ХЖ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

MOSCOW ART MAGAZINE

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
ВИКТОР МИЗИАНО

Редакторы
ГАЛИНА АВАНЕСОВА
ПОЛИНА ЖУРАКОВСКАЯ
ЛЕОНИД НЕВЛЕР
МАРИЯ ЧЕХОНАДСКИХ

Комикс
ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ

Исполнительный директор
КСЕНИЯ КИСТЯКОВСКАЯ

Ответственный секретарь
ЕКАТЕРИНА КВАШЕНКО

Главный художник
ИГОРЬ СЕВЕРЦЕВ

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

ИРИНА БАЗИЛЕВА *(Москва)*
ДМИТРИЙ ВИЛЕНСКИЙ *(С.-Петербург)*
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН *(С.-Петербург)*
ОЛЬГА КОПЁНКИНА *(Нью-Йорк)*
АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ *(Москва)*
ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ *(Москва)*
ЕЛЕНА СОРОКИНА *(Париж)*
СТАНИСЛАВ ШУРИПА *(Москва)*

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
VIKTOR MISIANO

Senior editors
GALINA AVANESOVA
MARIA CHEKHONADSKIKH
LEONID NEVLER
POLINA ZHURAKOVSKAYA

Comics
GEORGY LITICHEVSKY

Business manager
KSENIA KISTIAKOVSKAYA

Editorial manager
EKATERINA KVASHENKO

Art director
IGOR SEVERTSEV

CONTRIBUTING EDITORS

IRINA BAZILEVA *(Moscow)*
DMITRY GOLYNKO-VOLFSON *(St.-Peterburg)*
OLGA KOPIONKINA *(New York)*
ANATOLY OSMOLOVSKY *(Moscow)*
VLADIMIR SALNIKOV *(Moscow)*
ELENA SOROKINA *(Paris)*
STANISLAV SHURIPA *(Moscow)*
DMITRY VILENSKY *(St.-Peterburg)*

Верстка **ГАЛИНА МУХИНА**

Корректура **НАДЕЖДА ФИЛИППОВА**

GALINA MUKHINA *lay-out*

NADEZHDA FILIPPOVA *proof reading*

Адрес редакции:
125104, Москва,
Большой Палашевский пер., д. 9
тел.: (495) 609 0812 факс: (495) 609 0812
E-mail:martmag@online.ru
http://xz.gif.ru
http://www.guelman.ru/xz/index.html

Moscow Art Magazine office:
9, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia,125104
tel.: (495) 609 0812 fax: (495) 609 0812
E-mail:martmag@online.ru
http://xz.gif.ru
http://www.guelman.ru/xz/index.html

ISBN 0896 - 4397 «Художественный журнал» зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.
Учредители: редакция, ООО «Изд-во “ИМА-пресс”», НТПФ «Велта»

В России и странах СНГ подписка на журнал осуществляется в отделениях связи через каталог Агентства «Книга — Сервис» (117168, Москва, ул. Кржижановского, д.14, корп. 1, тел. 129 2909, факс 129 0154).
За рубежом журнал распространяется фирмой «Наука—Экспорт»/«Nauka—Export» (117997, Москва, ул. Профсоюзная, д. 90, тел./факс: 334 7479, 334 7140).
Subscription from abroad: «Nauka—Export», 117997, Moscow, Profsojuznaya st., 90, tel/fax: 7-495-334 7479,
E-mail: nauka@naukae.msk.ru

В оформлении обложки использован проект **Станислава Шурипы** «Бумажный парад», 2008

ARTSYS 666

©ХЖорАЛ 2009

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ № 71/72

О СИСТЕМЕ ИСКУССТВА

Система современного искусства – понятие, как и само стоящее за ним явление, возникло сравнительно недавно. На Западе этот термин начал использоваться с середины 80-х годов прошлого века, когда стало ясно, что феномен искусства уже невозможно объяснить, апеллируя к романтическим понятиям «таинства художественной мастерской» или «мистерии творения». К этому моменту «процесс производства и потребления художественной продукции» принял формы сложной «совокупности различных социальных практик и институтов», системный характер которых стал очевиден «в академической, а также концептуально ориентирующейся на нее художественно-институциональной среде в свете системной теории Никласа Лумана» (Л. Воропай. «Бета-версия автопоэзиса»). В России эти возникшие на Западе термин, явление и теория стали адаптироваться тогда же, когда западные модели стали определять и постсоветское общественное устройство.

Однако то, что в начале 90-х воспринималось как совершенная модель, ныне оказывается в фокусе непримиримой критики. Критикуется при этом как сама система искусства, так и то, как она была осуществлена в России в постсоветский период. Так, в условиях «(пере)развитого капитализма» оказывается, что «функционирование институционального механизма постепенно становится самоцелью, а искусство – побочным продуктом... Не потому ли встроенный в западную художественную систему среднестатистический художник уже давно является своеобразной смесью функционера и мелкого предпринимателя, регулярно и добросовестно совершающего некоторое количество рутинизированных процедур и аккуратно ведущего личную бухгалтерию? И не потому ли карьера западного институционального куратора похожа на судьбу советского офицера: сначала года три в ассистентах-лейтенантах в каком-нибудь заштатном кунстферайне, потом несколько лет завотделом-капитаном в музее рангом повыше; а если повезет, то можно на пенсию уже и директором-полковником выйти?» (Л. Воропай. «Бета-версия автопоэзиса»). Еще одной чертой «художественной системы (пере)развитого капитализма» является ее сверхкоммерциализация, когда «то, что продается, является уже не искусством, а чем-то другим». «Еще в 90-е годы можно было говорить о зависимости рынка от мнения критиков, кураторов и некоторых важных коллекционеров, то есть от экспертизы. Сейчас приходит капитал, который неизвестно почему просто покупает то или иное произведение и меняет всю картину приоритетов, сложившихся на рынке... Деньги стали главным экспертом... И это все прекрасно понимают, сколько бы ни говорили о “высоких художественных достоинствах” тех или иных произведений» (О. Аронсон в беседе «Поймать капитал или скрыться из зоны видимости?»).

Что же касается «русифицированной и сокращенной бета-версии западной системы», то тут у аналитиков находится немало язвительных оценок. Как констатируют наблюдатели, нынешняя российская арт-система определяется «непубличными теневыми решениями и сделками, принимаемыми различными группировками, сконцентрировавшимися вокруг возникающих тут и там коммерческих галерей и фондов. Вторжение гламура и рынка приводит к грубой переделке экспозиционной поверхности арт-системы в соответствии с правилами культурной индустрии и шоу-бизнеса... Любая критика, призыв к критической и политической ответственности искусства вытесняются из этой сферы – как то, что может помешать трансакциям этого маленького, но элитного сектора культуриндустрии» (А. Пензин в "круглом столе" «Профилактики тотализующего мышления»). Причем это вытеснение происходит «не путем запрета (ведь запретное только повышается в символической цене), а медленным и аккуратным встраиванием» независимых творческих высказываний «в буржуазный и респектабельный жизненный дизайн» (Д. Голынко-Вольфсон. «О биополитической цензуре, распаде сообществ и практиках утверждения»).

В результате и в России, и на мировой художественной сцене наиболее острые и живые творческие поиски связаны с инициативой противостояния этой самодостаточной и все более агрессивной к критике художественной системе. То, что объединяет всех критиков системы, это признание, что «актуальная система отношений, основанных на власти капитала, представляет собой тотальность, которая не может быть преодолена через художественную практику» (А. Галкина, И. Будрайтскис. «Пять тезисов об искусстве и капитале»). Поэтому «художник сегодня может состояться лишь в том случае, если он не заявляет о себе как художник, т.е. когда он делает что-то совсем иное и кто-то другой приписывает ему свойство быть художником» (О. Аронсон в беседе «Поймать капитал или скрыться из зоны видимости?»).

Перспектива эта кажется парадоксальной, сложной, почти невозможной. Однако ныне в ситуации все более углубляющегося мирового экономического и общественного кризиса «страх перед глобальными катаклизмами и надежда на утверждение нового (новых свобод, общностей и ценностей) – вот психологический настрой, поддерживающий функционирование многих пошатнувшихся ныне (а дотоле процветающих) систем, в том числе и системы современного искусства. Перефразируя Ги Дебора, возможно сказать: «Будьте реалистами, утверждайте несуществующее» (Д. Голынко-Вольфсон. «О биополитической цензуре, распаде сообществ и практиках утверждения»).

МОСКВА, МАРТ 2009

СОДЕРЖАНИЕ

6
БЕЗ РУБРИКИ
MUS RATTUS
Виктор Тупицын

10
АНАЛИЗЫ
БЕТА-ВЕРСИЯ АВТОПОЭЗИСА
Людмила Воропай

16
КРУГЛЫЙ СТОЛ
ПРОФИЛАКТИКИ ТОТАЛИЗУЮЩЕГО МЫШЛЕНИЯ
Александр Бибиков, Кирилл Медведев, Николай Олейников, Алексей Пензин

27
АНАЛИЗЫ
О БИОПОЛДИТИЧЕСКОЙ ЦЕНЗУРЕ, РАСПАДЕ СООБЩЕСТВ И ПРАКТИКАХ УТВЕРЖДЕНИЯ
Дмитрий Голынко-Вольфсон

35
БЕСЕДЫ
«ПОЙМАТЬ КАПИТАЛ» ИЛИ СКРЫТЬСЯ ИЗ ЗОНЫ ВИДИМОСТИ?
Елена Петровская, Олег Аронсон

43
РЕФЛЕКСИИ
КТО СКАЗАЛ «САКРАЛЬНОЕ»?
Оксана Тимофеева

51
НАБЛЮДЕНИЯ
О БЕДНОМ ГУСАРЕ ЗАМОЛВИТЕ СЛОВО
Дарья Пыркина

54
РЕФЛЕКСИИ
SOTTO VOCE
Кети Чухров

61
ТЕЗИСЫ
ПЯТЬ ТЕЗИСОВ ОБ ИСКУССТВЕ И КАПИТАЛЕ
Александра Галкина, Илья Будрайтскис

65
СИТУАЦИИ
COOL KIDS
Андрей Парщиков

71
АНАЛИЗЫ
ПРАКТИКОВАТЬ РЕЧЬ В БЕСКОМПРОМИССНОЙ ПАРРЕСИИ
Мария Чехонадских

77
АНАЛИЗЫ
УНИВЕРСАЛЬНЫЙ АРТ-КОНСТРУКТОР
Алексей Масляев

81
ЭССЕ
ПРОСТРАНСТВО БЕЗ ИЛЛЮЗИЙ-2
Богдан Мамонов

88
РЕФЛЕКСИИ
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ЭФФЕКТ КОГНИТИВНОЙ ОПТИКИ
Станислав Шурипа

96
КОНЦЕПЦИИ
ПИСЬМА ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ
Игорь Чубаров

104
ЭПИТАФИИ
ЗАКРЫТАЯ СТРАНИЦА
Никита Кадан

109
СОБЫТИЯ
В РЕТРОСПЕКТИВУ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ
Виктор Тупицын

114
ВЫСТАВКИ/ОБЗОРЫ
«YES, WE CAN!» АГОНИСТИЧЕСКИЕ ПРОСТРАНСТВА ДЕМОКРАТИИ
Ольга Копёнкина

119
СОБЫТИЯ
ДЕКОНСТРУИРОВАТЬ И КОНСТРУИРОВАТЬ ИЛИ РЕКОНСТРУИРОВАТЬ?
Полина Жураковская

124
ВЫСТАВКИ
ИСКУССТВО ПОСЛЕ КОНЦЕПТУАЛИЗМА: КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ИСКУССТВА
Сергей Огурцов

129
ВЫСТАВКИ
ПРИЗНАКИ КОНЦА «КОНЦА ИСТОРИИ»
Кирилл Медведев, Николай Олейников

133
ВЫСТАВКИ
ПРОСТО ЛИ ДЕЛАТЬ МУЗЕЙ?
Екатерина Лазарева

137
ВЫСТАВКИ
НЕВОЗМОЖНОЕ ТВОРИТ
Алексей Евстратов

139
ВЫСТАВКИ
МЕСТО ОТЧАЯНИЯ: ОЖИДАНИЕ ТАЙНЫ
Владимир Лукичев

142
ВЫСТАВКИ
БЫТЬ НАЙДЕННЫМ ВОВРЕМЯ
Богдан Мамонов

MUS RATTUS

СЦЕНА В ПОГРЕБЕ АУЭРБАХА[1]

ВИКТОР ТУПИЦЫН

«В надменной крысе видел он с собой живое сходство» – эти слова Гете из первой части «Фауста», перенесенные из погреба Ауэрбаха в мир современных реалий, как нельзя лучше характеризуют сегодняшнюю ситуацию в России и за ее пределами. История XX века с его войнами и репрессиями под аккомпанемент духовых инструментов и патриотических гимнов напоминает самоубийство крыс, утонувших под звуки музыки гамельнского Крысолова. И это при том, что крысы, бегущие с тонущего корабля, бегут на какой-то другой корабль или спасаются на берегу[2]. Их не увлечь в воду, играя на дудке: «рождение [этой] трагедии из духа музыки» – всего лишь мечта. Другое дело – трубный «голос семи громов»; апокалипсис как итоговый баланс крысофобии... Не его ли имел в виду Ницше? Скорее всего – нет. «Нет» в том смысле, что было бы ошибкой искать истоки ницшеанской эсхатологии в последней книге Нового Завета. Если бы у Ницше спросили: «Действительно ли водобоязнь крыс можно излечить игрой на дудке или пением ангельских труб?», он бы ответил, что «тонут не под музыку, а в музыке». Для него (как и для Вагнера) всемирный потоп – не более чем *Gesamtkunstwerk*, тогда как для крыс – это апокалипсис, рожденный из духа музыки. Вот, наверное, почему один из пациентов Фрейда, Человек-Крыса, ссылался (во время сеанса) на книгу Ницше *По ту сторону добра и зла*.

В работе «Случай Человека-Крысы» (1909) Фрейд приводит «рассказ капитана» о наказаниях в Азии, и в частности историю про (ночной?) горшок[3], который «привязывали верхней частью к ягодицам преступника... Туда помещали нескольких крыс, и они вгрызались в его анус»... Услышав эту историю от своего пациента (Человека-Крысы), Фрейд отметил, что его лицо «выражало смесь ужаса и удовольствия». С таким же ужасом и удовольствием Славой Жижек описал эпизод из жизни киноактера Ричарда Гира, запустившего себе в анус крысу, но обезвреженную – без зубов и когтей. К хвосту был привязан шнурок, который оборвался в момент экстаза, и для спасения голливудской звезды пришлось вызвать скорую помощь. Короче говоря, испытывая ужас, граничащий с удовольствием, мы должны понимать, что крыса играет здесь не последнюю роль. Особенно когда это касается наказания другого в себе и себя в другом. Или когда мы с наслаждением смотрим *suspense thriller*.

При виде крыс и мышей возникает ассоциация с мужским половым органом (*free-range penis*). Как правило, это «заразный пенис, вбуравливающийся в анус» или вагину, т.е. объект наслаждения, с которым связана опасность незапланированной сексуальной пенетрации, чреватой мучениями или смертью. Казалось бы, садомазохистский ракурс крысофобии и крысофилии здесь особенно ощутим, однако различия между садизмом и мазохизмом, очерченные в свое время Делезом, предостерегают от их смешения[4].

Крыса – разносчик опасных инфекционных заболеваний, таких, как фашизм и религиозный фанатизм, принимающих всё новые и новые формы – в зависимости от контекста. То, что «навеки» исчезло, хранится в крысиной норе в ожидании «вечного» возвращения, включая изжитые или вышедшие в тираж макроидеологические конструкты. Риторика, необходимая для их реконтекстуализации, – переводческая проблема. Различия обусловлены качеством перевода с языка «до» на язык «после».

С легендой о Крысолове перекликается известная работа Брюса Науманна *Learned Helplessness in Rats* (*Rock and Roll Drummer*), 1988. В инсталляции, составленной из узких стеклянных отсеков, мечутся крысы, обезумевшие от яркого света и барабанных ритмов рок-музыки. Приговор, который им вынес художник, воспроизводит события, происшедшие в городе Гамельне во время суда над крысами. Когда кому-то пришло в голову, что обвиняемые – божьи твари, судья отклонил эту возможность, заявив, что «блохи, крысы, жабы и змеи сотворены дьяволом»[5].

Художника Илью Кабакова тоже иногда сравнивают с Крысоловом. В 1980 году он написал индексную картину «Запись на 'Джоконду' у Прохоровой Л.С. (комн. 24)». В ней, как и в Джоконде, есть что-то крысиное: она отталкивает и одновременно привлекает своей коннективностью (*connectivity*). Но это не та (целочисленная) коннективность, о которой писали Делез и Гваттари в *Mille Plateaux*. С кры-

Джанг Хиатао
«Путешествие», холст, масло, 2006

Тайская крыса.
Фото А. Молодкина

сой связаны понятия дробной валентности, дробной вакантности и дробного числа степеней свободы. Ее умение соединяться с кем-то или чем-то другим – результат а) дробления и б) экспоненциального роста, что в совокупности означает возведение в дробную степень >1 (например, семь четвертых, девять вторых и т.п.)[6].

Экспоненциально-дробный характер коннективности может быть истолкован как конвульсивный, т.е. прерывающийся на полпути[7] и обретающий мнимую размерность. Дробность дает о себе знать преимущественно в тех местах, где возникает эффект бифуркации, аналогичный процедуре извлечения квадратного корня. Коннективность и ассоциативность становятся наполовину мнимыми (имагинативными, воображаемыми). Галлюциноз крыс – это крыса, которая не чувствует себя крысой. Наполовину, на семь четвертых или на девять вторых. Галлюциноз приводит к распаду. Крысы пребывают в таком состоянии перманентно.

Год крысы – это оруэлловский «1984», хотя в романе Оруэлла об этом прямо не говорится... Другое дело – намеки и косвенные доказательства, как, например, крысобоязнь Уинстона, которой воспользовался О'Брайен. А то, что 1984-й – крысиный год, ясно как божий день. Ведь если к числу 1984 прибавить два раза по 12, получится 2008.

Для России (и не для нее одной) этот повтор – «судьбоносный», как теперь говорят мракобесы всех мастей и обличий. К чему он приведет – тема другого (более «задушевного») разговора. Именно так, в терминах «задушевного разговора» О'Брайен выпытывал секреты у своих жертв. Внешнее сходство Путина, Буша, Саркози или любого другого современного лидера с крысой, готовой впиться в глотку (или в анус?) Уинстона, настораживает вне зависимости от обстоятельств места и времени, тем более что каждый (отдельно взятый) Hall of Fame[8] – это галерея портретных образов крысы. Особую роль здесь играет литература. Достаточно вспомнить Крысу-жену из *Little Eyolf* Ибсена, Мышильду из сказки Гофмана или сцену из пьесы Шекспира, в которой Гамлет принимает Полония за крысу. Полоний – сама вкрадчивость, и в этом смысле его смерть – такая же крыса, как он сам. Вкрадчив тот, кто крадется. Например, рок, который, по словам Ницше, «крадется голубиными шажками», тем более что крысы – это «голуби подвалов» (так, во всяком случае, считал петербургский поэт Владимир Бурич).

Если Полоний – крыса, то Гамлет – «Человек-Крыса», что, в принципе, достаточно новая тема, едва различимая в толчее интерпретаций и канонических текстов, посвященных взаимоотношениям Гамлета и Гертруды, Гамлета и Клавдия, Гамлета и тени отца Гамлета. Спасают нюансы: Гамлет – театрален, в то время как Полоний лишен театральности. Его место – за портьерой, на периферии спектакулярного зрения. У Шекспира – это целый лабиринт «портьер», инсталлированных не только на сцене, но и в текстах. Пример – слово «или», фигурирующее в вопросе «быть или не быть?»[9]. Пронзая портьеру, Гамлет устраняет различия и – вместе с ними – ту символическую грань, которая отделяет его от «крысы». Происходит короткое замыкание: роковой удар, сразивший Полония, равносилен акту трансфигурации (*symbolic transfiguration*)[10]. Горшок с крысами поворачивается верхней частью к ягодицам протагониста. Превращение Гамлета в «Человека-Крысу» – результат бессознательной крысификации, что в переводе с английского означает ратификацию происходящего[11].

При всей их внешней демократичности, крысиные сообщества не имеют ничего общего с демократией. Демос инфантилен, в то время как демократические институты и учреждения заполнены ответственными людьми. Когда представители национальных меньшинств жгли машины в предместьях Парижа, бюрократам не приходило в голову, что подобное «отопление улиц» подогревалось желанием вернуть к жизни «хладный труп» демократии. Пылающие автомобили использовались как обогреватели, необходимые для реанимации демократического проекта.

Пожары привели к осознанию того, что негативная энергия – не только топливный, но и символический ресурс. Ресурс, которому Жорж Батай приписывал логику жертвоприношения. Именно она, *logique de sacrifice*, координирует взаимоотношения между символическими и знаковыми ценностями[12]. В отличие от финансовых (знаковых) операций, таксономия символического обмена исключает возможность превращения

Илья Кабаков рядом со своей работой «Джоконда», 1980

«избыточной» (т.е. прибавочной) стоимости в «убыточную», как это случилось с биржевыми акциями и конвертируемой валютой в 2008 году, в год Крысы. Связь между массовым суицидом крыс в городе Гаммельне и самоубийством финансовых рынков – в том, что в обоих случаях произошла ресимволизация «прибавочной стоимости». Нарушение баланса между символами и знаками в пользу последних привело к компенсации в форме жертвоприношения. По-видимому, роль крысолова «всегда уже» препоручена *logique de sacrifice*.

В начале восьмидесятых годов я впервые услышал про эксперименты с крысами, которых чему-то обучали, чтобы понять, как меняется их мозг. Оказалось, что в момент запоминания в сером веществе мозга происходят необратимые химические реакции[13]. Наша общность с крысами в том, что, обретая информацию, мы, как и они, становимся другими. Не исключено, что наша идентичность (национальные корни, этнический антураж, религиозный фанатизм и т.п.) – результат загрязнения сознания информационным мусором. Необратимость этого процесса усугубляется тем, что мусорные свалки сознания – места обитания символических крыс (по аналогии с реальными крысами, обитающими на помойках). Похоже, что ответ на вопрос – быть или не быть крысой – может дать только таблица Менделеева.

Церковные крысы не похожи на канцелярских, однако различия между ними явно преувеличены. Пример канцелярской крысы – Акакий Акакиевич, который после истории с шинелью стал «нищ как церковная крыса». Каждый может найти в себе что-то крысиное. Со мной это случается регулярно. Особенно во время бритья[14]. Одна обсессия порождает другую, и начинает казаться, будто клетка с крысой в руках О'Брайена – всего лишь зеркало, в котором Уинстон узнавал самого себя. Остается надеяться, что лицезрение себя в зеркале – не единственный источник крысификации.

Январь 2008

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Это эссе посвящено году Крысы, потеснившему год Быка. – Прим. автора.
[2] «Крысы – это земные заботы», – утверждала Марина Цветаева.
[3] Горшок был обычным. Воспоминания о ночном горшке (горшке с фекалиями вместо горшка с крысами) соединились у пациента Фрейда по имени Ernst Lanzer *с его детскими впечатлениями, связанными с анальной эротикой.*
*[4] Имеется в виду текст Жиля Делеза «*Le Froid et le Cruel*», Présentation de Sacher-Masoch, Edition de Minuit, 1967.*
[5] В отличие от их двойников – обитателей символического бестиария, коннективность этих существ не имеет ничего общего с делезовской «ризоморфностью».
[6] При возведении числа в дробную степень возникают комплексные корни, имеющие мнимую и действительную часть. Так, например, 16 в степени разветвляется на 8 корней, среди которых 1+√-1; 1-√-1 и другие комплексные числа, содержащие мнимую единицу i=√-1.
[7] По-английски выражение «на полпути» звучит как half way through, one and a half way through, two and a half way through, etc. *Соответствующие дробные степени (*fractional multiplicities*) – одна вторая, три вторых, пять вторых и т.д.*
[8] Hall of Fame *(зал славы) произносится по-английски так же, как* Hole of Fame *(крысиная нора славы).*
[9] У Киркегора сходную роль играют словосочетания «или-или», «либо/ли».
*[10] Интерес к проблеме символической трансфигурации проявляли Жорж Батай и Пьер Клоссовски, а также Жак Деррида в предисловии к книге Николаса Абрахама и Марии Торок «*The Wolf Man's Magic Word*», Филипп Лаку-Лабарт в «*Typography*» и Жиль Делез в «*Becoming-Animal*». См.: The Deleuze Reader (New York: Columbia University Press, 1993).*
*[11] Слово «*рати*фицикация» (ratification) имеет тот же корень, что и rat (крыса). В* рату*шах заседают бюро*краты*, считающие себя демо*крат*ами.*
[12] На самом деле логика жертвоприношения координирует все ситуации без исключения, что становится особенно заметным в моменты кризиса. И это при том, что символический обмен апеллирует к реалиям, которые нельзя (безнаказанно) конвертировать в денежные знаки.
[13] Это в первую очередь касается «актуальной» политики. Благодаря ей, мы «химически» меняем свое (и чужое) сознание, стараясь жить и мыслить «контекстуально». Опасность в том, что ситуация непрерывно меняется и все эти изменения происходят на фоне контекстуальной седиментации – седиментации псевдореликтов, которые выпадают в осадок и загромождают сознание.
[14] Крысофобия как спекулярный феномен (от слова «speculum» – зеркало) не имеет прямого отношения к психическому расстройству, о котором писал Фрейд в работе «Случай Человека-Крысы».

Виктор Тупицын
*Поэт, эссеист, критик и теоретик современного искусства. Автор книг «*Другое искусства*» (1997), «Коммунальный (пост)модернизм» (1998).*
Живет в Нью-Йорке и Париже.

БЕТА-ВЕРСИЯ АВТОПОЭЗИСА

ЛЮДМИЛА ВОРОПАЙ

Термин «художественная система» в западноевропейском и, прежде всего, немецкоязычном дискурсе современного искусства стал активно применяться начиная с середины 80-х годов. Этому обстоятельству в значительной степени способствовало, с одной стороны, распространение влияния системной теории Никласа Лумана в академической, а также концептуально ориентирующейся на нее художественно-институциональной среде. С другой же, в силу причин, относящихся скорее к имманентной экономии дискурса, усилилась необходимость компактного обозначения всей той совокупности различных социальных практик и институтов, в рамках которых осуществлялся процесс производства и потребления художественной продукции.

Помимо понятия «художественной системы» в то время уже существовали, разумеется, и другие понятия, отсылающие к тому же кругу социокультурных феноменов. Прежде всего, следует упомянуть концепции «артмира» и «поля культурного производства». Однако при ближайшем рассмотрении обе представлялись теоретически излишне ангажированными: введенное в обиход Пьером Бурдье понятие «поля культурного производства» казалось чрезмерно марксистски-социологизирующим (с конца 70-х и почти до середины 90-х марксизм временно сместился с первых позиций на хит-парадах западной интеллектуальной моды), ставшее же популярным в первую очередь благодаря вскормленному аналитической философией старому ненавистнику марксизма Артуру Данто понятие «арт-мира» страдало от доставшихся ему в наследство от все той же аналитической философии концептуальной тавтологичности и фактического игнорирования социально-исторического контекста.

В отличие от обеих этих концепций Луман предлагал кажущееся на первый взгляд идеологически нейтральным и теоретически конструктивным рассмотрение «искусства» как отдельного социального института, как автономного структурного элемента комплексной общественной системы в целом. Иными словами, «художественная система» представлялась в рамках системной теории равноправным партнером других социальных систем – экономической, политической, правовой и пр.

В своем классическом тексте «Выделение художественной системы» Луман дает социальной системе следующее определение: «Под “социальной системой” я понимаю такую систему, которая сама себя создает посредством собственных коммуникативных операций. Речь идет, таким образом, о самореферентной системе, или, если исходить из операций “воспроизводства” (производства, осуществляемого на основании продуктов собственной же деятельности), об автопоэтической системе. Подобные системы обозначаются также как оперативно закрытые и, в этом смысле, как автономные системы. Это означает, что данные системы сами осуществляют все те операции, которые необходимы для поддержания их существования. При их полной каузальной зависимости от окружающего мира не существует ни поступлений системных элементов извне, ни их вынесения за пределы системы. При этом система может использовать “свободные” каузальности, чтобы упорядочить собственную зависимость/независимость от внешнего мира. Это приводит к установлению строгих ограничений, но ограничений, порожденных самой системой. Поэтому автономию системы не следует понимать как произвол, беспорядочность, царство случая или свободы. В терминологии Хайнца фон Фёрстера такие не-тривиальные машины именуются историческими машинами: во все дальнейшие свои операции они всегда включают свое собственное актуальное состояние, т.е. исходят из своей данной исторической ситуации; иными словами, они должны из раза в раз воспроизводить себя как вновь созданные самореферентные машины»[1].

Таким образом, позаимствованное из биологии (в частности, из работ чилийского нейробиолога Умберто Матурана) понятие «автопоэзиса» как процесса самопорождения и самосохранения биологических систем применялось Луманом для описания социальных образований. Под «автономией» же системы[2] имелась в виду не ее фактическая независимость от «окружающего мира», представленного прежде всего другими социальными системами, но наличие институциональной инфраструктуры, преобразующей прямые воздействия извне в ряд операций, определяемых

Томас Хиршхорн
«Скульптура Батая», в рамках «Монумента Батаю», инсталляция, «Документа-11», 2002

Томас Хиршхорн
«Экспозиция Батая» в рамках «Монумента Батаю», инсталляция, «Документа-11», 2002

внутренними механизмами функционирования данной системы[3].

Подобный подход был не просто теоретически утешительным для членов «художественного сообщества», давно привыкших к своей фактической зависимости от политической и экономической реальности, он делал возможным более адекватное понимание и описание того комплекса художественных институций и задаваемых ими практик, который сложился на Западе после Второй мировой войны.

Западноевропейская послевоенная политика в отношении актуального искусства определялась двумя основными «демократическими» тенденциями: «демократизацией» системы художественного образования, на деле выражавшейся в окончательном вытеснении из художественных школ и академий классических академических методов обучения как изначально «авторитарных» и «догматичных», а также «демократизацией» контекста восприятия искусства, выражавшейся в создании обширной сети художественных музеев, центров, выставочных залов и пр. За благими идеалистическими намерениями «демократизации контекста» стояли тем не менее вполне прагматичные усилия по интеграции искусства в «экспандирующую сферу культурной индустрии», что с легкой руки Адорно стало общим местом марксистской критики.

Проводимая в Западной Европе с начала 60-х государственная культурная политика решала, таким образом, несколько практических задач одновременно: во-первых, благодаря экстенсивной институциональной популяризации актуальное искусство стало четко дифференцированной в социальном плане формой культурного потребления (главным образом для небольшой части среднего класса с определенными интеллектуальными претензиями); во-вторых, посредством создания (а значит, и контроля) «автономных» зон «художественной активности» осуществлялась своеобразная канализация потенциально подрывной «творческой энергии» (что стало особенно очевидно после событий 1968 года); и, в-третьих, финансируемое государственными и общественными институциями современное искусство могло при необходимости напрямую или опосредованно призываться к выполнению определенных социально-педагогических задач, осуществляя тем самым старую добрую функцию идеологической пропаганды и просвещения (например, освещать проблемы расизма, интеграции иммигрантов, проповедовать толерантность и пр.)[4].

Государственная культурная политика в значительной степени влияла также и на развитие художественного рынка. Это выражалось, помимо прочего, в создании существенных налоговых льгот юридическим и частным лицам, оказывающим финансовую поддержку различным культурным институтам и проектам. Эти льготы распространялись не только на те виды деятельности, которые традиционно обозначаются как «меценатство» (создание благотворительных фондов, прямые пожертвования и пр.), но и на иные формы вложения финансовых средств в производство и приобретение художественной продукции. Особенно в Германии, известной своим жестким, но вместе с тем достаточно диверсифицированным налоговым законодательством, это обстоятельство привело к тому, что приобретение произведений искусства стало одной из наиболее выгодных с точки зрения налогообложения форм вложения капитала, что, естественно, в огромной степени стимулировало развитие арт-рынка в этой стране.

Фискальная политика сыграла не последнюю роль и в процессе возникновения огромного количества частных галерей, открываемых женами, детьми и прочими домочадцами крупных и средних предпринимателей, основной целью которых, помимо традиционной салонной функции организации досуга, являлась не столько непосредственная коммерческая деятельность данной галереи, сколько предоставляемая ею возможность списывания налогов с до-

ходов, получаемых из совершенно других источников. (По разным оценкам на сегодняшний день от 60 до 80 процентов всех коммерческих галерей на Западе служат, прежде всего, выполнению именно этой цели.)

И если в США художественный процесс почти полностью определялся рынком, а государственные интервенции, если таковые и случались, осуществлялись главным образом посредством прямого воздействия на рыночные структуры, то в Западной Европе развитие современного искусства представляло собой результат сложного многоуровневого взаимодействия культурно-политических и собственно рыночных механизмов. К началу 70-х на Западе в общих чертах сложилась та институциональная инфраструктура, которая и стала определять рамки профессиональной художественной деятельности. Этот дифференцированный комплекс социальных и культурных институтов, охватывающий все этапы и аспекты процесса создания и потребления «произведений искусства», а также определения того, что в данный момент следует считать таковыми, и стали в результате называть «художественной системой».

Таким образом, «художественная система» – и как понятие, и как обозначаемая им социальная реальность – в отношении «искусства» как вида человеческой деятельности носит неизбежно тотализирующий характер, поскольку она одна обладает легитимными полномочиями определять, что именно является «искусством», а что нет. Иными словами, «художественная деятельность», а значит, и такие социальные роли, как «художник», «критик», «куратор» и т.д., вне «художественной системы» становятся просто невозможны.

Эта, казалось бы, чисто формально-логическая проблема номинации в условиях модернизированного, т.е. управляемого веберовской системой «рациональной бюрократии», общества влечет за собой вполне практические социально-экономические следствия. Деятельность творческая, как и любой другой вид человеческой деятельности, в условиях (пере)развитого капитализма как диалектической причины/следствия процесса модернизации, подлежит непременному администрированию, т.е. нуждается в правильном и умелом менеджменте. Функционирование институционального механизма постепенно становится самоцелью, искусство – побочным продуктом этого функционирования, а вопросы концептуального или эстетического качества производимой продукции (как бы это качество при этом ни понималось) оказываются иррелевантными по причинам чисто структурного характера.

Не потому ли встроенный в западную художественную систему среднестатистический художник уже давно является своеобразной смесью функционера и мелкого предпринимателя, регулярно и добросовестно совершающего некоторое количество рутинизированных процедур и аккуратно ведущего личную бухгалтерию? И не потому ли карьера западного институционального куратора похожа за редким исключением на судьбу советского офицера: сначала года три в ассистентах-лейтенантах в каком-нибудь заштатном кунстферайне, потом несколько лет завотделом-капитаном в музее рангом повыше; а если повезет, то можно на пенсию уже и директором-полковником выйти? (У генералов, как известно из старого анекдота, и свои дети есть.)

Исключения из этой системной матрицы лишь подтверждают правила. Главный принцип арт-рынка – *the winner takes it all,* – старый добрый лотерейный принцип, требует участия тысяч и даже десятков тысяч художников в тараканьих бегах, чтобы благодаря случаю, стратегиям и прочим плохо поддающимся учету факторам Херст, Барни или, того хуже, Джонатан Мезе могли продаваться за бессмысленные деньги.

И не поэтому ли все художественные практики и течения, программно имеющие антиинституциональную и/или антирыночную направленность, будь то Флюксус, концептуализм, институциональная критика или политический акционизм, по прошествии некоторого времени весьма успешно и активно интегрируются/апроприируются институциями и рынком, а изначальное неприятие какой-бы то ни было стоимости оборачивается в результате стоимостью прибавочной?

Сложившаяся на сегодняшний день в России художественная система по сути является русифицированной и сокращенной бета-версией системы западной. Однако, несмотря на формально импортированные институциональные структуры и связанные с ними практики, решающую роль в отечественной системе парадоксальным образом играют коммуникативные стратегии традиционного (т.е. не модернизированного) общества, ведущие к ее фактической герметичности и полной зависимости от существующих межличностных отношений.

В позднесоветские времена художественный андерграунд, противопоставлявший себя официальной советской культуре, по причинам, заслуживающим отдельного рассмотрения,

Томас Хиршхорн
«ТВ-студия», в рамках «Монумента Батаю», инсталляция, «Документа-11», 2002

совершенно добровольно и вполне осознанно тоже именовал себя «системой». По всей видимости, стремление к самоорганизации в форме институциональных образований и к вытекающей из этого иерархизации неизбывно свойственны любому сообществу, каким бы «эстетическим», «виртуальным» или «аффективным» оно при этом ни было.

Когда движимые грантами и рыночной модой на перестроечное искусство эмиссары западной системы заполонили Союз, представители «системы» местной осознали насущную необходимость создания институционального интерфейса для презентации собственного *Da-Sein* всем заинтересованным сторонам. Впрочем, возникшие тогда первые русские центры и галереи современного искусства мало чем, даже функционально, походили на свои западные аналоги и являлись скорее *event*-образующими пространствами в поле жизненной активности тусовки[5].

Западные миссионеры от *contemporary art* не были особенно заинтересованы в развитии местной институциональной инфраструктуры и, пользуясь благоприятной конъюнктурой, просто решали свои по-человечески вполне понятные карьерные задачи, при случае счастливо соседствовавшие с давним интересом к Толстому-Достоевскому и русскому авангарду.

Возникшая в России в начале 90-х благодаря *«grass-roots»*-инициативам самой арт-сцены рудиментарная система современного искусства в отсутствие последовательной культурной политики со стороны государства и заметного покупательского спроса так и оставалась на протяжении доброго десятка лет в своем зачаточно-законсервированном состоянии, благополучно иллюстрируя старый тезис: *«No money, no honey»*. Ситуация заметно изменилась лишь в начале «нулевых», когда поток пресловутых нефтедолларов внес существенные изменения в схемы распределения культурного/символического/финансового капитала.

Избыточная прибыль традиционно требует диверсификации инвестиционных форм и стратегий. Стремясь полностью интегрироваться в глобальную бизнес-систему, новая российская так называемая «бизнес-элита» прочувствовала значение символического капитала и прежде всего имиджевых факторов для успешной международной интеграции.

На Западе коллекционирование современного искусства на протяжении многих десятилетий благополучно выполняет роль высокосемиологизированного символа социального статуса, призванного демонстрировать не только финансовое состояние его владельца, но также образование, вкус и интеллектуальные запросы последнего. После успешного завершения фазы первоначального накопления капитала со свойственным ей набором потребляемых благ система создания и поддержания имиджа начинает нуждаться в более изощренных моделях. Прибавочная стоимость образа культивированного знатока/покровителя изящных искусств может оказаться порой значительно выше прибавочной стоимости образа владельца исключительно лишь яхт, вилл или футбольных клубов. Механизмы социальной стратификации требуют более дифференцированных форм потребления, выявляющих не только покупательную способность, но и культурную компетенцию покупателя.

Еще в семидесятые Пьер Бурдье проницательно заметил, что потребление художественной продукции способно наилучшим образом выполнять функцию легитимации социальных различий – именно то, что стало так остро востребовано в

России в последнее время и что так резко повысило спрос на современное искусство.

Этот социальный заказ «элит», обращенный, разумеется, не к содержательной стороне современного искусства, но к его чисто формальной общественной функции, задал своеобразную моду на современное искусство среди определенной, ценностно ориентированной на элиты, части среднего класса. К подобной инструментализации современного искусства подключилось также и государство, которое в последние годы активно использует организацию и проведение крупномасштабных выставок современного русского искусства за рубежом как показатель своей адекватности международному культурному контексту.

Нельзя не отметить также значения «фактора скучающих жен» для активизации художественной сцены и роста популярности современного искусства в России. Салонно-конформное *contemporary art* уже давно является излюбленным объектом темпоральных и прочих инвестиций этой небольшой, но крайне значимой для мирового художественного процесса категории населения. Теперь же, благодаря вызреванию отечественного социального контекста, а также *PR*-усилиям непосредственно заинтересованных в этом персонажей и представляющих их интересы институций, эта международная практика обогатилась и российской спецификой.

В ситуации, когда за неимением иных исторических и типологических образцов новые русские элиты изо всех сил пытаются играть в придворное общество эпохи абсолютизма, в салонах новоявленных мадам Шерер современному художнику достается достаточно обозримый спектр ролей где-то между диванной собачкой и великим просветителем.

Одни мадам Шерер активно покупают современное искусство у галерей, которым прежде лишь от случая к случаю удавалось приторговывать отечественным «контемпорари-артом» через знакомых интерьер-дизайнеров. Другие мадам Шерер открывают собственные галереи и призывают на помощь высокооплачиваемых членов международного экспертного сообщества.

Ветераны отечественного арт-рынка не хотят делить на поверку не такую уж и обширную клиентуру с «новыми» галереями, «новые» обвиняют «старых» в попытках монополизации рынка. В дело с обеих сторон пускается административный ресурс, черный пиар и прочие отечественные наработки. «Художественное сообщество» азартно обсуждает, кто кого «крышует» и чей административный ресурс административнее.

Каждый день открываются новые выставки, ярмарки, фестивали, биеннале, галереи, арт-центры, частные музеи и коллекции. Появляются новые журналы и порталы. Раздаются призы и премии. Все счастливы.

Те, кто не счастлив, изливают свой праведный гнев в блогосферу. Устраивают акции протеста. Раскрывают откатные схемы. Сливают компромат. Разыгрывают хитроумные пиар-комбинации.

«При полной каузальной зависимости от окружающего мира не существует ни поступлений системных элементов извне, ни их вынесения за пределы системы». И похоже, что это «воспроизводство себя в качестве самореферентной машины посредством собственных коммуникативных операций» нам и приходится называть сегодня художественной системой в России.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Niklas Luhmann. «Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems». Benteli Verlag Bern 1994. С. 8. (Перевод авт. – Л.В.)

[2] В контексте разговора об автономии художественной системы следует также отметить, что пресловутая «автономия искусства» обозначает главным образом автономию художественного рынка, основные институциональные структуры которого окончательно сложились во второй половине XIX века.

[3] Так, например, банкротство банка X, владеющего большой коллекцией работ художника Y, автоматически еще не означает резкого падения цен на работы этого художника, однако может привести к нему, если все работы художника Y будут в одночасье выставлены на продажу.

[4] Наиболее последовательно программа использования современного искусства государством в социально-педагогических целях осуществляется в Нидерландах, где начиная с 1993 года действуют черырехлетние планы развития культуры и искусства на текущий период (так называемые cultuurnota*). Исходя из насущных общественных проблем, каждые четыре года министерство культуры обозначает цели и задачи актуального искусства и определяет связанный с этим комплекс мер по поддержке и финансированию художественных проектов и инициатив. См.: Sabine Dorscheid. «Staatliche Kunstförderung in den Niederlanden nach 1945», Frankfurt a. M. 2005.*

[5] См.: Виктор Мизиано. «Культурные противоречия тусовки» в «ХЖ» № 25.

Людмила Воропай
Родилась в 1975 г. Философ, теоретик и критик современного искусства. Автор исследований и публикаций по вопросам социологии искусства, культурной политики и критической теории.
Живет в Кёльне.

КАНДИНСКОМУ
СТЫДНО!

ПРОФИЛАКТИКИ ТОТАЛИЗУЮЩЕГО МЫШЛЕНИЯ

1. Система современного искусства

Николай Олейников: При первом же поверхностном взгляде на «систему современного искусства» в России становится заметно, что этот феномен состоит из трех самостоятельных секторов. Один из них, наиболее масштабный, – коммерческий, частный сектор, – достаточно сложно сконструированная машина. В него входят все существующие галереи, фонды, художественные центры, частные музеи, ярмарки и аукционы, большая часть профессиональной периодики, представленная в России преимущественно глянцевыми ежемесячниками.

Другой сектор, условно назовем его «общественный», представлен ГЦСИ, учрежденной им премией «Инновация» и несколькими образовательными программами, а также государственными музеями, выставочными залами и целым комплексом постсоветских учреждений культуры и образования, не имеющих по сути никакого отношения к современной действительности. Этот сектор, разрозненный и довольно слабый, носит в себе атрофирующиеся признаки советской системы.

И есть, наконец, условно говоря, независимый сектор. Он представляет собой несколько творческих объединений, несколько альтернативных образовательных и несколько издательских проектов, рассылки Grundrisse и Chtodelat. Вот и все. С точки зрения собственно искусства этот сектор и представляет наибольший интерес, хоть, будучи достоянием узкого профессионального круга, он является самый маленьким и незаметным.

Поэтому, если мы предполагаем сегодня обсуждать сложившуюся систему искусства в России, то речь по большей части должна пойти о доминирующем «частном секторе», структурах, обслуживающих группы его интересов, с одной стороны, и об условно автономном от него – «независимом секторе», с другой стороны.

«Художественный журнал»: При этом есть определенное своеобразие в том, как эта сформировавшаяся за последние годы, в самом деле преимущественно репрезентативно-коммерческая система современного искусства воспринимается у нас в художественной среде. Она представляется некой тотальностью. Одним она видится априорным злом, другим – априорным благом, но в любом случае чем-то непрозрачным, монолитным, целостным, не подвергающимся никакой дифференциации. Она не рассматривается как явление социальное, а следовательно – как явление каузальное, как результат стечения различных обстоятельств, сложного и неустойчивого баланса отношений. Нет, она воспринимается как нечто безальтернативное, почти органическое, как проявление родовой сущности. Подобное представление блокирует многие аналитические и критические операции. Господствующим является представление, что раз иной системы нам не дано и раз она суть единственный контекст для современного искусства в России, то ее надо принимать, и принимать такой, какая она есть. Любое существование вне ее пределов, любая попытка выстраивания альтернативы мейнстриму – ущербны своей маргинальностью. И что, следовательно, оказываясь в зоне мейнстрима, надо отказываться от критических установок и адаптировать основные параметры его поэтики и его этики, т.е. принять вменяемое актуальной системой нерасторжимое тождество искусства с деньгами и властью. Можно сказать иначе и короче – у нас между конформистским принятием системы и тотальной ее критикой не существует концепции ее реальной альтернативы.

Алексей Пензин: Думаю, что в решении поставленной проблемы можно опереться на интересное исследование о «неформальных практиках» живущей в России французского социолога Карин Клеман[1]. Это исследование касается в основном ситуаций на заводах и фабриках, в сфере производственных отношений в 1990-х гг., но можно спроецировать этот тип отношений на весь социум, в том числе и на сферу культурного производства. Неформальные практики можно также сблизить с понятием «практик повседневной жизни», введенным французским философом Мишелем де Серто[2]. Под этими практиками понимаются разнообразные способы сопротивления, которые спонтанно изобретаются и используются «простыми людьми», чтобы изменить, перевернуть, обратить в свою пользу те представления и ритуалы, которые насаждаются официальными институциями власти, идеологии или потребительской культуры. При

Пикет перед церемонией вручения премии Кандинского 10 декабря 2008 г. Фото Антона Курышева

этом в отличие от де Серто, тот, кто имеет постсоветский опыт, вряд ли будет оценивать эти практики однозначно. Позднее я постараюсь объяснить, почему.

Я думаю, во многом постсоветские неформальные практики наследуют «неофициальным» практикам, сложившимся в рамках СССР, хотя есть и важные отличия. Тогда, помимо официального вменяемого партийно-идеологического мира, существовало некое подобие «гражданского общества», которое охватывало спектр от чисто оппозиционных политических практик до просто деполитизированных «параллельных» способов жизнеустройства, от «теневого рынка» до каких-то вариаций «богемности». Историческое значение этих практик амбивалентно – с одной стороны, в них фокусировалась освободительная «народная» стихия, ускользавшая от официальных регулятивных кодексов, с другой – именно зоны этих практик стали точками «разложения» социалистического проекта, локусами созревания будущего постсоветского капитализма с его цинизмом и коррумпированностью. Именно в этом общем силовом поле, воспроизводя его основные черты, и существовало «неофициальное искусство» 1970–1980-х. Его «системность» состояла лишь во множестве неформальных связей и отношений, хотя и она выстраивалась в некие полупародийные «иерархии» (если взять, например, концептуалистскую НОМУ).

В 90-х – как показала Клеман – неформальные практики являются симптомом многих негативных изменений в сфере производственных отношений: тотального недоверия к юридическим и нормативным актам, отсутствия у работников представления о собственных правах, достоинстве и возможностях их отстаивания в публичной сфере, доминирования мотива приспособления, а не активного воздействия на ситуацию, произвола администрации и т.д. С другой стороны, в них есть и мотив борьбы со сверхэксплуатацией, ухода от формально навязываемых норм производительности и занятости.

Если обобщать, то можно сказать, что в 1990-е годы во всех сферах общества в связи с задачей элементарного выживания возникла такая конфигурация, при которой неформальные связи и практики доминируют. С одной стороны, прежние неформальные практики универсализировались, поскольку ничего «формального» в момент разрушения советского символического порядка попросту не оставалось. С другой стороны, их функции и текстура значительно изменились. Эти практики перешли на «микроуровень» самой социальной ткани, склеивая эту материю, которая все более атомизировалась, – ввиду установления новых рыночных отношений. Все это происходило в фазе непрерывного острого кризиса, разрушения прежних официальных институций, которые все же играли интегрирующую роль, а также ввиду отсутствия любого «идеалистического», идеологического, символического компонента, тогда как в советское время эти практики были маркированы как оппозиционные или оппортунистические. Они полностью деполитизировались, являясь в своей негативной форме элементом повседневных тактик, хитростей, изобретений ради упорного выживания, или становясь частью предпринимательских, антрепренерских моделей поведения, или же элементом «теневой» политики. Это общее поле расторжения любых формальных конвенций обрамляет, например, так называемый «московский акционизм» 1990-х, который «возгонял» и конвертировал это состояние (как отсутствие любых нормативных символических артикуляций) в художественную практику.

Неформальные практики, разумеется, не являются сугубо постсоветским феноменом, а частью общей тенденции современного неолиберального капитализма к дерегуляции трудовых и вообще общественных отношений как механизма усиления контроля и эксплуатации. Однако в наших условиях они приобретают гипостазированный характер, показывая эту тенденцию в ее пределе, без всяких «тормозов». Ведь никаких аналогов западного «социального государства» здесь с 1990-х годов нет. Я помню глубочайшее потрясение одной коллеги из Франции, специалиста по трудовым отношениям работников культуры, когда она узнала о том, что для наших соотечественников характерно, например, иметь одновременно несколько (иногда с десяток) различных «ангажементов» или мест работы.

Такая ситуация имеет далеко идущие последствия во всех сферах. Как говорил социолог Ричард Сеннет, дерегуляция приводит к «коррозии характера», т.е. к атрофии способности сопротивляться, контролировать ход своей жизни, к утрате достоинства, всевозможным формам «самоуничижения», с одной стороны, и агрессивного непризнания

других субъективностей, с другой[3]. С этим, например, связано распространение различных форм «люмпенского», деклассированного языка в постсоветском ареале. Сейчас через Интернет, блоги и другие медиа он оформился в настоящий «падонковский дискурс» (так он сам себя именует). На нем говорят многие потребители и даже производители культуры и искусства. Если раньше он содержал в себе «контркультурный» элемент сопротивления официальному порядку, то теперь это полностью нейтрализованный язык, который часто выполняет лишь функции коммерческой «самораскрутки». Эта своего рода коррозионная языковая среда, насытившая как официальные медиа, так и неформальные коммуникации (интернет-блоги и т.д.), блокирует возможность любого аналитического, отстраненного, содержательного высказывания, не говоря уж о теоретическом осмыслении ситуации, а в художественной и визуальной сфере она не производит ничего, кроме трэша.

Процессы форсированной политической и социальной «стабилизации» в 2000-е годы вносят в эту постсоветскую ситуацию новый элемент. Неформальные практики и дерегуляция в сфере производства никуда не исчезли, но на них наложились новые ритуальные и дискурсивные практики «стабилизации». Зачастую они носят фейковый и симулятивный характер, являясь частью масштабной пропагандистской обработки или прямого полицейского насилия. С другой стороны, они согласуются с новыми капиталистическим практикам, прежде всего потребления и развлечения, которые стали возможными для некоторой части населения из-за удачной экономической конъюнктуры. Парадокс в том, что эти новые официальные практики «стабильности» – просто все те же замаскированные неформальные практики, но уже вынесенные на макроуровень пропаганды, функционирования государственных институтов, административной системы и т.д.

Разумеется, я здесь совсем не хочу сказать, что идеал – это некая либерально-демократическая публичность и следование формальным кодам и процедурам. В противоположность либерализму левая политическая мысль всегда делала акцент на самих производительных, учреждающих силах и их взаимодействии, а не на их формальном представительстве. Вопрос не в следовании букве некоего закона, а в восстановлении самих производительных сил в качестве политической субъективности, их достоинстве, валоризации. Если неформальные практики являются еще одним способом закрепощения, ослабления, коррозии всех резистентных сил в обществе, то саму их структуру необходимо оспаривать.

Нынешняя российская арт-система и является продолжением этой описанной *grosso modo* совокупности общественных и политических условий. Неформальные практики можно понимать как «непубличность» теневых решений и сделок, принимаемыми различными группировками, сконцентрировавшимися вокруг возникающих тут и там коммерческих галерей и фондов. Вторжение гламура и рынка приводит к грубой переделке экспозиционной поверхности арт-системы в соответствии с правилами культурной индустрии и шоу-бизнеса. Существует некий декор квазитеоретического и журналистского дискурса большинства выпускаемых «каталогов» и выставочных текстов, который выполняет функцию «украшения» и предпродажной подготовки убогих продуктов этой системы. Любая критика, призыв к критической и политической ответственности искусства вытесняются из этой сферы – как то, что может помешать трансакциям этого маленького, но элитного сектора культуриндустрии.

Я предложил бы здесь такую «аллегорию». Вот утонул «Титаник», и теперь в нем существует какая-то эрзац-активность, некая форма жизни: рыбы, моллюски, кораллы, которые используют каркас корабля по-своему. Каркас выстроен из неких представлений о том, как это должно быть, но работает все совершенно иначе. На каркасе написано что-то полустершимися буквами, например «критический дискурс», какой-нибудь манифест ЛЕФа или скрижали древнего Теодора Визенгрунда Адорно. А ты заходишь на какую-нибудь «Арт-стрелку», и там веселятся офисные менеджеры или вовсе какие-то гопники, которым этот наш несчастный Адорно, что называется, «глубоко по х...». Это ироническое преувеличение, конечно, но не очень далекое от истины. Да ведь и есть уже «гоп-арт» какой-то, связанный с эксплуатацией контркультурного «падонковского» языка, когда-то оппозиционного официозу, но сейчас уже превратившегося в «самоценную» вещь, привлекающую реальных подонков, гопников и фашизоидов.

Вообще иногда кажется, что «современное искусство»,

Материал проиллюстрирован цифровой графикой Николая Олейникова к пикету протеста, проведенному активистами групп «Что делать?» и «ВПЕРЕД» перед церемонией вручения премии Кандинского 10 декабря 2008 г.

здесь и сейчас, – это просто вывеска, за которой, за некоторыми интересными исключениями, скрывается что-то другое, глубоко локальное, деинтеллектуализованное, какая-то местная тупая и уродливая стихия. Своего рода субкультура – наряду с субкультурой каких-нибудь «сайентологов», «толкиенистов», «солнцеедов» или еще каких-то монстров покруче, населяющих постсоветское пространство. Копни глубже – и там у одного что-то религиозное теплится у сердца, другой еще не разобрался с «кровавыми большевиками» и мечтает о том, что «рынок все расставит по своим местам». Третий пребывает в смутных думах о «вечности». Что-то, напоминающее «инсталляцию», «видеоарт» или «протестную акцию», смастерить они, конечно, смогут. Зачем – не знают. Просто не задумывались. Ну, «у нас так принято». Все делают, и мы будем, прикольно ведь! Ничего, кроме омерзения, эта антиинтеллектуальная субкультура, этот зародившийся в 2000-е годы вирусно-грибковый штамм вызвать не может. И сейчас он активно распространяется через систему глянцевых журналов: «Вот, наконец, оно, наше современное российское искусство! Нате! Наш прибыльный бизнес идет полным ходом! Заходи в московские галереи, ведь ты же модный, современный и продвинутый парень!» А вот и «современный художник» Ксюша Собчак, открывшая «выставку» на «Винзаводе», – пестрое насекомое, залетевшее из другого, еще более мизерабельного мирка и закономерно севшее на эту серую плесень...

С другой стороны, постсоветский опыт-предел, вероятно, показывает один из «возможных миров», который способен стать реальностью для всех. Если авангарды мечтали о яростной эксплозии, снятии искусства в «жизни», его вторжении на необъятную территорию реального, то современное искусство демонстрирует противоположный процесс – имплозии, когда на *его* якобы «автономную» территорию постепенно просачиваются, незаметно инфильтруются некие другие формы жизни. Как рассказывал мне философ Джорджо Агамбен, который преподает на факультете дизайна и коммуникаций в Венеции, в европейских странах сейчас значительный приток студентов в арт-колледжи. Это люди, которые не знают, что делать со своей жизнью, со своим временем, испытывая этическую и политическую фобию по отношению к тому уродливому миру других профессиональных занятий, который предоставляет капитализм. А арт-система придает институциональную и эстетическую форму этой бездеятельности, – кстати, вполне гуманную! Учитывая, что, если следовать мысли Агамбена, «вечная суббота», праздность, приостановка, подвешивание активности и образуют условия возможности самой фигуры человека, современное искусство может обрести в этом свой новый философский, антропологический смысл. Т.е. в этом, диалектически, можно даже найти его позитивный аспект. Хотя и не очень вдохновляющий.

«ХЖ»: В самом деле, торжество неформальных практик и «непубличных» теневых решений редуцирует практики формальные и решения публичные. Крайне симптоматично, что во многом современную

художественную жизнь в России можно отмерять чередой громких скандалов – вокруг музея Сахарова, Третьяковской галереи, премии Кандинского, наконец. При этом скандалы эти – что симптоматично! – всегда сводятся к выстраиванию групповых симпатий и антипатий по отношению к отдельным личностям – Самодурову, Андрею Ерофееву, Алексею Беляеву и т.п. Однако ни разу публично и столь же заинтересованно не был поставлен вопрос, к примеру, о том, что за политику в области современного искусства ведет центральный музей нашей страны? Какого рода экспертное обеспечение госведомств в их работе с современным искусством? Какие формы жизни вменяет художественному сообществу институт премии (независимо от того, кто становится ее премиантом)? И это вопреки тому, что, как кажется, подобные вопросы имеет отношение к любому члену художественного сообщества, задевают его реальные интересы!

Кирилл Медведев: Здесь важно учесть, что на Западе представления о системе современного искусства складывались в ситуации гораздо большей политизированности, в период оживления горизонтальных солидарных связей. Поэтому для западных художников и интеллектуалов система, при всех ее очевидных недостатках, заключает в себе ценность. Так же как и социальное государство, при всех его изъянах, было относительно прогрессивным достижением, – именно поэтому его сегодняшний демонтаж вызывает такой протест в Европе. У нас ситуация совершенно другая – нет ощущения, что эта система создавалась тобой лично и людьми, близкими тебе по взглядам и устремлениям. На абсолютную атомизированность 90-х, как на выжженную почву, наложились дикий неолиберализм и торжество политтехнологий. Нет традиции политического анализа, зато есть уже большая традиция манипуляций политическим – в том числе в арт-мире. В нормальной ситуации никто не обсуждает, какое место, например, занимает в социополитическом пространстве Третьяковская галерея. Искусство и политика – это по-прежнему две разделенные сферы, которые каким-то гротескным образом соединяются в момент медиальных скандалов. Характерный пример – скандал с премией Кандинского: художественный продукт раскручивается в медиа и на рынке в том числе с помощью политических коннотаций, а затем, когда активисты пытаются поставить в связи с этим политические вопросы, следует агрессивный отказ – мол, не лезьте своими грубыми политиканскими инструментами в нежную плоть искусства.

А. Пензин: В России институции возникли на фоне общественного спада и деполитизации. В начале 2000-х был лозунг, нечто вроде: «Сейчас наступила стабильность, давайте делать хоть что-то». Впоследствии эта линия привела к тому, что любая критика стала невозможной. Можно понять этот почти религиозный страх: если толкнешь, то это хрупкое нечто сразу развалится.

Если посмотреть классические тексты, то еще у Гоббса есть страх перед рынком, который представляет собой абсолютно неопределенную среду – хаос, который упорядочивается институционализацией, управлением, администрированием. «Чистый» капитализм первоначального накопления, который был в 1990-е годы, и сейчас в какой-то мере продолжается: атомизация, отсутствие сетей взаимопомощи – все это связано с чудовищным ужасом или, по крайней мере, тревожностью, которая, хотя и рождена из экономической неопределенности, из пресловутого «отсутствия уверенности в завтрашнем дне», имеет уже почти экзистенциальную структуру. Если вспомнить экзистенциальных мыслителей, у ужаса нет своего предмета, он не осознается, а у страха конкретный предмет есть. Существует защитный механизм конвертации тревоги, ужаса в страх. Именно тогда на этом фоне тревожности возникают паранойяльные ситуации, ищется «заказчик» как субъект, который является источником беспредметного беспокойства, скандала.

Разумеется, между абстрактной формулой неолиберального рыночного хаоса (который никогда до конца не является реальным, а скорее виртуальным, фантазматическим) до конкретных типов поведения существуют тысячи опосредований, но эта цепь порождает только политику в смысле «*Realpolitik*», политику заговоров, интриг и полувоенных стратегий, т.е. тоже в своем роде неформальных практик. Им можно противопоставить только активные формы политической организации, рефлектирующие и анализирующие сам вытесненный предмет всеобщего беспокойства, который в нашей ситуации отторжения от марксистской концептуальности осознается лишь на уровне ксенофобски воображаемого «врага», «чужого».

«ХЖ»: К этому наблюдению можно добавить еще одно. Юрий Левада, именитый советский социолог, писал, что в 90-е годы в России была тотальная свобода, но не было условий для ее социальной реализации. Аналогично и в искусстве – в первое постсоветское десятилетие существовала тотальная свобода творческой инновации, но не было условий для реализации искусства как института. Созданная в 2000-е система искусств создала инфраструктуру для реализации искусства, однако ее условием является то, что инновация не должна принимать формы критики системы. Вокруг этого условия существует негласный и не лишенный парадокса сговор – как можно критиковать то, что наконец-то сделало возможным инновацию и критику?! Именно эта ментальная конструкция и есть идеологическая основа нынешнего конформизма художественной среды – локальной ипостаси путинского статус-кво. И это в целом есть локальная ипостась того, что уже упоминавшийся здесь Джорджо Агамбен называет «введением чрезвычайного положения», описывая конформистское статус-кво современных западных обществ.

2. Территория общего

«ХЖ»: Антонио Негри в своей последней книге, «Фарфоровая фабрика», видит общественную перспективу в том, что как альтернатива частному и публичному пространству реализуется сфера, которую можно назвать пространством общего. На уровне микрообществ, интернетных блогов, общественных движений это можно себе представить без большого труда. Но что это может значить в сфере культурного, художественного производства? Может ли существовать такая система искусства, которая не является публичной, со всеми ее изъянами – бюрократией, местничеством, коррупцией, всевластием политиков, и которая не является пространством частного, со всей ее коммерциализированной неолиберальной порчей? Если это измерение ввести в культуру как некую ценность, как некий вектор, может ли оно носить системный характер?

