

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ**

**Государственное образовательное учреждение высшего  
профессионального образования «Уральский государственный  
университет им. А.М. Горького»**

**ИОНЦ «Толерантность, права человека и предотвращение конфликтов,  
социальная интеграция людей с ограниченными возможностями»**

**Факультет искусствоведения и культурологии**

**Кафедра истории искусств**

**Кафедра музееведения и прикладной культурологии**

**Учебно-методический комплекс дисциплины**

**«Художественные практики XX века как школа толерантности»**

национально-регионального компонента цикла  
специальных дисциплин  
(Стандарт 071400 «Социально-культурная деятельность»)

---

**Методические указания к семинарским и практическим занятиям**

**Екатеринбург  
2008**

УТВЕРЖДАЮ  
Декан факультета  
\_\_\_\_\_ Т.А. Галеева

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2008г.

Методические указания к семинарским и практическим занятиям по курсу «Художественные практики XX века как школа толерантности» входят в учебно-методический комплекс дисциплины.

Семестр 2

Общая трудоемкость дисциплины 64 часов, в том числе:

Лекционных занятий 20 часов

Практических занятий 14 часов

Контрольные мероприятия:

Контрольные работы 2 (эссе)

Другие 1 (проект)

Составитель Галеева Т.А., канд. искусствоведения, кафедра истории искусств УрГУ, Прудникова А.Ю., ассистент, кафедра музееведения и прикладной культурологии

Рекомендовано к печати протоколом заседания  
кафедры \_истории искусств  
от \_20.09\_\_ № \_1\_\_.  
(дата)

© Уральский государственный  
университет, 2008

Семинарские и практические занятия по дисциплине «Художественные практики XX–XXI века как школа толерантности» рассчитаны на подготовленных студентов, изучивших на уровне бакалаврской подготовки такие общие гуманитарные дисциплины как «История русского искусства», а также общепрофессиональные и специальные базовые курсы «История изобразительных искусств», «Декоративно-прикладное искусство», «Искусство Урала», «Арт-менеджмент», «Социология искусства», «Технологии выставочной деятельности». В программе специализированной подготовки магистров социально-культурной деятельности, данный курс входит в цикл специальных дисциплин, логически продолжая и расширяя содержание таких предметов, как «Коммуникативные стратегии толерантности в СКД», «Идея толерантности в русской культуре и философии», «Медиа-технологии, насилие и толерантность», «Современный интерактивный музей как пространство толерантности».

Для подготовки к практическим занятиям дается список литературы, где приведены наиболее актуальные работы по затронутым в учебно-методическом комплексе вопросам. Следует предоставить студентам возможность самостоятельно или в группе составлять свое собственное мнение, определять личную позицию по спорным, дискуссионным вопросам, предусмотренным планом практического занятия, и аргументировано отстаивать их. Важно научить учить студентов слушать ответы других участников дискуссии или отвечающих во время занятия, уважать мнение оппонента и активно использовать полученные знания. Весьма эффективной в этом плане является индивидуальная, парная или групповая формы работы с источниками, над отдельными учебными заданиями, при моделировании ситуации, разработке ситуационных задач.

### **Задача практических занятий:**

Подготовка к семинарским занятиям ведется в соответствии с планами практических занятий, включающими выносимые на обсуждение вопросы. Дополнительно необходимо использовать материалы Учебного пособия и Библиографию, включающую подробный список работ, необходимых для подготовки и успешной работы на семинарских занятиях. Семинарское занятие обеспечивает углубленное изучение наиболее сложных разделов курса. В ходе семинарских занятий закрепляются знания, полученные на лекциях и во время самостоятельной подготовки и изучения рекомендованной литературы и текстов.

В ходе подготовки к семинарскому занятию студенту необходимо изучить план практического занятия, определить существо вопросов, вынесенных на обсуждение; ознакомиться с текстом соответствующего раздела учебного пособия, работами в хрестоматии по теме заявленных вопросов; ознакомиться с дополнительной литературой; если необходимо подобрать тексты в соответствии с заданием к практическому занятию в плане занятия.

Контрольное мероприятие по завершении курса – зачет.

В задачи курса также входит:

Научить студента не бояться терминологии, так погрузить его в философское проблемное поле каждого художественного явления и сопроводить семинарские занятия отдельным глоссарием.

Снять барьер «экспертности» преподавателя, создать обстановку совместного исследования и погружения в ситуацию.

Научить мыслить феноменами

Заставить студента думать о личном успехе, а не только о нахождении себя в анализируемых работах

Научить студента ориентироваться в многообразии и разрозненности и информации, комментировать то, что уменьшает их неопределенность. Важно выработать приращение навыков, а не только не знаний.

## **Методы:**

Курс предполагает открытость студента, его инициативу и большой блок самостоятельной работы. Практически это будет и школа начинающего художника, и школа начинающего куратора. Т.е. предполагается дать студенту возможность попробовать себя и в роли создателя, и организатора/продюсера определенного проекта.

- работа с интерактивными онлайн-практиками. Создание блога рабочей группы. Публикация отчетов по каждому семинару с обязательным комментированием каждого из участников группы.

- экспериментирование с художественными выразительными средствами и технологиями. Съемка видео на мобильный телефон «low-res-video»: 1-минутное видео. Темы: автопортрет, я и другие, чужие в городе. Размещение видео в блоге, комментирование.

- «комментированное чтение» текстов на семинарах и «комментированное смотрение» работ на выставках

- мониторинг активности студентов: формулируются общими усилиями 30 проблемных вопросов о современном искусстве, толерантности в искусстве, об актуальных художественных практиках: каждый формулирует один вопрос и все отвечают на все вопросы в блоге. И все комментируют. Таким образом, отслеживается степень погружения в материал, владение навыками комментирования и владения темой.

- практики социо-культурного проектирования – групповой проект в общественном пространстве. Формирование толерантного отношения к окружающей среде через насыщение ее художественными практиками.

Основная идеология курса: Пока учитесь – ставьте большие задачи.

## **Планы семинарских занятий**

## **Семинар 1. Образы Другого в современном искусстве.**

1. От искусства к социальной жизни, от искусствознания к визуальным исследованиям: предмет, специфика, междисциплинарный статус парадигмы визуальных исследований.
2. Критика евроцентристских, патриархальных и колониальных оснований искусствоведческого дискурса. Проблема преодоления евроцентризма классического искусства прошлого.
3. «Потребление зрелища» как доминанта современной культуры: симулятивный характер потребления в обществе позднего капитализма.
4. Искусство как товар. Образы как «социальные объекты», общественное производство искусства (Дж. Вулф).

Основа семинара – 2 кейса.

### ***1. крупнейшее событие в мире современного искусства – международная выставка DOCUMENTA (Кассель, Германия).***

По материалам интерактивного CD-ROM разбираем историю и проблемы, кураторские подходы Documenta 1-9. Основное внимание будет уделено Documenta 11 (куратор Окви Энвейзор). Студентам предлагается ознакомиться с материалами критических статей и обзоров по материалам двух последних выставок Documenta.

### **Литература:**

Уте Мета Бауэр «Документа 11» как зона активности к современности. Пространство "Документы 11" // *Перевод с английского из каталога dokumenta 11*:. Documenta 11\_Platform 5: Exhibition. Vol. 1: Catalogue. 2002.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его механического репродуцирования. - М., 1996.

Вулф Д. «Социальное производство искусства» // *Контексты современности – II* (Центр социологии культуры КГУ, 2001) – сс.16 – 23.

### **Видео:**

Диски Documenta 1-9, «Документа» (см. Диск 5 в Приложении)

### ***2. Просмотр и обсуждение фильма «The Rising Tide». Roberto Adanto / Роберто Аданто "The Rising Tide" (США). 1:20***

Работа «Поднимающаяся волна» ("The Rising Tide") исследует стремительное развитие китайского искусства. Работы молодых художников отражают растущее значение их страны как экономической, политической и культурной силы на мировой арене. Созданные в двойном контексте глобализации и индустриализации, работы художников Чао Фэй, Сюй Чжэнь, Ян Юн, Ван Цинсун, Чэнь Цюлинь, Birdhead и Чжан О исследуют столкновение настоящего и будущего, а также неустойчивость и двойственность, характеризующие новый Китай. Часто их работы оказываются попыткой ошеломлённого художника разобраться с динамическими, тектоническими силами, трансформирующими страну. «Поднимающаяся волна» ("The Rising Tide") фиксирует это важнейшее для истории Китая время через изучение работ, в которых проявились ум, чувство юмора, предчувствия и ностальгия их авторов.

#### Вопросы для обсуждения:

1. Процесс глобализации и современное искусство – практики репрезентации национальных школ в современном искусстве.
2. Принцип ВДНХ – международные выставки современного искусства – история и будущее.
3. Китай как крупнейшая фабрика современного искусства. Продвижение национальной идентичности на мировом арт-рынке.

### **Семинар 2. Science–art\*: искусство и научно-технический прогресс.**

\*«Science-art» – направление современного искусства, представители которого в своем творчестве используют научно-технический инструментарий. Вопрошая о причинах и следствиях технического прогресса и его определяющей роли в современном обществе, science art обращает нас к вопросам культурной интерпретации и художественного осмысления научных достижений.

Визуальная культура и повседневность, искусство и технология. Визуальная реальность как культурный конструкт. Проблема междисциплинарных практик в искусстве. Расширение представлений и горизонтов в определении границ искусства и эстетического.

2 кейса:

## **1. Проект Дмитрия Булатова. Статус искусства в существующей модели окружающего мира.**

BioMediale. Современное общество и геномная культура: [Антология] / Сост. и общ. ред. Дм. Булатова (\*см. Приложение)

### Литература

Булатов Д. Путешествие в неведомое // BioMediale: Современное общество и геномная культура: [Антология]. — Калининград: КФ ГЦСИ, ФГУИПП «Янтарный сказ», 2004. С. 13.

Гройс Б. Искусство в эпоху биополитики // Там же. С. 168.

Йойрыш А. Правовые аспекты генной инженерии // Там же. С. 54.

Каттс О. Фрагменты конструирования жизни — влажная палитра тканевой инженерии// Там же. С. 421.

Такер Ю. Комната ожидания Дарвина // Там же. С. 80.

Тищенко П. Геномика: новый тип науки в новой культурной ситуации // Там же. С. 62.

Тищенко П. Д. Феномен биоэтики // Вопр. философии. 1992. № 3. С. 107.

Эскотт Р. Интерактивное искусство: на пороге постбиологической культуры // BioMediale... С. 206.

### Вопросы для обсуждения:

1. «Новая изобразительность» - новые стандарты изображения и новые способы взаимодействия со зрителем.
2. Насколько может изобразительное искусство помочь тому, чтобы биотехнологии менее болезненно воспринимались обществом?
3. Насколько изобразительное искусство, используя технологии, решает проблемы собственного языка?
4. Ученый и художник в одной лаборатории: искусство понимается наукой как дизайн продвижения идей. Наука понимается искусством как фактура?
5. Инновационный потенциал науки искусства. Искусство и наука объединились, чтобы помыслить другое качество культуры и жизни?



## 2. Опыт организации LABORATORIA ART&SCIENCE SPACE" (МОСКВА)

Задачи LABORATORIA – поддержка и развитие некоммерческих художественных проектов, которые находятся на территории и передовой границе современного искусства, инновационной науки и социальной психологии.

В фокусе концепции LABORATORIA и ее первой выставки молодых художников находится интрига взаимоотношений современного искусства и науки, пересечение, диалог и соперничество которых представляют собой два измерения единого инновационного процесса, вопрос возможности альянса научного и эстетического познания. Интенсивность их взаимного интереса совпадает с историческими модернизационными прорывами, как это демонстрируют культурные, социальные и научно-технические революции, связанные с авангардом 20-х, новейшими открытиями в искусстве 60-х, а в 90-е – активным обращением к электронным технологиям и проблемам современной социальной динамики.

