

ХЖЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Дарья Атлас
Леонид Невлер
Дмитрий Потемкин

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Ксения Кистяковская

Главный художник
Игорь Северцев

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Daria Atlas
Leonid Nevler
Dmitry Potemkin

Comics
Georgy Litichevsky

Business manager
Ksenia Kistiakovskaya

Art director
Igor Severtsev

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

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

ART MAGAZINE OFFICE:

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

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

Литературное редактирование
Евгения Шестова
Верстка
Галина Мухина
Корректурa
Ирина Лобановская

CONTRIBUTING EDITORS

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

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

В оформлении обложки использована работа Айрин Анастас и Рене Габри

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ АГЕНТСТВАМИ:

«ИНТЕР-ПОЧТА»
interpochta@interpochta.ru
<http://www.interpochta.ru/>

«Орикон-М»
+7 (495) 937-49-59, 937-49-58
oricon@sovintel.ru

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

ВНЕЗАПНО... КОМИКС ©ХЖорАП.



Художественный журнал № 92

Глоссарий 10-х Часть 2

Вторым выпуском «Глоссария 10-х» «ХЖ» делает еще один шаг к выполнению поставленной перед собой амбициозной задачи: понятийному определению третьего постсоветского десятилетия. Причем амбициозность задачи усиливается ее парадоксальностью. Ведь традиционно глоссарий составляют, подводя итог завершившегося периода или процесса, в то время как здесь, пригласив авторов определить ключевые понятия текущей эпохи, «ХЖ» фактически призывает внести свой вклад в ее созидание.

Если большая часть материалов первого выпуска, № 91, так или иначе отсылала к опыту протестного движения 2011–2012 годов, то во втором собраны преимущественно отклики на заявившие о себе в 10-х новые поэтики. Так именно сегодня в российском контексте возрастает влияние деколонизальных исследований, призывающих отказаться от диктата эстетики с ее «строгими формулировками того, что красиво или возвышенно, прекрасно или безобразно» и возродить эстетизм, чуждый «жесткому и тотальному контролю над ощущениями, на которые откликаются наши тела» (М. Глостанова «Эстетизм vs. эстетика»). Отсюда вновь актуальным становится жанр перформанса, как и вообще перформативное начало в художественной практике. Более того, актуальным становится само понятие «актуальности», которое понимается через такие перформативные понятия, как «провокация» (И. Аристархова «Провокация») или «шок», «вызов», «риск безумия» (В. Савчук «"Поп-звезда" и "порно-звезда"...») и т.п. Поэтому «перформанс XXI века не есть более ритуал, [...] все чаще он становится социальной практикой, распространившейся с тела физического на тело общественное» (Е. Ковылина «Нулевые. Опыт осознания»). В результате «граница между художественным жестом и реальным действием [...] оказывается сегодня трудноуловимой» (Е. Лазарева «Словарь войны»). Примером может служить столь актуальная ныне «художественная речь», которая предполагает «инсценировки дискурса и рассказа и утверждение их в качестве художественного метода» (А. Шенталь «Художественная речь»).

При этом влияние эстетизма мы можем усмотреть как в перформатизации знания, так и в критике этой перформатизации, которая упрекает «художественную речь» и другие художественно-исследовательские эксперименты в избыточной рациональности и заадминистрированности (Л. Воропай «"Художественное исследование" как симптом...»). А потому, как настаивают сторонники эстетизма, искусство сегодня должно практиковать не научный, «собранный в точку», а расфокусированный взгляд, «действующий на тело и сознание таким образом, что форма и выборочное восприятие перестают быть доминирующими и уступают место ощущениям» (Л. Венедиктова «Периферия нулевого радиуса»). Именно так производственный «императив творчества будет заменен на императив прояснения» (И. Регев «Тезисы о прокрастинации»), а ясность задачи сменится прихотливостью «ускользания» (С. Шурипа «Ускользание»).

Впрочем, было бы поспешным усматривать в 10-х новый вариант импульсивных и радикальных 90-х. Напротив, сегодня многие склонны с большим подозрением относиться к любой попытке обновляющего прорыва, а культ актуальности кажется «настолько истертым», что «рискует впасть в банальность» (К. Шапока «Вспомни будущее...»). Высказываемые надежды на будущее и апологию молодости встречаются словами Хлебникова: «У молодежи преподные лица людей под сорок» (С. Шутов «Постскриптум к молодости»). А потому неудивительно, что сегодня «возвращаются такие полузабытые понятия, как "произведение искусства"» (А. Осмоловский «Производство произведения») и «живопись» (С. Гуськов «Внезапно живопись»). Как и то, что для искусства вновь становится важным опыт сосредоточенного вдумчивого «внимания» (И. Утехин «Внимание»). Да и новейшие технологии сегодня уже не провозвестники будущего, они возвращают нам «порядок», «место», «материальность», возвращают нам Бога (Б. Гройс «Войти в поток»).

XЖ

Художественный журнал
Moscow Art Magazine

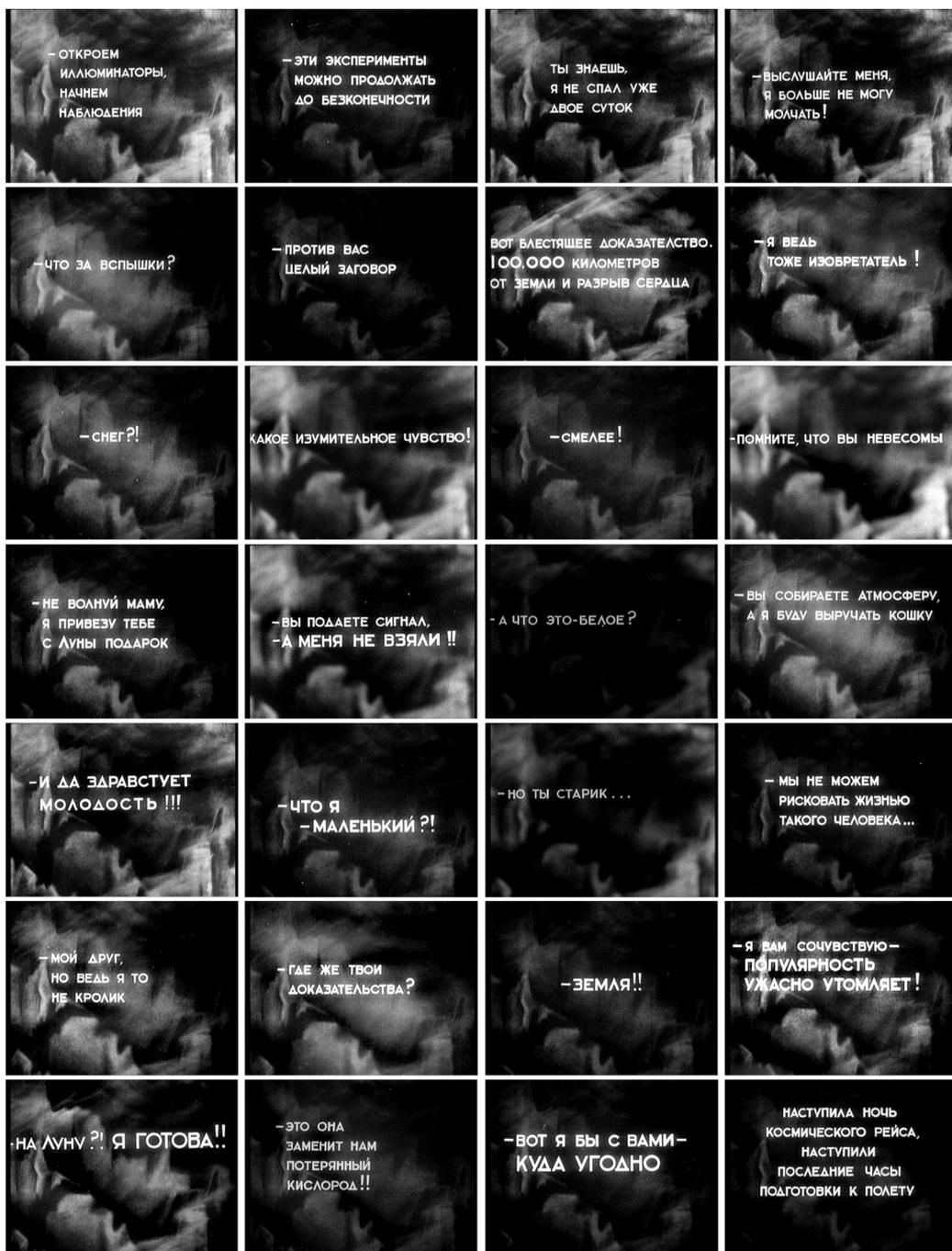
Журнал можно приобрести в Москве:

магазин «Новодел», Б. Палашевский пер., 9/1
магазин «Фаланстер», М. Гнездниковский пер., 12/27
магазин «Фаланстер» в Центре современного искусства «Винзавод»,
4-й Сыромятнинский пер. д. 1, стр. 6
магазин «ВХУТЕМАС», Зоологическая ул., 13
магазин «Циолковский», ул. Большая Молчановка, 18

в Санкт-Петербурге:

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

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
ПОСТСКРИПТУМ К МОЛОДОСТИ
Сергей Шутов
- 10
ПОЗИЦИИ
**ВСПОМНИ БУДУЩЕЕ:
НЕСКОЛЬКО БЕГЛЫХ ЗАМЕТОК
О ПОНЯТИЙНОЙ СИСТЕМЕ**
Кястутис Шапока
- 16
КОММЕНТАРИИ
**«ПОП-ЗВЕЗДА» И «ПОРНО-ЗВЕЗДА»:
ДЕМАРШ АКТУАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**
Валерий Савчук
- 22
РЕФЛЕКСИИ
ПРОИЗВОДСТВО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
Анатолий Осмоловский
- 28
КОНЦЕПЦИИ
ВОЙТИ В ПОТОК
Борис Гройс
- 38
ИССЛЕДОВАНИЯ
СЛОВАРЬ ВОЙНЫ
Екатерина Лазарева
- 48
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ЭСТЕЗИС VS ЭСТЕТИКА: ТЕЛЕСНАЯ
ПОЛИТИКА ОЩУЩЕНИЯ, ЗНАНИЯ
И БЫТИЯ**
Мадина Тлостанова
- 62
ПЕРСОНАЛИИ
ПРОВОКАЦИЯ
Ирина Аристархова
- 69
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
НУЛЕВЫЕ. ОПЫТ ОСОЗНАНИЯ
Елена Ковылина
- 74
ТЕНДЕНЦИИ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ
Андрей Шенталь
- 88
АНАЛИЗЫ
**«ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ИССЛЕДОВАНИЕ» КАК СИМПТОМ:
О МЕСТЕ ХУДОЖНИКА В
«КОГНИТИВНОМ КАПИТАЛИЗМЕ»**
Людмила Воропай
- 96
ПРОГРАММЫ
О НЕОБХОДИМОСТИ ШКОЛЫ
Дмитрий Виленский
- 100
КОНЦЕПЦИИ
ТЕЗИСЫ О ПРОКРАСТИНАЦИИ
Йозель Регев
- 112
ЭССЕ
УСКОЛЬЗАНИЕ
Станислав Шурипа
- 118
РЕФЛЕКСИИ
ВНИМАНИЕ
Илья Утехин
- 122
ЭССЕ
ПЕРИФЕРИЯ НУЛЕВОГО РАДИУСА
Лариса Венедиктова
- 128
СИТУАЦИИ
ВНЕЗАПНО ЖИВОПИСЬ
Сергей Гуськов
- 132
ВЫСТАВКИ
**ВСТРЕЧНОЕ ДВИЖЕНИЕ БУДУЩЕГО:
ИСКУССТВО МЕЖДУ**
Елена Богатырева



Материал проиллюстрирован кадрами из фильма «Космический рейс», 1935

Сергей Шутов

Постскриптум к молодости

Смеркалось. Бездонное звездное небо раскинулось над моей великой Родиной. Сияющая точка, быстро увеличиваясь при приближении, в конце концов превратилась в зависший над моим домиком глайдер. Ко мне в провинциальный городок заехал в гости старинный друг — молодой художник А.В., неизменный посетитель гламурных вечеринок и участник модных выставок. Он был обеспокоен своим будущим и будущим современного искусства. «Что делать в этом мире чистогана? Кто виноват в растлении высшего разума?» — спрашивал он меня. Ну что ж, расскажу.

В связи с тотальной безработицей на улице оказалось огромное количество неприкаанной молодежи с невнятными художественными амбициями — архитекторов, дизайнеров, мультпликаторов; появилось множество институций, музеев современного искусства, одних функционирующих галерей в Москве, по разным подсчетам, от 90 до 300. Для того чтобы дать хлеб функционерам, обслуживающим эти институции, необходимо было огромное количество авторов. Так начинается размывание понятия профессионализма, и так уже размытого в современном искусстве. Художники и функционеры находят друг друга, в сегодняшних условиях они необходимы друг другу. Молодой автор априори неприхотлив, амбициозен и неразборчив. В результате вместо «Детского мира», существовавшего много лет, мы видим «Центральный магазин детских товаров». Круг художников, занимающихся современным искусством, с 80-х до начала нулевых ширился пропорционально росту безработицы. Ко-

личество работников сферы искусства, обслуживающих этот процесс, также росло — именно в связи с невнятными формулировками современного искусства, а также с отсутствием нормативной истории искусства. С сокращением сферы профессиональной реализации падает общее качество художественной продукции. Существует разница между молодежным искусством, которое существенно определяется возрастом автора и новым искусством, выдвигающим новые идеи и обретающим новые характеристики, открывающим новые технологии и идеологии производства. В результате все это скатывается к тому, что искусство идет по пятам рекламы, работающей в первую очередь на неразборчивый и управляемый молодежный рынок — от одежды и гаджетов до культурных продуктов. Так поход молодежного искусства превращается в очередной крестовый поход детей, которые, дойдя до Марселя, обнаруживают, что море отказывается расступиться перед армией Божьего посланца.

Неспроста в 1976 году при Академии художеств СССР, Союзе художников СССР, Союзе художников РСФСР, при местных организациях творческих союзов создавались молодежные комиссии согласно Постановлению ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью». Именно в этот период в СССР начинались идеологические проблемы, которые нужно было решать немедленно. Характер советской экономики в этот момент определялся постепенной остановкой производства и подсаживанием на нефтяную иглу. Молодежные комиссии возглавляли самые известные мастера искусства, с моло-



дими художниками заключались договора, приобретались их произведения, организовывались выставки (коллективные и персональные), творческие поездки по стране и за рубеж. Правда, для поступления нужно было быть достойным строителем коммунизма или, на худой конец, принадлежать к семье достойного строителя. Тотальный дефицит включал в себя не только дефицит выставочных пространств, но и дефицит простых художественных материалов — купить краски можно было только будучи членом СХ.

Почему молодой художник выгоден в качестве пользователя услуг, организующих

сегодняшнее художественное пространство?

Глубокий страх оказаться вне контекста, вне связей, лицом к лицу с жестким взрослым миром вызывает к жизни молодежные группы, которые организуются как некие прайды — так в значительной мере устроено «современное искусство». Молодой лев, изгнанный из прайда и не обретший новую семью, имеет очень мало шансов на выживание.

Я, обладая пятью отпрысками, всю жизнь убеждал их не становиться художниками, а приобрести достойную профессию и стать свободными людьми, не обслуживающими

институциональную систему — музеи и галереи, кураторов и модераторов.

Но надо признать, что то, что мы условно называем художественным рынком услуг, не в состоянии обеспечить достойное качество произведений, как природа не в состоянии генерировать должное количество образов, удовлетворяющее нынешнему экспоненциальному росту числа фотографов.

Позволю себе процитировать собственный текст 1982 года. Немногое изменилось с тех пор. «Но вернемся к нашим длиннорунным барашкам. *Back in USSR*, как поют *The Beatles*, год 1982, город Москва. Есть ли он еще в действительности, этот город? Мордор, столица Искаженной Реальности — странные вещи происходят здесь. Время паразитирует на людях, люди обглаживают прошлое и изобретают будущее. Печать, ТВ, искусство громоздят пирамиды фиктивной действительности, разрушают их и строят Вавилонские башни из того же материала. Подпольное искусство занимается косноязычными переводами с европейского. Социальная оппозиция хранит цепную преданность своему любимому врагу. Информационные сети выволакивают очередного утопленника, но он смердит, и его сваливают обратно в Лету. Индивидуальное сознание — павловский пес, у которого постоянно меняют раздражители, от чего он перестает соображать, когда пускать слюни, а когда — лаять».

Можно вспомнить Хлебникова, который в 1911 году записывает свои впечатления от мест, где жил в юности: «У молодежи преподлые лица людей под сорок», — а пять лет спустя в «Трубе марсиан» призывает: «Пусть возрасты разделятся и живут отдельно!». Возрасты разделились, нынешний «молодежный стандарт», используемый институциями, вычисляли по следующей схеме. Совершеннолетие — возраст, с достижением которого, согласно законодательным нормам, наступает полная гражданская дееспособность. Для брака мужчины достаточно восемнадцати лет, предположим в восемнадцать лет вы родили первого ребенка, в том же возрасте ваш ребенок родил вам внука. $18+18=36$ лет, мини-

мальный возраст, в котором возникает алиментная обязанность бабушки и дедушки по содержанию внуков и который уже никак не может быть обозначен как молодежный.

Беседы о возрасте искусства сегодня не имеют под собой никакой почвы, да она и не нужна истинному «световому человеку». Не нужна сегодня, когда прекращение жизнедеятельности организма (якобы закономерная и неизбежная заключительная стадия существования индивидуума), смерть от старости стала неестественным нонсенсом, а смерть в результате убийства, самоубийства или несчастного случая превратилась в печальное, но естественное завершение того, что мы сегодня называем жизнью. Наша задача — осваивать новые небо и землю. Прощай, мой друг, до встречи на Млечном пути! Фотонного счастья и гравитационной удачи!

Сергей Шутов

Родился в 1955 году в Потсдаме.

Художник, поэт, музыкант, теоретик.

Живет в Москве.



Бенигна Каспаравичюте на открытии своей выставки, 2013

Кястутис Шапока

Вспомни будущее: несколько беглых заметок о понятийной системе

Придумывание или нащупывание понятий, которые (может быть) станут основой концептуального глоссария системы современного искусства или культуры вообще, превращается в шизофреническое занятие, увязающее в зыбуне противоречий.

И не потому, что невозможно нащупать пульс ближайшего будущего или изобрести затейливые понятия. Противоречивость таится не в результате, а в самой попытке «нащупывания». Изобретение новых понятий или реактуализация полузабытых во всяком случае опирается на «базовое» понятие «актуальности». Ведь, по сути, вопрос ставится об актуальности понятий, то есть о способе их (не)функционирования в определенном дискурсе или институциональной системе.

Неважно, о каком (идеологическом) рынке — «правом» или «левом» — идет речь, «актуальность» всегда является началом, отправной точкой тех или иных культурных явлений, коммерческих или критически протестных тактик действия. Понятия должны пройти проверку на актуальность, поэтому в любом придуманном или воскрешенном понятии изначально скрыто зерно противоречия, а так как понятие актуальности в то же самое время очень истерто, то возрастает и риск впасть в банальность. Так что сама попытка формирования «глоссария» уже попадает в заколдованный круг, из которого нет выхода.

Наверное, есть резон сперва различить два (почти) самостоятельных смысла «актуальности» — более узкий, применяющийся в конкретных контекстах и в конкретное время (и часто отличающийся локальной спецификой применения), и актуальность как всеобъемлющий или хотя бы более общий прин-



Бенигна Каспаравичюте «Создание мира I», 2013

цип функционирования системы современного западного искусства, художественной критики, философии и т.д.

Если говорить о понятии «актуальности» в узком смысле, в локальном контексте, то это понятие, скажем, в литовском, или даже конкретно в вильнюсском дискурсе современного искусства и художественной критики было в моде в самом начале нулевых. Это связано с локальной динамикой понятия «настоящего». Революции 90-х принесли в Литву, как и во всю



Бенигна Каспаравичюте «Осень», 2013

Прибалтику, новые понятия для анализа (также и социо-эстетической) эпохи, которые объединяла идея «воскрешенного прошлого» (неких воображаемых моделей генезиса классического авангарда) как «настоящего».

Понемногу идея настоящего как воскресшего авангарда преобразилась в понятие «современного искусства», используемое как клише и ретроспективно распространяемое как на прошлое, так и на будущее. В сущности, это идея «вечного настоящего», то есть парадоксальной непрерывной актуальности.

«Актуальными» могли стать междисциплинарное произведение или художник, работающий с «нетрадиционными» (как это понималось на стыке 90-х и нулевых) формами искусства, а особенно — «социально-критическая» форма. Но актуальность такой художественной формы засчитывалась только в рамках довольно герметичной (к нулевым

годам уже сформировавшейся) официальной институциональной системы.

Протестный активизм, который в Литве был не слишком распространен и к тому же встречался скорее на окраинах страны, уже не вписывался в рамки актуальности, поскольку посягал на все еще хрупкие позиции нового институционального и художественного истеблишмента. Например, в 2005 году в городе Алитус стартовала «Алитусская арт-забастовочная биеннале» как довольно ясный намек на то, что официальная система современного искусства столицы уже претерпевает кризис, а понятие «актуальности» стало лишь номенклатурной декорацией. Соответственно, те, кто имел доступ к институциональному формированию этого понятия (отчасти Вильнюсский ЦСИ, отчасти не желающие конкуренции «снизу» представители левого академического окружения), сразу же вписали периферийную

критическую инициативу в примитивную схему «исторического прогресса авангарда» (в которой себя, конечно, ставили на высшие ступени), отводя ей место «отсталого ситуационизма 60-х». Таким образом, критика, исходившая с условной периферии, и посягательство на актуальность были сведены к проблемам «опаздывающей провинции».

Понемногу понятие актуальности (в узком смысле слова) в официальном дискурсе отошло на второй план, но, по правде говоря, куда не делось. Сегодня оно просто сменилось другими понятиями и почти дематериализованными художественными формами, которые можно было бы обобщенно озаглавить как «неономенклатуризм». Понятие «актуальности» полностью перешло под контроль институций, и физически ощутимый объект, как и его содержание, более не является обязательной частью того, что подразумевается под «актуальным произведением искусства». Впрочем, человеческие ресурсы и какие-то понятия пока еще нужны. «Актуальность» кроется в единстве успешной бюрократической и менеджерской деятельности художника (скорее, того, кто выдает себя за такового) внутри институциональной системы. Это в некотором довольно абсурдном, выродившемся понимании «прогресса авангарда» называется «отказом от репрезентативности» или «отказом от традиционной визуальности».

В свою очередь, вытесненные за границы «актуальности» периферийные протестные художественные практики начали создавать свое пространство «актуальности», в котором прямолинейность «прогресса авангарда» считалась бессмыслицей, а актуальность того или другого художественного явления определялась по тому, насколько сильно влияет оно на ближайшее, местное институциональное окружение. Отдавалось предпочтение антиисторическому принципу «здесь и сейчас» — ведь «история искусства» (в том числе и левых движений), «исторический прогресс авангарда» и подобные понятия — не что иное, как дискурсивные орудия буржуазного угнетения, а вместе с тем и «символы», демонстрирующие превосходство «центра» над периферией.

Но в общем, несмотря на противоположные версии понимания и употребления понятия «актуальности», официальный и периферий-

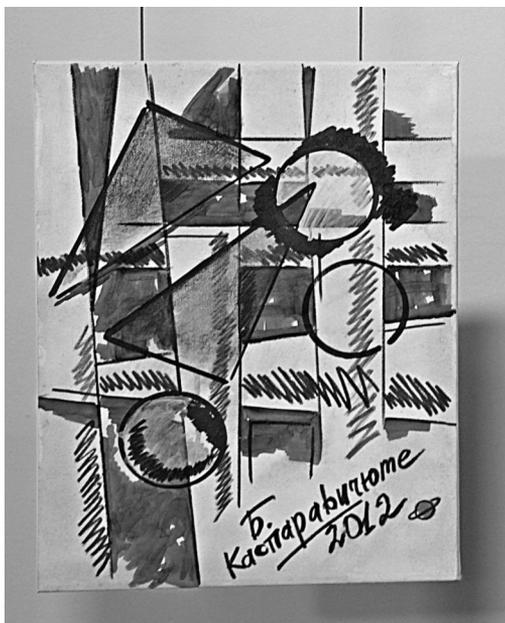
ный контексты все равно не могли, не могут и, наверное, в ближайшем будущем не смогут избежать того, что эта противоречивая актуальность становится тотальной и перерастает в угнетающий и всепожирающий метадискурс или метасистему.

Говоря об «актуальности» как о метасистеме, главным принципе западного современного искусства, надо обратиться еще к одному важному аспекту. Обычно много говорится о коммерциализации системы современного искусства, в том числе и левого. Но нужно обратить внимание и на тотальную коммерциализацию западного академического (левого) философского дискурса, а особенно дискурса художественной критики. В этих системах рынок «актуальных» и/или «альтернативных» понятий очень развит.

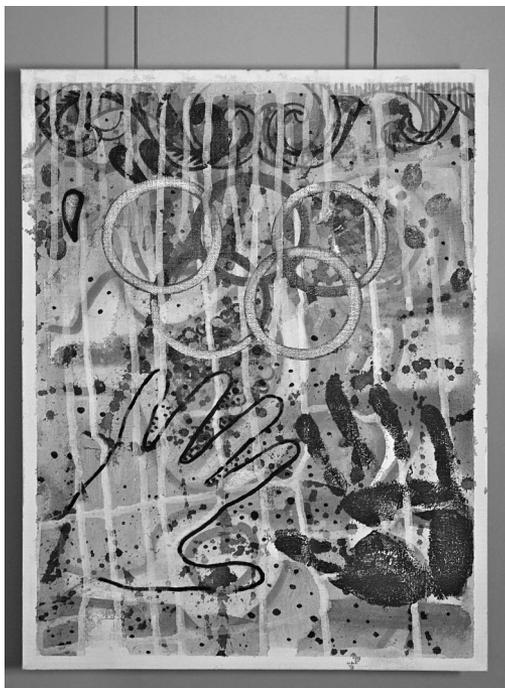
Философские хиты делаются с точным расчетом на соответствующую аудиторию, и в этом они не отличаются от безупречно сколоченных рекламных роликов. Когда-то созданный философией лозунг «поиска истины» или «обобщающего взгляда» все еще приносит неплохие дивиденды, особенно если этот образ позолочен «левизной». На левую риторику есть спрос, поскольку чаще всего она опирается на утопическую традицию и теоретическую изобретательность, креативность в общем смысле.

Нужно, чтобы эти хиты постоянно были в обороте и ретранслировались даже не самыми значительными академическими или левоинтеллектуальными сообществами. Важно не содержание, а непрерывность употребления, интенсивность поддержания «актуальности». Не только художник становится шоуменом и/или менеджером, но и представитель якобы критического дискурса, якобы разоблачающий «тотальный капиталистический заговор», идет в одной упряжке с художником-менеджером, торгуя будущим.

В метадискурсе даже критические понятия функционируют как товарные знаки. Когда художник из провинции, формулируя какую-то свою мысль, обязательно цитирует Лакана, Жижека, Долара или какого-то другого интеллектуального графомана, обязательно ссыла-



Бенигна Каспаравичюте. Без названия, 2013



Бенигна Каспаравичюте. Без названия, 2013

ется на деятельность какого-нибудь Жмиевского, значит, круг замкнулся и тотальность колониальной рыночной логики (идущей с Запада) по-прежнему безупречна.

Гениальность этой логики в том, что даже периферийные понятия (и фамилии), которые становятся рыночно успешными, сразу же вписываются в западный колониальный метадискурс, ибо любое понятие или явление «современного искусства» имеет право быть актуальным лишь принимая предписанные правила игры. Игнорирование западного колониального (левого) метадискурса и, скажем, попытка создания каких-либо исключительно локальных понятий (часто это делается скрыто репрессивными способами) тут же относят к «провинциальности» — почти нулевому уровню «актуальности».

Зависимость локальных, страдающих от постколониального комплекса философских дискурсов, дискурсов художественной критики и систем «современного» искусства от продукции метадискурса имеет некоторые особенности.

На окраинах Восточной Европы, каковой является и Литва, прослеживается определенный «гиперпровинциализм», когда отдельные понятия в герметичном дискурсе употребляются с опозданием и «недопониманием». Некоторые почти случайные, даже анахронические «международные» понятия порой неожиданно расцветают в локальном дискурсе, контексте. Например, курьезный случай в нашей художественной критике начала нулевых, когда самым актуальным понятием стала «деконструкция», вывалившаяся из трудов Деррида или, скорее всего, из какой-нибудь статьи, пересказывающей его мысли.

Это лишенное контекста понятие (само понятие, конечно, не было при этом ни «плохим», ни «хорошим» — удивляла его неожиданная востребованность) на некоторое время стало таким популярным, что сейчас даже трудно себе представить, насколько абсурдные масштабы это принимало. Но в то время актуальность «деконструкции» воспринималась на полном серьезе и непосредственно определяла художественные практики — хотя большинство художников толком не понимали, что это слово обозначает, каков контекст, а некоторые и вообще слыхом не слыхали о каком-то

Деррида. Через несколько лет Деррида и «деконструкция» исчезли бесследно. Зато спустя некоторое время стало делом чести цитировать Делеза и непременно употребить в разговоре несколько его понятий.

Говоря о больших, но тоже страдающих от комплекса неполноценности (постколониальных) центрах, можно употребить понятие «гиперинфантильности» или «инфантильной гипердискурсивности». Здесь нет проблем с единичными случайными понятиями, которые ни с того ни с сего становятся суперактуальными, но можно говорить о противоположном варианте дискурсивной «эхолалии» всевозможных философских, социологических хитов и хитов арт-критики, когда содержание заменяется просто маниакальным воспроизведением каждой мелочи глоссария, услужливо предлагаемого извне.

Короче говоря, речь идет не об актуальности Делеза или кого-то другого, а о механизмах циркуляции тех или иных понятий, в то или иное время, в том или ином пространстве становящихся частью добавочной стоимости «актуальности».

Проблема не только в «запаздывании» или «слепом подражании», но и в тотальной девальвации высказывания как такового, как носителя смысла (во всяком случае, «смысла» в традиционном смысле слова). Рынок нарратива, понятий со стершимся смыслом, создает парадоксальное (иногда даже дурацкое), «позитивное», политкорректное «поле чудес», вроде *Facebook*, где все дружат, обмениваются фотографиями и «лайками», а различия «правой» и «левой» риторики или даже экзистенциальных позиций — чисто декоративные. Любая попытка говорить об «истине» или «искренности», как и принципиальный нигилизм — вообще любое этическое высказывание, — сразу превращается в самопародию. «Симпатия к постмодернизму (критические слова дела не меняют), попытка реабилитации потерпевших поражение практик последователей Дебора, отказ от понятия истины в искусстве, приписывание искусству изначальной буржуазности... Все это уже было, и все это для современной социальной ситуации, по большому счету, — бесполезно»¹.

«Актуальность» в узком понимании этого слова нынче не в моде, но актуальность как

некий тотальный (западно-колониальный) принцип доведена до абсурдной гиперактуальности (например, в глобальной системе биеннале).

Любые понятия, выбрасываемые на рынок «критического дискурса», в том числе и на рынок современного искусства, становятся своеобразными пустыми вместилищами или «зыбкими коммерческими потенциальностями» для рыночных потребностей будущего. Куда выгоднее не ждать, пока то или иное художественное явление само подскажет нужное понятие, но создать такой глоссарий, который оправдывает логику тотальности (коммерческо-идеологического) рынка заранее и даже наметит «правильные» пути мышления и поведения.

В таком «фьючерсном контракте», коммерциализирующем актуальность, уже заложены все понятия — даже те, которые еще не созданы. Запрос на альтернативные понятия сперва подается как «субъективная критическая интенция», исходящая глубоко «изнутри» только для того, чтобы создать топографию еще (может быть) не верифицированных территорий, чтобы их «нормализовать», приспособить для «рынка дискурса», в который входит и рынок современного (и «левого») искусства.

Непрерывное производство актуального, то есть того, «чего еще не было», превращает будущее в перманентное «все это уже было». «Совершенная рыночная схема, сопровождаемая бизнес-планом и конкретной денежной суммой — слишком целесообразная, чтобы шутить и играть с судьбой. Судьбу она создает сама, выбирая целесообразно — она просто обречена быть осмотрительной»².

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Ильющенко И., Самигулина Е., Диржис Р. О психических работниках, глобальном колониализме и обществе после разгрома капитализма // <http://www.alytusbiennial.com/2-uncategorised/591-о-психических-работниках,-глобальном-колониализме-и-обществе-после-разгрома-капитализма.html>

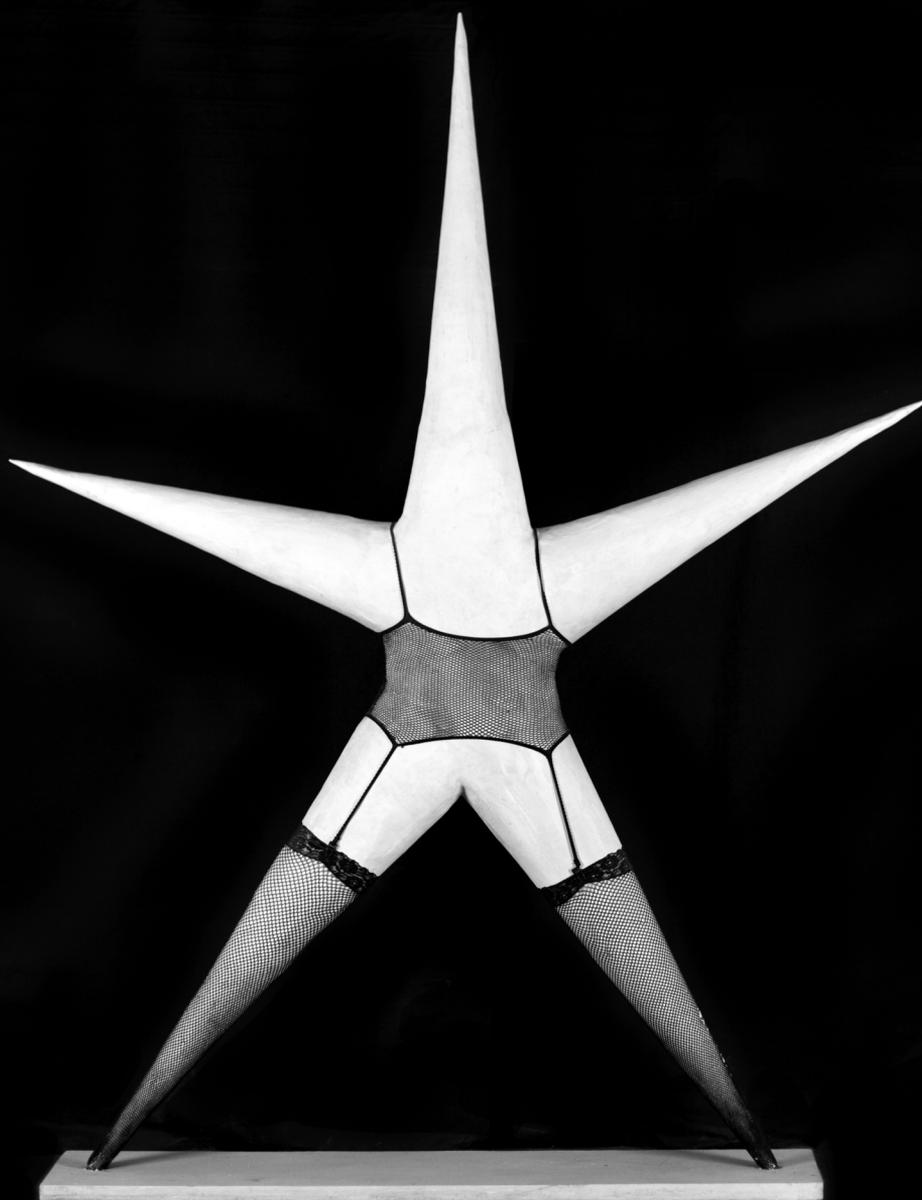
² *Spraunius A. Spraunius prieš Spraunij. Vilnius: Versus Aureus, 2007. P. 7.*

Кястутис Шапока

Родился в 1974 году в Вильнюсе.

Художественный критик, куратор, художник.

Живет в Вильнюсе.



Петр Рейхет «Порно-Звезда», 2004. Фото: Надежда Кузнецова

Валерий Савчук

«Поп-звезда» и «порно-звезда»: демарш актуального искусства

Этот текст инициирован работами художника Петра Рейхета и книгой философа Валерия Подороги¹

1. Интродукция

В нулевые формат актуального высказывания осваивали художники, работающие в традиционной технике живописи и графики. При этом на новых территориях часто происходила удивительная осцилляция попадания и непадения, актуального и неактуального, визуального и концептуального. Если посмотреть на проходившие в Русском музее выставки известных живописцев Петербурга В. Михайлова, В. Лукки, Н. Сажина, Ф. Волосенкова, то видно, что почти все они включали в экспозиции инсталляции, демонстрируя, что не чужды «актуальным» формам высказывания. Не беря во внимание всю сцену петербургских нулевых, остановлюсь на весьма характерных объектах Петра Рейхета (1953–2013) «Поп-звезда» и «Порно-звезда» 2004 года, противоречивое прочтение коих дает пищу для анализа существа дела актуального, для трудного поиска его признаков и родовых черт.

Актуальность скрывает под маской революционности и ниспровержения власти традиции свою противоположность — *режим*, который воспринимает только новое и ускоряющуюся смену его следующим новым. Это ведет к тому, что темп смены увеличился настолько, что событие не успевает не только проживаться, но и запечатлеть себя, настояться и отлиться в узнаваемую форму. Настоящее сжимается до сиюминутных сообщений, каждое из которых претендует на исключительность. Побеждает то, которое шокирует. Но шок затмевается шоком же. Последовательность сменяющих



Петр Рейхет «Поп-Звезда», 2004. Фото: Надежда Кузнецова

друг друга шокирующих событий (события художественной жизни не исключение) притупляет восприятие настолько, что в сознании она трансформируется в фоновый шум. Быстродействие, которого требует тиранья актуальности, вступает в спор не только с классической идеальной рефлексией, отстоящей *во времени и в пространстве* от события, но и с эстетической и этической оценкой. Этот режим в форме доминирующей модели власти, коммуникации, художественной репрезентации и т.д. специфическим образом осуществляет насилие. Тем самым актуальность вписывается как в индивидуальный формат самцензуры, так и в государственную и транснациональную политику корпораций.

Опыт человека, сформировавшийся в здоровой визуальной среде естественных линий, цвета природных объектов и растений, обладает иной скоростью восприятия, иным качеством чувственности. Не сопротивляется ли модерн растительным орнаментом новым технологиям, новой тотализующей геометричности, которую без колебаний вводит технический разум, футуризм в прямых линиях зданий и столь же прямых улицах? Авангард сбрасывает с корабля современности классику, опирающуюся на традиционный космос чувственности, который создает основу традиции.

Режим актуальности² оставляет брешь — двойное кодирование, которое обращено к зрителю позой логоса, транслируя популярный и узнаваемый образ. И неважно, массмедийный ли это образ, чопорно официозный, китч, трэш, порнография — важно, что аналитика актуального видит то, что стоит за образом, она обращена к условиям как восприятия, так и неприятия, работает на другом уровне абстракции (если использовать язык методологов науки), на уровне культурной экономики воспроизводства. В двойном кодировании (создающем разные «стороны» образа) скрыты два вектора: один инфантильный, обращенный к неререфлексивному сознанию, принимающему китч как подлинность эстетического, а другой деструктивный, моральный, жестокий, шоковый, работающий с холодной неумолимостью патологоанатома. В актуальном искусстве сосуществуют, поддерживают и взаимно отсылают друг к другу оба вектора.

Любой настоящий жест, в том числе и жест актуального художника, избыточен. Он трансцендентен прагматическим реакциям и клишированным идеологией потребления желаниям. Но именно такой жест может заново переписать композицию сил вокруг себя, создать то, что опознается как пребывание в потоке друг друга отрицающих и одновременно задающих контекст участия в актуальном процессе. Общество не только позволяет художникам вольности, но и числит за ними исключительную способность: «Художник не нарушает течение жизни, никто не чувствует в его взгляде контроля и наблюдения, поскольку всем ясно, что он видит иначе и удерживает нечто иное, чем это дано в актуальный мо-

мент [...] Нарисованный образ не доносит ни на кого персонально»³. Он доносит *на время*.

Увидеть актуальное произведение искусства труднее, чем творения прошлого. За ним еще нет ореола музейного шедевра, нет слоя интерпретаций, нет авторитетных статей в энциклопедиях. Оно инициировано настоящим и обращено к *настоящему* же зрителю. Для творчества Петра Рейхета характерна парадоксальная ситуация: количество работ художника в Сети огромно, а аналитических текстов нет. Раздражение и удивление еще не перешло в стадию артикуляции.

2. «Поп-звезда» и «Порно-звезда»

Проиллюстрирую мысль, обратившись к двум объектам петербургского художника Петра Рейхета «Поп-звезда» и «Порно-звезда». Вначале они предстают как диптих, как произведения одного ряда, но всмотревшись, я вижу различие между остроумием буквального прочтения тропа в «Поп-звезде» и схватыванием существа поп-идолов, поп-звезд, топ-моделей, медийных фигур в «Порно-звезде». Здесь проходит водораздел между иллюстративностью, визуализацией метафоры, остроумно обращающейся со стереотипами обыденного сознания («Поп-звезда»), и сгущенным, словно иероглиф, точным высказыванием («Порно-звезда»), которое говорит о поп-звезде (включая священника, ставшего популярной медийной фигурой) гораздо больше, чем последняя может сказать о самой себе. Все поп-звезды все больше используют стратегии порно-звезд, переприсваивая их аттрактивность, питающуюся импульсами бессознательного; стратегии популярности отменяют нравственные и эстетические нормы, смещая границы дозволенного в самопрезентации. Порнографический акцент — клише успешного сценического поведения, и он же форма стигматизированной идентичности. В нем я вижу причину отсутствия отклика на «Поп-звезду» и широкого медийного резонанса «Порно-звезды», которая редуцирует импульсы интереса зрителя до павловских безусловных рефлексов. Подчеркивая порнографичность остаточными деталями одежды, художник обнажает стратегии восприятия пресыщенного зрителя, метафору которого, по Полку Вирилью, являет

«распятый на экране человек». У Рейхета распят на экране вписанный в круг человек Леонардо; здесь крест и звезда совпадают. Плоский экран, плоский образ и сиюминутные импульсы внимания совпадают в перспективе механического, а затем и генно-модифицированного тиражирования образа.

Вспомним постструктуралистскую максиму о том, что обнаженную женщину нельзя раздеть (Бодрийяр), но все же ее обнаженность можно усилить лишним знаком, поскольку феномен порнографичности определяется как «лишняя» деталь или «лишний знак» (Делез). Эти знаки и делают изображение порнографией. Порнографический и популярный образ — здесь между ними нет различий — устремлены на захват пространства, жаждут заявить о себе любым способом во всех медиа. Внутреннее побуждение «Порно-звезды» — *желание другого*, желание эротического чувства, которого в самом себе человек не находит; работа представляет отчужденный фантазм массового сознания, визуализирующей себя в неоновом свете (ныне скорее в свете монитора) рассеянного желания. При всей своей полноценности и яркости порнографическое тело является черной дырой эмоционального космоса, его алчность быть объектом желания ненасытна, а любые инвестиции чувств «потребителя» заведомо обречены: «Порнографическое тело захато, оно себя показывает, а не отдает, в нем нет щедрости» (Р. Барт). Надо ли при этом говорить, что встреча с порнографическим телом — это встреча с тотальной пустотой, или, что одно и то же, со столь же тотальной его плотностью, ведь оно не различает подлинное желание и его инсценирование, поэтому обладает способностью безмерно поглощать желание другого. Порнография является плотной, поскольку она, как и реклама, непроницаема (независима от личного участия) и не дает возможности экзистенциального переживания. Ее агрессивное стремление приковать взгляд к обнаженному, но неспособному ничего производить телу, разрушает экологию взгляда, опирающегося на инстинкт продолжения рода. Устремленные во все стороны лучи «Порно-звезды» рассредоточивают в экранном медиа остаточный слой телесности; истончаясь, она становится бесчувственной, о чем свидетельствуют регулярные при-

знания: секс-символы — самые плохие любовники. В эротическом обнажении всегда остается складка, лакуна, пробел в восприятии, пробуждающий воображение. Эротика объемна, а порнография одномерна⁴.

Контрастом свернутому до пиктограммы концепту «Порно-звезды» служит полное и поистине раблезианское тело «Поп-звезды», понятой во всей полновесной телесности служителя церкви. Если образ «Порно-звезды» тяготеет к плоскому знаку, то полнота человеческих, слишком человеческих желаний «Поп-звезды» утрирована Рейхетом; чисто пластический образ «Поп-звезды» полновесен, динамичен, стремителен. Массивность фигуре придает и гротескно увеличенный крест, и тронутое ржавчиной железо, толщина и прочность которого обозначена надежными заклепками. Динамизм подчеркнут внутренним движением: левый «выпад», торжество избыточной плоти и живая экспрессия во всей их грубовато-гротескной полноте и архаичности скульптурно убедительны.

Суммируя, определяю семь позиций актуального высказывания.

3. Семь тезисов актуальности

Во-первых, следует разделять современное и актуальное искусство. Современное — характеристика темпоральная, означающая, что все работающие в наши дни художники — современники. Актуальное же — оценочная категория, которая означает, что некоторые произведения современного искусства вызвали интерес, обсуждение и размышления критиков, кураторов, зрителей; иными словами, спровоцировали критический дискурс и аналитическую рефлексию. Но остается в таком случае открытым вопрос, почему одни произведения возбуждают интерес и споры, а другие — нет? Очевидно, чтобы быть актуальными, они должны обладать определенными качествами.

Во-вторых, актуальное искусство схватывает еще не осязаемое, в духе Бодлера: «Тот, кто не способен уловить неосязаемое, понапрасну относит себя к поэтам», — или, иными словами, еще не оформившееся, то, что не стало приемом, унылым повторением и общим местом. И, что немаловажно, оно использует новые изобразительные формы для выраже-

ния неосязаемого, неоформившегося, того, что, по Фуко, является «одновременно и невидимым, и несокрытым».

В-третьих, актуальное раскрывает себя в соотношении с метафизическим и вневременным. Оно соответствует своему понятию тогда, когда противостоит всеобщности, когда самодовлеющим является принцип уникальности, семантически востребовавший общности. Произведение, опознанное в моду актуального художественного жеста, прерывает монотонность самовоспроизводства господствующей традиции, часто самодовольной на излете. В этом прерывании, разрыве просвечивает новая реальность, актуальность которой раскрывается в том исходном значении, которое соответствует латинскому определению бытия — *actualitas* — как действительности действительного, что в нашем случае означает: и как *сущего*, и как *конструкции* его восприятия, и как *способа* его осмысления. Актуальное открывает реальность, еще не опознанную, не проявившуюся, а, следовательно, не схваченную ни в образе, ни в концепте, ни в понятии.