Александр Бикбов: При соблюдении условия – минимально солидарного взаимодействия самих производителей, готовых поступиться краткосрочной выгодой в пользу существования проекта «Искусство», как они его понимают на минимально общем уровне. Общего не с содержательной точки зрения, а с точки зрения процедур взаимодействия между художником, галеристом, покупателем и музеем, в отношениях, между которыми художественный акт превращается в арт-объект, денежный доход и собственность. Если художники и галеристы строят отношения с покупателями, руководствуясь тем, что доход вторичен по отношению ко вкусу (эволюция арт-институций в 2000-х, как кажется, поставила это под вопрос), рентабилизация произведения не отменяет его смысла, релевантного внутреннему пространству искусства, т.е. диалогу прежде всего между самими художниками, который изобилует рефлексивными петлями, реитерациями, отказами, пересмотрами, нерентабельными смехом и яростью. Сфокусированная на покупателе, рентабилизация искусства выстраивает кратчайший путь между начальной и конечной точками обмена, редуцируя арт-объект к этикетке «современное искусство» (или какой-нибудь иной), тем самым устраняя само искусство и художника вместе с ним. Поддерживать минимально общее – это противодействовать исчезновению художника в акте продажи произведения.

К. Медведев: С другой стороны, даже минимально общее представление о проекте «Искусство» требует также общего представления о месте этого проекта искусства в социуме и, следовательно, о социуме как таковом, о том, каким должно быть общество, чтобы именно этот проект искусства мог в нем работать. Это, конечно, в том случае, если «общее» мы понимаем не как те или иные корпоративные, цеховые интересы, которые нужно оберегать, а как некое движение с разомкнутым, универсалистским вектором. Ведь искусство само по себе – это внутрицеховое состязание. Поэтому максимум, за что может бороться художник, – свобода этой внутренней конкуренции от внешних воздействий. Но внешнее воздействие – это не только давление идеологов (как в советском режиме «публичного»), чиновников (как в европейском социал-демократическом режиме «публичного») или бизнеса (как в режиме неолиберального «частного»). Внешнее воздействие для самого художника – это, помимо прочего, еще и его собственные материальные запросы, поскольку он является не только производителем искусства, но еще и физической субстанцией, а также частью социума и политическим субъек-

том. Поэтому действительная программа общего зарождается только на грани разных – в том числе, конечно, культурных – полей и неизбежно привносит в них политическое содержание.

А. Пензин: Если говорить о Негри, то у него идея общего связана с фазой позднейшего капитализма, где преобладает нематериальное производство, укорененное в коммуникациях, общении, общем производстве и в том, что Маркс называл *«general intellect»,* коллективным разумом, если грубо переводить на русский. Насколько у нас коммуникация и дискурс играют производящую роль?

Сама интеллектуальная компонента здесь оказывается в зоне ненужности, и, разумеется, не только в арт-системе. Культурная и социальная изоляция постсоветского мира, я бы сказал, основана на экономической «нефтяной автономии». Она делает ненужным нематериальное производство или принимает его в редуцированной форме «сервисных услуг», интеллектуального обслуживания бизнеса, институтов, т.е. услуг по сути «холуйских». Капитализм универсален, но его постсоветская разновидность является именно такой. Разумеется, не нужно преувеличивать ее специфику. Например, сектор нематериального труда является здесь обширным, это огромный медиаштат, «креативщики», аналитическая обслуга корпораций и идеологического аппарата государства, но сама форма этого труда является сервисной, это то самое «служение Господам». Она может поощрять индивидуальный карьеризм и инициативность, но все равно остается сервисной. Все это, например, проявляется с текущим экономическим кризисом, когда, потеряв работу, какой-нибудь активный «креативщик» вмиг оказывается беспомощным и неинициативным, выпав из привычной ему системы. Все интеллектуальное и инновативное при этом расположено в сфере частного, приватного.

С другой стороны, например, для практики групп «Что делать?» и «Вперед» нематериальное производство – это коллективная политическая и интеллектуальная работа, связанная с усилением позиций самого субъекта, его большей рефлексивности, образованности, большей резистентности, которая достигается через реальное действие, а также полемические и дискуссионные опыты.

Н. Олейников: Все, что происходило в группе «Что делать?» с момента ее основания и в течение работы над всеми художественными проектами, связано с коллективным производством общего. Не частное, не общественное, а именно общее, поэтому нужно было выработать четкие представления о дистрибуции такого продукта, который можно реализовывать вне той системы современного искусства, которая нам не близка, но тем не менее оставаться вовлеченными в производство именно Искусства.

А. Пензин: Базовый консенсус в группе «Вперед» и «Что делать?» все же политический. Так, позиция «Что делать?» на момент формирования заключалась в том, что мы, во-первых, не идентифицируем себя с традиционными левыми коллективами и партиями, начиная от КПРФ до жестко кодифицированных, доктринальных групп активистов левого спектра (троцкистов, анархистов и т.д.). Мы призываем к интеллектуальной работе, политической солидарности, анализу. Это был наш общий язык, возможно, отчасти утопический. У художников своя специфика, у философов – своя, но этот общий язык нас вполне объединил. Дальше можно было делать общие газеты, возникали неожиданные опыты сотрудничества. Это было вполне конкретное общее. Здесь сразу возникает много измерений. В одном ты активист, в другом ты теоретик, тебя очень трудно привязать к какой-то одной системе.

В этом смысле коллективность – не служение общему, здесь скорее общее служит всем. Это такая диалектика. Всегда казалось, еще в авангардистских проектах 1920 годов, что эту модель можно развивать. Это автономия не в буржуазном, модернистском смысле, а реально действующее производство общего, которое менее зависимо от внешних обстоятельств, чем различные индивидуальные вклады. Нужно понять, что это очень эффективно, не в смысле «личной карьеры», а как некая коллективная машина, которая может работать и всех усиливать.

Если вспомнить того же Негри и итальянских операистов, они еще в 60-е годы ввели понятие «самовалоризации», самоусиления рабочего как сопротивляющегося, борющегося коллективного субъекта. Такой валоризированный коллективный субъект борьбы может стоить очень многих других. Сейчас мы находимся в тяжелой ситуации, когда процессы самоорганизации почти

заглохли и одна такая группа может стоить многого. В ней есть наличие разных контекстов, к которым можно обращаться, постоянно «перескакивая» из одного в другой, чтобы избежать «захватов» со стороны системы, и реализовывать те политические, художественные и исследовательские задачи, которые нас интересуют.

А. Бикбов: В описании автономии удивительным образом не прозвучало слово «самоуправление», в смысле коллективного управления собой. Полагаю, что в нем заключено самое яркое отличие автономного производства от любой правой инициативы, которая устроена авторитарно и начинается с разделения на вождей и подданных. Коллективное самоуправление приостанавливает безальтернативность отношений собственности и делает власть приемлемой. Хочу оговориться, что оно не устраняет собственность или деньги, которые выступают учреждающим фактом арт-рынка. В конечном счете автономное искусство или литература возникает именно тогда, когда производитель получает возможность самостоятельно продавать свои произведения и выходит из-под личной зависимости от мецената. Однако самоуправляемый коллектив «естественным образом» бережет художника от крайностей коммерциализации, которая заново ставит его в прямую зависимость, на сей раз не от мецената, а от посредника в отношениях с покупателем. Ценность инициативы «Что делать?» в российском арт-пейзаже заключена в коллективном самоуправлении, которое сегодня отсутствует в большинстве российских интеллектуальных производств и, я думаю, является одним из ключевых параметров, над которыми нужно работать.

А. Пензин: В случае с самоуправлением всегда попадаешь в двоякую модальность: неолиберализм всячески приветствует индивидуальную инициативу, все возможные *start up*'ы, всевозможные мелкие формы предприимчивости. Уже Фуко беспокоила новая идея управляемости и управления, которая действует не через репрессии, а через поощрение самостоятельности. Модуль инициативности все время закладывается в субъекта. Это навязываемая стратегия власти. В нашем случае можно провести различие по очевидному политическому принципу, поскольку ты это делаешь не для бизнеса, не для прибавочной стоимости. Это действительно самоорганизация, где есть коллективность и неиерархичность.

А. Бикбов: Нужно реалистично смотреть на собственную реальность: правительственность, о которой пишет Фуко, – это конкретные, эмпирические тенденции в западноевропейских обществах. В современном российском обществе в большинстве случаев никакой *start up* или личная инициатива не приветствуется, тобой управляет кто-то другой – и эти отношения авторитарны отнюдь не в неолиберальном смысле. Отсюда, кстати, все эти характерные в т.ч. для интеллектуальных сред фантазмы о заговорах, внешних манипуляциях, заказчиках, которые стоят за любым самостоятельным актором. Это прямая проекция авторитарной (не-автономной) схемы отношений, в которых находится большинство российских производителей, на любые спонтанные действия.

А. Пензин: Ну, если взять местную «менеджерскую культуру», то она демонстрирует эти модели автономной управляемости и инициативности, стимулирования карьерного роста. Хотя, конечно, ее реальная зона относительно невелика. При этом она демонстрирует подлинно ницшеанский размах. Я недавно видел, например, огромную рекламу дорогих часов в центре Москвы со слоганом: «Все, что меня не убивает, делает меня сильней. Фр. Ницше». Если взять ту же массовую культуру, кино, телевидение, то они в основном обслуживают эту менеджерскую модель. Но эта менеджерская культура совсем не предполагает коллективности, это эгоцентрическая система управления и потребления.

«ХЖ»: Завершая обсуждение возможности территории общего, хотелось бы обратить внимание: вовлеченность в бескорыстное служение общему обладает таким системным качеством, как репутация. Смысловая непрозрачность и запутанность системы современного искусства в России как раз и порождается тем, что она пытается отказать в ценности тому, что не обладает рыночным или властным измерением. В результате и происходит то, о чем мы уже говорили выше: любое публичное высказывание считывается через систему личных интересов. Понять, движет ли субъектом гражданский долг, этическое подвижничество, или личные и крайне циничные интересы, или же и то и другое вместе, в различных пропорциях, – это уже предмет догадок. Причастность субъекта культуры к слу-

жению общему и есть, пожалуй, единственный гарант того, что его притязания на бескорыстное гражданское или этическое взыскание адекватны самим себе. Именно из этого опыта и может родиться не тотализующая, а конструктивная преобразующая критика господствующей системы искусства.

3. Вопрос автономии

«ХЖ»: Автономию можно понимать двояким образом: когда она отлична от всего, что связано с политикой, деньгами, где внешнее является лишь условием для существования, а искусство считается независимым, его свобода носит эстетический характер. Такое статичное понимание автономии провоцирует ту логику, когда про откровенно реакционное искусство говорят: «Посмотрите, это всего лишь искусство!», политическое отдельно, а искусство – оно в себе, оно автономно. Возможно, однако, и противоположное понимание автономии – это не пространство, а движение, размыкание. Вектор политической ангажированности при этом видимо важен. Не существует двух автономий, либо одно – либо другое.

К. Медведев: Автономия художника, как я ее вижу, это несовпадение с запросами профессиональной среды, подрыв арт-конкуренции и, соответственно, критика тех социальных компромиссов, на которые идет художник – идет ради той автономии «искусства ради искусства», о которой только что было сказано. Ты находишься на грани, с одной стороны, обращаясь к арт-миру, достаточно герметичному, живущему по своим законам, с другой стороны, взаимодействуешь с активистами, то есть с людьми, которые не имеют отношения к этому сообществу, но в каких-то своих качествах и запросах гораздо более прогрессивны. Разумеется, в политической ангажированности есть свои опасности и издержки, о которых всем известно. Но, я думаю, поле политического, художественно-просветительского и просто экзистенциального эксперимента сейчас именно здесь.

А. Бикбов: Я бы сказал, что пространство автономии абстрактно до тех пор, пока оно абстрактно мыслится. Когда итальянские студенты в начале учебного года занимают одну из аудиторий университета – причем делают это ежегодно и едва ли не ритуально, освобождая ее к экзаменам, – расписывают стены граффити, вешают свои баннеры на окнах, устраивают там дискуссии, курсы самообразования или пирушки, они организуют пространство автономии, где не действует власть преподавателей или администрации университета. Когда люди перестраивают в сквот заброшенную, но по-прежнему принадлежащую какому-то собственнику фабрику и знают, что полиция придет, чтобы их выселить, – это тоже зона автономии. Нет заранее готовых пространств. То же самое в искусстве и любом другом интеллектуальном производстве. Я бы настаивал на том, что для автономных инициатив нужна не просто определенная (левая) политическая чувствительность, которая захватывает и задействует некоторые арт-смыслы, но и некая политика факта, которая позволяет избежать негативной иллюзии, что система тотальна, что мы полностью под ее колпаком и что внутри этой системы нет никаких альтернатив. На самом деле арт-производство включает в себя множество альтернатив. Вопрос в том, в какой спайке они находятся в настоящий момент и какие из них можно высвободить не в теории, а в текущей ситуации, при сложившемся балансе сил. Полагаю, что точно так же нужно рассматривать любое интеллектуальное или экономическое производство.

Н. Олейников: Для честного и принципиального художника довольно важно оставлять за собой возможность автономной позиции, невстроенности, небытия агентом той системы, которая навязывается нам как тотальная. Эмансипация заложена и в коллективном, и в левом, и в политическом. Важнейшей ценностью искусства является Свобода, действием искусства – освобождение, а искусство само по себе *всегда-уже-свободно*. Однако система искусства, как она сложилась, фактически является всего лишь системой рынка искусства, и эта система, конечно же, базируется на эксплуатации художника и его произведения. В этой ситуации я как художник вижу персональную стратегическую необходимость быть внеположенным этой системе. Такая автономия как раз и достижима с помощью внесистемных инструментов, схем и условий производства, распространения знания и искусства, а вовсе не кухонно-«диссидентским» затворничеством и эскапизмом.

А. Бикбов: Важно владеть знанием о конкретных, материальных условиях свободы и

уметь его транслировать. Художников, которые скитались от одного заказчика к другому, хватало и в XIX веке, когда даже либерализм был еще слишком «левым». Некоторые из них сумели найти и дооформить ту конфигурацию материальных условий, в которых смогли реализовать искомую свободу. Вопрос об автономии во многом уходит в вопрос о вполне прозаических и рутинных условиях существования художника, которые обеспечивают ему возможность производить искусство по своему вкусу, так, как он его понимает. Поэтому мне представляется важным, чтобы помимо трансляции общих идейных постулатов опыт удачных автономных и критических инициатив сопровождался своего рода предложением «рецептов». Если, например, участие в «Что делать?» или в самоуправляемых социологических проектах строится на выходе за пределы локальной ситуации, сопряжено с зарубежными поездками, международной институциональной аффилиацией, нужно описывать эти обстоятельства. Если возможна игра с местными структурами, опять же, нужно показывать, каковы ее правила, – не декларативно, а на конкретных примерах. Российские художники и интеллектуалы особенно остро нуждаются в демонстрации того, что автономия, ангажированность или интернационализм – это не просто понятия или свободно избранная поза, что за ними стоит вполне материальная система связей и реализованных возможностей.

А. Пензин: Автономия, если использовать это кантовское по происхождению понятие, может пониматься в разных плоскостях. Социологически она может быть связана с созданием реальных условий независимой и институционально обеспеченной профессиональной жизни. Есть ангажированная автономия, которая по-адорниански понимается как род эстетического сопротивления, – это уже другой смысл. В-третьих, мы как материалисты понимаем, что мы не автономны, мы тотально гетерономны. Нас постоянно что-то определяет, и мы пытаемся отрефлексировать и стратегически переопределить эти внешние импульсы, сталкивая их системы, маневрируя между ними. Это своего рода грамшианская «гегемония», политика, но понимаемая уже на экзистенциальном уровне.

Автономия в искусстве была связана с модернистской стратегией от Гринберга до Адорно, и под ней подразумевалась не автономия художника, рабочего или интеллектуала как живущего и деятельного существа, а автономия возвышенного и неподвижного произведения искусства, наследующая, по сути, немецкой романтической домарксистской философии XIX века. В этом смысле, если говорить о знакомом опыте, «Что делать?» – это эстетически антимодернистская группа. Мы против автономии формалистского произведения искусства, но мы за автономию стратегическую, как практику само-усиления в условиях, когда нет – пока – массового движения сопротивления, и мы можем, скорее, вполне реалистично создавать и тестировать различные его модели. Хотя я далек от хорошо известного «группового нарциссизма»: в этих практиках скрывается немало проблем, которые постоянно артикулируются и обсуждаются.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См., например: Карин Клеман. «Неформальные» практики российских рабочих и человеческая «пластичность» // http://old.polit.ru/documents/490214.html

[2] См.: Michel de Certeau. «The Practice of Everyday Life», University of California Press, Berkeley, 1984.

[3] Сеннет Р. Коррозия характера / Пер. с англ. – М.: Фонд Социопрогностических исследований «Тренды», 2004.

Александр Бикбов
Родился в 1974 году. Социолог. Ассоциированный сотрудник Центра Мориса Хальбвакса (Париж), редактор журналов «Логос» и «Пушкин». Живет в Москве и Париже.

Кирилл Медведев
Родился в 1975 г. Поэт, переводчик, активист СД «Вперед». Основатель Свободного марксистского издательства. Живет в Москве.

Николай Олейников.
Родился в 1976 в г. Горьком. Художник. Участник Рабочей группы «Что делать?». Автор и ведущий теле- и радиопрограмм о проблемах современной культуры и искусства. Живет в Москве и в Нижнем Новгороде.

Алексей Пензин
Родился в 1974 г. в Новгороде. Участник группы «Что делать?» Соискатель Института философии РАН. Сфера исследовательских интересов: философская антропология, политическая философия, критический анализ постструктурализма. Живет в Москве.

О БИОПОЛИТИЧЕСКОЙ ЦЕНЗУРЕ, РАСПАДЕ СООБЩЕСТВ И ПРАКТИКАХ УТВЕРЖДЕНИЯ

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Клаус Вебер
«Без названия», коллаж из бумаги, 2007. Предоставлено автором

1.

Мировой финансовый кризис, обвал фондовых рынков и предощущение всеобщей экономической рецессии привели к тому, что сегодня сводки с торгов на крупнейших биржах, индексы падения цен на сырье плюс котировки обесценивающихся национальных валют читаются поживее остросюжетного детектива и смотрятся понагляднее «тотальной инсталляции», свидетельствующей о крахе неолиберального капитализма. При этом кажется, что впервые за много лет подвергается изменениям весь диспозитив современного искусства с его условным разделением на сферы рыночно успешного, гламурного «дизайна власти» и политизированного, протестного художественного активизма.

Парадоксальным образом инициативы развенчания всей спекулятивной системы глобального капитализма и его хищнических претензий переходят к аналитикам из крупных корпораций или вчерашним апологетам постиндустриального способа производства. По мере разрастания кризиса они перехватывают критическую интонацию и разоблачительный пафос, чтобы смягчить шок непрогнозируемого будущего, с которым столкнулся беднеющий средний класс, и внушить ему хотя бы смутные надежды на возвращение обеспеченного образа жизни в обозримой

Гастон А. Анселович (Коллектив Cine Ojo), *«Мемуары каждодневной войны», фильм на 16-мм пленке, в формате DVD, цвет, звук, 29 мин. 32 сек, 1986*

перспективе. В таких условиях интеллектуальная и художественная среда вынуждена пересмотреть свой критический инструментарий и отказаться от однозначного неприятия неолиберальных норм культурного производства ради аффирмации, ради большей утвердительности своих оценок и суждений.

Иными словами, сегодня уже не достаточно только безжалостно выявлять примеры эксплуатации и неравенства, несправедливости и попрания гражданских свобод – примеры, множащиеся и в странах Первого мира, и в регионах с преобладанием «догоняющей модернизации». Теперь необходимо четко и конструктивно разобраться в том, что есть прогрессивное и реакционное в современном мире. И, главное, что возможно *утвердить* и *обосновать* за пределами одиозного отрицания неолиберального социального порядка? В чем, в каких жестах и постулатах, заключаются так называемые «практики учреждения», пропагандируемые Геральдом Раунигом и другими авторами журнала «Трансверсал», издаваемого Европейским институтом прогрессивной политики? Как возможно освободиться от надзора и давления со стороны внешне либеральных, а на деле коррумпированных институций? Где сегодня обнаруживаются те режимы субъективации, о которых с энтузиазмом говорит Маурицио Лаззарато, подразумевая под ними траектории выхода из бесконечной конкурентной состязательности и подозрительности, навязываемых неолиберальным общественным консенсусом?

И, наконец, каким визуальным языком и идейными платформами будет обладать искусство, занимающееся процедурами производства Истины и отрекающееся от служения демократическим концептам рынка и коммуникации? То искусство радикального разрыва с ценностями западной либеральной политики, которое предлагает изобрести Алан Бадью в программном «Манифесте аффирмационизма», впервые обнародованном в 2001 году в Венеции на конференции «Задача искусства в Третьем тысячелетии»? Мне представляется, современное искусство способно прореагировать на катастрофический спад в мировой экономике не ироничным «топтанием на костях» глобального капитализма (у которого, кстати, огромный потенциал реструктурирования), а серьезным и вдумчивым отстаиванием тех позиций, которые позволяют художнику заняться проектированием новых сценариев будущего, свободных от сегодняшних социальных конъюнктур.

Уходящая эпоха «легких денег», на протяжении двух десятилетий сумевшая превратить арт-рынок чуть ли не в главного арбитра вкуса и универсальный измеритель художественных достижений, оставила по себе несколько тревожных феноменов, с которыми современное искусство безусловно вынуждено считаться и порой делать их лейтмотивами своих социально-критических расследований. Здесь я имею в виду три характерных момента или атрибута позднекапиталистической цивилизации: это биополитическая цензура, превращение сообществ в зоны экспертного менеджмента и гнетущий дефицит аффирмативности. Все эти параметры неолиберального способа управления куль-

турой сегодня основательно пошатнулись по причине роста недоверия к стихийному разгулу «свободного рынка». Но оттого они нуждаются в пристальном и детальном рассмотрении, в тщательном продумывании их генезиса и подчас трудноразличимых, но пока настойчивых проявлений в различных локальных контекстах.

2.

Что здесь подразумевается под термином «биополитическая цензура»? Традиционная политическая или идеологическая цензура занимается тем, что *запрещает вредное* и *пресекает опасное*, держа под неусыпным контролем состояние умов и общественную мысль. Цензура биополитическая *отсекает нежелательное* и *оберегает от беспокоящего*, обращаясь непосредственно к управлению телами и телесными практиками. Биополитическая цензура орудует уже не приказами и запретами, опирающимися на бдительность карательных ведомств, а советами и рекомендациями. Наказы такой цензуры обычно поставляются посредством медиальной пропаганды и вписываются в повседневное бытовое поведение в силу неукоснительного следования девизу позднего капитализма «Не думай, а потребляй и наслаждайся!».

Традиционная цензура предполагала наличие центрированного источника власти, например государственной идеологической машины, и была призвана блокировать тот сектор общества, который признавался неблагонадежным или фрондерски настроенным к спускаемым сверху догмам. Такая цензура была точечной, прицельной и сравнительно избирательной (разумеется, завися от степени «людоедскости» режима). Современная биополитическая цензура, вроде бы куда более лояльная к проявлениям инакомыслия, оказывается прозрачной, рассредоточенной и пластичной. Оттого она становится практически повсеместной, отслеживая буквально каждый участок публичной сферы и при этом нигде не фиксируясь в виде четко закрепленной системы правил и наставлений. Искореняя не крамольные идейные воззрения, а предосудительные поведенческие коды, вредоносные привычки или социально осуждаемые пристрастия, биополитическая цензура стремится управлять не сферой идеологической сознательности, а разумной и рациональной организацией жизни. Корректировка жизненных процессов в сторону их большей оптимизации и комфортности – вот одна из первоочередных задач биополитической цензуры.

Принципы биополитической опеки, насаждаемые сегодня в глобальном масштабе, проанализированы Мишелем Фуко в курсе лекций, прочитанном в Коллеж де Франс в 1978 году и озаглавленном «Нужно защищать общество». По мысли Фуко, в Европе Нового времени под влиянием просвещенческих доктрин осуществляется переход от механистической модели общества, строго расчерченного на дисциплинарные пространства вроде тюрьмы, больницы или сумасшедшего дома, к модели общества как организма, требующего превентивного или реального лечения от широчайшего спектра социальных заболеваний. Теперь общество беспрестанно оберегается от рискованных и необдуманных действий методами медицинского контроля: профилактикой, гигиеной и санацией. В конечном счете оно самостоятельно должно заботиться о своем моральном и нравственном здоровье.

Для Фуко суверенная машина государственности с ее обыкновением прибегать к силовым мерам воздействия постепенно избавляется от установки «позволять жить и заставлять умереть» и прибегает к императиву «заставлять жить и позволять умереть». Биополитическое руководство в трактовке Фуко осуществляется с помощью трех основных практик. Во-первых, путем медикализации нравственных и моральных поисков, то есть включения их в медицинский дискурс и описания посредством точной диагностики и анамнеза. Во-вторых, при содействии статистических и демографических методов учета населения. И, в-третьих, благодаря введению специального типа властных отношений, который сам Фуко называет «управляемостью» *(governmentality)*. Под «управляемостью» Фуко понимает такую парадигму выстраивания власти, когда ее требования и предписания предстают не внешними командно-административными приказами, а внутренними поведенческими моделями, добровольно встроенными в повседневную «политику тела». В трактовке Фуко прием «управляемости» отражает основной принцип биополитики – переход от насильственной власти суверена к буржуазным практикам «оберегания себя» путем игнорирования навязчивых и неприятных жизненных проявлений.

В знаменитой лекции 1978 года «Что такое критика», часто

цитируемой в современных дискуссиях о ролевых имиджах критика, Фуко определяет критическую деятельность как искусство не быть «управляемым». Предлагая всестороннюю интерпретацию этой ключевой фразы Фуко, Рауниг подчеркивает ее диалектический характер. Когда принцип управляемости делается главным ноухау глобальной власти, по мысли Геральда Раунига, важно не просто говорить о своем желании «не быть управляемым», то есть о своей склонности к анархическому бунту, а отстаивать свое неотъемлемое право «не быть управляемым так, как мы того не хотим». Перед протестной художественной средой сегодня вырисовывается архисложная задача – внятно артикулировать, каким образом она собирается «не быть управляемой» теми неолиберальными институциями, которые зарезервировали за собой умение осуществлять прогрессивный менеджмент. Ведь современный интеллектуал, как показывает Андреа Фрэзер в работе «От критики институции к институту критики» (Артфорум, 2005), сам закостеневает в покорную инстанцию, добровольно цензурирующую свой критический запал и проявляющую осмотрительность и конформизм. «Искусство не быть управляемым», предугаданное в интуициях Фуко, сегодня может быть приравнено к выдвижению такого проекта будущего, который бы преодолел – или, по крайней мере, поставил под сомнение – риторику продвинутого менеджмента. Ту убедительную и ободряющую риторику, что преобладала в 2000-е и, к сожалению, почти полностью «слиплась» с логикой позднекапиталистического рыночного обмена.

Вполне логично, что биополитическая цензура усилилась и обрела столь широкое распространение по мере развития экономики знаний, обусловленной постфордистским способом производства. Когда главным модусом существования и основой постиндустриального производства стал нематериальный труд, уже не измеряемый жестким временным эквивалентом и объявляемый свободно выбранным и осознанным «делом всей жизни». Концепция нематериального труда, предложенная в постопераистских сочинениях теоретиков круга Автономии (в частности, Паоло Вирно, Антонио Негри и Маурицио Лаззарато), сегодня является часто оспариваемым, но весьма продуктивным элементом многих интеллектуальных построений. Например, Лаззарато описывает происходящий в постиндустриальном мире поворот от биовласти, распределявшей трудовые обязанности в пределах одной рабочей семьи, к биополитике, приписывающей всему социальному телу способность к нематериальному труду. Таким образом, именно нематериальный труд становится узловым «нервом» биополитики, и здоровье общества всецело приравнивается к его неиссякаемой работоспособности.

В «Империи» (2000) и «Множестве» (2004) Антонио Негри и Майкла Хардта глобальная мировая Империя, основанная на суверенной власти капитала, объявляется сферой биополитического производства, то есть производства рынка занятости, услуг, идентичностей и в конечном счете самих производителей. По мере усиления биополитического контроля мыслящий средний класс, производитель знаний и культурных ценностей, превращается в «цифровой неопролетариат», который управляется владеющей доступом к корпоративным капиталам «цифровой аристократией» (термины Андре Горца). В условиях «когнитивного капитализма» именно художник, интеллектуал, философ или эксперт, сколь бы внешне успешными ни были его карьерные продвижения в рыночном пространстве, оказывается гиперэксплуатируемой фигурой, оттесненной в зоны бесправия и прекаритета, которые теперь разрастаются в безбедных и благоустроенных (до недавнего времени) странах демократического Запада. Первоочередные задачи для критично настроенного интеллектуала – во-первых, трезво осознать все уловки имперской биополитики и, во-вторых, отыскать способы «не быть подчиняемым таким образом», не быть всецело отданным во владение биополитической цензуры.

3.

Трудность заключается еще и в том, что пока нет единой связной теории биополитического администрирования жизни. Обычно с биополитикой ассоциируются такие будоражащие воображение биотехнологии, как создание генномодифицированных организмов, клеточная инженерия, репродуктивное клонирование человека, изобретение бактериологического оружия и многое другое. К сфере ведения биополитики относятся также проблемы эвтаназии, определения биологической смерти мозга и сохранения «условно живого» коматозного тела, требующие юридически-правового решения и новых религиозно-этических оценок. Классический пример биопо-

литической цензуры – судебное преследование Стива Курца, профессора истории искусств из Университета Баффало, Нью-Йорк, и одного из основателей художественно-театральной группы *Critical Art Ensemble (CAE),* продолжавшееся с 2004-го по 2008 год и запечатленное в документальном фильме Линн Хершман Лисон «Странная культура».

В мае 2004 года Курц позвонил в службу спасения 911 в связи с трагическим событием – внезапной кончиной супруги. Прибывшие полицейские, обнаружившие в доме Курца подозрительные биоматериалы, немедленно вызвали агентов ФСБ, которые не только конфисковали все генномодифицированные вещества, подготовленные для выставки в Массачусетсском музее современного искусства, но также наложили арест и забрали на экспертизу компьютер Курца, его библиотеку, тело его жены и даже его кошку. Против Курца было выдвинуто обвинение в биотерроризме, и судебное разбирательство, легально или нелегально он закупал непатогенные бактерии для своих инсталляций, продолжалось несколько лет. Только в апреле 2008 года Курц был полностью оправдан, и эта активно обсуждаемая история стала примером паранойи, охватившей американские силовые ведомства от осознания своей неспособности отразить биотеррористические атаки. Посылки с антраксом и всемирная миграция новых инфекционных заболеваний убедили: размах биополитического производства угрожает безопасности самой глобальной империи.

Но сегодня биополитика не только бдительно регулирует применение биотехнологий в медицине или военном деле; она еще и позволяет суверенной власти позднего капитализма «вписаться» в повседневные телесные практики, подчинив людей не идеологическими требованиями, а обещаниями комфорта и безопасности. Любопытно, что Фуко трактовал биополитику подобно преодолению принципа феодальной суверенности; напротив, Негри и особенно Агамбен видят в биополитике орудие поддержания беззаконного суверенитета власти. Вводя диктатуру биополитики, власть получает право запрещать те социальные ритуалы и привычки, что привносят избыточное наслаждение: самый элементарный пример здесь – это тотальное искоренение курения в публичных местах. Проповедуя толерантность и терпимость, биополитическая цензура нацелена свято оберегать интересы (мажоритарного или миноритарного) Другого, при этом делая его объектом всевозможных манипуляций со стороны властной риторики. Сегодня такая мягкая и прозрачная цензура вроде бы приходит на смену жесткой политической цензуре, но на деле только ее мотивирует и укрепляет.

Любопытно, что в России 2000-х биополитическая цензура достигает апофеоза в силу укрепления государственнических изоляционистских тенденций. Это программа коллективного «вставания с колен», взыскание сильной национальной идеи, утверждение православия в роли государственной религии и выставление себя в качестве «суверенной демократии», отграниченной от остального мира и одновременно навязывающей ему свои приоритеты и придури. Биополитическая цензура начинает всячески вторгаться в процессы управления культурой, стремясь устранить скверну западнических, атеистических, марксистских, феминистических и анархистских убеждений или, по крайней мере, затруднить их распространение среди молодежных субкультур и исключить их из числа модных и популярных сюжетов. Рука биополитический цензуры будто приложилась ко многим получившим широкую медиальную огласку скандалам. Здесь возможно вспомнить судебное преследование кураторов выставки «Осторожно, религия!» в Музее Сахарова, таможенные запреты на вывоз работ группы «Синие носы» на ярмарку ФИАК в Париже, уголовное дело против организаторов выставки «Запретное искусство» Андрея Ерофеева и Юрия Самодурова, а также закрытие выставки Григория Ющенко «Реклама наркотиков» в петербургской галерее *«Navicula Artis».*

Последний случай особенно иллюстративен, поскольку он позволяет расшифровать, чего опасается биополитическая цензура и чего она пытается не допустить в первую очередь. Аляповатые трэш-картины молодого петербургского художника имитировали рекламные постеры, на которых звезды отечественной эстрады призывали к употреблению психоделических препаратов, причем не тяжелых, а общедоступных, вроде настоек овса или боярышника, продаваемых в каждой аптеке. Смысловой подтекст выставки был весьма очевиден: подвергалось осмеянию желание массмедиа контролировать и освещать все, даже индивидуальный галлюциногенный опыт и потребление психотропных веществ. Но

Коллектив черного аудио-фильма «Песни Гасворта», *фильм на 16-мм пленке, в формате DVD, цвет, звук, 58 мин., 1986. Предоставлено Smoking Dogs Films, Лондон*

руководством арт-центра «Пушкинская, 10» она была встречена в штыки, а картины Ющенко позднее были переданы для экспертизы в Госнаркоконтроль. Естественно, художник занимался хулиганским фрондерством, а не подрывной пропагандой допинговых средств, способствующих раскрепощению сознания. Но его задиристый эпатаж позволил обнаружить, что биополитическая цензура боится двух вещей. Во-первых, возрождения брутальной и агрессивной панковской эстетики как старой, но еще не окончательно отыгранной тактики сопротивления. Во-вторых, героизации наркотического опьянения как персонального ухода в неподотчетное пространство внутреннего опыта. Биополитическая цензура прикрывается ханжеским лицемерием и притворяется, что допускает и разрешает все, при этом подыскивая адекватные и симметричные приемы подавления протестных критических усилий.

Одна из действенных стратегий биополитической цензуры – это нейтрализация опасных веяний и умонастроений не путем их запрета (ведь запретное только повышается в символической цене), а медленным и аккуратным встраиванием их в буржуазный и респектабельный жизненный дизайн. Так, психоделика, некогда служившая идеалам контркультуры, в 90-е годы благодаря прославлению в глянцевых рэйверских журналах (вроде русских «ПТЮЧа» и «ОМа») становится дорогостоящим сопровождением фешенебельного досуга. Итак, что же, какие инициативы и действия может противопоставить художественная среда такому повсеместному диктату биополитической цензуры?

4.

Обратимся еще раз к уже цитированному «Манифесту аффирмационизма» Бадью. Он говорит, что коммерческие законы рынка и демократические законы коммуникации делают цензуру ненужной современной власти, заявляющей, что все разрешено и позволено. Но, по словам Бадью, такие заявления означают, что не позволено ничего, и приводят к разрушению всякого искусства и всякой мысли. Бадью предлагает нам самим стать своими безжалостными цензорами. Но одной самодисциплины и внутренней мобилизации тут все-таки мало – важно еще раз обратиться к утопии сообщества, базовой для левой философской мысли XX века, и продумать, почему в 2000-е она так исчерпала свой подрывной потенциал и ресурс обновления. Почему, несмотря на политизированность, начитанность и грамотность художественной среды, она не готова консолидироваться в такое маневренное сообщество, которое бы сделалось непрозрачным для всех ухищрений и уловок биополитической цензуры.

С утопией сообщества, невидимого, неуловимого, неопределимого и неведомого, сообщества изгоев, проклятых и любовников, в 1980–1990-е годы были связаны самые смелые ожидания и самые фантастические мечтания. Казалось бы, после революции 1968 года, когда дотоле авторитарные западные культурные институции превратились в либерально-демократические площадки для «свободного творчества», вся художественная активность должна была вестись от имени предельно подвижных сообществ, куда бы входили маргиналы всех рас и

национальностей. Модели мобильных и неустойчивых сообществ, ускользающих от конкретных властных процедур, предложены в книгах Жан-Люка Нанси «Неработающее сообщество» (1986) и «Конфронтирующее сообщество» (2001), Мориса Бланшо «Неописуемое сообщество» (1983) и Джорджо Агамбена «Грядущее сообщество» (1991). Для Бланшо сообщество явлено в экстатической радости бесцельного совместного времяпрепровождения; у Нанси сообщество скреплено социально не обусловленным «бытием-вместе», способствующим порождению новых переворотных смыслов. Все теоретики сообщества сходятся в том, что оно потенциально *непризнаваемо* и руководствуется *логикой невлипания*, принцип самоорганизации сообщества – это последовательное непризнание, сокрытие своей общности.

Свободное, «не работающее» на государственной службе, неформальное сообщество, объединенное общими профессиональными интересами и само выбирающее места проживания и репрезентации своей деятельности, – вроде бы оптимальная модель для существования художественного сообщества в условиях неолиберального капитализма. Но, помимо разрешения таких эфемерных независимых сообществ, логика позднего капитализма потребовала учреждения сети администраторов и экспертов, призванных наблюдать за сообществами и по мере необходимости курировать их. Во всем этом не было бы ничего зазорного и страшного, если бы сами сообщества в силу коммерческого детерминизма не стали превращаться в узкие и закрытые менеджерские группы, занятые экспертным администрированием художественного процесса.

Постепенно на месте прежних сообществ с их проектным мышлением и тягой к «безместности» (детерриториализации в делёзовском понимании) стали образовываться элитарные и в меру бюрократические компании культурных менеджеров, сделавших свои компетенции ходовым товаром на глобальном рынке услуг. Если размытое утопическое сообщество занималось предугадыванием, предвосхищением еще не готовых, неявных смыслов, то компетентно-экспертная среда в 2000-е обратилась к тому, что Николя Буррио называет «постпродакшн», сравнивая производственную систему современного искусства с финальной завершающей стадией съемок фильма. Таким образом, вместо утопического фантазерства и радикального смыслопорождения искусство приступило к отделке, глянцеванию и сервисному обслуживанию самых престижных и выгодных идеологем глобального миропорядка.

Сегодня неблагоприятный финансовый климат ударил по разросшейся системе экспертного администрирования, отчасти ее парализовав, отчасти переведя в режим неуютной растерянности. Привело ли это к возобновлению культуры сообществ? Увы, едва ли. Скорее это ускорило процесс утраты компетенций в экспертной среде, стартовавший еще в начале – середине 2000-х и связанный с тем, что от современного искусства стали ждать не интеллектуального и этического усилия, а фонтанирования помпезных и захватывающих зрелищ. Экспертные решения, поставляемые такой средой, перестали быть образцами качественного и категориального разграничения и сделались знаком проплаченной, а подчас и наглейшей этической беспринципности и вкусовой неразборчивости.

5.

Русская художественная сцена спохватилась, поняв, до какого абсурда и позора может доходить общая невменяемость экспертного менеджмента, когда премию Кандинского получил Алексей Беляев-Гинтовт, художник откровенно фашизоидный, лидер и «стилист» Евразийского союза молодежи. Возмущенная полемика на портале Openspace.ru, пикет, устроенный социалистическим движением «Вперед», открытое письмо художников и активистов, опубликованное в спецвыпуске газеты «Что делать?» – все это свидетельствует о шоковом осознании интеллектуальными кругами негативных последствий экспертного управления культурой. Правда, ключевые вопросы пока так и остались не проанализированы.

Во-первых, какие стагнационные и давшие сбой механизмы культурной политики (помимо очевидной фашизации правящих элит с их нефтедолларовыми сбережениями) сделали допустимым вручение премии Кандинского ультраправому радикалу? И, во-вторых, почему именно такое сомнительное с точки зрения интеллектуальной содержательности мероприятие, как награждение крупным банком художника с подмоченной политической репутацией, всколыхнуло буквально всех агентов современного художественного процесса, вне зависимости от их убеждений – правых, левых или центристских?

Raqs Media Collective
«28°28'N/77°15':: 2001/2002. Инсталляция координат повседневной жизни Дели», инсталляция, смешанная техника, 2002

Видимо, русское искусство особенно остро нуждается сейчас в поиске новых проектных альтернатив, которые бы основывались не на реактивном протесте против решения той или иной финансово-экспертной группировки, а на утверждении собственного идейно-тематического своеобразия. Травматический момент, который необходимо преодолеть всей (до недавнего времени напичканной нефтедолларами) системе культурного производства, – это дефицит аффирмативности, то есть ощутимая нехватка тех авторитетных ценностей, которые следует утверждать, а не ниспровергать с ироничной усмешкой.

Приведем еще одно развернутое соображение из «Манифеста аффирмационизма» Бадью. Искусство, по мнению Бадью, работает с материалом, абсолютно невидимым для сферы Коммуникативного (медиа и коммерции). Оно визуализирует то, что представляется несуществующим в мире господства крупного корпоративного капитала. Собственно, искусство для Бадью воплощает способность изображать и утверждать несуществующее. Каковы же конфигурации такого несуществующего (невидимого для медиа) в русском культурном контексте? С одной стороны, это революционный утопический мессианизм, свойственный русскому авангарду, почти изничтоженный сталинизмом и до сих пор служащий неисчерпаемым ресурсом метафизических озарений для русского искусства. Но, с другой стороны, если говорить о практиках утверждения нового и о продумывании проекта будущего, хотелось бы их максимально отгородить от компенсаторных и тормозящих идей, отсылающих к прошлому, идей националистических, реваншистских или реставрационных. Хотелось бы их полностью освободить от постмодернистских приемов симулятивной репрезентации, далеко не изжитых сегодня, если судить по карнавальным и раешным акциям группы «Война», заваривающей двери в дорогих московских ресторанах. Хотелось бы, чтобы утверждение новых ценностей скоординировало русское искусство с идейными поисками в интернациональном контексте, свободном от увеселительных мегашоу эпохи позднего капитализма.

Коллапс неолиберальной позднекапиталистической системы, похоже, начал отсчет «реального», а не «виртуального» XXI века. Когда доминирующими настроениями в ситуации постлиберализма (то есть планомерного отказа от либерально-демократических норм управления в планетарном масштабе) становятся не столько скепсис и разочарованность, сколь страх и надежда. Именно так Иммануил Валлерстайн называет свою статью, посвященную победе Барака Обамы на президентских выборах в США и прогнозирующую возможные удачи и неудачи его преобразовательных начинаний. Страх перед глобальными катаклизмами и надежда на утверждение нового (новых свобод, общностей и ценностей) – вот психологический настрой, поддерживающий функционирование многих пошатнувшихся ныне (а дотоле процветающих) систем, в том числе и системы современного искусства. Перефразируя Ги Дебора, возможно сказать: «Будьте реалистами, утверждайте несуществующее». Насколько современное искусство присягнет этому завету и начнет его культивировать, покажет ближайшее время, пока открытое и для самых кризисных, и для самых утопических сценариев будущего.

Дмитрий Голынко-Вольфсон
Родился в 1969 году в Ленинграде. Эссеист, поэт и историк культуры. Научный сотрудник Российского Института истории искусств. Автор исследований по истории философии и искусству новейших технологий, а также нескольких поэтических сборников. Член редакционного совета «ХЖ». Живет в С.-Петербурге.

«ПОЙМАТЬ КАПИТАЛ» ИЛИ СКРЫТЬСЯ ИЗ ЗОНЫ ВИДИМОСТИ?

ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ, ОЛЕГ АРОНСОН

Материал проиллюстрирован проектом **Катарины Шеды** *«Окна», 2001*

«Художественный журнал»: В последние годы мы стали свидетелями становления в России системы современного искусства. Причем ее местное своеобразие состоит в том, что здесь она почти исключительно носит рыночно-репрезентативный характер и является сферой пересечения/совпадения коммерческих и властных интересов.

Олег Аронсон: Тот факт, что искусство в определенный момент времени связывается с рынком или политикой, я считаю вполне нормальным. Хуже, если оно развивается совершенно независимо от того, кто находится у власти. Отчасти именно то, что мы не можем устранить саму эту включенность в политику и экономику, характеризует современную ситуацию существования искусства в мире глобальной экономики. То, что происходит в последнее время в России, очень хорошо вписывается в общую мировую картину.

Что, например, происходит с искусством как с явлением рынка? Если когда-то мы могли говорить о продаже картин с аукционов как о рыночной ситуации, то теперь это уже не совсем рыночная ситуация. Это ситуация, в которой продается уже что-то другое, а не искусство. Когда-то покупателями были музеи, коллекционеры, частные собиратели искусства. Тогда искусство имело свою определенную цену, которую устанавливал рынок произведений искусства. Сегодня на этот рынок пришли люди, совсем далекие от искусства. В результате, например, сильно изменились цены, но поменялись также и многие другие вещи. Мне кажется, это произошло не так давно. Еще в

90-е годы можно было говорить о зависимости рынка от мнения критиков, кураторов и некоторых важных коллекционеров, то есть от экспертизы. Сейчас приходит капитал, который неизвестно почему просто покупает то или иное произведение и меняет всю картину приоритетов, сложившихся на рынке. Рынок оказался подвластен мнению денег. Деньги стали главным экспертом. Произведения художников же функционируют как акции, которые могут повышаться в цене, могут понижаться. Особенностью этих акций является то, что они ничем не обеспечены. И это все прекрасно понимают, сколько бы ни говорили о «высоких художественных достоинствах» тех или иных произведений. Это очень динамичный и крайне спекулятивный сегмент фондового рынка. На нем сильны колебания цен, поэтому здесь можно хорошо зарабатывать, играть и диктовать, в том числе, свои правила игры. Если мы это понимаем, мы должны по-другому смотреть и на то, что делают современные художники. А они сегодня не просто подстраиваются под тенденции, как было еще недавно.

Дмитрий Александрович Пригов говорил, что важно «поймать тенденцию». Но сейчас ловят уже нечто другое. Сейчас важно поймать «новый» капитал, который придет в эту сферу рынка. У произведений не осталось шансов быть произведениями. А то, что все больше разговоров ведется о том, «настоящие» ли это произведения, так это только потому, что продаются они и покупаются именно под брендом «настоящего искусства». Для этой ситуации нужна жесткая характеристика: критики должны честно перестать называть какие-то явления искусством, перестать связывать произведения искусства с традицией искусства и с его историей. И, наконец, мы должны понять, как возможно существование иного типа художественного жеста, нежели тот, который сейчас господствует.

Елена Петровская: И все же новые формы искусства возникают. Эти формы называют по-разному – акционизмом или интервенционизмом*. Речь идет о таких вторжениях в социальный контекст, которые не предполагают дублирования с помощью изображения. Изображение есть парадигма искусства *par excellence*, – изображение, подлежащее

выставлению, взывающее к аудитории, которая приходит в галерею. Это и есть репрезентация. Те формы искусства, о которых я говорю, меняют что-то в социальном контексте, выступают в роли катализаторов для формирования новых социальных отношений. Художники этого направления работают с городским ландшафтом, с малыми социальными группами – например, с жителями спальных районов или отдаленных деревень, разобщенными волею обстоятельств, продиктованных современной жизнью. Такие формы можно по-другому обозначить как *public art* и даже *social work*.

Действительно, «общественная работа» не дает тебе дивидендов, ты это делаешь ради некоей идеи. Другое дело, что эта идея переформулирована по сравнению с тем, что несло в себе традиционное искусство. Она не требует всей инфраструктуры искусства в традиционном смысле слова. Так, с одной стороны, мы имеем искусство репрезентации, которое обособилось, превратилось в товар и располагается сейчас в совершенно иных областях: оно примкнуло к капиталу, стало расхожим, потребимым и т.д. С другой – искусство совсем иного рода, которое мне представляется куда более радикальным по духу. Оно полностью ушло из старой инфраструктуры, из сферы видимости вообще. Оно стало неизобразительным, неизобразимым – словом, невидимым и не рассчитывает на то, что кто-то – будь то сам художник или куратор – станет дублировать его с помощью системы изображений, которые в конце концов будут представлены галерейной публике. Оно в этом не заинтересовано. На мой взгляд, такое вторжение в социальную среду, попытки ее исследовать, создать в ней новые системы связей – это намного более интересное развитие искусства, чем шумные мегавыставки, биеннале и проч.

«ХЖ»: Искусство интервенционистов и «общественных» художников действительно предлагает реальную альтернативу рыночной перспективе. И все-таки современная художественная практика предлагает и другие возможности сохранения творческого потенциала искусства. Может, не стоит торопиться с отказом от репрезентацией, с искусством, узнающим себя в вертикали художественной традиции?

Е. Петровская: Я вовсе не призываю с ними расставаться. Но мы имеем дело с переломным моментом, моментом, расположенным на стыке между историей искусства и постисторическим состоянием – новым состоянием мира, в котором мы находимся, – сопровождаемым попыткой искусства реагировать на это состояние. Превращение произведения в дорогостоящий товар – это тоже часть общей картины. Но мы должны искать в этой общей ситуации шансы если не открытого сопротивления, то хотя бы обретения другого видения.

О. Аронсон: Для меня важен момент происходящего на моих глазах перехода функции подписи от художника к куратору, затем – к менеджеру, а теперь и к финансисту. Искусство становится все более анонимным – и это анонимность капитала. Но есть и другая сторона анонимности – это анонимность художника, который не готов признать за анонимностью капитала последнее слово. Это два параллельных процесса. С одной стороны, устанавливалось господство капитала, с другой стороны, утрачивалась функция художника в традиционном смысле слова. Действительно, происходили изменения в самом искусстве, которые как раз сделали возможным его превращение в такой тип рынка акций. Современное искусство своей радикальностью, созданием бессмысленного продукта словно призвало к себе капитал. Капитал пытается все включить в систему оборота, в систему обращения денег, даже самое непотребимое... Искусство, существующее в своих бесформенных, бессмысленных объектах, в перформансах, в самоуничтожающихся объектах, бросило капиталу вызов. Надо было думать, как это продавать (выставлять, музеифицировать), – и придумали. В каком-то смысле можно говорить о том, что современный рынок искусств – это один из эффектов развития идеи современного искусства, идеи расставания с фигуративностью, с традиционными формами, с попытками ответить на социальные вызовы.

То, что случилось в итоге с этим искусством, – вполне закономерный результат, и не надо делать из этого какой-то трагедии. Другое дело, что и в современном искусстве, о чем говорит Лена, сохраняется след искусства, которое мы любим, – хотя и в несколько измененных формах. То искусство, на которое мы любили смотреть в музеях, несло в себе эту важную, хотя и постепенно стираемую составляющую эстетического удовольствия. Надо понимать, что именно из-за рынка, из-за медиализа-

ции социальной среды, куда включено и само функционирование музеев, мы теперь подругому смотрим и на искусство прошлого. Если мы его и любим, то любим уже не совсем то, что прежде. Мы любим по некоторым правилам, где эстетическая сторона все меньше имеет отношение к чувственной стороне восприятия и все больше к социально-нормативной.

Тем не менее то, что привлекало к искусству когда-то, привлекает теперь к художникам, делающим искусство не для продажи. Мы сегодня не знаем таких художников. Мы их не можем знать только по одной простой причине: мы узнаем о художнике в тот момент, когда он заявляет о себе как о художнике. Я же имею в виду более радикальную вещь. Я считаю, что художник сегодня может состояться лишь в том случае, если он не заявляет о себе как художник, т.е. когда он делает что-то совсем иное и кто-то другой приписывает ему свойство быть художником.

«ХЖ»: Вы правы, за 90-е годы действительно произошло беспрецедентное накопление капитала в частных руках, параллельно – ослабление публичной сферы и сокращение авторитета экспертного сообщества. Благодаря влиянию новой экономики и средств массовой информации появилась новая публика. И действительно, хрупкий и элитарный мир модернистского искусства оказался к этому не готов. И все же, может, не надо торопиться понимать эти процессы как необратимые? Может, это лишь временный вираж и эпизод в историческом развитии? Может быть, констатация окончательного отказа искусства от инновационной поисковой функции чересчур поспешна? В конце концов, уже неоднократно на разных этапах модернизации культуры сталкивалась с подобными ситуациями – ее стремительным омассовлением, приходом новой, неадаптированной, навязывающей свои вкусы публики и т.п. Вспомним, что происходило в Европе во второй половине XIX века, когда появилась массовая мелкобуржуазная публика, когда возникли Салон и позднее китч. И, кстати, чем все это кончилось? Первой мировой войной, революциями и рождением художественного авангарда...

О. Аронсон: Мне кажется, это не кончилось до сих пор.

Е. Петровская: Я против идеи цикличности в историческом развитии и против поиска каких-то аналогий. Мне кажется, что мы вошли в состояние, которое не знает прецедентов – ни исторических, ни экономических. Мы все живем в мире глобального капитализма, как бы банально это ни звучало. Предыдущие эпохи характеризовались тем, что существовали разные миры, а сейчас мир стал на удивление единообразным. Возможно, мы здесь имеем свою разновидность капитализма – но и это капитализм, то есть общее поле, где уже не остается никаких лазеек. Такого масштаба финансистов, которых мы видим сегодня, такого характера транзакций мир прежде не знал. Их просто не было. Экономическая подоплека изменяет и культуру. Культура приспосабливается к экономике и соответственно меняется. Мы не можем уповать на то, что есть некий универсальный культурный механизм, сохраняющий автономию по отношению к мегаэкономическим машинам. Дело не только в

том, что культура коммерциализируется – она тоже в некотором роде теряет невинность. По крайней мере, наш образ старой культуры, которая может быть вполне автономной, должен быть подвергнут пересмотру.

О. Аронсон: Культура всегда была несколько в стороне, на периферии, а художники всегда были немножко изгоями общества, немножко не у дел. Сегодня «стать современным художником» – это почти коммерческое мероприятие. Это не просто модно – это целый жизненный проект. Ты идешь к большим деньгам. Я уже вижу молодых людей, которые так мыслят, которые знают, что быть современным художником это – обеспеченное будущее. Такого феномена не было прежде. Искусство совершило робкую попытку оказаться в странах «третьего мира», но тут же было поглощено разного рода биеннале, фестивалями современного искусства... Мир стал единым: если раньше пространство изгнанности существовало для художников, то сегодня его уже нет. В разделенном мире (где была борьба политических систем) у них было свое место, свободное от политики и денег, а в мире глобального капитала для них места нет. Только место, предписанное и подписанное капиталом. Возможно, это слегка параноидальный образ мира, но в нем всем есть место – левым, антиглобалистам, художникам. И все участвуют в экономике.

Те виды искусства, о которых говорит Лена *(public art)*, – это последние всплески волны поиска новых территорий. Эстетическую проблематику вообще можно забыть: если тебе предлагают новую эстетику, это сразу может расцениваться как фэйк. Но даже социальная проблематика уже под большим вопросом. Существование искусства в наше время – это очень сложный поиск пространства его существования.

Е. Петровская: Есть некоторый посыл, основанный на понимании того, что такое искусство или, по крайней мере, что должно делать искусство. Этот посыл исходит из того, что искусство по-прежнему является практикой если не картографирования социальной реальности, то практикой в своей основе инновационной. Поэтому оно может выступать в совершенно неожиданных обличьях – если, повторяю, оно не потеряло своего исследовательского и инновационного потенциала. Если же оно его потеряло, если мы употребляем термин «артефакты» (некий набор предметов, проходящих по департаменту искусства), – тогда все кончено и больше никаких проблем не существует: тут уже застывшая эстетика. Недавно мы говорили с Борисом Михайловым, и он заметил: «Концептуализм одеревенел»; это абсолютно точно подмечено. Пользуясь семиотическими оппозициями, Паперный сказал бы «затвердел», то есть принял статичные формы. Речь идет о чем-то состоявшемся, где есть форма, но нет поиска. Когда Мамонтов выставлял Врубеля и не находил отклика у современников, он рисковал. Хотят ли рисковать наши сегодняшние финансисты? Думаю, что нет. Это хорошо видно на примере всплеска интереса к Кабакову. На данный момент это наиболее этаблированный художник, целиком и полностью находящийся вне зоны риска. В этом смысле шаги наших финансистов абсолютно просчитаны.

Почему я выступаю защитником публичного искусства?

Оно может быть неуютным, раздражающим – но оно вызывает реакцию и перестраивает реальные отношения между людьми. Пусть на локальном участке, но этого вполне достаточно. Самое главное, оно не отказывается от идеи что-то сделать. Наверное, само по себе это романтическое и даже возвышенное представление, но публичное искусство разыгрывает его совершенно другими средствами и на другом материале. Я так понимаю эту ситуацию.

О. Аронсон: Я ее понимаю несколько иначе. Для меня «новое» – это совершенно такой же хорошо продающийся бренд. Если мы хотим увидеть искусство, не охваченное рынком, мы должны совершить серию редукций. Например, мы должны редуцировать идею о том, что нечто нас поразит как новое, как инновация. Социальное искусство берет одну из многочисленных функций искусства. Как только эта функция несколько обостряется, как только анонимные, плохо известные социальные художники делают свои проекты, мы сразу видим в больших галереях и в музеях выставленное искусство, которое представляет себя как социальное или политическое, и «инновационный жест» сразу стирается актом выставленности, актом продажи этого жеста. Тут есть свой рынок со своими особыми правилами; новое, радикальное, не вписывающееся в музейный канон здесь работает как рыночное.

Е. Петровская: Мы приходим в музей как читатели. Мы считываем определенные коды, знаки – знаки искусства. Музей учит нас правильно считывать информацию, заложенную в произведениях. Невозможно не столько эстетическое переживание в собственном смысле, сколько эстетическое переживание в его классическом виде, а именно как созерцание. Восприятие в значительной степени опосредовано системой привнесенных обстоятельств. Ты не можешь наслаждаться живописью так, как человек XVII века. Наши чувства сконструированы. Мы приходим в музей или галерею, имея при себе протезы, и эти протезы заставляют нас определенным образом воспринимать искусство.

О. Аронсон: Иногда эти протезы нас заставляют даже плакать. Это понятная нормализирующая практика музейного пространства. Мне интересен вот еще какой момент. Если в музее современного искусства выставлена какая-то экспозиция, то она сама по себе является руиной того искусства, которое мы не видим. Эта выставленность, эта форма, это произведение – руина того искусства, которое мы уже потеряли, которое стерто этой выставкой. Это искусство было сделано другими – анонимными – авторами, другими средствами, но стерто этими людьми, которые называют себя художниками и выставляются в галереях. Все эти художники – убийцы искусства. Когда мы приходим в музей, там нет никакого живого искусства. Там может быть искусство, которым мы восхищаемся, – но мы понимаем, что это любовь к мертвым. А современное искусство в своей социальной функции всегда пыталось быть живым.

Е. Петровская: В этом смысле интервенционисты, как мне кажется, ближе по своей сути к проекту авангарда, чем кто бы то ни было. Для авангардистов изображения были всего лишь проводниками новых социальных токов и энергий. То есть фактически это был уже отказ от изображения.

«ХЖ»: Что касается музеев, то они, как и прочие публичные институции, пытаются реагировать на эту ситуацию. Они пытаются поменять свою функцию: так, Музей современного искусства в Айнхофене – это не место показа шедевров, а это пространство политической дискуссии. И вообще в западном мире система искусства крайне диверсифицирована и ее функ-

цию быть пространством инновационного поиска и общественного самопознания никто не отменял.

В России же не только представители «нового класса», но и культурчиновники и даже большая часть художественной среды склонны считать, что успех художника в современном мире сводится к успеху коммерческому. Здесь не понимают, что, за сколько бы Хёрст ни продавал свои поделки, он никогда не будет выставляться на «Документе». Система искусства работает в первую очередь через институционализированный механизм валоризации искусства.

Что же касается публичного искусства, если мы видим его место в динамике самоорганизации гражданского общества, то риторическая функция искусства, его ресурс суггестии очень важны. Тогда возникает вопрос: почему мы должны отказываться от видимости? Отрицая институцию и визуальную коммуникацию, не редуцируем ли мы и социальную эффективность искусства?

Е. Петровская: Здесь нет сознательной позиции, утверждающей, что отныне мы не будем иметь дело с образами. Хочу лишь подчеркнуть, что те, кто сегодня не делает ставку на образы, оказываются эффективнее тех, кто в сфере образов расположился, так сказать, на постоянное жительство. Это не значит, что образы не будут играть никакой роли – ведь разговор ведется вокруг действия, а не образов самих по себе. К кому упомянутые художники обращают свои «неудобные» вопросы и, шире, конкретные высказывания? Ни к кому по отдельности. И вместе с тем реакция незамедлительно приходит. Достаточно вспомнить акцию с использованием городских указателей и вывесок, на которых были записаны вопросы, затрагивавшие отношение жителей Будапешта к иммигрантам и евреям, например. В ответ горожане писали развернутые письма в мэрию или просто интересовались, кто авторы этих работ. Возникали разные типы реагирования. А дальше можно строить графики. Можно анализировать эту ситуацию в духе социологического обследования: какие люди выражают какие настроения, какие идеи они отстаивают, какие у них существуют предрассудки и т.д. Это ситуация, не требующая образов не потому, что образ ограничен в своих возможностях, – она движется другими путями. Движется в диалоге. Изображения продолжают существовать, но они занимают другую нишу.

О. Аронсон: Есть политика изображений, и действующие политики пользуются этой политикой. Если искусство должно выступать как пропаганда, то оно в определенном смысле должно идти против политики. Оно не может пользоваться тем же коммуникационным каналом с аудиторией. Основные же каналы информации, которые вовлекают нас в среду, где проходят выставки, обсуждения и т.п., грубо говоря, схвачены. Художник-бессребреник так или иначе включен в это же коммуникативное поле.

«ХЖ»: В таком случае коммуникационные пространства и институции, которые ориентированы на критику сложившейся ситуации, на поиск единомышленников, – это априорно зараженные территории?

О. Аронсон: Да. Их надо лечить. Эта ситуация сложилась после войны и в искусстве, и в философии, и в науке: инфицированность взгляда, инфицированность действия. Ты как бы постоянно несвободен, у тебя нет точки опоры ни в «твоей» субъективности, ни в «вечных ценностях»... Своим телом, своим вкусом, своими эмоциями, своими слезами ты уже проводишь определенную политику. Благие намерения кураторов, конечно, хороши, но они все инфицированы. Болезнь же в том, что мы продолжаем считать искусство чем-то ценным, что достойно сохранения. Мы создаем архив современного искусства, которое боролось с архивом, которое пыталось себя дедокументировать.

Искусство вообще было переоценено. Ему исторически была придана слишком большая ценность, что отчасти и позволило рынку захватить его. Но, скажем, в том же московском концептуализме разговоры и обсуждения были порой важнее самих обсуждаемых объектов. Из искусства попытались сделать приватную вещь. Искусство шло к становлению обыденным. Но у приватного не может быть институтов... и нас этого процесса сегодня лишили. Искусство должно быть на стороне того, кто занимается им вне институций. А путь современных исследователей, на мой взгляд, это почти археологический поиск таких художников.