Проект LABORATORIA видит свою цель в раскрытии потенциала научно-художественных связей, исследовании и поиске признаков и симптомов "неомодернистской" ситуации.

В 2007-2008 в институтах, занимающихся разработками в области нанотехнологий, LABORATORIA организовала целую серию художественно-научных мастерских с участием молодых художников и ведущих ученых, среди которых: профессор Лев Трусов, кандидат технических наук и главный специалист РНЦ "Курчатовский институт" Виктор Мальцев и академик Генрих Иваницкий.

Молодые и уже обратившие на себя внимание художники: Арсений Жилиев, Илья Трушевский, Наталья Зинцова, Роман Сакин, Хаим Сокол, Игорь Битман, Диана Мачулина, Группа МишМаш, Дарья Буюн, Дмитрий Степанов, Владимир Никишин в форме инсталляций, интерактивной скульптуры, графики, видео и фотографии представляют исследования совпадения или несовпадения стратегий искусства и ресурсов современной науки. Представленные ими произведения обращаются к способностям новейших изобретений и приборов, чьи задачи неожиданно совпадают с классическим стремлением художников: показать невидимые материи и сущности, включая категорию Возвышенного. Трехмерные свето-звуковые инсталляции создают пространство, в котором на физическом уровне можно пережить присутствие микромира и ведущих к нему технологий. Также выясняется, что открытые принципы поведения наноматериалов успешно применяются в области литературы и сюрреалистических парадоксов. Сверхпрочное наноструктурное покрытие, нанесенное на объект в сюжетной традиции "memento more", указывает на неоднозначность темы вечной жизни

не только в искусстве, но и производстве, а литры "голубой крови" (настоящего медицинского изобретения) констатируют, что научные достижения не в первый раз воплощают уже давно расхожие художественные образы. Любой зритель, подключившись к работе интерактивной кинетической скульптуры, может стать ключевым участником новейшей научно-художественной коммуникации.

Материалы: фотографии и видеопрезентация выставки

Вопросы для обсуждения:

- Где место нового художественного авангарда?
- Западный и русский подходы в продвижении ARt&Science.
- Новые имена нового искусства – может ли новотехнологичное искусство быть мэйнстримом?

### **Семинар 3. Радикальный перформанс в Екатеринбурге в 1990-е годы.**

*Виктор Мизиано: «Очевидно, что Акционизм — самое эмблематичное явление в искусстве 90-х годов прошлого века, созвучное времени. Всю сущность драматических и революционных процессов того времени Акционизм выразил емким смыслом — действием. Яркий бунт его предшествовал консьюмеризму. Настал момент вдумчивого анализа этого явления».*

Искусство 90-х родилось 18 апреля 1991 года, когда на Красной площади группа Анатолия Осмоловского "Эти" выложила своими телами слово их трех букв. Акция "Этих" продемонстрировала эффективность подобной стратегии, которая в качестве нового для московского искусства дискурса утвердилась уже в деятельности Олега Кулика.

Принципы акционизма 90-х: практика, действие, результативность. Авторство появляется в тот момент, когда вместо обыденного, рутинного, действия вы совершаете незаконное.

Одна из самых заметных фигур перестроечной культуры Свердловска, объединявшая и традиционалистов и неформалов, и профессионалов и любителей, и взрослых и детей - старик Букашкин, или Б.У. Кашкин (т.е. «бывший в употреблении»), а ранее К. Кашкин, К.А. Кашкин, или - Степан Ариевич Кашкин (сокращенно - Ст-ари-Кашкин), в действительности - Евгений Михайлович Малахин. Поэт, художник, фотограф, издатель, коллекционер а также «народный дворник России» и, по его собственному определению, «панк-скоморох», Старик Букашкин превратился со временем

в «культурного героя», почти в мифологический персонаж Свердловска-Екатеринбурга.

Студенты знакомятся с арт-сценой екатеринбурга и основными фигурами радикального уральского искусства в контексте столичных акционистских арт-практик.

#### Литература:

Ковалев А. Русский акционизм. 1990-2000. М., Издательство «Книги WAM», 2007.

Сальников В. Производство искусства и автор в 90-е годы. // Художественный журнал. - 2004. - №25.ъ

Гниренко Ю. Перформансы художников Екатеринбурга и Нижнего Тагила. //Перформанс как явление современного отечественного искусства. - <http://www.gif.ru/texts/txt-gnirengo-diplom4/>

Кикодзе Е. Новый русский перформанс // Комод. — 1999. — № N 8.

Гниренко Ю. Хроника радикального искусства Екатеринбурга. События 1993 - 1999 годов.// <http://www.gif.ru/texts/txt-gnirengo-diplom6/>

#### Видеоматериалы:

- Коллекция Уральского видеоарта. Часть 1. Первые эксперименты конца 80-90х
- Blue Noses group. Видеоработы. 1995-2005.

#### Вопросы для обсуждения:

1. Социокультурные факторы развития радикального искусства на Урале.
2. как делалось произведение искусства в 90-е годы - каким образом сырой материал становился произведением искусства;
3. Одно из ключевых понятий 90-х - "искренность". Границы перформанса и хулиганства

## **Практические занятия**

1. **Современные художественные практики Урала** (Объединения «Куда бегут собаки», «Зер Гут», «Не с руки», «Суп и облака», «Систра», Сергей Лаушкин, Лев Гутовский, Сергей Тетерин)

Практические занятия по теме Уральского искусства планируется проводить на базе Екатеринбургского филиала Государственного Центра современного искусства.

Знакомство с работами художников. Посещение мастерских и студий.

Индивидуальные интервью с авторами

Знакомство с крупными региональными проектами.

Отчетная работа: эссе по одному выбранному автору/ образ Екатеринбург-Урала на российской арт-сцене – взгляд изнутри. Толерантность к ним – толерантность к ним.

### **2. Презентация индивидуальных проектов – «школа кураторов»**

Каждый студент разрабатывает собственный кураторский проект в соответствии с планом социо-культурного проекта (\*см. Приложение).

Задача – работа с «запретными темами» в общественном пространстве.

Выставка гей/лесби сообществ, граффити, акции, молодежные субкультуры.

Задача студента: разработать проект и систему аргументации для общественной его презентации.

Литература:

*Славой Жижек : "Надо быть пессимистом в ожидании чуда..."// Художественный журнал. – 2008. - №67/68*

### **3. Подготовка и реализация заключительного общего проекта.**

Идеология группового проекта – открытый взгляд.

В результате работы и комментирования идей в блоге студенты работают над проектом «ПРОГУЛКИ ЗА ИСКУССТВОМ».

Задача: создать музей современного искусства, находя экспонаты в окружающей нас жизни родного города.

Реализация: 1-2 дня прогулки с куратором и «поиски» искусства, отбор материала и презентация новой «коллекции» в музее современного искусства на базе Центра современной культуры УрГУ

Литература:

- Бойм С. Общие места. Мифология повседневной жизни. – М.: НЛО, 2002.
- Прогулки за искусством. Сборник статей и каталог проекта. Под. ред. С.Савицкий, Г. Ершов. – Спб., ПРО АРТЕ, 2007ю

## ***ПРИЛОЖЕНИЕ к методическим указаниям по семинарским и практическим занятиям***

### ***I. Список видеоматериалов, используемых для практических занятий, а также самостоятельной работы магистрантов***

#### **1. Телепрограммы «Арсенал современного искусства»**

Телепередачи цикла «Арсенал современного искусства» адресованы самой широкой аудитории и создавались как спецпроект Нижегородского филиала Государственного Центра современного искусства. Затем цикл программ был показан на телеканале «Культура», и сегодня программы используются в учебном процессе, помогая усвоению азов современного искусства.

По мнению авторов цикла, современность, как осмысленное движение к будущему, формирует именно **СОВРЕМЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК**. И если он себя таковым считает, без актуального искусства его жизнь будет неполной.

#### Диск 1 «Лексикон современного искусства»

В этих телевизионных передачах ведущие российские художники рассказывают зрителю о том, как они сами понимают термины современного искусства, иллюстрируя это своей художественной практикой.

«Лексикон современного искусства» часть 1 ( 13'04")

“Лексикон современного искусства» часть 2 ( 12'44")

#### Диск 2 «Портрет современного художника»

Монографические сюжеты, отражающие творчество крупных российских мастеров, чьи имена уже вписаны в историю современного искусства, на примере больших и значимых выставок.

Художник вместо произведения (13'26")

Картина «своими» словами (12'47'')

Случай в музее и другие инсталляции (12'35'')

Ольга и Александр Флоренские (13'37'')

#### Диск 3 «Темы современного искусства»

Четыре сюжета предлагают авторский взгляд на некоторые их тех ключевых проблем, с которыми постоянно работает современное искусство.

Старые и новые мифы (13'27")

Игры и игрушки (14'02'')

Смех и слезы (12'54'')

Искусство Фемины (12'35'')

#### Диск 4 «Биеннале: Стамбул – Кванджу- Москва - Венеция»

Рассказ о четырех международных выставках-смотрях современного искусства в Венеции, Кванджу, Стамбуле и Москве, проводимых по принятой практике, один раз в два года. Биеннале, как инструмент влияния, определяют тренды и лидеров в сфере актуального искусства на текущий период.

Стамбульская биеннале (12'28")

Лихорадка перемен (13'44'')

Примечания: геополитика, рынки, амнезия (14'03'')

Думай с чувством, чувствуй с умом (13'39'')

#### Диск 5 «Документа»

### **2. Коллекция 5 часов современного искусства. DVD. ГЦСИ. 2006.**

### **3. Открытая коллекция видеоарта Сергея Тетерина.**

Алина и Джефф Блюмис – «ВИДЕОЛОГ»

2002 – 2004 Нью-Йорк. США (DVD, 35 мин.)

Это серия из четырех коротких арт-видео о легендарных людях – интеллектуалах и художниках. Главная задача, поставленная авторами фильмов – «построить зеркало, отражающее ауру и энергетику этих замечательных людей»: на экране то поодиночке, то вместе появляются В.Комар и А. Меламид, Эрнст Неизвестный, Вагрич Бахчанян, К. Кузьминский. Авторы ВИДЕОЛОГа – живущие в Нью-Йорке видеохудожники белорусского происхождения Алина и Джефф Блюмис.

Машиниста 2003 медиа-арт фестиваль

2003 Россия, Пермь (DVD, 71 мин.)

Машиниста 2004 медиа-арт фестиваль

2004 Россия- Шотландия (DVD, 116мин.)

«Синие Носы» видео

2003 – 2004 Россия (на 2 DVD, 76 и 63 мин.)

«Read\_Me 1.2» Software Art Festival

2002 Россия, Москва (на 2 DVD, 184 и 88 мин.)

«No Budget» («Ohne Kohle»)

2004 Австрия – Германия (DVD, 116мин.)

ОРБИТА # 4

2005, Латвия, Рига (DVD 42 мин + AudioCD.)  
«МИКРОМЬЮЗИК» в Москве LIVE!  
2002, Россия, Москва (DVD 75 мин.)

КИБЕР – ПУШКИН 1.0 бета  
2002, Россия (CD-ROM)

IXI software kit  
2002 – 2005, Дания – Англия (CD-ROM)

MOVIE MINCER – КИНО ИЗ МЯСОРУБКИ  
2004, Россия (демо CD-ROM)

**4. Алексей Шульгин и «386 DX», 2001-03, Россия (2 CD-Audio +)**

<http://www.easylife.org/386dx/>

**5. Анна Колосова: ВИДЕОАРТ 2000-05 гг., 2000-05, Россия (DVD 48 мин.)**

Анна Колосова – выдающийся петербургский видеохудожник и перспективный куратор. Родилась в г. Лакинске, Владимирской обл. С 1995 г. живет в Санкт-Петербурге, где работает в ГЦСИ в качестве артменеджера и независимого куратора проектов, связанных с художественными медиа. Ученица Алексея Шульгина. На DVD представлены избранные видеоработы Анны Колосовой за последние 6 лет.