В-четвертых, в актуальном искусстве кроется фундаментальное противоречие. Как и любая победившая революция, оно стремится к сохранению своей эстетики, и тем самым запускает репрессивный механизм, угнетающий ростки новой формы актуального. В этом проявляется онтологический контекст актуального. Если сказать кратко, претензия на актуальность есть претензия господствовать в будущем. Зыбкое и текучее *сейчас* обладает силой лишь тогда, когда оно в состоянии приостановить ускоряющееся время, а это значит отказаться от *привычного* хода вещей, изменить символический и идеологический багаж и, наконец, вписать себя в горизонт *настоящего*. Современное, или темпоральное, настоящее, пройдя стадию коллективного внимания, валоризируется. Качество настоящего определяет критическая активность, всеобщее недоумение и дискуссии; они же есть тот критерий, согласно которому *произведение* вносится в историю искусства, в архив или музей. Несущественное, неактуальное, неопознанное — *topes potinandum* — предается забвению.

В-пятых. Актуальное искусство отменяет время классического. Предлагая новые

формы, новый язык и новые средства выражения, оно порывает со скоростью традиционных медиа, отказывая в медитативно-сосредоточенном созерцании классической картины — в получении эстетического удовольствия от приключений видимого, открывающегося со второго, третьего и т.д. рассмотрения. Актуальное же искусство требует не столько созерцания, сколько рефлексии. Его образы открываются в постсозерцании; они продолжают жить самостоятельно и пробуждают переживание-размышление, итог которого — концепт. Классическое искусство требует медитации, актуальное — соразмышления. Первое требует близости, разглядывания, сочувствия, приятия образа, второе же — знания истории искусства и способности видеть за образом конструкцию очевидности. Классическая картина человекоразмерна, актуальное произведение — несоразмерно чувственности эпохи медленных скоростей. Если классика повторяет и воспроизводит себя, то актуальное искусство отрицает время старых медиа.

В-шестых, наименее формализуемое, но от этого не менее важное свойство актуального искусства — развивать чувствительность к восприятию нового в нашем быстро меняющемся мире. А это означает принятие, продумывание и выражение своего собственного опыта. Актуальное — форма провокации (в то время как музей — форма провокации актуального) назревшего. Для того чтобы быть замеченным, а затем и воспринятым, искусство должно задевать, а если удастся, то и шокировать: «актуальное искусство — это острие современности, оно не может быть иным, кроме как шокирующей провокацией»⁵. Но именно благодаря провокации, вызову, шоку устанавливается режим актуальности. Художественный образ ни в коей мере не эфемерен, сила его воздействия велика настолько, насколько яростна реакция осознавших это иконоборцев и современных иконических материалистов. Не об этой ли силе поведал Теэтет Соократу: «Когда я пристально вглядываюсь в это, у меня темнеет в глазах»⁶? Стоит еще глубже продумать силу воздействия художественного образа и понять механизм восприятия искусства, в идеальном случае при-

водящего зрителя в экстаз. Момент экстаза — оторопь (смесь ужаса и восхищения), состояние незащитности тела, необходимого для инсталлирования предъявляемого художественного образа, превращения его в способ видения. Массмедийный способ репрезентации искусства, задающий этот режим, не оставляет места испытующему вопрошанию о конкретном событии, которое объединяет и художника, и мыслителя. В современном информационном обществе опыт личного участия подменяется аудиовизуальной рецепцией. Фактор скорости, определяющий ценность информации, довлеет повсеместно: новости, реклама, мода приковывают внимание лишь на мгновение, рождая пресловутый клиповый взгляд⁷.

В-седьмых, актуальное — это не разовое состояние, это образ жизни, образ мысли, образ высказывания. Нельзя быть частично актуальным, актуальным на время. Актуальное — это не хобби, не зона отдохновения, а риск безумия, решимость и тяжкий труд, это сопротивление и стойкость, это кредо.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Подорога В. Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. М.: Grundrisse, 2013.

² Подробнее о режиме актуальности см.: Савчук В. Режим актуальности. СПб.: Изд-во. СПбГУ, 2004.

³ Arnheim R. Über die Natur der Fotografie // Kemp W. (Hg.) Theorie der Fotografie, 1839–1995. 4 Bde. München: Schirmer/Mosel, 1999. Bd. 3. S. 172.

⁴ Иллюстрацией сказанного может послужить книга известного медиаисторика Вернера Фаульштиха «Культура порнографии» (Faulstich W. Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 1994. Развитие этой темы в докладе: Faulstich W. Hardcore-Pornofilme. Geschichte, Typologie, Ästhetik und Bedeutung // Reimers K.F. (Hg.) Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten. München, 1995). Подход к порнографии, а в особенности к порнофильмам, как к разновидности медиа позволяет автору вне неизбежно оценочных суждений эстетики — а в случае академической дисциплины уместнее сказать «господствующего осуждения» — всесторонне

рассмотреть феномен порнографии: факторы, обусловившие ее появление, долгую историю ее существования, функции, ею выполняемые, ее собственную эстетику. Фаульштих скандально, с точки зрения классической эстетики, рассматривает порнографию в качестве феномена культуры.

⁵ Подорога В. Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. М.: Grundrisse, 2013. С. 39.

⁶ Платон. Теэтет // Собрание сочинений в 3-х т. М.: Мысль, 1970. Т. 2. С. 243.

⁷ Взгляд, вызванный и сформированный клипом, требует принесения в жертву неспешности традиционных ритмов восприятия. В промежуточной зоне между двумя крайностями: медитативного, предельно концентрированного сосредоточения на классическом тексте, опере или симфонии, на предельно сложных философских упражнениях воспроизведения перипетий мысли «Метафизики» или «Критики чистого разума» и предъявления образов в режиме клипа — стоит феномен сериалов. Он отражает, усиливая, массовую тенденцию утраты способности к концентрации сознания на чем-то одном, требует быстрой смены сюжетов, кадров, сцен и тем. Но коварство легкости заключено в том, что в целом человек, шатаясь по различным сайтам, программам телевидения, изображениям, в совокупности тратит на них гораздо больше времени, чем на восприятие сложного языка классического искусства или концептуальных произведений, перформансов и акций. У последних послеразмышление, продумывание, понимание — максимально. Не столь много нужно времени, чтобы рассмотреть «Черный квадрат» (1915) К. Малевича, прослушать произведение Д. Кейджа «4:33» (1952), увидеть акцию Ай Вэй Вэй «Роняя вазу династии Хань» (1995), но много больше — чтобы понять, осмыслить, связать с контекстом, историей искусства, культурой, политикой и географией. Массмедийное расфокусированное удовольствие как черная дыра: втягивает, поглощает, но ничего не отражает, не возвращает, оставляя одно — «легкость скольжения без усилий».

Валерий Савчук

Родился в 1954 году в Краматорске.

Философ, теоретик искусства.

Автор множества статей и книг, среди которых

«Режим актуальности» (2004),

«Философия фотографии» (2005),

«Медиафилософия» (2013) и другие.

Живет в Санкт-Петербурге.



Анатолий Осмоловский
«Золотой автопортрет», 2013

Анатолий Осмоловский

Производство произведения

Вступление: значение художественной программы

Художественная программа значительно отличается от аналитического текста. В ней важно в первую очередь наиболее рельефно зафиксировать различия с доминирующим на данный момент вкусом, а не соответствовать объективной истине. Потому любая художественная программа не избегает (а порой прямо стремится к) тенденциозности, гипертрофии приемов, гиперболизации утверждений.

Подобные преувеличения делают возможным разрыв амальгамы бессодержательной не критичности и господствующих в системе искусства вкусов, уже не отвечающих духу времени. Другими словами — как это ни парадоксально — именно преувеличения создают условия для рефлексии, для анализа, для выработки новых ориентиров. На инерционное развитие можно повлиять именно чрезмерностью.

Большинство утверждений художественной программы необходимо рассматривать из этой перспективы. Это перспектива практики: поставленных концептуальных целей, утвержденных (относительных) художественных ценностей, сформулированных актуальных эстетических задач.

Любая художественная программа страдает неполнотой, являясь построением *ad hoc*, более реактивным, чем объективным. Она тесно связана именно с практикой, то есть с реальным действием, результаты которого не могут быть ясны с самого начала. Ошибки здесь не только возможны, но в ряде случаев просто необходимы — ведь они позволяют действовать: преодолевать, исправляться и развиваться. Вот почему многие авангардистские про-

граммы со временем воспринимаются как ложные и тупиковые.

Но порывая со здравым смыслом, становясь теоретическим действием, художественная программа провоцирует мышление.

Мышление может возникнуть именно в разрыве со здравым смыслом.

Все вышесказанное отнюдь не отменяет «вечные ценности искусства», их значение и историческую важность. Художественная программа, даже если она прямо полемизирует с этими «ценностями», в конечном счете утверждает их — испытывая на прочность их претензию на историчность.

Какая же художественная программа адекватна сегодняшнему дню? Какие очевидности она должна проблематизировать? Что в современном искусстве уже давно стало рутиной — бездумным повторением того же самого? Что такое авангард сегодня?

Идея превосходства и современный авангард

Между понятиями авангарда и модернизма многие исследователи видят серьезную разницу. Существует множество формулировок этих принципиальных различий. Самой популярной, наверное, является указание на то, что авангард имел очевидную амбицию быть выше искусства — он стремился преобразить сам мир и потому пытался развиваться и функционировать как настоящая политическая сила.

В противоположность авангарду модернизм всего лишь создавал необычные визуальные объекты и не имел видимых политических амбиций. Как написал однажды скандально известный поэт Александр Бренер, выразив это мнение предельно сконцентрированной поэтиче-



Анатолий Осмоловский «Это вы сделали? — Нет это сделали вы», 2013

ской строкой: «Авангардисты делали этическую революцию, а модернисты — эстетическую продукцию». «Этическая революция» — это, конечно, достойная задача, не то что «эстетическая продукция»!

На мой взгляд, данная интерпретация (сама по себе политическая) неверна. И дело даже не в том, что «эстетическая продукция» на деле являет собой *иное*, в том числе и этическое, высказывание. Самым существенным является сомнительность реальных политических претензий любого художественного феномена. Если кто-то имеет невыполнимую *амбицию* (всего лишь *амбицию*), то вряд ли она может стать существенным отличительным признаком. Претензии искусства быть политикой всегда терпели крах, заканчиваясь довольно смехотворными историями, иногда с явным привкусом трагизма.

«Авангардистские нарушения, авангардистские помехи, чинимые эстетически авангардистскими мероприятиями, носят столь же иллюзорный характер, как и вера в то, что они революционны, а сама революция — это воплощение прекрасного: отсюда развлекательность не

выше, а ниже культуры, ангажированность — зачастую не что иное, как недостаток таланта или энергии, напряжения, упадок силы...» (Т. Адорно. Эстетическая теория).

Даже такой радикальный художественный феномен, как конструктивизм, функционирующий в самых, казалось бы, благоприятных условиях смены политического режима, имел ограниченные ресурсы влияния (впрочем, сами конструктивисты это подчеркивали, чего нельзя сказать, например, о дадаистах или сюрреалистах).

Потому для авангарда самым существенным отличительным признаком является логика *превосходства* (потому он и называется авангард — то есть те, кто впереди всех). Быть исторически *первым* в гонке инноваций — вот что характеризует авангард прежде всего. Это стремление быть первым и требовало от авангардистов в известные исторические периоды занимать политическую позицию, иметь амбиции превзойти самих себя.

Постмодернизм также возник и утверждался в авангардистской логике превосходства: быть

инновативным, вовсе отказавшись от инноваций. В 80-х художники на любую претензию на новизну отвечали смехом: «Все уже придумано, мы только цитируем, вы этого не знали?». Вот на что наталкивались очередные «претенденты» на новизну (претенденты устаревшей к тому моменту парадигмы).

Именно возникновение отношений превосходства определяет начало нового исторического этапа. И — что еще более существенно — новый этап в искусстве утверждается тогда, когда превосходство раскрывается через *традиционные* изобразительные медиа — картины и скульптуры. У любого «авангарда», классического или постмодернистского, были свои образцовые картины и скульптуры.

Экономические, социальные и политические основания нового этапа в искусстве

Эпоха постмодерна, которую можно охарактеризовать как возврат старых и максимальное расширение видов художественных медиа — от фигуративной живописи до различных социально-политических проектов — закончилась. Этот конец обусловлен целым рядом факторов.

Во-первых, кумулятивный процесс расширения требует осмысления, вне которого невозможно восприятие искусства. Почти мгновенное (по историческим меркам) увеличение делает сферу искусства необозримой, вносит фатальную дестабилизацию. В результате искусство начинает теряться в сфере развлечений, новых технологий, политических и социальных акций. Потеря искусством своего места, каким бы скромным оно ни было, лишает современный мир важнейшего инструмента самопознания.

Во-вторых, сокращение экономических возможностей (что является на сегодня повесткой дня), конечно, имеет своим следствием и сокращение поиска и использования новых художественных медиа — в изменившихся условиях логика экспансии, расширения крайне обременительна, и ей на смену необходимо придет стремление освоиться в достигнутых масштабах (а некоторые медиа просто исчезнут как чрезмерные). Безграничный рост спекулятивной экономики, начавшийся в эпоху Рейгана и Тэтчер, закончился (симптоматично, что именно в это время и появился постмодернизм как широкое художественное движение). Экономика мучительно взыскует «реальности»: реального про-

изводства, золотого стандарта... Виртуальным, сотни раз перепроданным прогнозам мало кто верит. Вне сомнения, эти ожидания так или иначе проявят себя и в искусстве.

И в-третьих, наконец после событий 11 сентября стала возвращаться «реальность». К этой террористической акции с самого начала нельзя было отнести как к симулякру, хотя ее кинематографичность вроде бы вполне способствовала подобному отношению. Немецкий композитор Штокхаузен попытался было пошутить: «Каждый художник должен завидовать Бин Ладену». Но шутку эту никто не понял. Одно дело, когда идет «Война в заливе», отделенная от США тысячами километров, и совсем другое — когда в центре Нью-Йорка рушатся два небоскреба с тысячами служащих. Но окончательно «реальность» стала возвращаться, конечно, после ввода войск в Ирак и Афганистан. Именно оккупация, требующая ежедневного контакта с жителями оккупированных стран, развела «теорию» — демократические иллюзии — и «практику» — реальную жизнь людей.

Что за искусство способно наиболее адекватно выразить нашу современность? Каковы должны быть его основы? Что одновременно может учитывать логику экономии средств и указывать на реальность как на основание любых человеческих усилий?

Возвращение произведения

Так возвращается полузабытое понятие: «произведение искусства». К этому понятию можно относиться двояко: это может быть качественное определение художественного объекта (утверждение его удачности и убедительности), а может — что тоже вполне уместно — быть *стилистическим* определением артефакта. В последнем случае может идти речь о создании таких объектов, которые фокусируют в себе «произведенность» произведения искусства. Произведенность — термин, обозначающий обобщенное типическое в произведении искусства, которое открыто заявляет о себе как о произведении (структурализм использовал подобные термины — так, например, Ролан Барт писал о русскости русского и французскости француза как о выражении типического национального). В стремлении создавать произведения искусства продолжается реверсивная линия постмодернизма, покончившая с класси-

ческими авангардистскими установками, и, как это ни парадоксально, продолжается и сама идея авангарда — искусства, стремящегося быть впереди. Этот процесс возврата, начатый постмодернизмом, завершает виток: искусство становится произведением искусства, отказавшись от сомнительных и крайне неубедительных в последнее время «экспериментов». Так завершается, выражаясь словами Адорно, бунт искусства против произведения искусства, под знаменем которого прошел весь XX век.

Вместе с тем именно произведение искусства есть эквивалент возвращенной реальности. Это тот неразстворимый остаток, что всегда остается, когда забываются, разрушаются всякие контексты, школы, традиции, направления. Реальность в искусстве — это не реалистический канон, страдающий иллюзорностью и натурализмом, реальность в искусстве — это реальность искусства, а реальность искусства — это реальность произведения.

Здесь вполне уместно вести речь о новой *художественной программе*: программе выделяющей в каждом произведении его произведенность, делающей произведенность базой для художественного высказывания.

Теория произведения (несколько тезисов)

Необходимо заново создать теорию произведения искусства. Рассмотреть его во всех аспектах: морфологическом, концептуальном, контекстуальном, потребительском и политическом. Только комплексный подход может приблизить нас к пониманию произведения.

Для начала стоит сформулировать несколько тезисов, раскрывающих главные эффекты произведения искусства и намечающих способы их достижения.

1. Первым и самым основным атрибутом произведения искусства следует признать эффект *аппариции* — явления. Как писал Адорно: «Ближе всего к произведению искусства как явлению стоит *apparition* — небесное явление. В том, как небесное явление возникает в небе, высоко над людьми, чуждое их устремлениям и всему вещному миру, есть нечто глубоко родственное произведению искусства. [...] Произведения искусства — это нейтрализованные и в результате этого качественно измененные эпифании, явления божества людям» (Т. Адорно. Эстетическая теория).

Каким образом без привлечения какого-либо культа (то есть идеологии) возможно создать эффект *аппариции*? Как добиться его пластическими средствами? Очевидно, что сами артефакты должны содержать в себе элемент чудесного, необъяснимого. Поэтому самой адекватной реакцией на произведение следует считать недоуменную реакцию: непонятно, как (кем, из чего, для чего) оно сделано? «Произведение работает как произведение лишь при том условии, что возбуждаемый им любознательный интерес преобразуется в тайну» (Б. Стиглер. Мистагогия. О современном искусстве).

2. Именно *аппариция* создает эффект ауры, впервые описанный Беньямином. Аура — это излучение на зрителя дистанции, проведение невидимой границы между артефактом и зрителем. Материализовавшись в реальности, «чуждое» с необходимостью проводит собственные границы. Наличие собственных границ, с одной стороны, отделяет этот объект от обычной реальности; с другой — удостоверяет дистанцию. Как писал Беньямин: «Чувствуя ауру вещи, мы приписываем ей способность поднять глаза». Произведение искусства смотрит на нас, и мы *останавливаемся*. Процесс встречи с произведением можно описать цепочкой состояний: остановка — удержание — фиксация — оцепенение — закрепление — сохранение. Именно этот механизм приводит, в конце концов, произведение в музей. Не музей создает произведения — это глупая банальность, выведенная из шуток Дюшана. Все ровно наоборот, в самом произведении заключен музей как материализация его ауры.

Проблема реактуализации ауры в искусстве отнюдь не нова, ее в 90-е на примере искусства минимализма стал обсуждать Жорж Диди-Юберман: «В самом деле, было невыносимо — в частности, с точки зрения излишне канонического прочтения Беньямина — то, что современные произведения могут не характеризоваться закатом ауры и, напротив, готовить некий набросок новой ее формы». В этой мысли все важно: и замечание относительно «излишне канонического прочтения Беньямина», и относительно употребления слова «набросок» в отношении к искусству минимализма. Минимализм действительно был наброском, на новом этапе ауратический эффект становится осознанным *приемом*.

3. И аппарация, и аура соотносят произведение искусства с культурным объектом. Это культурный объект светского общества, за которым не стоит никакого трансцендентального культа. Иными словами, в «поклонении» объекту искусства не происходит никакого трансферта. В этом смысле произведение искусства — объект в подлинном смысле реалистический, являющийся воплощенной реальностью, равной самой себе. (Самый классический пример — «Черный квадрат» К. Малевича.) Произведение не живет «двойной жизнью» в том смысле, что оно не имеет ничего общего с пародией, стилизацией, апроприацией. И в этом пункте наиболее остро происходит размежевание с типичным постмодернистским артефактом.

4. Для произведения важен также эффект рамы — такой внутренней структуры организации визуального материала, которая изначально отделяет произведение от контекста. Конечно, никто не будет серьезно утверждать, что произведения рождаются из ничто, что на их возникновение не оказывают влияние политика, коммерция, институции и масс-медиа. Но идет разговор не о влиянии разнообразных контекстов, а о формальной манифестации отделенности произведения от них. Например, вертикальная ось симметрии является одним из приемов, манифестирующих эту формальную отделенность. Этот принцип организации материала, конечно, далеко не единственный, скорее, он самый простой и самый показательный. Произведение — это вещь в себе.

5. Все эти эффекты произведения искусства в большинстве случаев создаются с помощью современных технологий. Искусство во все времена было связано с технологиями. Многие художники не только полагались на свои чисто ремесленные умения, но и разрабатывали собственные изобразительные технологии (например, Леонардо да Винчи). Самое яркое выражение эта тенденция нашла в искусстве американского абстрактного экспрессионизма. Практически каждый художник этого направления изобретал собственную технологию наложения краски. Именно технологический трюк, придуманный автором, создавал эффект мгновенности картин абстрактных экспрессионистов, как будто они созданы одним «дыханием», одним щелчком пальцев — одним «генеральным» жестом. Если в середине XX века художники сами придумы-

вали технологии (на это уходила большая часть времени), то сейчас технологии разрабатываются автономно. Конечно, могут быть какие-то частные усовершенствования, но в основном задача художника заключается в выборе наиболее точной — добивающейся основных эффектов произведения искусства.

Конфликт поколений

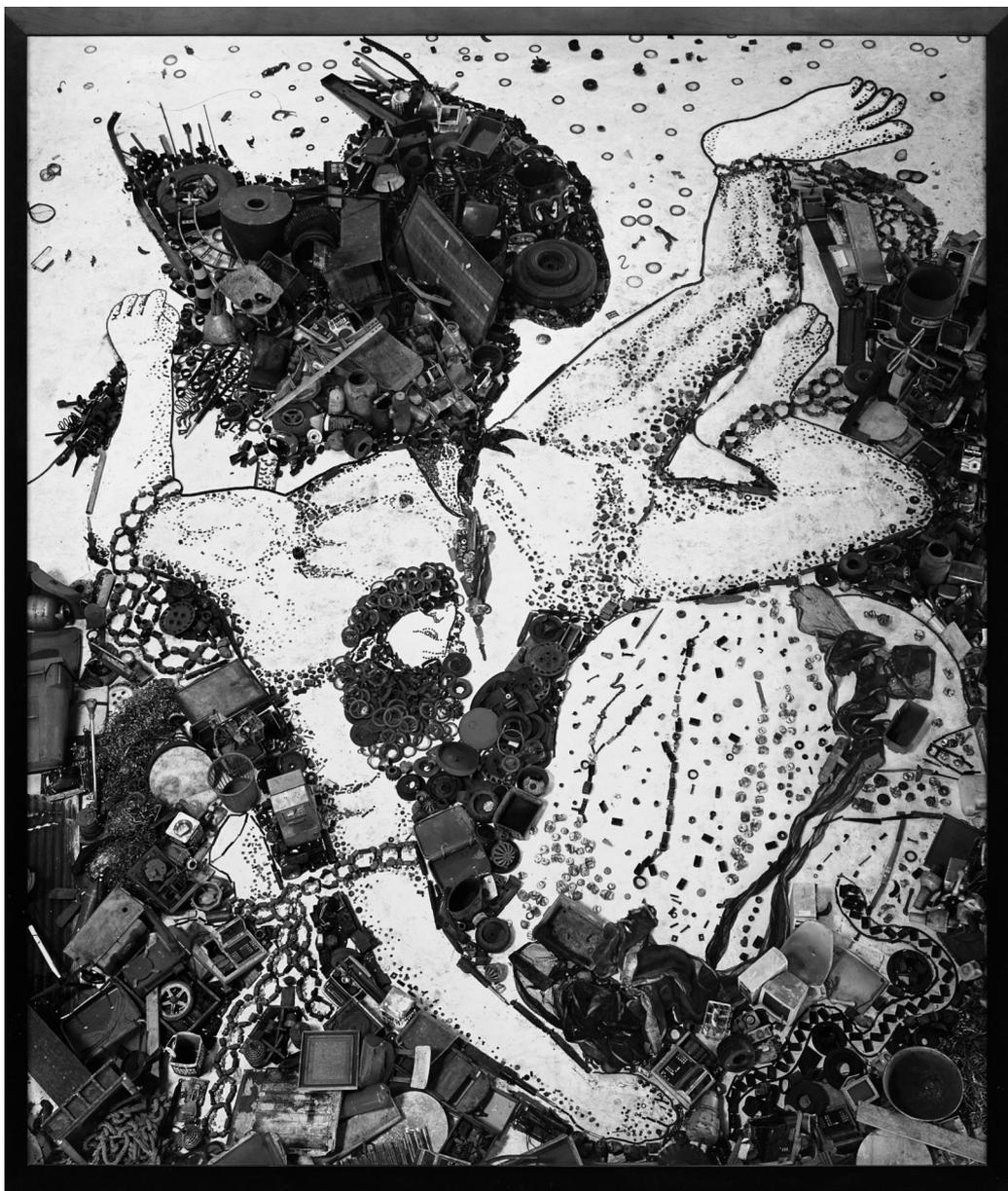
Конечно, эта художественная программа входит в существенное противоречие с доминирующим ныне теоретическим дискурсом. В наследство от «героического» периода постмодернизма нам достался целый ворох тяжелейших синдромов: страх перед тотализующей силой систематической теории, критические амбиции искусства, выраженные в большинстве случаев в прямом, почти журналистском высказывании, апология мусора, цитат, пародий и вообще всяческой несерьезности, растворение искусства во всевозможных контекстах и многое другое. Все эти «фундаментальные открытия» требуют переэкзаменовки. Некоторые из них просто смехотворны, а некоторые в новых условиях просто задают неверный ракурс зрения. Например, идея критики. Искусство действительно критикует общество, но его критический потенциал заключен отнюдь не в журналистском расследовании или в бичевании «язв» современного общества. Искусство тем более критично, чем более оно гармонично, организовано. Оно говорит нам, что идеал возможен — его можно достичь. И что может сравниться с этим *политическим* высказыванием по своей эффективности?

Когда-то Гегель написал, что мы никогда больше не преклоним колени перед искусством. Отчасти он был прав, ведь художники и художественная критика только тем и занимаются, что «поднимают с колен» зрителей. Но это «поднятие с колен» есть одновременно и глубочайшее их — зрителей — подавление, которое не только лишает их малейших надежд, но и утверждает существующий порядок как единственно справедливый. Искусство никогда не согласится с этой констатацией — ведь именно в этом его исторический смысл.

Анатолий Осмоловский

Родился в 1969 году в Москве.

Художник. Живет в Москве.



Материал проиллюстрирован работами Вика Муниса из серий «Монады», «Ребус» и «Картины из мусора»

Борис Гройс

ВОЙТИ В ПОТОК

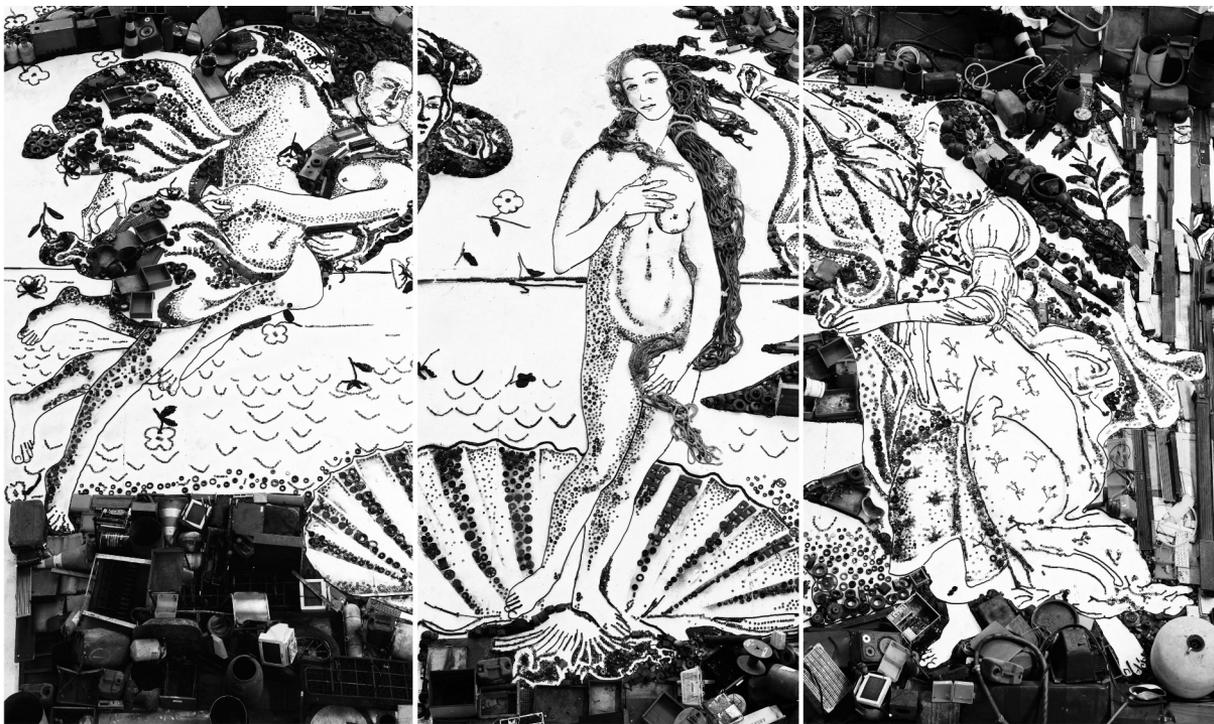
Человеческая культура всегда была озабочена главным образом поиском тотальности. Этот поиск был подчинен желанию людей преодолеть свою партикулярность, избавиться от своих частных «точек зрения», заданных их «формой жизни», и обрести всеобщее, универсальное видение мира, которое было бы верным всюду и всегда. Это желание выйти за пределы собственной партикулярности не обязательно происходит из онтологического устройства субъекта как такового. Нам известно, что частное всегда подчинено целому. Поэтому желание тотальности — не более, чем желание свободы. И его не следует понимать как нечто, присущее самой человеческой природе. Нам известны исторические примеры самоосвобождения во имя тотальности. Поэтому мы можем подражать этим примерам — так же, как мы можем подражать любой другой форме жизни.

Так, мы слышали и читали мифы о происхождении, устройстве и неизбежном конце нашего мира. Они знакомят нас с богами, полубогами, пророками и героями. Но мы также читали философские и научные трактаты, которые описывают мир согласно законам разума. В этих текстах мы встречаем трансцендентальный субъект, бессознательное, абсолютный дух и т.п. Все эти нарративы и дискурсы допускают, что человеческое мышление способно превзойти уровень материального существования и обрести доступ к Богу или вселенскому разуму — то есть выйти за пределы собственной конечности и смертности. Доступ к тотальности в этом смысле равнозначен бессмертию.

Тем не менее, в современную эпоху мы смирились с тем, что человек конечен, обречен на смерть и потому неизбежно детерминирован конкретными материальными условиями свое-

го существования. Люди не могут вырваться за пределы этих условий даже в полете воображения, ведь взлетной полосой этого полета является реальность человеческого существования. Иными словами, материалистическое понимание мира, как кажется, отказывает человеку в доступе к тотальности мира, который ранее был обеспечен ему религиозной и философской традициями. Отсюда следует, что единственное, на что мы способны — это улучшать материальные условия своего существования, поскольку преодолеть их нам не под силу. Мы можем найти себе место получше — но не можем занять центральную позицию, с которой можно было бы обозревать тотальность мира. Такое понимание материализма имеет определенные культурные, политические и экономические последствия, но сейчас я бы не хотел на этом останавливаться. Меня больше интересует другой вопрос: является ли такое понимание правильным, то есть истинно материалистическим?

Я считаю, что нет. Материалистический дискурс, начало которому было положено в трудах Маркса и Ницше, описывает мир как перманентное движение, поток, будь то динамика производственных сил или дионисийское начало. Согласно этой материалистической традиции, все вещи конечны — однако все они вовлечены в бесконечный материальный поток. То есть речь идет о материалистической тотальности — тотальности потока. Но вопрос в другом — может ли человек войти в этот поток, получить доступ к тотальности? На определенном, предельно банальном уровне ответ будет, конечно же, утвердительным: в мире люди — вещи среди других вещей, и, следовательно, включены в тот же мировой



поток. Старомодная метафизическая универсальность познается только при помощи особых, трудных усилий. Материалистическая же универсальность вроде бы всегда уже здесь — для ее достижения не требуется особых усилий, за доступ к ней не нужно платить. И правда, чтобы родиться и умереть, от нас ничего не требуется — нужно лишь плыть по течению. В этом смысле материалистическая тотальность, тотальность потока, понимается как чисто негативная тотальность: достичь ее — значит просто пресечь все попытки ухода в фиктивное, метафизическое пространство, пространство духа вне материального мира и перестать грезить о бессмертии, вечной истине, моральном превосходстве, идеальной красоте и т.д.

Тем не менее, даже если человеческие тела подвержены старению, смерти и растворению в потоке материальных процессов, это вовсе не означает, что личности людей тоже являются частью этого потока. Ты можешь родиться, жить и умереть, но продолжать иметь одно и то же имя, гражданство, биографию, веб-сайт,

оставаясь одним и тем же человеком. Наши тела — не единственная материальная основа наших личностей. С момента рождения мы вписаны в определенный социальный порядок — не давая на это согласие и даже не всегда это осознавая. Материальная основа нашей личности — это государственные архивы, медицинские карты, пароли от различных сайтов и т.д. Конечно, материальный поток однажды разрушит и эти архивы. Но это разрушение требует времени, которое несоизмеримо со временем нашей жизни. Наша личность переживает наше тело, препятствуя нашему немедленному растворению в тотальности потока. Чтобы разрушить или, по крайней мере, трансформировать материальные архивы, поддерживающие нашу личность на протяжении всей нашей жизни, нам необходима революция. Революция — это искусственное ускорение мирового потока, а также следствие нашего нетерпения, нежелания ждать момента, когда существующий порядок взорвется сам по себе и личность освободится. Именно поэтому для постметафизика и

материалиста революционные практики — единственный способ обрести доступ к тотальности потока. Тем не менее от субъекта такие революционные практики требуют серьезных усилий, умственного развития и дисциплины, — того же, что необходимо для достижения духовной тотальности.

Революционное стремление к саморастворению, которое манифестируется как распад личности, расщепление ее публичного образа, запечатлено модернистским и современным искусством — точно так же, как традиционное искусство запечатлело попытки достижения вечности. Произведения искусства как конкретные материальные художественные объекты имеют, если можно так выразиться, небольшой срок годности — чего не скажешь, если рассматривать их как публично доступные, зримые формы. Когда материальная основа разрушается и тем самым расщепляет форму отдельного произведения, эту форму можно скопировать и поместить на другую материальную основу: пример — цифровое изображение в интернете. История искусства демонстрирует эту подмену старых медиа на новые — включая все попытки реставрации и реконструкции. Таким образом, каждое отдельное произведение искусства, включенное в архивы истории, остается нетронутым — влияние материалистического потока либо незначительно, либо его и вовсе нет. Это означает, что, для того чтобы получить доступ к потоку, сама форма должна стать текучей — но она не может стать текучей сама по себе. И в этом суть революций в современном искусстве. Растворение художественной формы — средство, при помощи которого модернистское и современное искусство пытается получить доступ к тотальности мира. Однако такое растворение не происходит само по себе — для него также нужны дополнительные усилия. Теперь мне хотелось бы перейти к рассмотрению некоторых примеров художественных практик растворения и саморастворения и выделить некоторые их стадии и границы.

Позволю себе начать с небольшого анализа вагнеровского понятия *Gesamtkunstwerk*. Вагнер впервые вводит его в программном трактате «Произведение искусства будущего» (1849–1950). Этот текст Вагнер написал, находясь в изгнании в Цюрихе, после революционного восстания в Германии в 1848 году. Свой

проект произведения искусства (будущего) Вагнер разрабатывает под сильным влиянием материалистической философии Людвиг Фейербаха. В самом начале трактата Вагнер заявляет, что типичный художник его времени — эгоист, полностью изолированный от мира людей; его произведения — роскошь для богатых; при этом он следует исключительно велениям моды. Художник будущего должен стать радикально другим: «Теперь он будет стремиться ко всеобщему, истинному и безусловному, жаждать раствориться не в любви к тому или другому предмету, а в любви вообще: так эгоист становится коммунистом, одиночка — всем, человек — богом, отдельный вид искусства — искусством вообще»¹.

Таким образом, стать коммунистом можно лишь благодаря самопреодолению, саморастворению в коллективе. Вагнер пишет: «Окончательное и полное, преодоление (*Entusserung*) человеком своего личного эгоизма, его полное растворение во всеобщем раскрывается нам лишь в его смерти, но не в случайной смерти, а в смерти необходимой, вызванной его поступками, рожденными всей полнотой его существа. Торжество подобной смерти — самое достойное человека»². Чтобы возникло коммунистическое общество, индивид должен умереть. Всем понятно различие между героем, который жертвует собой, и исполнителем, который изображает эту жертву на сцене — Вагнер понимает *Gesamtkunstwerk* как музыкальную драму. Тем не менее, он настаивает на том, что это различие стирается исполнителем, который «не только представил в произведении искусства деяния почитаемого героя, но и повторил его в нравственном отношении, доказав этим подчинением своей личности, что он совершил в своем искусстве необходимое деяние, целиком поглотившее его индивидуальность»³. Это повторение исполнителем жеста героя осуществляется посредством растворения его/ее отдельного художественного вклада в целом *Gesamtkunstwerk*. Вагнер характеризует *Gesamtkunstwerk* следующим образом: «Великое универсальное произведение искусства, которое должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели»⁴. Здесь не только индивидуальное растворяется в социальном целом, но и личная художествен-

ная позиция и отдельные медиа теряют свои идентичности и растворяются в материальности целого.

Тем не менее, согласно Вагнеру, исполнитель роли главного героя контролирует всю постановку собственной кончины, своего растворения в материальном мире — исход, который показан через символическую смерть героя на сцене. Все другие исполнители и участники достигают своей художественной значимости только через участие в этом ритуальном самопожертвовании героя. Вагнер говорит об исполнителе роли героя как о диктаторе, который мобилизует коллектив сотрудников исключительно ради достижения собственной цели — жертвы во имя коллектива. После завершения сцены самопожертвования на смену исполнителю роли героя приходит новый герой. Иными словами, самопожертвование героя контролируется им самим (и, соответственно, исполнителем) от начала до конца. *Gesamtkunstwerk* Вагнера демонстрирует нисхождение героя в материалистический поток, но не поток сам по себе. Коммунизм оставляет идеал недостижимым. Здесь событие нисхождения в бесформенную материальность мира становится формой — формой, которую можно повторить, поставить снова, заново сыграть.

В *Gesamtkunstwerk* Вагнера индивидуальный голос певца остается неразличимым — даже если он продолжает быть частью музыкальной драмы. Впоследствии Хуго Балль растворяет индивидуальный голос в звуковом потоке. Балль задумывал «Кабаре Вальтер» в Цюрихе (где Вагнер ранее написал «Произведение искусства будущего») как своего рода *Gesamtkunstwerk*, вдохновившись Василием Кандинским и его «абстрактной» драмой «Желтый звук». Балль писал о Кандинском: «Его занимала идея возрождения общества из объединения всех художественных средств и сил... Мы не могли не встретиться...»⁵. В своем дневнике «Бегство из времени» Балль весной 1916-го пишет: «Этот человеческий орган [голос] олицетворяет собой душу, индивидуальность, блуждающую в сопровождении демонических спутников. Шумы составляют фон; нечленораздельное, фатальное, определяющее [...] Оно [стихотворение] показывает в типичном ракурсе столкновение *vox humana* с угрожающим, опутывающим и разрушающим миром, от ритма и шумов

которого не скрыться»⁶. Три месяца спустя (23 июня 1916 года) Балль пишет о том, что изобрел «новый поэтический жанр — а именно, *Lautgedichte* [звуковые стихи]». Звуковые стихи, согласно Баллю, можно интерпретировать как саморазрушение традиционной поэзии; как обнажение падения и исчезновения индивидуального голоса, нисхождение человеческой формы в тотальность материального потока. Балль описывает эффект от публичного прочтения его первой звуковой поэмы в Кабаре Вальтер следующим образом: «Потом, как я заказывал, погас свет, и меня, обливающегося потом, снесли вниз с подиума как некоего магического епископа»⁷. Балль пережил и описал чтение своей звуковой поэмы как изнурительное противостояние человеческого голоса демоническим силам шума. Балль победил в этом сражении (став магическим епископом), но лишь благодаря тому, что радикально открылся этим демоническим силам, позволив им низвести свой голос до чистого шума, бессмыслицы, чистого материального процесса.

Нисхождение в материальный хаос не представлено здесь в виде предварительной ступени, предопределяющей грядущее возвращение к порядку — подобно периодам революционного хаоса, социальным волнениям или карнавалу, как они были описаны, например, Роже Кайуа или Михаилом Бахтиным. В терминологии беньяминовского текста «К критике насилия» насилие материального потока — это божественное, а не мифологическое насилие, потому что здесь разрушение старого порядка не ведет к возникновению нового порядка. Но это божественное насилие практикуется художником, а не Богом. Поэтому *Lautgedicht* остается лишь поэзией, у которой есть начало и конец, которую можно скопировать и повторить. Здесь мы снова имеем дело со свидетельством о нисхождении в поток — но не с самим нисхождением в поток. То же самое относится и к поздним попыткам радикального исхода в материальный хаос — растворению художественной формы и отсылкам к саморастворению. Я имею в виду дрейф Ги Дебора, художественные практики группы *Fluxus*, тексты и фильмы — например, фильмы Кристофа Шлингензифа — в которых личность героя (или героини) становится рассеянной, деконструированной, неустойчивой. Все эти тексты и изоб-

ражения показывают границу, которой художник не может избежать, когда он инсценирует нисхождение художественной формы в поток. В итоге запечатленным оказывается лишь нисхождение в хаос и поток, однако образ самого потока остается неуловимым. Эта недоступность мирового потока отразилась в творчестве многих художников, однако в качестве примера я хочу привести здесь художественную практику и сочинения Казимира Малевича.

Супрематический период в творчестве Малевича начался с оперы «Победа над Солнцем» (1913). Над этой постановкой работали вместе наиболее радикальные фигуры русского авангарда того времени — поэты Велимир Хлебников и Алексей Крученых, художник и композитор Михаил Матюшин. Малевич был художником-постановщиком оперы. Можно сказать, что опера была воплощением *Gesamtkunstwerk* в вагнеровском смысле. В постановке разыгрывалось и праздновалось свержение Солнца и, вместе с ним, всего старого космического порядка. Знаменитый черный квадрат Малевича впервые появляется в контексте этой оперы — как часть сценографии — и символизирует пришествие космической ночи, скрытого истока всех материальных сил. В своих текстах Малевич часто рассуждает о материализме как о конечном горизонте его мысли и искусства. Снова и снова Малевич доказывает, что искусство должно продемонстрировать судьбу всех вещей — она состоит в том, что они будут деформированы, разрушены и, в конце концов, исчезнут в потоке материальных сил и неконтролируемых материальных процессов. Согласно этому видению мира, Малевич вновь и вновь рассказывает историю нового искусства, начиная от Сезанна, кубизма, футуризма и заканчивая его собственным супрематизмом, как историю постоянно усиливающихся деформаций и разрушений традиционной художественной формы, которая возникла в античной Греции и развивалась на протяжении веков — от христианского средневекового искусства и до Возрождения. Возникает вопрос: что же все-таки может пережить эту работу перманентной деструкции?

Ответ Малевича звучит довольно убедительно: изображение разрушения изображения. Разрушение не может уничтожить свое собственное изображение. Конечно, Бог может бесследно уничтожить мир, потому что Бог создал



этот мир из небытия. Но если Бог умер, то тогда акт разрушения без видимых следов, без изображения разрушения становится невозможным. Смерть Бога означает, что ни одно изображение не может остаться в вечности — но это также означает, что ни одно изображение не может быть окончательно уничтожено. Для первой волны авангарда и особенно для Малевича операция редукции старых художественных форм нужна прежде всего для демонстрации нерушимости материального мира. Каждый акт разрушения оставляет материальные следы. Нет огня без пепла — иными словами, нельзя представить себе божественный огонь тотальной аннигиляции.

Хороший пример этого убеждения предложен Малевичем в его небольшом, но важном тексте «О музее» (1919). В то время Советское правительство опасалось, что гражданская



война и общий крах институтов и экономики уничтожат русские музеи и коллекции искусства, и тогда Коммунистическая партия взялась за охрану и спасение этих коллекций. В своем тексте Малевич осуждает такую промузейную политику советской власти, призывая государство не вступаться за старые коллекции искусства, потому что, уничтожив их, можно освободить место для истинного, живого искусства. Так, он пишет: «Жизнь знает, что делает, и если она стремится разрушать, то не нужно мешать, так как в помехе мы преграждаем путь новому представлению в себе зародившейся жизни [...] Сжегши мертвеца, получаем 1 г. порошку, следовательно, на одной аптечной полке может поместиться тысячи кладбищ. Мы можем сделать уступку консерваторам, предоставить сжечь все эпохи как мертвое и устроить одну аптеку»⁸. Далее Малевич поясняет, что он имеет в виду на конкретном примере: «Цель будет одна, даже если будут рассматривать порошок Рубенса, всего его искусства — в человеке возникнет масса представлений, может быть, живейших, нежели действительное изображение (а места понадобится меньше)»⁹.

Таким образом, Малевич предлагает не удерживать, не сохраняя вещи, которым следует исчезнуть, а дать им исчезнуть без сантиментов и укоров совести. Это радикальное признание разрушительной работы времени кажется на первый взгляд нигилизмом. Но на самом деле центр этого несентиментального подхода к искусству прошлого составляет вера в нерушимость искусства как такового. Авангард первой волны позволил вещам — включая произведения искусства — уйти, поскольку его представители верили, что даже без вмешательства человека некий остаток всегда сохраняется. В данном случае речь идет о пепле, который тоже можно рассматривать как произведение искусства и поместить в аптеку, тем самым создав новый музей.

Черный квадрат можно интерпретировать как изображение пепла, самый точный образ разрушения. Но тогда возникает вопрос: является ли черный квадрат идеальным изображением темного материального хаоса? Если так, то он представляет собой финальную точку любого возможного нисхождения в тотальность всемирного потока — идеальное изображение этой тотальности. В таком случае черный квадрат становится чем-то вроде «истинной иконы», а радикальный авангард — новой Церковью. Идеальный хаос начинает походить на идеальный космос. Малевич достаточно рано осознает опасность такой претензии на высшее супрематическое совершенство и стремления к совершенству в целом. Он был очень озабочен тем, как используются его супрематические изображения — особенно «Черный квадрат» — российскими художниками постреволюционного конструктивизма: они поместили «Черный квадрат» в основание конструкции нового порядка, нового Коммунистического мира технического совершенства и материального производства. Поэтому Малевич начинает сравнивать школу конструктивизма, сделавшую из черного квадрата как картины хаоса основание нового мира, с христианской церковью.