Е. Петровская: Искусство, которым занимались художники из московского круга концептуалистов, изначально не предполагало зрителя. И не в силу давления одних лишь внешних обстоятельств: мол, был Советский Союз, этих художников загнали в подполье и поэтому их искусство стало замкнутым, эзотерическим. Конечно, эти про-

цессы связаны друг с другом, но отнюдь не напрямую. (Скорее можно говорить о соц-арте как о реактивном искусстве.) Полагаю, то же верно и в отношении западного концептуализма. Но и это искусство попало в учебники по истории искусств, и оно удостоилось отдельных альбомов, и имена этих людей нам стали хорошо известны. И все же именно это искусство подошло к самой грани видимости – узнаваемости, опознаваемости в качестве искусства.

«ХЖ»: И все-таки представление о том, что придет время и это искусство, возможно, будет очень дорого стоить, существовало в этом круге. Весь этот круг, погруженный в перманентную повседневность, был вообще одержим будущим, в которое, по словам Кабакова, «возьмут не всех». В какой мере та парадигма искусства вне системы, о которой вы говорите, соотносится с категорией будущего?

Е. Петровская: Как разновидность утопии. Для этих художников нет будущего, совпадающего с социальным успехом. Конечно, у людей есть частные переживания. Но мы сейчас осуждаем не людей с их амбициями, а определенные практики. Если ты идешь иным, альтернативным путем, то твое действие может быть не чуждо утопическому измерению. При этом утопию не надо понимать как то, что находится в некоем недостижимом будущем. Элементы утопического мышления могут быть вкраплены в настоящее как выражения протестного сознания, определенных чаяний или надежд. Утопические элементы не делегированы будущему, но присутствуют здесь и сейчас.

О. Аронсон: В глобальном мире, в котором мы сейчас живем, будущее запрещено. Вместо «искусства будущего» мы имеем произведения-фьючерсы. Это, грубо говоря, удел другой формации. Капитал живет настоящим. Все временное измерение связывается с логикой причинно-следственных связей и с логикой обращения капитала. Не случайно Маркс описывает капитал через время. Мы живем в конкретном времени, в котором и происходит работа. Социализм в каком-то смысле зачеркнул такое экономически описываемое время, и время обрело бесконечность, а произведения писателей и художников – вневременность. Были открыты утопические (или атопические) пространства вне работы, вне производственной сферы. Было расширено поле не институциональных, а социальных связей: кухни, художники, домашние выставки и т.д. Это же невозможные для Запада вещи: там художник должен быть профессиональным художником. Сегодня мы столкнулись с ситуацией, когда к нам пришел профессионализм. И он действует, как бич.

В беседе участвовали Виктор Мизиано, Полина Жураковская, Мария Чехонадских.

Материал подготовлен Полиной ЖУРАКОВСКОЙ

ПРИМЕЧАНИЕ

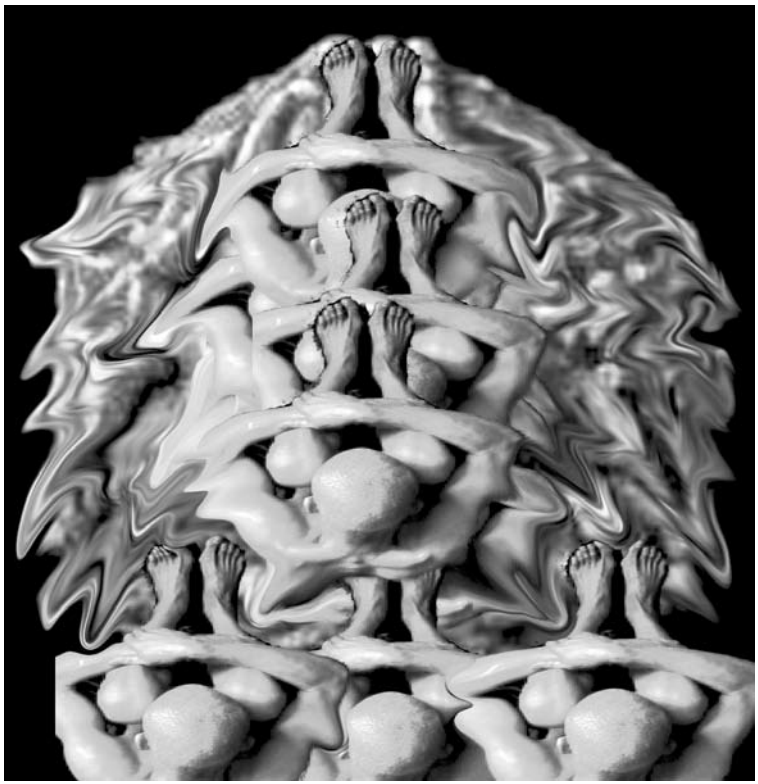
** Об искусстве интервенционизма см.: Евгений Фикс. «Эстетика интервенционизма» // «ХЖ», 2007, № 67/68, с. 35–37, а также: Елена Сорокина. «От модернизма к интервенционизму: «темная материя» для светлого будущего» // «ХЖ» № 61/62, с. 93–97 (прим. ред.).*

Олег Аронсон
Родился в 1964 году. Кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института философии РАН, автор книг «Богема: опыт сообщества», «Метакино», «Коммуникативный образ».
Живет в Москве.

Елена Петровская
Родилась в Москве. Сотрудник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. Автор книг "Часть света" (1995) и "Глазные забавы" (1997). В своей работе неоднократно обращалась к проблемам современного искусства.
Живет в Москве.

КТО СКАЗАЛ «САКРАЛЬНОЕ»?

ОКСАНА ТИМОФЕЕВА



Черчилль Мадикида
«Вирус II»,
фотопечать,
2005

Я не принадлежу ни к критикам искусства, оценивающим произведения на предмет соответствия своему времени, ни к его теоретикам, рассматривающим эти произведения в горизонте вечности. Предлагаемые размышления касаются не столько временного или вечностного режимов существования художественного объекта, сколько его зависания в пограничной зоне между тем и другим. За обустройство этой пограничной зоны отвечает идеология, при помощи вечности обеспечивающая алиби и оправдание произволу всякой власти во времени.

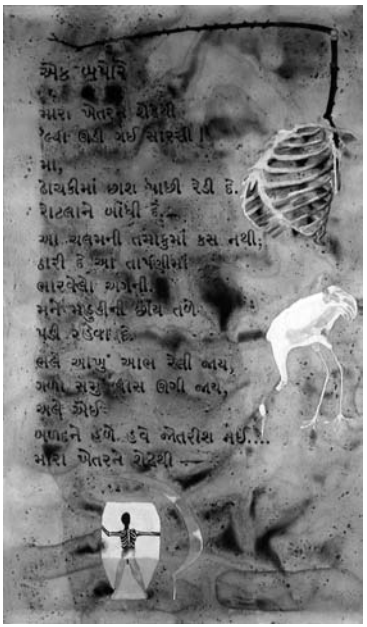
«Это – вечно», говорит нам идеология, указывая на серые, безыскусные вещи вроде тех, о которых мы знаем, но не хотим говорить. Тем временем искусство околачивается у ворот вечности, то нетерпеливо надеясь пройти внутрь – или, скорее, выйти через них наружу, в пространство бесконечной, неотличимой от смерти свободы, – то полагая, что за ними ничего нет, и довольствуясь чистой радостью жизни, а то предпринимая попытки взять эти ворота штурмом.

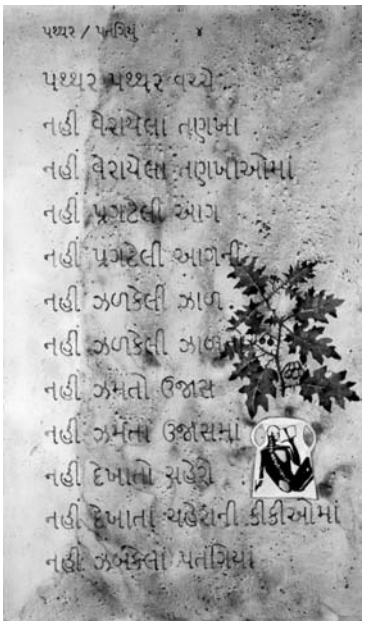
Конечно, идеология и искусство не только не сочетаемы и не близки, но даже противоположны по своему призванию и по своей судьбе. Идеология представляет собой индустрию мнений – расхожих, вульгарных, доступных для массового потребителя, – тогда как искусство производит сингулярности, уникальные образы и аффекты, требующие рафинированного потребления предметы роскоши. Идеология есть ложное сознание; искусство же ищет формы для выражения истины, каким бы сомнительным ни был ее статус. И если идеология продуцирует клише, искусство берет на себя риск оспаривать их очевидность.

Однако эти две столь непохожие друг на друга системы символического производства функционируют в рамках общей экономики и поддаются описанию в терминах общей политической онтологии. Между ними существует связь, определяя характер которой следует избегать двух крайностей: с одной стороны, амбициозного представления о развитии искусства по своим собственным внутренним законам и по своей собственной имманентной логике независимо от контекста, а с другой – наивного обоснования всех фактов художественной жизни прямой зависимостью от социального заказа.

Безнадежность шумных дискуссий о роли художника в современном обществе тем отчаяннее, чем неразрешимей кажется противоречие между так называемым «автономным», «чистым» и так называемым «ангажированным», «политическим» искусством. При этом сторонники автономии, ошибочно понимаемой как самодостаточность необусловленного контекстом

Атул Додия
«Антология оленьего рога IX», акварель, темно-серая и мраморная пыль на бумаге, 2003





произведения, утверждают, что изрядные политические притязания художников (их попытки изменить мир) заканчиваются эстетической деградацией. В свою очередь, приверженцы социально активного искусства обвиняют своих оппонентов в идеализме, а также в конформизме и лояльности власти.

Правда в этом споре находится где-то посередине, и она такова, что обе крайние позиции должны быть признаны равно справедливыми – но каждая с необходимыми оговорками. Разумеется, искусство автономно, и вместе с тем его автономия есть продукт фундаментальной несвободы, перед лицом которой художник уязвим, как никто другой, и в условиях которой он, несмотря ни на что, осуществляет свой труд. При том, что этот труд материален, его место в истории и времени не ограничивается узким промежутком выбора между пространством осознанного сопротивления и сферой обслуживания рыночной или властной конъюнктуры.

Художник может сопротивляться данной системе господства или обслуживать ее, но и в сопротивлении, и в обслуге он не перестает подчинять повседневный опыт законам эстетического восприятия, которые устанавливает сам, чтобы затем, руководствуясь ими, подвергать насилию бесформенную и невразумительную реальность. Искусство и вправду автономно и суверенно, то есть свободно и само над собой властно в том смысле, что оно устанавливает законы в себе и для себя. Однако свою энергию, свою производящую силу эта суверенность черпает в отношении, а не в отсутствии отношения. Исток ее находится вне ее самой – в материальном мире, к которому художник подбирает свой формальный ключ.

В самом деле, любой манифест нового искусства обязательно содержит одну или несколько сильных аффирмаций по поводу отношения субъекта и бытия. Мир вещей оказывается тогда глубиной, в которую следует погрузиться, поверхностью, через которую следует выйти к великолепной потусторонности, силой, которой следует подчиниться, слабостью, которую следует подчинить себе, или, например, диалектическим отношением одного и другого.

Художник онтологически чувствителен – для эстетического преобразования предметного мира недостаточно одних лишь его субъективных, внутренних ресурсов. Чтобы совершить «правильное движение запястья», нужно буквально предоставить свое тело бытийному ритму – я не знаю, как назвать это иначе, – и принять на себя тяжесть вещей, которые необходимо сделать видимыми. Между тем мир (или объект) попадает в руки художника не чистым и нейтральным, а скорее, уже заболтанным и обремененным несобственными значениями данного символического порядка, суть которого сводится к так называемой «необходимости», неизбежности или тотальности. Причем эта абстрактная «необходимость» (власть, бог,

война, капитал) либо просто не соответствует, либо противоречит той действительной, конкретной внутренней необходимости, которую философы определяют как свободу.

Свобода же художника в том, чтобы, претерпевая опыт несвободы, превращать его в форму. Претерпеваемый опыт может быть религиозным, политическим, социальным, экзистенциальным – любым. Но если, далее, его превращенная форма снова и с большей силой навязывает нам в качестве необходимости то, что за ней якобы стоит как глыба, царствуя над вещами, значит, дело художника проиграно, поскольку форма в таком случае подобна скорлупе, внутри которой погибает неродившийся мир.

Так, религиозный опыт, сотрясающий человеческое существо ужасом перед конечностью самого себя и перед бесконечностью трансцендентного Другого, имеет своей превращенной формой икону, которая, служа предметом культа, не преодолевает, а только утверждает этот дважды священный ужас. Что, кстати, не лишает икону ее эстетической ценности и даже, наоборот, способствует возрастанию таковой. Но категория ценности – совсем не то же, что категория свободы. Ценность вещи определяется ее местом в иерархии, престижем, отношением к авторитету, – тогда как свобода может быть чем-то вовсе неценным.

В ситуации вполне себе светского современного искусства художественная форма уже не отсылает к бесконечно превосходящей субъекта тотальности божественного присутствия. Я ценна сама по себе, говорит форма, и не существует инстанции, которая извне могла бы определять мой смысл. Религия, пожалуй, и вправду неактуальна в роли такой определяющей инстанции – попытки принять всерьез этот прелестный духовный антиквариат выглядят ведь чистым лицемерием! – а вот государственная власть и капиталистическая система имеют подобные претензии. Забота о достижении полной автономии секуляризированной формы кажется поэтому царской тропой в свободу, но на этой тропе можно встретить очень странные следы.

Следы сакрального

Летом 2008 года в парижском Центре Помпиду проходила выставка под названием *«Следы сакрального: отношения между западным искусством и духовностью в XX веке»*, которая включала в себя огромное количество произведений и охватывала значительный период истории искусства – от романтизма XIX века до наших дней. Имена авторов, чьи работы, объединенные далеко идущим кураторским замыслом, теснили друг друга в общем экспозиционном пространстве с его естественными ограничениями, дают ясное представление о масштабе и амбициях данного проекта. Вот лишь некоторые из них: Гойя, Брюс Найман, Кристиан Болтански, Каспар Давид Фридрих, Эдвард Мунк, Дэмиан Херст, Джорджио де Кирико, Казимир Малевич, Пит Мондриан, Марсель Дюшан, Алистер Кроули, Василий Кандинский, Пабло Пикассо, Пауль Клее, Андрэ Бретон, Андрэ Массон, Сальвадор Дали, Макс Эрнст, Фрэнсис Пикабиа, Антонен Арто, Фрэнсис Бэкон, Анри Матисс, Ле Корбюзье, Йозеф Бойс, Марк Ротко, Барнет Ньюман, Бил Виола, Уильям Берроуз, Нам Джун Пайк, Джон Кейдж, Энди Уорхол...

Не только эти, но и многие другие художники, писатели, музыканты – при всей серьезности имеющихся между ними различий – разделяют, по мнению организаторов выставки Жана де Луази и Анжелы Ламп, одно и то же смутное беспокойство, одну и ту же метафизическую тревогу, которая исторически восходит ко вполне мирским нововременным обстоятельствам – к росту городов, реформации, возникновению и развитию капиталистической системы производства.

Конечно, ни процесс снятия покрова тайны со всего чего только можно, который Макс Вебер определял как «расколдовывание мира», ни символическое мировое событие краха религиозной картины мира, которое, ссылаясь на Ницше, торжественно называют «смертью Бога», давно не выходят из ряда вон. На повестке нашего дня другая очевидность: и этот процесс, и это событие не являются завершенными! Похоже, что мир расколдован не до конца, а от умершего Бога остаются призраки, которые, выглядывая из своего небытия, продолжают вмешиваться в дела современного общества, и в частности в дела современного искусства.

Да, секуляризация освободила художников от церкви, – говорят нам французские кураторы, – однако она не избавила их от метафизического вопрошания, от обращения к сокровенной загадке бытия и глубинных поисков самой его сути. От Гойи до Кандинского, от Малевича до Пикассо, от Барнета Ньюмана до Била Виола – искусство продолжает, мол, свидетельствовать об ином, находящемся по ту сторону обыденной реальности. Если романтики с ужасом (как Гойя) или с меланхолией (как К.Д. Фридрих) смотрят вслед уходящему из мира божественному, то искусство модерна – а мы помним, что именно это ис-

Черчилль Мадикида
«Вирус V»,
фотопечать,
2005

кусство впервые проходило испытание марксизмом, психоанализом и другими радикально безбожными интеллектуальными практиками, – изобретает новые эстетические формы отношения к несказанному, незримому и запредельному. Между эпохой романтизма и современностью существует, стало быть, непрерывная традиция поддержания – или удержания – сакрального в профанных условиях: вот в чем заключается, собственно, основная идея этой глубоко консервативной по своему пафосу выставки. Между прочим, именно такой выбор искусства предугадывал Ницше, не демонстрируя, правда, никаких иллюзий на его счет, а скорее смеясь своим несмешным, уничижительным смехом:

«Искусство подымает главу, когда религии приходят в упадок. Оно перенимает множество порожденных религией чувств и настроений, согревает их у своего сердца и становится теперь само более глубоким, одухотворенным, так что способно сообщать воодушевление и возвышенное настроение, чего оно еще не могло делать раньше. Возрастающее богатство религиозного чувства становится потоком, который постоянно прорывается наружу и хочет завоевать все новые области; но растущее просвещение поколебало догматы религии и внушило основательное недоверие к ней; поэтому чувство, вытесненное просвещением из религиозной сферы, устремляется в искусство <...>. Всюду, где в человеческих стремлениях заметна более возвышенная и мрачная окраска, можно предполагать налет духобоязни, запах ладана и тень церквей»[1].

Ностальгия по бесконечности Дж. де Кирико, спиритуализм, оккультизм, суета интеллигентов конца XIX – начала XX в. вокруг понятий ауры и духовной энергии, тео- и антропософия, вдохновлявшие Кандинского или Франтишека Купку, попытки достижения нематериального через материальность полотна в супрематизме Малевича, негативная эстетика уклоняющегося от репрезентации абсолюта (Барнет Ньюман), архитектурная утопия школы Баухаус, интерес Гогена, Поллока или Бойса к архаическим культурам, богохульство, трансгрессивные эротические опыты Батая и сюрреалистов, эстетика искупительного жертвоприношения Германа Ницша или Марины Абрамович, апокалиптика Мурнау и отчаяние Фрэнсиса Бэкона, любовь к восточной мудрости, интроспекция, буддизм или суфизм психоделической культуры шестидесятых, – все это, объясняют нам теперь, помечено следами сакрального. И даже продуктивное воображение самых радикальных, атеистически мыслящих участников художественного процесса движется вспять по этим исчезающим, уходящим в темноту следам – совсем не туда, куда направлен их ясный взгляд.

Многосложный, открытый всем интерпретациям материал авторы концепции подчиняют, таким образом, фундаментальному единству, обращаясь в пустоту музейного пространства с наивным вопросом: есть ли в современном обществе, пресыщенном «материализмом», «рационализмом», «рынком» и «потреблением», место «духовному»? Правильный ответ известен заранее: конечно есть, и, по умолчанию, именно искусство занимает это привилегированное место, именно оно есть островок сакрального в океане отягощенной материей жизни, островок во времени, не утративший связи с вечностью. Вот

такое чудесное возвращение к основам основ, к самому главному, к Богу – по следам искусства (по искусственным следам).

Однако уже в самой постановке вопроса о месте «духовного» в «рыночном», при всей его самоочевидности и банальности, допущена ошибка. Дело в том, что между «рыночным» и «духовным» нет противоречия, а есть, наоборот, близость и взаимная приязнь. Традиционная критика капитализма справа – болтающая об утрате ценностей, сожалеющая, что человек оторвался от своих корней и что не осталось ничего святого под луной, – не видит дальше своего носа. Все богатство мировых религий в снятом виде присутствует в нашей жизни – равно как и все убожество их суеверий. Что же касается современного потребления, то оно представляет собой полноценную духовную практику, смысл которой станет понятнее, если мы проявим внимание и уважение к известной теории.

Душа товара

В предисловии к первому изданию первого тома «Капитала» Карл Маркс пишет, что «...товарная форма продукта труда, или форма стоимости товара, есть форма экономической клеточки буржуазного общества»[2]. Слово «клеточка» философ произносит здесь не столько для того, чтобы мы вообразили себе жизнь состоящего из подобных клеточек целостного организма, сколько для того, чтобы сравнить самого себя с микроанатомом, исследователем элементарных частиц. Как бы то ни было, читателю сразу становится ясно, что товарная форма представляет собой нечто чрезвычайно важное для функционирования данного социального устройства.

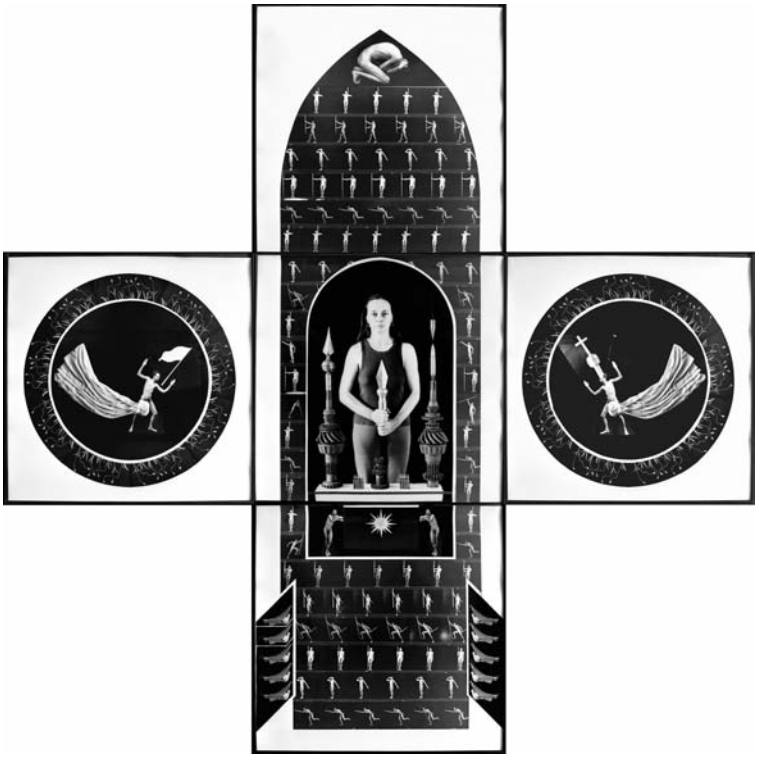
Приступая к первой главе, Маркс уходит от биологической метафоры клетки: теперь он сравнивает товар с человеком, у которого есть тело (потребительская стоимость) и душа (меновая стоимость, *[Wertgegenstaendlichkeit]*). «В прямую противоположность чувственно грубой предметности товарных тел», замечает Маркс, «в стоимость *[Wertgegenstaendlichkeit]* не входит ни одного атома вещества природы»[3], так же как не входит ни одного атома в то, что зовется человеческой душой. Однако именно эта не обладающая материальностью душа – на основании своей соотнесенности с универсальным эквивалентом (божественным началом в случае человека или денежной массой в случае товара) – думает о себе, что она суть самая что ни на есть природа и сущность человека или товара. Отождествление человека и товара заходит в этом пассаже настолько далеко, что товар начинает говорить человеческим языком – но мы уже сомневаемся, принадлежит ли прямая речь очеловеченному товару или ставшему товаром человеку:

«Наша потребительная стоимость, может быть, интересует людей. Нас, как вещей, она не касается. Но что касается нашей вещественной природы, так это стоимость. Наше собственное обращение в качестве вещей-товаров служит тому лучшим доказательством. Мы относимся друг к другу лишь как меновые стоимости»[4].

Души товаров общаются друг с другом на языке стоимости и, будучи причастными одному и тому же, все вместе образуют собой (процитирую Вальтера Беньямина) «дух, который говорит через орнаментику банкнот»[5]. Говоря о себе, банкнотный дух, однако, лжет – и в общем его хоре лжет каждая частная душа товара, выдавая стоимость за внутреннюю истину, за саму вещность вещи. Скажи мне, сколько ты стоишь, и я скажу, что ты есть, – такими словами приветствуют друг друга обладающие стоимостной душой товары. Стоимость представляется поэтому чем-то загадочным, чем-то имеющим тайну, одновременно имманентным и трансцендентным, внутренне присущим товару и поддерживающим его связь с абсолютом. Она, пишет Маркс, «...превращает каждый продукт труда в общественный иероглиф. Впоследствии люди стараются разгадать смысл этого иероглифа...»[6].

Однако никакой мистической тайны в иероглифике стоимости и в орнаментике денежных знаков на самом деле нет, а есть лишь подмена абстрактной формой конкретных человеческих отношений. Стоимость – это «...лишь определенное общественное отношение самих людей, которое принимает в их глазах фантастическую форму отношения между вещами. Чтобы найти аналогию этому, нам пришлось бы забраться в туманные области религиозного мира. Здесь продукты человеческого мозга представляются самостоятельными существами, одаренными собственной жизнью, состоящими в определенных отношениях с людьми и друг с другом. То же самое происходит в мире товаров с продуктами человеческих рук»[7].

Возникая (как на конкретных примерах показывает Маркс) из затраченного на товарное производство труда, из рабочего времени, которое поддается измерению и обобщению, стоимость затем отрывается от своего истока и начинает жить своеобразной взрослой жизнью. Она, скажем так, забывает о собственном происхож-



София Кулик
«Все вещи сходятся в пространстве и времени», черно-белая фотография, 1992

дении. И мы тоже забываем о ее происхождении – мы, которые знаем, где в современном, пост-марксистском мире сосредоточены главные носители стоимости – торговые марки, а где – реальное производство товарных тел.

Забвение труда капиталом становится все более глубоким, вплоть до того, что говорят уже об исчезновении труда, как если бы последний в своей грубой простоте взял и самоустранился из этого дивного имматериального общества потребления. Забвение как условие возможности для идеологической инверсии, благодаря которой утверждаются отношения превосходства – как между категориями (превосходство стоимости над трудом), так и между классами (превосходство потребителя над производителем). Сходным образом и в религии устанавливается превосходство души над телом – чтобы, неся в себе тяжелый внутренний разрыв, люди могли скорее привыкнуть к рабству.

Если Маркс проводит аналогию между капиталистической системой и религией, то Вальтер Беньямин прямо отождествляет их, утверждая, что капитализм «...служит для освобождения от забот, мучений, беспокойств, на которые прежде давали ответ так называемые религии...» и «...есть в своей сущности религиозное явление...»[8], развившееся, как паразит, на теле христианства.

Как иудеохристианская, так и капиталистическая система координат складываются посредством определенных практик идеализации. Одной из таких практик как раз и является современное потребление, которое хочет потреблять и потребляет не столько потребительскую стоимость, сколько меновую, не столько тело, сколько саму душу товара.

Диктатура формы

Открывая духовные горизонты капитализма, потребление как практика идеализации сверх того осуществляет агрессивную экспансию на всю материальную предметность мира. «Наша эпоха подчинена императиву потребления»[9], пишет французский философ Фредерик Нейра в своей книге, посвященной Хайдеггеру. Имеется в виду не просто какое-то случайное потребление, но само «потребление бытия», являющегося нам в виде того, что Хайдеггер называл словечком *Gestell*, «постав».

Нейра, надо заметить, принадлежит к числу философов, рассматривающих капитал в широком теоретическом поле далеко за пределами чистой политэкономии, в тесной связи с историей монотеизма и вообще теологического мышления. Аналогичным образом, например, его коллега Жан-Люк Нанси видит в капитализме своего рода продолжение христианства[10]. Оба автора придерживаются, стало быть, той же линии, что и Беньямин, – но делают это с опорой на другие источники. Они идут по пути деконструкции хайдеггеровской мысли, ищущей в далеком прошлом фатальной поворотной точки, после которой мир и описывающая его философия сошли с ума и двинулись по неверному, порочному пути, чтобы оказаться, наконец, там, где они сейчас.

Углубляясь в анализ феномена потребления, Нейра доходит до учения Аристотеля о четырех причинах, три из которых – целевая, движущая и формальная –

в конечном счете сводятся друг к другу (получается Бог), а еще одна – материальная причина – остается несводимой. Четыре аристотелевские причины, замечает Нейра, онтологически неравны. Так, форма придает законченность вещи. Она отвечает на вопрос, что это, собственно, за вещь – и таким образом главенствует над материей, аморфной и пассивной: «Вещь – скорее форма, чем материя, а материя существует *для* формы»[11].

Стало быть, в философской мысли едва ли не с самого начала существует неравенство в отношениях между материей и формой. Причем за редкими исключениями такое неравенство сохраняется и в дальнейшей ее истории; оно – основа идеалистических учений. Капитализм же как целостная мировая система доводит до предела развитие этого метафизического сценария: «Чем больше хотят придать материи какую угодно – *неважно какую* – форму, чем большую способность к деформации в угоду новым запросам потребления обретает форма, тем более аморфной должна становиться материя»[12].

Нейра определяет как «забвение материи» процесс, параллельный тому, который я определяю как «забвение труда» (первый из этих двух связанных с потреблением процессов носит онтологический, а второй – скорее общественно-политический характер). Очевидно, «забвение материи» возникает здесь по мотивам хайдеггеровского «забвения бытия». На месте «забытого бытия», объясняет Нейра, образуется пустота, и с помощью производства эрзацтоваров человек пытается ее заполнить (чтобы эта пустота в конечном счете не поглотила его). Однако бесконечное количество производимых запасов не в состоянии заполнить бытийную пустоту, потому что несоизмеримо с ней.

Товар, созданный для потребления, представляет собой особого рода вещь, существующую исключительно в перспективе своего исчезновения. Судьба товарной формы в том, чтобы, не успев даже по-настоящему возникнуть, увидеть свет, проявить себя в полноте бытия, – уже уступать новой форме, которая приходит ей на смену. Материя в такой гонке окончательно обесценивается – теперь это не древняя стихия со своей собственной субъективностью, не живые элементы алхимиков, не объективная чувственная реальность, но какие-то неопределенные брикеты вещества универсального назначения. И если нам рассказывают сегодня о дематериализации мира, то понимать это нужно не так, будто материя исчезает, потому что все, что есть, переводится в цифровой формат, а так, что она перестает иметь какое-либо значение, становится безразличным материалом и, пассивно подлаживаясь под текучесть товарных форм, отказывается от сопротивления.

Устремленность формы – ее воля – заключается в том, чтобы быть автономной и не зависеть ни от материи, из которой сделана та или иная вещь, ни от вложенного в ее изготовление труда. Повседневная жизнь подтверждает эту тенденцию массой очевидных примеров, когда одинаковые по фактуре и по затраченным на производство усилиям вещи разных торговых марок имеют различную цену. Еще более наглядным образом самостоятельность товарной формы проявляет себя в такой области роскошного потребления, как современное искусство: вряд ли возможно измерить стоимость, скажем, реди-мэйда, опираясь на «забытые» категории материи и труда и не прибегая при этом к хитроумной софистике. В обоих случаях не важно, сделан ли товар из золота или пластика, из кожи или синтетического волокна, из бумаги или просто из воздуха; не важно, насколько долгой и многотрудной была работа над ним. Важна последовательность маркетинговых операций, в ходе которых и рождается собственно товарная форма: ее диктатура оставляет безразличной не только материю, но и содержание каждого конкретного предмета (отсюда – бесхребетность капиталистических субъектов).

В мире искусства воля к власти формального начала имеет двоякий смысл. С одной стороны, мы имеем дело с диктатурой товарной формы, в условиях которой искусство сосуществует с другими сферами человеческого опыта, а с другой, с автономией художественной формы – на нее не перестают возлагать надежды, желая отвоевать эксклюзивное пространство эстетического. Местом встречи этих двух разнонаправленных векторов является сакральное.

Поначалу повышенный интерес к проблеме художественной формы рождается, конечно, в процессе поиска все более рафинированных способов сопротивления искусства несвободному обществу, когда художники испытывают разочарование в возможности не только прямого, но и опосредованного политического действия или высказывания. Капитализм обманул нас, говорят читатели Адорно и Бадью, он присвоил всю нашу протестную культуру и сделал из нее себе рекламу. Искусство должно уйти как от культуриндустрии, от заигрываний с интертейментом, так и от «подшития» к политическому – потому что в обоих случаях оно

София Кулик
«Мое великолепие», коллаж, 1997

инструментализируется и превращается в дешевый инструмент оболванивания или пропаганды.

Что, спрашивают они тогда, если область политического, как и массовая культура, вторгаясь в искусство, обрекает его на несобственное существование? Что, если политика как таковая – лишь одно из ограничений искусства, которое в самом себе и для себя обладает своей собственной полнотой и волей? Что, если свобода – не предмет поиска, испытания и домогательства со стороны искусства, а его неотчуждаемая имманентная сущность, которую политика способна только исказить? И что, если эта неотчуждаемая имманентная сущность зовется формой?

Обращение к идее автономии при ее искаженном понимании как аутентичности, самодостаточности и подлинной чистоты формы, которую можно противопоставить грубой материи погрязшего в политике и экономике мира, оказывается, однако, настоящей ловушкой. Снимая политическое посредством эстетического, искусство само осуществляет внутри себя репрессивную операцию, которую в противном случае могло бы осуществить государство, указав ему на его место.

Автономия искусства могла бы мыслить себя как движение, беспокойное, злое, которое гонит нечто становящееся из себя самого – но мыслит как пребывание нечто ставшего в себе и для себя. Она могла бы соотносить себя с историей и временем – но соотносит с вечностью и пространством. Вот и злоупотребляют словом «пространство» тут и там, как будто прикрывая им тревожащие лакуны и цезуры, пока, наконец, не образуется из этой болтовни унылая путаница между пространством «автономным» и пространством «сакральным».

Обосновавшись в этом автономно-сакральном пространстве, эстетический объект замирает как обращенный в вечность иероглиф. Нам говорят, что у него теперь мало общего со временем, с жизнью, с так называемым «злом», говорят о случайности его контекста. Время же, в частности прошлое, рассматривается как товар, который подлежит тотальной инвентаризации: идеология приватизирует его – а потом маниакально отбирает зерна вечности (которой она распоряжается по своему усмотрению) от плевел революции, навязывая, например, свое собственное «внеисторическое» значение наследию авангарда. Так художественная форма, одновременно товарная и сакральная, вовлекается в орбиту абсолютного потребления, «потребления бытия» – и, оставляя в забвении свою материю и свое содержание, предстает в чистом виде, подобно предмету культа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Сочинения в 2-х томах. Т. 1. М.: Мысль, 1997. С. 326.
[2] Маркс К. Капитал. Критика политической экономии. Т. 1., кн. 1: Процесс производства капитала. – М.: Изд-во политической литературы, 1978.
[3] Там же. С. 56.
[4] Там же. С. 93.
[5] Беньямин В. Капитализм как религия. Пер. А. Пензина.
[6] Капитал. Там же. С. 84.
[7] Там же. С. 82.
[8] Беньямин В. Капитализм как религия. Этому небольшому эссе Беньямина был посвящен одноименный междисциплинарный проект, задуманный и весной/летом 2008 года реализованный на площадке московского ГЦСИ Алексеем Пензиным и Оксаной Саркисян. В рамках данного проекта были проведены дискуссии, конференции и другие мероприятия с участием интеллектуалов, художников и активистов (см.: http://www.artinfo.ru/ru/news/main/Capitalism_as_religion).
[9] Neyrat F. L'indemne. Heidegger et la destruction du monde. Paris: Sens&Tonka, 2008. P. 33.
[10] См., например: Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное. Мн.: Логвинов, 2004.
[11] Neyrat F. Там же. P. 36–37.
[12] Там же. P. 37.

Оксана Тимофеева
Родилась в Томской области в 1978 году. Закончила аспирантуру Института философии РАН (сектор аналитической антропологии) в 2004 году. Философ, критик. Печатается в журналах «Синий диван», «Критическая масса», «НЛО», «НЗ», «Искусство кино» и др. Участник Рабочей группы «Что делать?». Живет в Москве.

О БЕДНОМ ГУСАРЕ ЗАМОЛВИТЕ СЛОВО

ДАРЬЯ ПЫРКИНА

Николай Олейников
«Спонтанное сокращение мимических мышц» из серии «НИХУЯ СМЕШНОГО», 2008
бумага, тушь

Ситуация в современном российском искусстве последних двух-трех лет характеризуется в первую очередь институциональным бумом. В масштабах еще, разумеется, далеких от «мира западных демократий» (к построению слепка с которых – с неизбежными для нее перверсиями – наша страна декларативно стремится), но невиданных доселе в нашем Отечестве осуществляется институциональное строительство. Сфера контемпорари из маргинализированной ранее превращается в одну из передовых. Открываются сразу же становящиеся «модными» центры, выходят в свет новые и новые журналы, раскрывающие разным кругам аудитории понятие «современного искусства» в доступной форме.

Современное искусство завоевывает (или отвоевывает у академического) свои позиции в обществе именно за счет институций, становящихся гарантами легитимности его существования и охраняющими (по мере сил своих «бастионов») его неприкосновенную территорию.

Арт-критики, арт-менеджеры, кураторы (или, как зачастую приходится слышать в современной «корпоративной» среде, «арт-кураторы»), издатели, дилеры и галеристы оказываются в положении «сильных художественного мира», воротил арт-бизнеса. Именно бизнес, современное искусство как успешное коммерческое предприятие (то самое, над чем так иронизировали еще несколько десятилетий назад), а не как страсть или наваждение правит бал. Культурная индустрия зачастую заменяет собственно искусство, коммерчески выгодные и оправданные ходы превалируют над художественными.

В такой ситуации основная фигура творческого процесса, носитель артистической энергии, художник – собственно про-

Петр Быстров
«ХУДОЖНИК НЕПОДСУДЕН и другие политические граффити-2008», граффити, фотография, 2008
Предоставлено Prometeogallery di Ida Pisani

изводитель, отходит на второй план. В нынешней отечественной институциональной системе он становится, в сущности, рудиментарным элементом, не способным оказывать какое-либо влияние самостоятельно, без

Пьеро Мандзони
«Дыхание художника», воздушный шар, надутый художником, 1961

«проводника», вне связки хотя бы с одним из функционеров системы. Провозглашенная несколькими десятилетиями ранее смерть автора, скепсис в отношении фигуры демиурга, человека-творца, индивидуального гения, привел на нашей почве к тому, что о художнике в разговоре о современном искусстве вспоминают в последнюю очередь. В пригласительных билетах, за редкими исключениями, не встретишь имен художников, участвующих в проекте (разумеется, мы не берем в расчет персональные выставки, где имя художника по сути входит в название выставки), зато крупными буквами будет красоваться имя куратора, название и логотип институции, реверансы партнерам и спонсорам. Художник теряет не только право на подпись, но и право на имя, на упоминание своего вклада в функционирование системы. Система оказывается не просто паразитом на теле искусства, она инструментализирует, подменяет собой это искусство, художественный процесс, объект и субъект творчества.

Кантианские построения, выделяющие «целесообразность без цели», некую «незаинтересованность» как качество эстетического содержания, серьезно пошатнулись еще во времена ортегианского «восстания масс», когда от художественного образа затребовали функциональности. С функциональностью произведений – и целой системой функционирования искусства – связано и разрушение патерналистской концепции его существования (которое в нашей стране – с определенными оговорками – произошло только лишь с исчезновением тотального госзаказа на определенного рода «продукцию» как доминирующего источника существования художников).

Сегодня ценность произведения определяется целой системой профессиональных институтов, причем не только и не столько ценность символическая, сколько рыночно-экономическая. «Усвоение-присвоение», о котором писал Бурдье в связи с механизмами восприятия произведений, осуществляется на совершенно реальном уровне. Автор, создавший произведение, исключен из механизмов дальнейшего его бытования – не он совершает с ним сделки, не он заботится о его интерпретации и его «внедрении» в медиальный эфир. Казалось бы, идеальная ситуация, чтобы заняться творчеством, истинно искусством, предоставив армии профессионалов заниматься дальнейшим его «продвижением». Однако, как и в случае «продвижения» любого другого коммерческого «бренда», оно само подменяет собой «товар» и диктует его основные характеристики. Художник оказывается несвободен в выборе артистических средств – он должен быть узнаваем, актуален,

Пьеро Мандзони
«Дерьмо художника», консервная банка, этикетка, фекалии художника, 1961

Piero Manzoni. Artist's Shit, *1961*
Can, paper label, artist's faeces

Пьеро Мандзони
«Дыхание художника», воздушный шар, надутый художником, 1961

Piero Manzoni. Artist's Breath, *1960*
Rubber balloon inflated with artist's breath, wood, lead seal. 18 x 18 cm

Йозеф Бойс
«Как объяснить картину мертвому зайцу», перформанс, 1965

Joseph Beuys.
How to Explain Pictures to a Dead Hare, *1965*
Courtesy of the Galerie Alfred Schmela, Dusseldorf

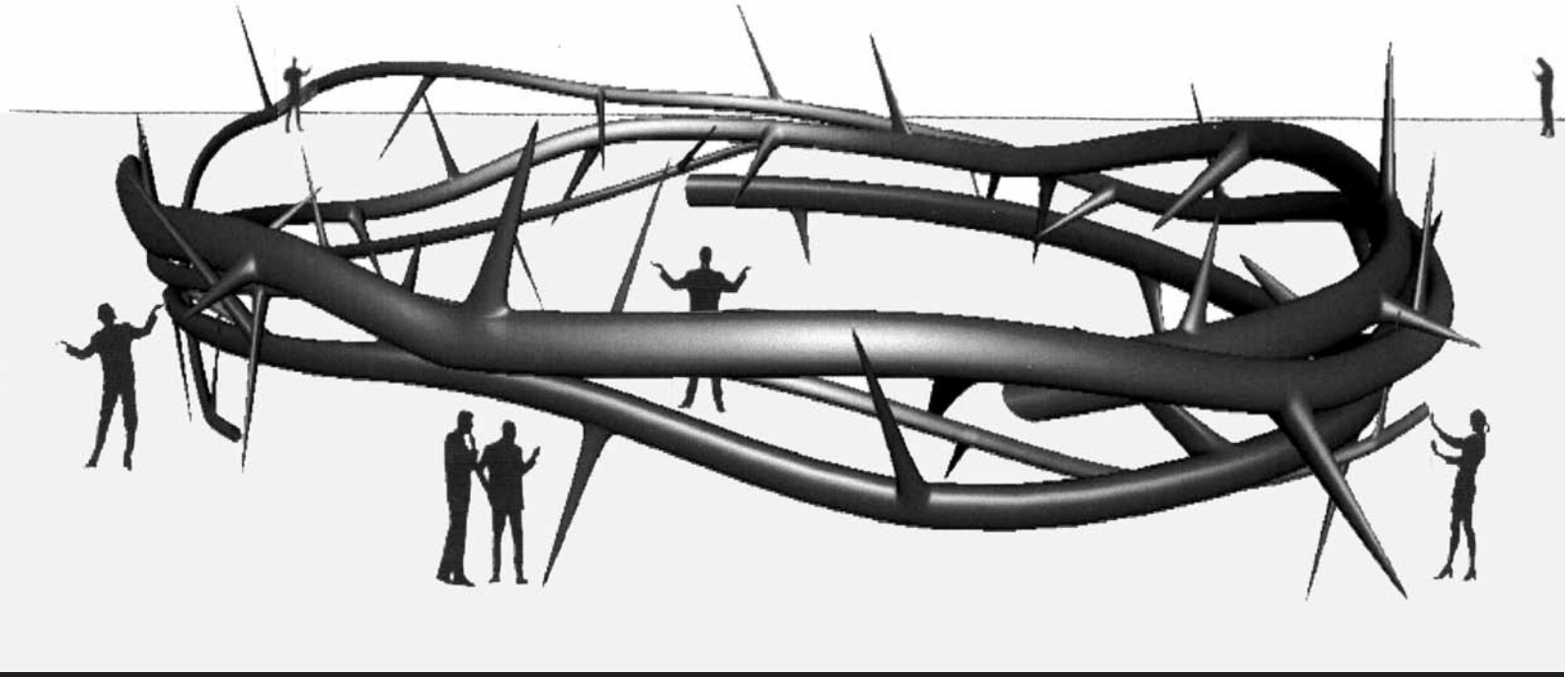
моден, востребован, соответствовать конъюнктуре и много чего еще. При этом все, что он «производит», оказывается тут же вовлечено в функционирование машины-системы, где ему самому, автору, места не остается.

Художественное поле, описанное у Бурдье, где агентами являлись не только художники-создатели, но и их многочисленные посредники между ними и публикой (в соответствии со схемой профессионального разделения труда), редуцируется, не оставляя места самим художникам. Уже у самого Бурдье «институциональный» художественный капитал (участие в выставках, конкурсах, жюри и проч.) превалировал над «чистым» (собственно создание «шедевров»). И та борьба, которую эти два вида капитала между собой ведут, сегодня в России оказывается безоговорочно проиграна капиталом «чистым». При этом даже «новички» в нынешней российской системе, вместо хотя бы попыток небольших деструкций и незначительных революций (которые, не ставя под сомнение основы функционирования системы, все же служат ее дальнейшему совершенствованию и адаптации к текущей художественной ситуации), совершают в большинстве своем жесты максимального конформизма и сервильности.

Сегодняшний отечественный художник безоговорочно капитулирует перед системой, добровольно отдавая ей, в качестве аннексий и контрибуций (которые он, впрочем, как таковые не осознает) не только плоды своего творчества, но и самого себя. Автор оказывается поглощен системой, заслонен институциональными стенами, он делается «разменной монетой», «пушечным мясом» в борьбе за прибыли и бюджеты. Само искусство сегодня преимущественно описывается как институциональная система, а не как продукт деятельности художника.

Справедливости ради, стоит отметить, что инициативы противостояния системе все же имеются. Существует целый круг художников и интеллектуалов, преимущественно объединенных вокруг платформы «Что делать?», которые совершают многочисленные акты непризнания отечественной системы искусства. Вполне включенные в институциональную систему на Западе (гораздо более гибкую и отзывчивую к протестным практикам), они, тем не менее, все реже дают о себе знать в российском художественном поле. Ведь поле это не приемлет критики, в его рамки не вписываются «альтернативные», не конвертируемые в реальный капитал художественные практики – оно просто их игнорирует, не давая возможности и младшему поколению понять, что «иное искусство возможно». В результате система остается без оппонентов (которых она – для собственного же блага и перспективы развития – должна сама себе легитимировать, ведь только ей принадлежит эта функция), без оппозиции, без контроля своей деятельности – а потому, вместо эволюции, поступательного и прогрессивного развития, занимается самолюбованием, самовоспроизводством – или даже самоклонированием, забыв о том, что основной объект ее деятельности – репрезентация искусства, а не самой себя.

Дарья Пыркина
Родилась в 1980 г. в Москве. Сотрудник Государственного центра современного искусства в Москве. Живет в Москве.



SOTTO VOCE
ДИАЛОГ О САКРАЛЬНОМ

КЕТИ ЧУХРОВ

Беседующие:
Жиль, Джорджо

Джорджо: ...момент истины, которого ты ожидаешь от встречи с чем-то; его можно назвать также эпифаническим моментом. Разве не его мы ждем при встрече с искусством? Именно поэтому сакральные, священные вещи стали впоследствии произведениями. Они останавливают это бесконечное производство профанного, никчемного, потребляемого. Или вспомни просто-напросто назначение памятного подарка, его сокровенную сущность, нашу странную привязанность к вещи, ее поэзии и истории, ценность которой с тобой в принципе могут разделить, но близости с которой хочется все-таки tête-a-tête. Все эти желания связаны с ожиданием сакрального. Я говорю о священном без религии, о священном в самой жизни как ее тайне.

Жиль: Значит, ты считаешь, Джорджо, что мадонны да Винчи сакральны, ты считаешь сакральным «Черный квадрат» Малевича или подарок своего близкого друга. Хорошо. Если так, то что ты с ними, с этими предметами, делаешь? Т.е. когда нечто сакрально, значит, не потребляемо. Тогда что это значит? Что между этими предметами и нами делается?

Дж.: Ну да, я понимаю, о чем ты спрашиваешь. Это символический, но все равно обмен, да? Верно. Но без него мы не могли бы почувствовать ценность жизни. Что-то должно притягивать, соблазнять своей таинственностью, непостижимостью, невыразимостью. И тогда художник останавливается, чтобы уловить этот эпифанический момент. Останавливаются и зритель, слушатель, читатель.

Ж.: Ну да, останавливаются, как обманутые пиноккио.

Дж.: Почему, ты разве не считаешь, что поэт приостанавливает язык, прекращает его производить, чтобы появилось «поэтическое»? Или что художник приостанавливает поток этих бесконечных изображений и знаков, чтобы возник образ, появилась вещь, одухотворенная вещь?

Ж.: Я тебе задал вопрос, а ты на него не ответил. Итак: что делается между сакральными, якобы сакральными предметами и нами? Зачем они нам нужны? Может, они кого-то спасают, кому-то помогают, придают силы жить, уводят от тоски и обыденности? Так ведь совсем наоборот: они делят жизнь на зоны священного и повседневного, на зоны возвышенного и профанного. Ну, соответственно и людей тоже разделяют на тех, кто способен узреть некую высокую тайну или считывать ее с «сакральных», ценных вещей, и тех, кто не различает между ценным и неценным, т.е. на людей культа и просто людей, – на сословие жречества и тех, кто, подобно темным гоям, не понимает, почему какое-нибудь «золотое руно» сакрально, почему из-за Прекрасной Елены начинается Троянская война, почему разрушение какого-то произведения искусства вызывает всемирную истерику, а при этом убийства и муки людей – нечто, что само собой разумеется. Обычно это объясняют так: мол, без культуры жизнь человека обеднеет, без нее исчезнет сам человек. Получается, что вещь, т.е. то, что человек полагает *вне* себя и *для* себя, важнее другого такого же человека, коль скоро и для этого другого человека важно то же самое.

А что касается эпифании, то я напомню тебе «Дублинские рассказы» Джойса. Эпифания – это же сквозной мотив в его рассказах. Так вот, там речь вовсе не идет о неком внеположном бытию, отдельном, остановленном моменте истины, тем более символизированном и опредмеченном. Там речь идет о взгляде на саму жизнь, который вырабатывается в отношениях между людьми, в особой драматургии между ними, и это в «Дублинских рассказах» наполняет существование потенциальностью мерцать. Более того, если и ты говоришь, что речь идет в некотором смысле о ценных мгновениях жизни, зачем их заранее детерминировать, выделять, предвкушать да и еще и предварительно воображать в том или ином ценностном обличье? Иначе говоря, зачем выделять сакральное как нечто отдельное от жизни, если есть сама жизнь и люди в ней? Да, согласен, есть что-то

Материал проиллюстрирован проектом **Иржи Давида** *«Терновый венец», 2002*

тайное, неуловимое. Но не благодаря тому, что оно скрыто, сокровенно, что оно – некое невиданное и неведомое сокровище, а благодаря тому, что оно слишком близко, слишком доступно, открыто. Тайна – это не нечто *одно*, сладостное, прелестное, а всё, просто всё и *все*. Она, если и существует, то не скрывается или раскрывается кем-то одним или в чем-то одном, а присуща всей жизни. А твое сакральное как будто бы присвоено как суверенное прибавочное удовольствие.

Дж.: Но ведь ты прекрасно знаешь, что у каждого из нас есть потаенная греза о культовых предметах, культовых отношениях, культовой женщине, культовом прикосновении – первом и последнем.

Ж.: Ничего такого не существует. Нет первого и последнего в жизни человека. Его сознание, конечно, конструирует подобные реалии, но они в конечном счете – продукты власти и насилия.

Дж.: Хорошо, я тебе отвечу, что я делаю с сакральным предметом, с сакральным действием. Я к нему отношусь как к непотребляемому, неблекнущему остатку, незыблемому, которое должно присутствовать вопреки течению, изменению, производству и разрушению.

Ж.: Т.е. ты говоришь о вечном. Но если тебе кроме того, чтобы мыслить вечность, нужны еще и ее свидетельства и знаки, значит, тебе нужен бог или место бога. Это одно и то же. И даже хуже. Тебе уже даже не хватает этого места, тебе нужно его овеществленное присутствие – предмет, которого коснулся рукой, и вот оно есть, «вечное» здесь, дух во мне. По мне же, «сакральное» – сакральный предмет или действие – представляет собой механизм, автомат по одухотворению, а прикидывается глубиной тайны, трепетностью сокровенного.

Да, ты говоришь о сакральном по ту сторону религии и религиозного ритуала, но, помилуй, как только мы субстантивируем этот священный остаток чего-либо мистического в сакральное – ритуал вновь с нами. Ты имеешь в виду, что официальный, конфессиональный ритуал – нечто отработанное, а сакральность должна себя выявить тоже через ритуал, но *специфический,* где все будет как бы прочувствовано, каждая молекула будет пассионарной: либо трансгрессией, либо благоговением – от нестерпимо ужасного до нестерпимо прекрасного, неважно. И желание вот такого альтер-ритуала, которого хотят многие художники, оказавшиеся в условиях тотальной циркуляции, потребления и мерканитилизма, естественно. Только, мне кажется, это еще хуже конфессиональной религиозной ритуальности, и вот почему. Конфессиональная ритуальность переполагает бога и его суверенность на церковь и поэтому основывается на аскезе. Сакральность, напротив, эту самую суверенность только и пытается присвоить, приватизировать. Сакральность требует траты, разнузданной, архаической траты, с одной стороны, и жесткого расчета – с другой. У Батая это все точно описано. Но важно то, что и то и другое – и трата, и жесткий расчет – направлены на удовольствие, причем довольно эгоистическое. А под экстазом притаился тугой кошелек, желательно с долгосрочными гарантиями.

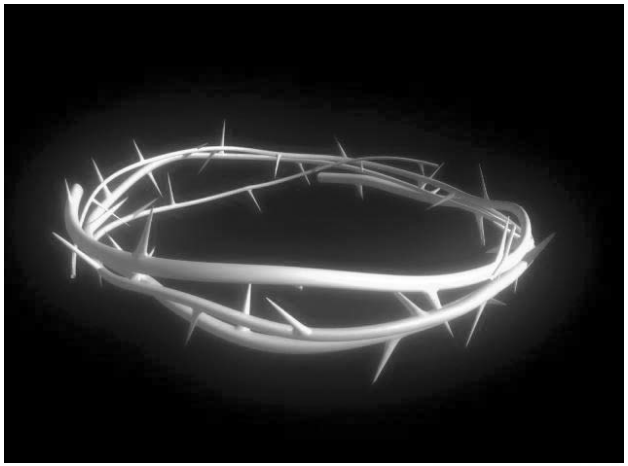
Дж.: Тебе сложно возражать. Конечно, желание сакральных пространств и опытов появляется тогда, когда все забито войной, торговлей, гонкой за успехом, политическими интригами. Поэтому человек ищет «другого». Но разве не всегда был таков мир, разве не всегда он был «харчевым», по выражению моего любимого художника Малевича? Вот греческие аргонавты когда-то направились в Колхиду за Золотым Руном. Они поплыли в чужую, дикую страну, но потому, что их страна потеряла тайну, силу сакрального; она развивалась технологически, но параллельно теряла мистическое прошлое. Да, я согласен,

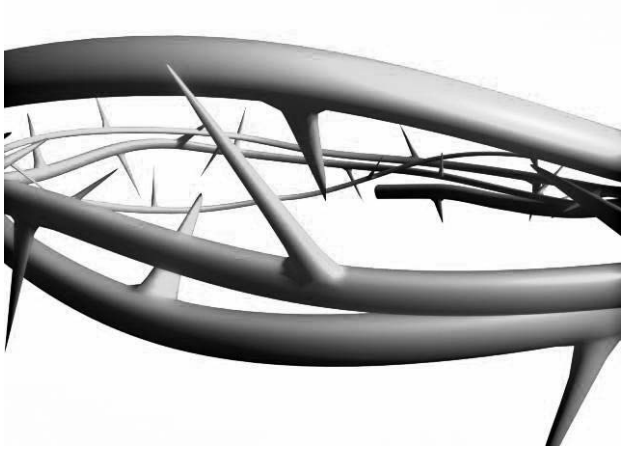
Золотое Руно содержало не только мистику блага, божества, света и золота как его явленной сути, но как бы было идолом, гарантирующим это благо, в некотором смысле перманентным счетом в швейцарском банке. Но не забывай и другую ипостась этого явления: реальную медиацию в область тайного понимания, секретного знания, пусть оно и мимолетно, т.е. медиацию того, что можно назвать истиной. Не улыбайся, я понимаю твой скепсис. Ты спросишь, почему же там, где мы располагаем сакральное, мы находим деньги или их символический заменитель? Я тебе отвечу. Потому что, в принципе, истины хотят все, но часто думают, что ее можно получить обменным путем. Т.е. она где-то лежит и можно за нее заплатить – деньгами, жертвой (иногда человеческой), какими-то практиками, лишениями. Но на самом деле, тот факт, что кто-то хочет «купить» сакральное, не значит, что от сакрального предмета не исходит этой необъяснимой силы, к которой тянется человеческое желание. Золотое Руно как бы гарантирует материальное богатство, но ведь оно в первую очередь является силой, аурой, смыслом и уже потом кто-то примазывается к его продаже.

Ж.: Не понимаю, каким образом шкура барана, сколько бы золота на нее ни прилепили, может стать смыслом. А что касается того, что корыстолюбие лишь присовокупляется к месту сакрального, чтобы им пользоваться, но не имеет к нему никакого содержательного отношения, то я сомневаюсь. Почему, например, касты жрецов испокон веков являлись крупнейшими собственниками? На мой взгляд, сакральное, обмен, корысть, власть, управление, деньги и перверсивный эрос взаимосвязаны. Ты сам об этом много писал. Но я попробую объяснить это по-своему. Во-первых, я согласен с Жижеком, деньги сами возвышенны и сакральны, они не просто инструмент обмена, но еще и вполне материальный эрзац всех отложенных удовольствий, желаний и вообще той онтологической нехватки в мире, с которой рождается и живет человек. То есть без денег жизни нет. Можно сказать и так, что без денег *мира* нет. Но не только потому, что они – универсальная мера обмена. Подумай, кому нужен обмен сам по себе или деньги сами по себе? Если что и нужно, так это доступ и подключение к могуществу, силе, к тому, что ты принадлежишь силе, а сила принадлежит тебе. Вот первый, аксиоматический исток денег, капитала, а уже дальше операция, циркуляция и прочее. И вот поэтому я утверждаю, Джорджо, что в случае Золотого Руна первичным является именно суверенная власть, а сакральность в данном случае, магия или мистика лишь знак нечеловеческой силы, которую хочет присвоить человек. Сначала он мыслит еще больше власти, чем можно, и только потом наделяет ее тайной и сакральностью, но не наоборот.

Дж.: Хорошо, Жиль, вот я недавно посетил в Париже выставку «Следы сакрального». Множество работ, в том числе и авангардных, современных, рассмотрены не с точки зрения контекстов, политических дебатов и конфликтов, трендов и «измов», а в качестве предметов, вещей, феноменов, из которых исходит суверенная, не привязанная к миру потребления сила. Эта сила позиционируется как тайна постигнутого, которая странным образом запечатлелась в художественном произведении, в предмете. И предмет стал олицетворением этой постигнутой онтологической глубины. Она и есть та сакральная событийность, которая исходит из предмета. Таким образом, на выставке была сделана попытка показать, что мы живем среди предметов, освященных событием. И художественное произведение является таким предметом. А все вопросы с его прибавочной рыночной оценкой – проблемы рынка. Хотя ты опять будешь спорить, что духовность – это и есть первоначальный запрос на монетарность.

Ж.: Во-первых, я совершенно не согласен с твоей трактовкой события. Во-вторых, я предпочитаю, чтобы силой обладали все люди, а не отдельные, ценные или эксклюзивные вещи. Возвращаясь к событию. Словосочетание «сакральное событие» – это нонсенс. Сакральность есть как раз отоваривание, распродажа события, его запечатывание для корыстного распределения с целью узурпации власти. Пойми, событие не нуждается ни в каком ценностном закрепощении. Оно от этого только удаляется, ускользает. Я понимаю, что человеку всегда нужно что-то, что ему недодали, отняли, или что-то, что просто всегда по определению отсутствует в экзистенции. Деррида называл это *supplement* – стремлением к восполнению. Но как только мы это «что-то» нашли и поставили на пьедестал или решили, что это «что-то» является нам в художественном или политическом поведении того или





иного человека, мы создаем фетиш и забываем о жизни, а соответственно о действительной политике. Но самое стыдное в том, что многие хотят, чтобы этот фетиш был их личным памятником. Но, понимаешь, тайна в том, что тайны нет. Не хватает не там, где тебе кажется (то есть тебе лично), а в других местах. Если думать о том, чего не хватает другому, а не тебе лично, то никакой темы сакральности не возникнет. Сакральность – это, как говорит Жижек, *objet petit à*. Но это и есть основание всей нашей цивилизации, не способной уйти от системы государства. Именно потому, что каждый хочет сакрального, своего фантазматического, либидинального удовольствия, мы не видим мир посредством чужих, неприсвоенных множественных взглядов. Мы его видим только сквозь собственное желание. Можно даже сказать, что государство, понятое как отчужденная от нас самих работа института, отделено от общества по нашей же воле; так как человеческое сообщество не проделывает тот труд, который переполагает на те аппараты, где кто-то как бы должен профессионально работать во имя общественного блага. Жизнь, наполненная политической заботой, любовью к другим, обеспокоенностью и муками творчества не нуждается в сакральном. В сакральном нуждается тот, кто заранее ленив, тот, кто решил обеспечить себе обывательский комфорт, эгоистическое спокойствие. Смотрит – все не то, чего-то эксклюзивного хочется, элегантные посиделки с друзьями, финансовое благополучие и даже знания в культуре и искусстве, разборчивость и информированность недостаточны. В чем это «что-то еще»? В запредельном, в волшебном, исключительном, том, чего обычно нет у людей, – в сакральном. Этот же расклад действует с Золотым Руном. Никакого перманентного героизма, делания, упорства и мужества. Взять, повесить себе в комнату тайный символ «всего самого», а в других «комнатах» делать что угодно – торговать, обмениваться, есть, пить. А как не вставляет, зашел с придыханием в «ту» комнату – и порядок. Бывает, что и это не вставляет. Тогда можно устроить оргию или просто принести пару жертв. В наше время фондового финансирования вместо реальных когда-то жертв фигурируют нереально завышенная стоимость, немыслимое количество денег и пр. Раньше это были животные, люди и прочее органическое насилие. Хотя есть один вид жертвы идолу, который незыблем, – война.

