстить любым цивилизаторским предприятиям, встающим на их пути к новому фундаментализму.

Возросшее количество участников (представителей левой молодежи) в новом фильме группы «Что делать?» выглядит обнадеживающе с точки зрения политической организации общества и довольно современно с точки зрения его информационной организации. Но главный политический посыл и концептуальная метафора фильма, представляющие эстетику и идеологию группы (всегда отстаивавшей просветительскую роль художника-интеллектуала), да и всей русской разночинно-революционной традиции, оказываются болотом, которое угрожает поглотить весь пресловутый освободительный политический эффект новых медиа и пропагандируемых ими способов социальной организации. Сегодня невозможно создать единый нарратив (в том числе и этот фильм — ленту Facebook) из-за изменившихся медийно-коммуникативных условий. Невозможна и политическая организация, построенная на отживших идеологических принципах. Монумент деконструируется, гармония единого социального тела разрушается (уходом одной из участниц). Финальные титры. Повторить просмотр?

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Группа создала несколько фильмов в этом жанре: «Три матери и хор», «Перестройка зонгшпиль. Победа над путчем», «Башня. Зонгшпиль», «Партизанский зонгшпиль. Белградская история», «Приграничный зонгшпиль».

Павел Арсеньев

Родился в 1986 году в Ленинграде.

Поэт, критик, теоретик культуры.

Редактор литературно-критического альманаха «Транслит». Живет в Санкт-Петербурге.