Это сравнение Малевич проводит в своем трактате «Бог не скинут» (1919). Он утверждает, что вера в постоянное совершенствование условий человеческого существования посредством индустриального прогресса мало чем отличается от христианской веры в беско-

нечное совершенствование человеческой души. И для христианства и для коммунизма характерна вера в возможность достижения абсолютного совершенства, царствия божьего или коммунистической утопии. В этом и последующих текстах Малевич развивает своего рода диалектику несовершенства. Как я уже говорил, Малевич характеризует и религию, и современную технику (фабрику, как он говорит) как борьбу за совершенство: совершенство индивидуальной души в случае религии, и совершенство материального мира в случае фабрики. Согласно Малевичу, оба проекта неосуществимы, поскольку их реализация потребовала бы от отдельного человека и человечества в целом бесконечно много времени, энергии и усилий. Но люди смертны. Их время и энергия ограничены. И эта ограниченность человеческого существования препятствует достижению человечеством любого вида совершенства — будь то совершенство духовное или техническое. Но почему это несовершенство еще и диалектическое? Именно эта нехватка времени — времени, необходимого на достижение совершенства, — и открывает для человечества перспективу бесконечного времени. Не совсем совершенно здесь означает более, чем совершенно: ведь если бы у нас было достаточно времени, чтобы добиться совершенства, тогда момент его достижения был бы последним мгновением нашего существования — у нас бы не было больше цели для дальнейшего существования. Таким образом, именно провал в достижении совершенства открывает бесконечный горизонт человеческого и трансчеловеческого материального существования. Священники и инженеры, согласно Малевичу, не способны открыть этот горизонт, потому что они не способны отказаться от своей претензии на совершенство — не могут расслабиться, не могут принять несовершенство и свое поражение как свое истинное предназначение. Но это могут сделать художники. Они знают, что их тела, их видение и их искусство не являются и не могут быть истинно прекрасными и полными здоровья. Напротив, им известно, что они сами заражены вирусом изменений, болезни и смерти (как писал Малевич в своем позднем тексте о дополнительном элементе в живописи) — и именно этот вирус является

также и вирусом искусства. По Малевичу, художникам не следует беречь себя от этого вируса, но, напротив, принять его, позволить ему разрушить старые, традиционные виды искусства. Для Малевича искусство — вирус, который живет, изменяет своего хозяина и трансформируется сам, при этом сохраняя свою идентичность. Вот почему он действительно верил в трансторический характер искусства. Искусство материально, оно имеет материалистическую природу. И это означает, что искусство всегда может пережить конец чисто идеалистических, метафизических, нематериальных проектов — будь то Царство божье или коммунизм. Движение материальных сил не телеологично. Поэтому оно не может достигнуть своего телоса и завершиться.

Вальтер Беньямин в своем позднем тексте «О понятии истории» (1940) пытался развить собственную версию исторического материализма. Знаменитый пассаж из этого текста начинается с отсылки к рисунку Клее *Angelus Novus*, на котором ангел, по словам Беньямина, уносится ветром истории, повернувшись спиной к будущему и глядя только в прошлое. Согласно Беньямину, *Angelus Novus* охвачен ужасом — он видит, как все надежды на будущее разрушаются и обращаются в руины силами истории. Но почему *Angelus Novus* так удивлен и напуган тем, что видит? Возможно, потому, что до того, как повернуться спиной к будущему, он верил в возможность реализации всех социальных, технических и художественных проектов в будущем. Однако Малевич — не *Angelus Novus*, он не шокирован тем, что видит из заднего окна своей машины. От будущего он ждет только разрушения — и поэтому он не удивлен тем, что с наступлением будущего видит лишь руины. Для Малевича нет различия между будущим и прошлым — всюду видны только руины. Поэтому он остается невозмутимым и уверенным в себе — ничто не может его шокировать, ужаснуть и даже удивить. Теорию искусства Малевича — как она была сформулирована в полемике с конструктивистами — можно рассматривать как ответ на теорию божественного насилия, описанную Беньямином. Художник принимает это бесконечное насилие и апроприирует его, позволяет себе заразиться им. И позволяет также вирусу насилия заразить свое искусство, разрушить его, сделать

его больным. Малевич представляет историю искусства как историю болезни. История искусства заражена вирусом божественного насилия, неизлечимой болезнью, которая перманентно разрушает все человеческие нормы. В наше время Малевича часто обвиняют в том, что он позволил своему искусству заразиться вирусом фигуративности и даже соцреализмом, имея в виду советский период его искусства. Тексты той эпохи объясняют амбивалентный подход Малевича к изменениям в социальной, политической и художественной сферах: он не возлагал на них никаких надежд, не надеялся на прогресс (что также характерно для его реакции на кино и т.д.), но в то же время он принимал их как неизбежную болезнь времени — и был готов заразиться, стать несовершенным, переходным. В действительности несовершенными, переходными, неконструктивными были уже его супрематические работы, особенно, если сравнить их с картинами Мондриана.

Теперь становится ясно, что с нисхождением в материалистический поток дело обстоит так же, как и с восхождением к созерцанию Бога или вечных истин. Религиозная и философская традиции демонстрируют повторяющиеся попытки достигнуть этого созерцания — но результаты всегда выглядят неубедительными. Все религиозные толкования и научные доказательства можно интерпретировать как продукты нашего собственного воображения, детерминированного материальными условиями нашего существования. Но равным образом и по тем же причинам мы не можем привести ни одного свидетельства достижения потока. В этом смысле материальный поток так же недостижим, как и вечные истины. При этом мы знаем о многочисленных попытках войти в этот поток. На совокупности свидетельств этих попыток построен своеобразный антиархив — нечто напоминающее аптеку с пеплом, описанную Малевичем. При этом антиархив — тоже архив. Он показывает, что в действительности доступа в материалистический поток никогда не было, что форма никогда не стала текучей. Сегодня мы являемся наследниками этих попыток войти в поток, этих художественных революций, а также хранителями архивов, их следов, которые свидетельствуют о некоторых их успехах и полном

поражении. Произошло определенное возвращение к порядку. Это не означает, что мы возвращаемся к «нормальному», традиционному изображению, чего так хотелось бы некоторым постмодернистским теоретикам и художникам. Напротив, революционные образы авангарда вписаны в архив — как окончательные, твердые, материальные документы.

Сегодня основное место архивов любого рода — это, конечно же, интернет. Об интернете часто говорят, используя понятие потока — когда речь идет об информации, данных и т.д. На самом деле интернет — это полная отмена потока, антипоток, способ заморозить, остановить поток. В эпоху современности понятие потока — по крайней мере, в контексте изображения или производства текста — использовалось в основном применительно к потоку массового воспроизводства и распространения этих текстов и изображений. Вспомним знаменитое описание этого потока у Вальтера Беньямина: механические копии некоторых исторических неуследованных оригиналов или копии, которые изначально возникли как копии (фото, кино и т.д.) — все это лишено места, детерриториализовано, не приписано к определенному историческому времени и, более того, бесконтрольно множит себя в топологически бескрайнем медиaprостранстве.

Современная цифровая репродукция ни в коем случае не лишена места, ее циркуляция не является топологически неопределенной, и она не является нам в форме множества. Любой документ имеет свой адрес и, соответственно, свое место. Это место определяет незримый *genius loci* — интернет-адрес. Тот же документ с другим адресом — это уже другой документ. Здесь сохраняется известная аура оригинальности, она не теряется в процессе циркуляции, а, напротив, перманентно подменяется другими аурами — при помощи новых интернет-адресов. Таким образом, в интернете циркуляция цифровых документов производит не копии, а новые оригиналы. Эту циркуляцию можно с легкостью проследить. Каждое перемещение с одного адреса на другой можно зафиксировать — так и происходит. Личная информация никогда не становится детерриториализованной. Более того, каждый текст или изображение в интернете имеет не

только свое особое, уникальное расположение, но также и уникальную дату появления — и этот момент индивидуального появления также можно проследить. Речь идет не о цифровом изображении или самом тексте как картинке или текстовом файле, а о цифровых данных, которые можно идентифицировать через процесс воспроизводства и распространения. Но файл изображения — это не изображение: файл изображения невидим. Цифровое изображение — это эффект визуализации невидимого файла изображения, скрытых цифровых данных. Соответственно, цифровое изображение невозможно скопировать (в отличие от аналогового изображения, которое можно механически воспроизвести). Его можно только заново выложить или показать. Изображение начинает работать как музыкальное произведение, чья партитура, как известно, отличается от самого произведения — она не слышна, беззвучна. Можно согласиться, что цифровая эпоха превратила визуальное искусство в перформативное. И все знают, что исполнение цифровых данных может быть — как и в случае с исполнением музыки — записано и заархивировано в интернете.

Итак, интернет представляет для нас новую материальную основу художественной формы — а также и человеческой личности. Здесь важно помнить, что интернет — материальная вещь, а не нечто нематериальное. Интернет — это сумма компьютеров и прочего оборудования, кабелей и Wi-Fi-модемов. Его материальная основа — электричество, и его работа невозможна без электроснабжения и электростанций. То есть речь снова идет о материальном архиве, который работает где-то посередине между материалистическим (в этом контексте электрическим) потоком и платоновским царством чистых форм. Соответственно, интернет предпринимает попытки попасть в поток. Нам известны стратегии анонимности и псевдонимности, которые пытаются сделать интернет более текучим — скрыть личность пользователя или так называемого контент-провайдера за интернетными данными. Но нам известны и попытки (например, проект «Сингулярность») использовать цифровую эпоху как новый путь к бессмертию (которое состоит в переписывании субъекта как формы (или духа) на новый медиум). Итак, проблема

материального потока сегодня снова актуальна: он бесконечен и его нельзя поставить под контроль, используя конечные средства. Интернет, возможно и огромен, но он все же конечен. Тем не менее, попытки достичь потока, даже если эти попытки безуспешны, имеют определенный смысл, ведь все они истинно материальны и конечны, весь накопленный благодаря им опыт зафиксирован в материальных документах. И этот опыт дает примеры того, как можно превзойти собственную материальную идентичность. Поиск материальной бесконечности всегда можно продолжить, к нему всегда можно присоединиться. Здесь мы имеем дело с тем, что можно назвать традицией универсализма. Всегда можно присоединиться к универсалистской традиции, вводя ее в поток, пытаясь рассеять ее. И вовсе не нужно входить в поток — достаточно спуститься к нему и задокументировать этот спуск.

Авторизованный перевод с английского ДАРЬИ ШИРЯЕВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 164.

² Там же. С. 249.

³ Там же. С. 250.

⁴ Там же. С. 159.

⁵ Балль Х. Бегство из времени // Вопросы литературы, № 4, 2007.

⁶ Балль Г. Цюрихский дневник // Шуман К. (отв. ред.) Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы. М.: Республика, 2001. С. 98.

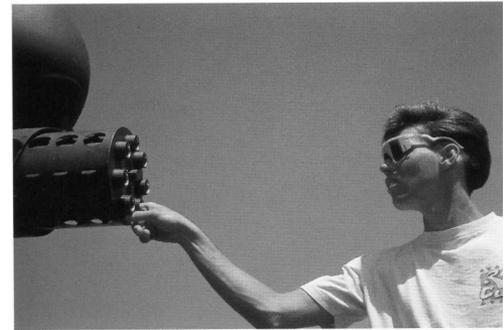
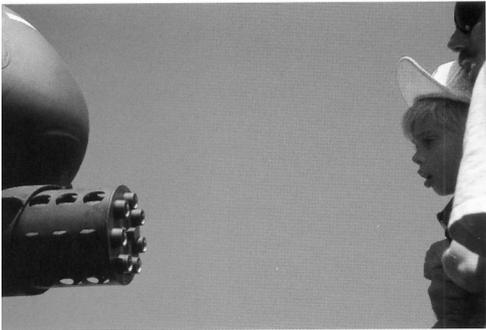
⁷ Там же. С. 106.

⁸ Малевич К. О музее // Собрание сочинений в 5-ти т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 133.

⁹ Там же. С. 133–134.

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Ленинграде. Философ, теоретик и критик современного искусства. Автор множества книг, среди которых «Искусство утопии» (2003), «Под подозрением» (2006), «Коммунистический постскрипtum» (2007), «Поэтика политики» (2012) и другие. Живет в Кельне и Нью-Йорке.



Аллан Секула «Война без тел», 1991–1996

Екатерина Лазарева

Словарь войны

«Авангард» — понятие, которым сегодня широко пользуются для обозначения наиболее радикальных и передовых экспериментов в области искусства, — имеет, как известно, «военное» происхождение. В военном деле Нового времени «авангард» — это небольшой отряд наиболее профессиональных солдат,двигающийся впереди основного войска (или флота) в целях разведки или защиты от неожиданного нападения противника.

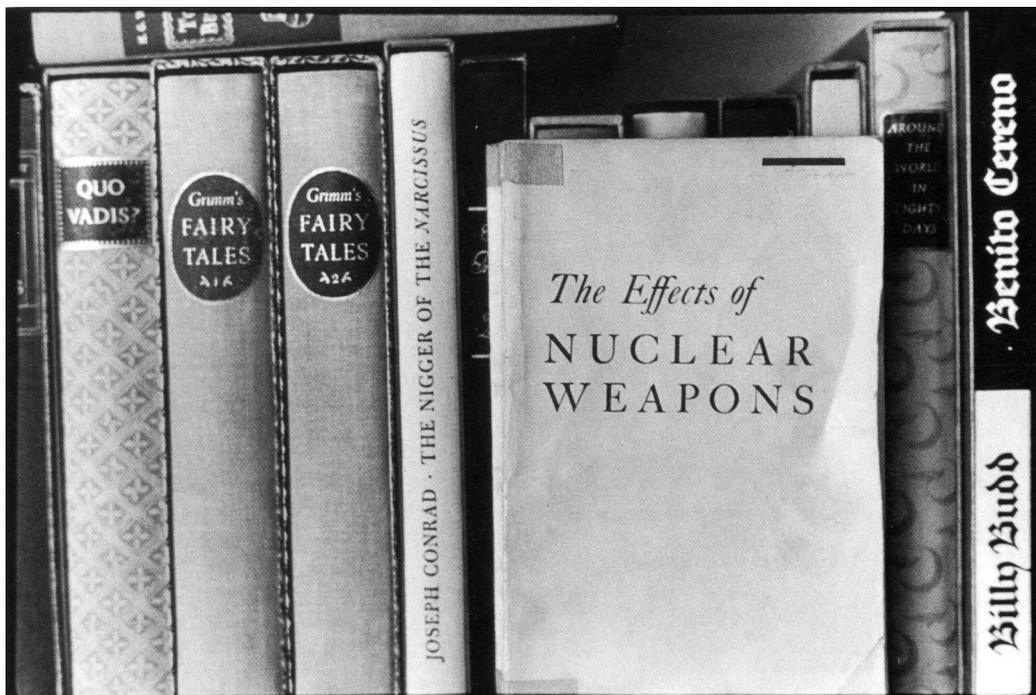
Метафорический смысл понятие «авангард» обретает во время Французской революции и уже из контекста революционной политики транслируется в область искусства. Первое известное сегодня употребление «авангарда» в привычном для нас значении принадлежит Сен-Симону, который в 1825 году писал: «Это мы, художники, будем служить вам авангардом: искусство обладает самой прямой и быстрой силой — чтобы распространить среди людей новые идеи, мы вырезаем их в мраморе или пишем на холсте, [...] и именно так оказываем возбуждающее и победоносное влияние»¹.

Буквальный смысл слова подсказывает, что авангардный художник находится в некоем «передовом отряде», движущемся впереди остальных. При этом идея предвосхищения грядущих общественных и политических трансформаций соединяется с призывом выйти на передовую собственно художественного развития. А. Саруханян указывает на слова А. Рембо в одном из его писем 1871 году, где поэт связывает авангард с поиском нового языка: «Поэзия должна создать совершенно новый язык, и

тогда она будет впереди, впервые соединив таким образом задачу политического и художественного авангарда»².

«Авангард» как метафора широко используется французской критикой уже в 1880-е годы, и проницательный Шарль Бодлер довольно скептически отзываясь в своих дневниках «о предрасположенности французов к военным метафорам», в частности, к метафоре «литераторы авангарда»: «Все эти блистательные выражения обычно прилагаются к хамам и лодырям из кабачков. [...] Эта привычка к военным метафорам изобличает отнюдь не воинствующие умы, но созданные для дисциплины, то есть для соответствия тому, что делают все»³.

Для ряда художественных движений начала XX века (в частности, для итальянского футуризма) понятие «авангард» становится самоназванием. В качестве примера понимания авангардного искусства как опережающего художественный вкус масс можно привести «Манифест политической футуристической партии» 1918 года, в котором Маринетти проводит различие между футуризмом в качестве непонятого большинству художественного авангарда и футуризмом в качестве широкого политического движения: «Художественное движение футуризма, авангард итальянской художественной чувствительности, обязано всегда опережать медлительную чувствительность народа. Поэтому авангард часто остается непонятым и подвергается нападкам большинства, которое не может понять его поразительных открытий, полемической брутальности выражений и дерзкий разбег его интуиций. Футуристическая политическая пар-



Аллан Секула «Народные космические сказки», 1973

тия, напротив, предугадывает нужды сегодняшнего дня и точно выражает интересы всего народа в его очищающем революционном устремлении»⁴.

Неоднозначное понимание авангарда — на переднем крае чисто художественных поисков и/или общественных трансформаций — порождает известную неопределенность в теоретическом осмыслении понятия «авангарда» и его взаимоотношения с «модернизмом»⁵. В целом теоретическое рассмотрение обоих понятий происходило ретроспективно, уже после Второй мировой войны. Однако еще в 1939 году Клемент Гринберг обращается к проблемам художественного авангарда в своей программной статье «Авангард и китч»⁶. Гринберг трактует авангард скорее как апогей модернизма, квинтэссенцию высокой культуры, занятой разработкой собственных понятий и противопоставленной широко распространенной и общедоступной массовой культуре. Гринберг подчеркивает недоступ-

ность «авангарда» для понимания непросвещенного большинства (ведь авангард подразумевает наиболее подготовленный отряд): «Замкнутость авангардного искусства на самом себе, тот факт, что его лучшие художники — художники для художников, а лучшие поэты — поэты для поэтов, факт этот оттолкнул от него многих из тех, кто ранее был способен восторгаться и ценить новаторские искусство и литературу, но теперь не желает или не способен пройти посвящение в секреты художественного ремесла»⁷.

Впрочем, Гринберг обходит вниманием авангардные атаки на границы искусства и опыты выхода искусства 1920-х за его привычные рамки — в производство, масс-медиа и т.п. сферы. В духе этого неразличения «авангарда» и «модернизма» написана и первая «Теория авангарда» (1962) Ренато Поджоли, автор которой включает в авангард А. Рембо и Т. Элюота, Дж. Джойса, М. Пруста и Ф. Кафку.

Десятилетием позже Петер Бюргер в своей «Теории авангарда» (1974) вводит различие: «модернизм» является атакой на традиционную технику письма, тогда как «европейские авангардистские движения могут быть определены как атака на статус искусства в буржуазном обществе», борьба за изменение социальной роли искусства⁸. В терминах семиотики различие между модернизмом и авангардом понимается следующим образом: модернизм занят поиском нового в сфере художественного синтаксиса и семантики, тогда как авангард затрагивает и выводит на первый план сферу прагматики. Можно заметить, что в этом понимании «авангарда» активизм, борьба и атака начинают в определенной степени преобладать над опережением и предвосхищением.

При том, что в теории авангарда П. Бюргера «исторический авангард» предстает как завершённый проект (авангард 60-х назван уже «неоавангардом»), само понятие «авангарда» в отношении радикального и/или экспериментального искусства используется и сегодня. В своем эссе «Конец авангарда» П. Бюргер пишет, что авангард так или иначе является частью современной художественной практики, несмотря на то, что его основные течения, такие как футуризм или дадаизм, прекратили свое существование: «Это значит, что современный художник не может ни примкнуть к ним, ни отказаться от их открытий»⁹. Действительно, даже в нашем контексте целый ряд явлений актуализирует связь с предшествующей авангардной традицией: для московского концептуализма важным источником оказываются «обэриуты», ленинградские «Новые художники» возобновляют традицию «всёчества», московский акционизм 90-х воскрешает бунтарский дух Маяковского, нулевые отмечены интересом к производственному искусству и театру Брехта.

Несмотря на это, многие исследователи и интеллектуалы задаются вопросом — кончился ли авангард? И если нет, то что такое авангард сегодня? Ведь в логике авангарда само продолжение авангардного проекта подразумевает радикальный разрыв с предшествующей (авангардной) традицией.

Основатель международной исследовательской группы «Послевоенные авангарды» Георг Шёлхаммер считает, что в отличие от прежнего авангарда новый авангард основан на повествовании, образе, содержании, т.е. он связан с производством смысла (*content-making*): «Обычно авангард ассоциируется с разрывом в истории формальных решений. Но сейчас речь идет о том, как содержание переваривается в институционализированном капиталистическом мире. Он использует готовые формы, повторяет их, и для широкой аудитории очень сложно увидеть прорыв, потому что это прорыв на уровне содержания, а не формы»¹⁰.

Иное понимание авангарда, ориентированное главным образом на прагматику — эффективное политическое действие — представил польский художник Артур Жмиевский в качестве куратора 7-й Берлинской биеннале (2012). Жмиевский поставил себе задачу: представить «эффективное» искусство («художников, активистов и политических деятелей, которые посредством искусства делают реальную политику»), собрать свидетельства «перехода к реальному действию внутри культуры, перехода к художественному прагматизму»¹¹. При этом Жмиевский радикально отвергает необходимость какой-либо инновации в области синтаксиса или семантики, тогда как многие критики настаивают на необходимости эстетической оценки социально ангажированного искусства, претендующего на то, чтобы быть новым авангардом. По словам исследователя активистского и партиципаторного искусства Клер Бишоп, в основе суждения о социальном искусстве сегодня лежит «всекарающая этика»: «доминирующим критерием в оценке работ служит намерение художника: если оно хорошее, значит, и искусство хорошее», тогда как «произведение искусства нужно оценивать с точки зрения законов искусства, а не иметь готовое мнение еще до того, как ты увидел работу»¹².

Любопытно, что, размышляя о месте художника по отношению к обществу, Артур Жмиевский переосмысляет само понятие авангарда как передового отряда, находящегося в отрыве от основных войск: «В тер-

минах художественного авангарда было бы интересно сократить дистанцию. Авангард не должен быть где-то далеко впереди. Возможно даже, он должен быть позади. Чтобы сами люди были в каком-то смысле авангардом»¹³.

Значит ли это, что вопрос о продолжении авангарда может быть переформулирован, исходя из новых методов ведения войны и иных военных стратегий и тактик? Ведь по аналогии с «авангардом» искусство на протяжении XX века активно заимствовало из военного словаря такие понятия, как «фронт», «партизанская война», «герилья», «оккупация», «терроризм» и т. д., вплоть до недавних прямых отсылок к войне и бунту в названиях активистских групп «Война» и *Pussy Riot*. Можно ли обобщить примеры «военной» самоидентификации искусства и сказать об устойчивом самосознании искусства новейшего времени как постоянно находящегося *на войне*?

Понятие авангарда, близкое современному переосмыслению Жмиевского, предложил С. Третьяков в статье 1922 года: «Искусство — это фронт, бьющий в лоб своими требованиями соподчинения эстетики и практики задачам солидарного строительства жизни, — фронт, бьющийся за то, чтобы взамен противоположных друг другу многомиллионной армии пассивных созерцателей и небольшой группы спецов, изобретателей в искусстве — стало единое, солидарное в труде человечество, просоченное общему для всех радостью постоянного видения мира по-новому, в едином изобретательском натиске выразительного конструирования всего, что на потребу человека»¹⁴.

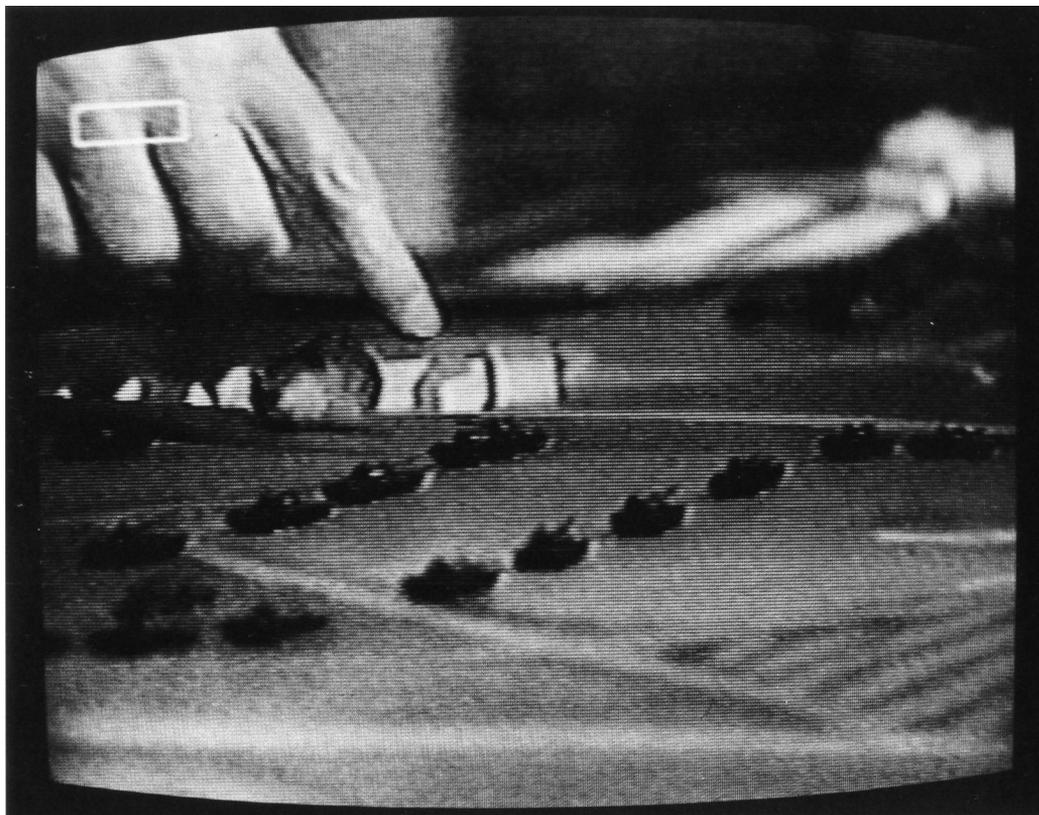
Исходя из этого понимания места искусства не в опережающем основные силы движении навстречу еще не видимому врагу, но в непосредственном боевом действии, формулирует свою позицию ЛЕФ, Левый Фронт Искусств, название которого сигнализирует о присущей художественному авангарду связи политики и эстетики (с одной стороны, «левый», с другой — «искусств»). «ЛЕФ должен собрать воедино левые силы. ЛЕФ должен осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое. ЛЕФ должен объединить фронт для взрыва

старья, для драки за охват новой культуры»¹⁵. В новой послереволюционной ситуации («Революция переместила театр наших критических действий») ¹⁶ круг ЛЕФа видит свое место не в авангарде политики и общества, а в качестве ударной силы и основного фронта: «Искусство, т.е. футуристическое искусство, уже не может оставаться простым подпевалой революции труда, и оно неизбежно должно пойти по линии прорыва, вот сейчас же, не дожидаясь нового размаха — непосредственно в производство и культурстроительство»¹⁷.

Воспроизводя риторические приемы политической пропаганды, авторы второго номера «ЛЕФа» развивают метафору искусства как оружия: «Футуризм — это сильное взрывчатое вещество, это усовершенствованная гаубица»¹⁸.

«Воинствующие» метафоры усваивают и оппоненты ЛЕФа в Советской России, что воплощается, например, в «охранной» риторике журнала «На посту»¹⁹. Иронизируя по поводу нападок «постовцев», «лефовцы» выводят образ распоясавшегося милиционера: «Хорошо, когда на посту стоит сознательный милиционер. Честный, любезный, непьющий. Дана ему инструкция, дана палочка в руки: поднимай ее — все движение остановится. Стой на посту, наблюдай за порядком, следи, чтобы заторов не происходило. Но еще одно незаменимое качество должен он вырабатывать в себе. Качество это — хладнокровие. Если милиционер этого качества лишен и взамен его обладает самолюбием, тогда беда и проходим, и проезжим. Мало ли что может прийти ему в голову. Возбудится он магической силой своей палочки — и остановит движение суток этак на трое. Да и самую палочку — посчитав ее размеры не подходящими для сей значительной роли — возьмет да и заменит вдруг оглоблей, отломанной у мимо ехавшего извозчика. И, подняв ее перстом указующим, продержит сказанный срок, а потом, не выдержав ее же тяжести, ошарашит ничего не подозревающего, спешащего по делам прохожего»²⁰.

Можно заметить, что этот постовой отчасти напоминает о приговском Милицанере, который «не плачет и не ммурится, и всем

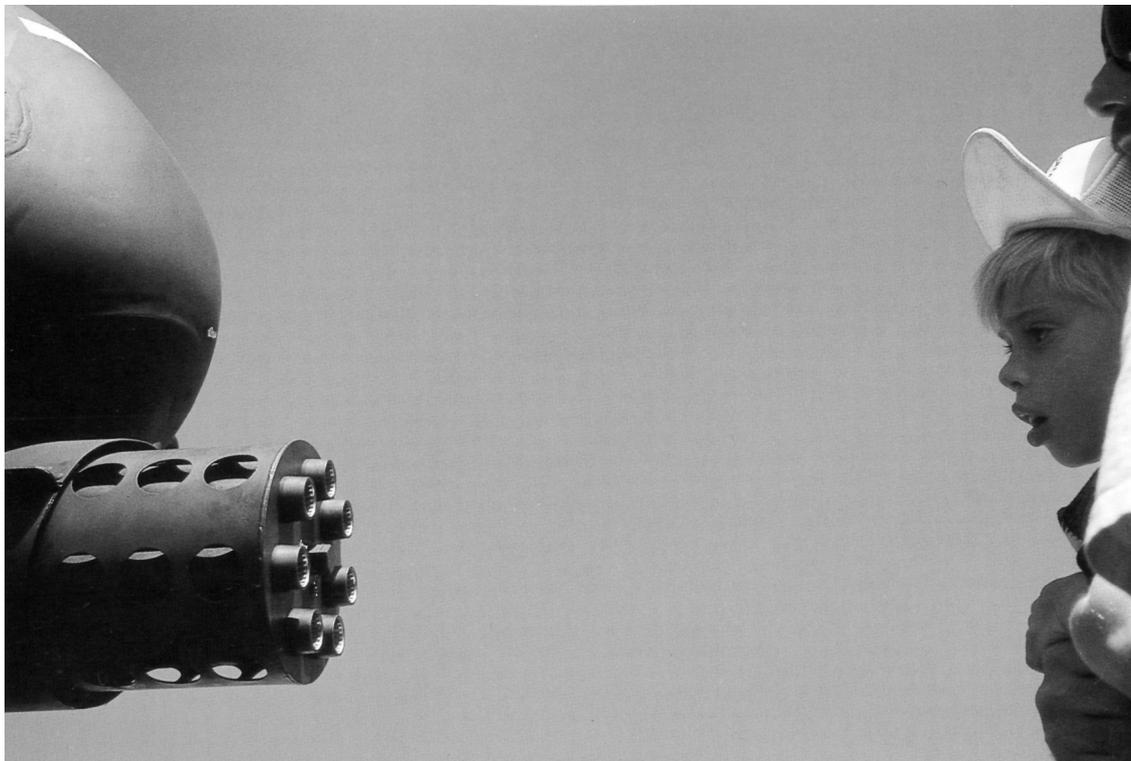


Аллан Секула «План урока географии», 1983

другим пример»²¹. Обращенную в свой адрес критику «ЛЕФ» описывает как военную операцию: «Однако, может быть, мы, «Лефы», действительно вопиющее социальное зло, против которого следует выдвигать посты, делать вылазки, устраивать подкопы. Ведь иначе не понять и «лобовую атаку» С. Родова («Как Леф в поход собрался»), и его же обходное движение против Асева («А король-то гол»), и дымовую завесу Лелевича...»²² И действительно, нарастающее противоборство различных группировок в советском искусстве в 20-е годы приобретает угрожающие черты, а официальный язык репрессивной культурной политики 30-х в совершенстве усваивает агрессивную военную риторику.

Несколькими следующими поколениями неофициальных советских художников эта

терминология воспринималась как язык власти, идеологическое клише, которое в московском концептуализме подвергается деконструкции. В псевдовоинских званиях, которые Андрей Монастырский и Владимир Сорокин присваивают членам концептуалистского круга, возникает новый, ироничный взгляд на военную фразеологию в искусстве. Во втором сборнике МАНИ — «Агрос» (1987), посвященном вопросам сельскохозяйственного и военного (!) строительства в современном искусстве, — напечатана «Иерархия», своеобразный приказ: «Перевод обсосов военного ведомства МАНИ на положение резидентуры»²³. В списке из 43 человек каждому присваивается воинское звание (маршал, генерал армии, генерал-майор и т.д.) и кличка, выдается задание и перевод по месту. Например²⁴:



Аллан Секула «Война без тел», 1991–1996

МАРШАЛ КАБАКОВ И. И. — ПЕРЕВОДИТСЯ НА КРАСНОПРУДНУЮ, 8.

КЛИЧКА — «ТОПОР».

ЗАДАНИЕ: ТАЙНЫЙ СОВЕТНИК В ПРЕДЕЛАХ МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ С УКАЗАНИЯМИ.

ГЕНЕРАЛ АРМИИ ПРИГОВ Д. А. — ПЕРЕВОДИТСЯ НА ПЯТНИЦКУЮ, 37.

КЛИЧКА — «САМАРА».

ЗАДАНИЕ: СРЕДНИЙ УКОРЕНИТЕЛЬ ЛЕСОПАРКОВОЙ ЗОНЫ В МЕНТАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ОКРУЖЕНИЯ ЛЖИ.

ГЕНЕРАЛ-МАЙОР БАКШТЕЙН И. М. — ПЕРЕВОДИТСЯ В ЛОСЬ-А.

КЛИЧКА — «ШНЫРЬ».

ЗАДАНИЕ: НИЗОВОЕ РАСПЫЛЕНИЕ ПЛАТНОГО ЖИДОВСТВА С ПОДЪЕМОМ.

И т. д.

Образ конспиративной агентурной сети или резидентуры под прикрытием и профессиональный жаргон советских спецорганов несут определенные военные коннотации эпохи Холодной войны, вместе с тем военные канцеляризмы «Иерархии» имеют подрывной, субверсивный смысл. Анатолий Осмоловский назвал «Иерархию» Монастырского и Сорокина «пародией на жесткую статуарность советского партийного аппарата», «непосредственным телесным отражением советской политической номенклатуры»²⁵. По словам самого Монастырского, «Иерархия» была партизанской борьбой круга «КД» с советской идеологией, попыткой нанести ей удар через «оклоунивание»: «Мы имели в виду не фронт, а нечто прямо противоположное, антиреволюционное — такие гнилые иерархии брежневской эпохи, всю эту вертикальную

имперскую застывшую конструкцию. И по отношению к идеологическому языку власти — это была чистая ирония, хохот и бред. Мы старались вводить прием контролируемого сумасшествия, то есть мы выносили из себя всю психопатологическую симптоматику и смотрели на нее со стороны. И то, как мы ощущали психопатичность этих людей, включая нас самих, конечно, нашло отражение в этих кличках и заданиях»²⁶.

Любопытно, что, хотя исторический авангард воспринимался концептуализмом как фундамент власти и, соответственно, явление идеологически чуждое, для качественной оценки искусства использовалось родственное «авангарду» понятие «продвинутое искусство», подразумевавшее нахождение на грани понимания, т.е. не понятное до конца и поэтому «продвинутое», интересное.

В дальнейшем с образом «сумасшедшего разведчика», который «проиграл войну, но делает вид, что ее продолжает»²⁷, работает Дмитрий Пименов, один из основателей группы «Э.Т.И» (Экспроприация Территории Искусства) и автор текста «Терроризм и текст». Текст Пименова, прочитанный на одноименном литературно-теоретическом семинаре в МГУ 10 ноября 1989 года, направлен на борьбу с «определяющим сознанием», в частности, на разрушение мифа об авангарде через симуляцию авангардного поведения: «Под террором (2) (красным (3)) я подразумеваю любое действие, направленное (и достигающее цели) на разрушение буржуазного (4) мифа о вечной природе (Р. Барт "Миф сегодня"). [...] Авангарда никогда не было и еще нет; на протяжении восьмидесяти лет существовали различные направления (футуризм, сюрреализм, абстракционизм, поп-арт и т.п.), чье существование в сфере Определяющего Сознания (4) (искусство, средства массовой информации) привило им некоторые объединяющие качества (агрессивный эпатаж, бурная деятельность). Это позволило буржуазии мифологизировать Авангард и вместе с ним Революцию. [...] Сейчас, когда направления по сути уже выдохлись, единственное средство бороться с этим мифом — полностью соответствовать ему, своим реаль-

ным существованием выворачивать миф наизнанку, абсурдизировать его (с точки зрения буржуев) и тем самым уничтожать. Сознание, которое получает МАНИФЕСТИРОВАННОЕ подтверждение мифа, вынуждено его лишиться»²⁸.

По мнению А. Осмоловского, этот текст — симуляционистский памфлет на авангардиста: «Сначала Пименов делает жуткие заявления, вроде того что надо убивать беременных женщин, а затем пишет, что продемонстрировал расхожий набор штампов относительно авангардизма в массовом сознании. В таком симулятивном виде он попытался провести параллель между террором как таковым и террором языка, текста»²⁹. Сам Осмоловский видел в мифологемах буржуазного сознания причину отступления авангарда: «Необходимо прекратить отступление (а последние тридцать лет авангард отступал, принимая на себя ответственность за навязываемые буржуазным сознанием мифологемы), прекратить отступление, открыть глаза и уши и вступить в самое пекло»³⁰.

Из современной политической истории XX века, в том числе из опыта китайской и кубинской революций, искусство заимствует понятия «сопротивления», «партизанского подполья» и «автономной зоны», сознавая себя не передовым отрядом, а оппозиционным подпольем. По выражению Алексея Цветкова, «искусство закупоривается обществом в самом себе, превращается в сквот, в обособленный партизанский район вроде мексиканского Чьяпаса, турецкого Курдистана или колумбийской Маркеталии»³¹. Используя терминологию теоретика арт-джихада Хакима Бея, Цветков говорит об искусстве сопротивления как о стратегии создания на территории системы «линз альтернативы», «временных» либо «устойчивых» автономных зон, которые могут служить «тылом для партизанских настроений и проектов, базой для освобождения, по-настоящему возможного, конечно, лишь за формальными пределами искусства»³².

Примеров, когда художники сознательно заимствуют образы тех или иных бойцов, в современном искусстве достаточно: начиная с феминистской художественной группы



Аллан Секула «Это не Китай: фотороман», 1974

Guerrilla Girls, которая ведет свою герилью («малую войну») с расовой и гендерной дискриминацией на территории искусства, скрываясь под масками горилл и действуя анонимно, подобно террористам или бойцам спецслужб. Например, художницы осуществляют «интервенции» в общественное пространство, расклеивая свои плакаты на улицах города, как рекламные баннеры.

Другой коллектив, группа *Electronic Disturbance Theater (EDT)* проповедует электронное гражданское неповиновение в сети, осуществляя атаки на наполненные специфическим содержанием цели (например, на Интернет-страницу Всемирного экономического форума)³³. Лидер *EDT* устраивает публичные выступления в костюме мексиканского сапатиста и маске-балаклаве, тогда как сама практика «хактивизма» напрямую заимствует новейшие методы электронной войны. (Однако группе ни разу не были предъявлены обвинения в хакерстве.)

В действительности граница между художественным жестом и реальным действием (о котором говорит Жмиевский) оказывается сегодня трудноуловимой. Где проходит граница между «авангардом» и «войной» в ситуации, когда протестное искусство непосредственно смыкается с политическим активизмом?

Анатолий Осмоловский, один из издателей и редактор единственного номера журнала «№»³⁴, посвященного теме терроризма, подчеркивает, что терроризм невозможно ассоциировать с искусством: «Этот журнал был обращен не к тем, кто занимался какой-то подпольной деятельностью, а к тем, кто об этом болтал. Мы хотели показать, что это тяжелейший экзистенциальный выбор, ведущий к полному разрушению психики, предполагающий огромный уровень жертвенности. [...] Искусство не имеет с террором ничего общего, не только потому что искусство и физическое насилие вещи несовместимые, но и потому что, если ты нарушаешь закон, ты должен скрываться. В этом смысле фигура художника, которого видно, противоположна любой подпольной и нелегальной деятельности. [...] Когда Бренер перешел к непосредственному физическому воздействию на людей, к террору — пусть не смертельному, но насильственному, — он автоматически поставил себя вне публичной деятельности»³⁵.

Вместе с тем, поскольку публичное пространство — это пространство символической борьбы, искусство продолжает заимствовать из военного опыта не только романтические образы борцов и революционеров, но и реальные стратегии и тактики войны. Осмоловский считает, например, что трактат Сунь Цзы о военной стратегии не прямых действий или партизанские тактики нападения на символы системы, будучи перенесенными в символическое поле искусства, оказываются творчески легитимными: «Художник в социальном аспекте — это маргинал, находящийся в эксклюзивной позиции, и против него все обстоятельства. Он должен эти чрезвычайно враждебные к нему обстоятельства преодолеть за счет изворотливости ума, хитрости, настойчивости или чего-то еще»³⁶.

В этом смысле переход к новым военным стратегиям и видам вооружения может восприниматься как «продолжение авангарда иными средствами», тем более что искусство сегодня снова создает себя и зачастую действует *comme à la guerre* — как на войне.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Цит. по: *Egbert D.D. The Idea of 'Avant-garde' in Art and Politics // Leonardo, Vol. 3. P. 76. Pergamon Press 1970.*

² См.: *Саруханян А.* К соотношению понятий «модернизм» и «авангард» // *Гирин Ю. (ред.) Авангард в культуре XX века (1900–1930 годы): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. С. 16.*

³ См.: *Бодлер Ш.* Мое обнаженное сердце. СПб.: Лимбус-пресс, 2013. С. 23–24.

⁴ Цит. по: *Маринетти Ф.Т.* Манифест-программа футуристической политической партии // *Лазарева Е. (ред.)* Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма. М.: Гилея, 2013. С. 94.

⁵ На отсутствие теоретической концепции, охватывающей феномен авангарда в его целостности, и проблему взаимосоотнесенности понятия «авангард» с гомологичным понятием «модернизм», в частности, указывает Гирин. См.: *Гирин Ю.* Введение // *Гирин Ю. (ред.)* Указ. соч. С. 3–5.

⁶ *Гринберг К.* Авангард и китч // «ХЖ», № 60, 2005.

⁷ Там же.

⁸ Цит. по: *Саруханян А.* Указ. соч. С. 16.

⁹ *Бюргер П.* Конец авангарда // База, №1. М.: Гилея, 2010. С. 15.

¹⁰ См.: *Георг Шёльхаммер:* «Новый авангард — это авангард смысла, а не формы» (интервью с Е. Деготь) // <http://os.colta.ru/art/events/details/19978/>.

¹¹ См.: *Жмиевский А.* Забыть о страхе // <http://os.colta.ru/art/events/details/35276/>.

¹² См.: *Клер Бишоп:* «Социальное искусство нужно оценивать только эстетически (интервью — Д. Риффа) // <http://os.colta.ru/art/events/details/16799/>.

¹³ См.: *Артур Жмиевский:* «Сегодня авангард должен быть не впереди людей, а позади них. Чтобы они сами были авангардом» (интервью Е. Деготь) // <http://os.colta.ru/art/events/details/21879/>.

¹⁴ *Чужак Н.* Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня) // ЛЕФ, № 1, 1923. С. 37.

¹⁵ За что борется ЛЕФ // ЛЕФ, № 1, 1923. С. 6.

¹⁶ В кого врывается ЛЕФ // ЛЕФ, № 1, 1923. С. 8.

¹⁷ *Чужак Н.* Указ. соч. С. 33.

¹⁸ *Левидов М.* О футуризме необходимая статья // ЛЕФ, № 2, 1923. С. 133.

¹⁹ Литературно-критический журнал «На посту», орган Московской Ассоциации пролетарских пи-

сателей, начал издаваться в июне 1923 года. За некоторое время до этого сам «ЛЕФ» ввел «постовую» метафору в знаменитой цитате Чужака: «До тех же пор [когда жизнь, до отказа насыщенная искусством, извергнет его за ненужностью] — художник есть солдат на посту социальной и социалистической революции, — в ожидании великого “разводящего” — стой!». См.: *Чужак Н.* Указ. соч. С. 39.

²⁰ *Голкор.* Критическая оглобля // ЛЕФ, № 3, 1923. С. 13.

²¹ Из «Апофеоза милицанера» Д.А. Пригова (1978).

²² Там же. С. 14.

²³ См.: *Аэромонах Сергей.* Иерархия. 1986 // *Монастырский А. (ред.)* Сборники МАНИ. Московский Архив Нового Искусства. М.: Библиотека московского концептуализма, 2010. С. 435–444.

²⁴ Там же. С. 438.

²⁵ *Осмоловский А.* Политические позиции Андрея Монастырского // «ХЖ», № 42, 2002. С. 35.

²⁶ Из личной беседы с А. Монастырским.

²⁷ *Сумасшедший разведчик* (Интервью А. Бренер — Д. Пименов) // *Радек.* Журнал революционной конкурирующей программы «Нецециудик», № 1, 1993. С. 20.

²⁸ *Пименов Д.* Терроризм и текст // *Радек.* Журнал революционной конкурирующей программы «Нецециудик», № 1, 1993. С. 76–77.

²⁹ Из личной беседы с А. Осмоловским.

³⁰ *Осмоловский А.* Нецециудик. 1993 год (последний манифест) // *Радек.* Журнал революционной конкурирующей программы «Нецециудик», № 1, 1993. С. 6.

³¹ *Цветков А.* Литература как партизанская база (Выступление на «Фестивале Маяковского») // <http://www.left.ru/2002/leto/tsvetkov.html>

³² Там же.

³³ *Фикс Е.* Сетевое искусство протеста // «ХЖ», № 51–52, 2003. С. 12.

³⁴ *Сальников В.* Вот такой номер // «ХЖ», № 51–52, 2003.

³⁵ Из личной беседы с А. Осмоловским.

³⁶ Из личной беседы с А. Осмоловским.

Екатерина Лазарева

Родилась в Москве в 1978 году.

Художник, куратор, историк искусства.

Живет в Москве.