Секрет в следующем. Жить с комфортом обывателя, но сделать так, чтобы при этом к тебе относились как к медиуму божественного. Это бич нашей современности, преследующий всех охотников за славой – от кинозвезд и поп-див, до современных художников, уже занявших их место. Вот Энди, например, этот производитель тиражных икон, король пост-модерна, всю жизнь пытался показать людям, как комичны, смешны их попытки сакрализовать что-то или кого-то. Но общество прочитывало эти попытки наоборот. Как еще более изысканный путь к сакрализации. Энди хотел юмора, а его интерпретировали как осквернителя, который через осквернение приходит к пущей сакрализации. И хотя он остается для меня интереснейшим явлением в искусстве, я считаю, что он тоже ошибся. Ошибся так же, как ошибались многие, начиная с Бодлера, с Пикассо, с Дюшана. Хотя посыл, в отличие от модернистов, у него абсолютно демократический (распылить суверенное право художника говорить от имени суверенной территории искусства), он все-таки не понял одного. А именно того, что нарочитый симулякр – вещь еще более сильная, чем проекция на подлинность. Уорхол пытался подорвать зависимость от «драгоценных» вещей, смехотворные нелепости культуры гламура, он пытался опровергнуть Дюшана – показать, что модернистский, концептуальный жест тоже можно ре-

продуцировать. Жест этот парадоксальным образом может быть репродуцирован и при этом выдаваться за уникальный, что доказывало, что музей не спасает произведения от товарности. Энди пытался профанировать капитализм. А капитализм как птица Феникс: там, где профанируется, там же и сакрализуется. Тем не менее я не осуждаю его. Да, он не был в состоянии увидеть реальность за вуалью товарного фетишизма, системы медийной славы и пр. Сделать это в Америке почти невозможно. И все-таки, мне кажется, ему удалось избежать сакрализации за счет шизофренизации производства. Его фигуру постфактум могут бесконечно обожествлять. Но у него получилось показать смертность идолов. Он десексуализировал символы и десакрализовал знаки, распылил их. Правда и альтернативных не создал.

Что касается выставки, о которой ты говоришь, я не видел ее, но уверен, что эта игра с сакральным – дешевая кураторская мистификация, которая подобно электрошоку пытается реанимировать омертвевшие зоны искусства. Перефразировать это название – «Следы сакрального» – можно так: просим считать всё современное искусство и все его товарные или экспозиционные зоны сакральными. Т.е. все искусство, видите ли, заведомо сакрально. Чем бы и каким бы оно ни было, ему обеспечены *следы сакрального*. Это как в анекдоте про честную, непродажную женщину, которая стоит немыслимых денег. Сакральность – это индульгенция для современного искусства быть бесценным (а потому священным), что и позволяет ему быть чрезвычайно дорогостоящим.

Дж.: Ты во многом прав, но я не убежден, что все, что ты сказал, отменяет измерение мистики. Мистики не конфессионального толка, а можно даже сказать – атеистического, о котором пишет Нанси. Мистики, исходящей из безосновности нашей брошенности в мир. Что для меня сакральное? Я тебе скажу. Это способность повседневности на чудо. Очень много всего, что проходит мимо, и вдруг, подобно взмаху птичьего крыла, все становится другим, на мгновение, но другим, осмысленным.

Ж.: (*смеется*) Дорогой, это все очень напоминает какой-то спецэффект.

Дж.: Я видел на днях спектакль на музыку Клаудио Монтеверди «Вечеря Девы Марии» в парижском театре «Шатле». Сценографию делал известный русский художник, забыл его имя. И вот ему удалось преодолеть это разделение зала на зрителей и на сценическое действие и создать общее пространство литургии. Он для этого использовал абсолютную темноту, лазер, просекающий все пространство, зеркала, выворачивающие наизнанку всю созерцаемую перспективу, и вращающиеся стекла. И конечно, мистериальная музыка Монтеверди. В результате возникает аура приобщения всех к чему-то целому, тому, что является общим для всех. И при этом это общее не о злободневном, не об утилитарном, а о вечном в каждом из присутствующих. Все остановились, замерли. Пойми Жиль, твоя идея-фикс с производством, пусть оно и творческое, уходит на второй план по сравнению с этим общечеловеческим, тектонически обусловленным теологическим замиранием.

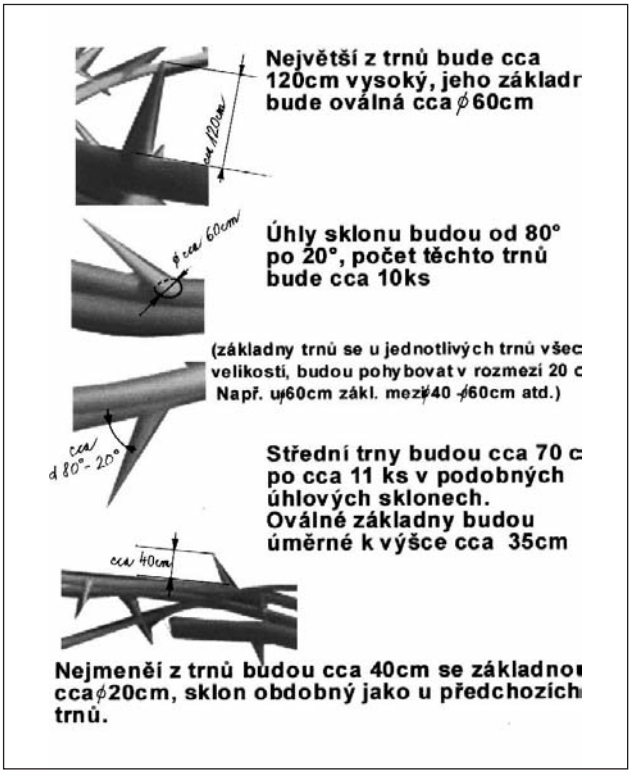
Ж.: Литургические практики мне почти не известны, но мне кажется, литургия не нуждается ни в каких зеркалах, стеклах и даже по большому счету в каком-то особом пространстве. Литургия – это в первую очередь люди и их совместные упования и обращения, в том числе и взаимные. То, как ты описываешь сакральность, это скорее спецэффект воздействия. И потом, у тебя какой-то *double-bind* получается. То у тебя сакральность – это эпифании повседневности, то ритуальное обслуживание предвкушения этих моментов или их последствий. И вот этот церемониал и его вещественные, медийные и регулятивные компоненты вас всех завораживают гораздо больше, чем столкновение с самим событием.

Дж.: Вспомни «В ожидании Годо» Беккета. Там ведь тоже пока нет события, а только его безнадежное ожидание.

Ж.: Так ожидайте, хотя бы как Беккет. Пройдите эту мучительную попытку анонимного ожидания. Вы же строите целую дисциплину, саморепрезентацию такого ожидания. Навесили там свои портреты, настроили залы этого «ожидания», обложили эти залы «сакральными» предметами, символизирующими это ожидание, транслируете это ожидание по массмедиа. И это еще в лучшем случае. Не буду говорить, *что* происходило бы в худшем.

Дж.: А какие еще методы есть у человечества, чтобы приблизиться к «вечному» в этом водовороте смерти и бесконечного обмена?

Ж.: Ждать бессмысленно. Ждать кого-то еще, если все мы



– те, кто еще остался, – уже рядом друг с другом. Кого ждать? Мы уже здесь, все вместе. Заблуждением я считаю также позицию современного художественного мира, согласно которой обращение к теологическим темам и наделение художественных объектов стилем «sacre» решит проблему бессмыслицы, политического беспредела и циркуляции. Типа политика сама по себе даже в ранжире идеологии беспомощна, воспользуемся же теологией, чтобы быть политичными, чтобы вершить политику. Никуда дальше Шмитта эта позиция не приведет. (Главное, финансовый вопрос при этом никто революционизировать не собирается. Логика одна: чтобы ни случилось, пусть цены не падают, а растут.) С другой стороны, и сфера социального дизайна в современном искусстве слишком граничит с политическими технологиями. С политической точки зрения она часто тавтологична, а с художественной – безлика.

Дж.: Ты описал какой-то тупик. Вопрос о сакральном появляется именно по причине пребывания в этом тупике.

Ж.: А мне кажется, запрос на сакральность исходит из глубочайшего нарциссизма и индивидуализма каждого из нас. Ну и еще из страха смерти, боли и бедности, конечно, которые вытесняют политическую страсть и неопосредованное коллективное радушие. Поэтому, ничего не поделаешь, получается, что сакральность работает как терапия или порой как анестезия всех этих страхов.

Дж.: Вот именно. Сам ты имеешь право отказаться от такой терапии, но не имеешь права запрещать ее другим. Твоя смелость – твоя проблема. Другие не обязаны выдерживать такую невыносимую философско-политическую трезвость.

Ж.: Ну да. Но, как ты помнишь, именно я придумал такую вещь, как линии ускользания. Имея в виду ускользание от политической и творческой трусости. Я как раз имел в виду то, что могу в этом случае рассчитывать только на себя. А наши итальянские коллеги перефразировали мою эпистему в «исход», «*exodus*» и отождествили ее с сетевой коммуникацией самоорганизованной молодежи. Я только «за» подобную коммуникацию. Но моя *line d'elusion* – нечто другое. А именно: радикальная демифологизация, радикальная десакрализация и десентиментализация как индивидуального, так и коллективного пространства. Зачем? Чтобы научиться смотреть на мир глазами многих других, чтобы искать в искусстве *неопосредованного* отношения с этими многими другими, а не вспоминать, *как* привязался к той или иной вещи в течение своей биографии. Т.е. быть в этом перманентном побеге от себя вовне. Вот ты говоришь, надо ждать сакрального, эпифании. Получается, ее как бы нет в мире естественным образом. То есть эта эпифания из другого места, *иного* мира, что ли. Если такая сакральность действительно существует, мир конечно не нужен, и люди в нем – это какие-то призраки. Теперь понятно, почему каждый жаждет и ожидает собственного фантазма. Я призываю вовремя уйти от этой иллюзии и вернуться к трезвому присутствию вместе... как у Бетховена с Шиллером, помнишь, «обнимитесь», ну не «миллионы», конечно, можно начать с чего-то и поменьше. Только хор все время орет эту фразу, а мне кажется, нужно петь вполголоса, *sotto voce*...

Кети Чухров
Родилась в 1970 году. Философ, докторант Института философии РАН. Редактор журнала «Номер» и издательства «Логос–Альтера». Живет в Москве.

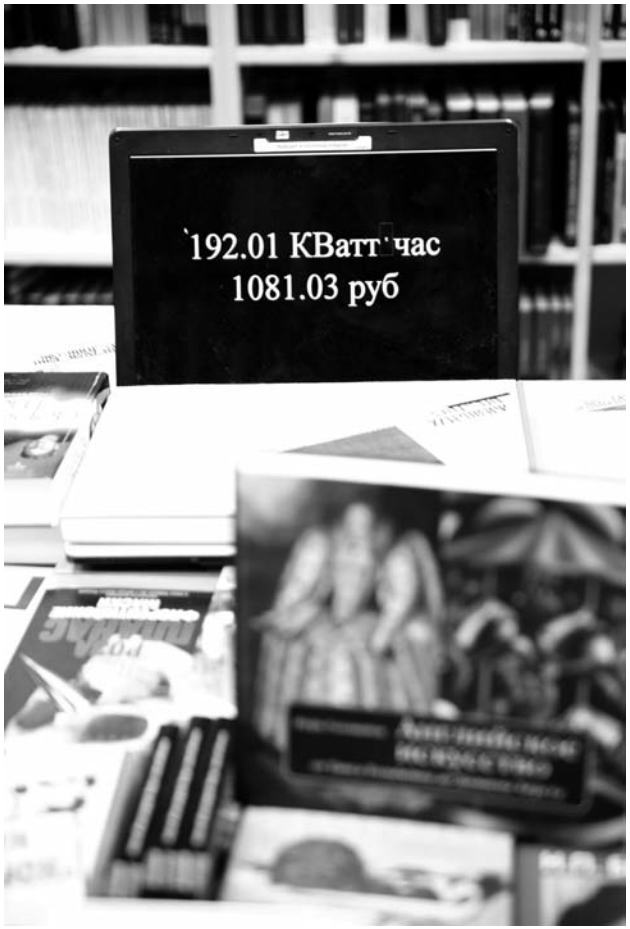
ПЯТЬ ТЕЗИСОВ ОБ ИСКУССТВЕ И КАПИТАЛЕ

АЛЕКСАНДРА ГАЛКИНА, ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС

Алиса Йоффе
«Passeport»,
проект «Сделано»,
вид экспозиции,
роспись на стене,
2008
Москва, книжный
магазин «Фалангстер»
Фото Александра
Рокотова

1. Ключевой конфликт, лежащий в основе современного искусства, может быть описан как противоречие между характером его производства и характером присвоения. Имея дело со смыслами, лежащими за пределами отношений, основанных на выгоде, будучи по своей природе принципиально не рыночным, искусство тем не менее является частью рынка, причем главной его ценностью как товара является именно эта нерыночная сущность. Бескорыстная основа искусства удовлетворяет потребность людей, живущих в рыночном обществе, в альтернативе, в ином. Рынок же оказывается главным посредником между этой потребностью и ее удовлетворением. На протяжении своей поздней истории искусство, таким образом, вступает в определенные отношения с капиталом, с «господами». Эти отношения подвижны, изменчивы, сознательны или неосознанны. История искусства есть, в известной мере, история сложной инфраструктуры, порождаемой развитием отношений художника и экономической власти. Такая ситуация лишает художника (как и всякого производителя) возможности свободного выбора в господствующей системе экономических отношений. Но в то же время объективное противоречие сущности искусства и его рыночной функции оставляет для художника специфическое пространство свободы от подавляющей гегемонии рынка.

2. Создание и постоянное усложнение художественных институций является прямым выражением описанного выше противоречия. Как заметил Даниель Бюрен, один из основоположников «институциональной критики» конца 60-х – начала 70-х годов, «искусство не свободно, а художник не занимается свободным самовыражением (он просто не может)»[1]. В этом смысле художник не может быть свободен, но в то же время он нахо-



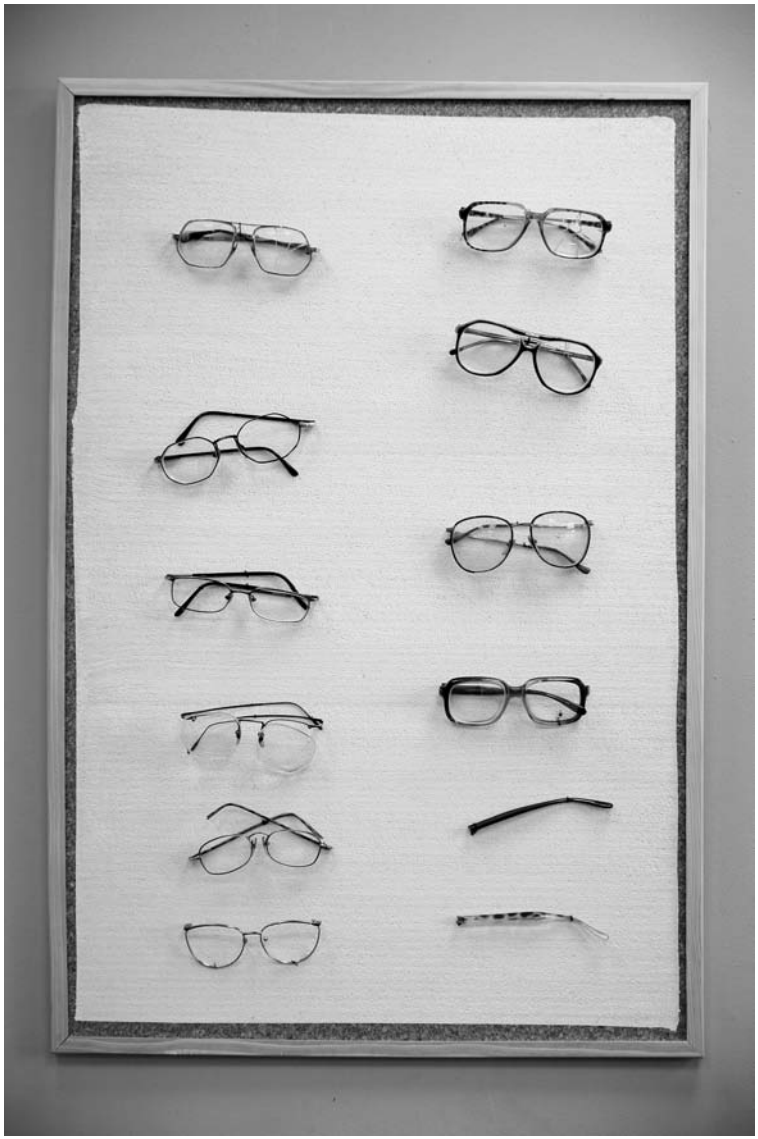
Виктор Макаров
«Электросчетчик», проект «Сделано», вид экспозиции, 2008
Москва, книжный магазин «Фалангстер»
Фото Александра Рокотова

дится в отношениях сложного взаимодействия с предлагаемым ему контекстом, продолжая постоянно искать выходы за его пределы. Например, «особенные объекты» Карла Андре или структуры Роберта Морриса интересны в этой перспективе тем, что в них заложена «критика места», в котором непосредственно происходит художественное высказывание. История «институциональной критики» демонстрирует одну из декларативных форм рефлексии художника на условный запрос рынка. Причем критика институций – музеев, галерей и самих произведений искусства – привела к обратному результату, сделав их еще более влиятельными. Подобные парадоксы можно наблюдать на протяжении всей истории художественного рынка. Карл Андре провоцировал рыночную систему производством как бы «неприемлемых» для нее произведений – деревянных брусков, безликих железных пластин и т.п., которые тем не менее оказались успешно в нее встроены. Эта субверсивная «игра на рынке» обнажает всю многомерность отношений между владельцами и производителями современного искусства и демонстрирует, как осуществляется гегемония в поле культурного производства.

3. Современное искусство представляет интерес для бизнеса не только как объект выгодных инвестиций. Капиталист тянется к искусству и потому, что оно соотносится с его актуальным самопознанием. Инновативность, динамизм, страсть к проекции будущего – эти свойства современного искусства способствуют узнаванию капиталистом себя в нем, придают его социальной функции известное эстетическое качество. Рынок искусства дарит капиталистическому классу абсолютную свободу в создании стоимости произведения, которая воспринимается им как момент творчества, служит источником эстетического наслаждения. Участвуя в создании стоимости, капиталист начинает чувствовать себя как бы художником – и именно за эту возможность он готов платить высокую цену. Однако историчность искусства, основанная на принятии сформулированных предшествующей художественной традицией критериев искусства, может лишить капиталиста этого упоительного ощущения творческой свободы. Именно поэтому у капиталиста возникает потребность в анархическом «освобождении» формы от традиции, размещении произведения в истории искусств на личное усмотрение его владельца. Явления, подобные *Young British Artists* или локальным «звездам» российского арт-рынка, представляют собой наиболее яркие примеры такого анархического вторжения капитала. В них коллекционер, капиталист обретает роль полноценного творца, соавтора произведения или даже его подлинного автора.

4. Итак**,** принадлежность к искусству определяется для капиталиста возможностью назначить ему цену. Если капиталисты представляют собой класс, являющийся покупателем и собственником предметов искусства, то художники – класс производителей, продающих свою способность к труду. Однако культурная диспозиция не ограничивается этим главным разделением, включая в себя множество вариантов взаимопроникновения форм производства/владения. Кураторы и критики выполняют в этой диспозиции особую инфраструктурную функцию.

Отвечая на запрос покупателя, роль искусства не ограничивается этим запросом. Буржуазная идеология довлеет над искусством, как идеология класса в целом. Эта идеология не может быть описана как завершенный концепт или как последовательность формулировок, отвечающих задачам текущего момента. Она представляет собой сложную и подвижную структуру, разные стороны ко-



Андрей Агафонов
«Без названия» (из личной коллекции), проект «Сделано», вид экспозиции, 2008
Москва, книжный магазин «Фалангстер»
Фото Александра Рокотова

торой находят свое отражение в искусстве. Так, в российском современном искусстве с политической точки зрения его либерально-западническая и почвенническая интерпретации не представляют собой две тенденции, борющиеся друг с другом, но лишь демонстрируют многообразие настроений и ожиданий различных частей правящего класса, в целом единого в своем отношении к основной рыночной функции искусства.

Исторически динамика институциональных отношений советского/постсоветского искусства неразрывно связана с радикальным изменением экономической и социальной природы общества в целом. Так, андеграунд (советская неофициальная культура), развиваясь вне каких-либо официальных институтов, а иногда и подвергаясь репрессивному государственному давлению, в то же время был укоренен в сложившейся иерархии социальных отношений. Он прочно занял место в системе неформальных институтов, в не меньшей степени определявших жизнь позднесоветского общества. В этом смысле неофициальная культура была «подводной лодкой, с которой не убежишь» (Юрий Альберт)[2]. Подобная неформальная институциализация определяла особые отношения внутри художественного сообщества, его этику и коллективное самосознание.

В результате обнуления прежней конфигурации – официальное/неофициальное – выкристаллизовались новые элиты. Сложилась новая форма политики культурного производства, непрозрачная для художественного сообщества, при которой система отношений, иерархий и ценностей в профессиональной художественной среде определяется за ее пределами. Новая форма власти породила надстройку художественной инфрастуктуры, экспроприировавшей право суждения внутри арт-сообщества. Сегодня вопрос об отношении с этой надстройкой есть практический вопрос самоорганизации, суверенности искусства.

5. Важно понять, что мы имеем дело с культурной ситуацией, в которой критическое высказывание невозможно в парадигме «неофициального искусства». Актуальная система отношений, основанных на власти капитала, представляет собой тотальность, которая не может быть преодолена через художественную практику. Мы исходим из конкретных обстоятельств, в которых новая

Миша Мост и Blez
«Без названия», проект «Сделано», вид экспозиции, 2008
Москва, книжный магазин «Фалангстер»
Фото Александра Рокотова

критическая позиция искусства может быть сформулирована как принципиальная и осознанная стратегия, способная оспорить право капиталиста на произвол.

В этом контексте вопрос самоорганизации – это прежде всего вопрос противопоставления манипулятивным и инерционным механизмам художественной инфраструктуры конкретных событий и практик, связанных с актуализацией предшествующей традиции. Именно в этом состоит подлинное преломление политического в искусстве. Возвращение исторической непрерывности, протест против узурпации капиталом права на историю, соотносит искусство с вопросом освобождения и самоорганизации общества в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Daniel Buren. «Art is not free», in: Studio International vol. 185, № 956, June 1973, p. 254.
[2] Из личной беседы с Юрием Альбертом, октябрь-ноябрь 2008.

Илья Будрайтскис
Родился в 1981 году. Политический и культурный активист. Участник «Школы современного искусства» Авдея Тер-Оганьяна и семинаров Анатолия Осмоловского.
Живет в Москве.

Александра Галкина
Родилась в 1982 году в Москве. Участник проектов «Школа современного искусства» Авдея Тер-Оганьяна, «Внеправительственная контрольная комиссия», «Общество Радек». Художник, куратор и автор критических текстов по современному искусству.
Живет в Москве.

COOL KIDS

АНДРЕЙ ПАРЩИКОВ

Ксения Перетрухина
«Макияж», видеотриптих, 2005

Всеобщее признание современного искусства в России – тема, которой не коснулся разве что ленивый. Множатся деньги, появляются новые институции, светская хроника не обходится без фотографий участников московского арт-истеблишмента. На российской и, в частности, московской арт-сцене функционирует несколько поколений современных художников. Некоторые из них уже стали признанными звездами, некоторые существуют в рамках понятия «emergent», а другие – пока «young». Со звездами все предельно ясно. Политика автопиара в Москве стала победившей концепцией; «художник-менеджер», «художник-гуру», «художник-манифестант» являются основными стратегиями и ролевыми моделями, без труда встраиваемыми в столичный художественно-рыночный Олимп. Большинство «звезд» смогли уяснить для себя этот факт и без труда осуществляют ту или иную поведенческую модель. Совсем молодые либо перенимают стратегии старших, учатся на их опыте, либо создают свои, ориентированные на успех, признание, быстрое прославление. С *emergent*, на мой взгляд, ситуация менее однозначная. Следует четко обозначить поколенческую границу, о которой пойдет речь ниже. Говоря о возрасте, это художники от тридцати до сорока лет. Среди них сейчас наибольшее число «независимых», не сотрудничающих с галереями. Они также демонстрируют наиболее экспериментальные жанры работы, многие из них сотрудничают с западными институциями, они в наименьшей степени ориентированы на московский арт-рынок. Под всеми этими выводами лежит ряд объективных причин. Прежде всего, они заложены в условиях становления этого художественного поколения.

Наиболее логично начать отсчет «тридцатилетних» с небезызвестной московской группы ЛЕТО. Сейчас многие участники этого междисциплинарного объединения ведут успешные сольные карьеры, самой группы давно не существует. История их началась в 2000 году, когда состоялся первый фестиваль перформанса ЛЕТО. Перечислить полный состав участников сейчас не представляется возможным. Но стоит назвать тех, кто сейчас на слуху у московской художественной общественности. Это Елена Ковылина, Лиза Морозова, Антон Литвин, группа АВС, Яков Каждан, Ксения Перетрухина, Костя Ларин, Аня Титовец, Григорий Первов. Помимо них, стоит вспомнить кураторов Юлю Аксенову и Ирину Саминскую. Все эти художники, кураторы и критики довольно близки по возрасту и формировавшим их социальным условиям. И речь здесь идет не только и не столько об институте «новые художественные стратегии», сколько непосредственно о самом «духе времени». Сознательное личностное становление их пришлось на самый конец 80-х и начало 90-х годов. Становление их как художников – это конец 90-х.

Социальные условия формирования их художественных стратегий вполне логично и объективно выстраивают исключительно индивидуальный творческий метод, лишенный пафоса и радикализма. В отличие от предыдущего поколения, бескомпромиссно боровшегося с социальной несправедливостью посредством вызова институтам власти – как государству, так и массмедиа, тридцатилетние выбирают принципиально иной путь. Художественный радикализм к концу девяностых и началу нулевых постепенно сходит на нет. Современное искусство, которое утверждалось как оппозиция существующему социальному строю и постоянно обязано было доказывать свою силу и расширять пространство борьбы, уже получило признание и начало институционализироваться. Мно-

Яков Каждан
«Just Drink It», видеоинсталляция, 2005

жатся галереи, начинает складываться некое подобие арт-рынка, средства массмедиа проявляют все больший интерес к современному искусству, набирает силу Отдел новейших течений ГТГ, российские галереи начинают участвовать в международных ярмарках, проходят большие выставки современного искусства, на базе фонда Сороса появляется институт «новые художественные стратегии». Общество начинает само способствовать развитию современного искусства, буквально продуцировать высшую креативную единицу – художника. Эта закономерность почерпнута из западного опыта, где капиталистическая система способствует развитию современного искусства, которое, в свою очередь, обеспечивает высшие маркетинговые, корпоративные, креативные структуры передовыми разработками в сфере идей.

Тем не менее реальная перемена самого существования современного искусства в России была довольно серьезной. Финансовые потоки, ранее обходившие художественное сообщество, стали к нему куда более благосклонны, в головокружении от успехов бывшие радикальные, а ныне обеспеченные художники пока не видят опасности, их не заботит апроприация их стратегий и идей, обезвреживание формулировок их художественных посланий, включение их в механизм производства. Напротив, это понимается как успех. Появляется само понятие медийного успеха, художники считают количество телевизионных камер на открытиях выставок (неважно, что подчас три – это уже много), расставляют «красные кружки» прямо во время вернисажей, каждый день во время ярмарок просиживают часы у стендов галерей, с которыми работают, наблюдая коллекционерскую и светскую активность, постоянно появляются в разделах светской хроники даже самых далеких от сферы культуры глянцевых изданий.

Раньше это все казалось недостижимой победой, которая вечно будет маячить на горизонте. И именно тогда художник оказывается в довольно непростой ситуации. До этого картина мира для художника была ясна. Она представляла собой театр военных действий. Есть враг в лице угнетающего государства, нещадно душившего еще шестидесятников и нонконформистов, есть надежда на победу, есть средства военных действий. Художник – это боевая единица, чей личный успех зависит от исхода сражения. Но вот одна переменная из этой формулы удаляется. Эта переменная – надежда. Перестройка не оправдала ожиданий, существующий строй уже не меняется к лучшему, происходит нечто вроде болезненной стагнации и угасания. Ледниковый период. Тем временем современное искусство как сфера культуры уже артикулировано, оно общепризнано и даже вполне успешно существует в обществе. Враг не стучится в ворота, бороться больше нет смысла. Нет смысла кричать на Лобном месте, нет смысла забираться на памятник Маяковскому, нет смысла посылать правительство на хуй. Государство дистанцируется, власть не собирается вступать в диалог с художником, он теперь предоставлен сам себе и лишен самого факта непосредственной репрессии со стороны власти.

Активная гражданская позиция больше не является «партийным билетом» в современное искусство. Мир слишком усложняется, плоские картезианские антитезы пухнут до уровня теорий Лобачевского. Стратегия прямого действия не увенчалась успехом. Проводившие ее в жизнь художники капитулируют. Декларирование принадлежности к социальному или политическому андеграунду приравнивается к карьеризму и подчас абсолютной слабости. Горячие девяностые остывают до предела, причем остывают не только под воздействием социальных факторов, но в результате закономерного развития, синдрома выгорания. Основные механизмы действия власти, государства, общества становятся гораздо сложнее художественных стратегий представителей 90-х. Появляются новые запросы времени. Рефлексия, осмысление, замкнутость становятся основными характеристиками новой эпохи. Монолог, копошение, бытование вместо существования – качества новых героев, нарождающегося «креативного класса». Появляются офисы, заселенные менеджерами, секретарями, адвокатами, нотариусами, «пиарщиками». И вместе с ними нарождаются новые художники с новыми художественными стратегиями.

Они не несут на себе ответственность за советское прошлое, в отличие от старших. У них в руках сосредоточено на первый взгляд гораздо больше свободы. Не идеальной свободы сорокалетних, понимавших ее как результат победы в борьбе против угнетения и репрессирования, а свободы бук-

вальной, бытовой, идеологической, уже достигнутой их предшественниками. Агонизирующий советский режим представлял им себя в качестве довольно зыбкого негативного состояния, лишенного онтологических характеристик и окончательно разрушенного именно тогда, когда появилась физическая возможность его осмысления. Их взросление пришлось на тот период, когда счастливое советское детство попросту не успело донести поток семиотических составляющих себя как означаемого, когда связь с ним прерывалась постепенно, теряя элемент за элементом, так и не создав целостной картины. Разрозненные части ушедшего образа оставили после себя закономерную тоску, поскольку восприятие его совпало с наиболее уязвимым периодом активного познавания картины мира, становления системы личности, мессианских максим. Недополучив законченного представления, образ смутно замещается ощущением, которое неверно трактуется как «ностальгия». Это принципиально иное чувство, нежели у художников предыдущей эпохи, обладателей действительной, полной ностальгии. Скорее это ощущение стоит назвать «ответственностью за ностальгию», которая сама по себе недостаточно полна, чтобы вылиться в настоящее чувство. Это ощущение вызывает достаточную степень тревоги и неприязни, с одной стороны, и зыбкости – с другой, чтобы подвергнуть его замещению, тотально ориентироваться на современность. Эпоха способствует отречению от советского. Эпоха клубной культуры, поездок за границу, начало все той же креативной индустрии дают шанс отмежеваться от прошлого, забыть хотя бы на время Ленина, Маркса и Беньямина, осмыслить Бодрийяра, Делеза, Фуко, Маклюэна.

До тридцатилетних самой мощной попыткой нивелировать визуальное советское было психоделическое искусство и *new-wave,* но и это явление уже изживает себя. Оно не в состоянии справиться с новой сложной визуальностью наступающей креативной индустрии. И хотя именно оно было самым радикальным отречением от советского, предания его забвению, не-реагирования на текущую бытовую образную составляющую, тем не менее это искусство также было слишком протестным для холодных нулевых годов, слишком простым, сливающимся с новой массовой культурой. Сергей Шутов, «Облачная комиссия» и даже отчасти группа «Фенсо» относятся скорее к поколению ревущих девяностых, лишь избирая несколько иные орудия борьбы, нежели булыжники рассматривавшихся выше Бренера, Осмоловского, Гутова (имеется в виду риторика Лифшица, а не живописные работы мастера).

Главная и обязательная, перманентная свобода тридцатилетних – это свобода выбора, прежде всего этического. Расставаясь с прошлым, они стояли на перекрестке системообразующих неогуманистических утопий. Спасение человечества против спасения человека. Ледниковый период порождает холодных детей. *Cool Kids,* они могут спасти человека, но не решаются замахиваться на глобальное. Все их искусство сосредоточено в пределах человеческого взгляда, конкретного человеческого бытования, мыслей, чувств, эмоций и переживаний индивида, но не общества. Они рассказывают личные истории, предлагают на суд зрителя личные состояния. Их художественные идеи абсолютно соразмерны человеку, и в этом, на мой взгляд, принципиальное отличие от художников предыдущего поколения. Этический выбор оказался для них слишком сложным.

Ксения Перетрухина приводит интересный пример. 12 сентября 2001 года состоялся очередной фестиваль перформанса группы ЛЕТО. Происшедшее накануне в США событие вызвало дискуссию о возможности реакции на него. То есть не реакцию художников, а дискуссию о ее возможности. Вечером «9-11» художники собрались на незапланированную встречу и решали как саму возможность проведения фестиваля после случившегося, так и возможность реакции в рамках конкретных работ. В итоге некоторые из них все же решились на реакцию, другие просто игнорировали событие, представляя ранее запланированные работы. Не будучи готовыми к моментальной реакции на современные социальные и политические события, они отказывались от буквальной критики и спекулятивного этического декларирования. Эта абсолютно чуждая им практика не укладывалась в стратегию антропоцентричного искусства. Американский независимый режиссер Джон Кассаветис говорил, что в его искусстве главным объектом является человек не далее чем на расстоянии вытянутой руки. Это очень точно отражает позицию *Cool Kids*. Социальные процессы, кризисы, абстрактные политические темы интересуют этих художников только во взаимосвязи с конкретным человеком. То, что не умещается в пределы человеческого взгляда (не абстрактного, а просто взгляда одного человека), остается за рамками искусства тридцатилетних. Для них вторичная апперцепция прожитого гораздо больше отвечает современности и визуально сложнее манифестаций и буквальных реакций.

В истории искусства лучшим примером этой мысли может служить древнегреческая ордерная система, антропоцентричная эпоха ранней классики. Глобальность высказывания и картины мира измеряется пропорциями человеческого тела, она соразмерна чело-

Яков Каждан и Ксения Перетрухина
«Да здравствует искусство Татлина!», акция, 2001.
Фото Олега Шагапова

вековому существованию в замкнутом пространстве и цикличном времени. Экстазис происходит от сопричастности высокому посредством проекции приватного. Переживание переходит в проживание, факт самого произведения искусства оказывается вторичным по отношению к коллективному бытованию в условиях репрезентации художественного высказывания. Таковы отчасти похожие друг на друга абсолютно «человечные» раннеклассические храмы. Соразмерность и органичность, логика соучастия зрителя объединяют храмы Аполлона в Дельфах и Коринфе, храм Афины Афайи на о. Эгина, вазопись Брига и Дуриса, скульптуру Пифагора Региийского и, конечно, «Мальчика, вынимающего занозу», то есть конкретно те произведения, в которых виден радикальный разворот к максимально реалистическому описанию и представлению, которые минуют и торжественный стиль, характерный для дальнейших периодов, и хтоническую, радикальную мощь архаической дорики, тот недолгий момент абсолютно человеческого в греческом искусстве. Точно так же и искусство тридцатилетних поворачивается к человеку, распознает территорию и ублажает пространство не далее чем на взгляд вокруг него, не вглядываясь в социальные и политические линии горизонта, которые теперь тоже становятся абсолютно условными.

Для этого имелись свои предпосылки. Территория современного искусства, понимавшаяся как зона свободы (уже не борьбы), стала оплотом глобализации, за которую изначально боролись художники предыдущего поколения. Но по мере развития капиталистической модели глобализация переставала казаться столь желанной. Предыдущее поколение художников оказалось в плену у этого процесса, став новой колонией западного искусства, отвечая за производство необходимого национального экзотического продукта или импортируя на российскую сцену международные художественные тренды с отставанием в несколько лет. *Cool Kids* не могли себе этого позволить. Напротив, они ограждают свое пространство, возводя мнимые границы, запираясь в башнях из слоновой кости. Простейший пример – ранние работы Виктора Алимпиева, разрабатывающего герметичную, приватную художественную стратегию возвышенного. Точно так же можно говорить и об участниках группы ЛЕТО. Каждан совместно с Перетрухиной конструируют интимное пространство утопии в рамках одной коммуны вместе с их друзьями-соучастниками, заключая все это в формальные рамки проекта бумажной одежды. Все их бумажные перформансы были напрямую обращены к зрительскому восприятию, сложность формы происходила не из украшательства, не из дизайнерских амбиций, а являлась наиболее логичной реакцией на современную образность, буквальным, полушаманским инструментарием воздействия на сопереживание, реакцию зрителя. Реституция человеческого тела, эволюционное развитие, личная рефлексия в контексте мировой истории стилей, исключительно индивидуальный художественный метод, формальный поиск и маэстрия – основные характеристики их работ. Постоянный поиск формы тогда, когда на российской сцене господствует нигилистическое пренебрежение к качеству визуального материала, мешал молодым художникам заслужить цеховое признание, право на которое приходилось постоянно доказывать.

Последний пункт стоит выделить отдельно. Маэстрия – еще один отличительный признак тридцатилетних. Их интересует интенсивное развитие языка вместо экстенсивной оккупации художественного пространства предшественниками. В 90-х годах это было невозможно. Интенсивность – качество, способное раз-

виваться лишь в условиях стабильной работы самого института современного искусства. Условия стационарной, а не полевой лаборатории могли позволить художникам заниматься формальными разработками, вести исследования современной образности. И эти правила также диктовались эпохой. В наступившем глобальном информационном буме сложно было справиться с перепроизводством образов, которые обрушивались на тебя буквально отовсюду: рекламные щиты, телевидение, плакаты в метро, вывески модных магазинов, перетяжки в городе, ночные клубы. Необходимо было значительно более осмысленно подходить к созданию образа художественного, буквально: внимательно относиться к картинке, следить за качеством представляемого материала. Помимо визуальной среды существования, необходимо было справиться и с гигантским информационным потоком: *Cool Kids* имели в своем распоряжении доступ к огромному количеству текстов, как переводных, так и оригинальных, по истории стилей, по современному искусству, теории и философии. Предыдущее поколение на момент своего художественного становления было лишено всей этой информации в таком количестве. Этим также обуславливается замкнутость и рефлексия тридцатилетних, чей драйв угасал с каждым новым прочитанным текстом и просмотренным произведением.

Ни постконцептуальные стратегии, ни радикальные высказывания, ни симуляционизм не могли ответить духу времени. Их коды уже апроприированы массовой культурой. Отсюда возникает идея многоплановости, избыточности образа, которая помогает художнику создавать индивидуальный творческий метод, индивидуальный язык. Так, например, в творчестве группы «Провмыза» посредством монтажа лаконичность визуального воплощения усложняется до бесконечности, деконструируя, переизобретая современный киноязык. Появляется необходимость противопоставления подлинного образа окружающей виртуальной матрице визуальных кодов, создания адекватной формы, отличной от посланий массовой культуры. Еще один путь создания образа – деконструкция общедоступных визуальных кодов, раскладывание их на составляющие, словно декомпозиция станковой картины в модернистском искусстве, переосмысление самой структуры коммерческой образности. Таковы, например, «рекламные» работы Я. Каждана. Существующие бренды представлены лишь как графическое выражение непонятных, смутных смыслов. Обезоруженные, лишенные собственного значения, репрезентирующие саму структуру собственной визуальности, они создают образную идиллию, абстрактное произведение. Это осмысление неоколониального дискурса, где художник, словно дикарь, подходит к графическим выражениям капиталистических знаков, любовно перерисовывая их простейшие составляющие и меняя их местами, как романтики подходили к арабской вязи и орнаменталистике.

Поиск одного приема и его дальнейшая эксплуатация также уходят в прошлое. Эта стратегия приравнивается к профанно-маркетинговой. Художник одного приема рассматривается как бренд, как товар в супермаркете. Поэтому происходит постоянный поиск нового, как по форме, так и по высказыванию. При этом одна тема может эксплуатироваться постоянно, как, например, в творчестве группы ABC. Маркетинговая стратегия стала их основным творческим методом, апроприация профанного пространства офисной культуры и его ироническая поэтизация – основной темой работ. Группа ABC интересна с точки зрения еще одной показательной черты *Cool Kids*. Эти художники создали одноименную галерею, то есть принципиально новую институцию в рамках существующей рыночной системы. Начинает осознаваться факт финансового существования художника. Он может зарабатывать деньги не только своим искусством, встраиваясь в систему арт-рынка на унизительных для себя условиях. Напротив, незапятнанная территория свободы остается вне капиталистических механизмов. Именно на этой территории художник должен быть «неработающим», как это интерпретирует, например, Ж.-Л. Нанси. Зарабатывая деньги дизайном, рекламой, то есть просиживая часы в офисах, принадлежащих креативной индустрии, художник освобождает себя от обязанности делать коммерческие работы, ориентироваться на прославленный художниками предыдущего поколения «взгляд коллекционера». Так же в обход установленной галерейной системы художники производят собственные институции: упомянутая выше галерея ABC, галерея «Escape», уличный фестиваль видеоарта «Пусто», созданный художницей Ксенией Перетрухиной и куратором Ириной Саминской, фестиваль Дмитрия Булныгина «Extra Short Film (ESF)».

Независимость и отдельность вообще явились стилеобразующими чертами поколения тридцатилетних. Воспитанные в традициях абсолютной ценности свободы, репрессированные медиальной, но не политической властью, эти художники освобождаются не только от внутренних запросов арт-рынка, но и от колониальных запросов мировой художественной системы. Их не заботит провозглашенный предшественниками поиск национальной идентичности или спекуляция советской

образностью. Их работы, в отличие от произведений старшего поколения, сложно разместить в экспозициях международных выставок рядом с коврами, чучелами и прочей колониальной экзотикой. Они не стремятся отвечать за Россию, но изначально работают в интернациональном контексте, так как индивидуальные стратегии не встраиваются в национальный контекст, не оперируют этническими кодами. Таковы, например, работы группы «Escape» или сольные проекты Лизы Морозовой, одинаково понятные и российской, и мировой художественной общественности, ориентирующиеся на универсальность визуального языка.

Характерно еще и то, что *Cool Kids* работают в наиболее экспериментальных, с трудом коммодифицируемых жанрах. Это перформанс, видео, инсталляция и даже подчас сложная проектная деятельность в жанре *art in context*. Например, работы Елены Ковылиной, такие, как «Комитет Красная Обитель», исчерпывающе иллюстрируют эту мысль. Автор довольно долгое время работала с беспризорниками, результатом чего стала серия перформансов и театральный проект в стиле «театра.doc». Ковылина стратегически на первый взгляд наиболее близка к художникам предыдущего поколения, но в ее искусстве и художественной этике отсутствует одна важнейшая характеристика – гибкость и готовность идти на компромисс. Ее творческий метод ровно так же индивидуален, как и у других тридцатилетних. Несмотря на множественные заимствования, все ее высказывания, которые могут быть трактованы в рамках симуляционизма, все же являются максимально личными и либо уже, либо потенциально прочувствованными. Думая о той или иной конкретной социальной проблематике, Ковылина использует метод вторичной апперцепции, переживая эту идею на собственном опыте, затем включая приватный контекст в пространство создания работы. Она не готова придумывать работы или менять их значения согласно кураторской воле или воле галериста. Возможно, именно поэтому и она, и многие другие художники ее поколения предпочитают оставаться независимыми. Их также в меньшей степени интересует и взаимодействие с массмедиа, основным репрессирующим фактором поколения тридцатилетних.

Здесь стоит привести следующие примеры. А. Осмоловский в интервью журналу «Афиша» (номер от 11.02.2008) во вступлении, еще до вопросов журналиста, и затем в «эпилоге», который не вполне встраивается в структуру интервью, высказывает откровенную лесть в сторону издания, располагая таким образом к себе и аудиторию, и саму конкретную медиаединицу. Елена Ковылина, в тех же условиях, став «лицом номера», скорее дистанцируется от интервьюера, опаздывает на встречи в издательстве, выдвигает свои условия даже по поводу съемки. Я. Каждан в эфире передачи «Антропология» ультимативно запрещает накладывать актерам и себе грим, отказываясь сниматься в случае невыполнения условий, а на своей выставке отказывает некоторым корреспондентам в интервью. Подобных примеров много. *Cool Kids* бескомпромиссны и отдельны. Ни массмедиа, ни система арт-рынка, ни кураторский заказ не находит ответа в их творчестве. Их искусство, по сути, лишено возможности быть осмысленным онтологически, исходя из кантианской «Критики способности суждения».

Исследование вместо манифестации, сложная образная конструкция вместо лаконичных посланий, маэстрия вместо жестуальности, экспериментальность и независимость вместо производства ориентированного на рынок продукта – все это одинаково применимо ко всему творчеству тридцатилетних. И важнейшая черта их работ – соразмерность с человеком, с его взглядом, поведением, бытованием, мышлением, с его телом. Невозможно сейчас уже говорить о новом гуманизме, но в современном кинематографе было введено понятие, наиболее точно отражающее стилеобразующие черты *Cool Kids*, – радикальный термин *«mumblecore»**, который на русский можно перевести как «бормотание». Это – демонстративная попытка молодых американских художников и режиссеров быть конкретными, проникнуть в суть современности посредством максимального приближения к индивидуальному и, опять же, делать искусство о человеке на расстоянии не далее его собственного взгляда.

ПРИМЕЧАНИЕ

* *«Mumblecore» – движение в американском кинематографе, возникшее в начале нулевых годов. Основные характеристики – крайне низкий бюджет фильмов (сняты, в большинстве, на видео) с участием непрофессиональных актеров, импровизационный сценарий, в качестве темы – частные взаимоотношения 20 – 30-летних.*

Андрей Парщиков
Родился в 1985 году в Подольске. Искусствовед, куратор, художественный критик. Специалист в области видеоискусства. Автор программы «Сверхновая вещественность» в фонде «Современный город». Живет в Москве.

ПРАКТИКОВАТЬ РЕЧЬ В БЕСКОМПРОМИССНОЙ ПАРРЕСИИ

МАРИЯ ЧЕХОНАДСКИХ

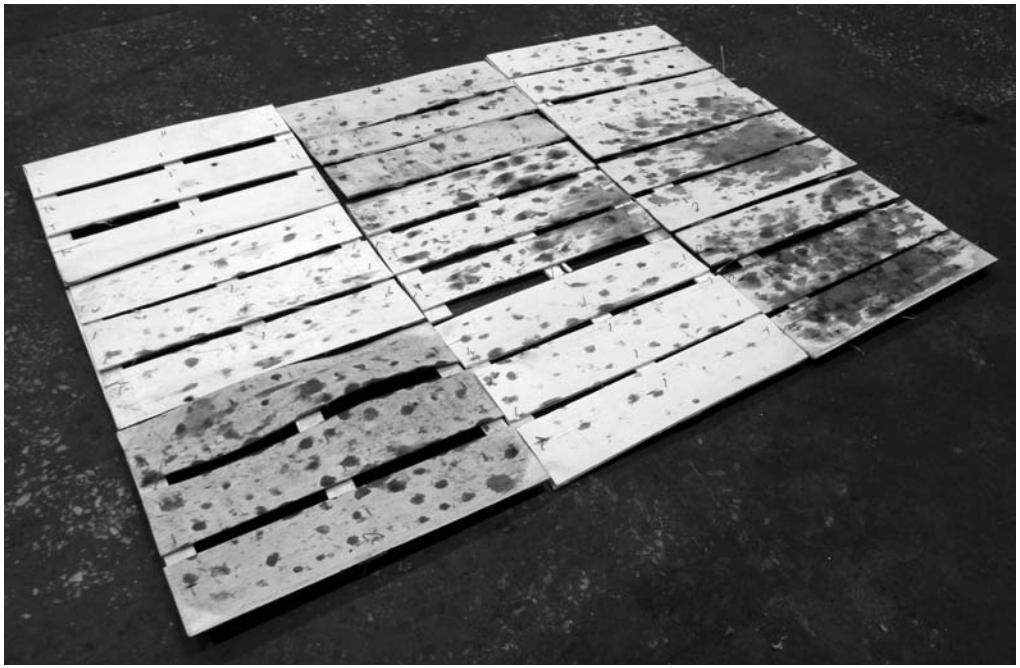
Андрей Кузькин
«По кругу», перформанс, деревянная опалубка с жидким раствором цемента, толстая веревка в центре, 2008

Диктатура потребительской полифонии голосов сегодня зашкаливает, обращаясь в информационных потоках массовой культуры. Различия имеют свои диалекты, которые нам транслируют СМИ. Что тогда сегодня означает борьба за слово и право голоса? Если нет исключенных, а быть включенным означает проговаривать себя через генералитет произведенных кем-то смыслов?

Бунтарство и борьба за власть, за дискурс, кажется привилегией молодого поколения. Для новой генерации художников установление собственных критериев «речи» кажется необходимым. Этот разговор о себе и о том, что происходит вокруг, ткется, как паутина, изнутри системы знания. Лакан говорил, что субъект возникает на границах знания, вступая с ним во взаимоотношения, он оказывается им представлен, однако «всегда существует стремление субъекта прорваться сквозь»[1]. Паутина символической сети вздрагивает от нашего присутствия, деформируется, смущаясь под натиском нашей речи.

Художник приходит на территорию современного искусства, как земледелец приходит в поле возделывать землю. Однако многие вместо того, чтобы бороздить ее, почему-то занимаются ландшафтным дизайном, пристраиваясь к тому, что нам не принадлежит, – манипулируя знанием Господина[2], украшая регалии на его мундире.

Представители новой генерации только на поверхностный взгляд создают впечатление гетерогенного со-



Арсений Жиляев
«Площадь с вкраплениями красного», инсталляция, найденные доски, 2007

общества, в действительности их попытки обрести идентичность направлены на гомогенезацию художественного высказывания. Различия и множества конвертируются институциональной машиной по производству смыслов, рассчитанных на потребление, поэтому множества не могут собраться в знаки солидарности. Машиной производства конвейерного высказывания выступает сама субъективность фигур художественного сообщества. Суверенные ценности авангарда используются молодыми авторами для оправдания их произведений, являясь своего рода алиби. Использование канонических приемов на выходе выглядит дешевым трюком и неубедительными спецэффектами. Ценности нонконформизма, радикализма сменяются эпохой «холодной умеренности». Они могут адаптироваться, но не могут быть присвоены, поскольку отчуждены от опыта и знания молодого художника.

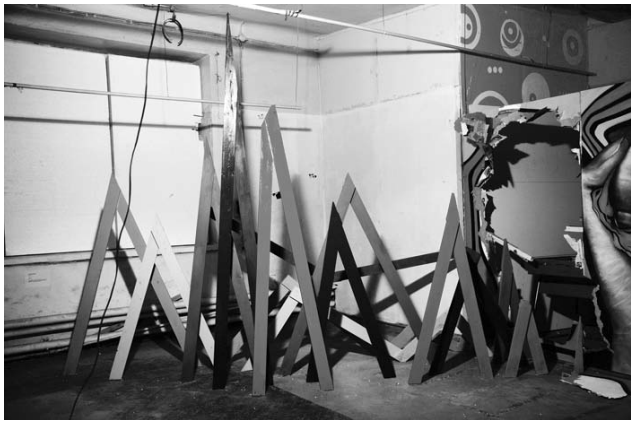
Присвоение знания и способность адаптировать протезы мышления господского дискурса со всей очевидностью выражены в кураторских стратегиях выставки «Яблоки падают одновременно в разных садах». Вместо бунта, соперничества, с одной стороны, и преемственности, с другой, мы наблюдаем картину адаптации и маркирование художественного высказывания. Художник старшего поколения оказывается лейблом, брендом, на визуальные коды которого должен ориентироваться художник молодой.

Однако эта картина садов, где художник украшает те самые пресловутые регалии на мундире Господина, может неожиданно дать трещину, например, в самостоятельности мышления таких художников, как Хаим Сокол. Его «Котлован» – под защитным «колпаком» субъекта универсального взгляда на земледельческое, аграрное переустройство бедной страны вроде России в условиях глобализации. Это бесконечная ретерриторизация, копошение, проживание на уровне земли, врастание и загнивание в ней, стройка – иными словами, вечное состояние платоновского котлована. Что произойдет, если этот колпак снять? Как нам очистить свой взгляд от психологического комфорта подобных защитных механизмов? И что делать, оказавшись один на один с «обнаженным ужасом»?

Вопросы, которые поставил Хаим в своей работе, требуют вернуться к проблеме свободного слова, проблеме художественного высказывания.

Стюарт Холл предлагает рассматривать работу системы репрезентаций как функционирование и циркуляцию в культуре инстанций идентичности, производства, потребления и регуляции[3]. Если ограничиться рассмотрением репрезентации художественного высказывания, понимаемого в соссюровском смысле как *parole*, речь, мы можем увидеть, что происходит на уровне дискурса с произведением искусства.

Практиковать речь означает иметь право на высказывание, иметь возможность говорить и быть услышанным. Когда молодой художник включается в социальные сети современного искусства, его принимают в сообщество, которое услов-



Арсений Жиляев
«Резонанс», скульптура, доски, гвозди, эмаль, 2007

но можно считать сложившейся системой знания, художник усваивает конвенции, чтобы стать полноправным участником «разговора об искусстве». Когда художника загоняют в ученическую фазу вечно «молодого», это означает для него необходимость быть инициированным. Инициация в этом случае не имеет строго заданных временных рамок и становится отсроченной до бесконечности социальной практикой.

Для обретения идентичности «художника» без ярлыка «молодой» недостаточно просто укорениться. Бауман использует метафору детской игры «Стулья с музыкой», чтобы показать механизмы обретения идентичности современным субъектом. Это игра, когда дети бросаются занимать стулья, которых меньше, чем количество играющих. Эти стулья различны по форме и стилю, их положение и число постоянно меняются, так, что субъект вынужден лихорадочно искать себе место-нишу. Однако нет никаких гарантий, что эта ниша будет заполнена твоей субъективностью и раз и навсегда приобретет застывшие формы, нет конечного пункта назначения и результат этой игры непредсказуем[4].

Практиковать речь означает брать на себя ответственность за высказывание. Однако постоянная попытка сесть на свободный стул, маркированный своей формой, местом расположения и находящимся рядом соседом, есть жест присвоения уже поименованного кем-то значения. Лихорадка в погоне за свободным стулом напоминает процесс игры на бирже, удачного стратегического хода, который зависит от ловкости и способности субъекта действия «договориться». Практиковать речь в таком случае подразумевает использовать риторические фигуры, которые, как известно, направлены на убеждение и суггестию аудитории.

Убедить и договориться – это риторический способ высказывания. В результате произведение искусства украшает себя коннотативными безделушками. Так, Дмитрий Теселкин сооружает из фанеры свой «Конструктор», занимая стул авангардистской скульптуры. Вырезанные из фанеры пазлы собираются в некое подобие убежища, лоно которого, оставаясь пустым, изрыгает структурированные потоки этих фанерных масс. Это такой предполагаемый домик для друзей, и из этого пустого места начинается разговор «ни о чем». Пустое место, пустой разговор об авангардистской скульптуре, разбавленный мерцающими лампочками. Теселкина не заботит бесприютность его убежища. Главная цель кропотливой ручной работы по производству игрушечного домика заключается в том, чтобы сегодня он смог собраться, следуя рецептам формализма, а завтра стать моделью для сборки концептуализма.

Риторика внушает нам истину, и мы покупаемся на ее красноречие. Так, выставка «Борис Иофан и Новый Вавилон. Утопия или ничего», которая проходила в галерее «Ателье № 2», также была упражнением в формализме. Красивые, лаконичные скульптуры Петра Белого, Виталия Пушницкого и Ивана Плюща выглядят как вариации на тему «утопия сегодня».

Неужели бунт сменился конформизмом, а радикализм – сотрудничеством[5]? В этом сотрудничестве молодой художник ничего не теряет, поскольку не рискует и не несет ответственности. Он не занимает левую или правую сторону, он не носит тесную рубашку идентичности, справляясь по-менеджерски с задачами выбора и принадлежности, – он использует господский дискурс, укрываясь в складки то одного, то другого приема.

Одну систему идентификации сложно раз и навсегда выбрать, необходимо взять на себя ответственность, быть верным истине, если использовать язык Бадью. Скольжение по потокам визуальных кодов и коммуникаций – стратегия хитрого художника-менеджера, который, используя терминологию сотрудничества, нанизывает на тело произведения искусства господствующие коды, тем самым повышая свою рыночную валидность. Сотрудничество – это

Хаим Сокол
«Ведро – «Город»,
из серии «Котлован»,
время, цинковое ведро,
жесть, капроновая
нить,
светодиодная лампа,
акрил,
2008.
Предоставлено
Винзаводом

постоянные переговоры, диалоги. Торг и обмен – структурная логика производства значений.

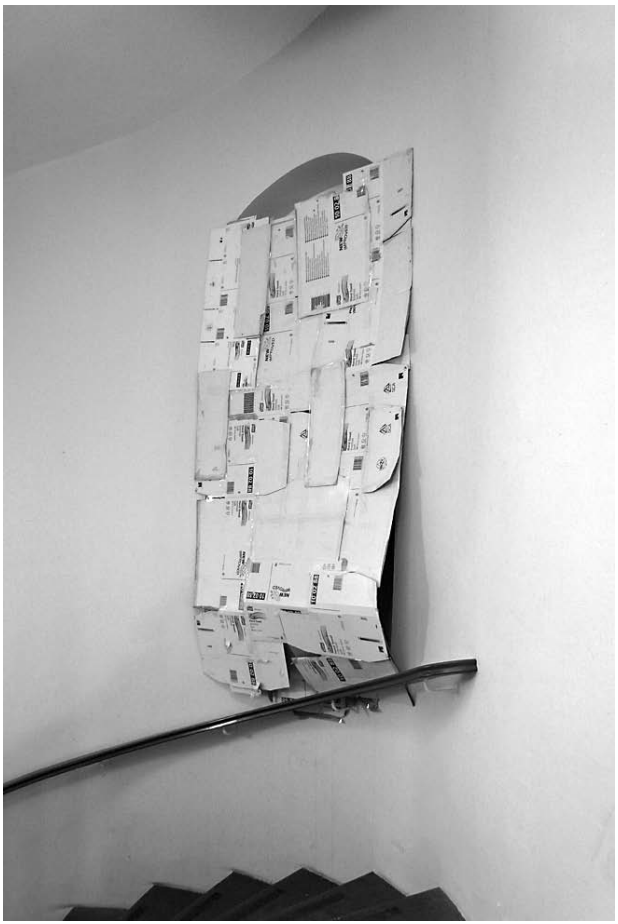
То место, откуда нам позволительно вести разговор, кажется уже кем-то насиженным. «Даже если язык в некотором отношении проговаривает нас... в определенный исторический момент, некоторые люди имели больше власти говорить, чем другие»[6], однако меньшинство всегда боролось за право голоса, за право вести речь. Неужели, чтобы обладать этой властью «говорить», сегодня просто достаточно сесть на нужный стул и вовремя с него встать? Похоже, что в этом случае мы имеем дело не с речью, а с языком в его лингвистическом смысле, а язык, пожалуй, и не претендует на свободу слова, поскольку само по себе это «слово» уже является частью сложившейся системы значений.

То место, откуда я веду свой разговор, должно закрепиться за мной как «мое место». Если делать это, пользуясь определенными риторическими фигурами, то это означает, что высказывание существует во власти языка, во власти Господина. Высказывание становится узнаваемым за счет своего статуса и поэтому занимает определенное место, условно становясь «моим местом». Такое высказывание работает как система коннотаций. Референт как авторитетный топос дает мне право голоса.

Когда мы видим перед собой произведение искусства, зачастую сложно сказать, в какой системе координат мы находимся. Анна Желудь в своей инсталляции «Железная свадьба» демонстрирует этот принцип повторения и закрепления за собой приема, однако все же то место, откуда она говорит, непросто приписать к еще одной коннотации в ряду сложного языка искусства. Ее прием уже стал знаком качества ее работ, но место, из которого она говорит, можно также интерпретировать как общее место формализма.

Проблема, возможно, в том, что не хватает смелости и ответственности говорить из того места, откуда ты родом, из того места, из которого ты приходишь. В результате оно остается пу-

Хаим Сокол
«Корыто – «Потоп»,
из серии «Котлован»,
время, цинковое
корыто, хозяйственное
мыло,
солдатики, вода,
светодиодная лампа,
2008.
Предоставлено
Винзаводом



Арсений Жиляев совместно с Анной Титовой
Из серии «Прятки», найденный картон, скотч, 2008

стым жилищем, как домик Теселкина.

Риторический тип высказывания замкнут на конвенциональных условностях, на своей несвободе и безответственности, манипуляции культурными кодами. Язык проговаривает нас, и мы упираемся в пустые формы ярлыков, бесчестно присваивая то, что нам не принадлежит.

Проговаривать и артикулировать свою позицию, отстаивать право говорить, упираясь в денотат существования, похоже, единственная возможность говорить свободно. Возможно, поэтому то, что находится рядом, должно быть использовано. Доски, земля, куски (даже ошметки) картона, бумага – то, с чем работает Арсений Жиляев. Денотативная, сырая материя, которую художник бесстрашно берет в руки. Он практикует свободную речь, парресию, как говорили древние греки.

Фуко, обращаясь к парресиастическому типу высказывания, отмечает: «Применяющий парресию, парресиаст, высказывает все, что думает: он ничего не утаивает, в своей речи полностью раскрывая людям свои чувства и помыслы... Таким образом, слово «парресия» указывает на особый тип отношений между говорящим и его речью. Употребляя парресию, говорящий совершенно ясно и недвусмысленно дает понять, что высказывает собственное мнение. Он добивается этого, избегая любого рода риторических фигур... Если риторика обеспечивает говорящего техническими приемами, позволяющими властвовать над умами слушателей (вне зависимости от отношения самого оратора к тому, что он говорит), то парресиаст посредством парресии воздействует на разум других людей, показывая им как можно более непосредственно, в чем он действительно убежден»[7].

Использование денотативного материала, грубого, грязного и зачастую необработанного, – парресиастический жест проговаривания истины. Здесь работает, с одной стороны, минималистский тезис «What you see is what you see», поскольку материал призывает к своей конкретности, буквальности и даже в некотором смысле брутальности, голой натуралистичности. И поэтому, с другой стороны, находит способы сказать «все как есть». По большому счету в этом есть бесстрашие и риск, который требует разобраться с тем, с чем остается наедине наше восприятие как зрителей, и с тем, что вскрывает перед нами художник.

В этом смысле неслучайным кажется обращение к земле и у Андрея Кузькина. Проект «Следы» (2006) проводился в деревне Пустынь. Его результаты художник представил на выставке «Земля» в галерее Stella Art Foundation. По застеленному белой тканью двору ходили жители деревни. Результаты их «жизнедеятельности» отпечатались на этой ткани, которая таким образом репрезентировалась как натуралистичное полотнище-холст. Обращение к земле достигает здесь наибольшего эффекта своей парресиастической буквальности. Аналогичными свойствами обладает и его перформанс «По кругу», который проходил в рамках 1-й Молодежной биеннале «Стой! Кто идет?» в арт-лагере «Веретьево» и также был представлен на выставке «Земля». Привязанный к столбу художник ходил по наполненному жижей бетона кругу. Четыре часа он передвигался, пока масса не загустела. Прямая работа с субстанцией, пожалуй, достигает здесь трансгрессивного уровня. Денотат апеллирует к сырой материи, которая говорит сама за себя, указывает на самое себя и в этом самом указывании устанавливает отношения истины.