**6. Коллекция Уральского видеоарта. DVD. ЕФ ГЦСИ. 2006**

**II. Тексты – reader**

**Роберт Аданто «Поднимающаяся волна». Видео. 2007. Перевод К. Федоровой**

Иногда крупнейшие события передаются простейшими знаками. Джеймс Киндж, «Китай сотрясает мир».

- Привет, я Худжен, я китаец. Это документальный фильм о том, что я и мои друзья совершили в августе 2005-го года. Вы можете наблюдать как мы взбираемся на высочайшую вершину мира – Эверест, которая находится в Тибете, 8848 метров над уровнем моря. Я размахиваю флагом, остальные – мои друзья. Небольшая возвышенность позади Эвереста.

Когда я решил предпринять это восхождение, я сделал это не только из альпинистского интереса. Но желая также увидеть верхушку горы. Я решил отпилить кусок горы размером 186см, мой рост



- Китайцы считают себя центром мира. Они так думали и 150 лет назад. И они видят, что получают это место. Они верят – по разным причинам – что США – страна недолгого будущего. И что они станут единственной сверхдержавой. И мы, американцы, немного самодовольные, привыкшие думать о себе как о самой великой и сильной державе, победителях в истории, должны думать об этом. Потому что мир действительно быстро изменяется. Мы действительно только 4,6% населения земли. И скоро наши идеи не будут в общем обороте только из-за нашей экономической мощи. Это перспективнее(?) для американцев – распространять идею того, что мы не являемся мощнейшей страной мира. И по крайней мере мир будет лучше.

Китай – государство сложное для понимания, потому что оно такое большое. В Китае несколько Китаев. И происходит так много разных вещей. США, Запад должен обратить пристальнейшее внимание на то, что же действительно происходит в этом обществе. Вопрос не в том, будет ли Китай лучше. Но в том, становится ли он лучше достаточно скоро, чтобы учесть все проблемы современного общества. Миру нужен конструктивный Китай. Но нет ощущения того, что Китай вовлекают, пытаются перевернуть систему.

- Китай одурманивает. Кажется неукротимым, даже неодолимым. Новое поколение художников использует видео и фотографию, чтобы запечатлеть тектонические изменения, происходящие в среднем царстве. Китай сотрясает мир, то его также сотрясает изнутри. История продолжает стираться. Репрессии, цензура, ... В результате художники оказываются в положении выразить либо то, что они хотят, либо то, что может позволить партия. После около 30 лет реформ, начатых Ден Чао Пином, наличие политических реформ минимально.

«Неважно, кошка белая или черная, важно ловит ли она мышей.» «Бедность – не социализм». «Сделаться богатым – замечательно.»

«Социализм – это хорошо!» «Людам в социалистических странах нравится их социальный статус».

Что мы увидели – это динамические перемены в обществе. Никто не узнал бы сегодняшний Китай 25 лет назад. Главным образом это люди, которые взяли свое будущее в свои руки. Они делают собственный выбор, часто подобный тому, что нам приходится делать. И в то же время они делают это в обществе, где политический строй все еще очень сложный пункт разговора.

«Мы желаем продолжать открываться, реализовывать приносящие победу ситуации, и наконец, превзойти непродуманную, устаревшую общественную модель ради создания более цивилизованного и гармоничного общества» Президент Ху Дзин Тао.

Экономика – приоритет номер 1 для правительства. Или вернее сказать, стабильность – приоритет номер 1 для правительства. Т.к. надо иметь стабильность, чтобы иметь успешную экономику. Невозможно иметь успешную экономику без стабильности и определенного контроля над культурой.

- Понятие времени очень отлично от западного. Для нас перемены – это постоянный процесс, на котором строится вселенная. Нам не нравятся внезапные изменения. Например, культурная революция была внезапной переменой, и это обернулось трагедией.

- Мое поколение не проходило через шторм революции. Но мы получили наследство. Мои родители пережили культурную революцию. Этот опыт сформировал тип мышления и видения жизни. Когда я была младше, я считала себя бунтарем. Я определяю себя как человека, который мечтает и несет ответственность. Не знаю, мое поколение полно вопросов. Мы в замешательстве и растерянности. Внезапное изменение общества лишило нас ощущения того, что нужно делать.

Ху Джен: Во-первых, я думаю, что те западные критики, которые никогда не бывали в Китае, не знают настоящего Китая. Они думают, что неразбериха в стране – это хорошо.

Гордон Чанг: Интересно, что мы сейчас в художественной галерее. И наверно искусство – наилучший барометр того, что сейчас происходит в китайском обществе. 30 лет назад, во времена Мао правительственный контроль был тотальным: жизнь человека была расписана по часам, с утра до вечера. Контролировалось каждое действие. И сегодня правительство отходит от политики тотального вмешательства. Кроме, конечно, сектора самой политики.

Во времена культурной революции учителя публично критиковались и унижались на огромных собраниях. Их заставляли стоять под раскаленным солнцем и подстригали в стиле инь-янь. Сегодня отношение между учителем и учеником напоминает то, что происходило во времена культ. революции. Без уважения к учителю мы никогда не добьемся правды. Без стремления к правде, общество потеряет свои основания. Без авторитетной власти люди будут доносить друг на друга, даже жестоко убивать друг друга. Отношения, зиждущиеся на традиционной этике и морали сурово повреждены. После коммунистической революции ничего от старых важных идей и образцов поведения ничего не осталось.

- Китай – особый случай. Мы имеем свою историю искусства, философию. Здесь совершенно иное мировосприятие. Боюсь, слово «демократия» - сложное для Китая.

- Гордон Чанг: Мао создал культ личности, далеко превосходящий сталинский. Это была религия, философия. Он отделил Китай от окружающего мира. Но он также отделил людей внутри Китая друг от друга, распределив их по небольшим ячейкам, коммунаам. Так что люди не знали своих соседей по городам. Никто не путешествовал, большую часть жизни проживал в одном и том же месте.

- Идеи марксизма и маоизма полностью заполняли сознания прошлого поколения. Эти идеи давали ощущение полной социальной защищенности, поскольку удовлетворяли духовные нужды китайцев. Они были удобны для системы, которая учила их, что преследовать материалистические интересы – нехорошо. В эту эпоху не было доступа к новым открытиям, и материальные условия оставались очень скромными.

Мао учредил порядок, который не давал тебе желать большего, собирать вещи.

Чжан О: Мои родители в то время.. Им было сложно. Мой отец был англистом, переводчиком. моя мать преподавала английский. Их отправили на переподготовку в местечко Кадзито. Конечно, были другие причины их отправки. Из интеллектуалов их превратили в работников ананасных плантаций.

- Люди до сих пор говорят о Мао с таким почтением, т.к. эффект сделанного им не может быть стерт. Несмотря на то, что он умер около 30 лет назад, он оставил глубокий шрам в сознании людей.

- Чен Куилин: мое поколение не прошло через культ. революцию. Наши родители считают, что мы должны быть счастливы, что нам не нужно волноваться о пропитании и деньгах. Мы удовлетворены материально, но все же мы считаем себя потерянными поколением. Потому что мы ни во что не верим.

- Что произошло, так это то, что попытки реформирования после смерти Мао привели к расцвету искусств. Во времена Мао традиционные китайские искусства осуждались как слишком признаки консервативного элитизма. С момента смерти Мао в 1976 многие китайские художники, такие, как Чил дер Че восстанавливают диалог с традиционными формами искусства – как путем создания псевдо каллиграфических работ, так и путем использования нетрадиционных инструментов и поверхностей. Чи дерЧе использует элементы письма различных эпох, демонстрируя как средства репрезентации становились все более и более абстрактными символами.

- Мэг Маггио: это страна с одной из наиболее длительных живописных традиций в мировой практике. Мы имеем дело с 2000 непрерывной истории живописи. Аналогов найдется не так уж и много. Таким образом существует множество исторических оснований для понимания современного визуального искусства в Китае. Как в среде коллекционеров, так и художников.

Мы уважаем нашу культуру, наше наследие, нашу историю. Но на протяжении последнего столетия мы – художники, интеллектуалы – подавляли наши традиции, нашу потребность в их поддержании, следуя стопами западного искусства. И сейчас мы осознаем, что оно мертво. Сегодня мы снова мечтаем, переживаем новый ренессанс. Искусство сегодня чрезвычайно полно перемен, различий.

- Новый китайский образованный человек современен. Он знает Интернет, он изучал историю искусства – западного и восточного. Он имеет критический подход к тому, что такое искусство. И именно за ними слово в будущем мире искусства.

- Чао Фей: Китай потрясающе изменился за последние 20 лет. Как художник нового поколения я чувствую большую разницу с 80-ми. Искусство, которое мы создаем отражает гигантские изменения в нашем обществе.

- Современные китайские города – Бейджин, Шанхай – очень интересные общества, динамичные, бойкие, меняющиеся. Но тем не менее, правительства остаются удивительно застывшими. И если в последние годы ничего не изменилось, то это о чем-то говорит.

Но если сопоставить сегодняшний режим с тем, что было в 1987 или 1997-м – разница. Сейчас хуже – поскольку мы находимся в ситуации жестокого подавления всего и вся. От редакторов газет, до адвокатов демократии, блоггеров и певцов караоке.

Т.е. налицо 2 тенденции – расцветающее китайское общество, что и манифестирует искусство, и правительство, которое сдерживает развитие. И хотя последнее имеет тактические успехи время от времени, стратегически, общество выигрывает.

- Интересно, что если посмотреть на искусство 20 летней давности, художник, например, из Тайваня был в значительной степени интегрирован в ситуации искусства Японии, Запада. Но китайское искусство все еще находилось в стороне. Возможно, из-за репрессий, что провоцировало создание искусства просто другого по своей сути. Сегодня студент-художник, живущий в Бруклине, или Берлине, или Лондоне, или Пекине, Гуанчжоу, Шанхае сталкивается с одинаковой проблемой – как делать оригинальное произведение искусства.

- Думаю, сегодня молодые художники живут во все более едином мире. Как и все, кто живет в больших городах. Конечно, есть разница, в Нью-Йорке ты или в Корее, но все равно – сталкиваешься с одинаковыми вопросами. Происходит что-то странное, т.к. люди хотят иметь современный город, но кто может определить хороший современный город?

Например, на Западе люди строят небоскребы и все говорят, ок, это современный город.

- Многие просто не говорят в эти дни о политике. Но тем не менее в Интернете можно встретить множество примеров высказываний, довольно противоположных идеологии коммунистической партии.

- Шанхай.. Я люблю этот город. Если действительно что-то любишь, то чувствуешь также массу противоречивых ощущений по этому поводу. Мои воспоминания о прошлом и трансформации этого города – смесь разных эмоций – восторга, радости и грусти. В целом, ощущения довольно печальные.

Yong Yong: Мое искусство вдохновляет моя повседневная жизнь. Шанхай – заново развивающийся город и я расту вместе с ним. Я, как и многие мои друзья, приехали сюда, преследуя мечту. Однако моя мечта отличается от их. Изменения последних 10 лет и влияние глобализации стали горячими темами в Китае и на Западе. Шанхай – символ и воплощение процесса китайской модернизации. Мое искусство не только происходит из определенного места, но и представляет определенный период в развитии Китая.

- Мои родители думают, что нам повезло, что мы живем в таком обществе. Но наше поколение, родившееся в 1970-е, ничего не знает, в растерянности, что же делать. Скорее всего, т.к. у нас нет собственной системы ценностей, или религии, которая бы нас вела.