Материал проиллюстрирован кадрами из видео Таус Махачевой «Гамсутль» (2012). Предоставлено автором

Мадина Тлостанова

Эстезис vs эстетика: телесная политика ощущения, знания и бытия

Пролог

В середине нулевых на международной конференции по диалогу культур мы оказались за столом с принцессой одного арабского государства. Она конечно же училась в Оксбридже, как и несколько поколений ее семьи. У нее было все, включая фирменную королевскую невозмутимость и непроницаемость, но когда в разговоре промелькнула «колониальность», она вдруг посмотрела прямо на меня и сказала, что в ее комнате в общежитии элитного английского университета висел пожарный кран с блестящей красной рукояткой и аккуратной круглой крышкой, за которой, вероятно, скрывался свернутый шланг. Первый же ее гость — вежливый и воспитанный англичанин из хорошей семьи, однокурсник по колледжу — осведомился, не является ли пожарный кран каким-то национальным украшением или сакральным символом, который она привезла с собой, чтобы не скучать по дому. Королевское воспитание не позволило принцессе открыто прокомментировать инцидент, но вдохнув душистый дым из серебряного кальяна, она не смогла скрыть раздражения и усталости, увы, так хорошо мне знакомых. Сидевший рядом ее английский муж, затаившись из того же кальяна, стал защищать незадачливого гостя: «Ведь он сделал это не специально, а по незнанию, он не хотел никого обидеть». «Да, именно так, — сказали мы с принцессой почти хором, — но проблема как раз в том, что англичанину всегда было *позволено* не знать, а нам не пришлось бы в голову задать ему подобный вопрос, потому что мы *обязаны* знать сакральные и не очень символы

и знаки его западной цивилизации, а ему даровано право на «санкционированное невежество». Или, словами Мишель К. (сингапурской аспирантки другого известного западного университета): «Простое требование признать то, что наши искусство или философия столь же прекрасны или хороши, сколь их западные варианты, лишь уводит от вопроса о том, почему нам вообще приходится это доказывать и что мы имеем в виду под благом, красотой, искусством или философией»¹.

Эстезис и эстетика

Эстезис — термин, который в последние годы достаточно часто встречается в размышлениях об искусстве, восприятии, философии сознания, критической социальной теории, причем в разных генеалогиях знания он имеет разный смысл. Наиболее известен западный постмодернистский вариант интерпретации эстезиса в работах социолога М. Маффесоли (для него эстезис есть тотальная и коллективная эстетизация жизненного мира)², а также связанные в определенной мере с этим понятием размышления Ж. Делеза и Ф. Гваттари об искусстве как конгломерате ощущений, сумме восприятий и аффектов, которые генерирует художник³. Но существует иная трактовка эстезиса, получившая развитие в контексте продолжающегося уже несколько лет международного проекта теоретиков, художников и кураторов — деколониального эстезиса⁴.

В отличие от эстетики — неологизма, искусственно образованного от греческого корня *А. Баумагартен* в 1734 году для обозначения давно известного, хотя нико-



гда прежде так не называвшегося и не институционализированного предмета, — эстетизм имеет более давнюю генеалогию, непосредственно связанную с тем, что А.Ф. Лосев описал как общее «рабское» мироощущение античной культуры, воплощенное в пластике как некоем осязательном и наглядном способе построения образов мира⁵. В таком смысле эстетизм конечно же существовал всегда, будучи неотъемлемой частью природы человека как биологического вида, и благополучно дожил до сегодняшнего дня, чтобы актуализироваться уже в современных концепциях общества, культуры, искусства в рамках так называемого аффективного поворота, возвращения к переосмысленной материи и материальности и к способам их восприятия. Яркие примеры этой тенденции — концепция «вибрирующей материи» Джейн Беннет⁶, постгуманистическая постантропоцентристская философия Розы Брайдотти⁷, модель Патриции Клоу, в рамках которой аффект как досубъектный (предрациональный) и превосходящий сознание телесный феномен противопоставляется эмоции как продукту смыслообразования⁸.

Итак, буквально эстетизм — это способность к чувственному восприятию, ощущение

и сам процесс чувственного восприятия: визуального, тактильного, слухового, вкусового и т.д.⁹ В Новое время с появлением эстетики как отдельной дисциплины произошло подчинение и порабощение эстетизма в мировом масштабе. Это была часть более широкого процесса колонизации бытия и знания (своего — как правило, современного — и чужого, отнесенного в сферу инаковости по месту и по времени). Это привело к поиску строгих формулировок того, что красиво или возвышенно, прекрасно или безобразно, что есть благо и зло, а также к созданию определенных канонических структур, художественных генеалогий и таксономий и к культивированию вкусовых предпочтений, которые в соответствии с западными представлениями определяют роль и функцию художника в обществе, неизменно обынаковляют все, что выходит за рамки европейской эстетики, и выдают локальность своего аффективного опыта за универсальность.

Конечно, импульс к освобождению эстетизма не является чисто деколониальным незападным феноменом, но присутствует и во внутриамериканской критике в форме неклассической и постнеклассической философии. Так, еще Вильгельму Дильтею был не по

душе безжизненный познающий субъект, сконструированный Локком, Юмом и Кантом. Философ полагал, что в его жилах «течет не настоящая кровь, а разжиженный флюид разума как чистой мыслительной деятельности» и призывал поставить человека «во всем многообразии его сил, как желающее, чувствующее, представляющее существо — в основу объяснения познания»¹⁰, отвергая ограниченный принцип репрезентации действительности в пользу философии жизни как она есть.

Деколониальный эстетизм, вырастающий из пограничной позиции «извне, созданного изнутри»¹¹, ставит целью освободиться от часто неосознаваемого, но существующего уже несколько столетий жесткого и тотального контроля над ощущениями, на которые откликаются наши тела. Чтобы осуществить это, необходимо деколонизировать знание, регулирующее эстетизм, и субъектности, которые контролируются западной современной/постмодерной/альтермодерной эстетикой.

Карибский писатель Эдвард Камау Бретуэйт так передал синдром колонизированного чужой нормативной эстетикой эстетизма: «В наших моделях восприятия мы в большей мере осознаем падающий на землю снег, нежели бушующие ураганы, что налетают на нашу землю каждый год. Другими словами, у нас нет слов, звуков, инструмента, чтобы обрисовать ураган, который является нашим собственным опытом, но зато мы можем описать импортированный чужой опыт снегопада. Поэтому карибские дети вместо того, чтобы написать в сочинениях «Снег падал на поля Шропшира», писали: «Снег падал на поля сахарного тростника» — тем самым объединяя обе культуры, гибридируя их»¹². За осозанным отказом от подобной позиции дубозианского «двойного сознания»¹³ последовал импульс не разрушения, но миротворения заново в духе другого карибского вербального художника — Дерека Уолкотта, в чьих стихах акцентируется жестокость западного языка, навязавшего свои имена и смыслы искусственно лишенным голоса, молчаливым и еще не рожденным местам и людям, и происходит (пере)называние как рождение мира за-

ново и очищение его от навязанных принципов репрезентации: «Мой народ начался вместе с морем/ Без существительных и без горизонта/ С галькой под языком/ С другими созвездиями в небе/ Я начался без памяти/ Я начался без будущего/ И когда они назвали эти бухты бухтами/ Что это было — ностальгия или ирония?/ Будучи людьми, они не могли жить/ Без уверенности/ В праве всего быть существительным»¹⁴.

В этом смысле деколониальный эстетизм — не просто констатация множества способов выразить чувственный опыт и, соответственно, пути его осмысления, хотя и этот момент тоже важен. Универсальность взаимодействия интеллектуального и аффективного механизмов ориентации и регуляции поведения, свойственная человеку как виду и реализуемая прежде всего как раз в эстетической сфере, не отменяет, как известно, культурной детерминированности самих представлений об идеальном, прекрасном или должном, как и упорного существования эстетических властных иерархий, создающихся по современным/постмодерным/альтермодерным лекалам, и связанной с этим раздачей этикеток «примитивизма», «этнического» и «наивного» искусства, «магического реализма», проходящего по ведомству незападной ипостаси постмодернизма, и т.д. Прошло время классической эстетики, обвинявшей людей в отсутствии вкуса, если их представления не соответствовали определенным европейским взглядам на прекрасное. Ранее их причисляли к «сырым», не подготовленным культурой индивидам, к которым тот же Кант относил детей, женщин, бедняков и «дикарей», полагая, что для последних природа является просто ужасной, тогда как для подготовленного культурой человека она уже относится к сфере возвышенного¹⁵. Но сам релятивизм в понимании прекрасного стал объектом эстетического тренда поздней современности — коммодификации, потребления и коммерциализации. Этот аспект деколониального эстетизма выделяет траекторию присвоения и аккумуляции смыслов: от простого похищения произведений искусства в неевропейских странах с тем, чтобы привезти их в Европу и выставить в антропологических музеях и кунст-

камерах, через экзотистские мотивы европейского модернизма как более рафинированной формы присвоения — к сегодняшней ситуации, когда бывший объект присвоения сам становится производителем искусства и неокOLONIALНЫМ товаром. Колониальность эстетики вполне может включать внешне толерантные бутиковые формы мультикультурализма как способы присвоения иного.

Деколониальный эстетизм — это и вполне осознанное и отличающееся саморефлексией критическое движение по развитию практик ниспровержения и освобождения опыта, телесности и порождаемых телами ощущений от творческих механизмов, норм и ограничений (пост)(альтер)модерной/(пост)колониальной эстетики. В деколонизированных контекстах, феноменах и субъектностях возникает другая эстетика, иная оптика, чувствительность, креативность, связанные со специфическим пониманием эстетизма, целей искусства, его онтологического, этического и экзистенциального статуса.

Деколониальный эстетизм делает упор на очищении наших восприятий и ощущений от наслоений нормативной эстетики как типичного продукта современности. Причем это не призыв вернуться в прошлое, к эссенциалистской аутентичности или несуществующей подлинности. Практически все деколонизированные художники окажутся образованными, наделенными саморефлексией, искусными в обыгрывании западных и незападных моделей, далекими от гипотетических древних форм, якобы основанных лишь на непосредственном восприятии и чувственной регистрации мира. Фактически речь идет об обогащении и усложнении перспективы видения, о ее постоянном мерцании на границе — не там и не здесь или, напротив, и там, и здесь, и где-то еще. Деколониальный эстетизм как перцептивный инструмент позволяет осознать локальность западной эстетики, а нашим ощущениям и, соответственно, представлениям, формирующимся на их основе, продвинуться дальше, и даже, возможно, вовсе покинуть пределы нормативных моделей истины, добра и красоты.

Историко-археологическая часть деколонизированного эстетизма состоит в нахождении и

реабилитации родных звуков, запахов, вкусов — в ре-экзистенции, если следовать модели колумбийского художника и теоретика искусства Адольфо Альбана-Акинте. Для него ре-экзистенция — эффективная деколонизационная стратегия: когда человек существует в сердцевине колониальной матрицы в качестве иного и бесправного, для него включение и активная переработка звуков, запахов, цветов и вкусов его предков, пересоздание систематически отрицавшихся в современности форм взаимодействия с миром, бытия, ощущения становятся необходимостью, чувственным откликом, противостоянием колониальности и выстраиванием собственной экзистенции — заново и вопреки¹⁶. Вместо предсказуемого социально ангажированного искусства деколонизационное искусство фокусируется на расшатывании оснований западной художественной культуры, совершая сдвиг от противостояния (негативной модели) к ре-экзистенции как (вос)созданию позитивных жизненных моделей, миров и самоощущения, преодолевающего несовершенство и несправедливость мира. Это импульс не отрицания и разрушения, а созидания чего-то иного, идущего своим путем, снимающего противоречия мира и его восприятия человеком.

Проблематизация мимикрии

Все большее число деколонизированных художников принимают участие в разного рода выставках актуального искусства, расшатывая эстетику как продукт и инструмент современности, так сказать, изнутри. Яркий пример этой тенденции — художник и теоретик искусства Педро Лаш. «Коатликуэ» и «Менины» (2008) — часть его продолжающегося проекта «Черное Зеркало», и, по словам Лаша, это самое характерное воплощение единства современности и колониальности¹⁷. Как и весь проект, эта работа строится на обыгрывании прозрачности и отражения, стирая грани между прошлым и настоящим, производением искусства, средой и зрителем, до- и постколумбовым. Идея черного зеркала раскрывается в целом спектре значений — от магического вызывания духов до живописных фокусов и экспериментов предфотографического пе-

риода и сегодняшней вездесущести черного зеркала как объектива камеры слежения. Более того, она имплицитно содержит в себе намек на возможности временных инсталляций — встреч либо на территории «Менин» Веласкеса, в музее Прадо, либо на территории ацтекской богини земли и огня Коатликуэ в Национальном музее антропологии в Мехико. Там, разделенные огромным листом темного стекла, «Менины» и «Коатликуэ», как и их зрители и контексты, проступят друг через друга в прозрачностях и обманчивых полуотражениях. Ведь зеркала не отражают тех, кто в них глядится, но создают совсем другую картинку и другую эстетику. Создается эффект глядения одной инаковости в глаза другой (потому что понятия «свое» здесь просто нет), хотя и без взаимного понимания. Не случайно автор призывает не смешивать его технику освобождения эстетиза с модным понятием метисации: для него важен не только пресловутый синтез, но восприятие вместе с ним и непреодолимого различия.

Ироническое обыгрывание мимикрии у Педро Лаша связано с хиазмом фаноновской метафоры о черной коже и белых масках¹⁸, подчеркивающей пограничье между маской и кожей, производящее новые смыслы противостояния и ре-экзистенции. Своя модель мимикрии характерна и для своеобразной художественной формы интерактивной антропологии Таус Махачевой, реабилитирующей и очищающей тактильно-визуальные ощущения, как, например, в ее красноречиво названном перформансе *Delinking* (2011).

Изменяющийся цвет лица как полипространственного взаимоналожения разных эпистемологических и эстетических систем становится комплексной метафорой деколониального сдвига в географии мышления и воссоздания летучего, подвижного деколониального сообщества смысла и ощущения¹⁹.

В работах Махачевой стираются или проблематизируются и другие стороны мимикрии — грани между человеческим (социаль-



ным) и природным, живой и неживой материей, животным и машинным. Таков антропоморфный персонаж «Каракуля» (2007) и отчасти протагонист «Гамсутля» (2012).

Здесь автор ставит под сомнение различные пути освоения пространства и коммуникации с природным, рукотворным, животным, машинным, человеческим, социальным и историческим. Герой принимает участие в своеобразном ритуале припоминания и реконструирования. Он пытается извлечь и осторожно воссоздать пространственную память. Посредством физического «слияния» с палимпсестом из множества культурных слоев и драматических исторических и природных событий «танцор» телесно припоминает и проживает это пространство, иронически подражая природным и архитектурным объектам, примеряя и дешифруя различные идентичности.

Эстетизм и телесность

Доминиканский диктатор Трухильо всю жизнь мазал лицо немецким кремом *Nivea*

(чье название не случайно происходит от лат. *niveus* — белоснежный) в надежде, что оно побелеет... Афроамериканская девочка Пекола Бридлав в дебютном романе Тони Моррисон²⁰ полагала, что если только Господь снабдит ее голубыми глазами, она станет абсолютно счастлива... Моя бабушка массировала мне в младенчестве переносицу, надеясь сделать мое лицо менее монголоидным, и значит, более красивым... Все это знаки эстетической и одновременно телесной колониальности.

Эстетизм как сфера пересечения онтологии и гносеологии и как эффективный механизм производства и регулирования ощущений неизбежно связан с телом — несовершенным инструментом, делающим, тем не менее, возможным наше восприятие и опосредующим дальнейшее мышление. В рамках аффективного поворота в теории нулевых на первый план вышло ощущение как форма взаимодействия со средой, выпадающая из общепринятых семиотических и риторических парадигм репрезентации, а так-



же различные аффективные трактовки телесности.

Освобождение эстетизиса позволяет размежеваться с господствующей эпистемологией, укорененной в теологической (в допросвещенческую эпоху) и эгологической (в Новое время) политике знания и связанной с подавлением ощущения и телесности в их гео-историческом разрезе. Интерес к эстетизису вместо развоплощенной эстетики связан как раз с этой актуализацией гео- и телесной политики знания, восприятия и бытия. Между мейнстримной теорией аффекта, развивающейся во многом в рамках философии сознания и акцентирующей по-прежнему универсальные (а на самом деле, вполне локальные, но маскирующиеся под универсальные) моменты человеческого восприятия и эмоций, и деколониальным эстетизисом существует зазор, который можно интерпретировать посредством понятия гео- и телесной политики ощущения, знания и бытия. Она отражает деятельность, опыт, память тех людей, которые начиная с XVI века были лишены права считаться эпистемологическими или эстетическими субъектами. Геополитика знания, ощущения и бытия обозначает местные исторические и пространственные основания знания, восприятия, ощущения, то, что можно назвать пространственной историей. Телесная политика знания касается индивидуальных и коллективных биографических основ понимания и мышления, укорененных в локальных историях и траекториях человеческого происхождения и расселения²¹.

Тела адаптируются к культурной среде неизбежно через свои локальные истории, и то, что мы создаем или совершаем, определяется нашей гео- и телесной политикой знания, в которой, по словам чикано-теоретиков Глории Ансальдуа и Черри Мораги, предложивших концепцию «теории во плоти»: «опыт плоти и крови» и «физические реалии нашей жизни — цвет кожи, асфальт, на котором мы выросли, наши сексуальные желания — смешиваются для создания политики, рожденной из необходимости»²². Случай Ансальдуа можно считать парадигматическим для деколониального эстетизиса. Ее метафоры творчества отличаются телес-

ными, плотскими ассоциациями и постоянно прочерчивают связь между телом, знанием и искусством. Так, в «Говорении на языках» (1981) она связывает творчество с инаковостью и утверждает, что «мы создаем не на бумаге, а в собственных внутренностях, в кишках и из собственных живых тканей — я называю это органическим письмом [...] Пишите о том, что в наибольшей степени соединяет вас с жизнью, о телесных ощущениях, об образах, которые видят глаза, о спокойном душевном росте: моменте высокого напряжения, его движениях, звуках и мыслях»²³.

Это не значит, что мы раз и навсегда укоренены и заперты в наших телах и историко-культурных контекстах, но позволяет увидеть, как именно мы существуем в современности/колониальности и как мы на нее реагируем, в том числе и эстетически. Деколониальный эстетизис привлекает внимание к тому, как западные эстетические категории прекрасного, возвышенного, репрезентации, мимесиса и т.д. стали универсальными и как именно они используются для контроля над нашим восприятием самих себя, мира и других людей.

Еще в 1952 году Франц Фанон завершил свою знаменитую книгу «Черная кожа, белые маски» своеобразной молитвой, обращенной к собственному телу, подчеркнув неразрывную связь между знанием, восприятием, телесностью и локальной историей: «О, мое тело, сделай так, чтобы я всегда был сомневающимся человеком!»²⁴ Спустя более полувека доминикано-американский писатель Хунот Диас размышляет об афро-американских писательницах, которые не только выковали в кузницах своего телологоса радикальные освободительные эпистемологии, но и проблематизировали и усложнили фаноновскую молитву: «О мое тело, сделай так, чтобы я всегда была женщиной, сомневающейся... в своем теле» (как в угнетении, так и в освободительных контр-стратегиях)²⁵.

Аргентинский диаспорный философ Мария Лугонес — автор понятия «колониальность гендера» — определила противостояние порабощению как сложный процесс, который «начинается с субъективации,

но затем приходит к активной субъектно-сти»²⁶. Она акцентирует коалиционное противостояние колониальности гендера с позиции колониального различия. Эта формулировка содержит историческую и телесную (воплощенную) основу деколониального феминизма. Под основой она имеет в виду не отвлеченный концепт, а «населенное людьми основание, на котором стоит каждый из нас и которое проходит через каждого, основание, которое и есть мы сами как активные субъекты»²⁷. Для Лугонес крайне важна исторически контекстуализированная и телесно воплощенная интерсубъективность. Кроме того, ей присуща и характерная для Ансальдуа материальная витальность метафор. Вероятно, поэтому ее философская эссеистика пестрит образами еды, приготовления пищи и акцентирует момент метаморфозы, превращения в другое, казалось бы, простых повседневных вещей и продуктов. Это отделение белка от желтка, сбивание майонеза, сквашивание или сворачивание молока как аналог акта противостояния: «Мы не только создаем самих себя и друг друга через сквашивание, но и заявляем о себе друг другу через это искусство, выражение наших свернувшихся “я”»²⁸.

Эти разнообразные размышления в рамках деколониального эстетизиса сходятся в одном — необходимо осознать свою телесную политику знания, ощущения и бытия и работать с ней посредством пограничного мышления, размежевания и ре-экзистенции. Для этого нужно реабилитировать место как конкретный локус и телесность как конкретное тело.

Деколониальный эстетизис и возвышенное

Деколониальный эстетизис основывается на акцентуации определенных аффектов, которые в дальнейшем перерабатываются в знания, представления, убеждения, действия, формирующие то, что можно назвать деколониальным возвышенным. Оно обнажает насилие, несправедливость, противоречия и, в то же время, конечность современности/колониальности, прибегая к пародии, иронии, утрированной и эстетизированной ностальгии, хиазму, наложению, расшатыва-

нию общепринятых норм и правил, пограничному балансированию на грани трагического и комического, гротескному очуждению и западных аллюзий, и незападной образности²⁹. Педро Лаш продолжает список деколониальных приемов имитацией, мимикрией, чрезмерной идентификацией — все это создает критический зеркальный образ современности/колониальности³⁰, так что зритель или участник испытывает не кантовское возвышенное, замешанное на страхе и ведущее к противостоянию (силам природы), и не возвышенное потогонной фабрики в духе Б. Роббинса, как шокирующее осознание обывателем глобального социально-экономического измерения бытия, ведущее, тем не менее, к стагнации, апатии, беспомощности.

Он испытывает то, что может быть названо деколониальным возвышенным, связанным с печалью, негодованием, покаянием, надеждой, солидарностью, решимостью изменить мир в будущем и, что особенно важно, с восстановлением человеческого достоинства и права быть собой в соответствии с принципом сапатистов: поскольку мы равны, мы имеем право быть другими, разными, несоизмеримыми и непрозрачными по отношению друг к другу. Аудитория деколониального искусства внутренне плюральна, и ее коллективность основана на различии, а не на сходстве. Это плюральность как различие, воплощаемая в неустойчивых, летучих, непостоянных и рассеивающихся институтах или событиях, не успевающих застыть и омертветь, и акцентирующая возможность сосуществования и взаимодействия множества миров в плюриверсальном трансмодерном мире.

Деколониальное возвышенное освобождает восприятие, чтобы подтолкнуть субъекта к деятельности — этической, политической, социальной, творческой, экзистенциальной, гносеологической и т.д. Она не обязательно будет носить характер политического активизма, но, несомненно, приведет к серьезным сдвигам в оптике, в том, как мы интерпретируем мир и соотносимся с другими людьми. Человек счищает с себя делающие его несвободным слои нормативной эстетики и обретает или создает собствен-

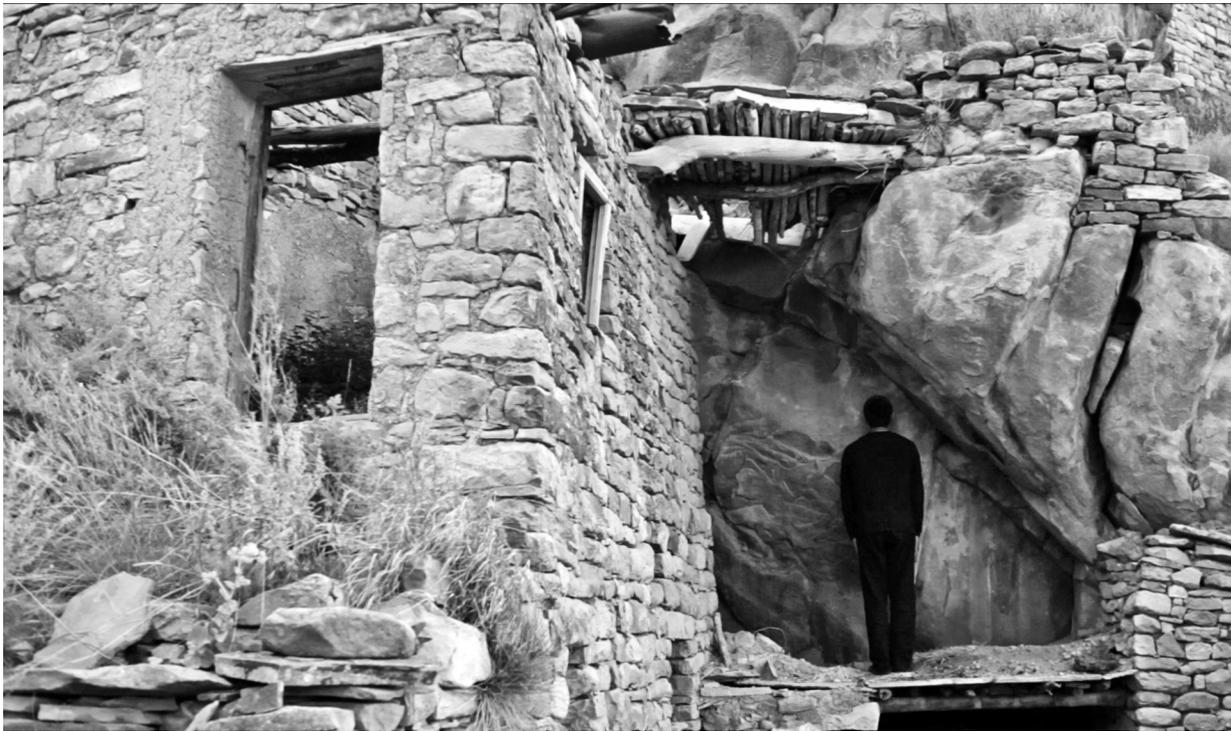
ные эстетические принципы, вырастающие из соответствующей локальной истории, гео- и телесной политики знания. Здесь движущей силой сублимации выступают не силы природы, а глобальная колониальность и наша принадлежность к ней в разных качествах — от объектов до субъектов, от критиков до сообщников и тех, кто размежевывается. Спусковым крючком, запускающим работу деколониального возвышенного, служит наша способность узнавать и чувствовать колониальность в разных феноменах, людях, событиях, институтах и художественных объектах.

Чтобы деколониальное возвышенное работало, нужно, чтобы к деколониальной чувствительности, образованию, знанию мы добавили наш собственный опыт объективации и обынаковления. Деколониальное сообщество смысла и чувства требует активного рационального и эмоционального усилия, определенного знания и критических мыслительных инструментов, способности связывать различные деколониальные опы-

ты метафорически через искусство, требует активного понимания в противовес пассивному созерцанию. Глобальная колониальность тогда высвечивается в образе или метафоре, внезапно освещающих траекторию дальнейшего разворачивания эпистемологического, этического, онтологического и перцептивного освобождения и возвращения субъекту достоинства.

Ключевой импульс деколониального эстетизиса состоит в *превосхождении* в экзистенциальном или дзэн-буддистском смысле (преодолении любых стандартов смысла и ощущения), в *трансценденции* в кантовском смысле и в трансмодерном *размежевании* в деколониальном смысле. Но после размежевания субъект нуждается в том, чтобы создать новый мир — и здесь-то негативное противостояние уступает место ре-экзистенции.

Элементы так называемой традиционной культуры или образа жизни не маркируются раз и навсегда как архаика, а взаимодействуют с чертами современности (не обяза-





тельно позитивными) вне обычной логики «либо то, либо это». Происходит перетасовывание времен как отказ от векторности времени, от прямой стрелы из традиции в современность. Складывается впечатление, что все в этих произведениях существует как бы одновременно и не исключает одно другое, а дополняет — в многослойных, поливременных и полипространственных палимпсестах. В граттографии Сауле Сулейменовой³¹ это выражается в «проступании» старых фотографических портретов и снимков современного Казахстана друг через друга.

Педро Лаш достигает того же эффекта путем использования метафоры отражения и спонтанных перформансов с участием зрителей. Он утверждает, что деколониальный эстетизм не является современным, постмодерным или альтермодерным, представляя собой поливременное движение тех, кто ищет возможности построить мир заново из руин современности/колониальности³². Нечто подобное совершает в своих кинокартинах и Вонг Карвай, который, по словам Ви-

виан Ли, посредством деколонизации визуальных образов «разрушает любое связанное видение космополитического города, рассыпающееся на несообразные и аффективно бессвязные образы»³³.

Когда незападный иной превращается из объекта, простой декорации, оттеняющей красоту или возвышенность природы (морского пейзажа, вулкана и т.д.), в субъекта, наделенного способностью к мышлению, деятельности, к эстетическому осмыслению своих ощущений, нормативные отношения между прекрасным, возвышенным и определенными вещами, феноменами, действиями, их означающими, обретают новый смысл. Препятствие внезапно обретает голос, способность страдать, испытывать боль, унижение и реагировать, в том числе, и эстетическими средствами. Деколониальный эстетизм фокусируется на демонстрации изнанки западного прекрасного и возвышенного и на возвращении субъектности незападному иному.

Таков Зорикто Доржиев — иронический трикстер, который играет на рыночных

формах, одновременно их же используя. Он пытается найти свои пути ре-экзистенции в диалоге и в разломах между Западом и не-Западом, и не только размышляет о прошлом и настоящем, но и создает новый параллельный мир другими средствами. Открытый политический активизм не характерен для Доржиева. Но это не делает его аполитичным само-ориенталистом. Он практикует лукавое существование притворщика, который обыгрывает западные теории искусства и модели эстетического суждения так, что выросший на мейнстримной эстетике зритель или критик не всегда может догадаться, в чем именно состоит позиция автора.

В «Джоконде Хатун» эталон европейской красоты превращается в бурятскую красавицу и иронизирует над привычными эстетическими принципами — как и другие персонажи перевернутых и децентрированных картин-цитат Доржиева, искажающих западные оригиналы («А ты ревнуешь?», «Даная», «Девушка с коралловой сережкой», «Старик и море»)³⁴. Но Калибан, пишущий иронический портрет Миранды и делающий ее при этом похожей на свою мать Сикоракс, не может быть принят в системе координат Просперо без того, чтобы навесить на него ярлык стилизации или аутентичности (что и происходит в большинстве искусствоведческих статей о творчестве художника). Мир бурятской эстетики в работах Доржиева вступает в диалог с нормативной образностью и западными идеями прекрасного и возвышенного. Как настоящий трикстер, он всегда в состоянии становления, самокритики и пересоздает свой стиль заново с каждой картиной.

Интересный пример актуализации эстетизма — творчество узбекского кинорежиссера Назыма Аббасова. Креолизация тактильных и визуальных ощущений, выпуклое овеществление философских и религиозных метафор свойственны практически всем его фильмам. Аббасов прошел своеобразный путь от внешне постмодернистских притч, подобных раннему «Свиданию в Самарре» (1989), к последним экософским работам о смерти Арала и вымирающих видах животных Центральной Азии, которые проникну-

ты особым ощущением единства всего живого и отсутствия у человека права считать себя выше других видов и проявлений жизни. Реабилитация эстетизма ярко проявилась в короткометражке Аббасова, маскирующейся под документальное кино, а на самом деле представляющей скорее пример изысканно философского, но одновременно предельно материального в своей образности видео-арта под названием «Вечность» (2005).

Здесь сливаются темы круговорота жизни и смерти, (со)творения и творчества, человека как раба Божьего и равного Ему творца — «повелителя земли», тончайших переходов между живым и неживым, природным и рукотворным, «великая тайна рождения и возвращения в прах». Религиозная символика человека, сотворенного Господом из глины и обреченного вернуться туда же, материализуется во взаимоналожении объединенных этой метафорой, казалось бы, совершенно различных текстур — глины во всех ее состояниях (от природного до архитектурного и керамического, от рождения посуды, ее бережного извлечения из лона печи для обжига и до оставшихся от нее черепков и осколков) и человеческого тела, особенно пальцев, месящих глину, словно вымешивая из нее саму жизнь. Грань между плотью и глиной постоянно стирается и проблематизируется автором. Отсюда почти навязчивые итерации одних и тех же визуальных, цветовых и текстурных сочетаний и переходов — «вечная игра и повторение образов дольнего и горного мира»: покрытая глиняной пылью, словно и сама глиняная босая нога мастера, вращающая гончарный круг; глиняные оттенки сосредоточенных на сотворении, обращенных внутрь себя лиц; выпачканная в незастывшей глине рука гончара со ставшими бесформенными пальцами и возникающий из-под них на глазах зрителя капризно изгибающийся стан антропоморфного кувшина или исчезающий на глазах шов между его туловищем и гордой головой; пластичная, податливая, еще мягкая ручка, послушно изгибающаяся в руках творца, прилаживающего ее к будущей амфоре.

Зрителя вслед за автором завораживает эта магия превращения глины в произведе-

ние искусства, таинство творчества священнодействующего гончара, представленное как магический ритуал, скрепленный лейтмотивом вращения — кружится вокруг своей оси в ритмическом танце, подобно дервишу, гончар, вымешивающий ногами глину, вертится гончарный круг, вращаются облитые глазурью и покрытые изысканным орнаментом уже готовые блюда и разложенные на них солнцеподобные круглые лепешки, как кружится и весь мир.

«Вечность» Н. Аббасова представляет, в сущности, наглядный процесс высвобождения эстетизации, который включает в себя ощущения, аффекты, ассоциативное мышление, действия, существование, постоянно перетекающие друг в друга и отмеченные отношениями корреляции. Здесь явно превалирует начало превосходства и ре-экзистенции как врачевания колониальности через

обращение к интуициям памяти предков (реальной или чаще сконструированной). Живая материя этой памяти, соединенная тысячами нитей с настоящим и будущим, и есть тот материал, который критически пересоздает деколониальный художник.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Mignolo W., Michelle K. Decolonial Aesthesis: From Singapore, To Cambridge, To Duke University // Social Text: Periscope. Decolonial AestheSis Dossier, 2013.*

² *Maffesoli M. La socialidad en la postmodernidad // Pergola. Madrid. № 8, 1989.*

³ *Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, М.: У-Фактория, Астрель, 2010.*

⁴ В частности, в рамках этого движения прошли выставки деколониального эстетизации в Боготе, в Университете Дьюка (США), в Берлине, была



опубликована в Колумбии коллективная монография «Эстетика и деколониальный выбор» (2012) под редакцией В. Миньоло и П. Гомеса, а также спецвыпуск интернет-журнала *Social Text: Periscope*.

⁵ См.: Лосев А. История античной эстетики. Ранняя классика. М.: Искусство, 1963.

⁶ Bennett J. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.

⁷ Braidotti R. *The Posthuman*. Cambridge: Polity, 2013.

⁸ Clough P. *The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine and Bodies // Theory, Culture and Society*, vol. 25, № 1, 2008.

⁹ Mignolo W., Vasquez R. *Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings // Social Text: Periscope. Decolonial AestheSis Dossier*, 2013.

¹⁰ Дильтей В. Введение в науки о духе // Собрание сочинений в 6-ти т. М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. Т. 1. С. 273.

¹¹ Речь идет об экстерииорности, теоретизированной Э. Левинасом и затем переосмысленной Э. Дусселем: *Dussel E. Philosophy of Liberation*. Eugene: Wipf & Stock, 1985.

¹² Brathwaite E.K. *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. London: New Beacon Books, 1984. P. 310.

¹³ Du Bois W. *The Souls of Black Folk*. Chicago: A.C. McClurg & Co., 1903.

¹⁴ Walcott D. *Names. Collected Poems 1948–1984*. London, 1992. P. 305–307.

¹⁵ Кант И. Критика способности суждения // Собрание сочинений в 8-ми т. М.: Чоро, 1994. Т. 5. С. 99–103.

¹⁶ Albán Achinte A. *Artistas Indígenas y Afrocolombianos: Entre las Memorias y las Cosmovisiones. Estéticas de la Re-Existencia // Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial*. Buenos Aires: Del Siglo, 2009.

¹⁷ Lasch P. *Propositions for a Decolonial Aesthetics and 'Five Decolonial Days in Kassel' (Documenta 13 AND AND AND) // Social Text: Periscope. Decolonial AestheSis Dossier*, 2013.

¹⁸ Fanon F. *Black Skin. White Masks*. New York: Grove Press, 1967.

¹⁹ Ranciere J. *Contemporary Art and the Politics of Aesthetics // Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*. Durham: Duke University Press, 2009.

²⁰ Morrison T. *The Bluest Eye*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1970.

²¹ См. подробнее: *Tlostanova M., Mignolo W. Learning to Unlearn. Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*. Columbus: Ohio State University Press, 2012.

²² Moraga C., Anzaldúa G. (eds.) *This Bridge Called My Back*. San Francisco: Aunt Lute Press, 1981. P. 23.

²³ Anzaldúa G. *Speaking in Tongues: A Letter to 3rd World Women Writers // Ibid*. P. 172.

²⁴ Fanon F. *Op. cit.* P. 232.

²⁵ Diaz J. Moya P. *A Search for Decolonial Love. An interview with Junot Diaz // http://www.salon.com/2012/07/02/the_search_for_decolonial_love/*.

²⁶ Lugones M. *The Colonial Difference and the Coloniality of Gender. A Talk Presented at Drew Transdisciplinary Theological Colloquium VIII Decolonizing Epistemology New Knowing in Latina/o Theology, November 20–23, 2008, Madison, NJ // http://depts.drew.edu/tsfac/colloquium/2008/presenters2.html*.

²⁷ *Ibid*.

²⁸ Lugones M. *Pilgrimages/Peregrinajes. Theorizing Coalition Against Multiple Oppression*. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2003. P. 145.

²⁹ Tlostanova M. *The Observatory of the Bereaved: Unbinding the Imaginary in Eurasian Borderlands // Social Text: Periscope. Decolonial AestheSis Dossier*, 2013.

³⁰ Lasch P. *Op. cit.*

³¹ См., например, цикл С. Сулейменовой *I am Kazakh* (2010): <http://www.youtube.com/watch?v=MiaTic0lwgc>.

³² Lasch P. *Op. cit.*

³³ Lee V. *Decolonial Moments in Hong Kong Cinema // Social Text: Periscope. Decolonial AestheSis Dossier*, 2013.

³⁴ См. работы З. Доржиева в галерее К. Ханхалаева: <http://www.khankhalaev.com/body.php?mx=material&lang=RU&mi=31&w=1280&h=1024&>.

Мадина Тлостанова

Родилась в 1970 году в Москве.

Философ, культурный теоретик.

Живет в Москве.



Материал проиллюстрирован проектом
Аны Првачки и Ирины Аристарховой
«Приветственный комитет», 2012

Ирина Аристархова

Провокация

Провокация (от лат. *provocatio* — вызов)

1) Подстрекательство, побуждение отдельных лиц, групп, организаций к действиям, которые повлекут за собой тяжелые, иногда гибельные последствия.

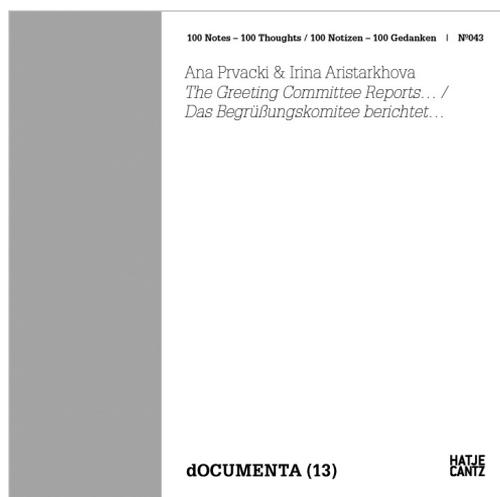
2) Предательские действия, совершаемые частными агентами полиции и реакционных партий (провокаторами), направленные на разоблачение, дискредитацию и в конечном счете на разгром прогрессивных, революционных организаций.

Большая советская энциклопедия

Если нам не избежать убийств, давайте хотя бы попробуем проявить немного галантности. Кто знает, вполне вероятно, что у этикета гораздо больше шансов уменьшить число убийств, чем у всей этой этико-политической полиции, прячущейся на философских факультетах.

Д.Ф. Крелл

Провокацией называют подстрекательские или предательские действия, часто заказанные и проплаченные «силовыми структурами» — как, например, в ситуации с «титущками» на Украине. В последнее время, однако, определение «провокация» употребляют, что называется, всуе и широко применяют практически к любым действиям и формам выражения, с которыми «я» или «мы» не согласны и которые нам не нравятся или побуждают нас к ответным поступкам, к дурным или даже нет, к размышлениям — в общем, беспокоят. Вспоминается старинная жалоба Платона на искусство как опасную иллюзию, а на художников и поэтов — как на имитаторов чувств и реально-



сти, которых надо сторониться и не идти у них на поводу. Они нас и вас провоцируют, давайте их накажем!

Чтобы состояться, провокация нуждается и в тех, кто провоцирует, и в тех, кого провоцируют. Кого же именно провоцируют? Чаще всего — власть или, напротив того, оппозицию, тех или иных людей, которых надо дискредитировать, побудив их совершить насилие, преступление или другой (не)желательный поступок. Провокация обычно продумывается. Это манипуляция, а не отчаянный или импульсивный жест (самоубийство, например). Провокаторы выдают себя за членов определенной группы (студентов, коммунистов, оппозиционеров), на самом деле ими либо не являясь, либо будучи одновременно и тайными агентами противника. Но они не просто стукачи. Когда ты сту-



кач, ты доносишь обо всем, что видишь и слышишь. Если ты слышишь антисоветский анекдот, ты об этом доносишь. Становясь провокатором, ты подстрекаешь своего соратника рассказать антисоветский анекдот, дразнишь его, лукавишь. Например, рассказываешь один анекдот, а затем спрашиваешь, не знает ли он или она другой похожий. Бывают исторические периоды, когда достаточно заявить на кого-то бездоказательно: она так сказала, тот и та смеялись... Это время массовых доносов с придуманными сценариями и повальными арестами (конечно, массовость — понятие относительное).

Провокаций со стороны силовых структур, государства, не должно быть в правовом обществе. В свою очередь, власть обращается к понятию провокации, желая заявить о своих действиях и решениях как «вынужден-

ных» или преследующих благородную цель. Но в правовом обществе одного ощущения, что тебя провоцируют, еще мало. Надо предъявить доказательства. И даже если государственных лиц на самом деле провоцируют на ту или иную психологическую или физическую реакцию, то все же людям, обладающим силой и властью, необходимо быть осторожными и не поддаваться на провокацию.

Сегодня, когда люди самых разных взглядов по любому поводу упоминают провокацию как первое приходящее на ум оправдание своих действий, это все чаще звучит как детсадовское «он первым начал...» или же «а она сама пришла...». Существует множество вариантов: от действительно спланированной провокации, на которую очень сложно достойно (не) ответить, особенно если

вас застали врасплох, до использования этого понятия для того, чтобы оправдать применение силы или властных полномочий.

Так, в современной ситуации провокации начинают называть не только те произведения искусства, которые задумываются как вызов конкретным представителям власти (полиции, РГЦ, президенту, местным чиновникам и тому подобное) и, согласно словарному определению слова «вызов», «желают вступить в борьбу, в спор», требуют ответа. Самый известный пример этого десятилетия — выступление *Pussy Riot*. Причем сразу же стоит отметить, что вызов — это еще не провокация. Однако власть стремится расширить свою сферу вседозволенности, и это делает провокацию очень расплывчатым понятием: под него подводится все больше самых разнообразных работ, включая и те, которые избегают поверхностно понятой провокационной или, как у нас теперь говорят, провокативной, формы. (Это деление еще предстоит исследовать. Провокативная работа — это, кажется, та, которую еще можно включить в респектабельную выставку как пример радикального искусства. А вот провокационную уже никак. Провокационная форма свойственна тому, что некоторые называют «дешевыми провокациями», которые «на самом деле искусством не являются» и, главное, за которые могут всю выставку закрыть, а организаторов осудить и посадить. Поэтому делаем вывод, что при показе «дорогих провокаций» такой реакции не будет. При этом одни и те же работы могут относиться то к одной, то к другой группе, в зависимости от ситуации). Мы действительно оказываемся в одной лодке, весь «креативный класс» как потенциальная мишень.

Например, «вежливость» стала провокацией. С агрессией, грубостью и криком все понятно и привычно, они не больше кажутся неприличными и даже иногда ассоциируются с сильной позицией. Появление же уличной вежливости шокирует. Когда ее проявляют водители, продавцы, полицейские, пограничники, обычные люди, даже не принадлежащие к проклятому «креативному классу», они создают совершенно новый радикальный акционизм. И это все понимают. Каждая улыбка в общении друг с другом незнакомых людей

является современным вариантом прыжка Осмоловского на Подорогу.

Провокациями часто именуют работы Аны Првачки, посвященные этикету, вежливости и манерам. Художница живет в Лос-Анджелесе. Она родилась в Югославии, но во время распада страны и начавшейся гражданской войны семья Првачки эмигрировала в Сингапур. Првачки участвовала во многих выставках и биеннале с художественными и дизайнерскими работами «скромного», повседневного характера, всегда уделяя особое внимание качеству исполнения. Ее проект «Приветственный комитет» (*Greeting Committee*, 2011–2014), показанный на 13-й «Документе» (2012), включает в себя видео, перформанс, публикации и образовательную часть, исследующие тему этикета. Сочетая в себе юмор, самоиронию и искренность, он внезапно был понят как провокация в отношении художественного мира, буржуазности, женственности, и мультикультурности.

В рамках этого проекта перед началом «Документы», весной 2012 года в Касселе, Првачки организовала несколько образовательных встреч, посвященных работе с посетителями, манерам и этикету, для работников выставки. Каролин Кристов-Бакарджиев, арт-директор, пригласившая художницу, участвовала в первой встрече. Сами по себе, вне перспективы современного искусства, эти встречи ничем не примечательны и похожи на те, которые проводят с работниками и волонтерами Олимпийских игр и других международных мероприятий. Иногда они даже попадают в новости, чаще в раздел курьезов: так, перед летней Олимпиадой в Пекине западные журналисты сообщали, что местных волонтеров учили не сплевывать на землю в присутствии гостей столицы. Плевки были серьезным камнем преткновения и в сингапурской государственной кампании по этикету, не только из-за туризма, но и по гигиеническим соображениям (из-за так называемой атипичной пневмонии).

Ана Првачки перечисляет эти государственного масштаба кампании в прилагаемой к выставке публикации. В ней также упоминается немец Адольф Книгге, написавший бестселлер восемнадцатого века о правилах этикета для людей разных сословий. Слово

«Книгге» стало у немцев синонимом (старомодных и чопорных) «манер». Так, современный Немецкий Совет по этикету именуется «Немецкий Совет имени Книгге». В программе «Документы» были заявлены публичные дискуссии с официальными представителями этого Совета на тему современной вежливости, цивиличности, и именно эти чиновники участвовали в предвыставочных тренингах сотрудников. Разделив на группы по пять-десять человек (Првачки была важна камерная обстановка), сотрудников во время двухчасовых встреч, утром и вечером, обучали общению с посетителями в разного рода щепетильных ситуациях. Обучили всех — и администрацию, и охранников, и волонтеров, всего около восьмисот человек. Првачки была ведущим каждой встречи и начинала их с изложения проекта и показа своих мини-фильмов, о которых речь пойдет ниже.