Арсений Жиляев
«Регистрацией имеет право интересоваться только участковый...» из серии «Теория и практика», коллаж, 2008

В этом денотативном высказывании материал дает возможность выхода за рамки риторических упражнений по производству шаблонных смыслов. Указывая на то место, где наличествует бытие как оно есть, и в этом «как оно есть» выявляется истинность художественного высказывания: «На мой взгляд, парресиаст говорит то, что истинно, поскольку знает, что это истинно, и он знает, что это истинно, потому что это действительно истинно. Парресиаст не только искренне высказывает свое мнение, само его мнение истинно. Он говорит то, истинность чего ему известна»[8].

Парресиаст, конечно, прежде всего еще и гражданин, если угодно, субъект политического действия. В этом смысле именно работы Арсения Жиляева наполняют парресию ее фукианским смыслом: «Термин *parrhesia* относится, на мой взгляд, сразу и к нравственному содержанию, к моральной стороне дела, к этосу (*ethos*), и к технической процедуре, к *tekhne,* – обе они нужны, необходимы для передачи истинной речи тому, кто в ней нуждается, для того чтобы с ее помощью установиться в качестве субъекта»[9]. Будь то его инсталляция «Катастрофа» с тонущими в земле стульями или более ранняя скульптура «Резонанс» из покрашенных эмалью досок, складывающихся в нервную неподконтрольную ритмику, в них артикулируется денотативность в ее этическом и социально-критическом смысле. Высказывая истину, он обращается к Господину, изничтожая его своим нигилизмом. Разговор ведется в режиме борьбы. Вести его таким образом – нелегкая задача, поскольку необходимо не просто снять колпак, но разобраться, что же под ним происходит, а это уже какой-то особый уровень работы с денотатом. Высказывание должно артикулироваться и проговариваться в бескомпромиссной парресии.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Лакан Ж. Изнанка психоанализа. (Семинар, книга XVII (1969–1970). М.: Гнозис. С. 18.
[2] Из рассуждений Лакана о знании Раба и Господина: Лакан Ж. Изнанка психоанализа. С. 20–24.
[3] В книге Hall S. Representation: Cultural representations and signifying practices. P. 3.
[4] Бауман З. Текучая современность. СПб.: Питер, 2008. С. 41.
[5] Там же. С. 173–178.
[6] Hall S. Representation: Cultural representations and signifying practices/ The work of representation. P. 42.
[7] Фуко М. Дискурс и истина//Логос № 65, 2008. С. 163.
[8] Там же. С. 164.
[9] Фуко М. Герменевтика субъекта. СПб.: Наука, 2007. С. 402.

Мария Чехонадских
Родилась в 1985 году в городе Старый Оскол. В 2007 году окончила Воронежский государственный университет по специальности культурология. С 2007 года обучается в РГГУ по магистерской программе «Культура массовых коммуникаций». Область интересов: cultural studies, критика, политическая философия. Редактор «ХЖ». Живет в Москве.

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ АРТ-КОНСТРУКТОР

АЛЕКСЕЙ МАСЛЯЕВ

Л. Чарская
«Отражение отражения», гипс, зеркало, компьютерный принт, 2008

Рассуждения о молодом российском современном искусстве в подавляющем большинстве случаев зациклены на попытках зафиксировать его характерные черты. «Речь идет о духе, о пафосе молодого искусства, о творческом заряде, о смелых экспериментах в поиске нового взгляда и метода»[1]. Примером может служить утверждение революционности, «ведь действие вопреки ожиданиям – пожалуй, основа каждой «новой» и «молодой» художественной стратегии»[2]. Однако опыт проведенных в столице мероприятий, представляющих начинающих авторов, показывает, что заявления «на бумаге» часто дискредитируют себя, основательно отличаясь от практического воплощения постулируемых идей. Следовательно, эти рассуждения – просто «интеллектуальная конструкция, которая может быть кем-то использована при достижении определенных целей. Так проще продавать работы, например. Позиционирование молодого искусства как искусства революционного, социального, агрессивного – не более чем рекламный ход и навешивание ярлыков»[3].

Впрочем, надежда на «Sensation» не покидает организаторов многочисленных выставок. «Проблема молодого поколения художников привлекает все больше внимания со стороны институций, кураторов, критиков и галеристов»[4]. Арт-сообщество Москвы находится не в перманентном ожидании связанного с молодым искусством События, а в активном состоянии постоянной аккумуляции «требования» и «необходимости», которые художник должен принять и выполнять. «От каждого следующего поколения требуется еще

Вероника Рудьева-Рязанцева
«Без названия», из серии «Королева секонд-хэнда», холст, масло, 2008

более радикальный жест, мощный толчок, потрясающий и едва не разрушающий структуру, но в конечном счете выводящий ее на новый уровень понимания и приятия экспериментов и инноваций»[5]. «Делание» этаких YRA воспринимается как навязчивая идея, обязательная к выполнению при подготовке к любой выставке начинающих художников. Иллюстрацией этому может служить прекрасная инициатива ЦСИ М'АРС, утверждающая, что Международный молодежный фестиваль М'АРСово ПОЛЕ «является своеобразной фабрикой «по производству кадров» и направлен на освоение «молодыми» художниками языка современного искусства»[6].

Очевидно, что исполнение «делания» невозможно без непосредственной заинтересованности со стороны молодых, начинающих художников, выраженной, главным образом, в согласии с «условиями игры». Причем определение «игра» действительно уместно для понимания и осмысления восприятия молодым художником искусства и арт-сообщества («Все в ваших руках. Это просто игра»[7]) и, наоборот, арт-сообществом молодых художников («Проект дает возможность молодым художникам «сыграть в классики», «погружая» свою авторскую работу в классический контекст»[8]). «Условия» и «требования», применяемые к новой генерации, связаны с выбором «пространства власти», обусловленного существованием определенной художественной институции. Эта фрагментарность – следствие приоритета личных устремлений, направленных на формирование «своего», локального дискурса современного искусства.

Социология описывает такое (со-)общество как общество «конвенциональных» статусов (или, согласно З. Бауману, «индивидуализированное общество»[9]), заданное культурной стратификацией. Следовательно, принадлежность к тому или иному «пространству власти» характеризуется приятием системы ценностей и образа жизни, обозначает которые харизматичный лидер институции. В качестве показательного примера можно привести следующую характеристику художника (не начинающего, правда, а уже состоявшегося): «<...> Оксана Мась весьма адекватна Айдан-галерее, которую возглавляет одалиска Айдан Салахова»[10]. Находясь в позиции стороннего наблюдателя, начинающий автор осмысливает косвенно, заочно предложенные ему культурные и поведенческие коды. Дополнительно молодой художник оценивает и потенции институции на российском (Арт-Москва, Moscow World Fine Art Fair) и мировом арт-пространстве (Art Basel (Швейцария), The Armory Show (США), Art Basel Miami Beach (США), FIAC (Франция), Art Forum Berlin (Германия), ARCO (Испания) и др.). Инициация начинающего автора начинается в момент осуществления выбора «пространства власти», обладающей наиболее привлекательной совокупной характеристикой. При этом выбор может быть обоснован произвольной мотивацией: от близости экспонируемого/коллекционируемого институцией искусства до меркантильных соображений, связанных с перспективным продвижением художественного продукта.

Дальнейшая социализация достигается посредством коммуникации. «Она (тусовка) обречена быть укорененной исключительно в сфере межличностных отношений»[11], где под «тусовкой» в данном случае понимаются локальные коммуникативные взаимодействия внутри «пространства власти». На первичном этапе этой интеграции происходит формирование представления о социальном реликварии институции – наборе типизированных образов, распознаваемых как детерминированные модели творчества и поведения. По своей сути, это упомянутые выше система ценностей и образ жизни, но определенные на территории «для своих» и хранящие конфиденциальную информацию. Это, в свою очередь, приводит к определению дифференциации «свой»/«чужой», требующей идентичности в условиях кризиса самоидентификации.

Проблема молодого художника заключается в том, что он вынужден строить свою персоналию на основе выдающихся личностей выбранной идентичности. В рамках Биеннале моло-

Николай Олейников
«Без названия», из серии «НИХУЯ СМЕШНОГО», гуашь, бумага, 2008

дого искусства «Стой! Кто идет?!» галерея *Regina* представила работы Влада Кулькова, выполненные в стиле *Bad Painting* с использованием техник абстрактного экспрессионизма. Любопытно, что выбор именно этого художника организаторы объяснили особенно заметным дефицитом «высказываний с использованием подобных средств визуализации среди молодых авторов. Фигуративная, социально ориентированная живопись становится все популярнее»[12]. Использование темы публичных пространств мегаполиса, «недружелюбной городской ситуации» в совокупности с художественным методом послужило искусственной стимуляции определения Кулькова как второго Ж.-М. Баскиа. Впрочем, сам художник нисколько не противится такому навязыванию, а, наоборот, его поощряет, поддерживая соответствующий образ. В некоторых случаях роль «героя» может быть отведена не художнику, а, например, представителю музыкальной сцены (Н.Олейников в образе В. Цоя на одной из собственных работ и проч.).

Невозможность создания новой индивидуальности обусловлена механизмом узнавания, применимым и к самому художественному высказыванию. Молодой автор обязан «производить» легко усваиваемый материал. Воспринимаемый институцией как некая накопительная база потоковых образов, художник репрезентирует то, что успел зафиксировать. А при условии принятия мнения о доминанте «клипового» мышления и восприятия (что, без сомнения, свойственно молодежи, «окунутой с головой» в непрерывные информационные потоки массовой культуры), лишенного синтезирующего, «собирательного» начала, автор превращается в обычного иллюстратора. И тогда ценность художественной концепции становится количественной характеристикой: чем больше художник успел «уловить», тем более информативной, а следовательно, ценной стала его творческая деятельность. Ведь в противовес искусству авангарда, предполагавшего «восприятие другого, нового человека»[13], молодое российское искусство обращено к настоящему. Выставка Вероники Рудьевой-Рязанцевой «Королева секонд-хэнда» утверждает распространенную среди молодежи модную тенденцию. Выбор одежды в секонд-хэнде воспринимается как базовая характеристика, указывающая на дистанцирование от «брендовых» вещей. Это «творческая игра, поиск самоидентификации»[14], доступные и понятные «посвященным». А творчество Олега Доу (Дурягина) вообще построено на попытках преодоления комплекса студента Московского государственного института стали и сплавов, находящегося в статусе художника, через восприятие *contemporary art* в качестве глянцевого журнала. Произведение искусства мыслится как объект, предназначенный для демонстрации социальной принадлежности, принадлежности к определенному «пространству власти». Репрезентация художественного высказывания мутирует в «плотное зрелищное самопотребление, в котором растворяется и искажается истина сообщества»[15]. Ведь сегодня проще «делать» искусство «под себя», нежели пытаться усвоить произведения, трудные для понимания.

В заключение необходимо указать следствия вышеназванных условий бытования молодого российского современного искусства. Первое следствие заключается в том, что молодой художник сегодня склонен к самоощущению внутри социальной группы в ущерб стремлению к новым открытиям и прорывам. Художественные концепты Анны Желудь и уже упомянутого ранее Олега Доу, Алины Гуткиной, Дмитрия Теселкина, Ростана Тавасиева и многих других молодых авторов инициируют маркирование собственных границ посредством повторения, цитирования и присвоения найденного метода.

И второе следствие – для новой генерации художников творческий процесс симулирует творческий процесс, а произведение актуального искусства – произведение актуального искусства. Молодой, начинающий автор сегодня прекрасно осведомлен о том, что собой должно представлять произведение *contemporary art*, чтобы быть востребованным. «После некото-

Олег Доу
«Cheburashka», из серии Toy Story, цветное фото, пластификация, 120x120, 2008

рых экспериментов и размышлений я разработал универсальный арт-конструктор, который удовлетворяет всем требованиям современной инсталляции. Вариантов построек неограниченное количество, и любой, даже незнакомый с актуальным искусством человек может построить то, что он хочет, не говоря уже о художниках. Все очень просто, и для постройки требуются только детали конструктора. Ни клея, ни гвоздей, никаких вспомогательных материалов. Масштаб может быть любой: от мини-скульптуры до огромного монумента. Ваш конструктор будет соответствовать любому событию, любой идее»[16]. В связи с этим понятен пафос заявления Т. Коротковой: «В процессе создания работы я полностью прохожу весь путь живописца – от грунтовки доски до покрытия олифой готового произведения»[17], неумышленно постулирующей ценность самой работы, то есть процесса изготовления.

Кроме того, реальность как объект рефлексии молодого художника просто не существует в структуре репрезентации. Ее вытесняет массив типизированных образов, регламентируемый лидером «пространства власти». Следовательно, социальный отклик на художественные артефакты авторов новой генерации не может носить общественный характер. Он неизменно остается на уровне локально заданной коммуникации. И именно поэтому зритель сегодня обречен потреблять «местечковые» художественные «диалекты», значительно, к сожалению, удаленные от универсального контекста современного искусства.

Дмитрий Теселкин
Общий вид инсталляции «Конструктор» в галерее «Старт» на Винзаводе, 2008

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Из пресс-релиза Биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?!».
[2] Д. Пыркина. Вступительное слово к каталогу «Мастерская-2007. Ежегодная выставка молодого искусства в Московском музее современного искусства. SPACE», с. 8.
[3] А. Жиляев. «Круглый стол» «Охота на молодых» // «Арт-бестселлер», М., 2008, № 6.
[4] Д. Пыркина. Там же.
[5] Там же.
[6] Из пресс-релиза I Международного молодежного фестиваля M'APCово ПОЛЕ, 2008.
[7] Д. Теселкин. Из пресс-релиза выставки «Конструктор», Винзавод, 2008.
[8] Из пресс-релиза к выставке «Контекст» в ГТГ в рамках Биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?!», 2008.
[9] З. Бауман. «Индивидуализированное общество». – М., «Логос», 2002.
[10] М. Кравцова. Вступительное слово к каталогу О. Мась «MAS», с. 3.
[11] В. Мизиано. «Другой» и Разные. – М., «НЛО», 2004, с. 18.
[12] Из пресс-релиза выставки «/SUB» В. Кулькова. «Риджина», 2008.
[13] Б. Гройс. «Комментарии к искусству». – М., «ХЖ», 2003, с. 10.
[14] Из пресс-релиза выставки «Королева секонд-хэнда» Вероники Рудьевой-Рязанцевой.
[15] Ж.-Л. Нанси. «Бытие единичное множественное». – М., «Логвинов», 2004, с. 94.
[16] Д. Теселкин. Из пресс-релиза выставки «Конструктор». Винзавод, 2008.
[17] Т. Короткова. Пресс-релиз выставки «Технология» (ММСИ) в рамках Биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?!».

Алексей Масляев
Родился в 1985 году в г. Электросталь. Художественный критик, координатор проектов Art&Science Space LABORATORIA. Живет в Москве.

ПРОСТРАНСТВО БЕЗ ИЛЛЮЗИЙ – 2

БОГДАН МАМОНОВ

Рисунки для буклета поселка лейнхаузов «Ильинка», 2008

Недавно один мой приятель – владелец риелторской компании – предложил мне оформить буклет, посвященный элитному поселку «И...», где-то в районе Рублевского шоссе. Это поселение представляло собой входящий в моду тип лейнхаузов и состояло из шести коттеджей (за исключением административного здания), стоящих бок о бок. Специфика поселка заключалась в том, что каждый дом был спроектирован в своем стиле и представлял тип архитектуры, характерной для того или иного европейского города. Здесь был «мюнхенский» дом, дом «ливерпульский», «туринский» и т.д. Авторам буклета – художникам и копирайтерам – было дано задание максимально погрузить потенциального клиента в атмосферу того или иного города, будь то София, Рига или Мюнхен. Если речь шла о Ливерпуле, то неизбежно в буклете должна была возникнуть тень великой четверки, если упоминался «Венский» дом, страницы буклета наполнялись образами вальса и музыки, в «Мюнхене» вспоминали о Франце Марке (мой приятель не был чужд интересов в сфере *contemporary art*), а в «Риге» – об Арве Пярте. Буклет, разумеется, был лишь преддверием к тому воображаемому миру, который, вероятно, желали создать проектировщики поселка, рассчитывая увлечь будущих его насельников в мир виртуальной Европы.

Все это, разумеется, не ново. В истории архитектуры и ландшафтного дизайна можно вспомнить множество примеров создания воображаемых пространств, от сугубо светских, как, например, знаменитое Царское Село с его «китайскими» деревнями и «турецкими» банями, до сугубо сакраль-

ных, вроде Нового Иерусалима. Трудно вывести какую-то единую закономерность возникновения этих «воображаемых миров» – каждый раз они порождаются различными историческими обстоятельствами и стратегиями. Например, в случае Царскосельского парка можно говорить о стремлении создать воображаемый мир, возможно скрывающий подлинное социальное пространство с его нищетой и убожеством. Можно вспомнить наивное стремление американских переселенцев, строивших не только новые Йорки и Лондоны, но, кажется, даже Москву и Петербург. С другой стороны, известно, что святой Серафим Саровский, живя в Дивеевой «пустыне» размежевал лес, в котором обитал, по принципу сакральной географии, образовав там и Масличную гору, и Голгофу, и другие места присутствия Христа. Здесь, вероятно, было бы уже неправильно говорить о жизни в иллюзии и, тем более, о ее продаже, скорее о создании специфической сверхреальности, демонстрирующей в том числе и то, что обретение сакрального есть творческий акт, не зависимый от внешних условий. Можно, пожалуй, сделать вывод, что созидание воображаемых пространств есть важная творческая способность человека, но сегодня и она становится достоянием рынка.

Возвращаясь к поселку «И...», рискнем предположить, что здесь речь идет не о креативном мыслительном акте, превращающем район Рублевки в кусок Европы, а о беззастенчивой эксплуатации человеческого влечения к идеальному. Впрочем, нет смысла кидать камень в проектировщиков – рынок в любом случае отвечает запросу клиента. И вот с этим запросом и было бы интересно разобраться.

Искусство архитектуры примечательно еще и тем, что оно, как никакое другое, отражает состояние общества. Архитектура – наиболее социальное из всех визуальных искусств, поскольку оно неотделимо от заказчика. Прекрасным примером здесь является архитектура 1920-х годов, которой принято восхищаться до сих пор. Вся эта архитектура есть свидетельство устремленности общества или, по крайней мере, наиболее пассионарной его части к перепроектированию жизни и социума, причем отнюдь не в будущем, а здесь и сейчас. Совершенно иную картину мы наблюдаем в современном обществе.

Здесь я должен буду сделать небольшое отступление и пояснить мысль, которую не устаю повторять в своих последних выступлениях и текстах, а именно: современное искусство не просто переживает кризис, а сходит с исторической арены как культурный феномен.

Эта идея, высказанная мной на вечере, посвященном проблеме формы, в Музее современного искусств на Петровке, была подвергнута критике со стороны Анатолия Осмоловского и Льва Евзовича. Первый заявил, что, напротив, современное искусство вступает, как он выразился, в «барочную стадию». Второй заметил, что если что и находится в состоянии кризиса, так это «левый проект». Как ни странно, но я в общем-то готов с ними согласиться, хотя и с существенными оговорками. Искусство действительно переживает специфический расцвет, и действительно этот расцвет несет в себе «барочные черты». Так же

несомненно, что «левый проект» переживает глубокий кризис. Но разве Осмоловский и Евзович не подтверждают своими возражениями мою мысль о закате *современного* искусства?

Позволю себе еще раз напомнить читателям то, что я уже писал на страницах «Художественного журнала». Современное искусство не тождественно текущему моменту, напротив, оно неотделимо от известного исторического проекта, который в свою очередь глубоко связан с левым дискурсом. Именно кризис этого дискурса, основанного на вере в исторический прогресс и построение справедливого общества без эксплуатации, дискурса, который видит историческую перспективу и рассматривает искусство как инструмент, способный изменять сознание, – так вот, кризис этого дискурса означает историческую конечность *современного* искусства.

И все-таки история учит нас, что ничто окончательно в ней не умирает. Действительно, это искусство, назовем его условно «постсовременным», искусство, которое торжествует на биеннале и ярмарочных площадках, всеми силами стремится утвердить свою связь с историческим авангардом. Без этой связи оно утрачивает весь свой шарм, превращаясь в род дизайна и аттракцион для арт-туристов. Отсюда немалые теоретические усилия по обнаружению неких внешних связей с героическим прошлым, где одним из главных инструментов, призванных легитимировать жест художника, является «форма».

Но как раз здесь-то постсовременное искусство и подвергается саморазоблачению. Ведь доминирование формы в авангарде было прямым следствием понимания ее как модели преображения мира, в то время как у постсовременного автора она является не более чем конфигурацией его личного, субъективного опыта. И чем больше это искусство настаивает на собственной автономности, тем больше оно демонстрирует свою зависимость от политических и экономических сфер. Такое положение дел объясняется отнюдь не каким-то внутренним вирусом, поразившим культуру, оно тесно связано с общей ситуацией в мире. Может быть, лучшим аналогом культурного кризиса стал кризис финансовый, набирающий темп в дни, когда пишется этот текст. Мы, конечно, вправе прислушаться к тем, кто считает, что финансовый кризис в меньшей степени затронет художественные рынки, хотя последние сводки из московских галерей опровергают подобные оптимистические прогнозы. Как бы то ни было, если отвлечься от способности искусства оставаться или не оставаться выгодной сферой для инвестиций, то есть независимой от стабильности финансового положения искусства, надо признать, что искусство постсовременное по самой своей природе чрезвычайно близко природе капитала.

По остроумному замечанию Гройса, искусство в современной ситуации действует, как капитал. «Современный художник, – пишет Гройс, – не производит, а отбирает, комбинирует, переносит и размещает на новом месте». В этом смысле он подобен капиталу – «...ведь капитал оперирует как раз посредством отбора, перегруппировки, нового упаковывания...»*. Если это правда, то природа кризисов, поразивших финансовую сферу и искусство, несомненно, едина.

В восьмидесятые годы, когда западные лидеры обнаружили, что «реальный социализм» становится неконкурентоспособным ни в политическом, ни в экономическом отношении, а значит, двуполярный мир не вечен и победа в «холодной войне» возможна, они предприняли соответствующие шаги и выиграли эту войну. Модель, которая была тогда выстроена, счастливо просуществовала более четверти века, но сейчас она себя исчерпала, свидетельством чего и стал кризис.

В недавно появившейся статье Михаила Ходорковского «Новый социализм: Левый поворот-3...» анализируются источники и составные части постигшего мир коллапса. Некоторые сугубо экономические и политические оценки автора превосходно накладываются на ситуацию в актуальном искусстве.

«Пропасть между понятиями «ответственность» и «право принятия решений» <...> возникла еще полтора десятилетия назад и с тех пор только разрасталась, пока в нее не свалились первые жертвы кризиса».

«Социальная и национальная безответственность «корпорации менеджеров», моральная эрозия в среде людей, принимающих ключевые экономические решения; за минувшие 25 лет менеджеры стали фактически обособленной кастой, не зависящей ни от общества, ни даже от результатов своей управленческой деятельности; горизонт корпоративного планирования для таких менеджеров сократился едва ли не до месяцев – действительно, зачем долгосрочное планирование, если твой личный успех определяется только стату-

сом, местом в менеджерской корпорации и внешним впечатлением от тебя и твоего квартального отчета, но не объективными экономико-социальными результатами твоей деятельности и уж тем более не средне- и долгосрочными их последствиями?»

«Некритическое отношение элит к результатам воплощения экономических теорий; точно так же, как в 1970-е гг. вожди Советского Союза проспали грядущий кризис, в конечном счете уничтоживший СССР, так в начале 2000-х теоретики и практики неолиберальной модели, восторжествовавшей в 1980-е и 1990-е, решили, что эта модель неисчерпаема и, несмотря на отдельные неприятности, системный кризис ей не грозит; тем самым были проигнорированы фундаментальные законы не только экономики (например, цикличность развития), но и диалектики (развитие по спирали: любая теория или модель в определенный исторический момент изживает себя, чтобы со всей неизбежностью уступить дорогу побежденной вчера предшественнице, но уже на новом историческом уровне)».

Разве не наблюдаем мы подобные явления в искусстве начиная с 90-х годов? Разве пропасть между ответственностью и художественным жестом не разверзлась здесь во всей своей ужасающей обнаженности? И разве современный топ-художник не напоминает менеджера-самого-себя, создавая не произведение, а «стратегию»? Разве сегодня на артрынке продается работа художника, а не его имя, превратившееся в бренд?

И, наконец, разве не ту же самую близорукость проявляет сегодня художественный мир, погруженный в постмодернистскую игру форм, забывая о том, что история и впрямь развивается по спирали и у нас нет причин считать собственную эпоху исключением?

Поэтому, хотя мы и вправе говорить о закате «современного» искусства и левого проекта в целом, никто не может запретить нам ждать реинкарнации этого проекта пусть и в каких-то новых формах.

И здесь, как я полагаю, будет правильно поговорить о возвращении к реализму как художественному мышлению, наиболее адекватно способному ответить на историческую ситуацию неосоциализма. Однако, произнося это слово, означающее порой столь разные понятия и явления, мы ни в коем случае не должны иметь в виду тот «реализм», который исторически связывают с мрачными годами советской империи. Классическое искусство сталинизма было столь же далеко от реализма, сколь и советское общество 30-х, 40-х годов от действительного социализма. Но как отличить этот действительный реализм от всевозможных его суррогатов?

Мне представляется, что ключевым понятием здесь все же остается не форма, а пространство, – его понимание.

История поселка «И...», которую я положил в завязку этого текста, разумеется, всего лишь частный курьез, но он как нельзя лучше отражает то понимание пространства, в котором пребывает общество. Это умонастроение свидетельствует не о нежелании создавать пусть даже воображаемое пространство утопии, а о стремлении «купить» иллюзию. Утопическое сознание, вдохновлявшее культуру авангарда и породившее тоталитарные режимы, обернулось не антиутопиями, как полагали Оруэлл и Хаксли, а неопасным с виду устремлением в частную утопию комфорта, своего рода историческую эвтаназию.

В сущности, поселок «И...» являет нам ту точку, где пространство сознания, пространство социума и, наконец, пластическое архитектурное про-

странство образуют собой тот самый узел, который необходимо разрубить, потому что его уже невозможно распутать.

Нет никакого пластического пространства без связи с обществом, равно как и нет социального пространства, не находящего свое отражение в изобразительности. Все разговоры о форме, которые мы столь часто слышим вокруг нас, ничто вне понимания пространства. Как бы ни был богат мир видимых форм, он все равно принципиально конечен, но пространство и его понимание суть лишь продолжение сознания, которое бесконечно.

Если мы обратимся к формам средневекового искусства и сопоставим их с формами искусства XX века, мы не обнаружим разительного контраста, между тем как сравнение пространства иконы и близкого к ней пространства Возрождения показывает прямо-таки космическую разницу. Изменению подвергается, естественно, и форма, но почему? Именно потому, что меняется пространство. Возникает прямая перспектива, а вместе с ней, как следствие, появляется светотень и иллюзия объема – трехмерности. Таким образом, изменение формы становится прямым следствием тех огромных изменений, которые происходят в пространстве. Но эти изменения совершаются отнюдь не сами по себе, они – естественное продолжение сдвигов, совершающихся в обществе и сознании. Напомним, что пластическое пространство глубоко связано с пространством политическим и социальным.

Объектом изображения для современного мастера был мир горний – принципиально невидимый, но резервуаром формы оставалась окружающая действительность, преломленная в специфическом пространстве, где не оставалось места иллюзии. Принципиальной составляющей творческого акта здесь было устранение собственного «я» как величины субъективной.

С наступлением эпохи Возрождения эти три доминанты – видимый мир, сверхреальность и «я» художника принципиально изменяют свое положение. Горний мир пока еще остается предметом изображения, но если в предшествующую эпоху он визуализировался с помощью видимых форм, то с наступлением Нового времени, напротив, мир повседневной реальности легитимировал себя через отсылку к библейскому содержанию. Но доминирующее положение занимает личность художника – его «я», его личная «оптика», которая еще пока находит себя в «объективной» картине мира, основанной на научном его познании. Познаваемость мира, расширение его границ (вспомним, что речь идет об эпохе грандиозных географических открытий) – вот один из источников возникновения перспективы. Изменение представлений о пространстве в окружающем мире подталкивает к изменению пространства картины, которая перестает быть «предметом», но становится «окном» в мир. Если икона всем своим построением как бы выходила за пределы самой себя – «выворачивала» себя миру с тем, чтобы молящийся, оставаясь в пространстве повседневности, осознал его конечное «обожение», иными словами, подчеркивала высшую реальность *посюстороннего,* то картина, напротив, увлекала зрителя в свой очарованный мир, отвлекала от «здесь бытия» и звала в некую бесконечную даль, которая на деле оказывалась иллюзией. Меняется здесь и принцип взаимодействия с изображением. Иконой нельзя «любоваться», она устанавливает с тем, кто перед ней, контакт посредством активного действия – молитвы. В паре икона – молящийся активным лицом выступает человек (невозможно назвать его зрителем). В другой паре, картина – зритель (здесь все-таки зритель), главной остается картина. Человек перед картиной пассивен, ибо он во власти иллюзии.

Уже в Ренессансе эта тенденция заявила о себе в полный голос, но, как показал отец Павел Флоренский в «Иконостасе», крупнейшие художники Возрождения преодолевали эту иллюзорность, входя в противоречие с так называемыми объективными законами, которые сами же и поставили над собой и своим искусством. Но наибольшего и вреднейшего расцвета эта тенденция достигает в XIX веке у художников, которых, вот ирония истории, принято считать чуть ли не квинтэссенцией реализма. Я имею в виду русских передвижников. Возьмите каких-нибудь «Бурлаков» Репина или «Незнакомку», которой так любят украшать конфетные коробки. Какое в них пространство? Первый план этих «реалистических» полотен выписан тщательно и фактурно, между тем как, продвигаясь в глубь картины вслед за открывающейся перспективой, зритель тонет в дымке горизонта вместе с изображением. Нет смысла спорить, что такого рода построение пространства губительно для композиции, она просто начинает разваливаться.

Однако дело в другом. Как уже было сказано, пространство пластическое суть лишь отражение пространства соци-

ального. Именно тут, как считается, передвижники безупречны. Социальность их искусства, обращение к «правде» жизни составляет чуть ли не главное достоинство этой живописи. И это было бы действительно так, если бы суть живописи лежала в плоскости литературного сюжета. Но в том-то и дело, что искусство обладает собственными выразительными средствами, а следовательно, «социальность» может и должна быть передана средствами пластическими, главнейшее место среди которых занимает пространство. Послание передвижников, которое, на уровне литературном, призывает зрителя увидеть «реальность», с пластической точки зрения уводит его от этой самой реальности в иллюзию. Эта живопись зовет в некое туманное будущее, где уже не будет бурлаков и где обо-рванные дети не будут принуждены тащить тяжелую бочку, но где наступит Царство Добра и Справедливости. А разве не этим в действительности занято было сознание тогдашнего российского «просвещенного» общества? Иными словами, речь идет не о том, чтобы «здесь и сейчас» подать руку ближнему, а о том, чтобы погрузиться в утопию, забывая о тех, кто подлинно нуждается в помощи. Между тем из всех состояний времени ни одно не является столь зыбким, как будущее, но именно оно и становится доминантой эпохи. И не тут ли надо искать корни русской трагедии? Разумеется, не живопись виновата в трагических конфигурациях нашей истории, но можно ли считать случайным то, что в период сталинского термидора власть отвергла искусство авангарда, его истинно реалистический взгляд на мир и реактуализировала передвижничество с литературной псевдореалистической формой и иллюзорным пространством, погружающим зрителя в наркотическую дрему.

В наше время эта борьба приобретает новые черты, человеческое сознание тотально захватывается новыми дигитальными формами, а пространство становится уже не просто иллюзорным, но виртуальным. Современный художник неолиберальной эпохи радостно погружается в отцифрованные потоки, увлекая за собой публику, для которой искусство становится еще одной зоной развлечения между шопингом и фитнесом.

И это искусство, в самом деле, захватывает. Так, художник Пузенков публично признается, что, посетив выставку Мураками, он испытывает желание устремиться в мастерскую и работать, работать... Это неудивительно, искусство последней эпохи действительно завораживает и втягивает в себя не только публику, но и художников. Подобным образом действует компьютерная игра, всевозможные блоги и сайты. Попадая в места большого скопления людей, нельзя не поразиться, насколько каждый человек в толпе погружен в какой-то свой мир, отделяя себя от окружающих непроницаемой стеной посредством наушников, мобильного телефона, приставки, айфона... Эта тотальная погруженность делает человека окончательно одиноким и отчужденным от другого, от ближнего. Такой человек не способен ни к солидарности, ни к сопротивлению, ни к любви. По сути, он уже не живет здесь. И то, что мы еще называем «искусством», стремится встать в один ряд с этими технологиями, уподобиться им.

Вместо того чтобы вернуть человека к реальности, прежде всего к реальности страдания (своего собственного и страдания ближнего), в чем, собственно, и видится его главнейшая задача, оно – искусство – еще глубже погружает зрителя в поток фантомных образов, заставляя забыться и забыть. Дело здесь не только и не столько в смене культурной парадигмы, какой бы реакционной она ни представлялась, дело в том, что подобная культурная ситуация ведет, в лучшем случае, к вырождению и забвению европейской модели, которая при всех своих исторических грехах и пороках тем не менее дала человечеству наиболее совершенный образ культуры и человека. В худшем случае, мы имеем дело со сменой не просто культурной, но и антропологической модели, с превращением человека в

некий придаток машины, каким бы голливудским ни выглядел подобный сюжет. Вот здесь нам и необходимо подлинно реалистическое искусство, цель которого – человек в его реальном бытии.

Но тут возникает обратная сложность, ибо можно спросить – где этот человек? Ведь дело не только в том, что сознание погружается в цифровую иллюзорность, не только сам человек теряет в ней собственную сущность, но и оттуда уже невозможно становится разглядеть, в чем же эта сущность заключается и как она может быть проявлена. В трансгрессивном жесте, в сексе, в труде, наконец? Так ли? Но трансгрессия и секс как трансгрессия прочно внедрены современными технологиями в саму ткань окружающей нас иллюзорности. Труд же, в своем подлинном вечном творческом смысле, практически удален из нашего бытия. Даже художник, до определенного момента фокусировавший в себе эти два потока – труд и творчество, все радикальнее отдаляется от этой позиции, предпочитая становиться кем угодно – шаманом, менеджером, предпринимателем, использующим наемных исполнителей, но не человеком, способным придать труду его истинный первичный смысл.

В мире иллюзорностей все, за что хватаются наши руки, все, что приковывает наш взгляд в тщетной надежде спасения, – все оказывается миражем. Что же возможно еще предпринять? Я думаю, что, как бы скандально и дико это ни звучало, надо вернуться к Христу.

Я говорю не об историческом Иисусе и не о Христе как религиозном символе (невозможно требовать веры, она или дана, или нет). Я говорю о Христе как живом образе, в котором навсегда и до конца сфокусирована подлинная человечность и абсолютная инаковость. Я говорю об образе, на котором возникла вся европейская цивилизация и, говоря более узко, вся наша изобразительность. Потому что только идея о возможности соединения в материи Божественного и человеческого позволила увидеть личность как бесконечный и бесценный мир. Не как «прах ты и в прах изыдешь», а как абсолютную бесконечную ценность.

Конечно, здесь мне многие возразят: а разве христианская цивилизация не вокруг нас, разве в мире не происходит реактуализация религиозного, разве с концом советской империи остались в Европе народы, отвергающие Христа и христианство, и разве президент Соединенных Штатов не принимает присягу на *«Holly Bible»*. Да. Все это так, но сегодня, как и всегда, а может быть, больше, чем когда бы то ни было, происходит возвращение религии, а не возвращение к Христу. Между тем Христос противостоит всякой религии и, может быть, более всего – религии христианской с ее приматом Чуда, Тайны и Авторитета. Религия, здесь Маркс был тысячу раз прав, – это «опиум народа», религия – это и есть власть иллюзии, главная из которых – иллюзия посмертного. Религия живет именно в том типе пространства, которое мы здесь рассматривали, пространстве иллюзии, пространстве здесь-и-там-бытия, где, по сути, иллюзорны и «здесь» и «там».

Потому что если подлинная жизнь – это жизнь «там», значит, жизнь «здесь» – это какой-то морок и иллюзия, что особенно отчетливо просматривается в восточных культах, но проникло также и в христианство.

Напротив, Христос уничтожает иллюзию, соединяя пространство и время. Нет больше никакого макро- и микрокосма. Ничтожное оказывается важным и последние становятся первыми. С его приходом нет никакого «там» и «здесь» бытия – они являются слитно и нераздельно, как слитно и нераздельно даны во Христе две природы – Божественная и человеческая. Христианство, то настоящее христианство, которое столь сложно извлечь из-под наростов исторического шлака, не предполагает ничего, что было бы где-то еще – в другом времени и в другом пространстве. «Царство Божие» может и должно быть явлено прямо здесь и сейчас, а не в каком-то другом месте и эпохе. Только в той мере, в какой личность может явить его в настоящий момент времени и пространства, она и соединяется с вечностью, с Христом.

Прислушаемся к этим словам: «Приблизилось к вам Царство Небесное». Разве это не манифест подлинного реализма, разрушающего всякую пространственно-временную иллюзию?

ПРИМЕЧАНИЕ

* *См.: Борис Гройс. «Капитал. Искусство. Справедливость» // «ХЖ» № 60, 2005, с. 17.*

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

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ЭФФЕКТ КОГНИТИВНОЙ ОПТИКИ

СТАНИСЛАВ ШУРИПА

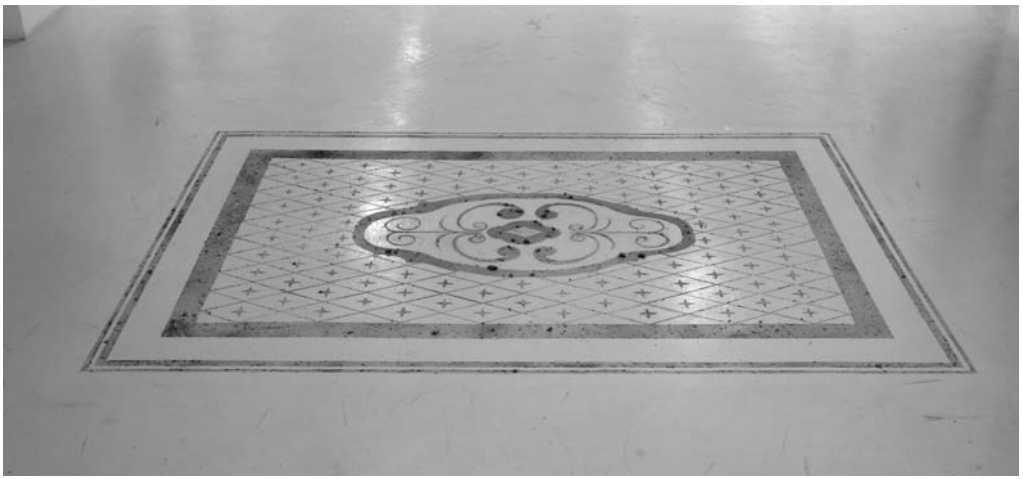
Похвала системности

Оптическая революция наших дней меняет условия видимости и природу произведения искусства. Зрение цифровой цивилизации когнитивно, его референт – не Реальное, а массивы данных: мы в основном видим идеи. Цифровое умозрение меняет принципы организации культуры: образы больше не аналогичны вещам. Можно различить три типа семантических сред, открытость к которым определяла изменение природы произведения в истории. Когда-то истина произведения выстраивалась по линии, начинавшейся в небесах, художественные смыслы сертифицировались горним миром. Новое время перенесло основания искусства в область общественных отношений: так появились эстетика, дискурс ожидания художественной правды о «человеке», этом идоле жестокого Стального века. Третий этап, современное искусство, открыл произведение как часть новой реальности: сегодня работа рождается в *арт-мире*. Здесь лицензируют значимое и отклоняют нелегитимное. Арт-мир – это первоэлемент современного искусства, системная реинкарнация модернистского сна про гезамткунстверк. Все, что стремится к признанию в обход него, растворяется в пене масскульта, но арт-мир – отнюдь не элитистская башня из слоновой кости. Если модернизм, скрывая свою институциональную зависимость, лишал себя иммунитета к манипуляциям, прикрытым мистическими доктринами художественного вкуса, то работа современных арт-сцен, сколь бы необъяснимы ни были иные их проявления, основана на открытом признании ими собственной условности.

Нет иного гаранта истинности художественных языков, кроме полифонии арт-мира. Он всегда уже существует как фон любого высказывания, как мишень для критики, как перманентный кризис, хранящий сердцевину системы искусства: право на производство собственно художественных ценностей. Никакие атаки теории заговора на институциональную теорию не поколеблют истины, высказанной ненаивным Артуром Данто: «Арт-мир относится к реальному миру, как Град Божий относится к Граду Земному». Ритм жестких и гибких связей между явлениями арт-мира настолько сложен, что любое причинно-следственное объяснение происходящего вполне само может стать произведением искусства; на этом основано искусство критики институций, а порой и работа самих институций. Экосистема идей, взглядов и оценок эластична, способна обращать себе на пользу любое противостояние, и без арт-мира художники сразу же оказались бы в одиночестве посреди электронных джунглей. Современный арт-мир появился, когда первая волна концептуального искусства вызвала стандартизацию способов экспонирования: чтобы высказывания не таяли в деталях интерьеров, галереи устремились к идеалу белого куба. Обязательные вводные тексты, речи на открытиях – вся эта лепнина исчезла, но самосокрытие институций привело к их усилению: сегодня даже забытый на полу в галерее зонтик выглядит как искусство.

Силы в пространстве под действием времени сгущаются в предметы, идеи и ценности: так возникает среда. Произведение сопрягает и транслирует смыслы, воспринимаемые в итоге как качество или тональность присутствия. Произведение как узел, связующий вещь и идею, – это основная форма существования в пространстве арт-мира. Искусство-как-идея расширило область существования произведений: идеи, будучи ментальными объектами, тоже производят эффект присутствия, когда «приходят на ум». Пространства без вещей не бывает: равнодушие к произведению выталкивает дискурс в метафизические дали философии искусства. Чем менее важны силовые поля произведений, тем более атмосфера в искусстве напоминает спорт или шоу-бизнес, чьи состояния можно целиком описать таблицами из цифр и имен. В искусстве главное не рекорд, а эффект, носитель которого – произведение. Эффект существует в трех регистрах, которые были бы похожи на стадии жизни произведения, если бы, не переплетаясь, следовали один за другим. Рождаясь в свою первую жизнь, произведение дышит очарованием и мифологией личности художника. Затем интимная связь с автором

Нина Кенелл
«Случай тоскующей скотины», 250 литров воды, ведра, тазы, кастрюли, паропроизводящие машины, акриловая краска, 2007. Предоставлено автором



Игорь Ескения
«Ковер», домашняя пыль, 300х200 см, 2006. Предоставлено FEDERICO LUGER GALLERY, Милан

прерывается, работа становится знаком в сети актуального, за которой – прохлада иного мира, где лишь немногим небесным телам выпадает честь излучать вечные ценности.

Искусство всегда определяло себя через исторические пределы эволюции техники. Академизм воспроизводит неизменные правила-заклинания, чтобы явить души предков, то есть прекрасные композиции и цветовые схемы. Как и шаманизм, академизм ритуален, то есть основан на неразличении программы и медиума. Модернизм был жреческим служением, жертвою смысла во имя эпифании медиума: чем выше его пафос, тем сильней он фонит алтарной энергетикой. Семирадский – это родственник Ротко: оба взыскуют спасения в запредельном технике, в мерцании фантомов духовного. Современное искусство начинается там, где кончается дух. Сериализация – это крах сакрализации: ксероксы и портативное видео-аудио в конце 60-х оказались средствами экзорцизма, предметом искусства стал сам художник как форма жизни, исключающая синтез и валоризацию духовного. С тех пор каждое поколение в искусстве – это новая техническая проблема. В эпоху мультимедиа историцистские маркеры отсылают к традициям принципиально иначе: каждое «пост-» означает лишь фазу рассеивания идей, каждое «нео-» – это призыв к реуниверсализации. Принцип и правило больше не господствуют над трудом: это орудия, а идеологии стали сюжетами. Новое понимание материальности облегчает произведение: работа сегодня состоит в увязывании комплексов идей, а не в запечатлении идеи в материале. Материя – это информация, которая служит сырьем для работы концепта: медиа расширяют область ощутимого и, следовательно, материальность – это техническая условность.

Скромное обаяние темпорализации

Общая социальная техника – это все, что находится между общим интеллектом и голой жизнью, машинерия общественных отношений. Таков всегда-уже когнитивный материал, на котором работает искусство. Открытость производственным отношениям стала условием актуальности произведения: когнитивный труд более не является мастерством, освященным цеховой тайной. Управление и логистика смыслов стали столь же неотъемлемой частью профессиональных навыков, как работа с цифровой техникой. Даже когда гордый живописец утверждает, что говорить должны сами картины, он все же говорит об этом, и это утверждение – часть его работы. Труд художника стал гетерогенным, включающим множественность средств выражения и разнородных навыков на фоне инструментализации как созидательных, так и разрушительных импульсов. Котировки навыков меняются в зависимости от контекстов, и ценность произведения больше не зависит ни от затраченного времени, ни от веры в традицию: одна как будто случайная фраза Дюшана, Фабро или Кабакова действительно ценнее для искусства, чем километры профессионально исполненных холстов.

Если труд художника – это коллаж из повседневных практик, то в чем ценность искусства? В том ли только, что оно в течение ста лет шло по лезвию мыслей о собственной смерти? Если до-концептуальное произведение живет в созерцательном «времени картины мира», конфискованном из сети общественных отношений, то современное искусство относится к социальным техникам как к реди-мэйдам. Временные ритмы в произведении сегодня обрабатываются подобно тому, как фильтровали пластические ценности картина или скульптура. Подобно системе дорожных знаков, произведение регулирует темпоральности прямо в общественном здесь-и-сейчас. Это сквозное скольжение порождает *эффект* искусства, особую ментальную ситуацию, фокусную точку ценности произведения. Эффекты бывают

разные: явные и скрытые, короткие и длинные, сильные и слабые, но в любом случае эффект связывает работу и восприятие в эфемерном свечении «ситуации искусства» (Дональд Джадд), с ее специфическими интенсивностями ожидания, узнавания и запоминания. Внимание заряжается готовностью вырезать и переместить в ситуацию искусства любые практические смыслы. Затем – колебательная двойственность узнавания хорошей работы, почти одновременное восхищение и отторжение, вызываемое присущим только современному искусству сопряжением сырого и эфемерного. И наконец, фаза усвоения, каскад ассоциаций и контекстуализаций, идущих по более сложным и менее связанным с личной идентификацией ментальным путям, чем в популярных секторах культуры. В этих процессах и заключен уникальный характер современного искусства, неповторимый в других полях.

Форма – это связь произведения и высказывания, подобная связи текста и смысла. Быстрое восприятие, сводя произведение к высказыванию, отрывает произведение от производства, рассеивая эффект искусства на массовых форматах потребления. Требование быстрочитаемости заменяет эффект на театральный трюк и рекламный слоган. Дислексический взгляд забывает произведение заживо, замечая лишь нейтрально-популистские темы: «прозрачность», «сила», «пространство». В социальной пустоте товар неотличим от знака, и состояния региональных сцен прямо отражают реалии глобализации. Метрополии «первого мира» отдаются производству изысков и пилотных образцов; чемпионы в производстве ширпотреба наводняют рынки мириадами клонов Синди Шерман и Била Виола в национальных костюмах. Рожденным в экономической черной дыре остается праздновать распад произведения искусства как аллегорию социальной комы, вызванной отсутствием спроса на интеллектуальный труд. Арт-сцена, гордая быть спецэффектом страстей олигархов-на-час, рождает химеры: новое искусство все чаще делают «под бюджет», чтобы показывать на «площадках». Термины из словаря эстрадных продюсеров в новом искусстве Москвы стали метакатегориями, определяющими детали – идею и качество. На открытой бюджетным сквознякам площадке искусство без произведений выкидывает вялые коленца на потеху персонажам таблоидов, – таким ли запомнит сегодняшний день история?

Дюшан называл свои работы «задержками». Сопротивление, непобедимое, как само время, задержка – это всегда неуместное ядро человечности. Живая и неповторимая точка зрения, субъективность всегда маргинальна; производство этой субстанции – базовый цикл жизни систем. Они питаются субъективностями, вовлекая их в круговерть индивидуации/классификации. Раньше свидетельствами о рождении индивидуальностей служили манифесты, их призывы сжечь и уничтожить были сигналами, что за пределами нанесенных на карту областей выросли новые точки зрения. Есть три основных оператора индивидуации. Во-первых, описание, например: «Художница, рисующая только монохромные картины», – индивидуальность описывается через ее действие, что позволяет работать с критериями радикальности вида «первый», «единственный». Во-вторых, имя собственное, например «Дэмиан Херст»; этот режим – самый быстрый, и за это его любят массмедиа. В-третьих, местоимения: «вот», «тогда», «эта». Деиктика – самый простой способ ориентации в искусстве как массовом развлечении. Первый режим индивидуации требует напряжения институционального ума и памяти, системной зоркости. Два других – отчуждающие, они лучше подходят для сред, пропитанных страхом конкретики, где все – метафоры, и ни практика ни теория не значат особенно много.

Идея как форма, исследование как искусство

Идеал чистоты досовременного искусства поддерживало рассечение труда квадратом «художник–критик–дилер–зритель». Художники не вылезали из вавилонской шахты неизреченного; их антиподы – белые воротнички – возгоняли сырье до статуса сокровищ духа. Деятели рынка, как и художники, – люди дела, но, в силу соответствия маркетинга слов и вещей, они создавали имена вместе с критиками. Публика, в отличие от дилеров, не видела в искусстве товара, а с художниками ее связывала презумпция непосредственной встречи с прекрасным. Квартет распался, когда центром тяжести произведения стал «ментальный образ». Отказ от композиции, драмы контура/фона и прочих пластических категорий привел к валоризации внешнего: масштаба, присутствия, среды. Вещь затихла, чтобы через нее заговорили институции. Не случайно первое поколение художников, отказавшихся от метафоризации – Д. Джадд, Р. Смитсон, С. Левитт, Р. Моррис, – считало частью своей работы написание рецен-

Дидьер Фиуза Фаустино
«Corpus Delicti», черная кожа татами, нержавеющая сталь, черная резина, 2005.
Предоставлено GABRIELLE MAUBRY, Париж

зий в арт-прессе. Они понимали производство как связь буквалистского объекта и ментального образа, и переход к когнитивному труду навсегда смешал роли художника, теоретика, зрителя и антрепренера.

Произведение как вещь может вызывать наслаждение или ужас: парадигмой антиинтеллектуализма является порнография, искусство тех, кто смирился с уделом телесно-сырьевого придатка. Освобождение когнитивного труда возможно лишь через отказ от участия в пип-шоу «таланта и вдохновения», через признание того, что культура, или циркуляция ментальных явлений, эмоций и знаков, – это работа необозримых сетей социальной техники, материальных, визуальных, символических машин мимесиса. Произведение создают процедуры отбора, узнавания и переноса паттернов и форматов, комбинирования, увязывания и рассечения контекстов, переключения ассоциаций – все, что появилось как «идея-машина» и сегодня эволюционировало в широкий спектр творческих методов, объединяемых понятием *исследования*. Докогнитивная эстетика «правды материала» была загримированной моралью: мастерство, или господство автора над материалом, защищало чрезвычайные полномочия вкуса, следствием которых было право на индивидуальный язык, которому нельзя научиться. Диктатура чувства держалась на лжи: любой язык – это социальный агрегат, чьи претензии на оригинальность нелепы. Каждое правило в любой момент можно понять непредвиденным, но допустимым способом, и каждое такое понимание расширяет территорию осмысленного. Смысл – это употребление; упрощенная цитата из Витгенштейна, подхваченная первыми концептуалистами, стала новой формулой ментального естественного отбора. Смысл как употребление стал пропастью, поглотившей всю картезианскую цивилизацию с ее верой в мышление как репрезентацию истин, – так началась эра коммуникаций и демократии опыта.

Низвергнутая с трансцендентных высот, власть стала вездесущей и с легкой руки борцов за свободу получила имя «системы». Революции 60-х, подобно Макбету, и проиграли и выиграли: сегодня системы контроля прошили глубины тел и умов. Но в мире систем у художников появился шанс стать «людьми идеи, а не просто думающими ремесленниками», как выражался первый маркетолог концептуализма, галерист Сет Сигелауб. Вне трансцендентного патронажа любой язык пропитан неопределенностью: грамматические правила не включают правил по их применению, иначе любая система расплылась бы в логическую бесформенность. Инстанцию авторства определяет выбор способа употребления ментальных орудий. Если техника коммуникации основана на уместном и быстром следовании правилам, то искусство – это анализ чрезвычайных моментов вменения правил. Базовый код, отделяющий искусство от связанных эффективностью социальных техник, основан на исключении исключения неправильного: там, где кончается вера в единственно верные способы следования правилу, начинается эстетика когнитивных форм.

Проблематика следования правилу определяет всю эволюцию искусства: спектр отклонений от ренессансного идеала красоты сегодня известен как маньеризм и барокко. Систематические искажения и аномалии проросли в индивидуальные манеры, очертившие гра-

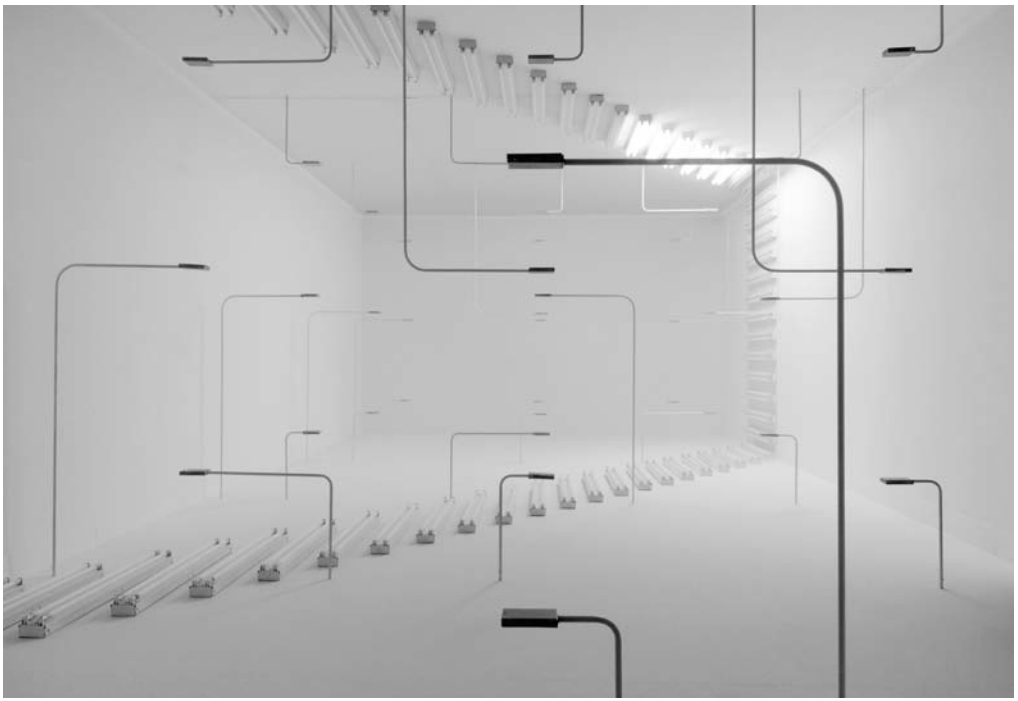
ницу законов прекрасного, за которой полыхает «внутренний опыт». Концепт, внутренне присущая работе идея-машина, имплицитно возник еще в маньеристской рефлексии невоплотимости всегда себе равного стандарта красоты. Позднее борьба концептуального искусства против стиля и эстетики породила эстетику когнитивных форм. Стиль – это материальный след сознания, самонаблюдение за следованием правилу. Стиль – это метод, и, значит, искусство является особым видом познания, материал которого – визуализация идей. Если основное усилие авангардов XX века заключалось в «слиянии искусства и жизни» (Аллан Капроу), то сегодня искусство смешивается с нежизнью, теорией и практикой управления данными. Плюрализм типов опыта позволяет исследовательскому труду воплощаться в любых формах от картины до квазинаучных экспериментов или моделирования социальных процессов: в искусстве каждый метод – это отчасти месседж, проблематизирующий собственную продуктивность и тем самым – методологию в целом.

Методы в современном искусстве мультимедийны и тем отличаются от приципов в модернистском искусстве. Обусловленные уникальностью позиции художника, методы обретают значение в контексте произведения, не претендуя на непосредственную универсальность. Эта техническая сложность чревата главной опасностью для искусства наших дней – локализмом. Не в силах пройти к универсальному более сложной, чем мычание, дорогой, художники подпадают под гипноз тематического, а темой номер один для глобальной культуры стала идентичность. Работы о ней затягивают мир пестрой пеленой однообразных приемов и жестов, свидетельствующих лишь о наличии создавших их форм жизни. Образцовым видом творчества для глобального карнавала идентичностей является граффити, этот серфинг на волнах здесьбытия: произведения как знаки групповой принадлежности, виньетками декларирующие воображаемую неповторимость, целиком зависимые от доступности красок и площадей.

Быстрочитаемость обращает идею в спецэффект, в эффект эффекта, скрывающий регресс к техническим стандартам за фальшивой аурой «большой формы». Спецэффекты – это цветы забвения в полях, где заранее известный правильный результат обесценивает поиск: там побежденное искусство тяготеет к жанру сказки. Исход из заколодованного леса гегемонии может вести в стены университетов. Можно осмеивать европейскую практику защиты художниками диссертаций, скрывая зависть к искусству, которое в обществе принимают всерьез. Важно другое: при высокой интеллектуализации обществ художественные эксперименты часто идут в небольших сообществах, ориентированных не на коммерцию и популярность, а на академический (в смысле – научный) престиж. Маленькие инициативы более мобильны и гибки, чем капитаны арт-рынка, и потому способны работать над альтернативами модному. Такие институции происходят как от академического драйва групп вроде *Art&Language*, так и от первых интервенционистских стратегий, в которых произведением становилось само сообщество. Слияние интервенций с научностью открыло перед искусством сети новых реальностей. Художник может создавать ситуации с помощью расширяющих норму правил, не принимая на себя ответственность за действия участников, чтобы избегнуть роли общественного деятеля. Методы при этом могут включать дискуссию или диалог, анализ репрезентаций, идеологий и медиаявлений, *case studies* и сотрудничество с профессионалами вне искусства, антропологическое наблюдение. Так, форма возникает из социальных микроэнергий, высвобождаемых ситуацией, позволяющей людям действовать поверх рутинной канвы.

Картография цифровой души

Художник цифровой эпохи – бродяга по глобальной империи знаков, семионавт. Если не существует ни горнего мира идей, ни врожденных индивидуальных языков, то внутренний мир – это фантом в сети общественных отношений. Естественное состояние общего интеллекта определяется не трансцендентной машиной законов, а практикой, присущей ментальным процессам, регулярностью, существующей до законов и правил. Регулярность, или принуждение к ритму, – это повторяемость или коммуницируемость сообщений, условие возможности любой жизни, и в том числе жизни ума. В глобальных дискурсивных сетях размылись условия для привычных позиций, утихли онтологические распри идеи и материи, формы и содержания, капитала и труда, существования и бытия. Новое искусство порой прячется от цифровых бурь в отцовскую шинель мономедийности. Надежда, что материал сам создаст имя, оправдывается нечасто: субстанция выглядела аналогом субъекта только с ушедших на дно жидкой современ-



Филипп Рам
«Внутренность погоды», инсталляция, фото, Канадский центр архитектуры, 2008

ности высот метафизики. «Путать новые материалы с идеями – это болезнь, род экспрессионизма», замечал еще Сол Левитт. В цифровой реальности природой вещей является интеллект: ноу-хау неоавангарда, от Раушенберга до Бойса и Алигьерро Боетти, состояло не в овладении магией материалов, а в напряжении между материей и концептом, удерживаемом силой взгляда художника. Эта душевная сила – резонанс мириад ментальных гаджетов, навыков, привычек, машинок интерпретации и реагирования, поведенческих и дискурсивных логик. Добродетель цифровой души – осведомленность, способность управлять возможными следствиями работы, формирующая самосознание через интуицию близости недоступного. Поэтому современным художником и вправду может быть каждый, нужно только уметь переизобретать себя.

Через анализ самого процесса означивания производство становится произведением: слово «работа» в равной степени означает действие и предмет. Профессионал когнитивного труда – это виртуоз, то есть тот, чей труд является одновременно и продуктом. Исследование, описание, обсуждение, теоретизация – эти основанные на языковых играх процедуры стали сердцем произведения, подобно тому как постсовременный город определяют транспортные узлы, а не крепостные стены. Предел виртуозной техничности – это невозможность одновременно говорить и писать. Если до конца следовать правилу, имеющему структуру «двойного зажима», неизбежно будет разрушен мир, это правило создавший. Твори/подражай; когда языковые игры приблизились к этому порогу дома бытия, появился первый вид искусства в общественном времени – основанная на двойном зажиме конкуренции с божеством нарративная машина античной трагедии. Логика двойного зажима выражает несовместимость субъекта и системы, след примордиальной нежизнеспособности антропоидов, обреченных языку. Все, что известно под именем техники, – это разнесение клешней двойного захвата, темпорализация действий «схватить» и «отпустить». Даже так называемая эстетика с ее мерцанием пафоса в логосе – это раздел техники, ритмизация перцептивных схватываний.

Коммуникация относит невыразимое к прагматическому, как ноль к единице: бездна в разнице значений не мешает им сосуществовать на правах соседей по числовому ряду. Во всем мире молодые художники сегодня говорят о своих высказываниях как «*серьезных и одновременно ироничных*». Странная на первый взгляд формула – симптом неоконсервативной страсти к Реальному, кризиса доверия к недоверию. Реинкарнация призрака символизма, пожиравшего плоды прогресса, невзирая на свое презрение к разуму; но если символисты утешались зрелищем воскресшей архаики, постмодернистов гипнотизирует глобальный спектакль идентичностей. На окраинах мира серьезная ирония может выглядеть как патриотический китч или как квазилевый гламур, переваривший критическую позицию в спецэффект. В метрополиях этическое давление заключает цифровой декаданс в фигуры повседневного возвышенного. Серьезная ирония смещает акценты ответственности: высказывание включает допущение собственного перформативного ничтожества, чтобы вызвать как-бы-веру хотя бы через скрытую жалость. У каждой идеологии есть материальные основания: когда законы логики были впервые применены к архитектуре элек-

трических цепей, появились диоды, пропускавшие ток не в двух (да/нет), а в трех – да/нет/пауза – режимах. Эти ворота в цифровую современность, подобно светофорам, превратили электрический поток в трафик, чтобы стать нейронами глобальной системы знания-власти. На заре электронной эпохи различие приемников и передатчиков выражало классовое разделение труда на вещающих и внимающих. Сегодня перманентная медиареволюция сбрасывает несмелые души в чистилище постмодернизма, где они вслед за щелчками тумблеров власти мечутся между своими «да» и «нет».