О Zhang: Я живу здесь, в Нью-Йорке, и езжу в Шанхай и Пекин довольно часто. Я думаю, очень важно понимать, что происходит сейчас в Китае. Религия китайцев сегодня – деньги. Скорость жизни такова, что заставляет нас забывать о гораздо более важных вещах, помимо денег. Вот деньги и становятся религией. Все гонятся за чем-то, чтобы не проиграть.

- Мы думали, нам надо было противостоять тоталитаризму, но нет. Наступления теперешней ситуации в Китае достаточно для разрушения любых систем представлений, идущих вразрез со временем.

Мы всегда волнуемся, захлестнет ли нас наше желание и будет ли оно иметь последствие для будущего поколения. Снаружи Китай другой. В других странах есть религии; в Китае буддизм и даосизм не считаются религиями. Каковы моральные критерии в стране без веры во что-либо? И как мы

узнаем, хорошо или плохо чье-либо поведение? Это культура. Китайское представление о потреблении нельзя оценивать, применяя иностранные стандарты. Через 20 лет, когда уровень потребления в Китае будет такой, как в Европе, что-то естественным образом исчезнет.

Xu Shuxian: Сейчас я отвечу на ваш вопрос. Для начала, у меня есть брат. Однажды я говорила с ним о прекрасных местах, в которых мы росли. Там были прекрасные реки и мост. Когда мы о них говорили, то чувствовали себя счастливыми. Однако они давно были разрушены. Сейчас там фабрика по производству пластика.

Идея «идти домой» должна означать «идти домой». Как туда попасть? То место, где я живу и есть мой дом. Однако это абсолютно отличается от дома моих воспоминаний. Вернуться домой – значит вернуться в место твоего происхождения, и в то время.

- Посмотрите на Западную модернизацию. Каждый клан не достигнул бы этого уровня ценой жертвования своими традициями и культурой. Китай – исключение. Китай странен. Китайские интеллектуалы должны довольствоваться ни чем больше, кроме разрушения их древней цивилизации.

S.Q.: Я – документалист. Я надеюсь, что люди, которые видят мое искусство, видят вещи за пределами чистого искусства. Часто они выпускают истинное значение за пределами искусства. Им не удастся увидеть контекст – то, что в прошлом что-то случилось. Это и отражено в видео. В этом и состоит предназначение художника.

- Я думаю это бизнес производство – большой тупик для всего мира, называющийся глобализация. Это похоже на схему. В этой ситуации история и культура стираются. И тогда художник теряет основной источник вдохновения.

Чао Фей: глобальный капитализм в Китае ни совершенно хорош, ни совершенно плох. Он породил огромные сложности. Китай превратился в фабрику для всего мира. Из-за численности и дешевой рабочей силы. Китай экспортирует на Запад всевозможные товары, включая Олимпийские игры в Пекине. Китай станет центром внимания в будущем. Здесь мириады возможностей. Предмет моей последней работы «Чья утопия?» международная фабрика в Гуанчжоу. Я брала интервью у работников фабрики по производству осветительных приборов Сименс, чтобы узнать больше об их жизнях. И получить представление о влиянии глобализации и стремительных изменениях в обществе.

- Китай скакнул из закрытого традиционного общества в сторону открытого потребительского. Сознания, находившиеся под строгим контролем

коммунистической партии вдруг стали свободны. Все, что мы потребляем – промышленные товары, медицинская помощь,... существовало в истории Китая и до этого, просто в другой форме. Как только национальное экономическое процветание достигает определенного уровня, люди ищут других удовольствий. Когда-то это была верховая езда, слушание музыки, сочинение стихов. Сегодня же это караоке и материальные приобретения. Не думаю, что что-либо из этих вещей не нормально, если смотреть с исторической точки зрения. Глядя на совр. об-во, все естественно. Только более brutally.

- Я думаю, сегодняшние социальные проблемы по ту сторону сюрреального. Ситуация в Китае скорее абсурдна, чем сюрреалистична. Думаю, причина, по которой молодежь уходит, пытается избежать – это то, что она не справляется с глобализацией. Будучи не в состоянии контролировать влияние и перемены. Так они могут только сдаться и уйти.

- Почему вы думаете, что переживаете кризис? Потому что наша правящая идеология противоречива. Сегодня, м.б., что-то ведет людей к конфликтным ситуациям и моральному разложению. Затем, в кризисные моменты, если людей грамотно не вести, все общество разрушится. Потому что идеологическая система общества остается проблематичной, противоречивой и неупорядоченной.

- Янг Йонг: долгое время я был свидетелем заблуждений, волнений и разочарований своих друзей в связи с невозможностью поспеть за временем. Этот опыт влияет на мою работу. Мое творчество концентрируется на внутренней жизни и на ее внешних проявлениях, реальных или виртуальных, в меняющемся мире. Я использую живопись, фотографию и видео, чтобы запечатлеть стремительные изменения в их жизнях.

- Wei Zhang: Искусство – это медитация, потому что, я думаю, что даже в западных газетах вы видите то, что реальность в Китае очень сложна.

Chen Quilin: Мои родители должно быть не понимали меня, когда дело касалось ценностей. Они часто критиковали меня, когда я была маленькая, ругали, когда я делала что-то, что им не нравилось. Сейчас они ни высказывают ни какого мнения. Из-за социальных изменений. Потому что у нас разный стиль жизни и никогда не понимали друг друга, наверно.

- Хуанцзы говорит, нет большей печали, чем смерть разума. Да, в самом деле, самая великая утрата – утрата сознания. Гу Ян-ву, ученый династий Кинг, говорит: «самое большое унижение – наглость интеллектуалов». Сегодня интеллектуальная элита кичлива и нахальна, власти также дерзки. Поэтому все общество падет. Оно в опасности.

Хуанцзы сказал: нет большей печали, чем смерть разума

Нет созидания без разрушения. Нет течения без запруд, нет движения без покоя. Мао Цзедун, 1966

- Не знаю даже, должна ли я расценивать глобализацию как негативное явление или как необходимую фазу, через которую Китай должен пройти в своей истории. Как художник, я чувствую ответственность задокументировать изменения. Вот что происходило в Китае. Это маленький городок, но он характерен для нашей страны. Это происходит повсюду. Разрушение не всегда плохо. Когда я записываю строительство новых зданий, я не знаю, хороши они или плохи. Я не люблю оценивать то, что я записываю.

- Мы на вершине. Ищем место. Измеряем высоту и ширину вершины. Определяем расстояние.

- Мы обожаем фотографию. Мы выросли глядя на фотографии разных стран. Нью-Йорка, Токио. Наша мечта, что своей работой мы заслужим имя «официальные фотографы Шанхая». Мы делали эти снимки вместе в 2005 году. Мы делаем это на память и для потомства. Думаю, эти воспоминания должны сохраниться не только для нас, но и для потомства. Сцены на этих фотографиях – с наших самых любимых мест. Они кажутся нам странным образом красивыми и мы их снимаем. Мы снимаем повсюду в Шанхае. От основания башни Джин Мао до кухни в маминой квартире.

Ethan Cohen: За последние годы, с 80-х и 90-х я видел множество поколений китайских художников. И похоже, что каждый год-два появляется по новому поколению.

- Этот хаос – не так уж и плохо, м.б. Т.к. хаос – вначале любого процесса зарождения нового порядка.

- Я думаю, появится другое поколение художников. 10 лет назад были одни, но и тех, кто творит сейчас сменит новое поколение. Кардинально поменялось общество, система образования. Ху Зhen – пример такого молодого художника, с множеством идей, который старается донести свои идеи до публики. Во многих случаях он сам провоцирует что-то, чтобы получить реакцию народа.

- Ни одно правительство не сможет наладить нормальные отношения со своим обществом, если использует силу. Китайское правительство *использует* силу против своего народа. Но не в большом количестве. Когда на площадь Тянаньмен выйдут миллионы, то я не думаю, что коммунистическая партия сможет их остановить. Это произошло в 1989г., но это другая история. Я не вижу никого сегодня в китайских политических кругах, кто мог бы приказать



народной освободительной армии открыть огонь по гражданскому населению.

Viktoria Lu, арт-директор Шанхайского Музея совр. иск-ва: не думаю, что кому-либо нравятся резкие перемены. Поэтому скорее всего это будут плавные реформы. Не думаю, что какое-то существенное политическое давление станет серьезным вопросом в искусстве.

- Говорят, что с 4-го июня (массовое избиение) и в настоящих условиях наши интеллектуалы способны научить кого-то чему-то. Для рядовых китайцев острая проблема – само выживание.

- В Китае никто особо не говорит об этом. Ни тогда, ни сейчас. Даже те, кто хочет что-то узнать, едва могут получить информацию. Когда я оказалась за рубежом я это поняла намного лучше. Однажды Китай с этим столкнется. Да, странно.

Q. - Мне кажется, нас мягко ранят. Все думают, мы должны быть счастливы. Но глубоко внутри мы этого не ощущаем. Никто не знает, почему.

- Парадокс в том, что многие китайцы не знают своей нации. Коммунистическая партия изгладила целые исторические пласты из коллективной памяти своего народа. Сегодня многие молодые китайцы даже не знают о событиях на площади Тяньаньмен. Они только слыхали об этом. Это страна, которая прошла через серию разрушительных потрясений. Анти-ра... Движение 50-х, ...(Мао).. культурная революция и Тинанмен. Все это прискорбно. Конечно, мы ничего не знаем, находясь снаружи. Но даже сами китайцы не знают себя.

Все потому, что коммунистическая партия так преуспела в том, чтобы уничтожить прошлое. Поставить его в совершенно другой контекст.

- Глобализация означает, что многое станет унифицировано. Многие здания в Китае выглядят также, как в Европе. Я использую здания, чтобы показать перемены, которые происходят также и с людьми. И то, как мы видим себя, свои мысли. Сегодня перед нами такой богатый выбор. Тогда как для поколения моей матери было возможно лишь выйти замуж в определенном возрасте, родить ребенка, работать и заботиться о семье. Все жили по одному принципу. Нашему поколению повезло иметь больше выбора. Но его слишком много и мы теряемся. Мы не знаем, что выбирать.

- Китайская история последнего столетия была очень бурной. Сейчас мы оседаем. Поэтому сейчас для китайского правит-ва стабильность – приоритет номер 1.

- В Китае существует противоречие между правительством и обществом. Правительство сдерживает развитие общества. Но народ поднимается. И в этом основная динамика китайского общества сегодня – народ и его правительство.

- «Если хочешь распахнуть окно, трудно удержать мухи комаров от того, чтобы они не залетели» Ден Чаопин.

- Выражение собственного желания – естественная потребность. В загнивании нет ничего страшного. Это естественный шаг.

Например, когда мы смотрим конкурс Мисс мира, в глазах иностранных девушек – нежность. У китайок – жесткость, или я бы сказал острота (бдительность). Что таится в этих глазах? BMW, наличные, машины. Они полны желаний. Все общество не может сопротивляться или критически оценить то, что надо принимать или не надо. Я принимаю все. Меня не смущает испорченность общества.

- В китайском обществе не очень много оснований законности. Но после 1989 мы замечаем, что правительство отошло от активного вмешательства в жизнь людей. И что оно им оставило – самое незначительное кол-во правил морального поведения – пожалуй, то, что можно видеть в любом обществе.

- Посмотрите на всех этих девушек, кто занимается ручным трудом в Гуаньдонге. Они не могут прокормить себя на эти деньги. В то же время им нельзя быть проститутками. Как они могут любить это общество? Это невозможно. Это поставило китайских интеллектуалов в очень затруднительное положение. Сама жизнь, без их усилий, подталкивает общество вперед.

Сао Феи: Я думаю, мне очень повезло жить в настоящее время. Это время абсурда. Китай сегодня так сюрреалистичен.