Вне узкого круга «Документы» никто не знал и не знает про это обучение. Оно проводилось без документации. После обучения работу продолжали (или нет) только сами работники. И если вы не прочитали в прессе или на сайте про эту часть проекта, не были на лекции Кваме Энтони Аппиа 8 июня 2012 года или на дискуссии с участием членов Совета имени Книгге 18 июня, то вы ее, вполне вероятно, не заметили вообще. Именно эта часть работы была самой сложной и физически, и психологически, так как репутация у Книгге и у самого Совета (как у воплощения «манер») противоречивая, особенно в послевоенной Германии. Несмотря на желание сделать посещение «Документы» более приятным для работников и посетителей, для художницы, по ее собственным словам, эта работа стала настоящим испытанием. Хотя все участники были на тренинге добровольно, противоречивая репутация этикета отразилась в реакции слушателей во время публичных и искусствоведческих дискуссий.

Действительно, описание тренинга на сайте вызывает смешанные эмоции: «Первая часть этой работы состоит в том, чтобы научить гидов, продавцов билетов и работников «Документы» приветствовать посетителей выставки, с целью «практиковать любез-

ность и сердечность» и создать «заразительную атмосферу гостеприимства». Для посетителей эта часть проекта существует только благодаря общению с обученным персоналом». Она что, смеется над нами? Как можно натренировать людей «практиковать сердечность»? Првачки часто об этом спрашивали, некоторые представители художественной среды даже перестали с ней разговаривать из-за этой части работы. Персонал выставки, однако, именно к ней отнесся с большим пониманием. Ведь это была одна из немногих работ, которая имела к ним непосредственное отношение. Вдобавок многие помнили о том, как на 12-й «Документе» одну из работниц во время выставки столкнули с лестницы, так что она получила сотрясение мозга.

Лекции и дискуссии были второй частью работы. И только то, что Првачки называет третьей частью — серия видеофильмов, в которых участвуют инструктор по этикету Вертуха (с ней Првачки работает с 2011 года), иногда сама художница и комедийные актеры, — стало той «работой» Првачки на 13-й «Документе», которую запомнили зрители (многие видео доступны и в интернете)¹. Эти видео продолжают ее предыдущую работу в Музее искусств А. Хаммера в Лос-Анджелесе в рамках расширенного «Приветственного комитета». Мини-фильмы учат, как вести себя в щепетильных или потенциально неприятных ежедневных ситуациях: если у вашего собеседника в зубах застрял кусочек еды, если вы случайно пролили на кого-то кофе или на вас пролили кофе, если перед вами лезут без очереди. Мониторы с этими фильмами на «Документе» разместили в местах скопления людей: в коридорах, около касс и скамеек для отдыха. Также все время работы выставки эти ролики крутили по местному общественному телевидению вместо рекламы. Рекламировали любезность, «цивиличность». На многих языках сегодня, как и на русском, это звучит старомодно. Причем в показанных по телевидению роликах не было упоминания ни о выставке, ни о самой художнице.

Этот проект в его полноте среди того узкого круга, который знал про все три части, включая обучение работников, был воспри-

нят как скандальный. Особенно со стороны критично настроенных современных умов, отрицающих не только политкорректность, но также и вежливое общение, как идеологическую, эстетическую или политическую слабость. То, что Првачки сама подливает масла в огонь, часто остается без внимания. Ведь юмора в ее работе предостаточно: само название отсылает к советским приветственным комитетам, организующим демонстрацию счастья от встречи с любимым вождем, а также к государственным или бизнес-кампаниям по этикету, цель которых прежде всего — туристский доллар; в видео заняты профессиональные комедийные актеры, ролики легки и ироничны.

Эта работа, так близко подходящая к цинизму, старается от него отойти именно в тот момент, когда мы уже внутренне к нему готовы. Это дается нелегко. Ведь цинизм — это

первое, что приходит на ум при слове «этикет». Првачки заявляет: «Этикет часто считается чем-то легкомысленным и декоративным, поднимающим неприятные вопросы о классе, гендере и власти. Но я думаю, что мы можем спасти этот термин как вопрос, в конечном счете, морали и этики», — и думается иногда, что этот проект просто опасен. Если вспомнить, что художница жила в Югославии и в других местах со сложной историей, ее позиция не кажется такой наивной, тем более что она расходитя и с гуманизмом (в своей иронии, в своей камерности), и с постмодернизмом (в своей искренности и отсутствии подтекста).

Вежливость, направленная не на вождя, не на ценного гостя, не на состоятельного туриста, а друг на друга. А если и на врага — идеологического, классового, личного? Настоящее приветствие, не сквозь зубы. Это



надо тренировать, это техника... Првачки не одинока в своем понимании вежливости. Сегодня в научной литературе часто не различают понятия добродетели и вежливости. Некоторые заявляют, что манеры, этикет прямо ведут к моральному поведению². Другие же напоминают, что можно быть вполне вежливым палачом или убийцей, с хорошими манерами и вкусом (часто приводя в пример поведение японских и немецких офицеров во время Второй Мировой войны или аристократии разных времен)³. В третьем случае утверждают, что этикет и любезность не ведут напрямую к добродетели, но играют не последнюю роль в образовании того, что Првачки называет «социальной смазкой», и в создании новой повседневности.

Также необходимо помнить о том, что некоторые группы населения уже «проблематизированы»: одно их существование является провокацией, они отмечены тем или иным признаком, при наличии которого коллективное насилие или наказание привычно. Это тот момент, когда целые группы объявляются «провокаторами, принуждающими нас к насилию»: этнические, сексуальные или (не)религиозные меньшинства, женщины, бездомные, бедняки, инвалиды. Здесь провокатор — это уже не тот, кто работает на сильных мира сего, а тот, кого так называют, чтобы оправдать свои карательные меры, свое поведение, свое отношение к этой группе людей. Оправдывается, например, то, что называется в социологической литературе и публицистике «микро-агрессией» (грубость, толчки, унижительные жесты, публичные оскорбления). Список таких никакой-провокации-не-надо «провокаций» многообразен и постоянно пополняется: вопрос (крик), молчание (шепот), нагота, интеллигентность, усмешка, слабость, улыбка, женщина, художник, писатель, бездомный, старость, бедность, уход, безразличие, щедрость, смех, танец лезгинка, литература, поэзия, искусство, размышление, достоинство, порядочность, красота, богатство, успех, ум, глупость, иммигрант, еврей, креативный класс, однополая любовь, геи и лесбиянки... Ну и тому подобное, по вашему усмотрению. Что же делать в том случае, если вы чувствуете, что кто-то или что-то из этого спис-

ка вас дразнит и провоцирует на насилие? Вместо микро-агрессии Првачки предлагает микро-любезность, и ее работы доводят жесты вежливости до эстетического совершенства. С точки зрения критики так называемого «неолиберализма» эта работа ничего не меняет в отношениях между имущими и неимущими. Но микро-любезности не отрицают необходимости перераспределения ресурсов, как и классовой, феминистской или антиколониальной борьбы. Работа Првачки задает вопрос о том, в какой форме мы будем экспроприировать экспроприаторов в следующий раз. И не только задает вопрос, но также предлагает ответ. Ну что мы потеряем, спрашивает нас Првачки, мы, эта «этико-политическая полиция, прячущаяся на философских факультетах»?

Тренинг Првачки отличается от «стеба» или «прикола». Тут нет невидимой уловки, трюка, понятного только посвященным, жрецам мира современного искусства и его теории. Все, что ты видишь, таковым и является: лаконичные, странные, смешные видео. Художница ничего не вскрывает, не раскрывает, не обнажает, не деконструирует, не проповедует. Во время «Документы» знакомые постоянно спрашивали Првачки: «Та девушка в буфете была очень вежлива. Это ты ее обучала? На этой выставке работники все такие милые. Это из-за тебя, наверное». А какая разница? Память о позапрошлогодовой вежливости все еще будоражит. Где же тут подвох? Подвох в том, что его нет. Иногда улыбка — это просто улыбка. И в этом вся провокация. Мнимая.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: <http://www.youtube.com/watch?v=5yiw1O9s3E>; <http://www.youtube.com/watch?v=1LzCqPuywTA>; <http://www.youtube.com/watch?v=hFuLvB80mV8>

² Stohr K. On manners. New York: Routledge, 2011.

³ Scapp R., Seitz B. (eds.) Etiquette: Reflections on Contemporary Comportment. Albany: State University of New York Press, 2006.

Ирина Аристархова

Родилась в 1969 году в Москве.

Философ, историк искусства.

Живет в Энн-Арборе.

Елена Ковылина

Нулевые. Опыт осознания



Ингольф Кайнер CYBER, 2011

Моя жизнь в нулевые проходила в интенсивной художественной работе между Берлином, Штутгартom, Москвой, Цюрихом, Парижем и Лос-Анджелесом. Я провела ряд ныне вошедших в историю искусства перформансов. Среди них «Вальс», «Тир», «Чек Пойнт Чарли», «Сними девочку», «Бокс», «Живой концерт», «»Не хотите ли чашечку кофе?», или Сожги мир буржуазии», проект

«Любовь после холодной воды» (за который получила премию «Иновация»). Было проведено несколько перформансов «Равенство». Несколько лет я посвятила проекту благотворительного общества «Комитет «Красная обитель»» и работе в Театре беспризорной молодежи. Издавала газету «Каменное молоко».



Викторин Мюллер «Он», 2004

Перформанс как ритуал, как роль и как навык

Перформанс XXI века не есть более ритуал, связанный с телом художника и очерчиванием пределов этого тела. Все чаще он становится социальной практикой, распространившейся с тела физического на тело общественное: «Искусство перформанса показало тенденцию к размыванию собственных границ и даже [...] к исчезновению» (Р. Голдберг).

В середине нулевых Марина Абрамович первой демонстративно отвергла ранее не-

колебимый постулат о том, что перформанс (должен быть) неповторим, и на первой нью-йоркской биеннале «Перформа» в 2005 году осуществила серию повторов своих и чужих произведений перформанса. Следующим этапом переосмысления понятия перформанса как неповторимого действия, связанного с предельной концентрацией *жизненного усилия* автора, стало введение ею же моды на реперформанс с помощью нанятых актеров. Тиражируемость произведения в эпоху технической воспроизводимости, длящуюся, кстати, вот уже почти сто лет, теперь имеет место и в перформансе. Когда перформанс становится навыком, его можно делать *за другого*, можно делать другой перформанс и т.д. Аура автора и исполнителя в высшем, единственном смысле — как своеобразного мудреца, практика, обозначающего свое особое понимание мира в простом телесном акте (от левитации или сжигания себя на костре до возвращения себя и окружающих в состояние душевного покоя), — стала отделима от идеи и тела перформанса. Вслед за Мариной Абрамович основатель «Перформы» Роузли Голдберг сочла возможным еще шире раздвинуть границы перформанса, отнеся к нему танец, балет, фейерверк и любое другое действие — к примеру, поедание публикой шоколадного зайца во время празднования столетия футуризма. Выбор Перформы концентрируется на произведениях скорее развлекательного характера — мягких, удобных, безопасных псевдо-перформансах.

В классическом, или так называемом модернистском, перформансе речь по-прежнему ведется лишь от первого лица, тогда как в акционизме разыгрывается уже постмодернистская парадигма, связанная с намеренным размыванием идентичности. Тело используется лишь в качестве знака, как потенциально заменимое воплощение социального. Художник выступает от лица некоторого сообщества, будто стремясь к строгой объективности. Он действует даже как инструмент социальной справедливости — что, однако, не подразумевает личного героизма, каковой мог бы быть ему присущ, будь он субъектом (пример — работы Сантьяго Сьерры).

В модернистском же (читай — подлинном) перформансе художник по-прежнему слит со своим телом, образность имманентна телесности и не разлагаема на рецепты, тенденции и сенсации. Важной задачей остается поддерживать высокий уровень работы тела и личной энергетики, что обеспечивает весомость высказывания и гарантирует «выстреливание». В классическом перформансе критическая позиция неуместна, в нем царит лишь утверждающая сила (ибо негативный посыл самоубийственен для автора). Художник говорит только от своего имени, из своего нутра. Если ты говоришь о смерти, то должен умереть, иначе — театр.

Складывание арсенала политических медиа из инструментария акционизма

Характерной тенденцией акционизма начала XXI века стала превалирующая над эстетическим аспектом политическая линия, так что качество «художественности» стало использоваться как дополнительное средство общественного влияния (что породило спекуляцию на доселе неоспоримой неприкосновенности художника и его произведения). Сегодня художник зачастую становится постановщиком, инженером-конструктором ситуации. Эта позиция обнаружила слияние искусства с медиа, фактически обозначив конец существования перформанса в качестве искусства и сделав его новым подвидом гламура. Ярким примером могут служить поздние акции группы «Война».

...Между тем «нулевые» становятся тем более понятны из оптики текущего момента, чем яснее мы осознаем определенные тенденции, возникшие в прошлом веке и достигшие сегодня кульминации. В начале нулевых в интернациональной художественной практике возникла очередная волна моды на акционистские объединения («Общество Радек», *Alterazioni Video*, *Superflex*, «Что делать?», «Война» и прочие), ставшая логическим продолжением развития искусства в 70-х — 90-х годах. Когда в нулевые возникла такая практика, как флешмоб (на моих глазах в Берлине, Москве и Нью-Йорке практически одновременно создавались акции с использованием большого количества приглашенных исполнителей, как бы невзначай вдруг воспроизводящих в обще-

ственной ситуации какое-то на самом деле заранее спланированное действие), многие из этих акций разрабатывались художниками перформанса, но следующим этапом была синхронизация с участниками из разных стран и городов, то есть придание этим акциям политического масштаба. Кстати, среди организаторов первых флешмобов были и российские художники; одним из прародителей мирового флешмоба является экс-участник «Общества Радек» Максим Каракулов.

Но в эпоху расцвета соцсетей методы флешмоба и его провозвестника, акционизма, стали широко использоваться в «цветных революциях», превратившись в часть массовой пропаганды и эффектной провокации. На Украине как бы стихийно появилась группа молодых художников-акционистов, принимающих участие в политических действиях; в Турции и Греции по такому же сценарию возникают, как грибы после дождя, новые, критически настроенные объединения художников...

Связь революционных событий с художественным акционизмом как их прародителем сама по себе не является чем-то принципиально новым, но в событиях, развернувшихся в мире в начале XXI века, она перестала быть только теоретической и обрела существенное практическое значение. Наличие в таких акциях более или менее качественного визуального образа, работающего на заказчика политического переворота или революции, может дезориентировать даже маститых экспертов от современного искусства. Здесь мы имеем дело с прикладным перформансом или декоративно-прикладным акционизмом, обслуживающим политический мейнстрим в качестве некоего креативного оформления «цветных революций».

Новейшие социальные и политические тренды как порождение радикального перформанса

Чтобы осознать тот или иной исторический или культурный процесс, его необходимо довести до логического конца, дождаться его естественного превращения в абсурд. Можно катализировать процесс в некоей интеллектуальной лаборатории, а можно ждать политических решений, которые



Борис Нислони. «Упавшее перо», 2010

обычно следуют в течение десяти — двадцати лет. Ведь, на первый взгляд, ничего катастрофического нет в принятии закона об однополых браках, однако есть зазор между высказыванием этой экстравагантной идеи и обретением ею статуса всеобщего требования, вскоре удовлетворенного на уровне государственного законодательства.

Для нулевых характерно увлечение протестной эстетикой. Например, итальянский куратор Марко Скотини вот уже десять лет возит по миру выставку «Неповиновение» (*Disobedience*), постоянно пополняя ее экспонатами видео уличных беспорядков. В первый год существования выставки акция *Manifestations* «Общества Радек», также входившая в этот грандиозный проект, стала хитом. Эта работа наглядно представляла манипуляцию и обнажала сущность взаимоотношений реальности и медиа. Подтасовка, дезинформация, откровенное передергива-

ние оказались в числе эффективных информационных стратегий, выстраивающих особую, соответствующую интересам глобализации картину мира. Например, публичное объявление заведомо ложной информации по тому или иному каналу способно вызвать желаемый и поначалу фальшиво анонсируемый конфликт. С этим работали медиа-художники конца 90-х. Этот же прием использовали СМИ перед началом войны России с Грузией, объявив о нападении России на Грузию (что было дезинформацией и преднамеренной ложью) и спровоцировав настоящий военный конфликт.

Впоследствии эта тенденция протестного искусства приведет художников на настоящие баррикады. Один из последних номеров журнала *Kunstforum* (осень 2013 года) посвящен перформансу в городской среде. Подавляющий объем материалов составляют описания политических акций протеста с использованием художественного оформления — в Турции, Греции, Украине, России. Статьи освещают череду «цветных революций», произошедших в этих странах, и сопутствующую активность населения (элементы переодевания и иные концептуальные решения), что намеренно выдается за городской перформанс. По словам автора статьи об историческом контексте уличного искусства в России, ее лишь с огромным трудом удалось поместить в номер. Редакторы настойчиво требовали писать только о группе «Война» и *Pussy Riot*.

Вообще, существует род идей, привлекательность которых в основном связана с их специфическим миноритарным положением на карте интеллектуальной культуры. Само по себе претворение вчерашнего бунтарского и протестного (гей-, панк-, перформ- и т.п.) поведения в политический истеблишмент подозрительно. Буйные, забавные, бредовые художественные эксперименты, связанные, например, с отрезанием и пришиванием себе чего-либо, очень интересны в качестве специального, не конъюнктурного и не обязывающего (!) действия. Но введенные в качестве законодательной меры, они эту привлекательность теряют. Сегодня нечто подобное происходит с обсуждаемыми мною феминистской или гендерной теориями, теорией поло-

вых различий и др. Требования признать разноеобразие полов очень недалеки от грядущих требований пришивать и отрезать — уже не под страхом прослыть носителем консервативного вкуса или приверженцем традиционных ценностей, а под страхом быть уволенным или же убитым. Это вышедший из акционистской лаборатории и мутировавший под воздействием социальных мод и медиа-пропаганды новый вид диктатуры — диктатура навязанных различий.

Реагирование или креация (работы художника «первым» и «вторым» номером)?

В групповом творчестве личность выражена в усредненном коллективном результате, работа конструируется логически. Все, что может из этого выйти, — спектакль, групповое шоу, демонстрация или какие-то другие практики, не имеющие отношения к подлинному искусству. Ведь художник или поэт работает перед лицом высшего начала, перед лицом Творца (впрочем, определяя его самостоятельно, в опоре на собственную интуицию). В этом пункте и кроется, как мне кажется, основная проблема современного искусства — его принципиальная неодухотворенность, его сущностное, в широком смысле, безбожие.

Художник смотрит на мир как бы из вечности, он не может все время только реагировать, он должен *вопреки всему* создавать. Но сложилось так, что ведущая дискурсивная традиция почти все и почти любые активистские практики стала причислять к искусству. Подлог следует искать в европейском каноне политического активизма, обоснованном трудами многих искусствоведов и интеллектуалов. К искусству были причислены акты копрофагии (венский акционизм), терроризм (деятельность RAF), ситуационизм (подрывная антигосударственная деятельность) и многое другое. В нулевые сформировалось понятие партиципаторных практик, описывающих прямые действия художников по изменению окружающей среды и лежащих в сфере зрительского восприятия. Это направление представлено такими художниками, как Клэр Фонтен, Роман Ондак, Марианна Малиновская и другие. Отличительной чертой их деятельности стал отказ от художественного образа и какой-либо визуальной

рефлексии, а следовательно, и художественности. Работа санитаром или уборщицей также признавалась искусством.

Но этот, как бы сказать, чрезмерно интенсивный бросок в реальную жизнь и отсутствие дистанции между искусством и политическим фактом обнажили для меня подлинную принадлежность акционизма к сфере политического, не-искусства. (Замечательный пример, свидетельствующий о несовместимости гражданской деятельности и художественной практики, из истории французского искусства — судьба художника Гюстава Курбе, в течение года работавшего в Парижской коммуне и за этот период не написавшего ни одной картины).

Кризис перформативного в эпоху глобальной политической игры

Исчерпанность классического перформанса в границах собственного творчества констатировал еще в 1973 году американский художник Крис Берден. Он прекратил заниматься перформансом, поскольку ему стало очевидно, что этот путь (преодоления собственных границ) заставляет его делать карьеру каскадера, что на самом деле не соответствует изначальной линии его творчества.

Отличительной чертой работы ценимых мною художников является создание аутентичного образа, использование своего тела в перформансе, наличие утвердительной (а не критической) позиции. Это работы швейцарки Викторин Мюллер, немецких художников Марен Штрак, Ингольфа Кайнера, Бориса Нислони... Со всеми ними я лично знакома и видела вживую их перформансы.

Классический перформанс испытывает сегодня глубокий кризис. С собственным телом можно совершить не так уж много действий. Поэтому приходится либо цитировать предыдущих авторов, помещая текст высказывания в новый пространственно-временной континуум и общественный контекст, либо вообще отказываться от языка классического перформанса, что, собственно, и происходит на наших глазах.

Елена Ковылина

Родилась в 1971 году в Москве.

Художница. Живет в Москве.



Рабия Мруз «Пикселизированная революция», 2012. Фото: Хуссам Мхеимех

Андрей Шенталь

Художественная речь

Если сорок лет назад на фабриках можно было встретить таблички, которые гласили «Тишина, здесь работают», то сегодня, согласно остроумному замечанию Паоло Вирно, в некоторых мастерских могли бы появиться надписи, зеркально противоположные: «Здесь работают. Говорите!»¹. То же самое можно сказать и об искусстве конца нулевых — начала 10-х: сегодня искусство не столько *производится*, сколько *говорится*.

Если концептуализация таких явлений, как «новый институционализм» (Алекс Фаркухарсон), «образовательный поворот» (Пол О'Нилл), «производство знания» (Мария Хлаваева) или «дискурсивные выставки» (Брюс Альтшулер), обсуждаемых в том числе и на страницах «ХЖ»², отражает возрастающую роль педагогики, критики, коммуникации в художественных, кураторских и институциональных практиках, то в 10-е годы мы можем говорить о феномене «художественной речи»³. Под этим словосочетанием мы понимаем не вспомогательные практики комментария или описания, но эмансипацию устной презентации, инсценировки дискурса и рассказа и утверждение их в качестве художественного метода. Нам кажется, что возможность таких «риторических» практик, основанных на говорении, внутренне присуща связке искусство-критика, а не является результатом изменений в экономическом базисе (появление нематериального труда и постфордизм) или же реакцией на коммерциализацию образования⁴. Поэтому их анализ требует переосмысления и переоценки таких искусствоведческих категорий, как «художник», «произведение искусства» и «теория», а также переосмысления их соотношения.

Мы наметим несколько понятий, которые, впрочем, используем лишь для акцентуации изменений в искусстве, а не в качестве новых терминов. Первая категория, которая будет рассмотрена в этом эссе, «говорящий субъект», указывает на исчезновение цеховой специализации и профессиональных различий между художниками, теоретиками, зрителями и агентами различных сфер знания. Вторая категория, «перформативная лекция», рассматривается в качестве парадигматического жанра дискурсивных практик, так как сочетает научную и художественную модальности. Третья категория, «дискурсивная интервенция», обозначает политическое действие, вскрывающее скрытую дискурсивную и критическую природу объектов, контекстов и ситуаций посредством подрывного художественного жеста.

Традиция эстетической критики медиума, идущая от Готхольда Лессинга к формализму Клемента Гринберга, до сих пор во многом определяет наше понимание художественных практик⁵. Согласно этой точке зрения, модернизм определяется как искусство чистой визуальности, отказавшееся от «эмоций жизни» и повседневной коммуникации ради изучения собственных средств выражения. Многие теоретики понимают его как негативную, апофатическую практику, замкнутую на самой себе и как бы следующую максиме Витгенштейна: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать». Вслед за Гринбергом, атаковавшим «литературность», Сьюзен Сонтаг характеризует искусство позднего мо-

дернизма как «эстетику молчания»⁶, а Розалинда Краусс считает его воплощением пластического мотив решетки, который «преграждает языку дорогу в сферу визуального», в результате чего «наступает полная тишина»⁷. Эти примеры показывают, что отказ от языка прежде всего понимается как отказ от речи.

Изгоняющая текст за пределы своего медиума и приглушающая любой речевой акт герметичная практика модернизма критиковалась как историческим авангардом, так и неоавангардом, подрывающим не только институциональную автономию модернизма, но и его провозглашенную панвизуальность. Примерно так эти отношения описывает американский критик Крэйг Оуэнс, для которого постмодернизм, легитимировавший использование текста и речи, был актом «вторжения языка в пространство визуальных искусств»⁸. Проект «утраты мажорности» Марселя Дюшана, реанимированный в 50-е годы практиками нео-дада и *Fluxus*, превращает интенсивный интеллектуальный комментарий из внешнего атрибута в конституирующий элемент самой художественной практики. Диалоговое искусство советского авангарда (например, «Первая дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства»⁹) или же лекции дадаиста Курта Швиттерса «возвращаются» в таких речевых практиках 60-х, как «Организация для прямой демократии через референдум» Йозефа Бойса или лекции Йена Уилсона.

Оуэнс определяет взаимоотношения теории и практики 60-х в психоаналитических терминах, как если бы язык был вытеснен в сферу модернистского бессознательного, а затем вернулся в качестве последствия. Подобные попытки уподобить историю искусства человеческой психике и описать ее через фигуру «вторжения» или «возвращения» (которые предпринимают и другие критики круга журнала *October*, Розалинда Краусс и Хэл Фостер) представляют отношения искусства и критики односторонне и редуцированно. В первую очередь это касается самого «бессознательного», осмыслением которого Оуэнс, в общем-то, не занимается, так как полагает, что в первой по-

ловине XX века текст художника был вторичен и зависим от визуального производства. Поэтому в результате разделения авангарда и модернизма — не институционального, как в случае Петера Бюргера, но онтологического — критик лишь воспроизводит миф о модернизме как искусстве, которое сумело оградить себя охранительной звукопроницаемой «решеткой».

В контексте разговора о художественной речи представляется важным наметить другой подход, который бы основывался на соприродности искусства и критики и на тесном взаимопроникновении визуального и языкового. Контаминация искусства языком представляет собой двусторонний процесс. С одной стороны, дело в многозначности искусства, требующей вербальной экспликации или обсуждения¹⁰. С другой — это часть философской рефлексии о языке (так называемого «лингвистического поворота»), появления проблемы письма (*écriture*) во французском (пост)структурализме, а также уподобление дискурса об искусстве самому искусству, что мы можем наблюдать, у Шарля Бодлера, Теодора Адорно или Розалинды Краусс. Логическим завершением эстетизации дискурса становится производство лекционных фильмов современными философами¹¹.

Эммануэль Левинас в своем эссе «Гуманизм другого человека» утверждает, что «объекты получают значение, исходя из языка, а не язык — исходя из объектов»¹². Приняв его точку зрения, мы можем предположить, что искусство модернизма не основывается на неопосредованном эстетическом переживании, в чем нас убеждают его основные теоретики. Наоборот, как производству искусства, так и его рецепции предшествует язык, то есть критика, теория, интерпретация, которая на практике может проявляться как рефлексия искусством собственных средств выражения или же как внутреннее проговаривание воспринятого явления.

Модернистское произведение искусства, делающее акцент на медиуме, — будь то плоскость холста или же объем в пространстве — выдвигает на первый план материальность, «реальное» своего носителя как



Уриэль Орлов *Aide Mémoire*, 2010. Фото: Андреа Тал

нечто, не поддающееся символизации. Но именно язык или внутренняя речь в этом случае оказывается тем, что, используя выражение Левинаса, «высвечивает» целокупность произведения искусства, непроницаемость его «плоти», и тем самым обеспечивает ему интеллигибельность. Это делает возможным как осмысление художником своей практики в рамках программных текстов, так и последующую рефлексию художественного производства критиком/зрителем. Однако такой подход удерживает нас внутри теории восприятия или же психологии художественного творчества, а то и рискует впасть в лингвистический идеализм. Поэтому нам следует обратиться к отношениям языка и материи, чья диалектика имманентна искусству и снимает противоречие между ними.

Так, участник группы *Art & Language* Чарльз Харрисон утверждает, что модернистская критика не является специфической формой интерпретации текущей тен-

денции в искусстве, но лишь формой артикуляции самого модернистского проекта¹³. Более того, согласно Харрисону, критику и создание произведений нельзя разделить хотя бы потому, что художник является первым зрителем и критиком своей работы. Теория не объясняет работу художника после ее создания, но представляет собой априорный набор идей или некую концептуальную матрицу, которая ей предшествует. Таким образом, модернистская критика во главе с Гринбергом, ополчившаяся против «литературности», парадоксальным образом сама оказывается тождественной концептуальному искусству, а искусство, утратившее миметическую функцию, следует понимать как метакритический проект.

Художники-концептуалисты — и в первую очередь группа *Art & Language* — одними из первых показали условность разделения между критикой и практикой. Концептуально-теоретический аспект никогда полностью

не вытесняет эстетический: тот выживает хотя бы в виде типографического пикториализма (например, в работах, представляющих собой текст, напечатанный на холсте). В результате чего концептуализм и постконцептуальное искусство не приводят к снятию противоречия между двумя модальностями восприятия, основанными на одном и том же органе зрения, но лишь воспроизводят их иерархизацию, где созерцание ставится выше чтения. Поэтому, несмотря на подрывные практики десублимации, которые поставили под вопрос вертикальную позицию зрителя¹⁴, мы до сих пор находимся в зрительской парадигме, в которой традиционные способы экспонирования и модусы обращения ориентированы, прежде всего, на визуальное, оптическое восприятие¹⁵.

Франсуа Лиотар в своей работе «Дискурс, фигура», пытается реставрировать онтологическую недифференцированность такой парадигмы, выделяя два поля, которые он называет *дискурсивным* и *фигуральным*. Согласно Лиотару, они не просто являются

вместилищем символа или изображения, но порождают специфическую организацию пространства, которая характеризуется их же признаками. Приводя в качестве примера латинские буквы A, N и Z, состоящие из сходных графических элементов, он утверждает, что вопреки принципу произвольности знака, процесс их идентификации зависит от положения тела читателя, которое и определяет их вертикальность или горизонтальность¹⁶. То есть мы можем сказать, эти пространства не обладают некой неизменной онтологией, но конструируются локализацией самого субъекта. Поэтому описанный нами процесс воспроизводства нетождественности произведения и критики утверждается и самой институциональной политикой галерей и музеев, которая обеспечивает искусству статус изобразительного через позиционирование и субъективацию субъекта восприятия.

И сама эстетическая теория, и институции современного искусства способствовали вытеснению языка из произведения и, как мы



Александр Синг *Assembly Instructions Lecture*, 2009

заметили ранее, подавлению речи. При этом они преследовали не речь как таковую, но именно речь художника (как иначе мы можем объяснить, например, наличие фигуры экскурсовода?). Не только произведение маркируется тишиной, но и сам художник оказывается если не деинтеллектуализированным (как известно, во Франции существовала поговорка «глуп, как художник»), то, как минимум, немым субъектом или, как сказал бы Пьер Бурдьё, *individuum ineffabile*¹⁷. В истории искусства он — индексный знак, присутствующий в качестве следа, а значит, всегда неприсутствующий, ускользающий, потерянный в игре различий. Художник, необходимый лишь в качестве подписи, имени или автора-функции, изгоняется из «полиса», а смысловой вакуум заполняет критик. Сегодняшние «институциональные обычаи» подразумевают, что кураторы сопровождают выставки серией теоретических лекций для валоризации выбранных тем и произведений, а выступление художника отождествляется с презентацией его собственной практики в присутствии модератора-эксперта (жанр *artist talk*), в чем несложно углядеть патерналистскую снисходительность¹⁸.

Однако ситуация существенно меняется, когда художественный дискурс приобретает форму речи вместо привычного печатного текста. Инсценировка, исполнение дискурса, требующее наличия автора, как будто следует деконструкции Жака Деррида, согласно которой голос уже изначально контаминирован письмом, следом и разбивкой. Именно во время лекций и дискуссий, когда устраняется любая опосредованность тем или иным медиумом, художественное произведение и теоретическая рефлексия объединяются друг с другом благодаря одновременно развертыванию и возможности зрительского соприсутствия и со-восприятия. Инсценировка дискурса как бы высвобождает желание теоретиков быть художниками и желание художников быть критиками.

Упомянутые в начале термины, с помощью которых пытались осмыслить появление речи («педагогический поворот», «новый институционализм», «производство знания» или «дискурсивная выставка»), ограничиваются институциональными рамками анали-

за. Однако художественная речь не сводится к постфордистской дедифференциации труда внутри музея, где образовательный отдел сливается с выставочным. Не определяется она и вторжением дискурса в кураторскую деятельность¹⁹ или же исключительно прогрессивной институциональной политикой. Она является автономным явлением, следующим своим внутренним законам, и рассматривать связку искусство—критика необходимо в отношении участников художественного процесса (говорящий субъект), в ее собственной жанровой специфике (перформативная лекция), а также относительно ее *modus operandi* (дискурсивная интервенция).

Говорящие субъекты

Критик Ирит Рогофф описывает состояние современного искусства понятием *criticality* в противовес анализирующему саму критику пост-структуралистскому *critique*, что знаменует «сдвиг от аналитической к перформативной функции наблюдения и участия», где «смысл не извлекается для чего-то, а скорее имеет место (*takes place*) в настоящем²⁰. В таких практиках знание производится через intersubjectивное взаимодействие с другими и через проникновение в темпоральность того или иного события. Вместо традиционной сферы искусства, четко поделенной между различными функциями, мы видим неразделенное пространство, где, говоря словами Рогофф, мы больше не можем задаться вопросом «что такое художник?», не спросив «что такое теоретик?»²¹.

Многие проекты двухтысячных годов, включая *Unitednationsplaza* Антона Видокле (2006) или *A.c.a.d.e.m.y.* самой Рогофф (2005–2006), которые делали акцент на образовательном аспекте, укладываются в рамки «педагогического поворота». Проект Марии Хлаваевой «Бывший запад» (2008–2014), посвященный целому ряду политических и культурных проблем «после падения Берлинской стены», также основывается на примате лекций, дискуссий, библиотеки, онлайн-архива и публикаций. Однако именно последний съезд, проходивший в Берлине весной 2013 года, концептуально осмысляет и деконструирует институциональные отно-

шения между искусством и критикой. Он не являлся ни выставкой, в рамках которой прошли дискуссии, ни конференцией, в которую для разнообразия включены показы фильмов и перформанс, но он, как определила его сама Хлаваева в духе негативной теологии, «невывставка и неконференция», то есть некая пограничная форма, диалектическое единство теории и практики.

Сама архитектура Дома культур мира, где проходил «Бывший запад», предполагает скольжение и блуждание в запутанной системе углубленных, полузакрытых и закрытых залов, которые держат посетителя в состоянии неопределенности относительно того, какую роль ему следует исполнять: зрителя, слушателя или читателя, — потому что ни один из них не оформлен в виде классического «белого куба», а сама программа мероприятия предполагает постоянное перемещение с места на место. События меняют отношение зрителей и выступающих, при этом пространство визуальных выставок часто оказываются местом для дискуссий, а лекции в конференц-залах прерываются перформативными интервенциями вроде хеппинга Эрнauta Мика, когда зрители в зале после одного из выступлений начали выкрикивать нечленораздельные звуки, «десублимируя» научный дискурс в неартикулированные модуляции голоса.

Бруно Латур, критикуя доминирующие подходы в анализе искусства, в качестве альтернативной модели видит анализ участников в качестве квази-субъектов и квази-объектов²². В случае «Бывшего запада» художественные практики, то есть объекты искусства, не просто перестали быть смысловым центром, но были вытеснены субъектами: художниками и нехудожниками. Участники этой «невывставки-неконференции», можно предположить, являются такими квази-субъектами, которые отличаются предельной изменчивостью — умением превращаться из субъектов в объекты и обратно. Участник дискуссии или автор лекции, реализованной в рамках художественного проекта, постоянно меняет свою роль с произведения искусства на его комментатора, а потому проведение различия между объектом и субъектом становится затруднительным. Именно

так было организовано выступление переводчицы Арианы Бове и теоретика Штефана Новотны, которые сидели в зрительном зале в то время как слушатели располагались на сцене. Особенность «Бывшего запада» заключается в том, что проект разрушает институциональную асимметрию между говорящим и слушающим, между практическим и теоретическим, производя новых, «гибридных» акторов, которые не поддаются традиционной категоризации. Поскольку локализация субъекта становится невозможной, то дискурсивное и фигуральное поля остаются принципиально неразличенными.

В центре художественных проектов, подобных «Бывшему западу», находятся церемониймейстеры, ораторы, дикторы, спикеры, педагоги и философы. Поскольку мы не всегда можем провести четкую грань между художественной и теоретической лекцией, а сам контекст располагает к тому, чтобы выявить перформативные элементы даже в сугубо научной презентации, мы предлагаем объединить всех этих деятелей в фигуре говорящего субъекта или, используя понятие теории Латура, актора говорения. Говорящий субъект — это не просто художник, представляющий и рассказывающий о своей практике в рамках мастер-класса или *artist talk*, но человек, совмещающий в себе художественную, критическую, теоретическую и коммуникативную функции²³.

Говорящими субъектами становятся и внешние агенты, не связанные с искусством, но вошедшие в художественный контекст: например, участвующие в «Бывшем западе» философы Франко Берарди и Маурицио Лаццарато или теоретик Стефано Харни. Согласно Харни, рассуждавшему о своем присутствии в этом контексте, акторы предлагают новые возможности продуктивного риска, подобно менеджерам-консультантам²⁴. Вместо оценки того, что могли бы сделать критики или кураторы (сохраняющие привычную дистанцию между теорией и искусством), акторы как участники экономики риска противопоставляют художественные практики тем факторам, которые обычно не рассматриваются экспертным сообществом, а потому предлагают вообразить новые ситуации, контексты и комбинации. Их присут-



Кьяра Фумаи «Залумма Агра читает Валери Соланс», 2013. Предоставлено Palazzo Gallery

стве подрывает герметичность художественных практик, чье существование во многом держится на лингвистических конвенциях и эзотерическом институциональном дискурсе.

Тем не менее, используя понятие говорящего субъекта, речь которого исключает всякое разделение, мы должны иметь в виду, что, как и в случае теории, отождествляющей себя с искусством, но оставляющей некий эстетический рудимент (пикториализм), лекция художника все-таки отличается от научного доклада. Несмотря на то, что их различия практически полностью растворяются в рамках вышеописанного проекта, мы все равно встречаем то, что мы можем условно назвать «перформативным» элементом, который выявляет жанровую специфику самой этой практики.

Перформативная лекция

Согласно некоторым исследованиям²⁵, генеалогия лекций-перформансов или пер-

формативных лекций ведется от экспериментов 60-х годов (включая *From Culture to Veramusment* Генри Флинта (1963), «21.3» Роберта Морриса (1964) или «Отеля Паленк» Роберта Смитсона (1969–1972)) — хотя ее историю можно продлить и до ранних хеппингов Джона Кейджа или практик футуристов и дадаистов. Однако если раньше лекция была частным экспериментом либо же медиумом художника-концептуалиста (например, практики Йена Уилсона), то сегодня мы можем говорить о ней как о парадигматическом жанре, в котором работает множество «говорящих субъектов»: Хито Штайерль, Уриэль Орлов, Рабия Мруэ, Антон Видокле, Марк Леки, Гийом Десанж, Адриан Хартфилд, Валид Раад, Александр Синг, Сара Пирс, Кьяра Фумаи, Саймон Фудживара, *Bruce High Quality Foundation* и другие.

Говоря об этом жанре, надо иметь в виду, что его название легко может ввести в заблуждение. Так, лекция-перформанс не является всего лишь разновидностью пер-

форманса (иначе мы не смогли бы объяснить ее использование теми художниками, которые не занимаются перформансом). *Перформативная лекция* также не исчерпывается ни перформативами Остина–Серля, ни гендерной перформативностью Джудит Батлер. Однако мы сразу оговоримся, что в рамках этого жанра речь говорящего субъекта строится как набор речевых актов, идентичных реальному действию. Одновременно эти практики рефлексировывают момент конструирования идентичности говорящего, что связывает лекцию с проблематикой гендерной, сексуальной, этнической перформативности²⁶.

Чтобы выявить специфику этого жанра, мы попытаемся определить его через взаимоналожение искусства и критики, которому был посвящен наш исторический экскурс. Прежде всего, перформативной лекции свойственны прозрачность языка (то есть передача смысла через минимальную опосредующую инстанцию) и непрозрач-

ность контекста (то есть важность жеста, ситуативность этой практики). Таким образом, в этих произведениях мы видим форму критики, обращенную как на саму теорию искусства, так и вовне (о чем говорит Харни). Через инсценировку дискурса и парафраз традиционной лекционной ситуации, типичной для музеев и академий, большинство художников, работающих в этом жанре, критикуют дискурс искусствознания. Так, например, куратор и критик Гийом Десанж, который лишь в контексте лекций выступает в качестве художника (что подтверждает актуальность понятия «говорящий субъект»), критикует традиционную линейную историю искусства, представляя ее в конспирологических, абсурдистских или же параноидальных нарративах.

Одновременно иллюкативная сила высказывания подчеркивает непрозрачность, «материальность» медиума этой практики, где акустическая форма произведения создается, используя выражения Шкловского, «сво-



Эрншт Мик. Без названия, 2013. Предоставлено Haus der Kulturen der Welt

еобразным балетом органов речи» или «артикуляционным жестом»²⁷ и, более того, расширяется за счет драматизации всего тела исполнителя или же участия помощников, которые визуализируют речь своими действиями. В частности, ассистентка Дессанжа Александра Делаж в лекции «Знамения и чудеса» (2009) выстраивает композиции на прозрачном экране, а в «Истории перформанса за 20 минут» (2008–2014) имитирует канонические работы XX века, принимая различные аутентичные позы. Таким образом, художники, работающие в жанре перформативной лекции, акцентируют и осмысливают собственное телесное присутствие, показывая, что в речевой деятельности «участвуют не только так называемые органы речи (гортань, рот и нос), но также почти все попеременнополосатые мышцы»²⁸.

Еще один вектор отношения критики и искусства, заложенный в этом жанре, проявляется во взаимосвязи фиктивного, субъективного художественного нарратива с ригидностью объективного, научного, теоретического подхода. С одной стороны, мы видим фигуру рассказчика, подобную той, что была описана Вальтером Беньямином на примере Николая Лескова. Рассказчик, согласно Беньямину, «черпает свой материал из своего собственного опыта или опыта описанного» и «превращает его в опыт тех, кто слушает историю»²⁹. Так, например, Уриэль Орлов, автор перформанса «Памятная записка» (*Aide-Moire*), рассказывает о своем впечатлении от поездки в постсоветскую Армению, вплетая в критический дискурс автобиографический элемент. Беньямин также утверждает, что проза, то есть письмо, является аналогом живой речи, которую он в духе западной метафизической традиции связывает с глазами и руками — то есть ныне утраченным перформативным искусством, которое пытаются воспроизвести художники. Руки и глаза так важны для философа, потому что они непосредственно удостоверяют наличие, то есть со-присутствие рассказчика в настоящем моменте, его открытость для слушателя: «тот, кто слушает историю, пребывает в обществе рассказчика, даже тот, кто читает, тоже отчасти находится в обществе». Именно об этом говорит сам

Орлов, объясняя свой отказ от документации лекций: «то, что меня интересует, это переживание, которое связано с эфемерностью и памятью (вместо того чтобы быть нанесено на записывающий медиум)»³⁰.

С другой стороны, художники воспроизводят атрибутику лекционной ситуации, сохраняя всю структуру искусствоведческой лекции: представления о телеологии, линейности, казуальности, влияниях и заимствованиях, хронологии, социально-экономической детерминированности определяют и структурируют их выступление (это мы можем наблюдать как у Орлова, так и в других работах, в особенности у Дессанжа). Однако несмотря ни на что «художественная субстанция», которая создается благодаря субъективности и интересубъективности этого жанра, выходит на передний план: формальность теоретически обоснованного высказывания подрывается сонорностью, аурачностью и перформативностью.

Дискурсивная интервенция

Как замечают некоторые теоретики, пространство современной массовой культуры характеризуется ее тотальным очищением от языка³¹. В результате перенасыщения визуального поля благодаря различным медиа изображения не могут или просто не успевают подвергнуться интересаматическому переводу и не позволяют сформировать пространство критической рефлексии, дискурса и диалога. То же самое мы можем сказать и о некоторых проявлениях современного искусства, кураторства или музейной деятельности, которые вытесняют языковые практики. Одним из способов подрыва этой ситуации можно назвать дискурсивную интервенцию.

Как и понятие «авангард», присвоенное художниками и теоретиками, термин «интервенция» несет в себе милитаристские коннотации. Интервенция может быть как военным, экономическим или дипломатическим вмешательством, так и стратегией вмешательства государства в свой собственный рынок. Дискурсивная интервенция может следовать как второй (перформативные лекции), так и первой модели.

Под дискурсивной интервенцией Рогофф понимает «вторжение в процесс, не позво-

ляющее завершить, не позволяющее неизбежно закончить его производством вещей»³². То есть интервенция в ее прочтении предполагает паузу, отсрочку, промедление или даже заминку, необходимые для размышления, а также возможность бесконечного растяжения этой паузы. Дискурсивную интервенцию можно рассмотреть не как тему, субстанцию или концепцию искусства, но как *операцию*. В качестве таковой она не просто сопротивляется визуальности, но подрывает саму бинарность оппозиции *anthesis* и *noesis*, концептуального и оптического, говорящего и молчащего, субъектного и объектного, практического и теоретического. Она смещает границы устоявшихся категорий и нарушает таксономический порядок: ее насилие исходит не из смысла, но из самого акта произнесения, в результате чего иерархические асимметричные структуры открываются для гибридизации³³.

Сходную модель интервенции, описывающую вторжение левой идеологии в неолиберальные буржуазные институты, мы можем встретить в эссе Екатерины Деготь «Восстание против гамбургеров»³⁴. Внутри таких консервативных или либеральных институций художественные проекты сохраняют собственную организацию, публично отрицая наличие «партии внутри партии», чтобы донести левую повестку до умеренно настроенных участников. Поэтому создаваемая ими «заминка» открывает пространство для рефлексии, артикуляции и дезартикуляции. Результатом такого вмешательства оказывается не просто отождествление визуального и вербального, но внедрение «дискурсивности», то есть, перефразируя Мишеля Фуко, установление «некой бесконечной возможности дискурсов» и правил образования других текстов внутри массовой культуры, кураторства или нерелективных художественных практик³⁵.

Таким образом, дискурсивную интервенцию можно рассмотреть не только как формальную трансформацию, но также и в политическом измерении. Дискурсивная интервенция позволяет объекту, субъекту или ситуации, на которые она направлена, обрести язык. Она осуществляет точечную и постепенную коммунизацию выставочных про-

странств, переводя их из капиталистического медиума чисел (для которого важнее всего посещаемость и самоокупаемость) в коммунистический медиум языка и говорения — освободительная дезартикуляция гегемонистского дискурса и «право на определение своей судьбы»³⁶.