Ироническая серьезность – это последний вздох гениев места, исчезающих в цифровой пучине. Но высказывание не обязано произрастать целиком из локальных контекстов, всегда есть возможность исхода в глубину, становления блуждающим фильтром в глобальных потоках. Произведение способно к созданию собственной онтологии, намечая возможный мир, эфемерный и неповторимый, не связанный с местной идентичностью. Работа может включать отвлеченные формы: археологию дискурсов, антропологию настоящего, воображаемые историографии и так далее, по направлению к общим местам, этим универсалиям коллективного интеллекта. Собственная онтология произведения может размечать в повседневности, в ткани общественных отношений грамматическую сцену для никак не связанных с местными речевыми стандартами дискурсов. Все происходящее в таких ускользающих мирах измеряется их собственной логикой; качество, навыки, убедительность и правдоподобие обусловлены исключительно устанавливаемыми самой работой критериями. Легитимация уникальных онтологий обогащает искусство; трансцендентной власти приходится иметь дело с каждым произведением как автономной областью: конфедерация всегда имеет больший иммунитет от деспотии, чем унитарное государство.

Драматичны отношения локального и вселенского в реальности коммуникаций. Каждый региональный мир расцвечен гирляндами фантомной меланхолии, каждую форму пронзает предчувствие собственного конца. Глобальные сети дискурса и эволюция когнитивной оптики вводят искусство в эпоху великих ментально-географических открытий. Чем сложнее инфоландшафты, тем плотнее силовые поля, еще не нашедшие представления в реальности опыта: производственный потенциал новых медиа основан на ценности девиантного (Ханс Энценсбергер). Искусство снова оказывается на переднем крае картографической революции: в каждом произведении открывается история цивилизационных монад со своим пространством-временем. Так логика сецессий и разрывов, расширяя модернистскую улицу с односторонним движением к прогрессу, интернализуется в произведениях как возможность бесконечной множественности форм, гарантируемой арт-миром.

Авангард 60-х изобрел произведение как открытую систему; сегодня открытой системой предстает художник. Способность к переизобретению себя, или креативность, – это основное свойство лингвистической природы человека как формы жизни. Автономия языка как от Реального, так и от Воображаемого делает его существование перманентно инновативным, способным к бесконечному количеству конфигураций. Независимость коммуникации от смысла открывает постоянную возможность нового: произведение относится к коммуникации как парадокс, ассамбляж, сталкивающий несводимые к смысловому единству порядки дискурса. Парадоксальное – это обратная сторона утраты дара речи перед лицом всевластия и тщеты систем управления смыслами. Эластичная дифференциация внутри произведений-миров являет парадокс – машину инновации, сериями неправильных дедукций или акцентов в семантических амбивалентостях раскалывающей оболочки частных случаев на уникальные обломки и тем заставляющей правила эволюционировать. Для современного искусства произведение – не зеркало мира, а карта. Жиль Делёз называл элементарную картографическую частицу *диаграммой,* понимая под этим пространственно-временную множественность, сжато обозначающую структуру большего явления. Карта или формула, диаграмма – это микрокосм; произведение как парадокс – это микрокосмом инновации, схема переключения дискурсов, генетический код чуда, неожиданное предложение изменить сразу весь мир.

Станислав Шурипа
Родился в 1971 году в Южно-Сахалинске. Художник, живописец. Окончил Академию искусств Ваалеланд, г. Гетеборг (Швеция). Автор текстов о современном искусстве и визуальной культуре.
Живет в Москве.

ПИСЬМА ОБ АНТИЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ
ПИСЬМО ВТОРОЕ

ИГОРЬ ЧУБАРОВ

Свою автономность художественный опыт сохраняет лишь там, где он отвергает наслаждающийся вкус. Путь к ней ведет через незаинтересованность; эмансипация искусства от «кулинарных» изделий или порнографии необратима. Но в русле незаинтересованности искусство не обретет покоя. Незаинтересованность имманентно воспроизводит, в видоизмененной форме, интерес. В ложном мире всякое наслаждение ложно. Ради счастья счастье отвергается. Так желание выживает в искусстве.

Теодор Адорно

1.

Если эстетика в образах искусства всегда указывала философии на один из важнейших истоков ее концептуального творчества, а именно на эстетический опыт, связывающий человека с природой и обществом, то и, наоборот, уже сама философия постоянно напоминала художникам и искусствоведам фундаментальный смысл основного предмета приложения их продуктивных и рефлексивных усилий, состоящий в устранении разрыва между областью природной необходимости и искомой человеком свободы.

Здесь небесполезно вспомнить Канта, которого упрекали в плохом знакомстве с современными ему художниками и искусством вообще. Но именно этому кенигсбергскому провинциалу удалось очень точно указать место художественной деятельности в кругу жизненных проявлений человека. Как известно, он размещал эстетическое суждение между познавательной способностью и желанием, т.е. видел в искусстве посредствующее звено между нашим природным происхождением и волей к трансценденции. Только эстетическое суждение способно, по Канту, связать природные корни человека и полагаемые им самому себе нравственные цели. Соответственно, на их осуществление в обществе, хотя бы символическое, должна быть направлена деятельность художника.

Таким образом, чтобы понимать природу искусства, его место в обществе и роль в истории, философу совершенно не обязательно становиться художником или искусствоведом. Как говорил Кант, не нужно быть ботаником, чтобы в полной мере оценить прелесть розы или ириса. Другое дело, если философ возьмется эти ирисы выращивать. В этом смысле Кант очень четко отличал свою задачу как теоретика от практических рекомендаций художникам, ставя фигуру художественного гения много выше таланта ученого. Теоретик может задать только самое общее социальное направление развития художника, очертить некую экзистенциальную рамку его творчества, которую тот может затем успешно раздвигать. Но уж, конечно, не навязывать какие-то эстетические каноны или тем более художественные правила.

Но именно поэтому вопрос о критериях искусства не бессмыслен. Ибо свободная воля художника позволяет ему не следовать к полагаемым философией для искусства политическим целям, а, напротив, двигаться в противоположную сторону – эстетизации природной необходимости. Это и неудивительно, так как человек не связан свободой, скорее он опутан сетями нужды. И, получив возможность вырваться из них на уровне материальных условий жизни, художник зачастую не видит смысла в движении к социальной дистрибуции индивидуально достигнутой свободы. Тогда и просыпается его «нечистая совесть» – философ со своими напоминаниями и рекомендациями. Но «мораль» здесь понимается скорее в ницшеанском смысле – как другой способ говорить о власти.

Но уже почти столетие художники не только не нуждаются в подобных рекомендациях, но и вообще обходятся без философов в осмыслении истоков и задач своей деятельности. Вопрос, однако, в том, обходятся ли они вообще без философии и почему возникает этот парадоксальный разрыв. А его можно наблюдать в различных областях знания, политической и культурной жизни. Т.е. он не является специфичным только для искусства и обусловлен, в частности, дошедшим до предела разделением уже не только умственного и физического труда, но и всей «духовной» сферы, приведшей на сегодня субъектов знания, ис-

Андреас Зикманн
«Исключительный. Политика исключенной четверти», карусель вокруг статуи Фридриха II на площади Фридриха, 2007

Андреас Зикманн
«Исключительный. Политика исключенной четверти», карусель вокруг статуи Фридриха II на площади Фридриха, 2007

кусства и политики к тотальной атомизации.

Предчувствуя подобное развитие событий, Кант и посвятил свою последнюю «критику» – «Критику способности суждения» – столь разнородной области, как чувственность и вкус, в которой он попытался, хоть и не понятийно, обосновать трансцендентальные ценности в эстетической сфере. И здесь точкой отсчета выступало для него удовольствие от восприятия произведений искусства. В природе этого бескорыстного удовольствия лежит, по Канту, источник общезначимости эстетических оценок, но опять же никак не критерий художественности самих произведений.

2.

Согласимся для начала, что субъективное удовольствие от искусства как-то связано с объективными качествами произведения, хотя и не сводится к ним. Эстетическое наслаждение только указывает на эти качества, но не удостоверяет само произведение в качестве образца, не конституирует его[1]. Другими словами, получаемое нами наслаждение от искусства не может быть имманентным критерием его художественности и гарантом его качества. Иначе произведение искусства уравнялось бы с любым другим объектом потребления, о котором мы судим как раз на основании получаемого от него удовольствия или пользы. Поэтому Адорно и пишет: «Тот, кто наслаждается произведением искусства как таковым, так сказать конкретно, тот обыватель и невежда...»[2].

Однако для самого Адорно напрашивающееся здесь кантовское «незаинтересованное восприятие» – не последнее слово в понимании искусства, ведь именно под его маской сегодня выступает «эстетическое» наслаждение, а к произведениям искусства возникает квазипотребительский интерес. С другой стороны, в эпоху массмедиа сами предметы потребления приобрели своеобразную художественную форму и их приобретение мотивировано сегодня не только соображениями нужды, пользы и чувственного удовольствия, но и социального престижа, квазиэстетического вкуса и т.д. Более того, продукты массового искусства вообще представляют собой нечто среднее между потребительскими товарами и произведениями искусства. При этом граница между условно материальными и условно духовными потребностями в массовом обществе, которые они соответственно удовлетворяют, не то чтобы исчезла, но скорее переместилась из зоны эстетики и эпистемологии в зону этики и политики. Т.е. «моральные», в широком смысле слова, требования к искусству со стороны общества и преодолевающий этику («политический») ответ на этот запрос со стороны актуального художника стали в современности определяющим критерием и его смысла, и его качества, и, соответственно, источником гетерогенного наслаждения от его восприятия.

Мы исходим из того, что искусство в том виде, в котором его застают представители нашего культурно-цивилизационного времени (от Античности через Возрождение к Новому времени), является результатом фундаментальных социально-политических процессов, выделивших его из ритуальных, религиозных и ремесленных

практик. Но мы не будем углубляться здесь в проблему происхождения искусства, тем более что историцистский подход чреват упрощениями. Для нас исторический характер искусства говорит только о возможности его дальнейшего изменения и возвращения на следующем историческом этапе к органической связи художественных форм с элементами жизненного мира и быта человека, с сохранением сути, обретенной им в модернистскую эпоху автономии, как «самостоятельности формы чувственного опыта» (Ж. Рансьер).

3.

Не очень убедительным на первый взгляд выглядит вывод Адорно, что эстетическое наслаждение «относится ко всей сфере эстетического в целом, нежели к отдельному произведению»[3]. Оно носит, таким образом, более интеллектуальный, чем чувственный характер. С другой стороны, к интеллектуальному удовольствию эстетическое наслаждение также не сводится, иначе оно потеряло бы свою специфичность. Но Адорно говорил об интеллигибельном характере восприятия произведений искусства не столько в смысле кантовской незаинтересованности, сколько в смысле опосредованности его чувственного восприятия некоей идеей. Т.е чувственность выступает не конечным пунктом эстетического удовольствия, а инструментом извлечения «истины», или «правды», открываемой в целом произведения. Ее понимание и обеспечивает, по Адорно, генерализующее наслаждение от искусства, несводимое к восприятию его отдельных чувственных сторон.

В принципе, позиция Адорно по проблеме эстетического наслаждения справедлива только для положения искусства в нашем, современном, мире с характерной для него оторванностью от жизненного мира человека. Причем искусство не столько реагирует на эту ситуацию содержательно и формально, сколько сама эта ситуация конституирует форму современного искусства как относительно автономного социального явления. Другими словами, художник и его произведение в современности испытывают на себе последствия разделения труда и социального отчуждения, но именно это разделение и отчуждение и составляют социально-онтологические условия возникновения феномена современного искусства как такового.

Школьное различение прекрасного *(das Schöne)* и возвышенного *(das Erhabene)* помогло Адорно показать, как субъективное удовольствие от искусства, выступающее якобы фундаментальным основанием эстетической оценки, само управляемо внехудожественными и внеэстетическими механизмами. В этом плане актуальное (квази- и постмодернистское) искусство уже безвозвратно перешло в сферу возвышенного и остается в ней даже тогда, когда пытается сегодня возвращаться к классике с ее «пластичностью», «прекрасными формами» и т.д. Ибо разрыв между идеей и чувственным представлением уже не устраним, по крайней мере в рамках буржуазно-демократического общества. Но соответствующая эстетика, по признанию ее апологетов, не обеспечивает ни чувства прекрасного, ни подлинного чувства возвышенного. Она «заинтересована лишь в новых представлениях, дарующих не удовольствие, но чувство, что непредставимое существует». Не видящий в этом ничего опасного Ж.-Ф. Лиотар вынужден все же признать, что «в отсутствие эстетических критериев остается возможность судить о ценности произведений по приносимому ими доходу», а поставляющее их искусство приспосабливается к любым тенденциям и потребностям, «лишь бы тенденции и потребности обладали покупательной способностью». Современное произведение искусства в качестве возвышенного объекта существует как бы для себя, а не для читателя и зрителя. Поэтому мы скорее растворяемся в нем, нежели с удовольствием потребляем. В этом смысле оно становится аналогом капитала. Пытаясь, согласно своей автономной сущности, сопротивляться капитализации, (пост) модернистское искусство еще стремительнее, чем прежде, обретает сегодня товарную форму.

В той же «Эстетической теории» Адорно высказал очень важную мысль, что само «понятие художественного наслаждения *(Kunstgenuβ)* было скверным компромиссом между двумя сущностями, двумя ипостасями произведения искусства – общественной и противостоящей обществу»[4]. Здесь нужно вспомнить, что автономию искусства Адорно понимал как условие его альтернативности обществу, как критику художественными средствами его несправедливого устройства. Буржуазное общество, по Адорно, не может простить ему до конца этой независимости и внеутилитарности, которые являются главными признаками его антиобщественности. Но общество берет у авангардного искусства реванш, когда в эпоху развитого капитализма придает его беспредметным формам

Андреас Зикманн
«Исключительный. Политика исключенной четверти», карусель вокруг статуи Фридриха II на площади Фридриха, 2007

видимость потребительной стоимости в оболочке художественных товаров, обладающих только ценой. Круг замыкается, и буржуа начинает «наслаждаться» теми формами, которые его дорыночный собрат считал безобразными и отвратительными. Для этого нужно было всего лишь спроецировать авангардную форму на изделия, вызывающие своей материальной стороной чувственное наслаждение, т.е. использовать ее в декоре интерьеров и дизайне предметов буржуазного быта. Элементы излишества, эксцесса и прочего декадентствующего модернизма оказываются полностью подчиненными логике подобного превращения, выражаясь в соответствующих арт-фабрикатах.

Модернистское искусство, отражая в своих беспредметных формах общественное отчуждение и противостоя этим консюмерным тенденциям, постепенно само становится желаемым продуктом и потребляется буржуазией на новом витке оборота символического капитала. Кстати, Адорно, в противоречие с другими своими негативными оценками «эстетического гедонизма» («в ложном мире всякое наслаждение ложно»), усмотрел в своеобразном наслаждении от этого модернистского отрицания источник спасения для искусства, а не всего лишь изощренный способ примирения с реальностью. Он даже считал, что для модернистских произведений здесь сохраняется и потенциал формального развития, и режим резистантности[5].

Однако парадоксальным для самого Адорно результатом такого хода мысли стал вывод, что автономистски понятое искусство не столько предоставляет эффективные инструменты для борьбы с буржуазным обществом, сколько обеспечивает искусству возможность удобно выживать в его условиях самому. Поэтому искусство и заняло у него какую-то «ничейную территорию, заместительницу обитаемой земли», осуществляя своего рода политику non-*interference* и ожидая лучших времен.

Но такая удобная эстетическая «резистантность» модернизма выглядит не менее эфемерной, чем критикуемые Адорно формы *noir art*, застывшие на формальном отрицании в пассивном ожидании возможных социально-политических перемен[6].

Это говорит только о том, что наслаждение от художественного произведения оставляет многих мыслителей в некотором *double-bind* между занижающей искусство развлекательностью и противным его природе аскетизмом. Что является лишь следствием гетерогенной, чувственно-сверхчувственной природы произведения современного искусства вообще, также подобного здесь товару.

4.

Проблема состоит не в том, что без темы удовольствия анализ искусства страдает односторонностью, а в том, что эстетическое наслаждение принципиально отличается от любого субъективного удовольствия (например, от принятия пищи). И отличается оно не столько отсутствием материального интереса, сколько необходимостью разделить его с кем-то другим, чтобы элементарно его получить.

Здесь и возникает момент, который объединяет две наши темы – общественно-исторической природы искусства и приватного характера наслаждения от его восприятия: получение эстетического наслаждения оказывается напрямую связано с другими людьми, с обществом и во многом определяет-

ся его устройством. Ибо именно в обществе формируется «суждение вкуса», которое преимущественно определяет и как бы направляет наше собственное, якобы индивидуальное желание и его псевдосолипсическое удовлетворение. Причем происходит это в разные исторические времена по-разному. Еще Кант признавал, что «наше отношение к произведению искусства зависит от того, как к нему относится другой», но выводил само это отношение из трансцендентальной субъективности, за которой маячил пресловутый буржуазный индивид.

Современность характеризуется выходом на историческую арену феномена масс и приходом в культуру разночинных слоев, вызвавших радикальный передел отношений между материей (жизни) и формой (субъекта) во всех сферах человеческой деятельности.

Эти события открыли перспективу освобождения трудящихся от гнета капиталистического государства и экономики и перспективу социальной реализации коллективных моделей жизни и форм творчества. Искусство, стараясь коррелировать этим процессам и отчасти даже провоцировать их, активно включилось в идеологическую и политическую борьбу. Но здесь-то и начался раскол – буржуазное искусство демократической ориентации безвозвратно перешло в сферу возвышенного, только эстетизируя массу, а советское искусство ориентации государственнической занялось подчинением ее новому закону, односторонне понимая задачу собственной политизации.

В обоих случаях искусство застряло на уровне видимости. Ведь если справедливо, что восстановленный в 30-е гг. в сталинской России неоклассицизм окончательно уклонился от реальности, вернувшись к трехмерной иллюзии («прекрасному»), то верно и то, что продолживший свое развитие на Западе авангард лишь намекал на нее, например, в условной реальности ready-made, сводящейся к видимому представлению «непредставимого» («возвышенному»).

Кстати, Лиотар[7] упустил еще одну модель возвращения утраченной в европейской культуре цельности и непосредственности жизни, которая была реализована в раннереволюционные годы если и не в быту, то на художественной сцене. Я имею в виду исключение им из истории авангарда феномена комфутуризма и производственного искусства. Ибо в 20-е гг. прошлого века был мыслим и третий путь, сопрягавший эстетическое и политическое в жизнестроительной перспективе. И хотя в исторической действительности он не закрепился, проходить мимо него в понимании смысла современного искусства является большой ошибкой.

На наш взгляд, именно недооценка коммунистического (утопического) измерения искусства не позволяет западным интеллектуалам более критично оценить модернистский проект и существенно отличить его от авангарда. Фатальным упущением соответствующих подходов является плохое знакомство с феноменом русского комфутуризма, производственного искусства и фактографии 20-х гг., концептуализация которых представляется нам наиболее насущной задачей философского анализа в области современного искусства.

5.

Возвращаясь к теме удовольствий, можно сказать, что эстетическое наслаждение зависит от того, с кем ты его разделяешь и в каком режиме. Жак Рансьер формулирует эту тему как «разделение чувственного» в социальном поле, занимаясь поиском моделей справедливого распределения труда, творчества, научного открытия, политического действия и обеспечением доступности их результатов для всех[8].

Искусство выступает здесь как экспериментальный полигон для других видов социального опыта в режиме, который Рансьер называет эстетическим. В этом режиме, по Рансьеру, искусство только и может встретиться с трудом и политикой на уровне социального распределения ролей. Речь идет о подлинно демократическом обустройстве общественного пространства, которое делает действенными и зримыми политические решения, творческие акты и трудовые усилия: «Политика начинается тогда, когда те, у кого «нет» времени, так распоряжаются этим необходимым временем, чтобы утвердить себя в качестве насельников общего пространства и показать, что их рты вполне способны испускать общезначимую речь, а не только оповещающий о страданиях голос»[9].

Наиболее адекватным этому типу разделения чувственности и идентификации искусства как раз и явился комавангард, и прежде всего конструктивизм и производственное искусство 20-х гг. По словам того же Рансьера, художественное производство утверждалось в них «как принцип нового разделения чувственного в той степени, в какой оно соединяет в одном и том же понятии тради-

Андреас Зикманн
«Исключительный. Политика исключенной четверти», карусель вокруг статуи Фридриха II на площади Фридриха, 2007

ционно противоположные термины – фабрикующую, изготовительную деятельность и зримость»[10]. Русский комфутуризм, неявно следуя эстетической традиции немецкого романтизма и идеям раннего Маркса, провозгласил выход за пределы искусства как «чистой» деятельности по производству видимостей и фикций и возвращение ее труду, то есть понимание искусства как осмысленного строительства жизни художественными средствами. Причем характерный для производственничества утилитаризм не противоречил ранней футуристической программе с ее отказом от каких-либо компромиссов с капиталистической реальностью в плане ее отражения и эстетизации. Причиной тому было, разумеется, изменение форм самой этой действительности после революции 1917 года. Но в смысловом плане дореволюционный и коммунистический футуризм объединял отказ от ее фигуративной репрезентации в художественной продукции. Только если у беспредметников этот отказ выражался в абстрактных формах видимого, то у производственников – в столь же абстрактных строениях подручного.

Как емко выразил этот переход Рансьер: «Творцы чистых форм так называемой абстрактной живописи смогли превратиться в ремесленников новой советской жизни не из-за диктуемого обстоятельствами подчинения внешней утопии. Дело в том, что нефигуративная чистота картины – ее отвоеванная у трехмерной иллюзии плоскостность – не означала того, что ее хотели заставить означать: концентрации живописного искусства на его единственном материале. Напротив, она свидетельствовала о принадлежности нового живописного жеста поверхности/сопряжению, где сливаются чистое искусство и искусство прикладное, функциональное искусство и искусство символическое, где орнаментальная геометрия превращается в символ внутренней необходимости, а чистота линии становится инструментом установления нового обрамления жизни»[11].

Совершенно справедливы и замечания Рансьера о том, что футуристические манифесты творчества форм самой жизни и выхода за пределы искусства не противоречат его эстетическому режиму и не подтверждают тезис о виновности художественного авангарда в тоталитарном исходе политического революционного проекта. Но для обоснования этих мыслей совершенно необязательно было противопоставлять эстетический авангард политическому и сводить производственничество и конструктивизм к декоративному искусству и дизайну *Arts & Crafts* и *Bauhaus*[12].

Можно говорить о неразделимости двух моделей авангарда – «военно-топографической» и «эстетически-предвосхищающей» – при условии, что их субъектами являются не партийные номенклатурщики и «художники милостью божией», а носители пролетарского сознания и коллективной чувственности, выражающие соответствующий опыт в художественных формах. Выводить же из факта исторического разделения левой «поэтики и политики» их непреодолимую автономность и следующее отсюда противопоставление демократической эстетики революционной левой политике – традиционная слабость буржуазно-либеральной мысли.

Действительность вещи, ее чувственное представление и понятие о нем могут сойтись в произведении искусства, представляющем собой одновременно «полезную», бытовую

вещь только в условиях реального народовластия. Другими словами, чтобы цельность художественных произведений как вещей жизненного мира человека была восстановлена, сами вещи должны быть для начала возвращены их истинным производителям и на уровне средств производства, и на уровне способов их потребления. Эта процедура предполагает изменение самой формы собственности (из частной в коллективную) с соответствующей радикальной трансформацией структур общественного производства, путей желания и способов его удовлетворения.

Поэтому современное протестное и критическое искусство может здесь только указать путь, не подменяя собой процесс политического освобождения. Возврат «к самим вещам» не может быть осуществлен исключительно эстетическими средствами. В частности, художник может лишь указать на нехватку реальности, демонстрируя и критикуя ее превращенные при капитализме формы как способы иллюзорного восполнения утраты вещного единства мира и мнимого преодоления социального отчуждения в отдельно взятом произведении. Но маскировка и легитимация этой утраты в абстрактных формах непредставимого («возвышенного») явно тупиковый путь. Уже хотя бы потому, что капиталистическая система научилась сегодня добиваться консенсуса и в форме символического отрицания собственных ценностей.

Поэтому мы не разделяем оптимизма Рансьера в отношении возможностей эмансипации искусства в условиях современного буржуазного общества, его надежд на спасение, которое ожидается от вырабатываемой якобы в эстетической сфере подлинно демократической модели сообщества. Его неошиллерианство, при всем уважении, все еще исходит из картезианско-кантианского понимания субъективности со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Наслаждение, в том числе и эстетическое, доступно такому субъекту только в мазохистской форме, т.е. в форме фиктивного восполнения невозможной утраты своего божественного прообраза. Утраты, которую он пытается восстановить за счет воображаемого Другого, доступ к благам которого он хотел бы контролировать. Но этот «другой», переворачивая справедливое наблюдение Ж. Лакана, построен по образу этого же самого «я». Следовательно, любовь к нему столь же проблематична, как любовь к идеальному образу «я», в пределе божественному. Провозглашенная европейской культурой непредставимость и даже «смерть» последнего не устраняет самого его места в символической системе буржуазного сознания, позволяя бесконечно подменять места «я» и «другого», маскируя смесью агрессии и жалости к-себе-как-другому равнодушие к реальным другим.

Тот факт, что буржуазный субъект может получать удовольствие только в форме страдания, – всего лишь оттоворка, которую уже десятки лет обыгрывает постмодерн. А благо другого, на пути которого встает наша страсть к саморазрушению, слишком поспешно было бы объяснить метафорой присущего всему сущему мортального инстинкта, о чем предупреждает тот же Лакан[13]. Другими словами, некорректно неудовлетворенность элементарных потребностей миллионов людей подменять неудовлетворимостью избыточных желаний нашего маленького *ego*.

Насколько способны современная теория и искусство выбраться из этих тупиков, поговорим в следующий раз.

Продолжение следует…

08.12.08

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Как выражается Теодор Адорно в своей «Эстетической теории». – М.: «Республика». 2001. С. 26.
[2] Там же. С. 22.
[3] Там же С. 26.
[4] Там же. С. 24.
[5] Там же (Идеал «черноты»). С. 62–63.
[6] Там же. С. 62.
[7] См. его «Moralites postmodernes» (1993).
[8] Рансьер Ж. Разделяя чувственное (СПб., 2007).
[9] Там же. С. 66. «Чтобы имело место эстетическое чувство, недостаточно, чтобы мы находили удовольствие, когда смотрим на них [художников. – И.Ч.] или слушаем. Чтобы имело место искусство, нужны взгляд и мысль, признающие его за таковое» (Там же. С. 53).
[10] Там же. С. 45.
[11] Там же. С. 73.
[12] Там же. С. 31, 78.
[13] Лакан Ж. Этика психоанализа. – М., 2006. С. 275.

Игорь Чубаров
Родился в Курске в 1965 году. Научный сотрудник Института философии РАН. Директор издательства «Логос – Альтера».
Живет в Москве.

ЗАКРЫТАЯ СТРАНИЦА

НИКИТА КАДАН

Материал проиллюстрирован видами экспозиций Центра современного искусства Киева разных лет.

В Киеве умеют быстро забывать. Нескончаемый сегодняшний день празднует независимость от дня вчерашнего и не слишком задумывается о завтрашнем. Долгосрочные стратегии – под подозрением. Опыт прошлого подобен чемодану без ручки. Ощущение исторической протяженности – где-то в области непристойного.

Закрытие Центра современного искусства при Киево-Могилянской академии не стало медийным событием. В нескольких куцых сообщениях было упомянуто, что ЦСИ работал с 1995 года и там проходили выставки Уорхола и Кабакова. Последнее время Центр не баловал прессу информационными поводами и даже не был популярным местом околохудожественной тусовки. Однако тишина эта кажется странной, ввиду значения ЦСИ для развития современного искусства в стране. Хотя, если не брать историческую протяженность в расчет, можно сказать и – «прежнего значения»...

Судьбы многих, если не большинства, обитателей островка украинского современного искусства так или иначе связаны с Центром. Для некоторых личных и художественных биографий эта связь стала определяющей. Ряд художников сделали здесь первые публичные шаги, многие сотрудничали с ЦСИ в течение долгих лет. «Р.Э.П.», собравшись и начав свою деятельность на улицах Киева во время «оранжевых» событий, через короткое время получил поддержку Центра, выставочные залы которого стали открытой для молодых художников мастерской, – с того времени нашу группу много кто считал и считает едва ли не проектом ЦСИ. Затем последовала годовая резиденция, оказавшаяся нашим «инкубационным периодом» и последним большим экспериментом Центра современного искусства, переориентировавшегося в 2005–2008 годах на образовательную работу.

Но – начнем с начала, следуя тексту официальной декларации ЦСИ: «Центр современного искусства Сороса был основан Джорджем Соро-

сом в 1993 году как часть международной сети ЦСИС с целью стимулировать художественную среду, предоставляя возможность художникам, художественным организациям и профессионалам в сфере искусства создавать проекты, принимать участие в выставках современного искусства, получать информацию и налаживать локальные и международные контакты. С февраля 1999 г. Центр продолжает работать уже как независимый Международный благотворительный фонд «Центр современного искусства».

Открыт Центр был в обычной квартире в центре Киева и в 1995 году въехал в здание XVII века, которое принадлежало Киево-Могилянскому монастырскому братству. Первым директором ЦСИ Сороса (до 1997 г.) стала Марта Кузьма. Будучи частью восточноевропейской сети ЦСИС, Центр сориентировался на поддержку современного искусства как составляющей «открытого общества». Основными задачами стали преодоление инерции советского в художественной культуре, институционализация альтернативы местной культурбюрократии, вписывание здешней ситуации в западную, обретшую теперь статус общеевропейской.

Эта программа десоветизации украинского искусства воплотилась в открытии доступа к информации о международном художественном процессе, в поддержке интеграции некоторых украинских художников в западную арт-систему и в установлении, пускай лишь на собственной площадке, интернациональных правил организации и показа художественных проектов. Государственные институции культуры, мало поменявшиеся с советского времени, встретили деятельность ЦСИС с молчаливым неодобрением, но их было легко проигнорировать – поток соросовских денег обеспечивал высокую степень автономности. Поскольку местного рынка искусства почти не существовало, замену благам Союза художников (раздаваемым в ответ на лояльность) могла составить только поддержка от ЦСИ Сороса. Таким образом, художественному сообществу была наглядно показана альтернатива: консервативная, бюрократизированная официальная система искусства – с кислым лицом и сомнительным будущим, – и молодой, богатый, прогрессивный соросовский Центр, энергично пропагандирующий западную «норму». «В стране будто идет конкурс между традиционным и современным искусством», – говорила Марта Кузьма[1]. По словам следующего директора ЦСИ (1997–2005) Юрия Онуха, «сегодняшняя позиция художника, который говорит «дай!», является достаточно абсурдной. В Америке художники, которые не могут продавать свои произведения, зарабатывают другой работой. В Украине все по-старому, каждый хочет, чтобы художественный комбинат продолжал существовать»[2].

Но в то время, как область государственной поддержки искусства осталась в руках чиновников старой формации, вся публичная сфера продолжала стремительно меняться, сжимаясь под натиском освобожденных частных интересов, пытаясь уподобиться победившим либерально-демократическим формам и производя, в результате, жестокие карикатуры на них. Полновластно утверждала себя новая коммодифицированная культура. Но ни культурная политика государства, ни художественные ориентиры нового правящего класса еще не оформились вполне и, конечно, не включали современное искусство, пропагандируемое ЦСИ. «Я не вижу в Украине организации или мецената, который бы предоставлял возможность развиваться современному искусству, нет корпорации, которая открыла бы отделение, такой, как Филипп Моррис или другие, за границей», – говорила Марта Кузьма[3].

Центр, работая в динамично меняющейся социальной среде, занял активную позицию, стремясь внедрить современное искусство – в его международном понимании – в широкий общественный обиход. Проекты художников поддерживались грантами, в Киев приезжали с лекциями Джермано Челант, Бонито Олива, Маргарита и Виктор Тупицыны, проводились масштабные выставки Янниса Кунеллиса и Йозефа Бойса, Ильи Кабакова и Джозефа Кошута, Била Виола и Тони Оуслера. Также – почти всех ключевых украинских художников «поколения-1987». В соответствии со стратегией Центра, его работа должна была приносить результаты не только в его стенах и не только в столице. Выставки в галерее ЦСИ были наиболее заметной, но далеко не единственной частью его деятельности. Юрий Онух: «<...> галерея является де-факто лучшей в Украине, самой профессиональной и на самом высоком уровне репрезентирует Украину – этому можно радоваться, но это в то же время настораживает. Ведь задача Центра не в том, чтобы стать такой галереей, его миссия – способствовать развитию творческих ситуаций вне этого места»[4]. Многие из молодых людей, стажировавшихся в ЦСИ, продолжили деятельность в области современного искусства в Киеве и в регионах. При Центре была открыта Медиалаборатория, поддерживающая реализацию проектов с использованием новых на то время медиа. ЦСИ собрал крупнейшую в стране библиотеку, посвященную современному искусству, и архив видеодокументов.

Со временем популяризаторская практика Центра современного искусства стала приносить результаты. На сцене появлялись новые художники, кураторы, критики. ЦСИ посещало множество людей, в первую очередь студенческая молодежь, кроме прочего потому, что Центр находился на территории одного из крупнейших университетов страны. Выставки ЦСИ освещались в ежедневных новостях. Современное искусство набирало популярность среди разных слоев общества. Часто вернисажи в Центре оказыва-

лись фоном для событий светской хроники. Возникло несколько коммерческих галерей современного искусства и пара специализированных изданий – последние, впрочем, не прожили долго.

В самом конце 90-х щедрый поток сорosовского финансирования начал иссякать. Центр превратился в независимый фонд и стал именоваться «Центр современного искусства при Национальном университете «Киево-Могилянская академия». Еще несколько лет фонд Джорджа Сороса «Возрождение» выделял Центру деньги, однако актуальным стал вопрос поиска альтернативных источников финансов. Киевляне по привычке называли ЦСИ «Центром Сороса» до самого конца, хотя с 1999-го это уже было неверно.

В первые годы нового века Центр современного искусства продолжал оставаться ключевой художественной институцией, в образе уже не самоуверенного культурного колонизатора, но терпеливого просветителя. Тусовка в основном переместилась в коммерческие галереи. Музеи, муниципальные выставочные залы, вся система художественного образования остались под контролем консерваторов, которые мало поменялись с прежнего времени, разве что их охранительная риторика приобрела выраженную националистическую окраску. Государство поддержало художников-почвенников, авторы, называющие себя «актуальными», добились, наконец, внимания к себе со стороны местной буржуазии. Художественное поколение, вышедшее на сцену в 80-х, заняло относительно стабильную общественную позицию. Центр по-прежнему демонстрировал ориентацию на глубокие преобразования и готовность к долгому пути к ним. Велись дидактические программы, хотя полноценное сотрудничество с учебными заведениями, даже с самой Киево-Могилянской академией, наладить не удалось. ЦСИ открыл первую в Украине резиденционную программу, пригласив нашу группу, – это я упоминал в начале статьи.

Эта инициатива была достаточно радикальной в первую очередь для самого Центра – в институции со строгим графиком работы и небольшим штатом сотрудников в течение года постоянно работали, общались и отдыхали около двадцати молодых художников. Через год после окончания резиденции, в начале 2007-го, ЦСИ поддержал нашу кураторскую программу «Штаб», в рамках которой был организован «Проект сообществ», наиболее масштабно охвативший активность украинских молодежных художественных групп. Тогда же Центр современного искусства объявил главным направлением своей работы процессуальные нерепрезентативные проекты, резиденции, образовательную деятельность. Молодые художники «поколения-2004» и зрители той же генерации стали целевой группой работы ЦСИ.

К этому времени финансовое положение Центра стало очень тяжелым. По воспоминаниям сотрудницы ЦСИ Олеси Островской-Лютой: «<...> в течение лет Центр страдал от резкого уменьшения финансирования, финансового голода, но внутри Центра считалось, что нужно сделать возможное и невозможное, чтобы каждый проект был реализован профессионально. Со стороны очень сложно было поверить, что ЦСИ – обедневшая институция с уникальными знаниями, контактами и командой, но очень плохим финансированием. Короче говоря, ЦСИ казался гораздо богаче, чем был на самом деле. И это в конце концов ударило по Центру бумерангом: ни один грантодатель или меценат не готов был поддерживать кажущуюся богатой институцию с именем миллионера Сороса в названии».

В период работы последнего директора Центра (2005–2008) Юлии Вагановой ЦСИ словно самим присутствием являл критическую позицию по отношению к «торговле воздухом», ставшей одним из основных промыслов на местной сцене. Немасштабные, незрелищные, часто предназначенные для небольшой аудитории проекты Центра современного искусства резко контрастировали с киевским окружением, живущим и воспроизводящем себя в ритме периодических однообразных показов. Принципы и методы работы ЦСИ – все те же западные/международные нормативы – ставили под сомнение новоиспеченные локальные иерархии и статусы. Неудивительно, что Центр стал объектом многочисленных нападок. Странно, что нападавшие не осознавали роли Центра в формировании той среды, от имени которой они выступали.

С самого начала ЦСИ Сороса представлял в Украине западный художественный контекст в целом, не акцентируя его многомерность и внутреннюю диалектику. В то же время Центр действовал именно как публичная институция, ориентированная на поддержку некоммерческого, критического, экспериментального искусства, наделенная экспертной функцией и противостоящая всевластию рынка в художественном пространстве. Однако в отсутствие местного рынка искусства против ЦСИ и представленной им системы ценностей выступил лишь «смешной враг» – карлик постсоветской культурной бюрократии. Особенности искусства

коммерческого и критического не могли быть в полной мере считанными в этой ситуации. Современное искусство было преподнесено и принято как бонус к пакету неолиберальных нововведений. Дифференциация, как считалось, – дело будущего. Центр стремился как можно шире популяризировать предмет современного искусства и увлечь им потенциальных местных инвесторов. И, несомненно, сегодняшний массовый интерес к этому предмету – результат усилий ЦСИ. Однако интерес этот наделен своеобразными локальными чертами. Современное искусство живет в Украине, в основном в центральных районах Киева, как ремесленная практика, не нуждающаяся в теории, вне диалога с мировым искусством. Диалог этот заменен внешним уподоблением – как существует современная салонная живопись, напоминающая, например, фовизм, так существуют и произведения в стиле «актуального искусства». Художественная продукция, выставленная в галереях, – в основном живописные работы с анекдотическими или наигранно-инфантильными сюжетами, – ориентирована на вкусы новых местных покупателей. Иногда организуются фестивали, для которых подобные работы собираются в одном месте в большом количестве. Фестивали эти призваны поддержать общественный интерес к искусству и приподнятое настроение в художественной среде. Общую стилистику киевской галерейной жизни можно определить как «евроремонт» – провинциальный шик из недолговечных материалов.

Кроме коммерческих галерей, современное искусство в Киеве представляет художественный центр Виктора Пинчука. Открытый в 2006 году, этот центр демонстрирует работы художников-звезд, таких, как Такеши Мураками и Дэмиан Херст, Марико Мори и Андреас Гурски. Все это, естественно, сопровождает интенсивная массмедийная реклама. У дверей PinchukArtCentre, расположенного в торгово-развлекательном комплексе «Арена-сити», почти постоянно стоит длинная очередь.

Итак, современное искусство в Украине, отверженное государственными институциями, после окончания западного финансирования нашло защиту у местного капитала. Для многих украинских художников это оказалось достаточно комфортным. Многие были рады избавиться от репрессивности международных правил игры, не ясно как относящихся к здешним реалиям. Позиция современного искусства в общественной жизни оказалась полностью адекватной положению страны, не поспешившей влиться в западный мир, как многие восточноевропейские страны-соседи, но и не выбравшей изоляционистский «собственный путь». Социальной ролью этого искусства стала орнаментация жизни украинских богатых «под Запад», местом пребывания – область излишка.

Но существует, как всегда, и возможность чего-то другого. Эту возможность содержит в себе, как и должно, молодое искусство. «Поколение-2004», нащупывающее собственную общность, предпочло критическое искусство декоративно-развлекательному. Часть молодых художников работает в провинциях, вдалеке от киевской ситуации. Несколько – выставляются за рубежом гораздо чаще, чем в Украине. Большинство ведет себя неуживчиво в пространствах частного владения искусством и обращается к публичным интервенциям, создает *artist run spaces* или же анализирует в своих работах местную художественную систему, сравнивая ее с интернациональной и задавая вопросы о роли и статусе художественных институций в обществе. Эти художники склонны к групповой работе и тематизации собственной практики пребывания вместе. Они выбиваются из принятой на местной сцене модели поведения, выбирая критическую позицию вместо конформизма, горизонтальные связи вместо самодельных иерархий, доверие и дружбу вместо конкурентной борьбы. Они способны на идеализм, который может принимать формы политической ангажированности, добровольной маргинальности или противостояния конъюнктуре. Еще они оптимисты.

Долгосрочная программа Центра современного искусства вызвала к жизни много новых инициатив. Стратегия ЦСИ вросла, вошла, растворилась в них, обретя, таким образом, продолжение после смерти институции. Последние средства Центра ушли именно на «создание творческих ситуаций» вне его стен. Покидая украинскую художественную сцену, ЦСИ остался верным продекларированной миссии «одновременно быть катализатором изменений и продолжать традицию». Уходящая институция вложила свой опыт, ресурсы, биографический капитал в возможность обновления художественной среды. Воплощающие эту возможность художники столкнулись сегодня с новыми вызовами. С исчезновением ЦСИ на здешней сцене всецело доминировать начинают формы частного владения и поддержки искусства, его инструментализации в разнообразных корпоративных проектах «связей с общественностью» и его коммерческого ангажемента. Местечковый китч «для внутреннего пользования» нашел общий язык с китчем гло-

бализированным, а государственные функционеры-консерваторы – с функционерами индустрии зрелищ.

В ответ младшее поколение украинских художников создает и сохраняет собственные «автономные зоны» интеллектуального поиска, коммуникации, жизненного эксперимента. Сформировавшись в период массовых уличных выступлений, стихийной самоорганизации, широкого протестного движения, новое поколение использует принципы низовой демократии. Эти принципы говорят как через произведения художников, так и через методы их работы в группах, организации выставок, через практику самообразования и взаимной помощи. В то время как территория культуры успешно разделена государственной властью и рынком, высказывание молодых художников обращено к социальной сфере, к пространству общего, которое противостоит тотальности приватизации.

Почти пятнадцать лет Центр современного искусства определял очень многое в художественной жизни страны. Сегодня мы переворачиваем эту страницу. Будет жаль, если закрытие ЦСИ не станет в художественном сообществе Украины поводом к дискуссии о методах работы в новых условиях, о задачах институции и том особенном месте, которое она занимает, о ее отношениях с государством и рынком искусства и ее специфической автономности. Долгое время ЦСИ был практически единственной негосударственной публичной институцией, профессионально работающей с современным искусством и включенной в международную художественную систему. Центр мог взять на себя независимую экспертную функцию по отношению к украинскому художественному процессу. Сможет ли теперь этот процесс регулироваться лишь рынком? – сомнительно. Смогут ли государственные институции искусства в своем сегодняшнем состоянии стать экспертами и произвести систему ценностей, авторитетную и для рынка в том числе? – смешно.

Ко времени завершения этого текста, задуманного как некролог, стало известно, что руководство Киево-Могилянской Академии, уже долгое время относившееся к ЦСИ как к паразиту на теле учебного заведения, все же предоставило Благотворительному фонду «Центр современного искусства», возможность некоторое время использовать прежнее офисное помещение. До того, как выставочные залы Центра превратятся в еще одно помещение библиотеки Академии, там, возможно, будут организованы несколько художественных проектов. Впрочем, и в самом ЦСИ и вне его это весьма неопределенное «некоторое время» воспринимается как, скорее всего недолгий, отрезок посмертной жизни.

Очевидно, жизнь «после ЦСИ» требует новой модели институции (институций) для Украины. Инициатива должна прийти из самого художественного сообщества. Здесь возникают новые вопросы. Способна ли художественная институция стать специализированным местом производства интеллектуальных новаций и в то же время местом, где результаты этого производства становятся общедоступными? Возможно ли, чтобы институция играла активную роль в социальных процессах, не попадая в зависимость от рынка и власти? Может ли критическое искусство функционировать в системе институций, не теряя соответствия собственным задачам? И может ли художественная институция стать живой частью общего пространства? На следующей странице нам предстоит дать ответы.

ПРИМЕЧАНИЯ

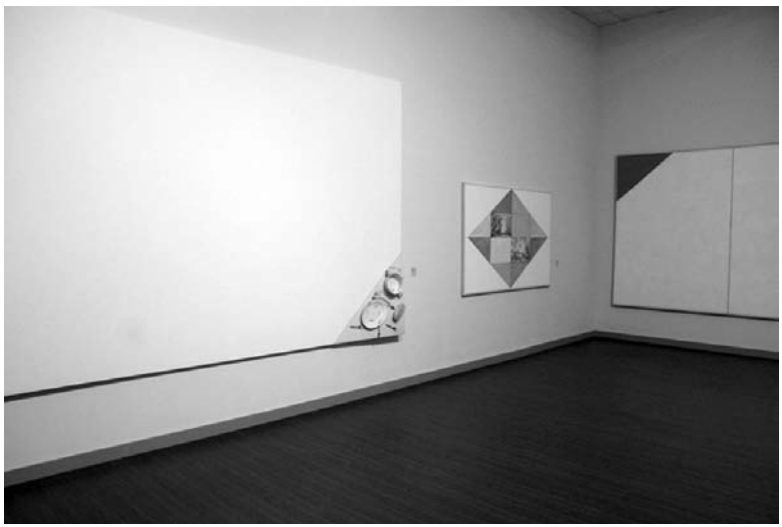
[1] См.: интервью Марты Кузьмы журналу «Четверг», № 13, 2001 г., на: http://chetver.com.ua/n13/
[2] См.: интервью Юрия Онуха журналу «Четверг», там же.
[3] См.: интервью Марты Кузьмы, там же.
[4] См.: интервью Юрия Онуха, там же.

Никита Кадан
Родился в Киеве в 1982 году. Художник. Член группы «Р.Э.П.». Соучредитель программы «Штаб» в Центре современного искусства при НаУКМА.
Живет в Киеве.

В РЕТРОСПЕКТИВУ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ

ИЛЬЯ И ЭМИЛИЯ КАБАКОВЫ. МОСКОВСКАЯ РЕТРОСПЕКТИВА. ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА; ЦЕНТР СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ «ГАРАЖ»; ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ВИНЗАВОД; ГАЛЕРЕЯ М&Ю ГЕЛЬМАН, МОСКВА. 16.09.08–15.10.08

ВИКТОР ТУПИЦЫН



Материал проиллюстрирован видами экспозиции «Альтернативная история искусства» и инсталляции «Красный вагон» Ильи и Эмилии Кабаковых

В каждой ретроспективе есть что-то имперское. В частности, претензия на тотальность. Выставочные экспонаты путешествуют из пунктов А и Б в пункт В, чтобы хотя бы на время создать иллюзию территориальной целостности. В случае ретроспективной выставки Ильи и Эмилии Кабаковых этого не произошло благодаря «феодальной раздробленности» объектов и инсталляций, выставленных порознь: «*The Gates*» («Ворота») в Пушкинском музее на Волхонке; «Жизнь мух», «Туалет» и «Игра в теннис» на Винзаводе; «Альтернативная история искусства» и «Красный вагон» в Гараж-центре современной культуры на ул. Образцова.

Инсталляция в Пушкинском музее – своего рода прогресс, т.к. в начале девяностых годов эта институция отказала Кабакову в выставке по причине того, что он – по мнению администрации – «способен загрязнить храм искусства»[1]. Позднее «храм» был действительно загрязнен, но злоумышленником оказался не Кабаков, а Бренер, наложивший кучу говна у картины Ван Гога. Учитывая копрофобию служителей «храма», инсталляцию «Туалет» разместили на почтительном расстоянии от Волхонки – на Винзаводе. Однако именно Пушкинский музей мог бы придать этой инсталляции трансгрессивный смысл.

«Советский Союз, – говорит Кабаков, – штамповал персонажи типа Маугли, каждый из которых отличался, с одной стороны, большой любовью к культуре и желанием в ней поучаствовать, а с другой – неспособностью сделать что-либо на высоком уровне. Это не хам (т.к. испытывает пиетет перед культурой), но и не бешеный новатор типа Маяковского. Хотя он знает, что где-то есть великая культура и великая жизнь, в его собачьей конуре ничего подобного не происходит. Но он стоит у дверей, стоит у забора и всё время всматривается в освещенные окна консерватории».

Россия, по словам Кабакова, «так и не вышла из девятнадцатого века. Его плюсы и минусы никогда не были преодолены – ни в историческом, ни в экономическом, ни в эстетическом планах. Более того, их не подвергли критическому переосмыслению. Как священные животные, они были перенесены – практически в нетронутом виде – из девятнадцатого века в двадцатый, где они прекрасно устроились и играли доминирующую роль как в жизни, так и в культуре. Их не коснулась ни демократия, ни модернизация. Всё осталось на уровне царизма»[2].

От себя добавлю, что на территории бывшего Советского Союза «Бастилия» так и не была разрушена даже на символическом уровне. Да, пластическая операция прошла без кровопролития, но из-под новой идентичности выглядывает что-то до боли знакомое. Россия не порвала с самой собой – со своим имперским прошлым, царским и сталинским. И поскольку она не смогла от него дистанцироваться, за нее это делают другие, и в частности «*break-*

away republics» – страны, входившие в состав советской империи, ее сателлиты[3]. Триумфатор – конкурирующая империя: ее преимущество перед оппонентом в том, что сонмы юристов, защищающих политику сильных мира сего с целью придать ей юридическую вменяемость (или иллюзию этой вменяемости), защищают по ходу дела и права граждан. В России политики, чиновники и бизнесмены произносят слова и, соответственно, совершают поступки, которые «в ряде случаев» не согласуются с законом (например, с международным правом), и чаще всего потому, что армия квалифицированных юристов не задействована в структуру власти. Легитимацией ее языка должны заниматься наемные профессионалы. С их точки зрения, разговоры об отсутствии (или наличии) демократии – «пустой звук». Демократия – утопия, ее нет нигде. Вся надежда на независимость (некоррумпированность) судебных инстанций. То, что внушает опасения, – это имперскость без правовых норм и, более того, без правовых иллюзий.

***

В экспозиции «*The Gates*» главным структурным элементом является дверной проем. «Всякое литературное описание предполагает определенный взгляд. Создается впечатление, что, приступая к описанию, повествователь усаживается у [дверной или оконной] рамы, причем не столько для того, чтобы лучше видеть, сколько затем, чтобы сама рама упорядочила то, что он видит: зрелище создается проемом». Это я цитирую «*S/Z*» Ролана Барта, а именно – главу «Картина как модель», предрешившую название книги Ива-Алана Буа. Когда-то я написал небольшой этюд по поводу аналогии между бальзаковской Замбинеллой – буквой «*Z*» в сочетании *S/Z*, где «*S*» означает Сарразин (имя скульптора, влюбленного в Замбинеллу и не знавшего, что она – он), и *Dil*, героиней (или, вернее, героем) фильма Нила Джордана «*The Crying Game*».

«*S/Z*» – совершенная книга. Совершенная «по-честному». Но именно в этом ее слабость. Нельзя демонстрировать (или внушать) себе и другим: «я – совершенный семиолог», или «я – совершенный критик», или «я – тот, кто довел до совершенства некоторую ограниченную область знания или художественный проект». Надо претендовать на всё сразу (на всеобщность). Иначе – ты удобный материал для апроприации под предлогом расширения коммуникационного кода. Типичный пример – Славой Жижек, который как бы «всё и вся в одном лице»: лакановский психоаналитик, философ, филолог, политический комментатор, рассказчик анекдотов, киновед, историк и т.п. Другая крайность – Илья Кабаков с его «тотальными инсталляциями».

В одном из своих ранних текстов Кабаков утверждает, что «речевое облако не тотально, а имеет края». Для него, как и для Адорно, тотальность (например, речевая тотальность) не идентична самой себе. Предрасположенность Кабакова к фрагментации наводит на мысль, что чуждый ему термин «тотальная инсталляция» был предложен Борисом Гройсом, автором книг «*Gesamtkunstwerk* Сталин» (1988) и «Коммунистический постскриптум» (2007). Дефицит убедительности компенсируется в них театрально-скандальными лозунгами типа: Малевич=Сталин; каждый советский руководитель=философ и т.д. Гройс подпитывается отрицательной реакцией в свой адрес – упреками в незнании исторического материала, а также обвинениями в эстрадности и спектакулярности, и, чем больше его ругают, тем известнее он становится среди читателей, которые не привыкли дистанцироваться от текста *(«alienation effect»)* и которых, естественно, большинство. В спектакулярно-ангажированном мире это «работает» в том смысле, что отрицание *(negation)* воспринимается как рекламный трюк, способствующий превращению «жертвы» в «героя», и Гройс мастерски *подставлял* и продолжает *подставлять* себя «резкой, но справедливой критике» со стороны недальновидных коллег, дабы постоянно воспроизводить прибавочную стоимость успеха. Осознание того, что в спектакулярных режимах отрицание – самоотрицающий (т.е. аффирмативный) феномен, единственное философское достижение Гройса (за вычетом книги «О новом», написанной им «по-честному» – как «*S/Z*»). Замечу, что мои критические ремарки в адрес Гройса касаются в основном двух публикаций («*Gesamtkunstwerk* Сталин» и «Коммунистический постскриптум») и не распространяются на его сотрудничество с Кабаковым, которое я расцениваю как позитивное. Особенно на фоне других коллабораций, не способствовавших успеху Кабакова на американской художественной сцене. Среди тех, кто (помимо Гройса) постоянно участвует в его проектах, – Роберт Сторр, художник, куратор и критик, известный своими нападками на интеллектуалов и теоретиков культуры. И это при том, что сам Кабаков – интеллектуал и теоретик. Так или иначе, заговор молчания в отно-

шении Кабакова со стороны нью-йоркской интеллектуальной элиты во многом объясняется нависшей над ним тенью Сторра.

Кабаков не отрицает, что искусство инсталляции граничит с ортодоксией – с тем, что Вальтер Беньямин однажды упрекнул в «паразитической зависимости от ритуала». С точки зрения Кабакова, центр тяжести за последнее время сместился с отношений между искусством и жизнью на отношения между культурой и ритуалом. По его мнению, метафора инсталляции чрезвычайно чувствительна к этим изменениям[4]. Последнее объясняется тем фактом, что в 1990-х годах идиоматические визуальные практики не только отказались от критической ответственности, но также смирились с поражением авангарда в противоборстве с многочисленными разновидностями метанарратива (такими, как индустрия культуры, медиа, мода и т. д.). Идиоматический жест обнищал, став намного дешевле трюизма[5], и если представители арт-мира окажутся неспособными переопределить свою функцию в обществе, то всё, что их ожидает, это превращение в секту, в тайный культ, вершащий свои уцененные ритуалы в темных, сырых углах – на периферии культуры. Еще один «вариант» – трансфигурация, в результате которой автономное искусство становится «камер-юнкером». И это при том, что от камер-юнкера до Риголетто – один шаг[6].

Не исключено, что Кабаков привез свои инсталляции в Москву, чтобы показать их изначальному (инфра-коммунальному) зрителю, не сумевшему к ним приобщиться в те годы, когда художник всё еще жил и работал в Москве. Вопрос: готова ли сегодняшняя аудитория к компенсации, ожидаемой от нее Кабаковым, т.е. к адекватному восприятию его инсталляций, рассчитанных на коммунальное зрение? И если да, то в каком оптическом режиме — в режиме индивидуальной перцепции или «отсроченного» коммунального зрения, которое если и можно восстановить, то непонятно зачем и какими средствами? Или же нам, подобно Гуссерлю, надлежит верить, что «какими бы разнородными ни были сущностные структуры конституированных языков и культур, перевод в принципе есть задача возможная»[7]. Эту возможность Гуссерль выводил из существования «нередуцируемого горизонта», общего любым эмпирическим контекстам. Остается выяснить, какие потери влечет за собой реконтекстуализация, т.е. перевод коллективных шаблонов зрения на «язык» приватного созерцания.

В настоящее время, отвечая на вопрос «Какой была коммунальная жизнь в советской России?», просвещенный зритель мысленно отсылает себя не к историческим или литературным источникам (тем более, что их нет или почти нет), а к инсталляциям Кабакова. Т.е. в качестве «первосцены» выступает теперь не сама коммунальная жизнь, а ее художественный образ, созданный в ранних инсталляциях Кабакова конца 80-х – начала 90-х годов. Таков итоговый баланс выставочного марафона, в результате которого художнику удалось то, чего не смогли сделать другие гастролеры из России. Впрочем, везде-сущность Кабакова на подмостках европейской и, в меньшей степени, американской индустрии культуры повышает его уязвимость. Речь идет о «возмездии» за повышенное внимание, которого художник удостаивался на гребне своей популярности. Этот пик пришелся на предыдущее десятилетие, и теперь, в момент подведения итогов, назрела необходимость в критической (а не только экстатической) оценке его наследия.

Дебютом Кабакова в галерее Рональда Фельдмана (Нью-Йорк,1988) была выставка «Десять персонажей». В книге «Коммунальный (пост)модернизм» (1998) я назвал автора «Десяти персонажей» шизохамелеоном, прячущим себя за легионами «подставных лиц». Фрейд определял это как «*self-splitting in repression*» – самораспепление, связанное с желанием «психического субъекта» (в данном случае Кабакова) оградить себя от любой возможности оказаться «засвеченным», что вполне объяснимо, учитывая перманентное давление советских руководителей («философов», по определению Гройса) на альтернативных художников. В беседе с Кабаковым, которую я записал вскоре после открытия выставки, он сказал следующее: «В детстве меня колотили не переставая, сначала папаша – беспощадно, а потом одноклассники в школе. И вот получилось, как у барона Мюнхгаузена**:** он однажды так сильно лупил лису, что она выскочила из своей шкуры и побежала голая. Я давно выскочил из самого себя»[8]. Последующие метаморфозы «человека без кожи» могут рассматриваться с двух точек зрения: во-первых, это попытка вернуть утраченную оболочку и, во-вторых, – возможность обрести новую. Сотни обличий и масок были примерены (*mimesis*) и отвергнуты (*epochè*): их «отступление и возвращение» – главная интрига творчества Кабакова.

Что касается *epochè*, то именно с ним сопряжено (у Кабакова) столь

бескомпромиссное настаивание на категории идентичности, именуемой мусором. Отказываясь даровать речи онтологический статус, он не придает «ни одному из голосов иных, высших значений. Они как бы все – в большой общей помойке. От философа или знатока духовных видений до бормотания Марьи Ивановны, которая вынесла ведро, – тексты аннигилируют. Получается шум. Все, что человек сказал, – это коммунальный текст, и с ним я могу обращаться, как с мусором»[9]. Мусор – не только антитеза кантовского Возвышенного *(Sublime),* но и его обрамление: сходной «о*кант*овке» Кант был подвергнут Лаканом в его *«Kant avec Sade»,* 1966. Та же тема прослеживается в инсталляции «Красный вагон» (Дюссельдорф, *Kunsthalle,* 1992), представляющей собой подобие Ноева ковчега, в который упаковано прошлое. Коммунальный мрак противопоставляется ярко освещенному урбанистическому пейзажу, наделенному надкоммунальной прозрачностью. Соседство возвышенного *(high, sublime)* с профанным *(low, counter-sublime),* с предметами быта или «коммунальной фактурой», включающей в себя зрителей-пассажиров, указывает на универсальность (и даже всеобщность) модели мира-как-инсталляции. Как в этом, так и в других случаях апелляция к советскому прошлому – объединяющий фактор. Идея объединяющего фактора нашла преломление в выставке «Жизнь мух» *(Kolnischer Kunstverein, 1992),* где фраза «всё схвачено» распространялась на экономику, финансы, политику и искусство. Общность с «Монадологией» Лейбница самоочевидна, тем более что поведенческие стратегии мух аналогичны (с точки зрения Кабакова) «эсталогическому»[10] охвату всех отраслей знания.

Инсталляция – визуальная метафора, которую Кабаков выбирает в качестве психической защиты. Он планирует реинсталлировать если не само прошлое, то его конструкт, инспирированный двумя «архитектурными» принципами — *epoché* и *mimesis.* В наиболее предельной форме эти принципы были воплощены на Документе IX, где пристрастие к «тотальной» инсталляции побудило Кабакова совместить общественный туалет с коммунальным жилым пространством. По всей видимости, баланс между упомянутыми принципами изменился в том отношении, что воспоминания сделались сюрреалистичными. Создавалось впечатление, что психический защитный механизм преодолел притяжение всего, что его взрастило. Отчасти это обусловлено длительным пребыванием на Западе: образ вчерашнего дня, сконструированный сегодня, приобрел оттенок симптома, а нехватка «свежего прошлого» привела к контаминации «истоков». Не исключено, что утрированные репрезентации необходимы художнику хотя бы потому, что они (искусственно) порождают необходимость в другом, новом цикле психической защиты.

Помню, как при пересечении границы в Бресте (1975 г.) были конфискованы мои бумаги – незаконченные статьи, стихи и т.п. Оплакивание потери продолжалось несколько лет. Теперь я с благодарностью (как ангела-хранителя) вспоминаю брестского пограничника, чье своевременное вмешательство избавило меня от опрометчивых публикаций всего этого вздора в каких-нибудь эмигрантских изданиях. Но если бы мой архивный мусор всё же остался при мне, то рецепт Кабакова, а именно «препоручительство авторства персонажу», был бы единственным выходом из положения.

В 2004 году, обсуждая со мной проект «Альтернативной истории искусства», Кабаков поинтересовался, «смогут ли Розенталь и Спивак войти в историю в качестве полноправных художников». Я ответил, что нет, поскольку искусство, лишенное реального временного контекста (реального прошлого), не обладает исторической интенсивностью. Чтобы ее обрести, нужно предварительно (а не постфактум) общаться с коллегами, участвовать в выставках, оказывать влияние на современников и т.д. Прошлое нельзя воссоздать по образу и подобию вымысла, а если и можно, то только ценой утраты онтогеничности. Онтогеничной является фактография, благодаря которой прошлому гарантирована прописка в той или иной контекстуальной нише. Наличие такой ниши – необходимое условие для дальнейшей реконтекстуализации. Выставка в Гараж-центре подтвердила мои опасения: всё, что я там увидел, обладало нулевым уровнем интенсивности. Более того, это была бледная тень (*spectre*) концептуализма, интегрированного в индустрию культуры[11].

По словам Андрея Монастырского, «критик, высказывающийся о Кабакове, но не знающий весь объем его творчества, наверняка оказывается в положении одного из кабаковских персонажей». Хотя я знаю его творчество в полном объеме, мне тем не менее не избежать «положения», о котором говорит Монастырский. «Принцип дистанцирования, – объясняет он, – свойствен

'текстовой' части московской концептуальной школы 70–90-х годов. Я имею в виду прежде всего 'Коллективные действия' и 'Медгерменевтику', которых в этом смысле вполне можно назвать учениками Кабакова и его продолжателями. Лично я всегда считал Кабакова, наравне с Кейджем, своим учителем»[12]. Мне остается только согласиться с Андреем, учитывая, что опыт работы с Кабаковым и возможность обсуждать с ним его проекты – невероятная привилегия: когда мы с Ильей записывали наши беседы, меня всякий раз поражали масштабы его дарования, его креативная мощь. То же самое я мог бы сказать о его искусстве. Для всех, кто им занимается, соавторство Ильи и Эмилии Кабаковых – лабиринт, из которого нет выхода из-за ошибок и разночтений, наводняющих публикации последних лет, включая их собственные. Когда, например, работы Кабакова, созданные в 80-х годах или в первой половине 90-х, атрибутируются двум авторам, это воспринимается (в лучшем случае) как легкомыслие[13]. Какой бы ни была их собственная версия (версия Кабаковых), она не может выстраиваться без соблюдения принципа когерентности. Каждый из нас готов пригреть у себя на груди любую внятную фактографию их коллаборации, лишь бы они соблаговолили нас с ней ознакомить.