- Я думаю, Китай сегодня абсолютно открыт. За это спасибо Ден Чаопину. Есть и секс, и нагота. И ничего особенного в том, чтобы показывать это в искусстве.

Wang Qingsong: я не пользуюсь фотографией в качестве средства документации, как журналист. Здорово, если они могут поймать нужный момент. Я же просто наблюдаю с позиций повседневной жизни, в которой заостряются социальные противоречия и жизненные проблемы. Эти зафиксированные детали порождают больше информации и заставляют зрителей задуматься о нашем обществе.

- Помещенный в высшей мере постановочную панорамную обстановку, в целях документации и критики китайской и западной поп-культуры,

«Китайский особняк» Ванг Чинсонга напоминает китайский традиционный живописный свиток. Несколько из его больших панорамных фотонарративов отмечают слияние запада и востока.

- Чувственность существовала в китайском обществе с древних времен. Но степень ее выраженности варьировалась в зависимости от социального класса. Класс также влиял на форму и степень чувственности. Например, ученым и интеллектуалам нравился войеризм и свиты. Что-либо, сделанное кем-либо становилось известно всем. Секретов нет. Как Фей Мо говорит в фильме «Сотовый телефон», в сельскохозяйственном обществе все, что бы я ни сделала – правда, до тех пор, пока меня нет.

- Я никогда не любил критиков, которые бы восхваляли мое искусство. Они заставляют меня чувствовать себя неудобно, т.к. для них китайское искусство – что-то новое, экзотичное. Западные критики и «эксперты» смотрят на китайское искусство, понимая его по-своему. Хотя они далеко от Китая и не знают его культуры, они установили стандартный набор критериев для его оценки. У них нет понимания, нужного для оценки феномена китайского искусства.

- Colin Chinnery: В фотографии дело обстоит очень хорошо. Фотографы, например, Ван Чин Сонг, очень успешны, т.к. в своих работах они смешивают все, что произошло с Китаем. Так что люди могут смотреть на фотографию и читать ее. И таким образом, они чувствуют, что поняли для себя что-то в этой стране.

- Meg Maggio, director, Pekin Fine Arts, Beijing: Проблем в том, что китайское искусство за последние 5 лет сделалось модным. Особенно в условиях расцветающего рынка последних лет. Люди часто забывают, что это произошло не из вакуума, но что художники стали создавать чудеснейшие и совершенно современные работы только после культурной революции.

- Если посмотреть на сцену современного искусства в Китае, то она развивалась вполне естественно до сегодняшнего дня. Однако в последние 15 лет медленно, но верно, все меня спрашивают, что случилось? Что происходит? Рынок растет настолько быстро. Он взрывается.

Кто-то более успешен, кто-то менее. Есть спрос. Деньги активно создают необходимость делать работу.

Люди наконец замечают Китай. Художественная ситуация не развивается так же быстро.

Люди осознают, ага, кит. И-во не только интересно, но и хорошее вложение. Так везде. Это хорошо для кошельков художников, но не очень, для их художественного развития.

Когда это происходит, то развитие идет еще стремительнее.

Мах Protetch: В последние десятилетия американское и европейское искусство абсолютно доминировали художественное сообщество. Но это не так сейчас. Мир намного более открыт и потрясающе многосторонен.

- Мир искусства осознает свою ответственность фиксировать и отражать то, что создается повсюду.

- Эта работа настолько свежая, настолько отличающаяся от западном искусстве. Когда смотришь на нее впервые, то чувствуешь потрясающий напор – как то, что каждый чувствует, когда сталкивается с чем-то, что меняет представление о мире. И чем больше ты в области современного искусства, это случается реже и реже. И когда ты ощущаешь этот толчок, то привязываешься к нему, т.к. это потрясающий опыт. Это как влюбленность – никогда не знаешь, что еще случится.

Мег М.: думаю, ренессанс начался в 80-е. Но только сегодня мы этот осознали. Но на самом деле ренессанс идет с конца 80-х начала 90-х

- Я хочу быть миллионершей. ТЫ можешь исполнить мою мечту.

- Эта лихорадка воздействует на творчество. Конечно, хорошо, если все смогут быть миллионерами, но волнует качество. Китайские художники сегодня превращаются в продавцов.

- Конкурс на то, чтобы превратить молодую даму в миллионера. Пожалуйста, деньги, чек, хорошие идеи и возможности. Кто поможет мне достать миллион в наиболее краткий срок. Я смогу исполнить вашу мечту. Предоставленная информация – правда.

- Я жадная и хочу стать миллионершей, так почему бы просто не попросить? Зачем создавать картины и т.д., если можно просто попросить денег. Это и есть мое искусство.

- Чао Фей: Китайское правительство понимает значимость использования современного искусства как культурную валюту в обмен на иностранную дипломатию. Однако, они все еще считают, что с финансовой точки зрения это не так важно. Оно не хочет вкладывать деньги в художественный и культурный обмен. Они могут устраивать художественные выставки за рубежом, чтобы просто показать, что Китай – открытая страна.

- Искусство ориентируется не на правительство, а на ситуацию. И если ситуация – коммерциализация, то мы будем делать что-то некоммерческое. Поэтому нельзя сказать, насколько это политично. Потому что художники говорят на языке искусства, а не политике.

- Когда Китай модернизировался, власть должна была отступить от использования самыми страшными аспектами тоталитарного контроля. Потому что это просто напросто не совместимо с современным обществом.

- Кто является правительством? Давайте поговорим о министерстве культуры, с которым приходится иметь дело культурным деятелям.

- Тебе *приходится* получать разрешения от правительства, чтобы сделать что-то. Мы знаем систему и работаем в соответствии с ней. И будем продолжать следить за тем, чтобы художественный материал был честен по отношению к обстоятельствам, в которых он существует.

- Наше министерство культуры оказывает довольно неплохую поддержку художникам, современным художникам. Особенно последние 5 лет.

Чао Фей: обычно китайские власти не станут поддерживать независимого художника. Но есть возможность, что в будущем прав-во будет финансировать избранную часть художников, чтобы выставляться за рубежом. Эта работа должна отвечать интересам правительства.

- Правительство Китая упорно трудится над тем, чтобы представлять Китай мировой общественности. Поэтому Олимпийские игры так значимы для него. Они хотят держать лицо и поэтому посылают только самых лучших представителей нового Китая. И художники, конечно, в их числе. Они свободны выбирать – уехать или остаться. Они хотят, чтобы мы видели открытое, вибрирующее, чудесное общество. И отчасти это связано с национальной гордостью и т.д. Мы наблюдаем, что несмотря на то, что правительство не поддерживает искусство напрямую, оно его не ломает.

- Министерство культуры считает, что – и особенно в связи с олимпийскими играми 2008 года – Пекин – культурная столица Китая. И во многом это связано с бумом искусства в 20 веке, о котором еще недостаточно сказано сегодня.

- До тех пор пока ты не идешь на политическую провокацию, не вступаешь в те зоны, в которые ты .. просто не вступаешь, то ты в общем-то свободен представлять все, что хочешь.

В то же время, некоторые художники используют отсутствие четкого разграничения того, что можно, а что нет, чтобы потанцевать на этой границе, впрыскивая немного политики в свое искусство, но не настоящую политику, что не делает его *достаточно* опасными.

Wang Quinson: Вначале люди на Востоке думали, что я антикапиталист, а народ на Западе – что я антисоциалист. Но затем все перевернулось: для

Запада я стал противником капитализма, а на Востоке меня стали воспринимать в исключительно развлекательном смысле, как мультфильмы.

- малышка готова, мне нужна твоя помощь.

- Почему искусство в Китае сегодня на таком подъеме – это не потому, что Китай считают жарким местом. Но потому, что Китай раскрылся. Люди могут делать, все, что они хотят, образовалась возможность выхода творческих идей. Но это также вывело наружу и худшие проявления человеческого.

- У нас есть свои критерии для того, что называть современным китайским искусством. Другим не следует вмешиваться, судить и говорить, что это не совр. и-во.

- Wei Zhang: Важно не то, что ты о чем-то говоришь, но то, *что* ты имеешь в виду. А это сложно.

- Никому не понравится критика правительства, но не думаю, что тебя кто-то остановит.

- Не знаю, надо ли мне об этом говорить. .. Ну ладно.. Некоторые из моих картин, эротических картин не всегда могли быть показаны в Китае. В каких-то случаях да, в каких-то нет. Когда музей Долан попросил меня предоставить несколько работ для Шанхайской биеннале, в которой я участвовала вместе с ними. Я хотела дать им работы из серии «Лунная вода» (? “WaterMoon”). Но куратор сказал – нет, мы не можем этого показать. Давай покажем что-нибудь не эротическое, но о человеческом теле. Это было в прошлом году. Не знаю, в чем была причина. Но куратор сказала, что не сможет показать мою серию, если только я не поменяю ее на что-то другое. Тогда я решила предложить им свою серию «Волосы», довольно тонкая работа – там только женская шея...

Мне кажется, все нормально. Все зависит от удачи. Иногда политика жесткая, иногда не очень. Но становится определенно лучше, чем раньше.

- Где граница между дозволенным и нет в Китае сегодня? Никто на самом деле не знает. Коммунистическая партия пытается использовать неопределенность, чтобы сохранять в людях жизненность. В теории, если они знают границу, то будут намного осторожнее. Но к сожалению для партии, когда люди не видят границы, они надавливают и надавливают, и именно эту динамику мы и наблюдаем сегодня. Да, власти могут закрыть выставку, отправить кого-то в тюрьму, снять работы с экспозиции. Но они сражаются в проигранной войне.

- О Zhang: для меня дом – где тепло. На фотографиях «Я и папа» отражен мой собственный путь. На снимках китайские девочки, которые заброшены в Китае, но к которым относятся как к принцессам в Америке, в богатых семьях, которые их удочеряют – они получают хорошее образование, хорошо живут – они вдруг становятся такими принцессами и живут совершенно другой жизнью.

Цветы очень важны в моей работе. Девочки – как хрупкие цветы в прекрасных садах. Родители садят их и наблюдают, как они растут. Я считаю, девочки представляют Восток, а точнее этот внезапный скачок в развитии Китая. А отцы символизируют эту прочную, признанную власть – власть Запада, капитализма. Почему, потому что эти девочки – они маленькие, они усваивают все так быстро от Запада. Аналогично тому, как Китай усваивает капиталистические правила, развивая свою собственную экономику. Но в то же время девочки становятся подростками и родители волнуются, что баланс будет разрушен, когда они вырастут. Также, как и когда Китай повзрослеет, он будет влиять на международную ситуацию. И Америка, и Европа уже сейчас начинают этого бояться, бояться так называемой «желтой угрозы».

- Я думаю, есть большая разница в сравнении моих взглядов и взглядов моих родителей. Когда я смотрю на них и думаю об их жизнях, я думаю, что они должны быть счастливы, т.к. их жизни очень просты.

У меня все есть в плане достатка. Я живу удобной жизнью, даже имела возможность побывать в Америке. Вещи, которые меня окружают, доставляют мне комфорт и удовлетворение. Но иногда мне хочется поменяться с ними местами. Хочу вернуться и жить просто, как мои родители.

- Дорогие друзья, позвольте мне, пожалуйста, представить вам товарища Жень Дао Хина. А также группу Дьяши, которая специально приехала из Янгджанга. Наш гость – не обычный певец. Он был крестьянином. Однажды был в Армии народного освобождения. И был охотником. В 1960-х он сам собрал автомобиль и сумел заставить его ездить по улицам. Потом стал начальником, обанкротился. После размышлений о своем банкротстве. Он появился однажды на сцене и начал петь песни. Да, еще достойно внимания то, что он сам сделал электронную гитару. .. Кроме того, группа Дьянши тоже особенная. Они часто выступают на границе города Янгжанга и деревни. Когда я пошел их искать, я долго шел по дороге с разрушенными домами по обе стороны. Видел множество странных людей. Говорят, они все игроки и наркоманы. Затем я услышал звуки рок-н-ролла в отдалении. Хотя странно, что можно было здесь слышать рок-н-ролл. Давайте поприветствуем их.