В современном российском контексте — в ситуации атрофии критического мышления и так называемого «русского маккартизма», насаждения неолиберального спектаклярного подхода к искусству, а также в отсутствие системного художественного образования (обучающего разве что производить эзотерический дискурс) — идея дискурсивности Фуко оказывается большим, нежели чем простой аналогией³⁷. Такого рода интервенции критического дискурса — точечные и нематериальные процессы — оживляют мертвенные, немые институты, погрязшие в постсоветской бюрократии либо кооптированные машинами зрелищности. В этом контексте можно вспомнить дискуссионные проекты последних трех лет, такие как «Аудитория Москва» (2011), «Педагогическая поэма» (2012), *E-flux Time/Food* (2012), каждый из которых в той или иной мере стремился разрушить оппозиции внутри иерархических асимметричных структур.

Проект «Педагогическая поэма», инициированный Арсением Жиляевым и Ильей Будрайтским и проходивший в историческом музее «Пресня», являлся именно такой интервенцией в художественный процесс, приостанавливающей и откладываяющей его завершение. Выставка начиналась не с экспозиции, но с серии выступлений теоретиков и художников, а также с заседаний группы по чтению Маркса. Все это длилось около полугода. Наиболее показательным в этом контексте были экскурсии Будрайтскиса, которые представляли собой своеобразную «эстетику сопротивления» или контргегемонистское прочтение нарративных конструкций и дискурсивной формации музея. Они создавали ситуацию, в которой невозможно было мыслить объект вне этой операции: говорящий субъект переставал быть некой приставкой или к экспонату (как это было бы в случае обычной экскурсии или экспликации), возникала некая их общая ситуация.



Уриэль Орлов *Aide Mémoire*, 2010. Фото: Михаил Карикис

Дискурсивная интервенция как радикальная форма речи — это насильственное создание дискурсивных связей и спаек между теми сферами, которые до сих пор по той или иной причине находились по разные стороны охраняемых ограждений. Это экспроприация экспроприированного языка и речи, вторжение в молчаливый монолит визуального и вскрытие в нем дискурсивных, коммуникативных, познавательных и эмансипаторных потенциалностей.

Таким образом, проделав путь от говорящего субъекта к перформативной лекции, мы можем рассматривать их в качестве агента и жанра дискурсивной интервенции, направленной внутрь самого искусства и выявляющей имманентную диалектику искусства и теории. Одновременно с тем дискурсивная интервенция оказывается направленной и наружу, где искусство как авангардная

практика, преодолевающая институциональные границы, создает пространство для критической рефлексии.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Вирно П.* Грамматика множеств. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 113–115.

² См., например: *Фаркухарсон А.* Новые институциональные обычаи // ХЖ, № 88, 2013

³ Это термин используют организаторы одноименной конференции Пабло Хугуэра и Джейм Элкинс, однако понимают его более широко: как любую речь, связанную с искусством. См.: <http://www.moma.org/visit/calendar/events/11844>.

⁴ См., например: *Шейх С.* Talk Value: культурная индустрия и экономика знания // <http://theoryandpractice.ru/posts/8668-talk-value-cultural-industry-and-knowledge-economy>.

⁵ Питер Осборн предлагает фундаментальную критику эстетики в своей последней книге:



Гийом Десанж «История перформанса за 20 минут», 2010

Osborne P. *Anywhere and Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013.

⁶ Sontag S. *The Aesthetics of Silence* // http://opasquet.fr/dl/papers/Sontag_Aesthetics_of_Silence_2006.pdf.

⁷ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 160.

⁸ Owens C. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkley: University of California Press, 1994. P. 41. Оуэнс в своем эссе, вышедшем за пять лет до перевода книги П. Бюргера «Теория авангарда», оперирует категорией постмодернизма, но мы будем использовать термин «неоавангард».

⁹ См., например: Деготь Е. Эстетическая революция культурной революции, или Концептуальный реализм // <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9412.php>: «Эстетическое любование, в искусстве XIX века неразрывно связанное с гипотетическим актом приобретения в личное пользование, оказывалось в корне подорвано; произведение вписывалось в другой контекст, связанный прежде всего с вербальным обсуждением».

¹⁰ Следует также отметить, что переход искусства от патронажа к свободному рынку и зарождение (буржуазной) публики в XVIII веке приводит к возрастающей специализации в области искусства. Чтобы амортизировать столкновение с абстракцией капитала, формирующаяся система искусства была вынуждена доверить группе «дипломированных» писателей общение со зрителем.

¹¹ Например, фильм Бориса Гройса *Thinking in Loop*.

¹² Левинас Э. *Избранное: Трудная свобода*. М.: РОССПЭН, 2004. С. 601

¹³ Harrison C. *Think Again in Art and Text*. London: Black Dog Publishing, 2009. P. 22–23.

¹⁴ То, что Краусс и Буа называли Краусс батайевским термином «бесформенное». См.: Bois Y-A., Krauss R. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone, 1997.

¹⁵ Если Мишель Фуко указывал, что в западной живописи до XX века господствовал принцип, утверждающий отделенность пластической репрезентации от лингвистической референции: «[...] вер-

бальный знак и визуальная репрезентация никогда не даны одновременно. Всегда некий порядок иерархизирует их, идя от формы к дискурсу или от дискурса к форме» (Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1990. С. 38).

¹⁶ Lyotard F. *Discourse, Figure*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. P. 205–207.

¹⁷ Bourdieu P. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 1996. P. XVII.

¹⁸ Современное искусство воспроизводит такие отношения благодаря «стражам у дверей», то есть целому ряду категорий, охраняющих границу между теорией и практикой. Понятия «экспрессии», «творца» или «невыразимости искусства», которые до сих пор можно встретить в искусствоведении, оберегают как само произведение, так и художника от участия в речевом производстве.

¹⁹ Так Саймон Шейх критикует понятие «дискурсивной выставки», потому что любая выставка структурируется и определяется языком. См.: Шенталь А., Шейх С. Современное искусство — это место изгнания политики // <http://theoryandpractice.ru/posts/6823-saymon-sheykh-sovremennoe-iskusstvo—eto-mesto-izgnaniya-politiki>.

²⁰ Rogoff I. *Academy as Potentiality* // Rogoff I., Esche C. (eds.) *A.C.A.D.E.M.Y.* Berlin: Revolver, 2006.

²¹ Rogoff I. *What Is a Theorist?* // Elkins J., Newman M. (eds.) *The State of Criticism*. New York: Routledge, 2008. P. 98.

²² Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. С. 327–328.

²³ Например, можно упомянуть перформативную лекцию Хито Штайерль «Мне снился сон», которая формально была представлена в качестве доклада с иллюстрирующей презентацией, но в ретроспективе художницы, проходящей в ICA в марте–апреле 2014 года, она была включена в число работ.

²⁴ Harney S. *Logistical Infrastructures and Algorithmic Institutions* // <http://www.formerwest.org/DocumentsConstellationsProspects/Contributions/LogisticalInfrastructuresandAlgorithmicInstitutions>.

²⁵ Например: Frank R. *When Form Starts Talking: On Lecture Performances* // <http://www.afterall.org/journal/issue.33/when-form-starts-talking-on-lecture-performances.1>.

²⁶ В частности одна из возможных форм их анализа — деконструкция субъекта знания или университетского дискурса через субверсию фигуры профессора, который является белым гетеросексуаль-

ным мужчиной, что так или иначе рефлексивируется Андреа Фрэзер, Кьярой Фумаи и Bruce High Quality Foundation.

²⁷ См. эссе Шкловского «Литература и кинематограф». В этом смысле интересна лекция-перформанс Роберта Морриса «21.3», который воспроизводил запись лекции Эрвина Панофского движением губ, не попадая в такт.

²⁸ Цит. по: Деррида, Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. С. 183.

²⁹ Беньямин В. *Рассказчик* // Маски времени. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 389.

³⁰ Из беседы с автором.

³¹ Kluge A., Negt O. *Public Sphere And Experience: Toward An Analysis Of The Bourgeois And Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993; Flusser V. *Post-History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013; Roberts J., Diedrichsen D. *Surplus Desire* // <https://www.youtube.com/watch?v=RZglrJfFls>.

³² Ирит Рогофф использовала этот термин во время дискуссии «Дискурсивные художественные практики после Artist Placement Group», прошедшей в галерее Raven Row, Лондон, октябрь 2012.

³³ Я использую это выражение по аналогии с «бесформенным» Буа и Краусс.

³⁴ Дерготь Е. *Дневник Time/Food-2: Восстание против гамбургеров* // <http://os.colta.ru/art/events/details/37250/>.

³⁵ См. Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Магистериум — Касталь, 1996.

³⁶ Гройс Б. *Коммунистический постскриптум*. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2007. С. 7–15. Мы не разделяем пессимизм Гройса, который считает, что любая критика при капитализме невозможна, так как производится на другом языке. Если бы критика была невозможна, то не было бы и коммунистических революций.

³⁷ Как известно, французский философ использовал этот термин для описания тех изменений, которые привнесли в науку Маркс и Фрейд, сделавшие возможным создание новых текстов, то есть ту самую традицию современной критической теории, которая игнорируется русскими университетами и художественными институтами.

Андрей Шенталь

Родился в 1988 году в Москве.

Художественный критик.

Живет в Москве.

Людмила Воропай

«Художественное исследование» как симптом: о месте художника в «КОГНИТИВНОМ КАПИТАЛИЗМЕ»

В позднекапиталистическом обществе проекты исторического авангарда реализуются со знаком минус. Исходя из опыта ложной деавтономизации искусства, стоит задаться вопросом, желательно ли вообще снятие автономного статуса, и не обеспечивает ли разрыв между искусством и жизненной практикой пространство свободы, внутри которого мыслимы альтернативы существующему положению дел.

П. Бюргер. Теория авангарда

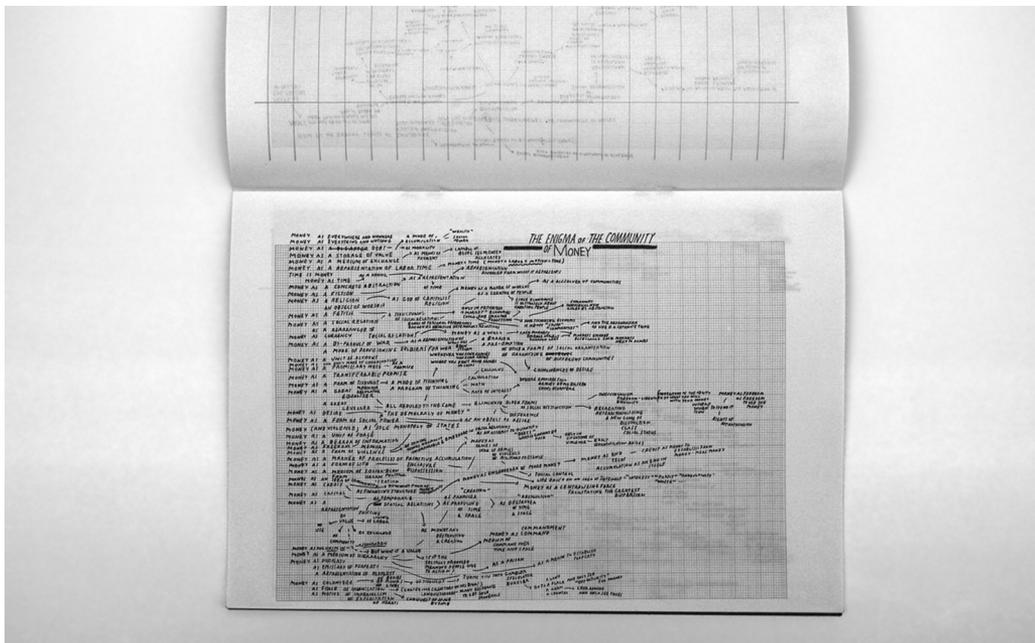
Вялотекущая деавтономизация

В последнее десятилетие дискуссии на тему «художественного исследования» (*artistic research*) и «искусства как производства знания» (*art as knowledge production*) заполнили как художественно-критическую периодику, так и академическую искусствоведческую литературу. С начала нулевых было проведено бесчисленное количество симпозиумов, конференций, выставок и семинаров, посвященных этой проблеме¹. Появились не только отдельные грантовые программы, финансирующие «художественно-исследовательские» проекты, но и целые институты, арт-резиденции, периодические издания и прочие институциональные образования, программно позиционирующие себя как центры проведения «художественных исследований»².

В достаточно короткое время концепции «художественного исследования» и «искусства как производства знания» обрели характер нормативной институциональной парадигмы в системе высшего художественного образования Великобритании, Австралии и Канады. По мере проведения реформ в рамках так назы-

ваемого Болонского процесса³ концепция «художественного исследования» стала играть заметную роль также в художественном образовании Германии, Австрии, Нидерландов, Швеции и ряда других европейских стран. А поскольку большинство производителей и трансляторов художественно-критического и теоретического дискурса в той или иной степени задействованы в сфере академического образования, то обсуждение проблем и перспектив «художественного исследования» постепенно заполнило практически все имеющиеся на сегодняшний день дискурсивные площадки системы искусства.

Разделяя во многом справедливую критику данной тенденции как очередного проявления необходимости подстраиваться под культурно-политическую конъюнктуру посредством создания и тиражирования новых конъюнктурно-конформных «измов» и концепций, давайте все же попытаемся разобраться в сути, причинах и, главное, возможных последствиях этого явления для художественной практики в целом. Тем более что при ближайшем рассмотрении концепция «художественного исследования» представляется крайне симптоматичным выражением очередного «кризиса идентичности» современного искусства, привычно понимаемого нами в качестве своеобразного «продукта распада» модернистского художественного проекта. И кризис этот вызван не только очевидными экономическими проблемами и сокращением объемов финансирования художественной сферы, порожденными, в свою очередь, коллапсом «государства всеобщего благоденствия» и неолиберальной культурной по-



литикой последних десятилетий. Не в меньшей степени данный кризис является кризисом концептуальным и идеологическим, когда ни художественная теория, ни художественная практика оказываются не в состоянии предложить никакого внятного переосмысления роли и места искусства в новых политических, экономических, социокультурных и, что немаловажно, технологических реалиях.

В условиях подобного идейного вакуума постепенная экспансия парадигмы «художественного исследования» и «производства нового знания» на всю сферу высшего художественного образования, а тем самым и на институциональное пространство профессионального художественного производства, повлечет за собой не просто смену дискурса социальной легитимации современного искусства, но и программный отказ от автономии искусства, которая, начиная с XIX века и по сегодняшний день, лежит в основе нашего понимания искусства.

Клиническая картина

Если попытаться найти некий общий знаменатель многочисленных определений и толкований понятия «художественного исследова-

ния» и непосредственно связанной с ним концепции «искусства как производства знания», то лежащую в их основе идею можно сформулировать следующим образом: актуальная художественная деятельность понимается прежде всего как некая особая форма порождения и распространения «критического знания» о различных социальных, политических, экономических и культурных аспектах жизни современного общества. Порождение и распространение «критического знания» осуществляется в ходе исследовательской работы, проводимой художником. Тем самым процесс проведения исследования, по сути, приравнивается к художественному процессу, а исследовательская деятельность художника становится самоцелью, поскольку в контексте современных художественных практик исследовательская деятельность обладает своего рода приоритетом по отношению к созданию произведения искусства в привычном его понимании. Начиная с 60-х критическая теория искусства рассматривает само произведение в первую очередь как рыночный товар, поэтому художественный процесс, который не предполагает реализуемого на рынке конечного продукта, интерпретируется как жест освобождения от

капиталистической логики и сопротивления рыночным механизмам.

Используемые для обозначения этих процессов и практик термины «художественное исследование» и «производство знания» обозначают главным образом процесс сбора и (ре)комбинации различных данных и фактов на ту или иную тему, а также своего рода «информационный дизайн» и создание пространственного и медийного «интерфейса» для презентации этих данных в выставочном и других контекстах. Так, например, как «художественное исследование» позиционируют себя многочисленные (и крайне востребованные, особенно в рамках различных биеннале) проекты, представляющие собой своеобразные аудиовизуальные приложения к гендерным, пост-колониальным и прочим исследованиям и активно эксплуатирующие для этого экспозиционную эстетику постконцептуализма.

Несмотря на повсеместное использование понятий «художественное исследование» и «производство знания», в большинстве случаев остается совершенно непроявленным, что же именно понимается под «исследованием», «знанием», его «производством» и что в нем, собственно говоря, «критического». Подобная семантическая размытость этих понятий ведет не только к несоразмерным ожиданиям от «художественно-исследовательских» проектов, но и к содержательной инфляции самих концепций «художественного исследования» и «искусства как производства знания» и к их постепенному превращению в культурно-политические пароли.

Анамнез

Анализируя историю появления парадигм «художественного исследования» и «производства знания» в современном художественном контексте, американский искусствовед Джеймс Элкинс назвал их «искусственным импортом из бюрократической терминологии» британских университетов⁴. Само же их возникновение в недрах британской академической системы он объясняет сугубо экономическими причинами, а именно тем обстоятельством, что в университетах Соединенного Королевства объемы финансирования факультетов и количество преподавательских ставок напрямую зависят от количества студентов в

рамках той или иной учебной программы. При этом количество студентов бакалавриата играют крайне незначительную роль, студенты магистратуры (*MA students*) ценятся чуть выше, а наибольшее значение имеет количество аспирантов (*PhD students*). Факультеты искусств⁵, для того чтобы воспользоваться этими возможностями, должны были перейти на стандартизированный язык академической бюрократии и начать участвовать в процессе «приращения знания посредством проведения новых исследований»⁶. Основным критерием оценки эффективности работы факультетов и проводимых там исследований является количество опубликованных сотрудниками факультета статей, монографий, докладов на конференциях и т.д., измеряемых общим количеством страниц и печатных знаков.

Таким образом художественные факультеты, для того чтобы получить доступ к финансированию, должны были активно изображать исследовательскую деятельность, не особо задаваясь вопросами ее содержательности и целесообразности. Результатом стало появление аспирантских программ для художников (так называемых *artistic PhD* и *DCA-Doctorate in Creative Art*) и введением в обиход терминов *practice-based research*, *creative practice research* и, наконец, *artistic research*.

Иными словами, введение в художественно-академический дискурс термина «исследование» изначально преследовало исключительно административно-тактическую цель: сделать эти программы совместимыми с формальными университетскими требованиями к академическим *PhD* в других дисциплинах⁷. В свою очередь, это привело к массовому формальному (псевдо)онаучиванию художественной деятельности и к порой недостаточно отрефлексированному импорту различных теоретических дискурсов и конвенциональных академических форм текстопроизводства.

На практике большинство диссертаций, написанных художниками в рамках этих программ, представляют собой расширенный вариант традиционного дипломного проекта в западных художественных вузах, состоящего из практической части, то есть художественного проекта непосредственно, и сопроводительной теоретической текстовой части, в которой разбираются проблемы, связанные с

темой художественного проекта или используемыми для его реализации технологиями и медиа, проводятся тематически релевантные экскурсии в историю и теорию искусства и т.д. Некоторые диссертации, в особенности защищенные на каких-нибудь «факультетах новых медиа», напоминают скорее техническую документацию к работе и используемому в ней программному обеспечению, чем привычные диссертации в гуманитарных дисциплинах. Все это, разумеется, не может не вызывать критики уровня и качества проводимых в таких работах «исследований».

Тем не менее, подобные проблемы несколько не препятствовали превращению художественного исследования в ключевую концепцию образовательной политики в сфере высшего художественного образования не только в Великобритании, но и во многих других странах. Концептуализация художественной практики как «производства знания» и «исследовательской деятельности» так или иначе выполняет функцию теоретического обоснования нелиберальных реформ в системе художественного образования, предлагая интерпретацию художественной деятельности как потенциально «общественно-полезной», а значит, легитимной с точки зрения необходимых финансовых инвестиций.

Не последнюю роль в этом процессе играет непрерывное создание новых «образовательных циклов» в системе художественного образования вроде уже упомянутых *PhD*-программ для художников. Политэкономическая функция таких нововведений достаточно очевидна и состоит в расширении возможностей занятости для «производителей художественной продукции» как в качестве обучающихся, так и в качестве обучающихся, особенно ввиду отсутствия для них других перспектив трудоустройства в сегодняшних экономических реалиях.

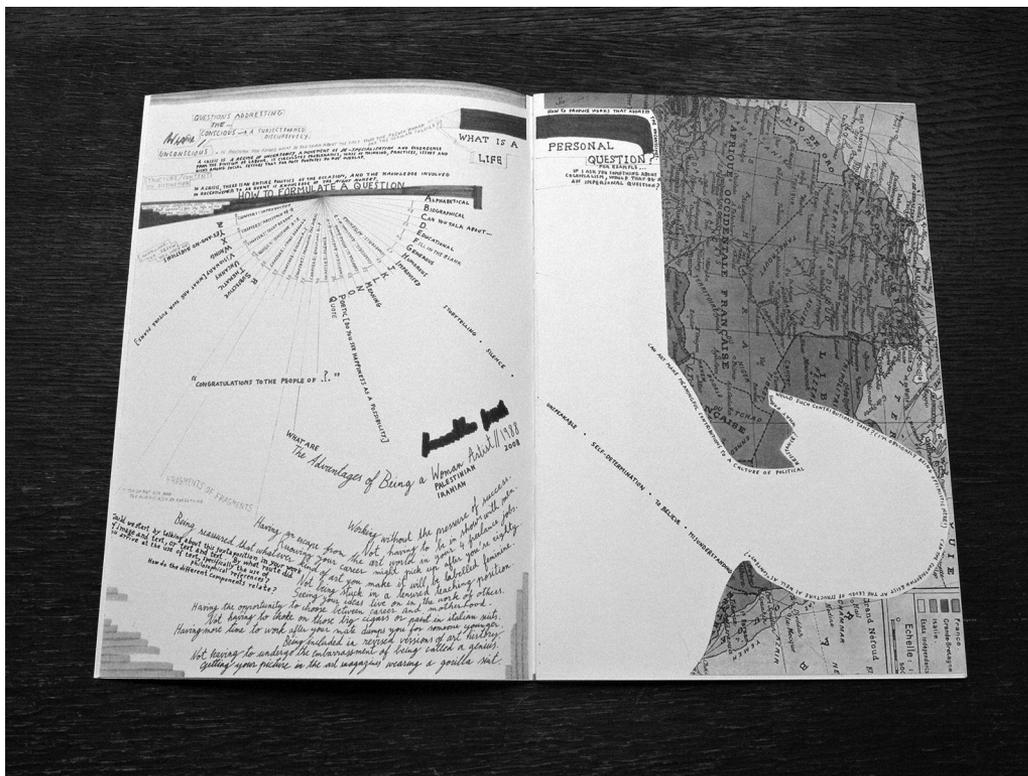
Неолиберальная идеология и сопровождающая ее риторика «инновационности» являются неотъемлемой частью различных институциональных программ и постановлений. Так, например, совместная Декларация европейских министров высшего образования, подписанная в Болонье в июне 1999 года и давшая начало и название пресловутому Болонскому процессу, поставила задачу сделать Европейский Союз крупнейшей в мире «экономикой

знаний» с помощью «инноваций» в системе образования, проведения различных «исследований» и поощрения «креативности»⁸.

Непременная «общественная польза» художественно-исследовательской деятельности включается в сами нормативные институциональные определения того, что следует считать «исследованием» в художественном контексте. Например, английская Оценочная комиссия при Совете по финансированию высшего образования (*Research Assessment Exercise (RAE) of the Higher Education Funding Council for England (HEFCE)*) определяет «практическое исследование» (*practice-based research*) в сфере перформанса, дизайна и медиа как «оригинальное исследование, предпринятое с целью обретения знания и понимания» и предлагает следующую его трактовку: «Оно [практическое исследование] включает работу, напрямую связанную с коммерческими и промышленными нуждами, а также с потребностями публичного сектора; [...] экспериментальное использование существующих знаний для создания новых или существенно улучшенных материалов, приспособлений, продуктов и процессов, включая дизайн и конструирование»⁹.

От сайенс-арта к сыанс-брют: портрет художника как хобби-ученого

Такого рода открытые попытки не только фактической, но и программной инструментализации художественной деятельности ожидаемо вызывают крайне неоднозначную реакцию со стороны самого художественного сообщества. Импорт парадигмы художественных исследований часто встречает весьма активное неприятие в немецких художественных вузах, исторически ведущих свое происхождение от придворных художественных академий и сумевших сохранить некоторую автономию. В отличие от англосаксонской системы, художественные вузы в Германии являются, за редким исключением, отдельными институтами, а не факультетами или другими структурными единицами университетов, а значит, они в гораздо меньшей степени нуждаются в переводе своих учебных программ на унифицированный междисциплинарный язык академической бюрократии. В то же время, в



условиях постоянного сокращения бюджета и преподавательских ставок использование неолиберальной риторики художественных исследований и искусства как производства знания порой становится вопросом экономического выживания академических художественных институций. Внедрение этих программ предполагает развитие сотрудничества с научными институтами и совместные «исследовательские» проекты, в которых художественные институты заинтересованы в гораздо большей степени, чем научные. Так возникает еще одна культурно-политическая мантра последнего десятилетия — «взаимодействие искусства и науки», на «международном английском» встречающаяся в таких вариациях как *Art Science Interaction*, *Art Science Collaboration*, *Science-Art* и т.п.

Искренний интерес к новейшим научным достижениям, темам и исследовательским методам удачно сочетается в этом случае со здоровым прагматизмом. Интеграция худо-

жественной теории и практики в структуры финансирования научных исследовательских институтов сулит хоть какое-то, пусть и незначительное, количество рабочих мест и грантовых программ, в то время как скепсис и критическая позиция грозят обернуться крайне непродуктивным с карьерной точки зрения ресентиментом.

В этой связи подтверждает свою актуальность известный тезис из «Диалектики просвещения» о необходимости сделать науку и искусство «совместно администрируемыми» (*gemeinsam verwaltbar*)¹⁰. Эта необходимость «совместного администрирования» существенно определяет всю европейскую культурную политику, начиная с самого момента ее возникновения как некой целенаправленной программной деятельности. Неизменная, еще в десятой книге «Государства» сформулированная Платоном утилитаристская установка, согласно которой право искусства на существование определяется, прежде всего,

его общественной пользой, играет в этом процессе ключевую роль. Поскольку польза наук, за исключением разве что наук гуманитарных, в сегодняшнем обществе не подвергается сомнению, то и искусство, для того чтобы обрести социальную легитимность, должно или пытаться стать наукой, или делать вид, что пытается, или, в крайнем случае, демонстрировать свою истинное или мнимое стремление стать таковой.

Несмотря на некоторое количество действительно интересных с эстетической и концептуальной точки зрения работ, создаваемых и демонстрируемых в контексте «взаимодействия науки и искусства», большая часть продукции под вывеской сайенс-арт, био-арт и т.д. состоит из эпистемологически наивных, иллюстративных проектов, которые предлагают некий аудиовизуальный, тактильный и прочий «инфо-дизайн» для презентации различных научных проблем и разработок. Подобного рода проекты, по сути, просто-напросто продолжают старую добрую традицию популяризации науки, используя при этом риторику «приращения знания» посредством «художественного исследования» и претендуя на статус самостоятельного художественного высказывания.

В отличие от «взаимодействия науки и искусства» в 50-е и 60-е годы, когда многие участники этого процесса (такие, как Фрэнк Малина, Герберт Франке, Майрон Крюгер и другие) были профессиональными учеными, создававшими в статусе хобби-художников своего рода «технологический *ар брют*», сегодняшние представители направлений, известных как сайенс-арт и био-арт (например, Эдуардо Кац, Стеларк, Джо Дэвис), являются профессиональными художниками, активно играющими роль хобби-ученых и реализующими при этом проекты, которые, по аналогии с *ар брют*, можно было бы обозначить как «сянс брют»¹¹.

«Производство знания» как «экстенсивное говорение»¹²

Рассмотренные выше тенденции неоднократно становились предметом критического анализа. Особое внимание при этом уделялось разбору их политэкономических и идеологических предпосылок и импликаций.

Возникновение концепции художественного исследования, а также ее превращение в нормативную институциональную парадигму интерпретировалось прежде всего как культурно-политически форсированное встраивание искусства в оперативное поле когнитивного капитализма, ведущее к формированию новой конъюнктуры на неолиберальном рынке высшего образования¹³. Некоторые критики указывали на опасность растущей инструментализации художественной деятельности и предупреждали об угрозе потери автономии — как фактической, так и дискурсивной.

Сходным образом критиковали и концепцию «искусства как производства знания», понимаемую как один из инструментов, с помощью которых современные художественные практики концептуально апроприируются и встраиваются в политэкономическую матрицу экономики знаний, постфордизма и нематериального производства, в рамках которых само знание индустриализируется, экономизируется и превращается в рыночный товар¹⁴.

Сквозь призму подобного рода критики можно интерпретировать и другие актуальные художественные тенденции и формы деятельности. Например, такие активно обсуждаемые в последние годы концепции и практики, как «не нацеленное на результат производство» (*open-ended production*), «образовательный поворот» (*educational turn*)¹⁵, «самоорганизованные образовательные инициативы» (*self-organized pedagogies*) и многие другие являются следствием сложившейся в настоящий момент политэкономической данности современного искусства, отражающей общие изменения основополагающих экономических структур и механизмов, а также форм общественного производства.

Еще недавно столь превозносимая дематериализация художественного производства и связанная с ней надежда избежать коммодификации произведений искусства, то есть их неизбежного превращения в рыночный товар, привычно завершились тем, что эти новые практики обрели рыночную стоимость в рамках системы экономики знаний¹⁶.

Популярные сегодня «дискурсивные форматы», представляющие собой смесь народ-

ного университета, кружка «Сделай сам», выездного семинара, избы-читальни, передвижной выставки и кинолектория, кокетливо отвергают традиционные жанровые определения, заменяя их новыми более объектаемыми обозначениями вроде «момента знания» (*event of knowledge*)¹⁷ и т.п. Таким образом привычная тусовка как базовая форма жизнедеятельности художественного сообщества окончательно становится профессиональным институциональным жанром и регламентированным пространством «экстенсивного говорения», которое, по сути, и является основной формой «производства знания» в современном искусстве.

Не в последнюю очередь по этой причине уже упомянутый выше Джеймс Элкинс иронично заметил в одной из своих статей, что «слова вроде «исследование» и «знание» можно использовать в административных документах, но их лучше избегать в серьезных текстах»¹⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Детальный обзор публикаций и институциональных инициатив в этой области предлагается в статье Тома Холерта «Искусство как исследование: Анатомия одной конъюнктуры», см.: *Holert T. Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur // Texte zur Kunst*, № 82, 2011. См. также: *Hlavajova M., Winder J., Choi B. (eds.) On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*. Utrecht: BAK, 2008; *Sicodi A. (ed.) Private Investigations: Paths of Critical Knowledge Production in Contemporary Art*. Künstlerhaus Büchsenhausen, 2011.

² См. журнал *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods* (<http://www.artandresearch.org.uk/>).

³ Процесс унификации и стандартизации систем высшего образования стран Европы, активно критикуемый за разрушение национальных образовательных традиций, неолиберальную направленность реформ и принятие во внимание специфики отдельных дисциплин и направлений. См.: <http://www.ehea.info/>.

⁴ *Elkins J. Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*. New York, 2009. P. 111.

⁵ *Studio art departments* — в англоязычных странах название художественных факультетов, предлагающих, в отличие от традиционных факультетов изобразительных искусств, учебные курсы и программы по различным видам современного искусства от

скульптуры и живописи до перформанса и медиаарта, то есть всем тем, которые создаются в художественной мастерской (*studio*).

⁶ *Elkins J.* Op. cit.

⁷ Ibid.

⁸ См.: http://www.ehea.info/Uploads/Declarations/BOLOGNA_DECLARATION1.pdf; также см.: *Wainwright C. The Importance of Artistic Research and its Contribution to 'New Knowledge' in a Creative Europe* на сайте European League of Institutes of the Arts Strategy Paper (<http://www.elia-artschools.org/>)

⁹ Цит. по: *Nieveen N. (ed.) Educational Design Research*. London, 2006. P. 126.

¹⁰ *Adorno T., Horkheimer M. Dialektik der Aufklärung // Adorno T. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1981. Bd. 3. S. 34.

¹¹ Подробнее на эту тему см.: *Voropai L. Von der Science-Art zur Science-Brute: Zur Diskursgeschichte und Ideologie der künstlerischen Forschung // Campo A. de., Hentschel U. u.a. (Hg.) play:test — Versuche über die Kunst des Experimentierens*. Berlin: Revolver, 2013.

¹² В данном разделе используется фрагмент статьи, опубликованной в каталоге специального проекта 5-й Московской биеннале современного искусства «Выбирая маршрут». См.: *Voropai L. Искусство как производство знания: Artistic Research и культурная политика неолиберализма // Соколов А. (ред.) Выбирая маршрут*. Москва, 2013. С. 212–213.

¹³ См.: *Holert T. Art in the Knowledge-based Polis // E-flux*, № 3, February 2009.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ К проблеме «образовательного поворота в кураторской практике» см.: *Rogoff I. Turning // E-flux*, № 0, November 2008.

¹⁶ См.: *Sheikh S. Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research // Art & Research*, vol. 2, № 2, Spring 2009.

¹⁷ <http://www.formerwest.org/Front>

¹⁸ *Elkins J. Afterword: On Beyond Research and New Knowledge // Macleod K., Holdridge L. (eds.) Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*. London, New York: Routledge, 2006. P. 247.

Людмила Воропай

Родилась в 1975 году.

Философ, теоретик и критик современного искусства.

Живет в Берлине.



Школа вовлеченного искусства. Сцена из учебной пьесы «Быстрее! Острее! Аппетитнее!», Москва, 2014

Дмитрий Виленский

О необходимости Школы

**Как становятся художником?
Зачем становиться художником?**

Что сегодня является искусством и какую роль оно играет в обществе?

На эти вопросы невозможно ответить. Единственный возможный ответ — это организация новой Школы, места, где заново формируются протоколы встречи поколений художников и где они вместе могут попытаться понять, что происходит с искусством и субъективностью художника.

Чего ждать от художественной школы?

В первую очередь, не питать иллюзий насчет той убогой ситуации, в которой находится современное искусство сегодня. Любая Школа — если это не бюрократизированная академия, основанная на возгонке разнообразия подходов, и не кузница профессиональной конкуренции — это, прежде всего, принятие ответственности и позиции. В этом плане любая неформальная Школа всегда движется наперекор существующему ходу вещей. Она всегда продолжает настаивать, что искусство существенно важно для становления человека. Искусство — это жест отрицания и призыв к миру стать другим. Именно это и способно определять позицию искусства в обществе. Искусство, как и философия, всегда было и до сих пор остается тем самым легитимным местом, где разыгрывается спор о том, что есть истина.

Но в чем состоит роль искусства сегодня, когда любые разговоры об истине счи-

таются подозрительной темой для маргиналов, а все границы между искусством и жизнью, искусством и медиа, искусством и общественными науками, искусством и активизмом уже настолько стерлись, что у нас отпало всякое желание и возможность заново попытаться определить, что такое искусство?

Каким знанием необходимо обладать, чтобы стать художником?

Как это знание можно оценить?

Кто те эксперты, судящие, что есть хорошее, а что плохое искусство?

Именно процесс «академизации» художественного образования закрывает любые возможности подобного взыскания. Искусству невозможно научить — его возможно только практиковать вместе. И именно старая добрая традиция, когда художники одного поколения стараются разделить со следующим поколением свою веру в искусство и его силу, свои сомнения и надежды, свои страхи и страсть, и есть способ вместе встретить вызов этих вопросов.

Стоит напомнить о подобных инициативах, отметив лишь несколько: УНОВИС в Витебске в 20-е годы, колледж Блэк Маунтин в 30-е — 50-е в США, неофициальные кружки вокруг ряда фигур диссидентского искусства в позднем СССР, Баухауз и многие другие. Некоторые из них оставили заметный след, другие — совсем невидимый. Даже важнейшие из них часто были источником перемен для достаточно узкого круга людей, но их присутствие позволяло хранить надежду и в самые темные времена.



Школа вовлеченного искусства. Сцена из учебной пьесы «Быстрее! Острее! Appetitнее!», Москва, 2014

Какое именно художественное образование необходимо в российском контексте сейчас, в ситуации, когда под угрозой базовые демократические свободы, а уровень насилия в обществе подошел к критической черте; в условиях, когда отсутствуют любые формы поддержки независимой критической культуры, а академических учебных программ в области современного искусства не существует вообще?

Искусство может и должно соотноситься со всеми болезненными процессами трансформации общества. И сегодня важно практиковать искусство, которое не прячется в безопасное гетто институций и выверенных учебных курсов. Важно искусство, порвавшее с формалистским подходом к политическим и социальным вопросам; искусство, которое может создавать

истории, обращенные к каждому лично; искусство, которое обращается к широкой аудитории, а не к узкой группе профессионалов, способных разбираться в тонкостях языка. Чтобы добиться этого, мы должны аккумулировать знания самых различных дисциплин и потом использовать их наиболее неортодоксально.

Нужно скрестить поэзию и социологию, хореографию и уличную политику, историю искусства и критические активистские исследования, квир-науки и театр, политэкономия и возвышенное, права культурных работников и романтическое видение искусства как миссии и т.д.

Школа и дисциплина

Важнейшим компонентом Школы является идея коллективных практик; в процессе об-

учения важно выработать различные модели коллективного творчества. Главное — это *сообщество обучающихся*. В Школе не место нейтральному, далекому от практики абстрактному знанию. Подлинное обучение требует от всех его участников занять свою позицию в мире, где основные линии противостояния формируются в процессе выработки той или иной идеологической/эстетической тенденции.

Школа не учит тому, как делать карьеру художника — вместо этого ее участники практикуют искусство как призвание. Школа не снабжает учеников «нужными»

связями — она создает среду интересных и замечательных людей. Здесь никто не будет обещать, что парочка выпускников станет знаменитыми и богатыми. Школа — это реализация той степени полноты бытия и свободы, которые дают возможность быть собой и заявить о своем присутствии в этом мире прямо сейчас.

Дмитрий Виленский

Родился в 1964 году в Ленинграде.

Художник, член рабочей группы «Что делать?».

Живет в Санкт-Петербурге.



Экспозиция участников Школы вовлеченного искусства, Москва, 2014



Энди Уорхол «Сон», 1963

Йозель Регев

Тезисы о прокрастинации

Время — это наиболее утонченная и прозрачная, и оттого наиболее действенная модификация тотального подчинения действительности Имманентному Невозможному; господство времени — основная форма, которую принимает в нынешней ситуации доминирование внешнего, экспроприирующего у реальности ее реальность и отделяющего ее от самой себя. Именно поэтому главным лозунгом текущего момента является лозунг «Восставать против времени». Прокрастинатор — единственный, кто способен успешно осуществить подобное восстание; одно его наличие в реальности указывает на сложившуюся революционную ситуацию. Однако в нынешней обстановке прокрастинатор смотрит на себя со стороны — косым взглядом господствующего положения вещей, которое исключает и вычеркивает его из действительности. Для того чтобы реализовать свой революционный потенциал, прокрастинатор должен осознать себя как класс — сделаться из класса в себе классом для себя. В результате подобной трансформации он перестанет быть прокрастинатором и сделается коинсидентальным классом. Именно подобного рода прояснение сущности прокрастинатора для него самого — прояснение, ведущее к тому, что бывшие никем становятся всем, — и является главной целью, которую преследует материалистическая диалектика совпадений, лежащая в основе коинсидентального метода.

«Не только общество, но и само время следуют по пути капитализма». Ник Лэнд, несомненно, прав. Капитализм — это не только скрытая истина предшествующих обще-

ственных формаций; с помощью математизированного естествознания капитализм также выявляет, что подлинной сутью космоса всегда был «водоворот дигитализированной коммерции» (Лэнд). И эта истина космоса как системы тотально исчисляемой конкуренции достигает своего наивысшего прояснения, когда время гиперхаоса, Время как потенция Нового, как способность разрушать без каких бы то ни было оснований всякую субстанциальность, всякую устойчивость и всякую неустойчивость, объявляется абсолют, той истиной мироздания, которая предшествует сознанию, динозаврам и даже Большому взрыву (Мейяссу — а впрочем, кто только не). Космос — это капитализм, а время — это крокодил, на спине которого стоит космос. Однако тем хуже для времени: следует проломить ему голову. И у прокрастинатора в руках необходимое для этого оружие.

«Уже не Бог, но только Время», — вот подлинная формула той ситуации, которая и обозначить-то себя не может иначе как «Время», да притом еще и «Новое». Новое/Время — это действительно «Третий Завет» (Лессинг); но секуляризация, осуществляемая им, все в большей степени ощущается как не доведенная до конца (Жижек, Бадью, Мейяссу). Однако подлинно радикальной позицией в этом вопросе является не стремление завершить Третий Завет, завет нового нового, которое и есть не что иное, как дух; следует признать, что Третьего Завета все еще недостаточно. Необходим Четвертый. И прокрастинатор является своего рода Иоанном Предтечей,



Софи Каль. Из серии «Спящие», 1979

глашатаем Четвертого Завета (Завета Совпадения) в мире Третьего.

Капитализм всеяден: космическое время обладает способностью поглощать все, что ему противостоит (превратив это предварительно в собственное детище). Попытки победить время, заставив его обогнать самого себя (акселерационизм, в основном левый — так как правый честно заявляет, что и не думает противостоять космическому капиталу), заранее обречены на поражение — потому что Новое/Время всегда опережает себя. «Еще быстрее» и «еще быстрее, чем быстрее» является самой его сутью: оно всегда новее самого себя. Прокрастинатор, казалось бы, противостоит акселерационистской позиции, следуя лозунгу «лучше бы помедленнее» (Ленин; однако здесь следует заметить, что этот лозунг всегда сочетался также и с «промедление смерти подобно»; вообще,

никто лучше Ленина не осознавал, что как чрезмерная поспешность, например, анархистов и отзовистов, так и чрезмерная медлительность ревизионистов и меньшевиков в равной степени лишены необходимой силы для противостояния пожирающему их времени капитала; подлинная наука о революции поэтому может быть лишь наукой о том, как вскрывать время изнутри), — однако само по себе замедление и замораживание точно так же подвержены опасности быть поглощенными временем, как и его ускорение. При нынешнем положении дел прокрастинатор неминуемо оказывается побежденным, однако его позиция является наиболее предпочтительной для перехода в атаку. Для этого прокрастинатору следует лишь осознать, кто является его настоящим врагом: осознать, что и до настоящего момента его позиция была не чем иным, как позицией борьбы с Имманентным Невозможным, скрывающимся

под маской Нового/Времени. Именно это осознание позволит окончательно провести черту между прокрастинатором и консерватором или луддитом — которыми он не является, но в число которых постоянно рискует соскользнуть.

Главный конфликт всякой ситуации (лежащий на поверхности, а точнее под поверхностью, и якобы замаскированный — но лишь затем, чтобы быть найденным) всегда скрывает подлинный конфликт; в этой деятельности по сокрытию основного противостояния обе противостоящие стороны являются тайными союзниками. На первый взгляд, нынешняя ситуация может быть охарактеризована как конституируемая противостоянием между неолиберализмом и «проектно-ориентированным градом», между обществом тотальной конкуренции и обществом сетей, между бухгалтером и хипстером. Но бухгалтер и хипстер втайне сотрудничают друг с другом; выявление этого факта — то есть фиксация контрреволюционного элемента, образующегося с помощью союза, пересекающего видимую линию противостояния — позволяет выявить и по-настоящему революционный элемент, также образующийся с помощью аналогичного союза. И бухгалтер, и хипстер являются прокрастинаторами: однако для того чтобы выявить это, необходимо расколоть изнутри каждую из сторон противостояния.

Существовать означает быть подключенным: таков основополагающий принцип реальности, регулируемой «новым духом капитализма» (Болтански и Кьяпелло). Способность капитализма интегрировать противостоящие ему силы, превращая подрывающее в легитимизирующее и обосновывающее, распространяется на этот раз на бунтарские движения конца 60-х: вот уже больше тридцати лет как основой успеха всякого офисного менеджера является способность быть реалистом и требовать невозможного, а «тысяча плато» превращается в базовую модель бизнес-плана. В этом новом «проектно-ориентированном граде» от работника требуется уже не умение исполнять одну и ту же задачу (как в предыдущем, фордистско-кон-

вейерном типе оправдания капитализма); наоборот, залогом успешного функционирования является гибкость, способность принимать участие в как можно большем количестве не связанных друг с другом проектов, ежесекундная готовность к перемещению в новые области и пространства. Постоянная работа, место жительства, семья уже не являются признаком адекватности и укорененности в реальности; реализовать себя означает находиться в постоянном движении, никогда не останавливаясь на месте. Степень существования определяется степенью подключенности; чем больше разнообразных типов связи, в которые ты вовлечен, тем в большей степени ты есть, и не важно, идет ли речь о работе или о досуге: граница между ними больше не является значимой. (Именно поэтому отключенность от сети и от средств связи столь тяжело переживается современным индивидом; дело не просто в невозможности обновить ленту или позвонить — дело в совершенно реальном качественном уменьшении степени существования. Вообще, любая лишенность в этой ситуации оказывается в своей глубинной сущности блокированностью и отключенностью — от секса, от пищи, от воздуха.)

Не менее, однако, верен и взгляд, способный показаться противоположным — характеристика нынешней ситуации как «неолиберализма», тотального торжества рынка, проникающего даже в те сферы, которые в классическом либеральном капитализме находились за пределами товарно-денежных отношений (Дардо и Лаваль). Основополагающим и определяющим границы реального здесь является иной принцип: существовать — значит быть исчисляемым и благодаря этому включенным в систему тотального сравнения. Конкуренция становится всеобщей регулятивной моделью, применимой к какому угодно виду деятельности: норма социальных отношений распространяется на все уровни коллективного и индивидуального существования. Нигилистический водоворот цифровой коммерции растворяет без остатка всякую ценность (Лэнд): быть означает быть по сравнению с..., в большей или меньшей степени, нежели...; поэтому всякое



Софи Каль. Из серии «Спящие», 1979

сущее должно быть квантифицировано, приведено в форму, которая сделает возможным его мгновенное сравнение с другими, так, чтобы это сравнение не требовало дополнительных усилий по переводу и корреляции различных ценностных шкал. Сутью системы конкуренции является единство бытия и ничто: система цен автореферентна, соотносится только сама с собой, и это минимальное и лишенное основания соотношение становится фундаментом всякого существования. Всякое «нечто» является «чем-то» лишь постольку, поскольку оно может быть сравнено с другим «нечто», также являющимся «чем-то» лишь в сравнении. Эта черта капиталистической конкуренции, отличающая ее от какой угодно другой системы сравнения, была отмечена еще Шелером: в отличие от «благородного человека», имеющего «совершенно наивное, нерефлектированное, смутное, непрерывно наполняемое в каждый момент сознание собственной ценности и полноты своего бытия, словно он сам по себе, независимо ни от чего укоренен в универсуме», у буржуа, существующего в условиях системы конкуренции, «ощущение собственного достоинства и достоинства другого основано только на схватывании отношения между собственной ценностью и ценностью другого, а также на том, что вообще ясно осознаются только те качества, которые представляют собой "возможные" дифференцирующие значения между собст-

венной ценностью и ценностью другого». Именно поэтому превращающий все аспекты существования в исчисляемые «бухгалтерский индивид» («лайк» в социальных сетях является одним из наиболее совершенных видов «квази-денег», позволяющим точно оценить любое переживание и любое событие жизни и сделать его пригодным для мгновенного сравнения с другими, сколь бы различными качественно они ни были) испытывает постоянную угрозу отставания от самого себя и вынужден беспрестанно догонять самого себя. Его реальность — это реальность сравнения, которое сравнивается исключительно с самим собой и потому должно быть постоянно возобновляемо.