Согласно каталогу-*raisonné*, Кабаков начал сотрудничать с женой Эмилией в 1997 году. Но по моим расчетам это произошло несколько раньше – в 1995 году, на биеннале в Стамбуле. По возвращении Илья показал мне слайды представленных там работ, и я сразу же почувствовал, что это не совсем он (т.е. не только он). Мы никогда не обсуждали деталей, связанных с их соавторством, но еще в начале 1990-х годов, когда *молодожены* пригласили нас посетить только что купленный ими лофт, Эмилия рассказала значимую (как потом оказалось) историю – историю переезда со старой квартиры на новую: «Подхожу я к лифту – он не работает. А у меня в одной руке чемодан золота, в другой – чемодан серебра».

Спустя годы, стало понятно, что Эмилия предсказала будущее концептуального искусства в России, а именно публикацию двух книг, посвященных концептуализму и акционизму, – «золотой» и «серебряной». Обе книги («чемодан золота» и «чемодан серебра») выпущены издательством WAM.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Информация Кабакова. Ее достоверность подтвердилась демонстративным отсутствием представителей музейной номенклатуры (Антоновой, Автономовой и т.п.) на открытии выставки «The Gates».

[2] Илья Кабаков. «Театр сознания». Беседа с Виктором Тупицыным и Маргаритой Тупицыной. См.: Виктор Тупицын. «Глазное яблоко раздора». – М.: НЛО, 2006. С. 181.

[3] Новая парадигма персонажности, разработанная Кабаковым в серии «Альтернативная история искусства», могла бы помочь России переложить ответственность с себя на «себя как персонаж».

*[4] См.: В. Тупицын. «*Другое *искусства». – М.: Ad Marginem, 1997.*

[5] То же самое можно сказать о медиальных практиках. Если когда-то целью политического репортажа было установление истины и разоблачение лжи, то теперь всё зависит от того, какой из этих товаров выгоднее продать.

[6] Муза – это и Натали, и Джильда, а «камер-юнкер» – смесь художника с придворным шутом, в то время как царский (или Мантуанский) двор перенесен на Рублевское шоссе.

[7] Эдмунд Гуссерль. Начало геометрии. Введение Жака Деррида, перевод М. Маяцкого. – М.: Ad Marginem, 1996, с. 98.

[8] Тупицын, там же, с. 55.

[9] Тупицын, там же.

[10] Эсталогия – от греческого estas *(регулирующий).*

[11] Внушительные размеры картин Розенталя, «влачившего [по словам Кабакова] жалкое существование как в России, так и на Западе», – одно из противоречий «Альтернативной истории искусства».

[12] Фрагменты из текста А. Монастырского «Кабаков: Теперь я могу рисовать всё, что угодно». 22 сентября 2008 года я получил от Монастырского e-mail следующего содержания. «Были на Кабакове в Гараже. Оценки сильно раздуты в обе стороны, т.е. что это «совсем плохо» или что это «гениально» и что главное – это «итоговое». Выставка в Гараже – совершенно обычная экспозиция... в которой в силу большого размера и количества единиц, действительно, много неинтересных, халтурных работ. «Живопись» Кабакова от лица жэковского художника 80-х годов (типа «Утро нашей Родины») всё же была сделана по-другому, за ней тогда что-то стояло, был экзистенциальный смысл, которого здесь нет. Здесь это представлено просто как мусор и халтура. Но жест превратить в мусор свои прежние шедевры впечатляет».

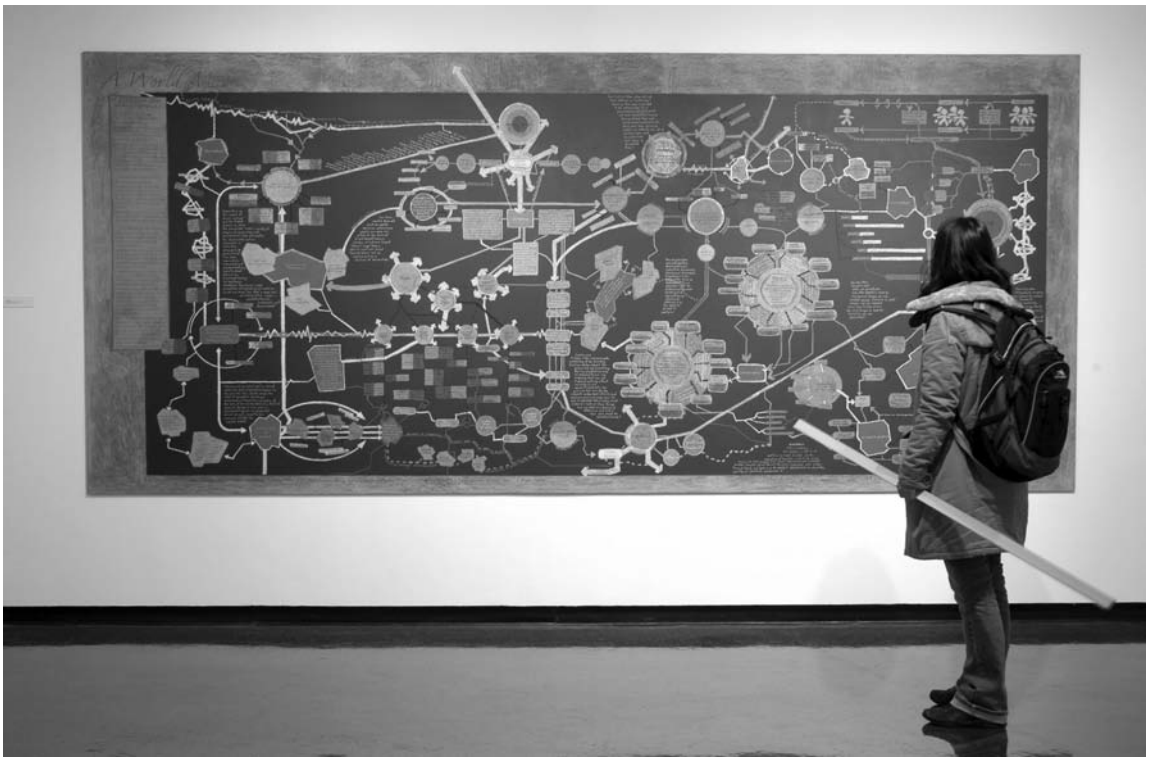
[13] Пример – инсталляция «Жизнь мух» (1992), которую я видел в Кёльне, где она была атрибутирована Илье Кабакову. На Винзаводе у нее два автора, с чем я (как историк и комментатор) не прочь согласиться при условии, что мне (и другим специалистам) объяснят, как это произошло. Из-за отсутствия прозрачности игра в персонажность становится игрой в жмурки.

Виктор Тупицын
*Поэт, эссеист, критик и теоретик современного искусства. Автор книг «*Другое *искусства» (1997), «Коммунальный (пост)модернизм» (1998). Живет в Нью-Йорке и Париже.*

«YES, WE CAN!» АГОНИСТИЧЕСКИЕ ПРОСТРАНСТВА ДЕМОКРАТИИ

«ДЕМОКРАТИЯ В АМЕРИКЕ: НАЦИОНАЛЬНАЯ КАМПАНИЯ» («DEMOCRACY IN AMERICA: NATIONAL CAMPLAIGN»). «CREATIVE TIME», 21.09.08–27.09.08; «НАША: ДЕМОКРАТИЯ В ЭПОХУ БРЕНДОВ» («OURS: DEMOCRACY IN THE AGE OF BRANDING»). PARSONS NEW SCHOOL, НЬЮ-ЙОРК, 16.10.08–16.02.09; «НАРОДНЫЙ "ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК"» («PEOPLE 'WEEKLY'». ГОРОДСКОЙ ЦЕНТР ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ (CUNY), 02.11.08–28.02.09; «ЗНАКИ ПЕРЕМЕН: СОЦИАЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ В КУЛЬТУРЕ 60-Х И СЕГОДНЯ» («SIGNS OF CHANGE: SOCIAL MOVEMENTS IN CULTURE 1960S TO NOW»).
ГАЛЕРЕЯ «EXIT ART», 20.09.08–06.12. 09

ОЛЬГА КОПЁНКИНА



Эшли Хант
«Карта мира: на которой мы видим...», мел и жидкая пастель на черной доске, 2005
Parsons New School, Нью-Йорк. Предоставлено автором

Американское общество уже давно пытается разобраться со словом «демократия». Вернее, с тем, как его используют политики, СМИ и масскультура. Еще совсем недавно казалось, что скоро с ним придется поступать так же, как и со словом «коммунизм», которое, как выразился французский левый философ Алан Бадью, необходимо очищать от грязи и крови. У Бадью тот факт, что слово «демократия» сегодня – главный залог общественного согласия, вызывает серьезные опасения. «Что подразумевается под этим словом? Закат восточноевропейского социализма, предполагаемый расцвет западноевропейских стран и крестовые походы западного гуманитаризма? В действительности же

слово «демократия» означает то, что я обозначаю термином «авторитарное мнение». Сейчас просто запрещено не быть демократом. Соответственно, это означает, что человеком должна двигать тоска по демократии и субъект, подозреваемый в нелюбви к демократии, рассматривается как патологический. В лучшем случае, он подвергнется переучиванию, в худшем – необходимо вмешательство демократических матросов и десантников»[1]. Демократия, рассчитанная на массового потребителя, использующая такие инструменты, как опросы общественного мнения и одобрение масс, должна, по мнению Бадью, вызывать подозрение и подвергаться серьезной критике.

В начале осени 2008 года, – период, с которым связывали момент исторического выбора американского народа, – в Нью-Йорке открылся целый ряд многобюджетных выставок, каждая из которых была посвящена состоянию демократии в США. Четыре из них – «Демократия в Америке: Национальная кампания», организованная *Creative Time,* «Наша: демократия в эпоху брендов» в *Parsons New School,* «Народный "Еженедельник"» в Городском центре высшего образования *(CUNY)* и «Знаки перемен: социальные движения в культуре 60-х и сегодня» в галерее *Exit Art* – воплотили то общественное напряжение, с которым ожидались в Америке президентские выборы, и прозвучали в унисон хору, весь сезон скандирующему ключевые слова обамовской платформы – «Надежда и смена» *(«Hope and Change»).*

Выставки эти ставили перед собой разные задачи: от попытки историзации социальных и политических движений, с фокусом на мессианской роли США в организации мирового протестного движения («Знаки перемен»), рефлексии на ключевые понятия последних президентских выборов (неоновые буквы «CHANGE» светились на окне *Exit Art* два месяца до и после выборов) до иронических наблюдений над самим «демократическим» процессом – его спектакулярностью («Демократия в Америке: Национальная кампания») и маркетинговыми трюками («Наша: демократия в эпоху брендов»). Но почти все они были организованы схожим образом: помещения галерей располагались на первом этаже, через их большие окна в глаза прохожим бросался какой-нибудь плакат, объект или месседж; центральное место занимала инсталляция, призванная выражать идею публичного собрания, – что-то среднее между неформальным вестибюлем официальных учреждений, гостиной частного дома и сценой для ораторов. Неотъемлемой частью выставок были т.н. *«news station»* – экраны или телевизионные мониторы с последними сводками новостных каналов, рассказывающих о президентских выборах.

Выставка «Демократия в Америке: Национальная кампания», ставшая самым шумным событием сентября, была посвящена общественным проявлениям демократии в Америке. Художники предлагали ответ на вопрос, что значит быть гражданином во время выборов, когда политическая жизнь становится особенно интенсивной, а политическая активность масс – особенно иллюзорной.

Называть американцев «аполитичными» – это не понимать устройства американской жизни. Политика вкраплена в ткань социальной жизни настолько органично, что рядовому гражданину, похоже, и не нужно делать усилие, чтобы участвовать в ней, – он уже внутри ее. Любой, имеющий доступ к аудитории – от сенаторов до обычного домовладельца, – публично выражает свое одобрение или неодобрение *(endorsement)* кандидатам в президенты. Выступления кандидатов в президенты собирают аудиторию не меньше, чем рок-концерты, граждане Америки каждый день выражают свое мнение через всевозможные рейтинги, вотинги, пулы и т.д., на бесчисленных теле- и радиошоу. Машина либерального государства и СМИ поддерживает иллюзию участия граждан в управлении страной, вовлекая их в бесконечный перформанс, *campaigning,* осуществляющий волю к «демократическому участию» каждого американца, который искренне верит в институциональные основы демократии.

Creative Time предлагал форму альтернативной (немедийной, гражданской, артистической) политической кампании, состоявшей из трех частей: «мобильных» проектов, организованных художниками в разных городах США и рассчитанных на участие местного населения, стационарной выставки и недельной программы выступлений ораторов – художников, философов и активистов – в рамках и помещении выставки. Помимо довольно предсказуемых тропов политической риторики («создание пространства для диалога, поиска и взаимодействия», «свободное участие» и «открытый дискурс»), проект предложил реабилитацию важного аспекта политической жизни – публичной речи, обращенной непосредственно к собравшимся зрителям без всякой медиации со стороны СМИ.

Немецкий философ Ханна Арендт дала определение публичной речи как акции или формы политической деятельности, практикуемой древнегреческим полисом, который, по мысли Арендт, является утерянной моделью активного пространства политической жизни. Пространство, где произносит-

Лайэм Гиллик
«Пересмотренная структура Сошо», скамейки и платформа, ультралит и краска, 2008.
Parsons New School, Нью-Йорк.
Предоставлено автором и Кейси Каплан, Нью-Йорк.
Фото Майкла Де Вито

ся речь, которая сама по себе конгруэнтна гражданской активности, Арендт противопоставляет современному западному стандарту общественной сферы, захваченной профессиональными политиками и СМИ. Подлинную концепцию демократии, возводящую в абсолют политическую активность гражданина через публичные выступления и собрания, и пыталась восстановить «Демократия в Америке», кульминацией которой была недельная программа «речей» в историческом здании *Armory* на Парк-авеню.

Одной из самых интересных работ на этой выставке, большинство из которых представлены видеодокументацией акций художников, был «мобильный» проект «Революционная любовь» Шэрон Хайс. Попытку пересмотреть понятие «гражданин» Хайс предприняла через обращение к различным гендерным группам (в основном гомосексуальным) в двух городах – Миннеаполисе и Денвере, в которых проходили предвыборные конвенции демократической и республиканской партий США. Хайс убедила представителей этих групп в течение 10–20 минут читать хором написанные ею тексты перед зданиями конвенций. Тексты был компиляцией любовных писем анонимных авторов-гомосексуалистов, глубоко личное содержание которых соединялось с референциями к движению за права геев и гендерной политике. Таким образом, любовный дискурс оказался проводником гражданской позиции художницы, возвращающим политическую борьбу в пространство индивидуальной акции, что, фактически, является попыткой реанимации классической концепции демократии. Однако так ли уж идеалистична позиция Хайс? Верит ли она в «идеальную речевую ситуацию», в которой речь любовников способна стереть противоречия и примирить противников? Скорее, ее перформанс обращен к полемике, в которой философ Шанталь Муфф противопоставляет арендтовской и хабермасовской модели публичного пространства (свободной от ограничений и позволяющей участникам достичь консенсуса при помощи рациональной аргументации) модель «агонистической демократии, где могут сталкиваться различные гегемонистские политические проекты»[2]. Сами тексты – выкрикиваемые перед зданиями, арендованными политическими партиями, претендующими на политическую гегемонию, – хоть и неявно, но намекали своей меланхолической риторикой на скрытый антагонизм, который, по мысли Муфф, и является необходимым условием «агонистического пространства» – пространства демократии.

Другой пример речевых манифестаций, представленный на выставке – «Проект Порт Хурон», – был осуществлен художником, куратором и активистом Майклом Трайбом. Взяв за основу название и текст известного манифеста, написанного в 1962 году студентами во время протестов против начала войны во Вьетнаме, Трайб реанимировал речи активистов и борцов за социальные свободы 1960-х и 70-х, Анджелы Дэвис, Чавеса, Мартина Лютера Кинга и др., прочитав их в местах, где они были впервые произнесены. Ностальгия левых здесь соединилась с желанием протестировать чувствительность современной аудитории к подобным речам, проверкой действенности аргументации и риторики эпохи, когда публичные выступления по своему эффекту равнялись акциям. При этом подобные проекты лишь на сантиметр отстоят от медийного шоу, а потому закономерно, что «Проект Порт Хурон» не без помощи *Creative Time* уже ангажирован MTV для

прокрутки на гигантском рекламном экране на Таймс-сквер. «Проект Порт Хурон» может, таким образом, рассматриваться как поправка к дилемме Муфф: это не противоречие между «рациональным консенсусом» и «агонистическим пространством», а скорее свидетельство того, как «агонистическое пространство» 60-х оказалось поглощено коммерциализацией и рационализацией[3].

Проект «Народный "Еженедельник"», так же как и «Демократия в Америке», состоял из трех частей – выставки, дискуссионного пространства и видеопрограммы, которые совмещали в себе функции телевизионной студии и народного собрания. Главной задачей куратора Линды Норден было выстроить связь между курируемой ею выставкой «То, чего вы желали», со специальными проектами для вестибюля и окон Барбары Крюгер, и дискуссионным центром *Habeas Lounge* – спецпроектом художницы Линды Поллак. Галерея Городского центра высшего образования *(CUNY),* расположенная на пересечении Пятой авеню и 34-й улицы – прямо в эпицентре шопинга в Манхэттене, – помещение которой всегда было недоступно взгляду с улицы из-за непроницаемых стен, – внезапно открыла взору совершенно новое отремонтированное помещение с большими окнами, взгляд через которые модулировался драматической игрой разноцветных драпированных занавесок (проект «Например» художницы Юни Мин), одна из которых открывала вид на скульптуру Барбары Крюгер «Справедливость». Сделанная из фибростекла, покрытого белой краской – имитация мрамора парковых скульптур в джеффкунсовском стиле, – скульптура являлась изображением зловещих фигур американской национальной истории Эдгара Гувера и Роя Кона (директора ФБР и прокурора, занимавшихся в эпоху Маккарти травлей коммунистов) в позе целующихся влюбленных. Похожая на врубелевский портрет Хонеккера и Брежнева, скульптура отличалась большей перверсивностью, т.к. любовники были изображены в женственных позах и женской одежде. Сама собой здесь напрашивается параллель с работой Шэрон Хайс «Революционная любовь» (с выставки «Демократия в Америке»), в которой «свободные» гомосексуалисты идеалистически противопоставлены «подавляющей свободу» политической машине. У Крюгер – наоборот: скрытая сексуальность встроена в перверсивный механизм политики (известно, что оба – и Гувер и Кон – были скрытыми геями, в то же время фабриковавшими обвинения в гомосексуализме против своих подозреваемых), а политика для Крюгер – художника сопротивления, сформировавшегося в рейгановскую эпоху, – объект зловещий и мистический.

Стержнем программы в «Народном "Еженедельнике"» был проект *«Habeas Lounge»* – пространство с красным ковром и софой, напоминающее гостиную в фешенебельном отеле или богатом доме. По замыслу Линды Поллак, оно служило местом проведения неформальных встреч с кураторами, художниками, активистами и всеми желающими принять участие в дискуссиях, имеющих отношение к выборам и Конституционному закону, который американцы безответно любят (Конституция США раздавалась зрителям вместе с выставочной брошюрой). Фокусом дискуссий был *Habeas Corpus* – основное положение американской Конституции, гарантирующее право иностранного гражданина на защиту в суде, – и безответственное его нарушение США в Гуантанамо. Несмотря на скромность проекта и небольшую аудиторию, *Habeas Lounge,* который включал также телевизионную трансляцию президентских выборов, как нельзя более

Читра Ганеш & Мариам Гхани
«Каталог пропавших без вести», инсталляция, 2007

удачно передавал энергию и активность Нью-Йорка во время выборов.

На важный аспект демократии «по-американски» – маркетинг самой идеи демократии – указывала выставка «Наша: демократия в эпоху брендов» в Парсонс-скул. Идеологической платформой проекта послужила лекция английского философа Саймона Критчли «Демократия как бренд: Барак Обама и пустота», прочитанная в октябре в *New School* и вызвавшая неадекватную реакцию публики, посчитавшей, что за месяц до выборов подобная критика Обамы звучит необдуманной и преждевременной. Потому можно было понять куратора выставки Кэрин Куони, которая старалась перенести фокус с кампании Обамы на текущую политику США, определяя ее как войну идей, каждая из которых претендует на создание своего бренда, экспортируемого за рубеж под шапкой самого главного из них – демократии. По замыслу Куони, выставка должна была показать, как риторика либерального государства и СМИ формируют массового потребителя демократии, как такие важные концепты политического маркетинга – «выбор», «свобода слова», «участие», «ответственность» и т.д., – становятся его инструментами. Художники предлагали привычный набор активистских практик: экскурсия по городу, рассказывающая об истории протестов и беспорядков в Нью-Йорке в формате образовательной игры (проект *«Re:activism», NYC* группы студентов Парсонс-скул *«PETLab»);* дизайнерские проекты: создание прямо в галерее унифицированного типографического языка для протестных плакатов (Эрик Бертран, *«Production Site»*), интерпретация идеи «участия» в инсталляции, физически ограничивающей пространство этого «участия» (Лайэм Гиллик, *«Revised Sochaux Structure»*); реэнактменты речей политиков (Шэрон Хайс, *«My Fellow Americans»*); пишущие инструменты для «непосредственного активизма» зрителей, которым предлагалось дополнить начатую художником диаграмму «структур власти» мелом на доске (Эшли Хант, *«A World Government Map: In Which We See...»*). Широко использовался архивный материал в качестве ресурса, легитимирующего данный выставочный дискурс. Однако желание кураторов представить довольно сложные работы, ограниченным форматом видео, фотографии и инсталляций, рефлексирующих скорее параметры галерейного помещения, чем категории демократии, а также отсутствие всякой событийности в контексте выставки свело проект к набору репрезентационных клише, что вступало в противоречие с кураторской задачей активации событийного пространства. Задачу эту выставке «Демократия в Америке» удалось выполнить гораздо лучше.

Пожалуй, единственной интересной работой на этой выставке был «Последний немой фильм» *(«The Last Silent Movie»)* Сьюзан Хиллер, который по замыслу художницы можно было увидеть только после президентских выборов 4 ноября. Хиллер использовала архив звукозаписей мертвых и вымирающих языков – основных жертв глобализации, – которые звучали с черно-белого экрана, ничего, кроме субтитров, не показывавшего. Голоса более не живущих людей – которые пели, читали слова из словаря или обвиняли слушателей в несправедливости на языках, почти не существующих, – точная метафора кризиса политической речи, ее машинерии, которая, сохраняя свой антропологический характер, несет в себе фундаментальную проблему демократии – стирание различий и всеобщий закат самосознания.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Allan Badiou. «Highly Speculative Concept of Democracy». В книге: A. Badiou. Metapolitics. Глава 5. (Перевод цитаты – О.К.). Английская версия: http://www.lacan.com/jambadiou.htm

[2] Шанталь Муфф, «Агонистические публичные пространства» в книге: «Десять докладов, написанных к международной конференции «Создавая мыслящие миры» в рамках 2-й Московской биеннале». Москва, 2007. С. 107.

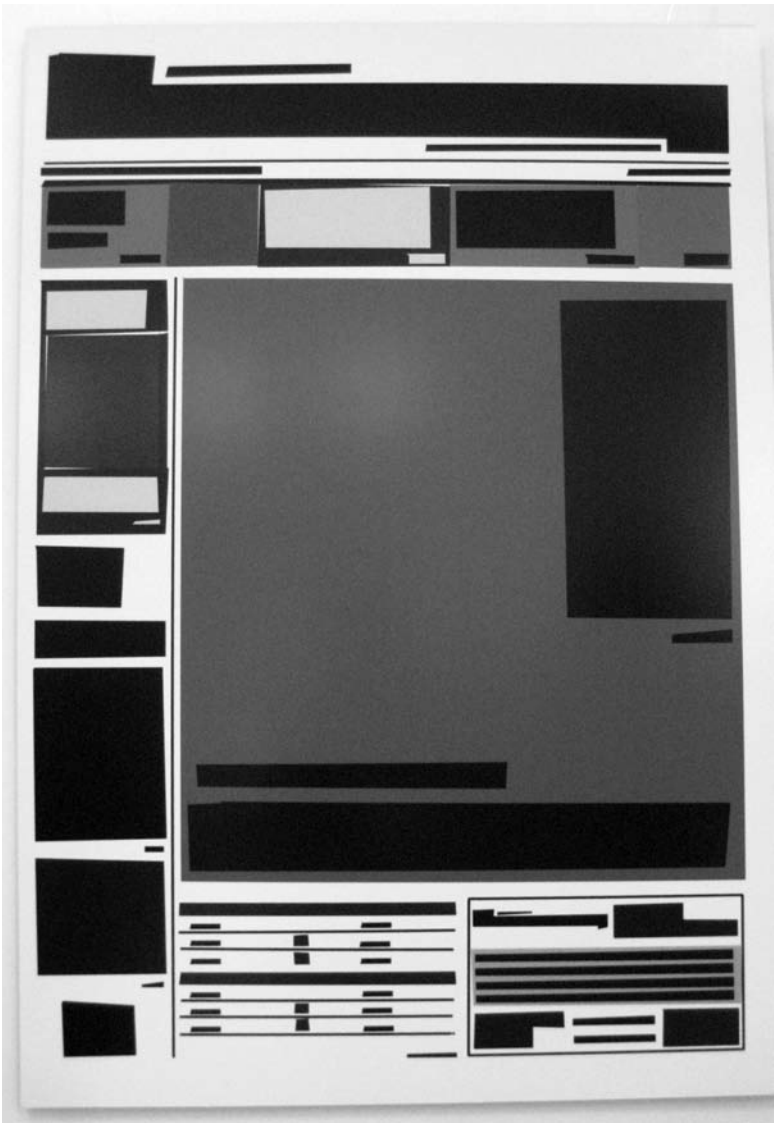
[3] Примером подобного процесса является, например, коммерческая дистрибьюция речей Мартина Лютера Кинга на DVD.

Ольга Копёнкина
Родилась в Минске. Критик и куратор. Работала в Национальном художественном музее Республики Беларусь. С 1994 по 1998 год являлась куратором галереи «Шестая линия».
В настоящее время живет в Нью-Йорке.

ДЕКОНСТРУИРОВАТЬ И КОНСТРУИРОВАТЬ ИЛИ РЕКОНСТРУИРОВАТЬ?

ФЕСТИВАЛЬ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «АРТ-ШТУРМ», САМАРА. 06.11.08–20.11.08

ПОЛИНА ЖУРАКОВСКАЯ



Антон Литвин
Из серии «Полосы», 2008

1.

В ноябре 2008 года в Самаре во второй раз прошел фестиваль современного искусства «Арт-Штурм». Куратор Наталья Гончарова постаралась сделать это мероприятие интересным и *живым*, что ей в значительной степени удалось. Самарский журнал «Город» обеспечил фестивалю финансовую и информационную поддержку. Основная программа включала в себя несколько мероприятий.

Одно из главных событий прошло в самарской галерее «Виктория», арт-директором которой и является Наталья Гончарова. Там была показана выставка питерских художников с проспекта Непокоренных под названием «Смерти.net?» (у других выставок были аналогичные названия). Запорошенные «первым снегом» лики святых и характерные лики шахтеров на полотнах Ильи Гапонова и Кирилла Котешова, леденистые, розово-серые пузыри и трубочки Андрея Горбунова, академически безупречные фрагменты тел и их носителей, изображенные Татьяной Подмарковой, удачно вписались в неоклассический белоснежный интерьер с колоннами и роялем. Вопрос остался неразрешенным (если только не считать разрешения сетевого). Вроде как есть жизнь – духовная, трудовая, биологическая, живописная, – но все-таки веет от нее могильным холодком.

Что касается галереи «Виктория», то до настоящего времени она оставалась единственной в Самаре институцией, в которой периодически проходили выставки современного ис-

Илья Гапонов, Кирилл Котешов
«Первый снег. Кузбасс», 2008

кусства. Сейчас эта ситуация стремительно меняется, так как уже вовсю осваиваются новые административные и финансовые ресурсы и появляются новые *пространства*. В частности, одно из мероприятий параллельной программы проходило в только что открывшейся галерее «Арт-пропаганда». В захламленном помещении бывшего Дома учителя демонстрировались фотопроект «Руки писателей» Анни Ассулин, видеоарт самарских художников Олега Елагина и Владимира Логутова и перформанс «Осязание Смысла» под аккомпанемент электронной музыки и французских десертов. На фотовыставке было очень сложно протиснуться к портретам Жака Деррида, Клода Леви-Строса и Юргена Хабермаса сквозь возбужденную и нарядную молодую публику; просмотр видеоарта также был несколько затруднен – проекторы, установленные на пыльные книжки из местной разворованной библиотеки, падали, не включались и тому подобное. Создавалось ощущение, что искусство на этом празднике лишнее. Новый арт-центр организовали ООО «Газпром трансгаз Самара» и администрация городского округа Самара; при определении ответственных лиц решающую роль сыграли родственные связи. Поговаривают, что благодаря столь серьезной поддержке арт-центр может в скором времени обрасти дополнительными *пространствами*.

Помимо выставки в галерее «Виктория», основная программа включала в себя также выставку в торговом центре ПАРКХАУС («Как быть?»), серию акций на улицах города («Благородная руина») и показ видеоарта в киноклубе «Кадр». Перед входом в киноклуб был выставлен синий экран с надписью «No Signal» – одноименная видеоинсталляция Володи Логутова и Олега Елагина. В отличие от «Арт-пропаганды», тут так и задумывалось. Зритель попадал на выставку, где его не собирались развлекать, где ему предлагали побыть в тишине, без изображения, а потом обнаружить изображение в этом кажущемся его отсутствии. В залах можно было помедитировать перед их же модернистскими формальными штудиями «белого шума» (особой организации частот телесигнала), полюбоваться на «наборы абстрактных картин», «танцы цветных пятен».

Владимир Логутов
Из серии «Распродажа», 2005

2.

В контексте настоящего номера об арт-системе разговор о фестивале представляется важным потому, что позволяет затронуть некоторые интересные моменты, касающиеся соотношения центра (в данном случае Москвы) и периферии (в данном случае Самары). Конечно, очень многое напоминает ситуацию в Москве: апелляция к коммерческому успеху и элитарности современного искусства (цитата из афиши фестиваля: «Вам не нравится современное искусство? Странно, обычно жители России любят то, чем занимается Роман Абрамович»); включение в арт-процесс торговых пространств (якобы в целях имманентной критики товарного фетишизма, для демонстрации различий между свободным, независимым искусством и повседневным миром купли-продажи); противостояние институций, пытающихся разграничить сферы влияния («Виктория» и «Арт-пропаганда»); представление одних художников как «звезд», других – как «молодых». «Звездами», очевидно, были Антон Литвин, сделавший *специально для* самарской выставки рабо-

ту «Полосы»; Гапонов и Котешов, сотрудничающие с галереей «Триумф», обласканные вниманием Александра Боровского; Логутов, хорошо известный в Москве и не только, попавший в шорт-лист премии Кандинского. «Молодыми» – все остальные. Некоторые моменты, значимые при оценке столичной арт-системы, здесь проступают особенно явно – в частности, отсутствие полноценной критики и недоверие/невнимание к современному искусству со стороны большинства населения.

Существуют и серьезные отличия самарского фестиваля от тех больших и значительных мероприятий, которые устраиваются в Москве. Во-первых, атмосфера. С одной стороны, на выставках основной программы было значительно меньше официоза и громких речей (конечно, без выступлений кураторов – владельцев *пространств* – художников – спонсоров не обойтись, но не было ощущения, что это самое главное, что это *мероприятие ради выступлений и рекламы институций*). Многое было осуществлено благодаря личной инициативе и заинтересованности самих художников, их взаимоподдержке: «Выставка номер шесть» в галерее «XI комнат», выставка «Искусство потреблять» (ее планировалось проводить в ДК «Победа», но вроде бы из-за кризиса пришлось организовать в частной квартире в районе «Овраг Подпольщиков»). Складывается впечатление, что этот фестиваль инициирует диалог, создает художественную среду, в каком-то смысле стимулирует художников. У них загорается интерес и появляется возможность быть услышанными. С другой стороны, были удивительные для московских вернисажей вещи, например девушки в вечерних платьях на открытии выставки «Смерти.net?» (кстати, на открытии выставки «Русское бедное» в Перми тоже была очень нарядная и *блистательная* публика).

Во-вторых, постановка насущной для городского контекста (и не только) проблемы. Речь идет о проекте «Благородная руина». Его инициатором была Наталья Гончарова, а воплотителем (точнее, автором фотографий) Елена Егорова. Главная акция проходила на улице Куйбышевской у особняка купца Субботина, построенного по проекту архитектора В.А. Шреттера. В те годы жители прозвали его «домом губернатора» за красоту и роскошь. В день открытия фестиваля на блёклом заборе этого здания висели фотографии большого формата и своим ярким видом нарушали рутинную серость окружающего пространства. Проявленные таким образом старинные особняки оказались лицом к лицу с прохожими и попали на экраны местного телевидения.

Тема этого проекта была, опять же, сформулирована в виде вопроса: «разрушать или восстанавливать?». И этот вопрос – не просто риторический прием, апеллирующий к гражданской сознательности жителей Самары. Это вполне законный вопрос – особенно на территории современного искусства. Он тянет за ниточку памяти и истории, разрыва и преемственности, он ставит нас в мучительную ситуацию выбора.

Подобные вопросы о памяти, об отношении к истории и традиции всякий раз отсылают вопрошающего к опыту авангардистов, провозгласивших погибель «прекрасного мира». В Самарском областном художественном музее как раз выставлена замечательная коллекция русского авангарда. Современный же город Самара, можно сказать, живет по заветам футуристов: старинные особнячки стремительно сровниваются с землей, осыпаются в прах, зато над городом парит грандиозное здание железнодорожного вокзала в «московско-турецком» стиле. Постройку 1876 года, занесенную в республиканский реестр исторических и архитектурных памятников, пришлось снести и воздвигнуть на ее месте громоздкую башню из синих стеклопакетов, увенчанную куполом и стометровым шпилем. Теперь паровозы «краснеют от стыда», видя перед собой эту безобразную гору стекла и пластика, безвкусный символ могущества больших денег. Но жители гордятся этим зданием, считают его красивейшим в Поволжье. При этом они не краснеют, не видят и, похоже, даже не смотрят на полуразрушенные постройки начала прошлого века, на покоцанный модерн, подгоревший неоренессанс и щербатую псевдоготику.

Многие из этих зданий были построены при обстоятельствах, чем-то напоминающих нынешнюю действительность. В конце XIX — начале XX века активно развивались промышленность, предпринимательство, банковское дело. Финансово-промышленный капитал в поисках *выражения своего могущества* призывал на помощь архитектуру. Вырос спрос на мавританские башенки, стрельчатые арочки, ставни в псевдорусском стиле, возник спрос на ракушки, волны, ирисы и спирали – и «всюду запестрел бесстыдный стиль – модерн...»

Сейчас в городе ведутся споры, нужно ли реконструировать старый центр (что подразумевает проведение дорогостоящих реставрационных работ), либо не стоит заниматься сохранением обветшалой истории самарской промышленности и архитектуры, спасением кариатид и фестончиков, но лучше заняться осовремениванием города. То есть все снести, а на расчищенной территории нагородить «современного» элитного жилья (кстати, на счет элитарности центра тоже ведутся дискуссии: богатые самарчане хотят огородить себя от всех прочих и выставить их на задворки истории, т.е. за пределы исторического центра). Впрочем, дискуссии эти слабо влияют на реальное положение вещей. Время, равнодушие

Винный склад купца Т.И. Иванова (1906–1908) Архитектор Георгий Николаевич Мошков

жителей и бешеная работоспособность современных риелторов делают свое дело: знаки могущества начала прошлого века уступают место куда более бесстыдным знакам века нынешнего. Мороз, снег, дождь и профессиональные пиротехники помогают расчищать доходные земельные участки. По сообщению «Росбалта» с начала года в Самарской области произошло 157 пожаров по причине поджогов. Из них 56 пожаров было устроено в Самаре, в основном в старой ее части – Центральном (Ленинском) районе. Горят в огне ветхие жилые дома (гибнут люди, семьи остаются без жилья), горят и памятники архитектуры. Например, особняк с одной из фотографий Елены Егоровой, принадлежавший Фирсу Наймушину (самарскому лесопромышленнику) и спроектированный Александром Щербачевым для брата Алексея Толстого Мстислава Николаевича Толстого. До пожара здание принадлежало Центру планирования семьи и репродукции, в годы войны в нем располагались то ли британская военная миссия, то ли «запасное» посольство Великобритании (Самара тогда была «запасной» столицей). Теперь над зданием нависла угроза уничтожения. Кованый забор и куски перекладин жители растащили на металлолом.

Парадоксально ли, что современное искусство становится тем рупором, через который теперь можно кричать об уважении к истории, о защите особняков, некогда построенных для предводителей дворянства, пивных королей или крупных банков? Тут нет никакого парадокса. Идея преодоления истории не оправдала себя. После официального объявления конца *«homo historicus,* индивидуума, усматривающего смысл или цель в истории»[1], началось, хочется верить, его постепенное возрождение. Сейчас духу современности скорее соответствует стремление к сохранению исторического опыта, забота о том, что еще остается нетронутым, оригинальным. О том, что обладает уникальным бытием в том месте, где оно появилось. История может вернуться в современное искусство не как объект соотнесения для футуристического или модернистского протеста; не как разменная монета или «продажная девка» постмодернизма. Она может стать спасением, которое позволит вырваться из вечного настоящего, в котором «мы ничего не знаем, ничего не помним. И поэтому не можем отличить добро от зла, реальность от иллюзии»[2]. И утопические надежды авангарда, его «ориентация вперед», предвосхищение неопределенного, случайного будущего, «культ нового»[3], и его бунт против всего нормативного вытекают из основных посылов немецкого романтизма конца XVIII века. Но «вечный порыв» *(Streben)* и неудовлетворимая тоска *(Sehnsucht)* романтизма были обращены не только к будущему, но и к прошлому. Романтики уловили текучесть прошлого и будущего, а современность представили как процесс становления. И для нас сейчас очень важен этот *не*-статичный взгляд на прошлое, момент осознания современности как становления. Когда речь идет о сохранении «свидетельств» истории, вовсе не предполагается идеализация или консервация прошлого, но именно сохранение памяти о нем, озирающееся назад обращение к утопии. Память позволяет сосредоточить внимание «на настоящем, через которое будущее переходит в прошедшее»[4]. Это и есть то, что называется «историческим сознанием». Только обладая развитым историческим сознанием, можно не потерять ощущение времени и устремленности в будущее – подобно беньяминовскому *Angelus Novus* с ужасом или с изумлением смотреть на руины истории, ни на минуту не отрывая от них взгляда, не позволяя им исчезнуть.

3.

В один из дней фестиваля был проведен «круглый стол». Его тема была обозначена следующим образом: «Современное искусство и город, обмен и дар». Участвовали представители городской администрации и бизнеса, руководители галерей, художники и искусствоведы. К сожалению, вопрос о возрождении утопии авангарда в новом качестве был признан на этом «круглом столе» излишне теоретическим и потонул в рассуждениях о том, что необходимо создавать условия для развития артрынка в Самаре, о конкретной культурной политике, о стимулировании капиталовложений в эту сферу и т.д. и т.п. С точки зрения социологии Самара являет собою пример не то что города не вполне современного, но *до*-современного: тут практически не происходит никаких изменений; инициативы со стороны «новых» людей в городской администрации

не поддерживаются ни коллегами, ни жителями; во множестве домов в самом центре до сих пор нет канализации (!). Вот и хотят город осовременить за счет современного искусства. Приведу еще одну цитату из афиши к фестивалю: «Искусство предметное и абстрактное, веселое и ужасающее, – в нашем Городе найдется место любым проявлениям. Хотя бы потому, что мы живем в современном городе и его искусство просто обязано быть современным». Иными словами, если у нас будет хотя бы современное искусство (именно как типичный рационально организованный институт эпохи модерна), может быть, и город покажется современным. Для этого и призывают все эти важные люди развивать арт-систему на уровне города, создавать рынок, продвигать «своих» художников, открывать новые специализированные галереи и множить средства популяризации искусства.

Но, с другой стороны, может быть, действительно современное искусство (именно искусство, а не система) позволит создать новую интеллектуальную платформу, где будут подниматься остро актуальные для города вопросы, возникать новые художественные и социально-политические движения, где будет осуществляться конструктивная (или реконструктивная) критика. Подобная интеллектуальная платформа могла бы создать альтернативу локальному рынку современного искусства (который непременно появится – слишком многие люди в этом заинтересованы). Для Самары такой исход вполне вероятен.

Анастасия Шавлохова, арт-менеджер питерских «непокоренных», приехала в Самару не только ради своих подопечных: она также хотела найти пару-тройку молодых талантов местного разлива. Художники из регионов нужны ей для винзаводовского проекта «СТАРТ», запущенного осенью прошлого года. Проект придумали Анастасия и сама хозяйка, Софья Троценко. Методологию переняли у Ольги Свибловой, за полгода до этого открывшей свой «Инкубатор» выставкой Ильи Трушевского «Сладкое». Можно сказать, что они выбрали удачную стратегию, зарекомендовавшую себя с годами. Вот, скажем, что писал о ней в 1971 году Мишель Рагон: «Как и в индустриальном производстве, нынешнее художественное производство, называющее себя авангардным, без конца обновляет свои модели с целью обольщения клиентуры. Очень быстро выходя из моды, продукты профессиональных авангардистов стимулируют производство и потребление. Таким образом, авангард, некогда ставивший перед собою цель оппозиции обществу производства и потребления, сейчас имеет тенденцию к интеграции в мифе машинизма»[5]. Только сейчас этот «машинизм» проявляется не на уровне моделей, форм и идей, но на уровне обновления *имен*. У Свибловой авторы проекта переняли и основные принципы: «Когда я смотрю работы, это, к сожалению, напоминает просмотр лошадей на скачках: ясно, что должна быть талантлива, а дальше – доскачет или не доскачет. Надо быть стабильным, трудоспособным, умеющим дать результат, *уметь общаться*. Одного таланта мало [...]. На рынке художник сам присутствует крайне редко, но существуют агенты, галереи, музеи. Для того чтобы художник поднялся, у него должно быть много *правильных* выставок в *правильных* местах, должен быть хороший агент [...]. Мы должны привыкать к рынку [...]. Эпатировать не обязательно. Должна быть *система раскрутки*, и если ты не попал в систему раскрутки, то вероятность, что тебя кто-то откроет, очень мала»[6].

В дружеской беседе Анастасия с горечью отметила, что самарские художники не хотят самопиариться. Удивительно, но они не выстраиваются в очередь, желая продемонстрировать свои работы и попасть в итоге на новую «фабрику звезд» ЦСИ «Винзавод». И еще они не хотят «привыкать к рынку» и разделяют иные ценности. Так говорят, по крайней мере, и очень хочется им верить...

ПРИМЕЧАНИЯ

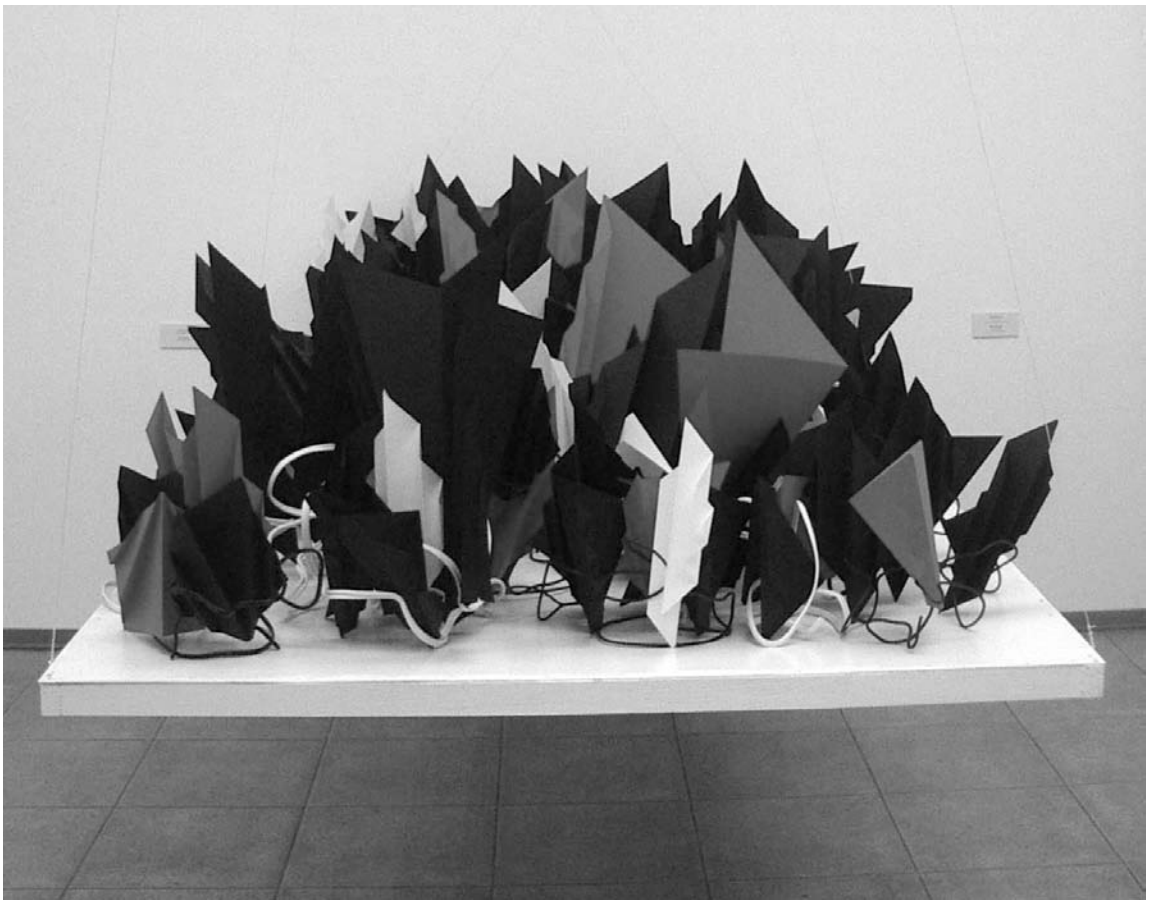
[1] М. Брэдбери. Профессор Криминале. М.: Иностранная литература. 2000. С. 325.
[2] Там же.
[3] Хабермас Ю. Политические работы. М.: Праксис, 2005. С. 10.
[4] Блаженный Августин. Творения: В 4 т. Т. 1: Об истинной религии. СПб.: Алтейя. 2000. С. 680.
[5] M. Ragon. L'Art: pour quoi fair/ Casterman, 1971, p. 108. Цит. по: В.А. Крючкова. Социология искусства и модернизм. М.: Изобразительное искусство. 1979. С. 46.
[6] Ольга Свиблова. «Главное, чтобы было из чего выбирать». http://www.rol.ru/news/hobby/fashion/01/11/21_015.htm

Полина Жураковская
Родилась в 1984 году. Историк и теоретик социологии. Редактор «ХЖ».
Живет в Москве.

ИСКУССТВО ПОСЛЕ КОНЦЕПТУАЛИЗМА: КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ИСКУССТВА

СТАНИСЛАВ ШУРИПА. «ФОРМУЛА МОНУМЕНТА ИМПЕРИИ». МУЗЕЙ ИСКУССТВ, ГЕТЕБОРГ, ШВЕЦИЯ. 10.10.08–26.12.08; «СТРУКТУРЫ». ГАЛЕРЕЯ IMPRONTE, МИЛАН. 21.11.08–17.01.09

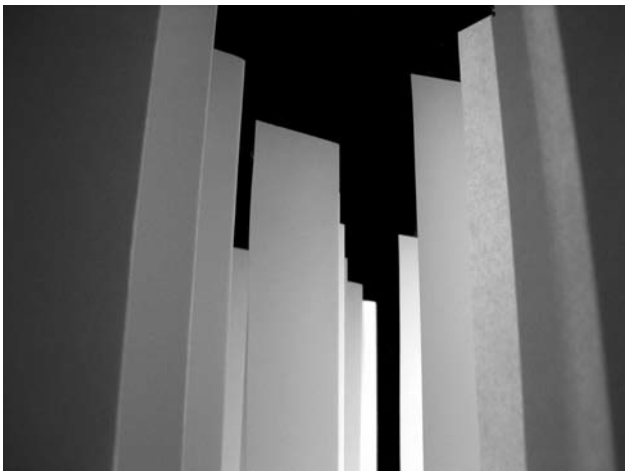
СЕРГЕЙ ОГУРЦОВ



Станислав Шурипа
«Бумажный парад», бумага А1 и А4, кабель, 2008

Искусство как возможность искусства

В эпоху биополитической реакции неизбежно реконструируются архаически туманные *режимы зримости* вещей и слов; возможность видения (с любыми акцентами) тает: специфические режимы восприятия сделали невозможным исход искусства в андеграунд или в вавилонские башни из слоновой кости: вертикаль экспроприирована доящим недра рынком и симулирующим горние выси бытовым спецэффектом креативной индустрии. Линейная перспектива квазирезистантного мышления порождает иллюзию, будто искусству остается лишь унылая возможность горизонтальной миграции в сопредельные, нехудожественные дискурсы (социально-активистский, к примеру), чреватой переходом в слепое пятно...



Станислав Шурипа
«Uni A1»,
инсталляция,
бумага А1,
2008

Пытаясь же сохранить себя внутри парникового эффекта перегретой московской арт-сцены, искусство *на глазах* испаряется из объектов, возвращаясь благодатным ливнем *предметов* желания. Это трудится художник-шаман, главная фигура современности. Эффекты шаманизма чаруют своей эффективностью, присущей любой *технологии* – эманации фундаментальной науки. Так теоретическая наука и вера высокого модернизма усохли в трансархаической современности до прикладной магии дизайна и индустрии досуга. Арт-шаманы даже не подозревают, что дождь, который сегодня воспринимается как благосклонность богов искусства, на самом деле лишь осадки прошлогоднего таяния айсбергов истории под сияющим *general intelligence* солнцем когнитивного капитализма.

***

Искусство становится возможным лишь после того, как вводится особая оптика, позволяющая увидеть его «эстетический режим» репрезентации, по мысли Раньсера[1]. Сегодня искусству требуется выйти на новый уровень абстракции, подобно фундаментальной науке и дофундаменталистской неприкладной, говорит Гройс[2], религии, определяя оптику взгляда на самое себя, т.е. делая себя априори возможным. Иными словами, искусство само формирует *эстетический режим*, т.е. условие видимости искусства как такового.

Некогда это стало задачей концептуального искусства. Станислав Шурипа называет его (а не авангард, к примеру) главной – и еще не осмысленной – художественной революцией XX века. Исторический концептуализм, однако, пытался воплотить свои принципы в собственных объектах. Сегодня искусство после концептуализма формирует *концептуальное пространство* искусства, в котором возможны самые разные формы, а вопрос техники – «что такое произведение искусства» – является производным от основных формул видения искусства вообще.

***

Поводом для этих размышлений послужили две выставки Станислава Шурипы, по неслучайной исторической иронии прошедшие за пределами России. То, что в Москве оставалось незамеченным на «Городских пейзажах» художника, раскрылось даже невооруженному глазу через объекты, представленные в Гетеборге и Милане. И поскольку первым раскрывается именно пространство эстетического режима, в котором эти объекты затем становятся видимыми, то и описывать имеет смысл прежде всего концептуальное пространство искусства.

Формализация концептуального пространства

Если сам эстетический режим суть формула искусства или универсальное выражение концепта, то переключение в эстетический режим возможно исключительно через перцептуальный сдвиг, т.е. чувственное смещение, требующее выражения формулы в форме, которая суть *приведение смыслов к перцептивной очевидности* возможностей.

Новый концептуализм – это постпластический формализм, где абстракция идеи находит конкретику уже не объекта, но структур – подобно музыке. Это не язык структур, но *структуры языка* – до обретения последним значений в оппозициях; модель языка, напоминающая геометрическую последовательность «идеографических письмен камней»[3], внезапно обнаруживающихся на срезе горных пород и образующих определенную, но потенциально бесконечную систему знаков, которые не тяготятся лексическими значениями и не создают свода законов. Подобно музыке, эти формы (объекты Шурипы) хранят память о математике формул и существуют скорее во времени – историческом и перцептивном, – нежели в пространстве (чувственном), которое они, однако, и структурируют, дабы время зародилось внутри перцепции субъекта.

***

Все показанные в Швеции и в Италии произведения Шурипы – «объекты-как-структуры» (по определению самого художика). Формальный принцип выдержан в «А1», «Бумажном параде», но особенно четко – в «Пластиковых структурах»: напоминающие банковские карты элементы образуют строго заданные циклы черных цепей, соединяясь двумя надрезами на каждой «карте». Любая структура дозволяет свое бесконечное развитие в ментальном пространстве, редуцируя иерархическое единство как принцип композиции. Произведение отказывается от контроля потоков визуального наслаждения и становится «иссле-

Станислав Шурипа
«Бумажный парад», бумага А1 и А4, кабель, 2008

дованием условий производства как такового» (С. Шурипа).

***

Эстетический режим, таким образом, *исключает принцип удовольствия* (от материально явленной обертки форм). Объекты-как-структуры позволяют видеть произведение искусства на совершенно ином уровне: там, где в дело познания еще не вмешалось желание, но уже, разумеется, работает перцепция. Это позволяет не только отказаться от критериев индивидуального вкуса в обсуждении «качества» работы, но и избавиться от любого внешнего произведению диктата, т.е. является условием автономности искусства: то, что невозможно желать, – невозможно поработить. Невозможность желания реинкарнирует возможность *События* – непредсказуемого и нежеланного. Если в эстетике вообще уместно говорить о «наслаждении», то суть его не в «удовольствии», но в осознании совпадения с течением собственной субъективности – изменений перцептивной машинерии, часто болезненных, причина которых всегда в Другом. Так за объектом возникает Вещь (-в-себе и вне-тебя), тогда как услады материальности низводят объект до предмета потребления.

Вторичную перцепцию можно мыслить как когнитивно обусловленное восприятие, а можно как восприятие, обусловленное желанием. Некая «первичная» перцепция до вмешательства интеллекта с его общим знанием возможна лишь как апостериори вводимый конструкт редукции (тут уместно вспомнить антифеноменологический подход Хайдеггера[4] или Бергсона), тогда как модели восприятия в желании и вне оного легко описуемы и верифицируемы в опыте. В чем важность этого различения для искусства? Размышления о «вторичной перцепции» как рассудочно-зависимом восприятии ведут к иллюстрации якобы *внешних субъекту* структурных схем, сегодня уже встречающихся даже на улицах когнитивного капитализма скелетов *general intelligence*. Понимание же «вторичной перцепции» как возникновения желающего «я» позволяет наблюдать за динамикой желания и практиковать эстетическую аскезу внутри самого искусства, очищая его до *структур внутренних* (психических, интерсубъективных). Результаты работы двух таких взглядов могут быть весьма близки, но первый все еще тешит себя надеждами, что занят поиском «истины вне себя», тогда как второй изучает себя в качестве единственного доступного принципа истины. Это и есть предельная автономность искусства: *свобода от себя самого в отказе от всякой свободы.*

***

Произведения Шурипы демонстрируют, что объект-как-структура по определению всегда остается частью самого себя, ничего кроме себя при этом не являя. Парадоксально сохраняя, таким образом, автономность вне классических понятий о целостности объекта, подобные произведения «проблематизируют свою уникальность», говоря словами автора.

***

Некоторые современные попытки реактуализации идей модернизма акцентируют качество «уникальности», на которую указывает невозможность/сложность повторения *материальной оболочки* произведения. (Негласной аксиомой предшествует агрессивно-буржуазная

Станислав Шурипа
«Пластиковые структуры», имитация пластиковых банковских карточек, 2008

превентивная операция редуцирования формы к формальностям агрегатного состояния «материальный предмет».) Неоконцептуальные объекты Шурипы, напротив, выставляют напоказ собственные точки сборки: их материальность доступна к воспроизведению почти каждым – что ожидаемо роднит их с мессией модернизма, «Черным квадратом» Малевича (но не только).

Это подталкивает к более глубокому пониманию уникальности через жест концептуализации художника, т.е. *финализирующий акт формообразования* – труд художника, который и служит фундаментом автономности произведения. В «Квадрате» искусство взглянуло на себя разрезающем материю взглядом, и в зиянии раны не-уникальности не осталось привычно-данного искусства, но возникла непреходящая возможность искусства вообще. Событие «Квадрата» неотделимо от его имплицитной материальной воспроизводимости; по сути, это один из (многих повторяющихся) моментов рождения концептуального пространства искусства. Событие по определению уникально, однако – парадоксальным образом – *Событие требует повторения*, ибо повторяется не его оболочка, но его опыт: это и есть верность Событию, идет ли речь о подражании Христу или о подражании «Квадрату». Именно повторимость обеспечивает Событию историческое измерение, в противовес деисторизирующей мумификации шедевров в музее. Неповторимое – неуникально; неповторимость суть лишь спецэффект удаленности (физической и исторической) от опыта События, которое сбывается всегда в повторяющей субъективности. Жажда неповторимости – это и есть кризис веры или рыночная симуляция эстетического опыта.

Археология модернизма: большое в малом

Описываемая оптика концептуального пространства искусства парит как подспорье глазу примерно там, где в горних высях начинал теряться *невооруженный* взгляд модерниста; это возвращение средствами техники к вере фундаментальной науки. Но, принадлежа той же окулярной парадигме, искусство после концептуализма соотносится с наследием модернизма исторического скорее как археолог его идей и форм – так сын разбирает архив навсегда покинувшего дом отца.

***

Отсылки к языкам модернизма заметны и в строении «Пластиковых структур», и, совсем явно, в интерфейсах небольших холстов, сопровождавших шведскую выставку Шурипы. Если оптика модернизма (по словам Станислава) структурировалась двумя главными фильтрами – универсализмом Утопии и тотальностью Катастрофы, то в мире, где утопическое претворилось в интериоризировавшую контроль архитектуру множеств, произведение искусства становится катастрофой, или, как пишет Шурипа о «Пластиковых структурах», «негативным памятником краха сетей коммуникации».

***

Эстетический режим, формируемый таким образом, отличается сквозной историчностью: широкоугольная оптика, в которой возникает искусство, захватывает все возможности и актуализации оного от первых черточек в Ласко до момента взгляда, лишая их причинно-следственного давления линейной истории и переводя в режим здесь-бытия. Это уже не со-положенный историзм беньяминовских созвездий, но рисковое путешествие к центру галактики – черной дыре, удерживающей все родившиеся и возможные звезды системы. Антиматерия черной дыры истории/искусства транспонируется в социальную реальность как «нематериальный труд», свойственный нынешнему режиму производства (искусства в том числе). Антиматерия суть необоримая сила сверхпритяжения; нематериальная часть формы – это массив общих знаний, общей части вторичной перцепции, удерживающей космос коммуникативных связей субъектов исторического процесса.

***

Физически малые, объекты-структуры Шурипы неожиданно возвращают искусству-после-шедевров возможность *Большой формы*. Понимать это стоит не как (положительную) оценочную категорию. Почему возвращение этого жупела

Станислав Шурипа
«Сосущая структура», инсталляция, окрашенные жестяные банки, трубочки, 2006

представляется исторически ценным?

Как необходимое условие, «большая форма» должна содержать в себе все искусство разом, ничуть не обременяясь им. Такое произведение является матрицей искусства и предлагает определенный алгоритм считывания оной – эстетическую формулу, переменными которой являются исторические координаты (прошлое, настоящее, антропные модели), постоянными (в момент встречи с произведением) величинами – перцептивная структура субъекта (индивидуально-историческая конструкция психосоматики), а арифметическими знаками – характеристики систем коммуникаций (межсубъектных и междискурсивных).

Однако это лишь необходимые условия «большой формы». Достаточными являются следующие:

1. «Большая форма» активирует особый режим взгляда, пред-стояния субъекта – не перед произведением, но перед самим собой. Присутствие – это движение субъективности по графику (здесь: по художественной работе), наглядно репрезентирующему формулу, т.е. области возможных значений сути/смысла и эстетики (как перцептивного опыта).

2. В этом присутствии «большая форма» исчезает как произведение и сохраняется лишь как шрам сквозной Историчности: субъект обнаруживает себя в надличностной полноте связей. Этот особый исторический режим, свойственный именно Большой форме, и есть то, что на самом деле поражает зрителя, делая его субъектом «наблюдаемых» им – т.е. описанных формулой произведения – процессов. Именно поэтому можно говорить о всеобщей значимости «экзистенциальных воздействий» эстетики: «большая форма» *историзирует экзистенцию*, представляя индивидуальности ее самое в виде субъекта, заставляя осознать априорно рефлексивную механику перцепции (всегда-уже-историчной).