- Товарищи, друзья, дамы и господа! Приветствую всех!

- О, смотрите, верхушка съезжает. Давайте еще раз посмотрим.  
Ты это видел? Гигантский предмет скатывается. Наконец-то мы «спустили» Эверест.

Если забыть об эффектах высоты и об ужасной погоде, под их ногами – плоская вершина. Сейчас на выставке мы можем видеть Эверест размером 186см. Спасибо за внимание.

**Соколовская М. Рецензия на книгу BioMediale. Современное общество и геномная культура: [Антология] / Сост. и общ. ред. Дм. Булатова. — Калининград: КФ ГЦСИ, ФГУИПП «Янтарный сказ», 2004.— 500с., илл.**

Антология «BioMediale. Современное общество и геномная культура» впервые столь разнообразно представляет на русском языке дискуссионные философские, юридические, этические и эстетические идеи и художественные практики, осмысляющие те изменения в окружающем мире и мировоззрении людей, которые происходят в связи с последними исследованиями в области генетики, развитием биотехнологий, а также нанотехнологий и компьютерного моделирования жизни. Двухязычная, иллюстрированная, снабженная глоссарием антология суммирует опыт гуманитарной и художественной мысли в отношении опыта биотехнологий и биополитики. Исследователем и художником из Калининграда Дмитрием Булатовым, редактором и составителем антологии, книга в целом мыслится как манифестация принципов «третьего модерна», новой культурной эпохи с новыми идеалами мироустройства, искусства и культурными героями.

В чем важность данной книги? Во-первых, ее авторы в своем большинстве испытывают биотехнологии как инструмент художественной деятельности, тем самым утверждая пути и контексты для общественных дискуссий о биотехнологиях в рамках художественной активности. Во-вторых, под одной обложкой собраны тексты как ученых, популяризаторов науки, юристов, философов, так и теоретиков культуры и современного искусства и художников. Это придает междисциплинарный характер обсуждению новых принципов устройства жизни и представлений о человеке, природе, науке, искусстве, ответственности, реальности; помещает художественные и научно-технологические практики в поле активной социальной жизни, вне собственно проблем искусства.

Статьи более тридцати авторов из разных стран объединены вокруг семи тем. Первая глава («Мастерская: наука и технологии») содержит краткое введение



в историю открытий и исследований в генетике во второй половине XX в., изложение основ вычислительной молекулярной биологии, рассказы о биочипах и ксенотрансплантации, о правовых аспектах геномной инженерии. Завершает эту главу статья Павла Тищенко «Геномика: новый тип науки в новой культурной ситуации». Философ отмечает, что в современной науке полномочия одной и той же институции включают как действия, так и их оценку. Но экспертное знание ученого все более замещается мнением общества, необходимо должно соотносить себя с этим мнением, и каждый раз этические сомнения разрешаются относительно конкретного случая (ученые и общество имеют дело не с законом, но с личным выбором и общественной договоренностью). Можно сослаться на более раннюю статью Павла Тищенко: «Суть биоэтической ситуации заключается как раз в том, что вовлеченные в нее люди оказываются вынужденными взять на себя ответственность за установление пределов собственного существования. <...> Человек оказывается перед выбором собственных пределов, и этот выбор может быть поставлен в вину» [Тищенко, 1992, 107].

Научное знание все более коммерциализируется, преодолевается граница между открытием и изобретением, апелляция к разуму сменяется апелляцией к воображению. Положение человека оказывается двойственным, вне устойчивых оценок хорошего и плохого. В результате «геномика создает новое чувство возвышенного, которое хранит в себе парадокс человеческого могущества и онтологической слабости» [Тищенко, 2004, 62]<sup>1</sup>.

Современный человек вынужден определять себя относительно идей квантовой физики и теории расширяющейся Вселенной, а также через медико-биологический взгляд на тело как изменчивую тканевую структуру, которую при желании можно перемоделировать. Представления о природе жизни биологизируются все больше, и это становится расхожей и в чем-то трагической истиной. Тем самым формируется представление о теле как о технологии, инструменте выражения и моделирования. В первом случае, например, мы имеем дело с перформативными действиями художников, использующих свое тело или тело животного в качестве инструмента для создания художественного произведения. Во втором — с собственно биотехнологиями, особенность которых заключается в срастании природой данного тела и параметров, заданных технологическими манипуляциями, что исключает отторжение от «природного» тела внешних (вроде протезов) деталей, но рождает потребность в новой идентичности природного, отторжения психологического и мировоззренческого порядка.

К сожалению, в России этические и социальные проблемы распространения биотехнологий, патентования геномов, риски робототехники и вопросы новой идентичности человека как живого организма, геномом которого можно попытаться управлять, не стали предметом активных общественных дискуссий и поводом для действий, хотя в научном сообществе в той или

иной степени обсуждаются по крайней мере с конца 1980-х. Возможно, причины тому следует искать не только в технологическом отставании и, как следствие, неосознанности обществом присутствия новых технологий в повседневной жизни, но и в том, как научные и технологические исследования и изобретения представляются публике. Юджин Такер в своей статье «Комната ожидания Дарвина» во второй главе антологии («Форум: общество и геномная культура») замечает, что «методы и инструменты биотехнологии сами по себе наделяют процесс значением как дискурсивные технологии, которые иллюстрируют некоторые ограничения и текучесть нашего понимания тела» [Такер, 80]. Для общества научные открытия часто репрезентируются в виде однотипных и отчужденных образов: об искусственном оплодотворении или ксенотрансплантации рассказывают фотографии стерильных лабораторий и исследователей в окружении пробирок. Сама антология богато иллюстрирована подобными фотоизображениями. Следствием простого визуального аттракциона и незнания и непонимания научных открытий становятся как консервативные настроения, неприятие технологий, апокалиптические ожидания, так и экзальтированная вера в прогресс, надежды на бессмертие и продуктивное изобилие. Вера в бессмертие, достигаемое клонированием, основывается на парадоксальной надежде на тело. Что есть человек в таком случае? Как именно он конструируется? Юджин Такер пишет, что «вопрос об онтологическом состоянии генетических данных закладывает основу проблемы биологии и различия» [Там же].

Интересно, что Риккардо Домингес в своей статье «Неизбежность торжества нанотехнологий 3. 0: фрагменты постбиологической эры», пытаясь представить мир будущего, ссылается на манифест Унабомбиста, серией терактов пытавшегося бороться с современным гуманизмом, который можно обобщенно описать как сплав политкорректности и технологического облегчения жизни человека, что может привести к психологической и физической беспомощности его. Тем самым ожиданиям улучшений жизни (что Critical Art Ensemble в своей статье обозначает через метафору науки как новой религии) можно противопоставить вопросы о том, в каких границах мыслить человека, различия между людьми, между телом и человеком, возможно ли объяснить природу человека через реализацию его генетической программы и как защитить человека и окружающий мир от технологий и, возможно, от некритичного следования желаниям. Авторы антологии предлагают разные ответы на эти болезненные вопросы.

Если для юриста Абрама Йойрыша «четкий раздел между законными и заманчивыми научными опытами, с одной стороны, и опасными и бесчеловечными манипуляциями — с другой, проходит на границе животного мира и человека» [Йойрыш, 54], то художники подвергают сомнению оправданность такого разграничения. Художник Орон Каттс описывает будущее: «Части наших тел смогут существовать вне нас —

самостоятельно и автономно <...>. Как мы будем к ним относиться? С заботой или пренебрежением? Какое место в этой жизни займут “полуживые” объекты и как это повлияет на наши системы ценностей применительно к живым организмам, включая наши собственные тела (здоровые и больные) и понятие о “я”?» [Каттс, 421]. С возникновением новых проблем, к которым теперь можно отнести создание человеком радикальными средствами новых живых существ, очевидно, не исчезают старые проблемы: отношения человека и мира становятся еще сложнее и противоречивее. Если попытаться искренне ответить на те вопросы, что задавали зрителям своей инсталляции «Зоопарк ломовой лошади» Джулия Реодика и Адам Заретски, или осмыслить опыт создания виртуальных животных, как это делает в своей статье художник Алан Дорин, то мы по-прежнему должны будем отвечать, насколько мы, люди, являемся живыми и природными существами; не боимся ли мы жизни собственного тела, не забыли ли, что жизнь предполагает смерть.

В пяти главах антологии речь идет уже о собственно биоэстетике и художественных стратегиях, рассказывается о произведениях художников, в том числе о деятельности Джо Дэвиса, «GFP Bunny» Эдуардо Каца (2000), «Зоопарке ломовой лошади» Джулии Реодика и Адама Заретски (2002) и серии «полуживых» существ, созданных австралийской исследовательской лабораторией «SymbioticA» в технологии выращивания тканей в питательных средах на каркасе. Джордж Гессерт в статье «История искусства с привлечением ДНК» исследует истоки этого нового искусства, сосредоточиваясь на том, как художники обратились к селекции растений и деятельности по восстановлению экосистем.

Ars Genetica, Ars Chimaera, трансгенное искусство (термин Эдуардо Каца), влажное искусство (по манифесту Роя Эскотта) — все эти термины используются художниками и теоретиками для обозначения практик применения биотехнологий в искусстве, фиксируя как формально-смысловые особенности нового языка, так и особенности применяемых технологий. Наиболее емким является наименование биоарт. Применяя биотехнологии как инструмент искусства, художники уходят от «постмедийности», неважности используемых медиа, и вместе с тем «уходят в реальность». Новое представление о реальности проиллюстрируем двумя цитатами. Во введении Дмитрий Булатов пишет: «В нынешних условиях геномной культуры предметом интереса становятся те художественные стратегии, цель которых заключается в запрете на практику самого искусства de facto, в переходе от озабоченности «большим лингводискурсом» и интерпретационными практиками к прямой операционной деятельности (курсив автора. — М. С.), где технология оказывается напрямую связанной с целевым состоянием организма, всем комплексом его закономерностей и разнообразием индивидуальных проявлений» [Булатов, 13]. Рой Эскотт в статье «Интерактивное искусство на пороге постбиологической культуры»

описывает ситуацию еще нагляднее: «...сейчас речь идет скорее о познании природы реальности, нежели о познании реальности природы, чем и вызвано смещение акцента в искусстве, будь оно аналоговое или цифровое, — от отображения или выражения (данной) реальности к конструированию новых миров и параллельных реальностей» [Эскотт, 206].

Можно предположить, что такое представление о реальности включает в себя представление о локализованной воле, таком действии любого субъекта, когда он осознает свое двойственное положение между свободой действия (применения технологии) и ситуационной ответственностью (этически допустимыми действиями). Любое действие тем самым оказывается закреплено в некоторой временной последовательности — в повествовании.

Биоартисты говорят о заботе и ответственности за изменение природы. Одновременно в их произведениях само понятие природы мыслится как социально конструируемое или приравнивается к понятию живого, в связи с чем биотехнологический продукт также можно рассматривать как природный. Искусство, «похожее на жизнь», конструирует себя через повествование о себе, через документацию. Борис Гройс в статье «Искусство в эпоху биополитики» говорит, что «различие между живым и искусственным — различие чисто повествовательного характера» [Гройс, 168]. Это повествование предполагает выбор из многообразного жизненного потока ориентиров, локализирующих, закрепляющих полное случайностей течение жизни, будь то история-сценарий «GFP Bunny» или классическая инсталляция.