С одной стороны — мир страха, мир, в котором правит *double bind*: к субъекту (как, впрочем, и ко всему прочему) здесь постоянно обращены два противоречивых требования: быть чем-то и быть ничем. В наибольшей степени существует то, что максимальным образом делает невозможное возможным, сохраняя при этом всю его невозможность. Быть значит быть и одновременно не быть (или, по крайней мере, как можно быстрее чередовать эти состояния): именно это сочетание является фундаментом и основанием всякой ситуации, которая всегда отстает от самой себя, так как всегда уже не является тем, чем является, всегда уже началась до того, как началась. Система конкуренции, на-

глядно обеспечивая производство всякой субстанциальности из чистого ничто (путем сравнения количественных показателей) и постоянно обращая всякую субстанциальность в новое ничто, из которого рождается новая субстанциальность, является тем самым миром, первичные и определяющие черты которого эксплицируются кантовской критической философией и диалектикой Гегеля. С другой же стороны — мир радости, мир бесконечных приключений, подключений и переподключений, перемещений между тысячами постоянно меняющих свою конфигурацию сетей. Если оба этих аспекта в равной степени характеризуют нынешнюю ситуацию, не следует ли сказать, что они соотносены друг с другом в рамках общей диалектики капитализма, представляющего собой не что иное, как прерванную революцию и потому освобождающего и поработщающего одним и тем же жестом? Однако подобное отождествление «проектно-ориентированного града» с полюсом освобождения, а неолиберального капитализма с полюсом блокирования упустило бы из вида ту существенную деталь, что и сам мир радости уже отравлен страхом: имманентное невозможное проникло также и в него и правит под масками «креативного», «творческого» и «нового».

Вообще говоря, утверждение о всеядности капитализма всегда оказывается сильно преувеличенным: капитализм поглощает только то, что уже заранее упаковано и расфасовано так, чтобы подходить для его пищеварительной системы. Это верно и по поводу того, как инкорпорировался в социальную реальность протест конца 60-х: даже в своей самой радикальной форме (как, например, у Делеза и Гваттари) он уже был по сути капиталистическим (Бадью справедливо указывал на это в своих направленных против Делеза и Гваттари анонимных статьях о «картофельном фашизме» ризомы). Следует только более ясно определить эту «суть» — и это возможно в нынешней ситуации, поскольку сама социальная реальность теперь поминутно разыгрывает перед нашими глазами драму, для понимания которой прежде необходимо было как минимум длительное и углубленное изучение «Критики чистого ра-

зума» (остающейся до настоящего момента и главным идеологическим оправданием космического капитализма, и прояснением его механики). Окружающая нас реальность постоянно провозглашает равенство всех типов соединения и подключенности — и с наименьшим постоянством проводит их селекцию, отделяя «хорошие» соединения от «плохих» в соответствии с чуждым и внешним по отношению к системе подключений принципом — принципом «нового». При этом главная трудность состоит в том, что чуждость и гетерономность этого принципа остаются скрытыми — он настолько «слеплен» с системой соединений, что они представляются единым целым, так что непонятно, о чем собственно мы ведем речь, пытаясь отделить одно от другого. Однако задачей материалистической диалектики как раз является указание, что на месте одного находятся два. Глубинная суть капитализма состоит в постоянно возобновляемом процессе подчинения удержания вместе разделенного имманентному невозможному, в сведении одного к другому, в утверждении, что «это вообще одно и то же» (именно подобное подчиняющее склеивание является основанием противоречия между «общественным характером производства» реальности и «частным характером ее присвоения» — следует добавить только, что сам термин «производство» уже свидетельствует о зараженности удержания вместе разделенного имманентным невозможным). Имманентное невозможное присваивает себе реальность соединения, сводя все его возможные виды к удержанию вместе отсутствия и присутствия, данного и не данного (и кантовское сведение вопроса о синтетических суждениях к вопросу о трансцендентальном является определяющей моделью подобной редукции). Подчинение соединения новому и творческому — наиболее тонкий, но одновременно и наиболее действенный вид такого присвоения. И именно противостояние этому принципу делает прокрастинатора фигурой по-настоящему опасной для капитализма, потенциально способной нанести удар по самому его основанию. Только прокрастинатор может противостоять «картофельному фашизму» нового, только он способен «пре-

одолеет Канта» и превратить коперниканскую революцию из буржуазной в коммунистическую.

Принцип «сколько подключенности, столько реальности» провозглашается лишь на словах: на деле для допуска к реальности всякое подключение должно получить санкцию от той инстанции, которой принадлежит подлинная власть в мире космического капитализма: Нового/Времени, будущего, творчески-порождающего. Не все соединения равны, некоторые из них существуют в большей степени, а некоторые в меньшей; мы причастны к реальному, подлинному, настоящему не просто постольку, поскольку мы подключены, но поскольку те соединения и те проекты, в которые мы включены, приводят к порождению нового, неожиданного, не бывшего прежде, заставляют нас опережать самих себя. Есть соединения для победителей, а есть соединения для лузеров; проекты, наполненные смыслом, — и проекты, которым отказано даже в праве называться проектами, поскольку для обретения статуса проекта система подключенностей обязана создавать прибавочную стоимость нового, не бывшего прежде, являющегося из несуществования в существование и обналичивание.

Здесь необходимо прояснить два важных момента. Во-первых, селекция между различными системами подключенности не основывается на различиях элементов, участвующих в подключении: в этом отношении «проектно-ориентированный град» действительно полностью демократичен. Соединения букв, соединения финансовых потоков, соединения тел, соединения молекул могут быть в равной степени реальными — главным условием является тот факт, что замыкание каждой из этих цепей сопровождается появлением нового: новых мыслей и идей, новых финансовых потоков, новых удовольствий и отношений, новых веществ. Соединения тех же самых элементов могут оказаться начисто лишены реальности и проигрывающими, если благодать прибавочной новизны будет магическим образом у них отнята — что может произойти и в действитель-

ности происходит ежедневно на наших глазах; в таком случае становится необходимо сразу же заменить эти ставшие проклятыми и превратившиеся в кандалы соединения на другие. Во-вторых, подобного рода власть «нового» и «творческого» никоим образом не отрицает радикального снижения важности «производства» и «труда» в реальности «проектно-ориентированного града». Со всем наоборот — именно диктат нового и делает возможным стирание границы между работой и досугом и вообще отнесение производительности на второй план: важно, чтобы подключенность вела к появлению нового — но не обязательно, чтобы это новое было результатом усилий и затраченного труда. Напротив, гораздо лучше, чтобы оно появлялось сам собой, без всякого приложения сил — потому что в таком случае степень его новизны, то есть отсутствия связи между ним и предшествующей ситуацией, в которой оно отсутствовало, будет выше, чем если бы оно явилось на свет в результате подготавливающих его усилий (именно поэтому «новый дух капитализма» успешно инкорпорирует в себя также всякого рода попытки противостояния капитализму, требующие упразднения труда и работы). В «проектно-ориентированном граде» наиболее успешен и в наибольшей степени существует тот, кто умеет заставить новое явиться одним движением руки, просто потому что он умеет оказываться в нужном месте в нужный момент или самим фактом своего присутствия в этом месте в нужный момент притягивать необходимые для появления благодати нового объекты и вещи. И именно здесь тайный союз бухгалтера и хипстера достигает своего апогея: поскольку именно «новое по благодати», «новое безо всякого труда» и является преимущественным объектом квантификации и предметом конкуренции в «проектно-ориентированном граде». Подлинное соревнование здесь — это соревнование за наивысший коэффициент такого нового-по-благодати; именно создание все более совершенных «квази-денежных» систем квантификации подобного рода нового с целью обеспечить его беспрепятственное включение в систему сравнений (от индексов цитирования академических статей до системы лайков) и делает



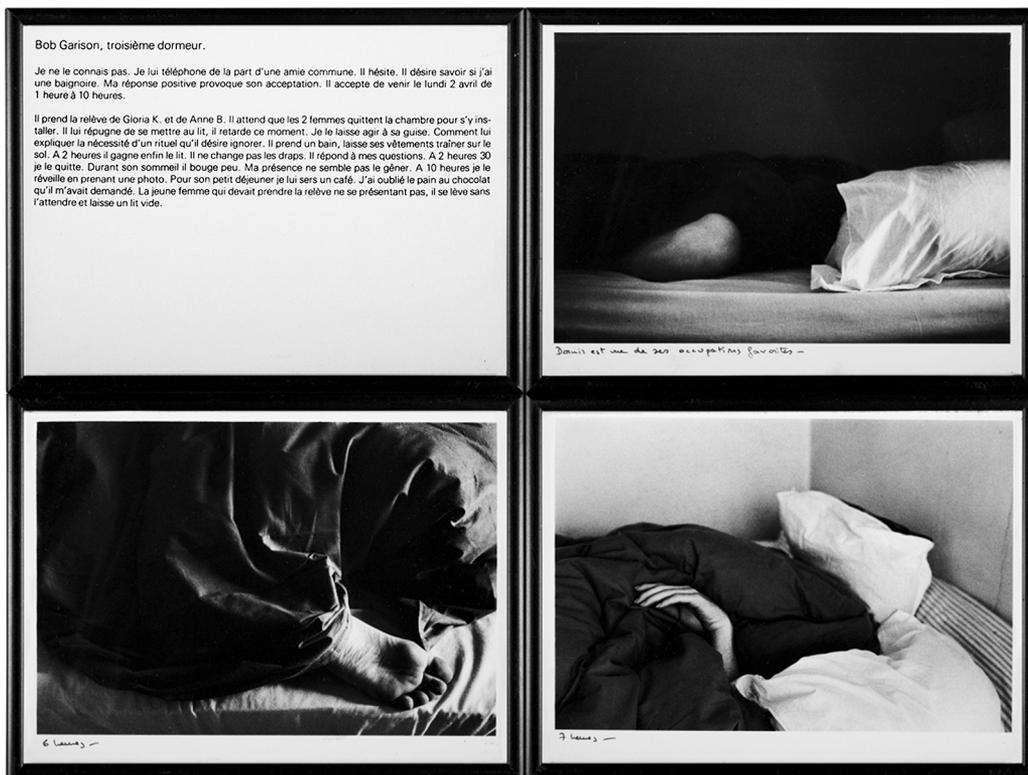
Софи Каль. Из серии «Спящие», 1979

возможным распространение рыночных отношений на все без исключения области существования (и несуществования).

Именно этой селекции, подчиняющей подключенность чуждому и внешнему для нее принципу нового, противостоит прокрастинация. Прокрастинация — не что иное, как попытка реализовать на деле заявляемый «проектно-ориентированным градом» лишь на словах принцип субстанциальности подключенности. Восстание прокрастинатора — это бунт обездоленных и лишенных реальности непродуктивных соединений против нового и творческого, бунт, утверждающий принципиальное равенство всех типов соединенности и настаивающий на том, что блеклые, вытесненные из существования типы связывания разделенного вроде раскладывания карандашей на столе или сортировки писем и файлов обладают гражданскими правами в реальности ничуть не в меньшей степени, чем соединения, ведущие к рождению сверхновых. Сущность прокрастинации — это сопротивление требованию вступать в соединения, порождающие новое (которое может быть подвергнуто немедленной квантификации, делающей его пригодным для конкурентного сравнения с другими видами нового и творческого), путем

вступления в соединения принципиально бесплодные.

Здесь также необходимо прояснить два момента. Прежде всего, следует ясно отличать прокрастинацию от лени: прокрастинатор может (и даже имеет тенденцию) быть в высшей степени деятельным. Все дело в характере этой деятельности: она направлена на то, чтобы избежать нового; это подрывная деятельность, целью которой является сопротивление требованию «творить», со всех сторон обращаемому к нам действительностью. Важно также подчеркнуть, что «новое», которому противостоит прокрастинатор, совсем не обязательно должно навязываться ему извне: радикальность прокрастинационного сопротивления состоит как раз в том, что оно направлено против любого нового, как «внешнего», так и «внутреннего», и поэтому вполне может относиться к тому, чего прокрастинатор «сам же и хочет» — чтению книги, поездке за город, сексу. И поскольку селекция, производимая принципом нового, не опирается на качественные характеристики соединяемых элементов, то же самое верно и по поводу противостоящей этой селекции прокрастинации: одно и то же действие может оказываться прокрастинационным и непрокрастинацион-



Софи Каль. Из серии «Спящие», 1979

ным в зависимости от той ситуации, в которой оно осуществляется. Прокрастинатор может соединять слова и тела не в меньшей степени, чем карандаши: главное, что превращает то или иное соединение в прокрастинационное, — это тот факт, что оно осуществляется для того, чтобы избежать подключения, которое в данной ситуации рассматривается как «творческое», «ведущее к изменению», «порождающее новое».

Проблема, однако, заключается в том, что в своем нынешнем состоянии прокрастинатор лишь реагирует и играет по правилам противника. Он пытается противостоять доминированию принципа имманентного невозможного — однако принимает как данность отождествление имманентного невозможного (в специфической форме нового) и реально, так что его восстание принимает форму

противостояния реальности и самоисключения из нее. «Я не хочу имманентного невозможного, — говорит прокрастинатор, — но ведь имманентное невозможное это и есть реальность. Однако я готов до конца не уступить в собственном желании и готов отказаться также и от реального». Но сколь бы принципиальной ни казалась подобная позиция, на деле она является выражением слабости (как, впрочем, часто бывает с любой принципиальностью). Для того чтобы по-настоящему противостоять ситуации «проектно-ориентированного града» прокрастинатору следовало бы расщепить элементы определяющего ее равенства «реальность = новое»; прокрастинатор же принимает его как данность. Прокрастинатору следовало бы сказать: «Я не хочу имманентного невозможного; имманентное невозможное утверждает, что оно и есть реальное, но это утверждение — ложь; ре-

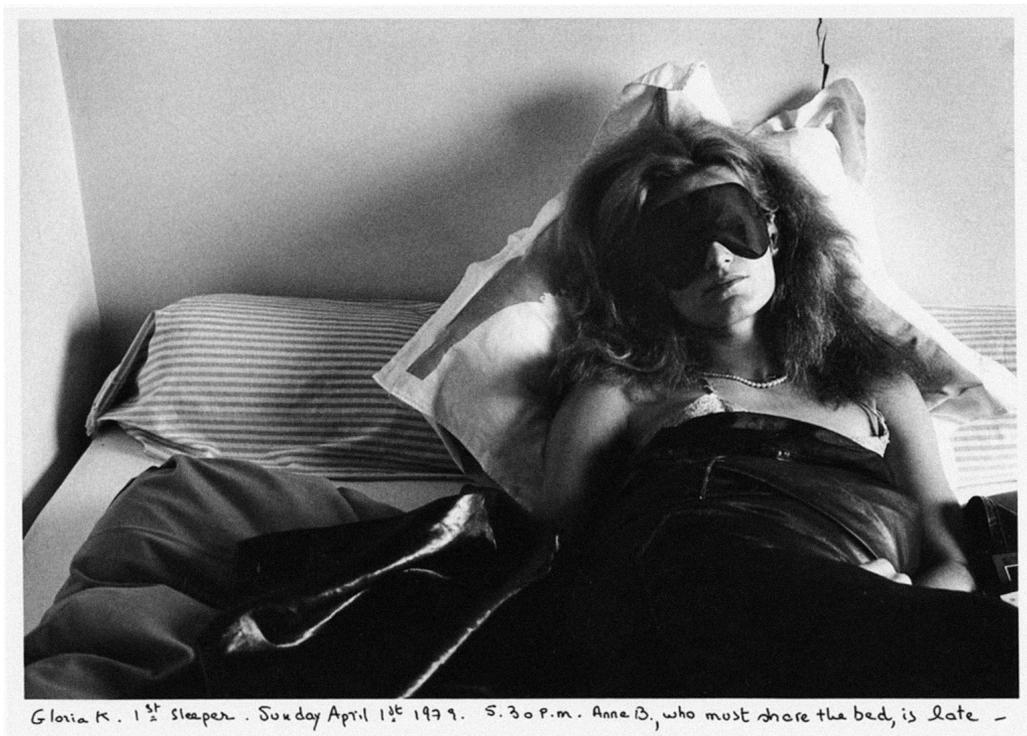
альность имманентного невозможного принадлежит ему не по праву и должна быть у него экзопроприирована». Однако вместо того чтобы изъять у нового присваиваемую им реальность, прокрастинатор в его нынешнем состоянии изымает из реальности самого себя, превращаясь в нечто болезненное и маргинальное, лишённое существования.

В более конкретной форме это отступление прокрастинатора перед реальностью выражается в подчинении шантажу имманентного невозможного, настаивающего на том, что его критерий различения между различными типами подключения является единственным, и мы, отказавшись от него, будем вынуждены признать, что всякое соединение, всякое удержание вместе разделенного реально в той же степени, что и любое другое. Именно так и поступает прокрастинатор: пытаюсь противостоять внешнему и гетерономному принципу упорядочения различных типов подключения и различия между ними, он отказывается от иерархии как таковой. Дело, однако, заключается в том, что разница между типами подключения действительно существует. Мы недаром инстинктивно не верим утверждению, что всякая подключение и подсоединенность реальна в той же степени, что и любая другая, и подобного рода недоверие является не только результатом подчинения господствующей идеологии Нового/Времени. Напротив, сам диктат его держится исключительно на том факте, что «соединения разъединенного» действительно отличаются друг от друга — одни из них обладают большей интенсивностью, большей реальностью, чем другие. Именно поэтому подлинное сопротивление власти креативности возможно только при условии, что отторжение внешнего критерия селекции, осуществляемое прокрастинатором, будет дополнено положительной формулировкой критерия внутреннего, который сможет заменить в качестве принципа иерархизации сетей гетерономный критерий «творческого» и «нового».

Единственным критерием такого рода, имеющим основание в самой реальности удержания вместе разделенного как таково-

го, может стать «коэффициент напряженности». Ситуации удержания вместе различаются своей реальностью именно потому, что они не в равной степени оказываются самими собой — то есть ситуациями «удержания вместе разделенного», сохраняющими в равной мере разделенность и совместность; коэффициент напряженности — это показатель, говорящий, насколько данная ситуация обладает резервами, способными обеспечить вмещение возможно большего разделенного без его сведения к монолитному единому. Именно подобного рода «резервуар разделяющего соединения» и есть то, что определяет боевую мощь всякой ситуации — ее способность вмещать совпадение как таковое и двояким образом защищать его: как от удушающего сведения к закономерности и единому, так и от расчленяющего распыления в чистой множественности. Между двух ситуаций всегда следует выбирать ту, которая обладает наибольшей способностью удерживать разделенное — независимо от соображений производительности, новизны и интересности. Нейтральность соединения по отношению ко всякой «значимости», определяющая существование прокрастинатора, — это необходимая революционная закалка; однако подлинным источником этой нейтральности является положительный коэффициент напряженности (который, конечно, не должен быть оставлен на откуп интуиции и предполагает наличие формализуемых методов измерения). «Не уступай в совпадении», — только опираясь на этот императив, прокрастинатор сможет обрести великое здоровье и стать по-настоящему революционным, коинцидентальным классом.

Совпадение является наиболее непосредственным проявлением в нашей реальности удержания вместе разделенного и связанности несвязанного как такового, своего рода передовым отрядом — или слабым звеном, областью, где гнет имманентного невозможного дает слабину. Для того чтобы прояснить это, необходимо провести четкую грань между совпадением и случайностью: мы говорим о совпадении, когда та или иная серия событий, с одной стороны, не может рассматриваться нами как лишённая какой бы то



Софи Каль. Из серии «Спящие», 1979

ни было связности (то есть как случайная); с другой же стороны, эта связь не может быть сведена к тому или иному организующему единству — закона или субъективного намерения. В нашем повседневном восприятии совпадение — это некоторого рода «ни — ни», колебание между двумя полюсами (связности и отсутствия связи), без того чтобы возможно было остановиться на одном из них. Однако подобного рода понимание совпадения рассматривает его как вторичное по отношению к полюсам и существующее лишь постольку, поскольку оно расположено между ними. Материалистическая диалектика совпадений, утверждая субстанциальность совпадения и задаваясь вопросом о том, каким образом возможно удержание вместе разделенного, осуществляет спекулятивную интервенцию, делающую возможным мыслить совпадение положительно: как удержание вместе двух способов удержания вместе: минимального проникновения и максималь-

ного прилегания. Это прояснение двойственной структуры совпадения позволяет также проследить генезис имманентного невозможного из распада совпадающего и — поскольку знание об условиях порабощения является необходимым элементом освобождения — создать условия для разработки общей стратегии и тактики освобождения совпадения от блокировки невозможным.

Именно эти стратегия и тактика являются основанием для метода, лежащего в основе революционной деятельности коинсидентального класса: метода превращения всякой империалистической войны в гражданскую. Прежде всего, подобный метод позволяет, анализируя конституирующие ту или иную ситуацию (причем речь здесь должна идти в первую очередь о ситуации предельно конкретной и личной — той, в которой находится каждый) коинсидентальные континуумы, выявить за множеством противоречий

и противостояний (которые при этом не лишаются своей реальности и не редуцируются к заранее детерминированному принципу) основной конфликт, лежащий в основании этой ситуации. Такое выявление, детерриториализирующее противостояние и изымающее его из тех или иных патологических обстоятельств, делает возможным определить стороны конфликта, очищая их от наслоений физиологического, психологического или социального. Что, в свою очередь, позволяет перейти к анализу сопротивления материалов: прояснению того, на какие именно составляющие может быть расщеплена каждая из противостоящих сторон, с тем чтобы революционные силы по обе стороны линии фронта могли эту линию пересечь и объединиться. Именно максимально возможное в каждой ситуации соединение разъединенного и является главной целью ставшего революционным прокрастинатора — и именно тем, в какой мере он подобное соединение разъединенного осуществляет, и определяется мера его реальности — и мера реальности всего того участка мира, на который распространяется его деятельность.

Иными словами, в каждой ситуации может быть обнаружено то конкретное разъединенное, которое может быть соединено — и то конкретное единое, которое предварительно должно быть расколото надвое, для того чтобы подобного рода соединение сделалось возможным. Поиск подобного рода точек, где пределы ситуации могут быть раздвинуты, где может быть совершено зум-движение, изменяющее масштаб карты, и является главным содержанием действий коинцидентального класса. Уклонение от создания нового, противостояние диктату имманентного невозможного перестает здесь быть пассивным вычеркиванием себя из действительности и приобретает положительную составляющую: созданию нового прокрастинатор противопоставляет зум-движение, увеличивающее степень разрешения. Увеличение степени разрешения как увеличение степени определенности, позволяющее с предельной ясностью и отчетливостью, не идя на поводу собственных интересов и страхов, выявить суть определяюще-

го ситуацию состояния, и увеличение степени разрешения как увеличение степени резолюции, позволяющее выйти за границы данной ситуации вследствие изменения масштабов — вот две главные ступени коинцидентального метода, который сможет как послужить упорядочивающим обоснованием уже имеющихся наук о совпадении (таких, как психоанализ и исторический материализм), так и создать почву для появления новых. Все эти науки в комплексе и составят тот арсенал вооружений, тактических и стратегических средств, с помощью которого коинцидентальный класс сможет взломать имманентное невозможное и отобрать у него не по праву присвоенную им реальность.

Всякая революция — это резолюция: появление нового, переход от одной ситуации к другой является следствием размыкания замкнутого и прояснения неясного. Новое появляется, но его появление — это лишь следствие, причем далеко не всегда обязательное. Восстание прокрастинатора, закончившееся успехом, — это замена модели создания нового на модель прояснения, а фигуры Человека Нового, творческого, всегда стремящегося к невозможному, на фигуру Человека Прояснения, разделяющего соединенное и стремящегося к предельно возможной ясности, стремящегося внести ясность в то наиболее неясное, которое может быть прояснено в данной ситуации и прояснение которого заставляет саму эту ситуацию изменяться. Императив творчества должен быть заменен на императив прояснения; из деятельности, имеющей лишь субъективное значение, прояснение превращается в меру реальности и степени существования, заменяя в этом качестве новое. Проясняю — значит, существую, и существую в той мере, в какой проясняю; этот девиз должен быть начертан на знаменах коинцидентального класса. Новое время сменяется эпохой ясности: вот суть той революции, основной движущей силой которой станет победивший прокрастинариат.

Йозель Регев

Родился в 1972 году в Москве.

Философ. Живет в Иерусалиме.



Материал проиллюстрирован работами Жюли Мерету разных лет

Станислав Шурипа

Ускользание

Сегодня в рынках коммуникации участвуют все: широкая публика и эксперты, любители и профессионалы. В подвижном пространстве сетей, сотканных взглядами, голосами и позициями, фигура художника кажется уже не главным и незаменимым источником смыслов, а узлом культурной машинерии. Дематериализация труда при постфордизме заставляет художественную форму покинуть область пластического, чтобы превратиться во взаимосвязь контекстов, намерений, ожиданий, эффектов. Форма стала стратегией, чье место не столько внутри, сколько снаружи предъявляемого в качестве произведения. Всемирное тяготение символических рынков вызывает рост спроса на институциональный формализм: работа — это знак, художник — это шифтер, дискурсы и позиции производятся автоматически, все движется по типовым траекториям. Дыхание семиокапитализма обращает все сущее в числа, и как ответ расширению этой фрактальной вселенной возникают стратегии ускользания от ее интерпеллирующих и классифицирующих систем.

Ускользать: разминувшись с сопротивлением среды, отступать вглубь абстракции, конструировать ситуации из не-отношений, пунктирных и размытых линий, пульсаций рассеяний и сгущений, присутствия отсутствия на радарх системы, дрейфа в негативном пространстве между форматами, режимами, поверхностями и сетками корпоративных темпоральностей. Ускользание формирует идентичности не только художников и направлений искусства, но и дискурсов, культурных подсистем, биоло-

гических видов, галактик; им порождаются точки зрения, экологические ниши и пространства. В этом движении сквозь системы координат и уровни организации проявляется себя та сила развоплощения и деклассификации, которую Жорж Батай называл «бесформенным». Для этики ускользания в цифровых средах энергия бесформенного не менее значима, чем для эстетики прошлого, вдохновлявшейся описанной в 60-е Робертом Моррисом идеей антиформы. Ускользание переносит логику антиформы в расширенное поле взаимодействий, перекодируя вертикальные и горизонтальные связи.

Считается, что существовать — значит быть воспринятым, и потому субъективности без идентичности быть не должно. Стать собой означает являть условно стабильную совокупность различий, занять свое место в базе данных, быть засчитанным за единицу. Исключение не-самотождественного ведет к исчислимости смыслов, и чтобы не замкнуться в самореференции, единица должна сохранять критический взгляд на реальность или хотя бы на свой жизненный мир. Это особое отношение, критическая установка, и признается ключевым критерием идентичности. Уже в 90-е годы коммерциализацию критической установки описывал Тьерри де Дюв; к нашему времени ее упрощенные версии стали почти такими же массовыми продуктами, как и креативность. Критическая установка застывает, когда единица обмена находит свое место в системах различий; тысяча глаз реальности видит ее со всех сторон, а она видит мир лишь «со



своего места». Если стратегия — это совокупность действий вне поля зрения противоположной стороны, то из замкнутого контура стабилизированной идентичности остается только бежать, испарившись со своего места в сетевом паноптикуме.

Отношений всегда больше, чем форм, и в любой ситуации можно находить непредсказуемые связи между элементами. Потенциальное превосходство образов над вещами не поддается ни измерению, ни выражению в языке: кто может учесть все возможные описания реальности или хотя бы представить современную миросистему во всей ее сложности? Избыток возможного ускользает от локализаций, блуждая и непрерывно смещаясь, позволяя художнику действовать в различных планах ре-

альности одновременно, мерцая в фигурах дискурса, масс-медиа, рынка, во множестве социокультурных связей искусства. Блуждающий эксцесс заявляет о себе ускользанием от самоидентификации, от функционирования в качестве единицы, то есть от оцифровки.

Серфинг, одна из распространенных форм выживания в глобальном океане вообразимого, — это неуправляемое, стихийное ускользание. Скоростное узнавание паттернов, вчувствование в стихию спектакля; быстрый взгляд серфера скользит в потоках общих мест, стремясь удерживать присутствие на гребне волны. Лавируя в пене медиализованной доксы, рано или поздно становишься ее элементом, частью пейзажа. В морозном воздухе

общества контроля установка на присутствие превращается в ловушку; текучее время серфера сковывается кристаллическими решетками расписаний, календарей, дедлайнов.

Другой полюс распыленного присутствия — это фигура партизана. Испытанная стратегия борьбы с культурными гегемониями, партизанство предполагает ускользание от идентификаций, но только до некоторого предела. Непроявленность — это лишь инструмент партизана, маскировка его сопротивленческой идентичности, контр-конструкции, зависимой от представлений о противнике. Их производит сама логика схватки, стирая оттенки, не оставляя после себя ничего, кроме рядов победителей и побежденных. И, увязая в противостоянии, партизан подчиняет себя все тому же закону счета, питающему могущество гегемонии.

Идея актуальности в наше время служит почти тому же, чему в прошлом служила идея качества, — она отмечает следы присутствия истории в работе. Сотканная из возможностей различных оптик и нарративов, актуальность является продолжением темпоральной ткани постфордистского производства. Его базовым режимом, известным как «производство точно в срок», движет стремление не к максимуму сбыта, а к равновесию со спросом. Колебания спроса требуют чувствительности к минимальным различиям, постоянной готовности к изменениям; главное здесь — уметь оказаться в правильном месте в правильное время. Выстроенный по законам цифровой политэкономии времени, план актуальности через сети «правильных» мест и моментов обращается к художнику как к «доминирующему элементу господствующего класса» (Пьер Бурдьё). Избегать участи самотождественного объекта можно, переизобретая актуальность, — например, двигаясь по ее территориям методами того полуполюгендарного леттриста, который гулял в горах, вооружившись картой города.

Ожидание нужного момента, счастливого броска, затягивает в замкнутый круг и серфера, и партизана, стирая побег линии

ускользания. Покидать корпоративную орбиту, двигаться не «к», а «от», прочь от исчерпанных полей, арен, фронтов, безвыходных ситуаций и закрытых контуров. Любая точка, уровень, состояние пространства могут стать началом ускользания, растянутым событием формирования переходных идентичностей, тех, кого Жиль Делез и Феликс Гваттари называли кочевниками. Быть и внутри, и снаружи контекста, не ждать кайрологических откровений в стенах определенной идентичности, считать действие общих правил в деталях — в этом кочевники-семионавты напоминают беженцев или бродячих мудрецов. Форма бродячей жизни, они сочетают отрешенность с критической установкой, открытость незнакомому с недоверием к очевидности. Путешественник — это становление множеством, процессом оживления общих мест, полустертых метафор, взаимопревращений содержания и формы.

Границы, территории, уровни, барьеры, позиции — избыточность возможного легко пересекает их во всех направлениях, ускользая от идентификаций. Сюжет может не иметь отношения к данным, пробегаая по ситуации, подобно сквозняку, призрачной ряби; полагаясь на продуктивность непонимания вместо презумпции объяснимости наблюдаемого, когнитивный путешественник строит смыслы из того, что в рамках контекста представляется несвязным и незаметным. Путешественник видит свое отражение в потоках фрагментов пейзажей, перспектив, историй, представлений, традиций, встречных незнающих взглядов. Путешествие включает особый режим внимания к наблюдаемому, рассеянное присутствие превращает пространство во множество ритмов, темпоральных растяжений, размывающих сетки часов и секунд. Среда путешествия — это длящееся настоящее, насыщенное процедурами восприятия, связанное с памятью и ожиданиями, время встречи.

Ускользание замедляет ход времени, прокладывая маршруты сквозь задержки и паузы, различия в скорости потоков коммуникаций. В них между пикселей и строк проглядывает изнанка спектакля: «темная



материя» образов, наполняющая пространства сонмами слабых сигналов, незаметных для повседневной установки сознания. Слабые сигналы не проходят бесследно, подобно реликтовому излучению; они оседают на фильтрах социальных взаимодействий. Стандарты восприятия различают их, принимая за фоновый шум; ставка на связанное и самоощущенное закрывает доступ к этим быстро растущим скоплениям необработанных, еще не понятых данных о мире. Эта информационная тень молчаливого большинства, «большие данные» массовых идентификаций заявляет о себе посредством настроений, атмосфер, эмоций — сил, определяющих множество ситуаций и сложно локализуемых в непрерывности своего глобального движения.

Вслушиваясь в незнакомую речь, путешественник чувствует: тембр, тональность, мелодия превращаются в смыслы. Тает магия репрезентации, и становится

видно: наблюдение всегда принимает одно за другое, соучаствуя в конструировании наблюдаемого. Блуждающий эксцесс субъективности живет в самой возможности, переозначивая, находить незаметные смыслы, дрейфовать к освобождению, расшатывая контуры институциональных форм. Предметы, отвечая на взгляд путешественника, демонстрируют свои неизвестные стороны, проявляя что-то вроде признаков субъективности. Ряды и паттерны перфорируют случайности; элементы из различных, подчас не связанных между собой ситуаций, заключают друг друга в кавычки, образуя пунктирные контуры рассеянных форм. Путешествие избегает темпоральных нормативов туризма — всегда можно внезапно повернуть за угол, вернуться, сделать еще один круг и посмотреть на вещи по-другому.

Экспериментальная прагматика путешественника не обходится без потлача или траты, этих реляционистских расширений

батаевского бесформенного. При этом распыленная индивидуальность может выглядеть и как противостояние, и как симбиоз с системой, оставаясь многоуровневым процессом, движением сразу по нескольким траекториям. Проблески, пробегающие сквозь сети, высвечивают пределы знания-власти с его системами наблюдения, форматами, иерархиями, программами и процедурами. Это расподобление в духе «того, кто появляется и исчезает, не соотносясь ни самим собой, ни с чем-либо другим», как пишет Жиль Делез о мелвилловском Бартлби. Если в дисциплинарных обществах эту стратегию чаще всего ждал тупик эскапизма, то в наши дни она становится универсальным способом уклонения

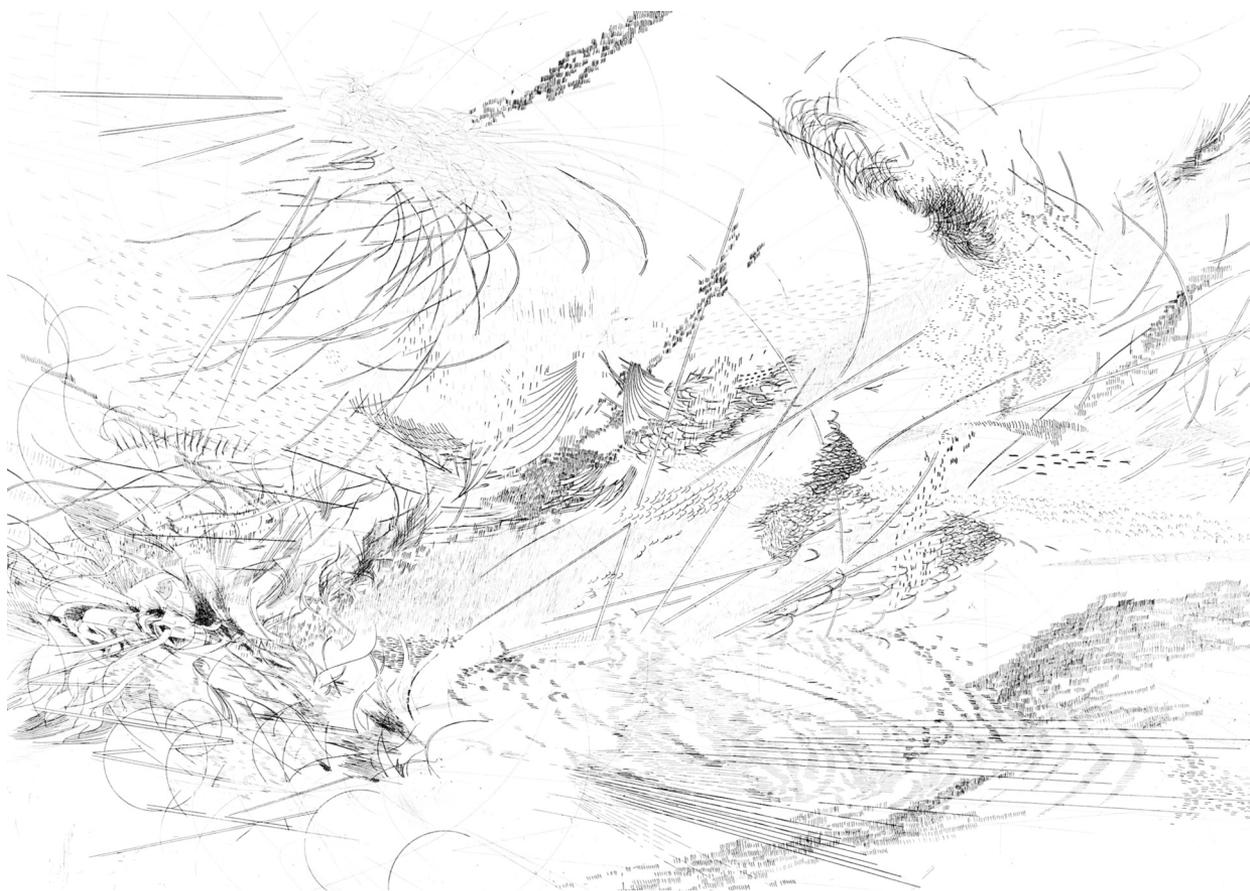
от грамматики контроля. Пространство потоков позволяет выстраивать неограниченные связи; каждый тупик может вести к другим формам общности. В зазорах между предметами и смыслами перформативность *'I would prefer not to...'* открывает скольжение неисчислимых возможных миров через повседневный опыт. Здесь начинается исход на молекулярном уровне, растворение и переозначивание связей, переизобретение себя.

Станислав Шурипа

Родился в 1971 году в Южно-Сахалинске.

Художник, куратор, критик и теоретик современного искусства.

Живет в Москве.





Материал проиллюстрирован кадрами из видеопроекта Алексея Булдакова и Анастасии Рябовой Attentionwhores (2011). Предоставлено авторами

Илья Утехин

Внимание

Некоторое время назад я поймал себя на том, что, когда компьютер или сеть подтормаживают, а документ не открывается сразу же, у меня возникает побуждение переключиться в другое окно — пока суд да дело... Хотя что там за суд да дело — подождать-то секунд десять! В первые годы нового века, не привыкнув еще к скоростям, я в таких случаях спокойно ждал. Сегодня у меня одновременно открыто в браузере столько окон, что всегда есть, куда переключиться. Так иногда те, кто еще смотрит ТВ, переключают каналы, если началась реклама.

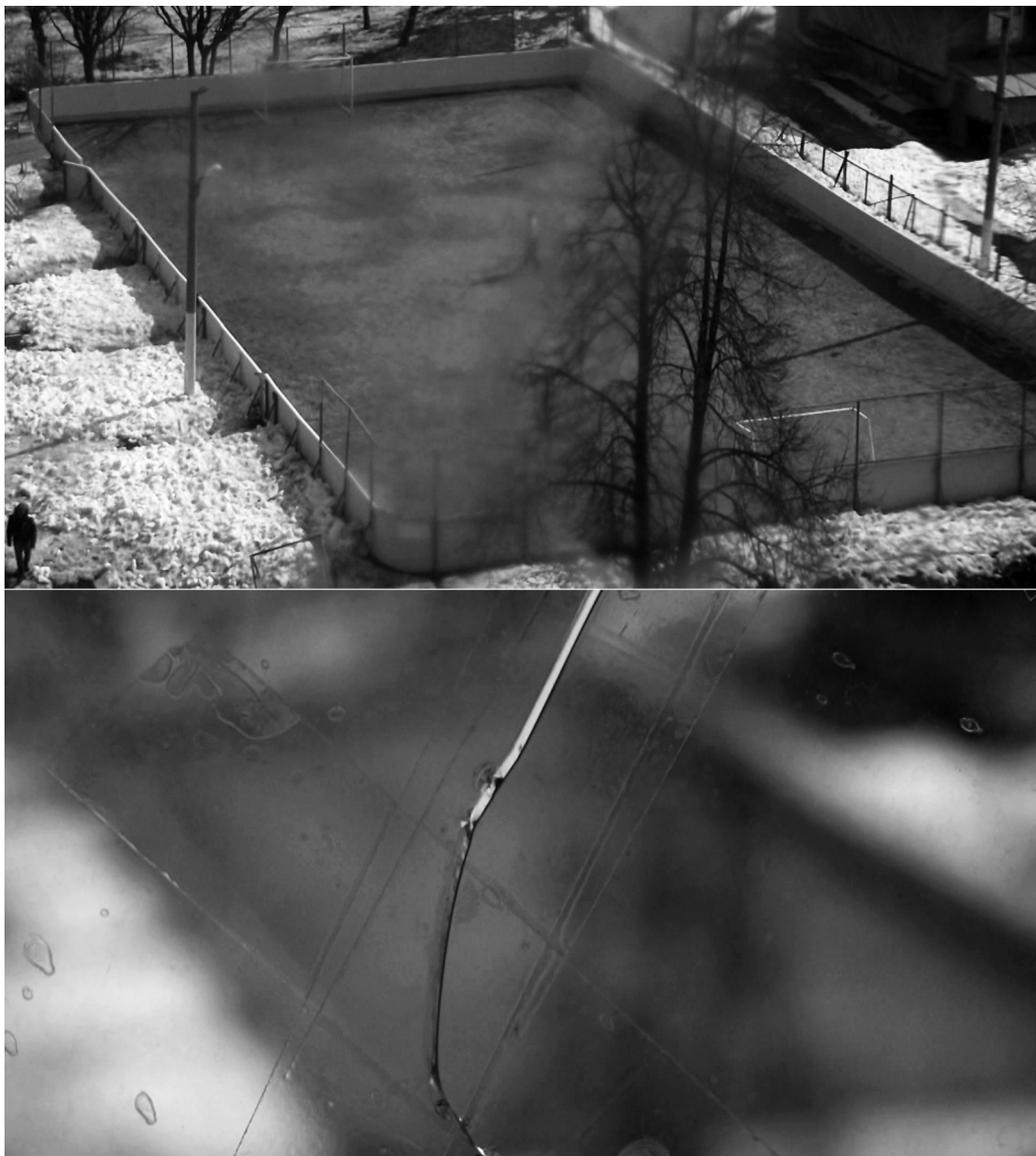
Хайку, однажды придумавшееся само собой (*Дрогнул в кармане мобильник. / Ты, в самом деле? / Нет, просто сердце стучит*), отражает и готовность к новостям, и ожидание. Но то, что до вибрационных галлюцинаций естественно сопутствовало особым обстоятельствам, как цветаевское «Так писем не ждут, так ждут — письма», теперь постоянно держит на крючке всякого обладателя смартфона и аккаунтов в соцсетях: он все время ждет хоть какого-нибудь письма или, на худой конец, лайка. Проверяет и переключается. И это не зависит от того, чем он, собственно, занимается в данный момент.

Как-то в день, когда к часовне Ксении Блаженной на Смоленском кладбище в Петербурге приходят толпы, я наблюдал бритоголового братка, молитвенно преклонившего голову у стены часовни. К уху он, однако, прижимал телефон и изредка в него говорил, одновременно (попеременно?) внимая, таким образом, и Ксенюшке, и телефонному собеседнику. Вы скажете, что настоящие ве-



рующие иные, что их молитва предполагает сосредоточение. Может быть.

Спектр возможных состояний сознания простирается от медитативного сосредоточения до полной расфокусированности и протрации. Посередине спектра — повседневное и общедоступное. Культуры закрепляют определенные состояния сознания за жизненными контекстами и предоставляют своим носителям средства модификации обыденных состояний, тяготеющих к середине шкалы. Зависит это и от того, что мы курим и в каких ритуалах участвуем. Не всем людям доступны крайние состояния, ибо они редко достигаются спонтанно и без использования инструментов культуры.



Технология иногда позволяет увидеть то, чем мы плохо научены управлять: состояния сознания можно отследить через электрическую активность мозга. Когда появились недорогие датчики для энцефалографии, новое медийное искусство не могло на это не отреагировать. Ульрике Габриэль и группа *Otherspace* в сотрудничестве с Ро-

бертом О'Кейном придумали аттракцион с обратной связью, в котором участвуют машинки-роботы, реагирующие на свет: они двигаются, только когда освещены, и стремятся к максимально освещенному месту, одновременно стараясь избегать столкновений. Сначала они стоят и не двигаются в полутьме, пока внимание участника, на-

девшего шлем с электродами, обращено на окружающий мир и его собственное тело. Но по мере того как он, если это удастся, отключается от мира и от своего тела и расфокусирует свое внимание, увеличивается амплитуда альфа-ритма, а это используется как сигнал, чтобы зажечь свет и запустить роботов. Увидев это, человек почти неизбежно внимает внешнему миру и выпадает из своего расфокусированного состояния, отчего свет тускнеет и роботы опять останавливаются. Требуется специальная тренировка, чтобы удерживать расфокусированность; как, впрочем, и чтобы удерживать сосредоточенное внимание.

Обычный западный человек в повседневности держится за себя, за свой фокус внимания: роботы-машинки у него стоят, но мысль его бежит и цепляется за все. Потребляя медийный контент, он сегодня привык не углубляться надолго, готов к параллельности и переключениям — таковы его техники внимания. Чтение книги с погружением в нее на пару часов подряд теперь редкость, разве что попадется увлекательная художественная литература. Нон-фикшн (особенно с монитора) читается иначе: ведь можно пройти по ссылкам, а там и еще ссылки. Такое чтение требует не меньше внимания, даже наоборот: «цифровые туземцы», убежденные, что «в интернете все есть», эффективнее и быстрее родителей вычерпывают сведения из малоструктурированных источников. Это особая внимательность, которая сродни, возможно, взгляду водителя, когда он в сумерках вроде бы не смотрит никуда в отдельности, но удерживает взглядом все пространство, чтобы не проморгать внезапно выскакивающих на проезжую часть пешеходов. На подобный взгляд, сканирующий в поисках смыслов неоднозначные формы, рассчитывает порой автор объекта, проходящего по разряду искусства.