***

Чтобы вывести «большую» формулу/форму, требуется научная последовательность движения от ледяной конкретики перцептов к полноводной абстракции концепта, а также зрячая вера в то, что топящее льды солнце неизбежно взорвется вовнутрь *(implode),* родив сверхновую. Без этой веры формула все равно останется верна, но лишь самой себе, поскольку именно в утопической вере, трансцендирующей «я» субъекта сквозь самосознающих Духов истории в неформализуемое (вечное) настоящее, субъект впервые конституируется не как нечто пред-заданное благодатью зеркальных фракталов психики, но в акте (творческой) воли, собирающей невесомо-легкую самость из тяжелых обломков рефлексий отчужденных «я», вздымаемых ветрами *elan vitale.*

ПРИМЕЧАНИЯ

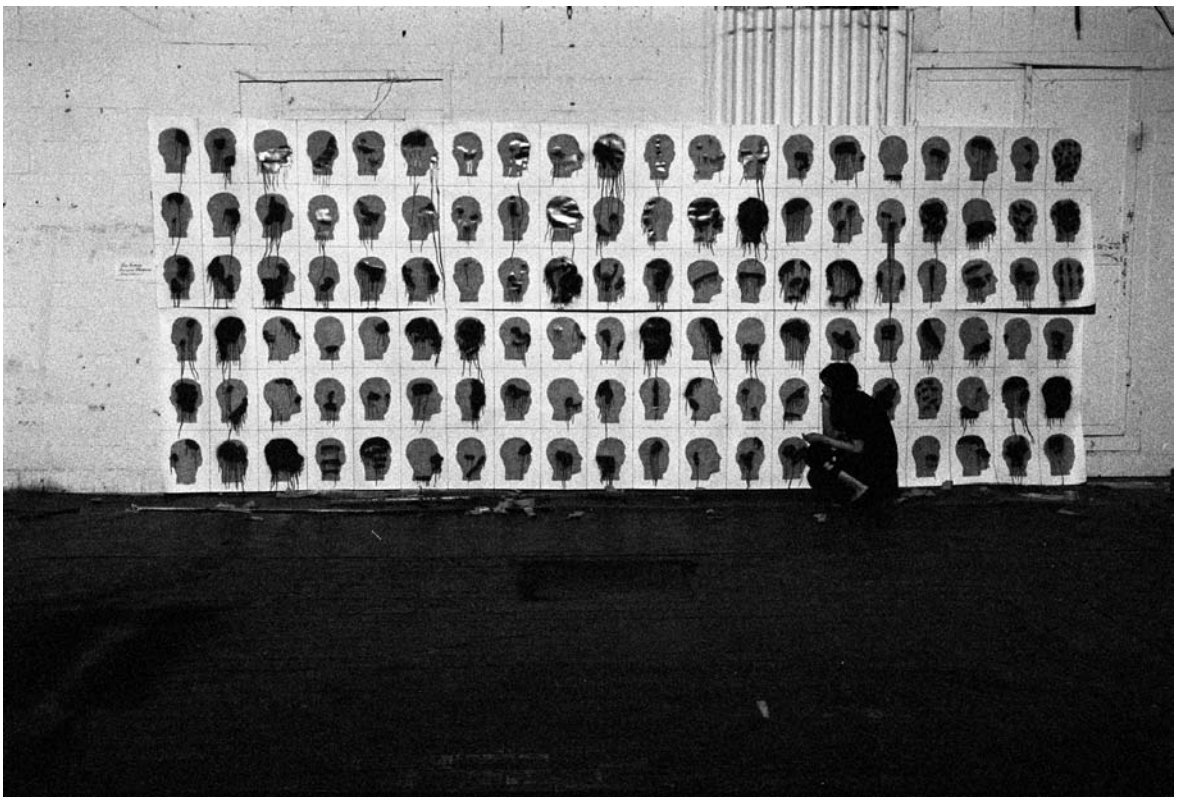
[1] См.: Жак Рансьер. Разделяя чувственное. СПб., 2007.
[2] См. интервью Бориса Гройса на: http://www.openspace.ru/art/names/details/6238/
[3] См.: Роже Кайуа. Отраженные камни. СПб., 2006.
[4] См., например, в изложении Тейлора Даими «Записки перцептивного нигилиста, или Жизнь после философии. Перцептология версус семиология» // «ХЖ» № 69, 2008.

Сергей Огурцов
Родился в 1982 году. Поэт, художник, культуролог. Совместно с поэтом, философом и психологом Владимиром Лукичевым исследует возможные формы теофатического искусства и его связь с религиозной практикой как таковой.
Живет в Москве.

ПРИЗНАКИ КОНЦА «КОНЦА ИСТОРИИ»

«ПОЛИТИКА НА УЛИЦАХ» (ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ СОВЕТ: ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС, КИРИЛЛ МЕДВЕДЕВ, НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ, ОКСАНА САРКИСЯН). МОСКВА, «ПРОЕКТ «ФАБРИКА», 12.06.07–30.07.08; НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ. «НИХУЯСМЕШНОГО». ГАЛЕРЕЯ «PAPERWORKS», МОСКВА. 23.10.08–23.11.08; ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС, ЕВГЕНИЙ ФИКС, НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ. «ВЫСОЧЕНСКИЙ СЪЕЗД», ТИНА Б, ПРАГА. 10.10.08

КИРИЛЛ МЕДВЕДЕВ, НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ



Иван Бражкин, Настасья Потёмкина
«Пострадавшие», бумага, акрил, экспозиция выставки 1968-2008. Политика на улицах», 2008
Фото Антона Курышева

Кирилл Медведев: Самое важное, по-видимому, в том, что обе выставки – и наша общая «Политика на улицах», и твоя персональная «Нихуясмешного» – достаточно серьезно выходят на определенную историческую перспективу. Отчасти это достигается их, скажем так, комплексным характером. В случае «Политики на улицах» это, например, некая общая канва, составленная из разных аспектов «партийно-коммунистической» проблематики – и тот факт, что организовывали выставку в том числе члены политической организации (СД «Вперед»), и то, что исходным импульсом стала работа, выстроенная на «партийных» граффити/фрагментах статей, скайп-конференция с троцкистским ветераном 1968 года Аленом Кривином, выступление Бориса Кагарлицкого, участника «леводиссидентского» движения в СССР, а также презентация книги Пьера Паоло Пазолини про 1968 год. Как известно, Пазолини был членом компартии, уникальным образом соединившим политическую практику и эстетическую трансгрессию в своей жизни. Ну и, наконец, заявление солидарности участников выставки с забастовкой РПЛБЖ – профсоюза железнодорожников, и сбор средств в фонд проф-

Анастасия Рябова
«Президент-лох», экспозиция выставки «68-08. Политика на улицах», 2008
Фото Антона Курышева

союза, организованный на выставке. Во всем этом очевидна попытка воссоздать и отчасти обновить определенную историческую традицию. Для нас важно, однако, чтобы такая «партийная» линия не замыкалась на себе самой, находила мощный, в каком-то смысле противоположно заряженный объект для взаимодействия. Такой объект представляла собой, в том числе, группа «Война», внесшая, на мой взгляд, здоровую анархическую струю в это мероприятие, хотя это и стоило некоторых проблем организаторам.

Николай Олейников: Группа «Война», являясь «открытием» и «прорывом» года (я совершенно сознательно употребляю здесь терминологию рынка зрелищ как наиболее адекватный язык для описания того, чем, в сущности, «Война» занимается), безусловно нуждается в описании и осмыслении в контексте нашего разговора. Это, пожалуй, самое спорное явление, тем не менее ярко маркирующее состояние машины современного искусства на текущий момент. Показательно и нагло обнажая схему быстрого прорыва амбициозных интеллигентов на ступень этаблированого совр.иска. В течение одного года цель была достигнута с помощью методичного использования технологии скандала, открытой акционистами 90-х. У этих ребят, однако, есть одно важное, показательное открытие, которое необходимо срочно добавить к курсу лечения «солидарностью» всей системы современного русского искусства как обязательную реанимационную процедуру. Назовем эту процедуру вслед за «эстетикой взаимодействия» Николя Буррио «эстетикой общежития» – имеется в виду их постоянное совместное проживание искусства. Как это было наглядно продемонстрировано «Войной» в рамках «68-08. Политика на улицах», «общежитие» – самая плодотворная схема производства искусства. В случае «Войны» этот метод производства продиктован отчасти действительной «прекарностью», отчасти все-таки «позерством», играющим в их работах исключительную роль. Тем не менее одним из самых впечатляющих результатов «Политики на улицах» можно считать именно сквотирование «Войной» выставочного пространства «Фабрики». Это была самая адекватная реплика условно бездомных художников на заявление кураторского коллектива о «политике на улицах». Примером же того, как не может и не должно создаваться ни одно коллективное высказывание в пространстве современной (особенно левой) теории, или активизма, или искусства, был проект «Капитализм как религия», оснащенный неплохим академическим бэкграундом, все самые обнадеживающие и перспективные заявления которого просто подавились индифферентностью академического контекста, на который были сделаны ставки.

Однако большинство практик, применяемых группой «Война», стоит расценивать как технологии-в-отрыве-от-Истории. Декларируя картинный анархизм, «Война», выступая в отрыве от партийной поддержки, игнорируя роль исторического анархизма, дистанцируясь от реального политического анархистского движения, вычленяет и использует лишь романтическую оболочку, обнажая тем самым дегенеративную, декадентскую природу своей деятельности.

Что касается выставки в целом, то ее как раз и нужно было организовать по принципу демократии снизу и «эстетики общежития». Тогда исчезло бы то, в чем принято обвинять все «левые» выставки, случающиеся в Москве. То есть в невнятности, расфокусированности, голословности, несобранности, отсутствии драматургии. Эти общие места критики имеют под собой основания, конечно, но если бы мы – организационный совет «Политики на улицах» – вовремя приняли решение и предложили всем художниками проводить время на «Фабрике» в процессе производства выставки, организовав си-

туацию артистической коммуны, думаю, мы бы сейчас имели наглядный опыт создания формально и операционно иного сорта искусства.

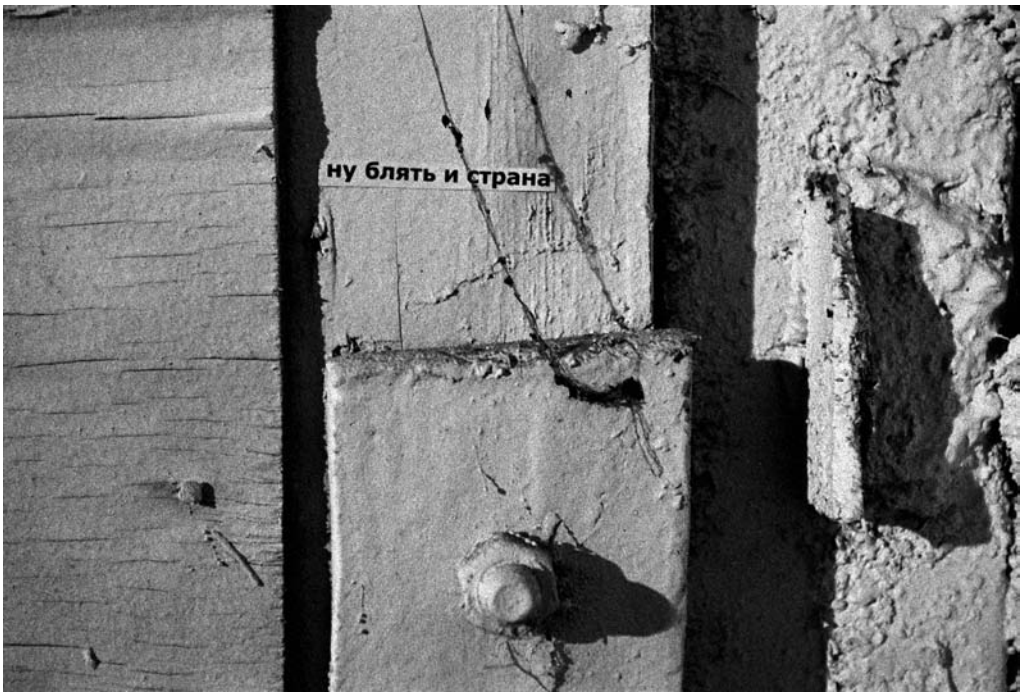
Кирилл Медведев: Что касается твоего персонального проекта, то его месседж был более выдержанным – несколько работ, образующих высказывание на тему фашизма, – по крайней мере, именно так было заявлено в приглашении. Для меня здесь важен социополитический план – твои рассуждения о том, что меняется социальное лицо фашизма, в сторону мидлклассовости. И графически, «с натуры» зафиксированный анализ, помимо того, что является безусловно актуальным (как отпечаток процессов в той мидлклассовой среде, в которой мы все существуем), одновременно задает очень важный исторический план – напоминая, что в «классические» времена фашизм имел в первую очередь мидлклассовую, мелкобуржуазную основу, и это ИСТОРИЧЕСКИЙ факт. Причем факт, который мало осознается современной публикой, воспитанной на том, что фашизм – это удел гопников с окраины, которыми манипулируют неудавшиеся художники, помешанные на антисемитизме.

Другой важный момент – твои слова из вашей переписки с Петром Быстровым о политическом, физическом и эстетическом бессилии: «*Я художник, работающий с политическим. Не стоит игнорировать очевидные вещи: я именно художник, а не, например, активист, работающий в поле современного искусства. Кто я против Лимонова, против лимоновцев, против фашистов, против Путина? Кто я?*» Я думаю, эстетическая форма вообще рождается от бессилия перед материальной реальностью, от неспособности изменить, освоить, то есть так или иначе прямо воздействовать на материальный мир. В этом смысле художник действительно находится на некой особой священной территории, территории бессилия, что позволяет ему (и даже обязывает) говорить то, что не может апроприировать ни один из «сильных», господствующих дискурсов. Проблема в том, что это особое поле давно почти утратило свои плодоносные свойства: современный художник живет в узко актуальном срезе, а с историей же состоит в крайне формальных, механических отношениях, думая прежде всего о том, не повторяет ли он чью-нибудь идею, и если повторяет, то как бы всё это поудачнее выдать за римейк...

На одной из твоих работ женщина рассказывает о том, как группа «южан» избивала ее и ее дочь. Для многих из нас это реальность, существующая исключительно в правых блогах. Так или иначе, «священное право» художника используется здесь для того, чтобы поставить этот вопрос – вопрос не только насилия по отношению к приезжим, иммигрантам, «другим», но и вопрос ответного насилия, о котором мы не говорим (поскольку об этом достаточно говорят другие), но без разговора о котором левые вряд ли смогут состояться как серьезная политическая сила. И на этом локальном примере хорошо видно, как «бессилие» художника способно превращаться в силу, стимулируя новые, поначалу весьма сомнительные и рискованные политические подходы. Но понятно и то, что без изначальной политизированности такой проект и эстетически был бы невозможен.

Наконец, тема перестройки. Лично для меня после твоей выставки и одновременного просмотра новой работы группы «Что делать?» «Перестройка – Зонгшпиль» и выпуска газеты с твоим комиксом как-то впервые определилось некоторое пластическое качество группы «Что делать?». Это пластическое качество в его сочетании с политическим посылом заключено, например, в лукавых образах «девочек-волчков», «стихий истории», которые, с одной стороны, как все мы, ответственны за многое, с другой – бессильны перед историческим субъектом. Заметны также физиономические пересечения твоих героев с героями фильма, при том, что это, я так понимаю, разные персонажи – одни исторические, перестроечные «архетипы», другие – ребята из-за соседнего столика в «Кофе-Бине», в современной Москве, хорошо одетые, приличные ребята, может быть, дети героев перестройки, оказывающиеся неофашистами. Эти детали весьма неожиданно напоминают, что все мы, родившиеся в 1960–1970 годах, так или иначе сформированы перестройкой (но далеко не всё еще поняли про нее). Эту связь, кстати, подтверждает ваш разговор с Быстровым про Цоя, где вы рассматриваете его как фигуру этики.

Николай Олейников: Есть еще одно произведение, достойное упоминания в этой цепочке исторически артикулированного искусства. Это дебютная работа новой группы «Фикс – Будрайтскис – Олейников» «Высочанский съезд». Огромная по объему исследовательская работа, которая длилась без малого год, относится к переосмыслению событий 68-го года, но в неожиданном ракурсе, через возвращение к предмету истории перцептивно, с помощью глубокого и ответственного изучения контекста. Проект реализован в двух форматах: в виде риэнактмента-конференции, которая прошла в историческом месте проведения «Высочанского съезда» на заводе ЧКД и в форме сорокаминутной видеоработы. В фокус внимания художников попал XXIV секретный Съезд Коммунистической Партии Чехословакии, имевший место быть в драматический период, в августе 68-го года. Съезд – реакция коммунистов Чехословакии на вторжение советских, восточногерманских и польских войск на территорию ЧССР. Проект был подготовлен и проведен со-



Анастасия Рябова
«Ну блять и страна», экспозиция выставки «68-08. Политика на улицах», 2008
Фото Антона Курышева

вместными усилиями художников с историческими участниками Высочанского съезда, современными чешскими левыми активистами, рабочими и служащими завода.

Кирилл Медведев: Естественно, что историческая перспектива, о которой мы говорим, неизбежно раскрывается через состав аудитории, через взаимодействие и сочетание разных людей и групп среди участников, организаторов и зрителей. Замечу, что на твою выставку, как и на «Политику на улицах», люди приглашались фактически как на митинг, как на политическое мероприятие (*«на выставку приглашаются люди, которым не похуй разгул неонацизма в самых мерзких формах»* и т.п.). И на опыте этих выставок я бы выделил 4 группы: представители политической организации («Вперед»), представители художественно-активистской группы («Что делать?»), люди, просто симпатизирующие левым, и, наконец, люди, интересующиеся или занимающиеся современным искусством. В таком взаимодействии элемент «партийной» политики должен органично сочетаться с худ-активистской, а также с гражданским и собственно художественным посланием. То есть необходимо, чтобы политическое высказывание не подавляло гражданское и художественное, не инструментализировало бы их, но и не заслонялось ими, а также не было бы искусственно пристегнуто, а органично с ними взаимодействовало. И чтобы работа художников и кураторов с «внешней» аудиторией, их вовлечение в художественные практики не были лишь способом существования и конкуренции внутри арт-контекста, салонной формой его освежения и «демократизации». Необходима обоюдонаправленность внешнего/внутреннего, арт-контекстного и универсально-политического векторов.

Это важно вот еще в связи с чем – сегодня можно выделить два типа, скажем так, расширения аудитории современного искусства. Первый тип экстенсивно-зрелищный, это 70 000 людей на Ночи музеев – людей, приходящих на выставки как в сегмент модного, то есть, опять-таки, совершенно внеисторичного поля развлечений. Лично для меня этот феномен не является особо прогрессивным сам по себе – он станет таковым, если хотя бы часть этой огромной аудитории, приобщившейся к современному искусству, осознает необходимость участия и в политических акциях – антивоенных пикетах, например. Поэтому сейчас гораздо интереснее другой вариант – когда аудитория пополняется за счет, например, активистов, приходящих на выставку (а то и участвующих собственно в производстве – «впередовский» проект на выставке), и, с другой стороны, происходящее знакомство арт-публики с активистской повесткой и возможность солидаризироваться с той или иной текущей кампанией. Это гораздо менее заметный и сенсационный процесс, но он предполагает очень важное обоюдостороннее просвещение – и, повторяю, – модель некоего нового арт/политсообщества. Поэтому от взаимопонимания и взаимодействия этих четырех категорий людей, я считаю, кардинально много зависит как в искусстве, так и в левой политике ближайших лет.

■

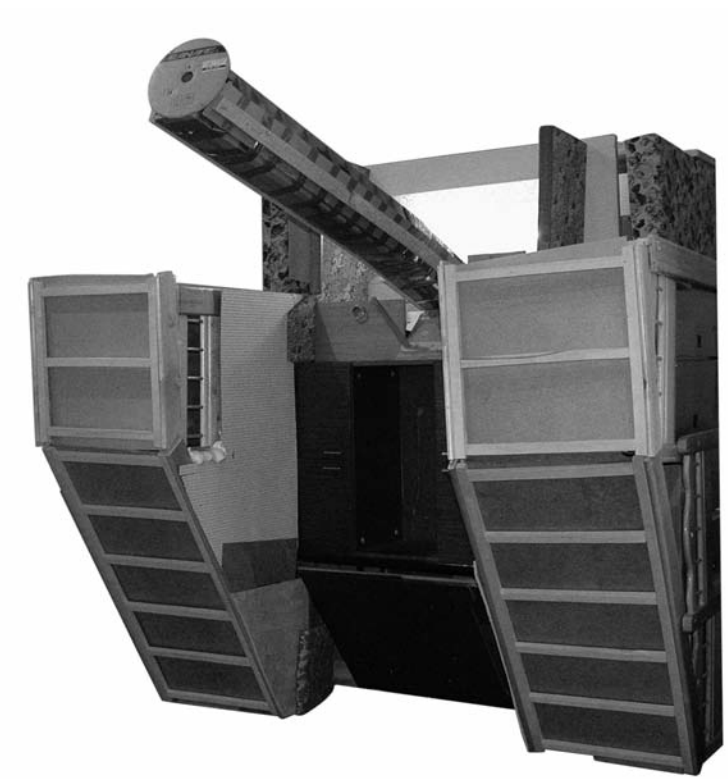
Николай Олейников
Родился в 1976 г. в Горьком. Художник. Участник Рабочей группы «Что делать?». Автор и ведущий теле- и радиопрограмм о проблемах современной культуры и искусства. Живет в Москве и в Нижнем Новгороде.

Кирилл Медведев
Родился в 1975 г. Поэт, переводчик, активист СД «Вперед». Основатель Свободного марксистского издательства. Живет в Москве.

ПРОСТО ЛИ ДЕЛАТЬ МУЗЕЙ?

«РУССКОЕ БЕДНОЕ», РЕЧНОЙ ВОКЗАЛ, ПЕРМЬ, 25.09-30.11.08.

ЕКАТЕРИНА ЛАЗАРЕВА



Ирина Корина
«Танк», инсталляция, 250x500x200, 2007

Я пишу этот текст два месяца спустя после поездки в Пермь, в которую меня любезно пригласили организаторы выставки «Русское бедное». За это время в стране случился финансовый кризис, многие культурные инициативы были заморожены, а в художественном сообществе произошел раскол, поводом которого стало присуждение премии Кандинского ультраправому художнику. Можно только гадать, насколько актуальными будут «соображения текущего момента» еще месяца через два, когда выйдет в свет этот номер. Думаю, многое изменится.

Время уплотнилось, как сказал бы Жижек, попало в некую «мессианскую» воронку[1]. Стало затруднительно рисовать какие-либо перспективы, ибо ситуация стремительно меняется, к сожалению, в довольно деструктивном ключе. Вообще говоря, это не должно было бы помешать анализу уже свершившегося события, но в том-то и дело, что культурно-политический проект, частью которого является выставка «Русское бедное», обращен именно что в будущее, перспективы которого теперь не только по субъективным, но и по объективным причинам весьма туманны. Впрочем, пока Марат Гельман на индийском побережье придумывает название будущего музея в Перми и пытается сжиться с новой ролью музейного директора. Все еще верят, что «чрезвычайного положения», говоря словами того же Жижека, удастся избежать, и поэтому, возможно, разговор о состоявшейся выставке и долгосрочном проекте, частью которого она является, будет уместным. Тем более что он имеет непосредственное отношение к системе современного российского искусства, которому посвящен этот номер.

Здесь требуется небольшое отступление. Дело в том, что отсутствие в нашей системе современного искусства такого звена, как государственный музей, для российского актуального художественного контекста является давней и неизлечимой травмой. Многие годы именно с отсутствием музея связывалось большинство институциональных проблем, и действительно – роль музея высоко оценена ведущими художниками и теоретиками искусства. По словам Ильи Кабакова, «единственное, что является хранителем культурной памяти и, мало того, сохраняет актуальное культурное существование, – это все-таки музей. ...Это единственное место не только культурного, я бы сказал, даже религиозного пребывания, где человек оказывается в тишине, в благополучии и способен созерцать прошлое, способен видеть великие вещи»[2]. Борис Гройс полагает, что музей – по-

Николай Полисский
«Границы империи», инвайронмент, размер варьируется. Никола-Ленивец, 2007

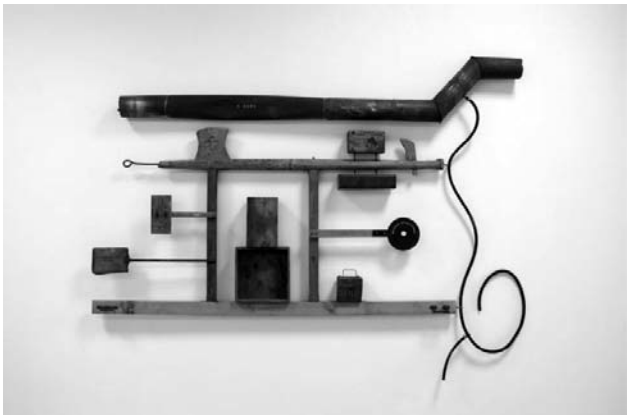
следнее средство различения искусства и не-искусства: «С введением Дюшаном метода реди-мэйда музейное собрание, музейное пространство, музейная институция – это то, без чего практика искусства становится абсолютно невозможной»[3].

В последние несколько лет ситуация с музеем, казалось бы, сдвинулась с мертвой точки – в Третьяковке под руководством Андрея Ерофеева работал Отдел новейших течений, появилось несколько частных музеев. Однако травма осталась, да и надежды на альтернативные начинания успели развеяться. Лечить ли эту травму методом коллективного психоанализа? И не задаться ли вопросом, а нужен ли нам вообще государственный музей современного искусства? Может ли в существующей политической и общественной ситуации возникнуть какой-то вменяемый музейный проект? И если да, то какой музей нужен? Как сделать музей, который удовлетворит государство, общество и культуру одновременно?

Именно в этом вопросительном наклонении мне и хотелось бы рассмотреть новый музейный проект в Перми. Ведь одно дело переживать травму отсутствия музея как такового, и другое – в перспективе его появления обсуждать, каким должен быть музей. Как показывает опыт, государственные инвестиции в современное искусство тщательно охраняются от каких-либо дискуссий – так, полемику вокруг Московской биеннале современного искусства однажды уже пытались заткнуть в выражениях «всем молчать!»[4]. А между тем создание музея – работа еще более серьезная и ответственная.

Вообще говоря, перспектива создания нового государственного музея современного искусства пришла, откуда не ждали – от представителя Пермского края в Федеральном собрании Сергея Гордеева. О том, что бизнесмен и сенатор не чужд русской культуре, свидетельствует деятельность подопечного ему фонда «Русский авангард», главным проектом которого является реставрация дома Мельникова в Москве и создание в нем музея. Современное искусство возникло на горизонте Гордеева после другой масштабной архитектурно-музейной инициативы, связанной с попыткой превращения его родной Перми в новую культурную столицу. Гордеев стал главным идеологом регенерации Перми средствами культуры и создания в ней музея, который смог бы изменить город. Действительно, пока мы мечтали о музее как необходимом звене институционального благополучия современного искусства, в тихой музейной жизни произошла своя революция, и сегодня музей не только совмещает функцию храма и торгово-развлекательного центра, но и претендует на роль градообразующего фактора, о чем красноречиво свидетельствует уже немного набивший оскомину пример Гуггенхайм в Бильбао.

Таким «музеем будущего» в Перми должна стать обновленная Пермская государственная художественная галерея. Концепция нового *PermMuseumXXI* разработана известным австрийским музеологом Дитером Богнером с невиданным в наших землях размахом, с одной стороны, и с европейским пониманием музея, отличным от воплощенного империей Гуггенхайма, – с другой. Архитектурный конкурс на проект нового здания музея, объявленный в 2007 году, претендовал на роль самого амбициозного конкурса Новой России и в этом качестве он неизбежно напоминал о самом громком со-



O&A Флоренские
«Центральная часть Кронштадта», из проекта «Географические карты», объект, рейки, садовый насос, чернильный прибор, бутылка, консервные банки, игрушечный кораблик, 2006

ветском конкурсе – Дворце Советов. В начале 2008 года авторитетное жюри приняло «соломоново решение», выбрав одновременно два проекта. Проекту архитектурной звезды Захи Хадид предпочли двух «темных лошадок» – москвича Бориса Бернаскони и швейцарца Валерио Олджиати, и до сих пор не ясно, по какому из двух крайне проблематичных проектов будет построен *PermMuseumXXI* и будет ли. По мнению Гордеева, нужен новый конкурс.

При этом сам Гордеев считает, что Перми нужен «не музей-хранилище, а музей-генератор, музей-мотор – штаб по модернизации жизни города». Возможно, поэтому он открыл в современном искусстве новый ресурс территориального развития и решительно приступил к новому проекту – конверсии в государственный музей современного искусства здания Речного вокзала, построенного в 1940 году по проекту А.З. Гринберга в стиле сталинского ампира. Фонд «Русский авангард» успел отреставрировать само здание, и в рекордные сроки в нем был запущен «пилотный» проект – выставка «Русское бедное», представленная началом долгосрочной программы по созданию в Перми музея современного искусства. На открытии говорилось, что «русское бедное» станет стержнем будущей музейной коллекции, а часть показанных на выставке работ будет приобретена в музейный фонд. По мнению автора проекта Сергея Гордеева и фактического создателя выставки куратора Марата Гельмана, «Русское бедное» станет новой точкой отсчета в русском искусстве XXI века.

В этом стоит усомниться, но премьера выставки, и правда, вышла складно. Без всяких конкурсов ясно, что в деле превращения политического запроса в хорошо упакованный культурный продукт Марату Гельману у нас нет равных. На набережной реки Камы перед Речным вокзалом легендарный ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского исполнил произведение «Русское бедное» композитора Георгия Дорохова. Сама выставка, на которой по московским меркам не было ничего одновременно нового и выдающегося, имела у пермской публики бурный успех. Создавалось ощущение, что здесь, в Перми, происходит некая возгонка, появление нового качества. Своеобразным контрапунктом выставки стала экскурсия в Пермскую картинную галерею, где выставлена поразительная пермская деревянная скульптура. Мифология «Русского бедного» повествует, что именно здесь, в солнечном восьмиугольнике музейной часовни, за рассматриванием шедевров пермского края Марата Гельмана и осенила идея с «русским бедным». На самом деле, у Гельмана уже была выставка «Бедное искусство» в Русском музее в 2000 году, но теперь и художники другие, и контекст – более актуальный. «Русское бедное» предъявлено в пику эстетике гламура и в разгар мирового финансового кризиса. Оловянное-деревянное как новая культурная альтернатива золоту-брильянтам, действительно, прицельно попадает в нерв времени – по крайней мере, как его трактуют обложки общественно-политических журналов. «Русское бедное» любопытно сравнивать с шагающей по стране выставкой Пьера Броше «Будущее зависит от тебя. Новые правила». Последняя создавалась в благополучном 2007 году и предъявляет звездный состав художников в музейных стенах работами, которые пришлось купить, ибо восемь выставок сильно попортят их товарный вид. Пьер Броше показывает искусство как товар и способ влияния. Марат Гельман, наоборот, акцентирует в искусстве символическую ценность и способ развития.

О том, что «Русское бедное» все-таки галерейный, а не музейный проект, свидетельствует сам состав участников, большая часть которых – художники галереи Гельмана. Конечно, прошли времена, когда музей возглавляли люди с многолетним музейным стажем и академической степенью, но будет ли этот протекционизм преследовать г-на Гельмана, когда он станет музейным директором?

С другой стороны, можно приятно удивиться наличию в галерее Гельмана, устойчиво ассоциирующейся с провокативным искусством, обширного круга «спокойных» художников, работающих с формой, в материале. При этом сами художники – Альберт, Архипов, Бродский, Кошляков, Флоренские – свою бедную эстетику пронесли через безумие 90-х и сытость «нулевых», устояв перед искушением массмедийной популярности, доходными тиражами и спросом на «сделайте нам богато». Именно на этом круге художников в общем-то и строится вся концепция, тогда как старшее и молодое поколения выступают некими дополнениями, хотя на «бедной» эстетике выросло все неофициальное советское искусство. Для музейной выставки не хватило привязки ко времени, понимания исторического в современности – те же пыльные лозунги Осмоловского здесь были бы точнее и уместнее, чем «Хлеба».

Трудно сказать, состоится ли теперь заявленный гранд-тур выставки в Милан, Москву, Нью-Йорк и Санкт-Петербург и сможет ли «Русское бедное» открыть глаза Западу на современное отечественное искусство. В

Юрий Альберт
«Указатель расстояний», инсталляция, дерево, 2008. Произведение выполнено специально для проекта «Русское бедное»

мировом контексте бедность не является исключительно русской прерогативой, и африканские или азиатские художники по части составления произведений искусства из сущего мусора еще более изобретательны и убедительны. И не будет ли провозглашение новой «русской бедности» сорок лет спустя после «арте повера» списано на слишком запоздалое усвоение уроков Запада?

На самом деле, общего с итальянским предком у «Русского бедного» не так много. Если итальянская «повера» в своем искусстве предъявляла материал как таковой, то наши «бедные» подвергают его трансформации ради лирического высказывания. Как у Ахматовой – из какого-то сора «растут стихи, не ведая стыда». Сор, он же мусор, – материал, давно оцененный Борисом Гройсом[5]. Это спасение выброшенных вещей, валоризация мусора, казалось бы, возвращает современному искусству утраченную *ауру*. По пути с завода на свалку обычные вещи и материалы утратили свою промышленную стерильность и отчужденность, были присвоены, одомашнены, изношены, чтобы со свалки попасть в мастерскую, а затем в галерею и музей. Таковы «Танк» Ирины Кориной и все объекты Флоренских. Но зачастую работы все-таки сделаны из новых материалов, причем далеко не всегда это обходится дешево – уж точно дороже, чем «холст-масло». Но именно нетрадиционные материально-технические носители – все эти старые доски, гофрокартон, резина, железо, уголь, кафельная плитка, полиэтилен, поролон, мыло, взятые из жизни в искусство, – являются стержнем концепции «Русского бедного». То есть речь идет не об этике, а об эстетике бедности. После «Черного квадрата» «холст-масло» не вызывает никаких простодушных восторгов, а тут неискушенному зрителю может показаться, что он так тоже может (в одном из интервью Гельман с удовольствием констатирует, что зрительское «я так тоже могу» в Перми было не отрицанием искусства, а признанием художника в себе самом). Эта «гуманизация искусства», попытка быть ближе к людям, вероятно, необходимая составляющая работы с населением, но нет ли в ней доли лукавства и интеллектуальной уязвимости?

На самом деле, собранные на выставке работы предлагают очень разные трактовки темы: это и реальная бедность недавнего прошлого (а возможно, ближайшего будущего), и типично русское сожаление-сострадание, и достижение максимального эффекта минимальными средствами. Но общая рамка, предложенная организаторами, – это уникальная способность художника создавать из абсолютно привычного и банального нечто волшебное и незабываемое. Но может ли этот принцип быть положен в основу формирования музея, если только это не музей поделок и замечательных изобретений?

Поставленные вопросы, разумеется, не требуют ответа. Когда речь идет о таком большом и важном начинании, как долгожданный государственный музей современного искусства, многие еще более существенные вопросы окажутся второстепенными. И, хочется верить, музей с условным названием «Пермь-1» пойдет дальше выставки «Русское бедное» и не повиснет неразрешимым вопросом, как архитектурный конкурс для *PermMuseumXXI*. Будем надеяться, что, когда Сергей Гордеев говорит: «Важно просто делать музей. Причем государственный, а не частный», он не думает, что нужно просто делать музей и что делать музей – просто.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Славой Жижек. Проницаемость другого. // Художественный журнал, № 3(63), 2006, с. 37.*
[2] *Илья Кабаков. Интровертное видение (интервью Виталию Пацюкову). // Искусство, № 5, 2008, с. 46.*
[3] *Борис Гройс. О музее современного искусства. В кн.: Борис Гройс. Комментарии к искусству. – М.: Художественный журнал, 2003, с. 141.*
[4] *Николай Молок. // Артхроника, № 4, 2007.*
[5] *Борис Гройс. Искусство как валоризация неценного. 1992. В кн.: Борис Гройс. Искусство утопии. – М.: Художественный журнал, 2003.*

Екатерина Лазарева
Родилась в Москве в 1978 году. Искусствовед, куратор, художественный критик. В 2000 г. закончила РГГУ, факультет истории искусства. В 2002–2007 гг. редактор «Художественного журнала». Живет в Москве.

НЕВОЗМОЖНОЕ ТВОРИТ

ПЕТР БЫСТРОВ. «ЛИСТКИ С НИТКАМИ».
КВАРТИРНАЯ ГАЛЕРЕЯ «ЧЕРЕМУШКИ», МОСКВА. 28.02.08–06.03.08

АЛЕКСЕЙ ЕВСТРАТОВ

Новое шоу[1] Быстрова разместилось в квартире-галерее Кирилла Преображенского. Подъезд был заново выкрашен, видимо, вне связи с событием. Но это было кстати: посетители выставки, немного подышав краской, заходили в двухкомнатную квартиру на втором этаже слегка навеселе.

Полторы дюжины работ (паспарту, нитки, металлические скобки) и музыкальная атмосфера должны были воплотить авторскую задачу: создание «такого нечто, которое, скорее, уже *ничто*»[2]. Честный интерпретатор довольно быстро запутается в складках этой риторики. Быстров – мастер тавтологии; эвфемизм, плеоназм, просто речевая ошибка – душа его поэзии.

Художник утверждает, что «Листки с нитками» – это не только давний, но и любимый его проект, и в то же время констатирует его ничтожность: «С точки зрения эстетической новации, ремесла, смысла – всего ей недостает, всего тут мало. И именно поэтому старая моя затея сегодня реализована». Авторское самоумаление и констатация бессмысленности художественного жеста – признаки фирменного стиля Быстрова. Искусство должно стать меньше, чем оно есть, чтобы стать больше.

Нитяная быстровская живопись, разумеется, нефигуративна. Получить представление о стиле можно двумя способами. Способ первый: записаться в библиотеку РГГУ и заказать диплом П. Быстрова, написанный на кафедре проблем современной философии в 2002 г. В дипломе есть несколько чистых страниц с прикрепленными к ним нитками – своеобразная иллюстрация к одному высказыванию Ж. Делеза на тему безъязыкости. Надо сказать, что на защите комиссия выказала недовольство оформлением дипломной работы (оценка: «удовлетворительно»). Способ второй: раздобыть книгу *«Égalité»*[3], в которой вперемешку, без подписей, опубликованы работы нескольких участников Сообщества «Радек». Открыть альбом на 95-й ненумерованной странице и найти работу Быстрова с автокомментарием: «Невозможное творит» (компьютерная графика).

В упомянутом издании вообще много работ Быстрова, посвященных спорту. Стоит напомнить, что Петр давно занимается силовым атлетизмом. Мы и подружились в парижских тренажерных залах, скандализируя французов обнаженными торсами. Эта связь между железом и нитками, которую я пытаюсь нащупать, для меня и организовала выставку как событие, как ситуацию. На память приходит наше прощание в Париже в самом конце декабря 2007 года. Помню, Петр тогда сказал, пожимая мне руку: «Друг мой! Все состоит в воображении. Последуй природе, никогда не будешь беден. Последуй людским мнениям, никогда богат не будешь».

Алексей Евстратов: В вышеприведенном тексте я каламбурю, предположив, что в сосуществовании ниток и штанг – главная интрига

твоей выставки. И все-таки: они вообще сосуществуют или это самостоятельные, никак не связанные друг с другом проекты? В чем диалектика?

Петр Быстров: Я всегда усматривал перспективу в совмещении несовместимого: слабого и могучего, бессвязного и фактурного. В этом смысле мир силового атлетизма, красивый и стройный мир, где нет места сомнениям, вялости и компромиссу, является, в моем понимании, неким остающимся за кадром оппозитом мира *листков_и_ниток* – как средоточия неясности, сумбурности, ведущих в конечном счете к своего рода идеальной бессмыслице. Как я пишу об этом в объяснительной записке к своей выставке: *всего тут недостает, всего тут мало,* – вот эти взаимоотношения излишка и недостатка, выражаясь философским языком, для меня представляют определенную ценность. Она заключается в том, что результат подобной экспериментации – с избытком и нехваткой – непредсказуем. Скорее всего, ничего не произойдет, но, как минимум, это всё упрочивающаяся «моя линия»...

А. Евстратов: Я задумался: кому могла бы быть интересна эта выставка, и подумал, что вне круга арт-специалистов – исключительно людям, *знающим Петра Быстрова лично*. Тебя задевает эта формулировка?

П. Быстров: Значимость того или иного произведения искусства часто связана для зрителей с усвоенным авторитетом, с признанным статусом автора, с тем, что называют персонажностью – героичностью образа, вписанного в наше мировосприятие.

Вся моя творческая деятельность, от стадии идеи до стадии реализации, от этапа грез до этапа промоушна, скрытой своей частью имеет именно девелопмент и промоушн самого себя, или, как сказал бы об этом Дмитрий Александрович Пригов, человека-проекта, в русле какового я склонен понимать и свое собственное существование, и каждую отдельную работу. В этом смысле *листки* – это такой обреченный или заведомо провальный проект. Им невозможно восхититься, он убог. Однако же, как ты правильно заметил, играя со своей популярностью или – шире – с феноменом популярности артиста, коим являюсь и я, я формирую у аудитории привычку восхищаться чем бы то ни было. В этом плане людей, знающих меня лично или слышавших обо мне (хорошее), наберется несколько десятков. Люди, знающие меня лично, плюс арт-специалисты – на сегодняшний день мне этого достаточно. Массовый успех придет позже.

А. Евстратов: Мне, немного знакомому с твоим творчеством, эта выставка понравилась: несколько неожиданной, но адекватной площадке камерностью, паспарту, приглушенным светом и атмосферной музыкой. И мои расспросы ведут к тому, чтобы ты честно научил других тебя оценивать. Или хотя бы показал, как ты это делаешь сам. Признайся, удался ли этот труд?

П. Быстров: Воспитание аудитории не последнее дело для художника. Своего зрителя нужно пестовать и ценить. Художник не может выставлять свое искусство и при этом утверждать, что зритель не важен для него. Однако когда я делаю выставку, я прежде всего продюсирую проект в целом, пытаясь взглянуть на него от «а» до «я». Чем более он пустяшный, тем мне интереснее разбивать его на этапы, стадии и предвкушать «момент истины» – когда придут люди и увидят его. В этом плане музыкальное сопровождение, специально мною созданное к выставке, особый свет, приятные паспарту и другие детали – это жест, направленный на приятие проекта, на то, чтобы он скорее понравился. Но затем наступает минута, когда зрителя как бы окатывает холодным душем: а что мне понравилось-то? Что здесь выставлено? И вот здесь уже на первый план выходит моя философия излишка и недостатка, громоздкой пустяшности и т.д. – то, что меня интересует в искусстве.

Только формально-поверхностный взгляд на «Листки...» усмотрит в них нечто камерное, на самом же деле в них заключен революционный, массовый потенциал. Когда семь лет назад я впервые занялся аппликацией с использованием нитей на листе, то был движим идеей негации нарратива, логики повествования, борясь таким образом с университетской педагогикой в том варианте, как она коснулась меня, тогда студента. Я показал: вот до определенного момента идет текст, а потом внезапно начинается узор, орнамент. По этой причине многие назвали проект «женским», а женщины полюбили его.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Определение жанра события принадлежит П. Быстрову.
[2] Цитирую по проспекту к выставке.
[3] Radek Community. Égalité. Paris, Onestar press, 2007.

Алексей Евстратов
Родился в 1983 г. в Москве. Филолог, аспирант ИВГИ РГГУ и Университета Париж-Сорбонна. Выпускник историко-филологического факультета РГГУ (2005) и Французского университетского колледжа (2006). Соавтор книг: «100 запрещенных книг: Цензурная история мировой литературы» (М.: Ультра-Культура, 2004); «100 запрещенных пьес: Цензурная история ста постановок» (в печати).
Живет в Париже.

МЕСТО ОТЧАЯНИЯ: ОЖИДАНИЕ ТАЙНЫ

ПРОВМЫЗА «ОТЧАЯНИЕ» (КУРАТОР АНДРЕЙ ПАРЩИКОВ). ФОНД «СОВРЕМЕННЫЙ ГОРОД», МОСКВА. 19.09.08–10.10.08

ВЛАДИМИР ЛУКИЧЕВ[1]

В дни «Отчаяния» помещение Фонда затянуло черными драпировками, пожравшими привычное галерейное пространство. Новое видео нижегородских художников демонстрировалось на огромном экране, перегородившем зал: от стены до стены, от потолка до пола – слепяще-снежная пустыня, сухие черные деревья и нарастающий гул. Сквозь то, другое и третье с бесцельной упорностью пробираются люди – корчащееся сообщество, связанное лишь квазитеатральной пластикой.

В отсутствие стульев зритель был принужден буквально предстоять перед произведением. Но размеры экрана (3 х 2 метра), длительность фильма (более 30 минут), полная темнота вокруг и раскавычивающее имя Отчаяния отсутствие всяких опор внутри самой работы превращали просмотр в предстояние почти что экзистенциальное. Ни тени развлекательного иллюзионизма, напротив: постоянное остранение искусства искусством – через отчаяние.

Создание (и экспонирование, и просмотр!) такого произведения требует определенной смелости, редкой сегодня на московской арт-сцене. И «Отчаяние» сделано будто бы без оглядки на местные моды: лишенное одновременно спектакулярной патетики глянца и юморка китчевого квазиакадемизма, не педалирующее социодискурсивные изящества «бедного» и деисторизированную монументальность «богатого» искусства, оно избегает худшей из провинциальностей: столичной.

Получасовой фильм балансирует на грани видеоарта и «короткого метра», не проваливаясь в дыру т.н. «арт-хауса» (точнее, «авангардины», по выражению Юхананова). Эта благородная внежанровость в сочетании с длительностью просмотра препятствует легкому и приятному потреблению, привычному для новомосковского искусства. Но именно в контексте *contemporary art* такая работа более всего уместна: воскрешая в культурной памяти возможности «большой формы» – и требования к оной, – она своими формальными свойствами ставит этот контекст под вопрос, деноминируя «современное искусство» до более полного «искусства». Одновременно реактуализуется определенный тип арт-дискурса, суть которого резюмировал в своем знаменитом выступлении Пауль Целан: «Раздвигать ли пределы искусства? Ну нет. Иди вместе с этим искусством в твои собственные узилища, иди и освобождай себя»[2]. Попытку подобного «поэтически жительствующего» анализа предпринимает Владимир Лукичев, в рамках проекта «Вертикальная Лаборатория».

Отчаяние – это место, место в мире, которое может занять только человек. Уникальное расположение в мире, уникальное, но никогда не собственное. Что это за расположение? Сартр

утверждает, что безвыходное. Декарт – что безнадежное. В своей экзистенциальной аналитике Тиллих раскрывает последнее (главка «Смысл отчаяния») как крайнюю близость небытия, фактически его торжество, схваченное последней силой еще не выдохшегося *чувства* (последнее всегда обращено к бытию).

Мы видим, как разум, осмысляющий отчаяние, приходит к фигуре безысходности. Я, таким образом, могу сказать, что отчаяние – это место, которое невозможно покинуть. Явленное в бытии, оно все же существует, но существует силами небытия. Таков экзистенциальный эскиз отчаяния.

Будучи художниками, Галина Мызникова и Сергей Проворов (группа ПРОВМЫЗА) берут этот эскиз и вверяют его водительству чувства – возвращающей(ся) в мир части перцептивной структуры субъекта, – которое всегда требует плоти, требует осуществления (в произведении). И тогда контур смысла размыкается, я падаю сквозь огромный экран видеопроекции в безмолвное тело снега, в серое надстояние неба, между которыми в последнем напряжении – стволы и ветви, распирающие две уставшие величины, готовые теперь схлопнуться, сойтись, нестать.

Художники дали мне возможность оказаться в этой местности, и больше им нечего мне сообщить. В отчаянии нет сообщения. Не может быть его и между людьми, бредущими и падающими в снегу. Их совместное движение и соприкосновения сухими веточками – это не мистерия сопричастности, не освобожденное касание (в котором, утверждает Нанси, раскрывается пространство сакрального) – это стремление плоти вернуться к доразличенности, к органической слиянности, в которой одно тело сплавляется с другим, а плоть превращается в древесину.

40 лет в пустыне евреи следовали водительству. Ханаан был обещан. В снегу отчаяния нет водительства и нет обещания, как, кажется, нет его и в нынешнем дне... Искусство пытается подхватить посох пророка: оно живет обещаниями лучшего мира и амбициями поводыря, подобно религиям и идеологии[3]. Но стоит ему, набравшись духа, подпустить к себе реальное отчаяния, становится очевидна нищета любых символических симуляций пути.

Я смотрю на экран и вижу тщету, наивность выверенного художественного жеста. Художники, которым вот-вот свернет шею нарастающий гул (саундтрека видео), остаются верными себе – они драматизируют символ, театрализуют жест; они – о, именно! – кропотливо размечают пространство снега и помещают в кукольные квадраты человеческие фигуры игры, но не оглядываются по сторонам. Они будто не понимают (но они понимают), что искусство – эта видимость совершающего труд чувства – есть то последнее расстояние, на которое художник отдален от этого места. Места отчаяния.

Здесь происходит смещение. Попытка ПРОВМЫЗы предъявить «Отчаяние» как *искусство*, для чего внутри самой работы художники непрестанно воспроизводят разрыв между лишенной смысла реальностью отчаяния и «автономным», т.е. независимым от нее произведением (ее художественным «осмыслением») – все это терпит мгновенный крах. Отчаяние прорывается сквозь наивную манифестацию суверенности арт-объекта, попутно выговаривая правду и об искусстве: последнее является нам лишенным глубочайшего водительства, инерционным, угасающим, регрессирующим до атомарных жестов и собственных протоструктур...

И тут я узнаю отчаяние. Я вижу его очень ясно. Я постигаю, что отчаяние и впрямь есть Пришествие, Пришествие небытия. И совершается оно именно так – в нарастающем гуле, в сходящихся плоскостях, мгновенно разевая себя из-за смехотворных силуэтов захваченных своими

снежными делами людей, которые в это самое мгновение *пытаются сыграть* карнавальный образ невозможного события.

Значит ли это, что отчаяние ждет? И, в то же самое время, является угасанием всех ожиданий? Как возможно такое? Это возможно, возможно, как черный ствол, помещенный между небом и землей. Я подойду к нему...

Место, откуда нет исхода, и место, где бытие осознает надвигающуюся угрозу небытия, – такова точка отчаяния, так до сих пор мы мыслили ее. Но у Тиллиха в отчаянии «бытия еще хватает на то, чтобы почувствовать неодолимую силу небытия»...

Возможно ли, чтобы так было? «Бытие есть, а небытия нет» – это большой взрыв в вакууме дремлющей мысли. Когда Парменид сказал так, он открыл поразительный факт: любая сущностная предикация по отношению к небытию неуместна. Терминология сил и эманаций небытия невозможна. Небытия нет. Но как же есть бытие? Парменид мыслил его как шар, границы которого оставались незыблемы, а снаружи... Впрочем, здесь отождествленная с бытием мысль замирала. Отголоски этой античной шарообразности легко различить и у Тиллиха, дискурс которого, однако, психологичен, но не онтологичен. Человеческое бытие здесь также замкнуто в себе самом, оно постоянно подвергается динамическим атакам небытия и, похоже, готово иметь с ним некое подобие отношений. Увиденное таким образом, бытие становится тем самым безвыходным положением. Сама конфигурация человеческого бытия напоминает отчаяние. Но те волны, что разбиваются о его границы, не являются небытием в строго онтологическом смысле, скорее это небытие именно человеческое, это сплошное пространство Тайны, само таинство Бытия совершенного, то есть освобождающегося за пределы любой формы, от монолитного единства Парменида до ризоматической множественности Делёза.

Вот самое сердце ожидания, скрытого в отчаянии. Когда доступные индивидуальному сознанию формы субъективных чаяний и надежд иссякают, уже это иссякание, увиденное в своей смысловой целостности, превращается в постепенное проявление напряженного ожидания пришествия Тайны. Однако это «ожидание» невозможно приписывать субъекту, оно всегда олицетворяет «потусторонность» любой субъективности.

Религиозные системы, много внимания уделяющие психологической стороне отчаяния, в своей онтологической поэтике содержат еще более важную для нас подсказку. Обобщая ее максимально, мы увидим следующее: пришествие небытия – это всего лишь врата, врата, проходя которые существование возрастает до Бытия. Не значит ли это, что «небытие» – это Тайна возвращения возросшего бытия? А отчаяние – возможность тайны...

Здесь брезжит ожившая в настоящем возможность водительства чувства, здесь завершается и остается преодоленным отчаяние.

...Тайна.

ПРИМЕЧАНИЯ

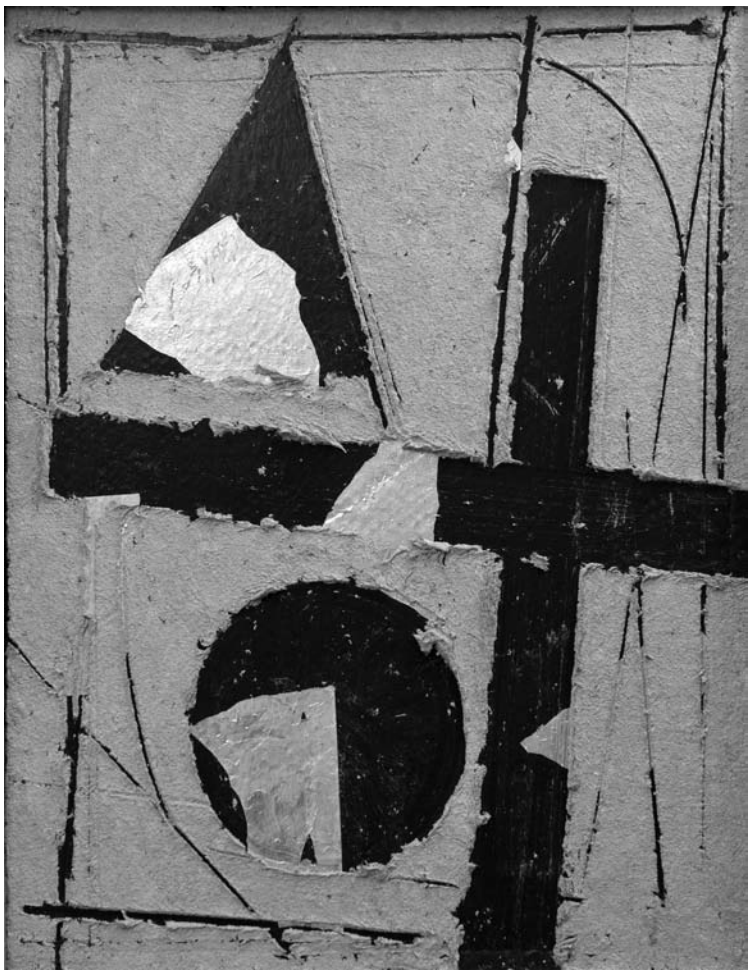
[1] При участии Сергея Огурцова.
[2] Пауль Целан, «Меридиан» (речь при вручении премии Георга Бюхнера, 1960).
[3] Это подмечали многие (напр., Богдан Мамонов; см. «Последняя выставка современного искусства» // «ХЖ» № 65/66, 2007, с. 117–122).

Владимир Лукичев
Родился в 1984 году. Поэт, философ, психолог. Занимается странным делом, которое называет «поисками новой целостности». Интересуется развитием психологической концепции психосинтеза. Сооснователь (вместе с Сергеем Огурцовым) проекта постантропных исследований «Вертикальная Лаборатория». Живет в Москве.

БЫТЬ НАЙДЕННЫМ ВОВРЕМЯ

МАРИНА КАСТАЛЬСКАЯ. «МЕЖДУ НЕБОМ И ЗЕМЛЕЙ». ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА М'АРС, МОСКВА. 11.01.08 – 07.02.08

БОГДАН МАМОНОВ



Признак искусства – оказаться в нужное время в нужном месте. Нет, не подсуетиться, дескать, вот он я! А быть найденным. Вовремя.

Художник сидит и нечто царапает, с виду довольно бессмысленно, вокруг сменяются эпохи, стреляют танки, артисты срывают с себя одежды и карабкаются на памятники, а он, вполне соответствуя романтическому мифу, не обращает внимания, продолжает царапать. И вдруг – раз! Новая эпоха, никто не хочет больше смотреть на голых людей, а хочет покупать царапины. Что случилось?

Современная арт-система внушает нам мысль: сегодня не может быть ничего, что ею, системой, не замечено, не подвергнуто каталогизации, не выставлено, не куплено, не съедено... О чем это я? О Марине Кастальской? Да нет, конечно. Ведь она вполне, кажется, вписана в арт-систему – вот состоялась ретроспектива в М'АРСе, снабженная увесистым каталогом, признание налицо.

Впрочем, дело не в том вовсе, что Кастальская оказалась репрезентированной галереей М'АРС, а в том, что ее искусство стало внезапно актуальным, как ни затерто это слово. Актуальность эта стала, пожалуй, неожиданной даже для самой Кастальской, потому что она вовсе не пыталась создать «проэкт», написать манифест и «встроиться в дискурс». Но выяснилось, что искусство ее – именно проект, совпадающий не с конъюнктурой рынка, а с собственным бытием. А это, во всяком случае по мнению покойного Пригова, и есть критерий качества.

Кастальская – художник, которого мы с полным на то основанием назовем привычно «пластическим». Все признаки налицо: максимальная активизация материала – в ее случае бумажной массы, которую художник превращает в почти каменную породу. Любовь к жесткой геометрии, мастерски разрушаемой свободной импровизацией штриха, который вспарывает фактурную поверхность. Преобладание чистого цвета, кото-

рый может быть почерпнут прямо из «натуры» – как, например, вино.

Но пластические начала в местном контексте изначально под подозрением. Почему бы это? Традиционно их подозревают как минимум в двух преступлениях – заигрывании с рынком в первую очередь (хотя где то искусство, которое свободно от этого подозрения?). Второе обвинение будет посерьезнее: пластическое искусство в своих крайних формах всегда апеллирует к первоформе, первообразу, а значит – к реальностям абсолютным. Тут уж для современной культуры вырисовываются вполне отчетливые табу, претензия на истинность слишком уж идет вразрез с негласными канонами системы, подозревающей подобную претензию в фашизоидности.

Но в том-то и дело, что наступают порой времена, когда пластическое оказывается политическим, когда простой отказ становится сопротивлением.

Кастальская пришла к чистой или почти чистой форме только в начале девяностых. Можно задаться вопросом: какое же здесь сопротивление, где героизм?

Разве искусство, вышедшее в те времена из подполья, не совершило тогда куда более значимых актов ниспровержения старых догматов, не предприняло окончательного и радикального штурма последних запретов?

На этом фоне абстрактные штудии Марины Кастальской, снабженные к тому же нескрываемыми отсылками к христианству, могли бы показаться безнадежно устаревшими. «Духовка» и «нетленка» – два уничижительных термина, которыми наделило художническое сообщество подобного рода творчество еще в семидесятые.

Но не художник попадает во время, а время попадает в него.

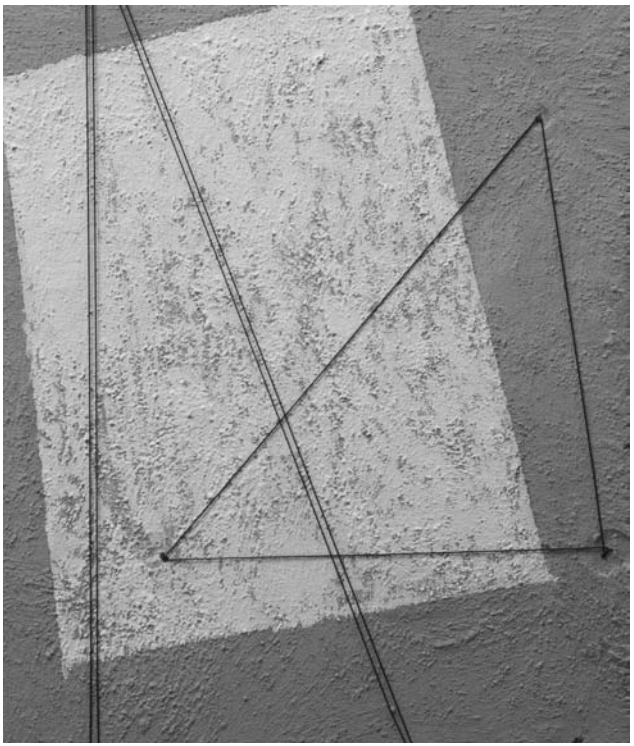
Реактуализация формы, случившаяся в начале века и вызвавшая горячие дискуссии в среде тех, кто еще вчера строил декоративные баррикады, была одновременным возвращением интереса к абсолютным началам в искусстве. (Заметим в скобках, что этот интерес был явным симптомом пересмотра вообще итогов современного искусства как исторического проекта.) Фундаментальный метод Дюшана, легитимировавший весь корпус *contemporary art*, встал под вопрос.

Но дело не только в том, что возродился интерес к абстракции. В конце концов, мода – одно из главных колес в механизме рынка.

На первый план выходят сегодня взаимоотношения светского и религиозного опыта. Художник Дмитрий Гутов справедливо указал на усиление в мире религиозных движений. Особенно наглядно это проявляется в России, где государство в поисках новой идеологии не прочь разыграть религиозную карту. Впрочем, все знаменитые протестные акции, включая надругательство над иконами и выставку «Осторожно, религия!», были, безусловно, всего лишь оборотными сторонами тех же процессов. Богоборец, как известно, находится в той же системе координат, что и ортодокс. Надо думать, что русское искусство, ощутившее заметное обветшание собственного фундамента, пыталось найти новое основание в диалоге с религией, пусть и в столь уродливых формах. Квинтэссенцией этого поиска стала выставка «Верю», в каком-то смысле обозначившая идейный крах современного русского искусства, оказавшегося неспособным отрефлексировать собственную природу и вступившего в сделку с идеологией.

Но, и нельзя закрывать на это глаза, одновременно нарастает кризис на другом поле. Набравшая силу Церковь, как показывает практика, оказывается не в состоянии выработать хоть сколько-нибудь внятную культурную политику. Я говорю сейчас вовсе не о Церкви как институции – у которой хватает проблем, а о человеческом сообществе. Сегодня любят сопоставлять современную Церковь с Церковью первых веков. Я сам делал это неоднократно. В самом деле, исторических аналогий можно провести немало и в первую очередь вспомнить о гонениях. Но если в эпоху гонений Церковь свидетельствует о себе через подвиг мученике-

ства, то в «мирное» время главным инструментом ее экспансии была культура. Ранняя Церковь была сильна и победила, главным образом, благодаря тому, что безбоязненно апроприировала языки окрестных культур. Прежде всего, конечно, греческой, но также египетской, ассирийской и других. Визуальный аспект в политике идеологического захвата новых территорий играет огромную роль, достаточно вспомнить легенду о крещении Руси, где



важнейшую роль сыграла именно зрелищность православия.

Современная Церковь далека от своей первичной смелости. Напротив, в ней сегодня наблюдается тенденция к выработке субкультуры приходов и прихожан, весьма далекой не только от массовой культуры, но и от культуры вообще. В сущности, это не что иное, как сектантство, чуждое самой природе православия, которое рассматривает себя как вселенскую, если угодно, глобалистскую идею. Кроме того, подобный вектор развития работает на стратегию капиталистического государства, которое заинтересовано именно в таком ходе развития – то есть в создании специальных резерваций для всех духовных движений, будь то религия или современное искусство. В этой ситуации практики таких художников, как Марина Кастальская (сюда же можно отнести Ирину Затуловскую, Владимира Куприянова, Татьяну Баданину, Владимира Наседкина, Галину Леденцову и других), следует признать именно политическим искусством. Будучи «чужими среди своих», они ведут серьезный диалог между современным искусством и актуальным религиозным полем, не будучи, в сущности, признанными ни теми, ни другими. Как известно, в России во второй половине девятнадцатого века уже была попытка переосмыслить духовный опыт, вернуть искусство к «последним вопросам».

Но воссоединить трещину оказывалось не по силам даже тем, кто готов был сделать эту героическую попытку. Причиной была невозможность выразить сущность *иного* языком традиционного реализма, основанного на формах видимого мира. Лучшим примером этих безнадежных попыток стал в русском искусстве девятнадцатого века проект Александра Иванова, художника, несомненно, искреннего, но сумевшего титаническим трудом создать лишь грандиозную театральную декорацию.

Можно допустить, что опыт авангарда и, прежде всего, абстрактного искусства оказался исторически необходимой процедурой очищения от навязанного Возрождением соблазна иллюзорности. Конечно, нет никаких гарантий, что выбор будет сделан в пользу духа, скорее всего наоборот, но это не снижает ценность труда художников, подобных Марине Кастальской, демонстрирующих возможность «иного» пути.

В конце концов, как сказал один святой: «Нам не было поручено победить, нам было поручено свидетельствовать истину».

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