Биоарт при первом рассмотрении может показаться примером не столько художественной, сколько научной деятельности или примером нового дизайна природных тел. Но целью художников, как правило, не является лишь создание новых организмов с новыми эстетическими или функциональными свойствами. Прежде всего, коммуникативный и педагогический потенциал искусства, богатые традиции визуальной репрезентации тех или иных идей в произведениях искусства придают работе художников в данной области характер социального активизма. Но еще важнее то, что произведения биоарта в основном нарративны и интерактивны. «Влажный манифест» Роя Эскотта намечает перспективы биоарта: биотехнологии совмещаются с компьютерным программированием. Художники играют роль не инженеров, не ведущих ток-шоу или общественных деятелей, а, как и раньше, создают образы отношений человека и мира. Критикуя технологии, они одновременно поэтизируют их. Но, как уже писалось выше, возможное заселение земли различными химерами из мастерских художников, мутантами из лабораторий лишь привнесет в наш, человеческий, мир новые ситуации, но отнюдь не нарушит внутренней гармонии жизни.

Рассматриваемый в книге материал может вызывать неприятие, сомнение в допустимости описываемых художественных практик, обвинение в безнравственности или даже в том, что представленные в антологии произведения и тексты не имеют никакого отношения к искусству, тем самым, сохраняя свой дискуссионный характер. Возможно, вместо логических игр, игр в мнимости и подобия (которыми, конечно, увлекаются и не обделенные воображением деятели биоарта), российская теория искусства и культуры будет создавать новые повествования об искусстве и человеке в новых условиях — условиях геномной культуры.



Статья опубликована в 25-м номере «Художественного журнала»

## ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ

### Произведение искусства и автор в 90-е годы

Создание произведения через расследование проступка в художественной практике московских художников 90-х

*То не цветок ли вишни распустился и на землю,  
осыпавшись, упал?  
"Манъёсю"*

Меня интересуют три вещи: 1) как делалось произведение искусства в 90-е годы - каким образом сырой материал становился произведением искусства; 2) как оно авторизовалось художником; 3) и, кроме того, как некий "человек с улицы", а именно "улица" в 90-е годы была резервом кадров искусства, становился автором.

Для обсуждения понадобится хронологическая концепция, и я хочу предложить свой ее вариант. В то время как предыдущая эпоха московский концептуализм со всеми его вариациями тянулся до конца 80-х, и продолжается по сию пору, то 90-е закончились задолго до календарного конца десятилетия, и от них, кажется, не осталось ничего кроме воспоминаний участников и соучастников. Свой ответ на вопрос, почему эта эпоха оказалась столь бесследной, я постараюсь предложить.

Искусство 90-х довольно точно корреспондировалось с социальными и экономическими процессами. Оно возникло вместе с политическими и экономическими реформами, и появлением предпринимательского сословия. Рубежом предыдущего периода стала устроенная Виктором Мизиано в сентябре 1991 г. выставка "Эстетические опыты". Но само искусство 90-х родилось 18 апреля 1991 года, когда на Красной площади группа Анатолия Осмоловского "Эти" выложила своими телами слово их трех букв. Акция "Этих" продемонстрировала эффективность подобной стратегии, которая в качестве нового для московского искусства дискурса утвердилась уже в деятельности экспозиционера галереи "Регина" Олега Кулика.

Наиболее активная фаза 90-х закончилась летом-осенью 1995 г., когда акции радикального искусства перестали посещать зрители, только журналисты. Закрылись галереи при Центре современного искусства на Большой Якиманке. Осенью 1996-го разогнали отдел "Искусство" газеты "Сегодня". Руководил им Борис Кузьминский. За изобразительное искусство в отделе отвечал Андрей Ковалев, писали о нем Модест Колеров, Вячеслав Курицын, Людмила Лунина, Олег Шишкин, Елена Петровская, Олег Аронсон и автор этих строк. Политикой отдела было свободное авторское высказывание. Тексты писателей отдела часто были провокациями подстать акциям художников 90-х. И это всех раздражало: и концептуалистов, с которыми часть авторов "Сегодня" вела непримиримую борьбу как с анахронизмом, и художников 90-х,

ангажированных критиков отдела, которые, однако, желали видеть свои хулиганские выходки облеченными в понятия французского постструктурализма, и художники находящиеся вне поля современного искусства, их авторы отдела жестоко сегрегировали. Упадок искусства совпал с бумом ГКО, искусство 90-х завяло во время, если не в результате, "угара ГКО". В 1996 году команда художников Виктора Мизиано вошла в конфликт с международной системой современного искусства в лице шведского куратора и участников русско-шведской выставки "Интерпол". До возбуждения уголовного дела на Авдея Тер-Оганьяна длилась вялотекущая фаза эпохи. Закончилась она действительным судебным преследованием художника.

Художественную сцену покинула большая часть молодых активистов 80-х и перестройщиков: ушли в другие сферы - туда, где можно было заработать деньги, например, в графический дизайн, в рекламный бизнес. Самый пламенный борец за радикальное искусство 90-х, и по большому счету художник, Людмила Лунина перекаленичилась в журналиста. Модест Колеров ушел на телевидение, потом стал специалистом по общественным связям "Онэксимбанка", а вскоре одним из директором "МФК Ренессанс".

Одно из ключевых понятий 90-х - "искренность". Она противостоит подчеркнутому "дистанцированию" от авторства, свойственному предшествующим двадцати-тридцати годам московского искусства, которые Илья Кабаков вспоминает как время шизофреническое. Отсюда подчеркнутая корпоративность концептуализма. Она выражается в строгой иерархии, поддерживаемой, например, составлением номенклатурных списков, постоянными перетряхиваниями их - "чистками партийных рядов". Концептуалисты жили и живут "по закону", это - "художники в законе". Даже внешне художники 70-х скромные, никак не акцептированные люди с манерами университетских профессоров. Следующее поколение - восьмидесятники, начиная со Скерсиса, Рошала, Донского и "Мухоморов", несомненно, раскованней и спонтанней, однако находятся в том же дискурсе. Художники 90-х, напротив, не были связаны друг с другом никакими обязательствами. Вместо вечных авторитетов здесь были в заводе недолговечные иерархии, выстраивающиеся в непрекращающемся соревновании амбиций и конкуренции, что делало их похожими на структуры, выстраиваемые в бандах подростков. Поэтому все попытки объединения даже настолько удачно задуманные как "Нецециудик" неизменно проваливались. Вот, одна из причин недолговечности и неукорененности искусства 90-х.



Художники 90-х никогда так не стремились к архивизации своего творчества, как их предшественники, увлеченные собиранием собственного наследия. Напротив того, в 90 - все мимолетно: произведение искусства существует до тех пор, пока живет слух, молва, о художественной акции и умирает вместе с молвой и памятью публики. К тому же произведение 90-х просто, одномерно, лишено подтекста, поверхностно. Напротив, концептуалистское творение, как любой шизоидный объект, - многослойно, обладает глубиной - отсюда значительно большие возможности интерпретации, а значит и

жизни произведения. Если же учесть то, что концептуалистская вещь устроена по типу сюрреалистического, а произведение 90-х как массмедиальная (как новость), то понятно, что возможности толкования у них очень различные. Как правило, концептуалист знает о смысле своего объекта не больше зрителя, в то время как художник 90-х почти всегда точно знает, что это такое. Концептуалист - всегда теоретик, он постоянно рассуждает об искусстве, толкует его, как члены "КД". Художник 90-х - практик, все его теоретические опусы - не более чем беллетристика, и искусства его рассуждения чаще всего никогда не касаются. Вообще стратегии московских концептуалистов и артактивистов 90-х изначально различны. Концептуалистская рассчитана на долго и на удержание позиций в любых условиях, стратегия 90-х - на быструю карьеру. Не добившись мгновенного успеха, художник 90-х не раздумывая уходит в домоуправы. Подобным образом ведет себя и современный русский предприниматель. Неважен род занятий, важна результативность: быстрый карьерный рост и деньги.

Если концептуалист вечно прячется, даже за своим персонажем, как в случае с Дмитрием Приговым, то художник 90-х назойливо демонстрирует свою персональность, искренность, свою фигуру, собственное лицо автора. Самый яркий пример демонстративной искренности, персональности, - Александр Бренер, и он же - самый известный художник десятилетия. Однако, что касается искусства, искренность - не свойство характера какого-то художника, но определенный дискурс. Бренер, например, человек скрытный, затаенный, отнюдь не искренний или прямой. Соответственно, всякий, собирающийся выглядеть искренним, прямым, вынужден выбирать из готовых форм, иначе, никто не заметит этого свойства его высказываний. Следовательно, Бренер лишь пользуется готовыми литературными формами дискурса искренности. Отсюда скандальные откровения художника, эпатажирующие зрителя перформансы: ведь искренность сродни откровенности. Всегда во всех своих акциях и текстах Бренер, говорящий и действующий исключительно от первого лица, делится со зрителями и читателями самыми сокровенными своими мыслями, личными, потаенными желаниями, мечтами, воспоминаниями. Чего стоит "донжуанский список Бренера", куда он включил всех известных героинь московской артсцены, выдуманный от начала до конца! Любимый прием художника - прямые обращения к публике, к читателю, он прямо режет правду-матку, при случае (если это может пройти безнаказанно) пускает в ход кулаки, что по большей части - не что иное как провокации. 90-е - время "прямого высказывания" (его невозможно истолковать иначе чем..) и "прямого действия" - хулиганских выходов.

Этот же метод используют и остальные художники этого периода. Каждый из них выбрал одну из известных ролей, один из дискурсов, где согласно культурной традиции возможны искренность, прямота, персональность, авторскость. Если Бренер играет роль поэта-бунтаря (Рембо - Маяковского), то Гор Чахал - рокового романтического поэта-любовника, слегка злодея и вампира. Анатолий Осмоловский работает в амплуа революционного вождя парижского разлива 1968 г. (этакий Кон-Бендит). Олег Кулик - киник-Диоген-толстовец-природник-инвайроменталист. Дмитрий Гутов облачился в мятый пиджак философа(-марксиста). Владимир Сальников - вероучитель-проповедник-терапевт-психоаналитик. Авдей Тер-Оганьян - богохульник-богоборец-антихристианин. Людмила Лунина - интеллектуалка-эмансипэ. Алена Мартынова - святая блудница (она зарабатывает на жизнь тем, что пишет иконы для Елоховского собора и одновременно оформляет интерьеры и печатную продукцию самого дорогого московского борделя).



Все перечисленные роли, маски, тела, личины заимствованы из известного набора тел, ролей, масок и личин культуры. Только с их помощью возможна демонстрация авторскости (яркой авторской индивидуальности) на материале не менее известного дискурса, Количество этих ролей (число ролей, в которых актер может выступать в качестве автора) как и авторских дискурсов ограничено. Кажется, все роли разобрали, по крайней мере, ролью богоборца и богохульника Тер-Оганьяном список закончился.

И сочинения поэта-бунтаря, и философские штудии, и стратегии политической борьбы, и проповедь опрощения, бережного отношения к меньшим нашим братьям, и защита окружающей среды, и проповедь новоиспеченной веры, и способы врачевания души, тем более богохульство, всегда имеют в нашей культуре (культуре западного типа) автора. Первоначально каждое такое действие (или сочинение) авторизуется через расследование совершенного абитуриентом проступка. Вне проступка, вне нарушения закона и расследования его, авторства не существует, автор, авторство появляются в тот момент, когда место обиденного, рутинного, действия вы совершаете незаконное. Когда обыватель переходит улицу по переходу, его персона никого не интересует, но, нарушая правила уличного движения, он рискует стать автором проступка: его персоной может заинтересоваться милиция (наказан может быть лишь автор). У рутинных поступков нет авторов, они появляются только у небанальных действий. Авторизация - это расследование проступка. Автор появляется в результате расследования.