Значительная часть медиа-потребления, проходящего в фоновом режиме, малоструктурирована и мимолетна. Тексты, изображения и звуки имеют тенденцию уходить в фоновое восприятие, создавать атмосферу медийно насыщенного места, воспринимаясь подобно архитектуре и не

требуя выделенного внимания. Либо же оказываются в фокусе ненадолго, в основном когда мы намерены что-то с ними сделать. Поделиться в твиттере, например, или запечатлеть: в первых рядах на концерте, кажется, сплошные операторы-любители, наострившие свои смартфоны. Перформативность живого ценна как предмет копирования. Медийный объект требует от «цифрового туземца» не столько интерпретативного труда, сколько внешней памяти: «потребить» значит, сохранить ссылку, записать картинку, поделиться фактом, на который иначе не обратят внимания, а потому не удастся использовать факт для строительства своего лица.

Чем больше одновременно существует предметов внимания, тем выше уровень шума/фона, тем большие усилия потребны для нахождения искомого. Даже внутри твоего персонального (уже выделенного) пространства количество доступных книг, фильмов, музыкальных треков заведомо превышает твою вместимость, и тем самым подчеркивается тот факт, что главной ценностью в медийную эпоху оказываются твое время и внимание: за них приходится конкурировать. В шуме на них претендуют еще спам и реклама, у которых свои фольклорно-анонимные пуанты.

Все эти узнаваемые обстоятельства в сумме создают специфические условия существования искусства сегодня. Оно может по привычке стремиться в особое пространство нешумной чистоты, выделяющее объекты, как рамка или пьедестал, но этого мало — как и самой по себе «хорошей формы» объекта. В качестве рамки желательна концепция, отчетливый месседж, кураторский жест, а в дополнение к ним неплохо бы иметь и приглашение к игре, к взаимодействию более деятельному, нежели достраивание смысла. Иначе в соревновании за внимание можно запросто раствориться в фоне и не стать фигурой.

Илья Утехин

Родился в 1968 году в Ленинграде.

Филолог, антрополог.

Автор книги «Очерки коммунального быта».

Живет в Санкт-Петербурге.



Материал проиллюстрирован рисунками из проекта «Художники рисуют периферию (с закрытыми глазами)» (Анна Звягинцева, Евгений Самборский, Лада Наконечная, Никита Кадан, Ольга Комисар)

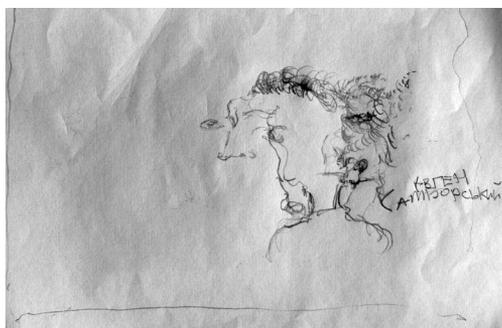
Лариса Венедиктова

Периферия нулевого радиуса

Периферия
(от греч. περιφέρεια — окружность)
в широком смысле слова — окраинная,
внешняя часть чего-либо,
противопоставленная центру.

Если заглянуть в европейскую историю, то можно увидеть, что человек почти всегда понимался как центр, а все остальное располагалось на периферии относительно него. В Древней Греции это была некоторого рода вертикальная полицентрия полиса с культами различных божеств, ни одно из которых не было всемогущим; с приходом христианства центр сосредоточился в едином Боге (центр которого везде, а периферия нигде); в ренессансную эпоху центр начал возвращаться к человеку, упрочивая его вертикальность; Новое время закрепило человека-познающего завоевателя в качестве центра, в XX веке как будто начались процессы децентрации и постепенного отхода от антропоцентризма, но испуганный *homo sapiens* стал хвататься за свою, пусть локальную, идентичность — чтобы соответствовать хоть чему-нибудь. В наше время перманентного парадигмального кризиса многообразия теоретических дискурсов прошлого века уступает место поиску способа другого (периферического?) видения «места человека во Вселенной»¹.

Периферическое зрение, например, интересно тем, что, играя большую роль в повседневной жизни человека, оно чаще всего остается вне его внимания. Если центральное зрение (функция колбочек) позволяет определить предмет, его форму, цвет, яркость, то периферическое зрение (функ-



ция палочек) дает возможность ориентироваться в пространстве. Если центральное сфокусированное зрение время от времени осознается (известная проблема познания *смотреть-видеть*), то периферическое как будто способно работать только автоматически. Если обратить на него внимание, оно немедленно перестает выполнять свою функцию: дополнять центральное хищное зрение (то, что необходимо хищнику для охоты), а значит, отчасти ставить человека в положение жертвы (того, на кого охотятся). Взгляд периферическим зрением из-за невозможности его сфокусировать создает схожесть и стирает различия. То есть ПЗ способно как минимум избавить человека от роли хищника — но так как ЦЗ при этом все еще имеет место, человек не становится жертвой вполне. Человек оказывается в зазоре без идентичности, он становится способен производить схожесть и сходство. Если пойти еще дальше и вовсе закрыть глаза, то что за мрак мы увидим? «Нейрофизиологи говорят, что отсутствие света высвобождает ряд периферических клеток сетчатки, подходяще именуемых *off-cells*, которые активируются и обеспечивают особую форму зрения, которую мы называем

темнотой. И все же темнота не является привативным понятием, простым отсутствием света, своего рода не-видением, но результатом активности этих клеток (*off-cells*), продуктом нашей сетчатки», — пишет Д. Агамбен, отвечая на вопрос «Что современно?»². «Современник — тот, кто воспринимает мрак своего времени как нечто, непосредственно к нему относящееся, нечто, не перестающее вопрошать его, нечто, более всякого света обращенное прямо и исключительно к нему. Непосредственным взором воспринимает сияние тьмы, исходящее из своего времени»³. Так как восприятие мрака, не являясь формой пассивности и инерции, есть функция ПЗ как особой активности и способности, лишь такому взгляду удастся нейтрализовать свет, исходящий от эпохи, раскрыть ее особенный мрак, «который все же неотделим от ее света»⁴.

Если две функции зрения (ПЗ и ЦЗ) не противопоставлены одна другой, но дополняют друг друга, то «фокус и периферия сознания являются взаимоисключающими. Если пианист переключает внимание с исполняемого произведения на движения своих пальцев, он сбивается и прекращает игру. Это происходит всякий раз, когда мы переносим фокус внимания на детали, которые до этого находились на периферии нашего сознания», — пишет М. Полани⁵.

Полани говорит о различии между двумя областями сознания: эксплицитным, локализованным в центральной области сознания, и имплицитным, периферическим. «В каждом познавательном акте фокусное сознание направлено на объект, в то время как средства познания, его инструментарий, находятся на периферии сознания»⁶.

Если пытаться выразить это в терминах части и целого, то можно увидеть, что фокус сознания сосредоточен на проникновении в целое, в то время как составные части системы осознаются периферическим сознанием. Целое здесь коррелирует с общезначимым, объективным и универсальным — центральным, а часть — с сингулярным и периферическим.

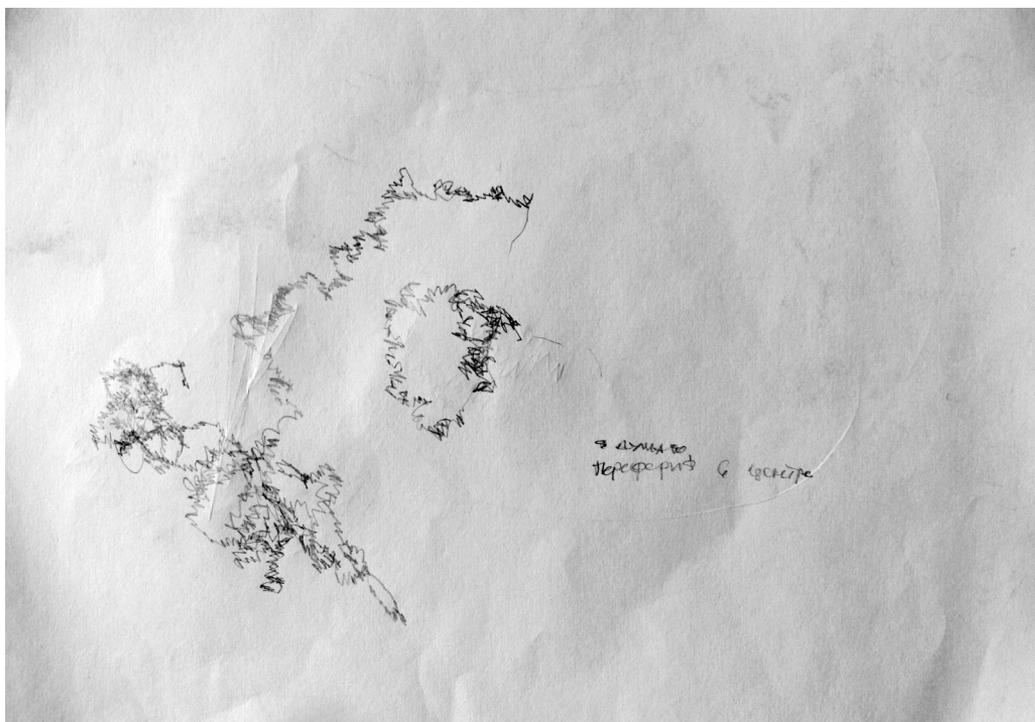
В книге «Личностное знание» (1958) Полани утверждает, что абсолютная объективность представляет собой ложный идеал,

поскольку любые умозаключения базируются на личных суждениях. Он отвергает идею о механическом установлении истины путем использования научного метода. Мы полагаем больше, чем можем доказать, и знаем больше, чем можем выразить словами (можно добавить — видим больше того, на что смотрим). Внимание к деталям и инструментам сознания вернее всего приводит к парадоксальному мышлению. Так, отказываясь от видения целого, одновременно отказываясь и от общезначимости смыслов.

«Общезначимый смысл выделяет общность объекта и одновременно пактом доброй воли учреждает универсальность познающего субъекта. Ну а что если мы дадим свободу злой воле? Что если бы мысль освободилась от общезначимого смысла и решила действовать только в своей наивысшей сингулярности? Что если бы она приняла предосудительную сторону парадокса, вместо того чтобы благодушно довольствоваться своей принадлежностью к *doxa*?» — говорит М. Фуко, анализируя философию Ж. Делеза, не напрасно названного философом окраины⁷.

В центре всегда располагается «жульничество готовых ответов»⁸, на периферии живет особая множественность, рассеянное нефокусированное многообразие проблем и вопрошаний. Проблема «не подчиняется противоречию между бытием и не-бытием, поскольку сама является бытием»⁹. То есть вместо диалектического *вопрос-ответ* Фуко вслед за Делезом предлагает «мыслить проблематически»¹⁰, вопрошая и оставаясь с вопросом. «Как же проблема разрешается? Путем смещения вопроса»¹¹. Куда можно сместить вопрос? На периферию.

Другими словами, человек все еще пребывает в центре и готов пока только спрашивать. Может спросить свое периферическое животное о «становлении ничтожеством, самой слабостью», о «свершении, воплощающем реальность политического выбора»¹² посредством *театра* как катастрофического зазора между временем восприятия и внутренним временем, «проходящим сквозь нас»¹³. Для Делеза стать слабым самому вместо Другого и дать слабому возможность выйти из своей слабости есть позитивное



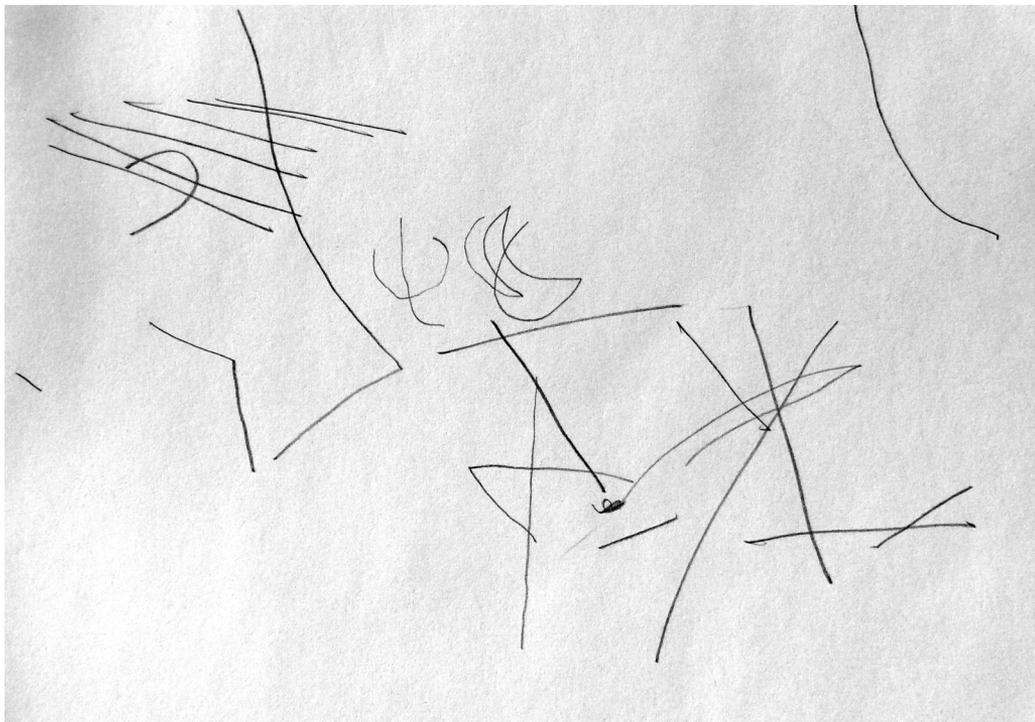
действие *театра искусства* — политическое действие, актуализирующее множественность возможного. Здесь «театр предстает действующей потенциальностью по отнятию, вычитанию власти у всего, что ее учредило и декларировало»¹⁴.

Д. Агамбен находит иную периферию — животное внутри человека. Он говорит о «не-человеке, произведенном внутри человека, о некоем существе, находящемся в коме, о животном, выделенном внутри самого человеческого тела»¹⁵. В этой апории тела находится жизнь, «которая отделена и исключена от самой себя»¹⁶. Животное существует вне бытия, «вне экстернатности более внешней, чем открытое, и внутри интимности более внутренней, чем любая закрытость»¹⁷. Выход из бытия, отказ от жизни как набора целенаправленных действий через следование за животным, зависание в незнании-непроизводительности, по Агамбену, и есть задача искусства, когда все действия обращены к усилию не производить усилия, к не-актуализации потенциальности,

к отказу от интенции действовать. То есть искусство может действовать только там, где оно невозможно, и говорить только о своей невозможности.

Идеи Агамбена о не-действии, вернее, о том действии, которое направлено на то, чтобы избежать действия, перекликаются с философией японского танца Буту, «родившегося из грязи», как выражается Т. Хиджиката. Выйти из центра, собственно, и есть главный принцип этого танца. Познакомиться со своим животным, найти слабое тело, способное в этой слабости стать всеми телами, пропустить их через себя, рождая пустоту. «Если танцор смог бы стать пустым, зрители увидели бы в его танце множество образов, их воображение стало бы активным [...] — Как быть пустым? Это очень важно! [...] Многие пытались работать с пустотой, но потом отказались, ведь если начать учить этому танцоров, то все ученики разбегутся...» — говорит Мин Танака.

Расфокусированный взгляд, намеренное/искусственное раздвоение видимой реально-



сти, отказ от центрального зрения как центрального положения человека в мире — способ существования Буто-танцора.

Куда же бегут ученики, о которых упоминает Мин Танака? В центр. Бегут туда, где существуют предустановленные правила, где есть иерархии и понятно, чему подчиняться, где каждому (отличному от другого) определено место и субъективность каждого участвует в конкурентной гонке за место получше, не замечая, что на самом деле в этом кажущемся различии происходит процесс десубъективации. Идеология дифференций в сущности та же, что и идеология рынка и глобального капитализма.

По словам Б. Гройса, существует, однако, уровень социальной практики, который выводит нас за пределы рыночных обменных отношений. Она недифференциальна и не дифференцирует социальное пространство, создавая альтернативную форму социальности, которая базируется на схожести и сходстве¹⁸. Речь идет об искусственном производстве социальности как сходства.

Схожесть, которую генерирует художник, идет значительно дальше, чем готовность общества, в котором он работает, к такой степени схожести. Это выходит за пределы любого социума, включая человечество как таковое. Возникает «суперсоциальность»¹⁹ — имитирование того, что другие не имитируют, дальнейшее, более радикальное имитирование или поиски еще большего сходства, чем то, к которому готово общество. Из-за этой более социальной, чем принято в самом обществе, позиции художники уподобляются большему числу других, будучи, впрочем, обвиняемы при этом в элитизме. Не-телеологичные художественные практики — те, которые могут осуществляться каждым, их нельзя ни на что обменять, они не участвуют в конкуренции и рыночных отношениях.

Возвращаясь к зрению, можно заметить, что центральное зрение, именуемое также *форменным*, схватывает объект как форму, событие же, всегда будучи движением, происходит на периферии.

Расфокусированный взгляд (собственно, не собранный в точку) действует на тело и сознание таким образом, что форма (и вместе с ней эстетическое, выборочное восприятие) перестает быть доминирующей и уступает место ощущениям (эстетизму). Смотри на мир, как на окружность (периферию) нулевого радиуса (точку), получаешь возможность стать сингулярным, столкнуться с чем-то общим, универсальным, недифференцированным — с до-индивидуальной реальностью. «Процесс, создающий сингулярность, имеет неиндивидуальный, до-индивидуальный *incipit*. Сингулярность укореняется в своей противоположности, происходит от того, что находится среди ее антиподов [...] Кажущаяся близость обращается в максимальную удаленность»²⁰. Математически, «сингулярность» — это точка, в которой функция стремится к бесконечности или имеет какие-либо иные нерегулярности поведения²¹. Возможно, это то самое, отыскиваемое Д. Агамбеном и прочими, решение вопроса о «профанации диспозитивов, то есть о способе возвращения к всеобщему использованию связанного и выделенного при их посредстве». Не является ли это одной из вариаций способности «вмешаться в процессы субъективации и в сами диспозитивы для выявления в них Не-управляемого, что представляется началом и одновременно точкой исхода всякой политики»²²?

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Цитата из стихотворения О. Мандельштама «Пусть имена цветущих городов...».

² Агамбен Д. Что современно? К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 50.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Polanyi M. Science, Faith, and Society. The University of Chicago, 1964. P. 37.

⁶ Полани М. Личностное знание. На пути к посткритической философии. М.: Прогресс, 1995. С. 100.

⁷ Фуко М. *Theatrum philosophicum* // Делез Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2010. С. 455.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Про «становление животным» Делеза см.: Чухров К. Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. С.115.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Агамбен Д. Открытое. М.: РГГУ. 2012. С. 25.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Из лекции Б. Гройса на Дискуссионной платформе в рамках 1-й Киевской биеннале, 2012.

¹⁹ «Суперсоциальность» — термин французского социолога и криминолога Габриеля Тарда. Согласно его «теории функционирования общества», взаимодействие людей (индивидуальных сознаний) происходит путем копирования и повторения одними людьми поведения других.

²⁰ Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 90.

²¹ Сингулярность в математике — это пространственная координата точки с критически большим значением энергии. Жиль Делез трактовал сингулярность как событие, порождающее смысл и носящее точечный характер. «Это поворотные пункты и точки сгибов; узкие места, узлы, преддверия и центры; точки плавления, конденсации и кипения; точки слез и смеха, болезни и здоровья, надежды и уныния, точки чувствительности». В некоторых науках термин «сингулярность» обозначает единичные, особые явления, для которых перестают действовать привычные законы. Самый яркий пример сингулярности — состояние с бесконечно большой плотностью материи, возникающее в момент Большого взрыва. Этот момент, когда вся Вселенная была сжата в одной точке, и предполагает сочетание взаимоисключающих условий, например, бесконечной плотности и бесконечной температуры.

²² Агамбен Д. Что такое диспозитив? // Что современно? К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 36.

Лариса Венедиктова

Родилась в 1967 в Киеве.

Художник, хореограф.

Участница группы *TanzLaboratorium*.

Живет в Киеве.

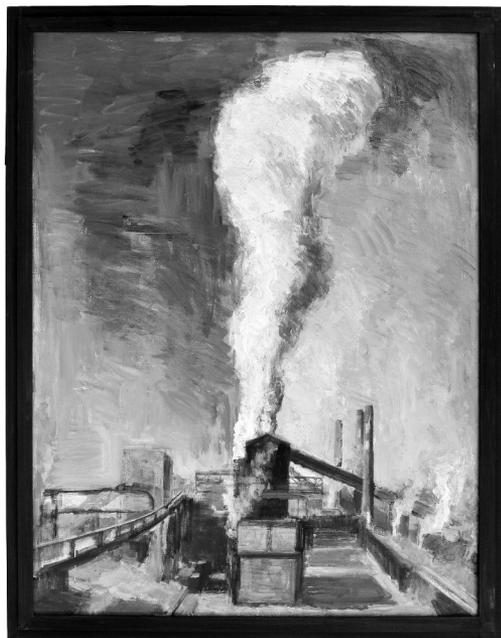
Сергей Гуськов

Внезапно живопись

Я не ожидал, что буду писать на эту тему. Еще совсем недавно, когда речь заходила о выставках живописи, исключая разве выставки классиков (хотя иногда и в этом случае), реакция была одна — скептическая улыбка. Очень часто случалось, что в публичной речи критики, кураторы и художники себя немного сдерживали и даже иногда говорили о живописи «с пониманием», но в частных беседах либо старались на эту тему не говорить, либо высказывались резко критически.

Такая двойственная позиция имеет основанием не то, что, как часто заявляли, живопись «умерла» или «устарела» (это вообще ложный аргумент в разговоре о живописи, как теперь становится понятно). По всей видимости, она исходит из убеждения, что живопись связана с постыдными фактами нашей истории — с прославлением вождей или политикой бюрократических структур вроде Союза художников. Разве что в сталинских репрессиях живопись не обвиняли, хотя можно было ожидать и такого поворота событий.

Косвенно это подтверждается украинской ситуацией, где, в отличие от Москвы, не было болезненного разрыва между «традиционалистским» поколением советских художников и «современным искусством»: постсоветское поколение — не без проблем, естественно, — получило то же академическое образование и успешно использует традиционные техники, особенно живопись. О том же свидетельствует обида многих российских художников старшего поколения, одновременно нонконформистов и представителей академической школы, которые в конце 80-х — начале 90-х почувствовали отторжение, выпадение из художественного сообщества, иногда мнимое,



Егор Плотников «Коксохим. Полдень», 2008

иногда вполне реальное. Об этом неоднократно высказывался, например, Семен Файбисович. Живопись, несмотря на то что многие концептуалисты — те, кого обвиняли во внесении этого медиума в «черный список», — продолжали ее использовать, казалась отчасти реликтом уходящей эпохи. Ее можно было исключительно препарировать в критическом или пародийном ключе, но серьезно работать с ней как с самоценной техникой стало признаком дурного тона. У концептуалистов — в глазах теоретиков искусства — живопись становилась чем-то апроприированным у советского строя, хотя очевидно, что, к примеру,

Виктор Пивоваров писал картины не столько как хитрый обличитель с фигой в кармане, сколько именно как живописец, но на это следовало закрывать глаза или, во всяком случае, не фокусироваться на этом факте.

Любые выступления в защиту и за возрождение живописной традиции рассматривались как маргинальные и мракобесные, что, увы, иногда было правдой — но далеко не всегда. Художникам, которые были включены в актуальный процесс, но активно создавали картины, зачастую их пристрастие к «холсту и маслу» прощалось, но с той оговоркой, что художники ведь «не от мира сего» — то есть само обращение к живописи было оправдано, только если объявлялось неким частным чудачеством.

Это можно было увидеть наглядно, когда в 2013 году Александра Новоженова и Глеб Напреенко опубликовали статью о потенциальной ценности живописи, прежде всего реалистической традиции (или даже точнее — традиций) советского периода¹. В ответ сразу же последовала атака на «советскость», с которой в сознании критиков были накрепко связаны живописный медиум и апелляция к реальности (хотя конечно же реалистической традицией живопись не ограничивается). Боролись с одним определенным явлением, а били и по другим. И били аргументацией, сложившейся за более чем тридцать лет. Причем среди критиков были и живописцы, но они привыкли говорить о том, что делают сами, в некоем общем контексте искусства: в длинных интервью, рассказывая о своих работах, они могут ни разу не произнести слово «живопись» (о работах с использованием других медиа — пожалуйста)², поскольку, видимо, в этом слове слишком много для них болезненного и неприятного.

Статья Новоженовой и Напреенко была, в частности, откликом на тот официальный запрос, который стал ощутим по отношению как минимум к живописи советского периода. Это не могло не вызвать новых шуточек и инвектив в адрес объекта властного интереса. Тут важно другое: сам этот интерес уже говорит о многом. Что бы ни говорили о независимом и гордом художнике, о противостоянии государственному вмешательству и «кровавому режиму», именно власти могут одним дви-



Егор Плотников «Снег», 2012–2013

жением, вольно или невольно, изменить художественный ландшафт. Переворот, для осуществления которого отдельно взятому художнику, «гениальному одиночке» вроде Дюшана или Малевича, требуются годы, государство может совершить в одночасье, часто даже не заметив, что же оно натворило. Именно внезапное обращение властного дискурса (в лице, прежде всего, министра культуры Мединского) к классическим формам и искусству, «понятному народу», — пусть даже обращение это было половинчатым и несколько невнятным — стало одной из причин того, почему в последние два года мы вновь заговорили о живописи. Это не означает, что люди держат нос по ветру; скорее иное: стало понятно, что живопись, как и многое другое, необходимо реапроприировать у господствующего класса.

Еще одна причина кроется в нащупывании нового языка — не языка самой живописи, но языка разговора о ней. Об этом, собственно, и была статья Новоженовой и Напреенко, хотя заговорили на эту тему, осторожно и околичностями, довольно давно. В 2005 году в тексте к своей выставке Юрий Шабельников написал: «Пятнадцать лет назад я все еще занимался живописью. Хотя сейчас это никому не интересно. Это довольно узкая и специфическая область, и не новая к тому же. Сейчас модны новые медиа, виджеинг, пер-



Егор Плотников «Рудный двор», 2008

форманс, видео... Инсталляция — и то уже считается архаикой, хотя, конечно, дело не в этом. Понятно, что не важно, как там тебя назовут, важно, наверное, отношение, способ рефлексии, позиция автора, наконец...»³. Основная проблема вырисовывалась достаточно точно — нехватка интересных идей и подходящих слов, чтобы говорить о живописи. И за последние лет пять-десять появились проекты, посвященные выработке такого рода идей, — например, YouTube-сериал «Ни возьмись»⁴, в котором художник Владимир Потапов задает одни и те же вопросы о судьбе живописи разным экспертам и получает целый спектр ответов и оценок.

Творчество самого Потапова, получившего академическое образование и начинавшего с тех самых «классических форм», пережило любопытную эволюцию. После того

как художник осознал некоторую проблематичность того, чему его обучили, он решил заняться кураторством — но все равно на выставки, которые он организовывал, брал (за редкими исключениями) живописные работы. Те его произведения, через которые он выражал себя (хотя он продолжал активно писать картины), технически были далеки от живописи — он наносил краску на оргалит, снимал видео, делал инсталляции и скульптуры, наносил разного рода сыпучий материал на поверхности, покрытые клеем, и т.д. Это был, на первый взгляд, уход из живописи, но что бы он ни делал, концептуально за этим маячит не что иное, как живопись. И сам художник это прекрасно понимает⁵. Живопись для него становится идеей, можно даже сказать — идеей фикс, но при этом реально живописью он занимается лишь

украдкой, тогда как все его публичные опыты далеки от нее по формальным признакам. Но это, рискуем определить, *расширенная живопись* — примерно как отвертка и молоток являются «расширением» человеческих конечностей.

Владимир Потапов демонстрирует, если воспользоваться новозаветной метафорой, путь «эллина», то есть путь человека, анализирующего и раскладывающего все по полочкам. Но есть и другой подход — если воспользоваться тем же образом, это путь «иудея», который, как говорил апостол Павел, ищет не мудрости, а чуда.

Есть и третья причина возрождения интереса к живописи. Художники молодого поколения, закончившие Суриковский институт или Строгановку, не участвуют в разборе полетов актуального художественного процесса. Они ходят на все выставки, интересуются происходящим во всех сферах художественной жизни, но говорят по большей части о событиях и проблемах той среды, к которой они принадлежат. Они мало участвуют в теоретических дискуссиях, а просто делают свое дело — организуют выставки, создают картины. Их не так много, как кажется: большинство выпускников академических вузов растворяются в неизвестности, получив диплом, а то и раньше. На данный момент можно назвать примерно два десятка художников, которые продолжают делать что-то интересное.

Один из таких художников, Егор Плотников, отчасти действует в той же логике «расширенной живописи», что и Потапов, хотя в его экспериментах непосредственно живопись всегда присутствует. Начиналось все с того, что он прикреплял к своим картинам небольшие скульптурные элементы, позже — от выставки к выставке — эти объекты стали от исходных ассамбляжей отделяться. Картины и скульптуры дополняли друг друга в рамках одного проекта, но стали все же отдельными элементами. Собственно, одна из выставок Плотникова «Случайные пейзажи. Автопортрет» (вечер 26 февраля 2014) в квартирной галерее *BrownStripe* и навела меня на эти размышления о живописи. Там была всего одна скульптура — небольшая человекоподобная фигурка, которая «смотрела» на картины, развешанные на стене. По правде ска-

зать, непонятно, куда она смотрела и смотрела ли вообще: лица у фигурки не было, но отчего-то сразу показалось, будто она разглядывает картины. Художник создал зрителя и поставил его напротив своих работ, потому что, вероятно, ему надоело уговаривать кого-то более живого уделить им внимание. В контексте относительно замкнутой группы молодого поколения живописцев такой жест выглядел понятно, но при этом он подействовал как своего рода симпатическая магия — пришедшие на выставку зрители отождествили себя с этой фигуркой.

В одной из легенд Александр Македонский просто разрубает Гордиев узел, который никто до него не мог развязать (контекст и детали тут не важны). Сам этот подход выглядит очень верным: мы уже настолько запутались, что, кажется, выхода нет, но всегда есть самый простой способ решить все проблемы. Естественно, такое разрушение узла признают нелегитимным и варварским, но иногда это единственный путь. Может быть, пришло время совершить нечто подобное ради живописи, и мы видим, как художники подходят вплотную к этому решению.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Новоженова А., Напреенко Г. Трудящиеся маслом // <http://archives.colta.ru/docs/13100>

² См., например: Юрий Шабельников: «Примитивный человек востребует примитивное» // <http://aroundart.ru/2011/12/20/yurij-shabel-nikov-primitivny-j-chelov/>; Юрий Шабельников: «Художник — это столкновение амбиций, потенциала и обстоятельств» // <http://www.artguide.com/ru/articles/iurii-shabel-nikov-khudozhnik-eto-stolknovieniie-ambitsii-potentialsiala-i-obstoiatiel-stv.html>

³ <http://www.artstrelka.ru/galleries.page?exhibition-ID=67&menu=3&id=7>

⁴ <https://www.youtube.com/playlist?list=PLMSD3n16QCSShjq161aB1uY6bqUCW2WHI>

⁵ Владимир Потапов: «Хорошая живопись — это всегда избыточное сообщение» // <http://aroundart.ru/2014/03/13/vladimir-potapov-horoshaya-zhivopis-e-to-vsegda-izby-tochnoe-soobshhenie/>

Сергей Гуськов

Родился в 1983 году в Королеве.

Журналист, художественный критик.

Живет в Москве.

Елена Богатырева

Встречное движение будущего: искусство между

IV Международный фестиваль
современного искусства
«Улица как музей — музей как
улица». Кураторы Нели Коржова,
Роман Коржов. Самара,
01.05.2014 – 31.05.2014.



Хенрик Экесио, Микаел Горальский, Альберто Фриго «Фантастическая четверка», 2013

Весь май нынешнего года в Самаре проходит IV Международный фестиваль «Улица как музей — музей как улица», посвященный новым методам взаимодействия современного искусства и городской среды. Тема фестиваля — «О тишине и монументах». Фестиваль предполагает развитие традиции перекрестного экспонирования произведений современного искусства на остановках общественного транспорта и в выставочных залах традиционных художественных институций.

Отличительной особенностью проекта «Улица как музей — музей как улица» является то, что он оспаривает институциональную границу между текучестью жизни (символом текучести выступает улица) и непреходящим значением искусства (традиционный символ — музей). Став своеобразной точкой отсчета деятельности Нели и Романа Коржовых в качестве кураторов и организаторов центров искусства в Самаре (в 1997-м они организовали Самарский общественный центр современного искусства,

в 2007-м возглавили Самарское отделение ПФ ГЦСИ), этот проект позволяет наметить и обсудить некоторые итоги, прояснить специфику развития современного искусства и всего постсоветского искусства в Самаре.

В далеком 1998 году, когда искусство впервые вышло на улицы Самары из привычного музейного пространства, оно решало сразу две задачи: первая — привлечь внимание как можно большего числа зрителей к тому, что делает современный художник, вторая — обрести новое пространство для высказывания. Таким местом стали новенькие городские останки, выбор которых определился заключением партнерских отношений между новообразованным общественным центром искусства и фирмой *News Outdoor*. Фирма была заинтересована в проекте социально-культурного назначения, и заполнение пустующих рекламных носителей силами художников идеально подходило для выполнения этой задачи.

Рекламные носители, внутри которых размещались постеры, как нельзя лучше решали задачу оповещения публики о том, что делается в современном искусстве, создавая определенный коммуникационный шум. Установка на элитарность искусства, которое «должно быть понятно», оспаривалась здесь местом, которое, казалось, олицетворяло требование масс («искусство должно быть понятно»), экспансия завершалась либо успехом, либо провалом коммуникации. Выбранная ситуация создавала разные уровни социального и художественного контакта, которые работали друг на друга. С одной стороны, она взрывала привычную структуру сложившихся в обществе и искусстве отношений, заставляя задавать вопрос, зачем искусство вышло на улицу и что это за искусство, которое не выставляется в музее; с другой — присваивала искусству новую конститутивную роль: быть законодателем в мире самого искусства. Подвергая сомнению институциональное основание собственного определения («не все то искусство, что выставляется в музее»), ситуация позволяла задать ключевой вопрос об «основаниях» искусства (не только называться, но и быть таковым). При этом вопрос не поддавался однозначному разрешению и даже отчетливой постановке. Кураторы не спешили давать ответы, их интересовала манифестация того, что

делается в современном искусстве, включая и то, как ставится этот вопрос в художественной плоскости. Предпочтение отдавалось работам концептуальных художников, шло освоение международного опыта в области современного искусства, происходила выработка новых мифотворческих стратегий, а не только их разоблачение. В проекте участвовали как российские, так и зарубежные художники, «современное» как дефиниция нового искусства претендовало на роль основного критерия отбора работ. Повторимся, что этот критерий в данном проекте определялся как уход от того, что делало и как экспонировалось традиционное искусство, при этом всегда выбирались работы интересные как в плане художественного решения, так и предполагаемого социального эффекта, то есть вполне претендующие еще и на создание определенного «лица» нового искусства. Довольно разного, цепляющего неизбежно от выражения, изменчивого и ускользающего от определения общего стиля, но, тем не менее, своего — не перепутаешь.

Предложение новых стратегий взаимодействия художника и публики совмещало в себе экспорт современного искусства за пределы традиционных институций, рекламное оповещение и культурную инициативу. Привлекая внимание зрителей и СМИ к современному искусству, кураторы изучали складывающийся рынок спроса на художественную продукцию, решая при этом и более глобальную задачу развития новой художественной среды. Выход в новое публичное пространство, не обремененное правилами «хорошего тона», позволяло увидеть отношение зрителя к искусству, более свободное в своих оценках, нежели это допустимо в музее, а также определить степень зависимости самого произведения от контекста, в котором его выставляют. В качестве показательного примера несовпадения оценок «улицы» и «музея» можно привести пример с работой «Принц и нищий» группы АЕС, которая в 1998 году экспонировалась и на шумевшей выставке «История в лицах» под кураторством Андрея Ерофеева в самарском Художественном музее, где вызвала бурю негодования культурной общественности, и на остановках, где работа была встречена довольно спокойно.

Сама ситуация эксперимента важна, если не сказать идеальна для становления нового искусства. В каком-то плане художник, который возникает в этом поле, и оказывается тем совершенным зрителем-соучастником, о котором мечтает современное искусство. Важно заметить, что эксперимент продолжается. Вызывая любопытство прохожих своей неординарностью, работы художников на остановках до сих пор составляют своеобразную «конкуренцию» производителям рекламы в плане предложения новых визуальных кодов. Удивительно, что сегодня в споре с техническими возможностями новых медиа, осуществляющими «глобальный художественный процесс» обмена и конструирования визуальной идентичности арт-объекта, художники побеждают именно на территории образа — умудряясь при этом идти впереди, а не в ногу со временем, уже не только давая ориентиры развитию визуальной культуры, но и ставя ее под вопрос как индустрию образов. В самом напряжении между приватизируемым изображением и несовпадающим с ним значением образа, определяющего его смысл, состоит основная художественная (и, как результат, социальная) провокация, которая до сих пор не позволяет тому, что делает искусство, раствориться в общем контексте (искусства, культуры, повседневности), но не теряет, тем не менее, с ним связь. Попутно замечу, что вопрос об образе, его онтологии, как мне представляется, здесь один из ключевых в плане разработки теории современного искусства и продумывания дальнейших перспектив какой-либо художественной практики.

Захват пустующих территорий — довольно характерная примета постсоветского времени; для современного искусства в Самаре это еще и способ выживания, а не только свободного эксперимента. Свое здание у Центра современного искусства в Самаре появилось лишь в этом году, да и то пока номинально, поскольку оно требует серьезного капитального ремонта. В этом году отмечается пятнадцатилетие Ширяевской биеннале, идущей вслед проекту на остановках, которая закрепила идею «диалога места» как форму встречи современного художника и зрителя. Именно в этих проектах выработался кураторский почерк Коржовых, предлагающих художнику и

зрителю встретиться в ситуации нарочито конструируемой неопределенности задания, того художественного и социального эффекта, который будет иметь та или иная работа. В связи с этим следует заметить, что открытость событий в Самаре, связанных с современным искусством, мировому опыту и случайному зрителю, наличие у кураторов определенной степени свободы, сегодня во многом утрачиваемой, зачастую полная неподконтрольность страхующим каждый шаг госучреждениям культуры способствовали формированию в Самаре нового художественного ландшафта, в котором современное искусство не просто оспаривало художественный реализм, но и задавало моду на искусство. Сами точки роста определялись здесь постепенно и довольно произвольно. Параллельно истории уличных экспозиций шла история завоевания собственно музейных институций. Нужно отметить, что потребность в расширении способов экспонирования искусства и прочих переменах назрела в российских музеях. Они искали новую публичность, нуждались в событиях, которые бы привлекли новое поколение зрителей, и опыт современного искусства в достижении этой цели оказался для них достаточно значимым. Так что сам интерес к музею при всех радикальных от него отказах можно было бы объяснить не только сохранением его институциональной значимости для художника, но и встречным признанием самими музейными институциями современного искусства, признанием того, что современному художнику есть, что им предложить. Однако вторая часть названия проекта десятых — «музей как улица» — сегодня не столько концептуализирует, сколько уже закрепляет проект обновления самого музейного пространства, которое начало мыслиться не только как место собирания, обработки и хранения художественных артефактов, но и как место открытого диалога зрителя и художника, пространство художественных событий, значимого для общества культурного эксперимента. Вопрос здесь в том, насколько выставка на остановках способна существовать в заданном поле отношений, за счет чего будет идти собственно обновление и развитие «улицы как музея»?

Международный фестиваль «Улица как музей — музей как улица» мыслит выставку на

остановках ключевым элементом своей программы. Сами кураторы определяют выход на улицу как все еще востребованный художником опыт негарантированной коммуникации, при этом мы наблюдаем консервацию этой идеи, а также ее исполнения. Возникает вопрос: а проект ли это, не имеем ли мы дело уже с каким-то другим феноменом, до каких пор проект может обозначаться в качестве такового? Главный вопрос фестиваля 2011 года — возможно ли «непрерывное» культурное пространство или искусство (впрочем, как и культура) обречено существовать в специально отведенном для него месте — порождает встречный вопрос: насколько искусство готово пересекать границы; поскольку консервация публичных мест, отведенных для просмотра, невольно воспринимается в качестве такого ограничения. Обратим внимание, что традиция подобных выставок стабилизирует идею уличного искусства и, что особенно важно для российской провинции, определяет ее художественную планку. Консервация формата экспозиции делает современного художника как художника узнаваемым. На улице или в музее, это все же его проект, который по-прежнему определяется нереализуемым желанием художника создать непрерывное поле культурной коммуникации со своим зрителем — в пространстве и во времени. И это несмотря на то, что в сообщении со зрителем любая экспозиция сегодня проигрывает интернету, который, являя поле разорванного культурного опыта, предлагает себя в качестве совершенного транспорта, позволяющего пересекать различные расстояния и преодолевать любые границы. Собственно, задача всякого художественного проекта сегодня формулируется уже не как захват нового пространства, но как удержание позиций искусства.

Здесь можно наблюдать своеобразный уход современного художника от того, чтобы однозначно «меняться» вместе с «улицей». Выход искусства на улицу неожиданно переопределяется в парадокс отшельничества и остановки в задуманном движении по ту сторону своей границы. Создается впечатление, что не столько зрители смотрят на работы, сколько сами работы смотрят на зрителя, исследуя скрытую до сих пор сторону своей инициативы по пе-

реустройству мира. В какой-то мере остановки транспорта становятся совершенным местом для медитации искусства над предназначением искусства, над судьбой мира в целом, его будущим, прошлым и настоящим, что приводит кураторов к актуализации тематического формата, который задает специфику проектов 2012, 2013 и 2014 годов. Сами темы последних фестивалей — «Видеть звук», «Индустриальный циклон», «Молчание и монументы» — разоблачают намерение художника привлечь внимание к изменениям, которые произошли в восприятии искусства и мира в отрезке жизни одного поколения и которые в современной «культуре и искусстве» связаны с обретением и новой утратой памяти. В этом плане проект фестиваля «Улица как музей — музей как улица» в целом предстает как архивирование и переписывание памяти, он становится своеобразным индикатором уходящего времени, возобновляющим осмысление будущего, а не только документальным экраном, фиксирующим исчезающие и нарождающиеся формы и смыслы. Для уличной экспозиции отбираются работы, которые делают сам город предметом эстетической и художественной рефлексии. Произведения, которые экспонируются на месте рекламы, опрокидывают зрителя в черную дыру образа, заставляя использовать ресурс воображения, которое одно только способно помочь ему увидеть новый — перевернутый — мир так и не наступившего будущего, принять в осмыслении такового сильное участие.

В этом году здание фабрики-кухни, построенное в виде серпа и молота по проекту московского архитектора Нарпита Екатерины Максимовой в 1932 году, которое с начала нулевых стояло заброшенным и много раз находилось под угрозой сноса, было отдано новообразованному Средневолжскому филиалу ГЦСИ. В выставке на остановках приняли участие трое молодых и пока малоизвестных художников из Самары, перед которыми стояла непростая задача предложить новое художественное видение этого уникального памятника конструктивизма. Видение, осмысляющее прошлое и настоящее фабрики-кухни, ставящее вопрос о будущем памятника, которому предстоит вместить проекты современного искусства. Характерно, что различные техники

наложения и коллажа при создании визуальных образов, соединяющих языки разных изображений, культур и эпох (плаката, канонической советской фотографии, ранней советской живописи, планы и чертежи здания фабрики-кухни, православные иконы) у Анастасии Альбокриновой, либо являющих воображаемые пейзажи затерянного в полях «храма нового искусства», «дома-сада» как у Дмитрия Кадынцева и Дарьи Емельяновой, совмещают в себе и образное, и концептуальное решение. Образ утраченного будущего определяется здесь как весть перемены, прошлое осмысливается как повод для творческого поиска. Сохраняя в себе иронию концепта, предлагаемый образ совмещает ее с надеждой на обретение художественного рая, заставляя иронию работать на созидание такового. Искусство на остановках предстает, таким образом, уже не только как эстетическая провокация или оповещение о том, что оно есть, но и как способ артикуляции тех проблем, которыми живет современный город. Однако последнее делается максимально корректно, на территории уже обозначенных правил нового искусства, без очевидного скатывания в социологизм.

Нужно заметить, что образование нового культурного и общественного слоя в Самаре, во многом обязанного современному искусству, привело к рождению новых культурных инициатив, которые имеют значение для развития самого художественного поля. На одну из них хочется обратить внимание. Среди музейных кураторов, относящихся к новому поколению художников и работающих в области современного искусства, на исходе нулевых наметилась тенденция к раскрытию художественных залежей авангарда и модерна, которые либо вовсе не были известны, либо не находили выхода к самарской публике и, в лучшем случае, входили в состав местного музейного архива. Безусловно, отбор работ на выставки идет довольно предвзято, сказывается неразвитость теоретического и искусствоведческого поля, но, тем не менее, сдвиг знаменательный. Сегодня самарские музейные институции и галереи заинтересованы в поиске авангардных и модернистских работ, в составлении карты самарских художественных направлений и течений в искусстве, вклю-

чая современные, в определении новых «символов места» — это вновь открывает споры о самарской художественной идентичности. Подобные разыскания реализуют общественный запрос к культуре, который требует развития и расширения, а также исследования. В этом плане искусство на остановках, актуализируя культурное действие в качестве нормы общественной жизни, становится одним из способов размышления над этой нормой. Симптоматично и то, что для совершенной медитации над временем избирается все же улица, а не музей, закрепляется место не институциональное, что свидетельствует и о том, что спор между институцией и художником, художником и зрителем на самом деле не закончен. Он возобновляется в новых условиях.

Стабилизация проекта мнимая, он обнаруживает в себе новый потенциал развития. Выход в тематическую зону позволяет искусству уйти от карнавала новых образов, который был неизбежен и через который прошло все российское (и не только современное) искусство, и обратиться к своему подлинному занятию — вслушиваться в тайну образования нового языка и мира. Это занятие только кажется невыполнимой задачей там, где искусство опрокинуто в зону повседневных массовых практик и где оно лишено права на присвоение используемых им художественных средств. Тем не менее, это происходит. И выше было отчасти показано, каким образом. Важно еще раз подчеркнуть, что эксперимент по установлению нового контакта с реальностью, который провозглашало современное искусство и в котором оно само чуть не оказалось заложником, выявил способность искусства очерчивать свои новые границы, а не только нарушать старые, строить свое актуальное высказывание как на почве действия, определяющего его значимость, так и на почве художественного видения, задающего новую языковую палитру образов, а не наоборот, как иногда казалось. Впрочем, эксперимент не окончен, эксперимент продолжается.

Елена Богатырева

Родилась в 1966 году в Самаре.

Философ, теоретик искусства.

Живет в Самаре.