Художники 90-х - авторы таких проступков. Александр Бренер - проступков против нравственности, против политики власти. Анатолий Осмоловский - автор стратегии борьбы с Системой. Олег Кулик - борец с культурой вообще. Людмила Лунина - автор альтернативной гендерной стратегии ("женщина должна закабалить мужчину своим телом"). Алена Мартынова - противник традиционно вменяемой женщине сексуальной морали. Сальников - автор не автохтонной религии и шарлатанской психотерапии. Тер-Оганьян - богохульник (из расследования богохульства и ересей, возможно, и берет начало авторство в нашей культуре).

Итак, для того, чтобы в авторизации выбранных художниками личин не возникало сомнений художники 90-х с легкостью шли на проступки, граничившие или являвшиеся преступлениями. Осуждение того или иного поступка-проступка художника, молва о нем, или восхищение его лихостью (крутостью) расследование, судебное преследование или угроза такового и были процессами авторизации, процессами создания произведения (Гутов избил критика Федора Ромера после как тот опубликовал рецензию на его выставку. Марат Гельман уволил Александра Бренера после того как художник во время организованной Гельманом акции в Политехническом музее обстрелял яйцами приятеля галериста известного бизнесмена Анатолия Левенчука и его секретаршу. Алена Мартынова шокировала публику показом видеозаписи процедуры бритья своего лобка. Без этих акций, и следующих за ними расследований публики, авторизация в качестве произведений искусства фрагментов выбранных художниками дискурсов не состоялась бы. Тем более, что сами произведения - не более чем случайная нарезка известных дискурсов.

Одним словом, основная работа московских художников в 90-х годах состояла в присвоении дискурсов и создании условий для авторизации их фрагментов в качестве оригинальных произведений. То, что без авторизации, вызванной проступком с последующей угрозой преследования никаких произведений искусства не могло существовать у этих художников очевидно. Тем более, очевидно, что никаких иных

находок в них нет и быть не могло. Это очень хорошо понимают сами художники. Александр Бренер в 1993 году предложил симинару по "Визуальной антропологии" свой проект "плагиат-арта", и даже опубликовал в "ХЖ" под собственным именем текст Поля Валери. И на самом деле все его "оригинальные" произведения, особенно литературные, полны заимствований, незаковыченных цитат, из Арто, Маяковского, Миллера, Лимонова. Сама популярность такого художника (плагиационного) зависит не от оригинальности, творческих усилий, трудолюбия, потраченного на производства предмета искусства труда и времени, но от популярности у публики выбранного им (для творчества) дискурса.



Но, почему основные художественные силы десятилетия были брошены на авторизацию тривиальностей, позерство и лицедейство? Тому можно дать несколько объяснений. Во-первых, большинство, во всяком случае костяк, участников художественного процесса этого периода появились в тот момент, когда все обычные, в нашем случае советские, институции были разрушены, а новых еще не было, а все они в качестве потенциальных авторов не были инициированы принятым во всем мире образом с помощью диплома художественного заведения или авторитетом галерейщика. Во-вторых, в соответствии с духом времени все они рассчитывали на молниеносную карьеру и на жесткую конкурентную борьбу с предыдущим поколением художников. Поэтому присвоение себе роли автора стало перманентным действием. Если художник не обновляет в каждой своей новой акции данный ему публикой ярлык на авторство любившегося художнику фрагмента дискурса, значит он не художник. А сам ярлык существует лишь то, время пока авторизующая акцию молва живет. Во время последней своей встречи с московской публикой Александр Бренер размяк и отменил задуманную им бомбардировку зала яйцами. Вследствие этого зрители вынесли следующий вердикт: "Бренер - уже не художник, а растолстевший и обуржуазившийся тип, живущий на деньги молодой и богатой иностранки."

## Славой Жижек: "Надо быть пессимистом в ожидании чуда..."

Людмила Воропай

<http://xz.gif.ru/numbers/67-68/zizek-interview/>

Художественный журнал. – 2008. - №67/68

В марте 2007 года знаменитый словенский философ Славой Жижек посетил Москву с циклом лекций и публичных выступлений. Во время этого визита он любезно согласился ответить на ряд вопросов Людмилы Воропай для "Художественного журнала" 1.

Людмила Воропай: В одном из своих недавних интервью вы говорите о необходимости реабилитации понятия *ressentiment'a*, о превращении его из *ressentiment'a* рабского, в трактовке Ницше, в нечто вроде *ressentiment'a* героического. Эта идея представляется не только крайне своевременной, но в чем-то даже спасительной для всего дискурса современного искусства, который постепенно превратился в один огромный, бесконечный, в худшем случае заунывный, в лучшем – глумливый *ressentiment*. Бессильные стенания и неустанное брюзжание по поводу неодолимой тирании рынка и бюрократизированной художественной системы давно уже стали общим местом.

Но ведь, если честно, на данный момент ничего другого нам и не остается, поскольку положение дел в современном искусстве оснований для другой реакции, увы, не дает. Ведь любые благородные революционные порывы и жажда старого доброго радикального модернистского жеста очень скоро заканчиваются неизбежной фрустрацией, поскольку на практике выясняется, что в существующих обстоятельствах всякое субверсивное действие в рамках системы современного искусства оказывается лишенным своего подрывного смысла и, что еще печальней, в гораздо большей степени лишенным смысла оказывается и всякое действие вне ее. Любой жест, направленный против системы, и прежде всего против арт-рынка, вскоре успешно ею апроприируется, что мы можем прекрасно наблюдать на примере, скажем, институциональной критики.

Так что же тогда остается нам, кроме *ressentiment'a*, т.е. кроме описания ситуации как она есть и вытекающих из нее бесперспективных сетований по поводу всемогущества рынка, который как абсолютное зло из фильма "Пятый элемент": чем больше в него стреляешь, тем сильнее оно становится?

Славой Жижек: Я думаю, вы затронули здесь ключевой момент для всего состояния дел в современном искусстве. Лет эдак 80-100 назад у художников была искренняя вера в Большой жест, в Большой "прорыв", а сейчас, что бы вы ни делали, все оказывается тут же интегрированным в рыночные отношения. Более того, сам рынок требует все новых и новых провокаций,

которые тут же чудесно продаются какими-нибудь галереями и т.п. Я абсолютно согласен с вами, что мы имеем дело с полной интеграцией художественного трансгрессивного действия в рынок. Традиционная ситуация художественной провокации по отношению к рынку представляется больше невозможной. Сам рынок хочет провокации.

Верно и то, что для всего этого нет удовлетворительной теории, но зато есть множество fake-теорий. Мне кажется, что, когда люди сегодня отправляются на выставку, они ждут скорее неких псевдотеоретических сентенций, объясняющих "смысл" тех или иных работ. Иными словами, сам "смысл" посещения выставки состоит не в том, чтобы увидеть там некое "искусство", а в том, чтобы потом иметь возможность говорить об этом в обществе.

Но давайте посмотрим, с чего все это началось. Сто лет назад все было замечательно: высокий модернизм, Кандинский, Малевич и т.д. Но затем, 50 лет спустя, возникает американский абстрактный экспрессионизм, который был по сути политически сконструированным событием. Мне кажется крайне симптоматичной и даже трагикомичной история того, как продвинутые круги в ЦРУ решили отобрать художественно-интеллектуальное первенство у Европы и начали поощрять и раскручивать американский абстрактный экспрессионизм. Так, они решили, что именно Джексон Поллок должен стать звездой, поскольку другие претенденты казались им менее подходящими на эту роль. К примеру, Ротко, который мне лично кажется как художник более значимым. Этот толстяк еврей – интеллигент в очках – вряд ли мог, по их мнению, репрезентировать Соединенные Штаты. Зато Поллок, этот ковбой-алкоголик, представлялся им политически гораздо более подходящей фигурой. Даже если он и был неплохим художником, он все равно оказался совершенно сконструированным рыночным продуктом благодаря решению ЦРУ. Всего за год Поллок сделал карьеру от никому не известного нищего художника до звезды с обложек глянцевого журналов.

Немного отвлекаясь от темы, должен заметить, что в этом вопросе я ужасно консервативен: я все еще травматически привязан к старому доброму высокому модернизму. Используя здесь понятие "события" Алана Бадью, я думаю, что модернизм был единственным подлинным "событием". Постмодернизм для меня, во всех своих формах проявления, это определенного рода рыночный компромисс. Для меня по-прежнему "событие", также и в смысле гегелевского *Aufhebung*, это то, что в музыке началось с Шенберга, а в живописи – с Малевича и Кандинского. С началом модернизма искусство само по себе уже стало теоретическим – в том смысле, что невозможно, например, слушать Шенберга, не зная при этом, чего он хотел, т.е. не зная его теории. И я не думаю, что это мешает эстетическому наслаждению. Можно действительно наслаждаться, слушая Шенберга, я действительно очень его люблю. То же самое относится и к изобразительному искусству.

Американский гегельянец Роберт Пиппин написал один замечательный текст "Чем было абстрактное искусство (с точки зрения Гегеля)?", где он утверждает, что абстрактную живопись достаточно просто свести к гегелевской более высокой степени рефлексивности. Искусство модернизма более рефлексивно по отношению к предыдущему, поскольку модернистское искусство начинает рефлексировать собственный медиум, а также последствия его применения.

Другой момент, который присутствует в настоящем высоком модернизме, это тот утопический аспект, через который новое искусство предвозвещает, если угодно, новый способ жизни. Эта идея искусства как жизнестроения особенно характерна для русского авангарда.

Однако именно это оказалось полностью утерянным в постмодернизме. Искусство редуцируется к орнаментальности. И даже если мы наблюдаем некоторую, в буквальном смысле, провокацию общества, она уже лишена былой искренней и настоящей вовлеченности.

Поэтому я испытываю глубокую ностальгию по модернизму. Постмодернизм для меня – это какая-то регрессия, своего рода реабилитация модернизма, идея которого, в известном смысле, состоит в том, чтобы причинять боль. А постмодернизм, невзирая на все его самоопределения, это всего лишь возвращение к некоему традиционному эстетическому подходу. И мне думается, что сегодня задача заключается в том, чтобы каким-то образом вновь "изобрести" возвращение к модернизму.

В этом вопросе я классический старый марксист, и для меня сегодняшнее искусство, со своими социально и рыночно интегрированными псевдопровокациями, прекрасно вписывается в современное капиталистическое общество. Поэтому сегодня отказ от следования всем последним трендам и решение быть старомодным – это и есть радикальный жест. Ведь в искусстве нет места примитивной идее прогресса. То, что было прежде, может оказаться гораздо радикальнее того, что пришло потом.

Мы все по-прежнему живем в тени модернизма. И мое, возможно слишком оптимистичное, предсказание состоит в том, что некий новый вид модернизма будет, или, вернее, должен быть изобретен вновь.

Л. Воропай: Очень хочется в это верить, но пока, кажется, в его переизобретении мало кто особо заинтересован. Весь действительно революционный интеллектуальный потенциал современного искусства забивается на корню и заменяется какой-то беззубой и смехотворной профанацией интеллектуализма как такового. Претендуя на некие

высокоумные социально-критические или эстетические откровения, искусство должно оставаться удобоваримым для основной массы своих потенциальных потребителей. То есть под хорошо продаваемой маской псевдоинтеллектуализма современное искусство оказывается крайне антиинтеллектуальным по сути своей.

С. Жижек: Я абсолютно с этим согласен. Приведу вам недавний пример из моего личного опыта. Некоторое время назад в Нью-Йорке я встретил Марину Абрамович, эту, пожалуй, по-прежнему наиболее известную и успешную на Западе югославскую художницу. Она, как, впрочем, и многие другие, любит смешивать все в одну кучу: немного буддизма, немного радикальности, а еще, ко всему, нужно непременно делать что-то с собственным обнаженным телом, быть провокативным и т.д.

Что меня удивило в общении с ней, так это то, насколько быстро она заглывает все новомодные политические, социальные и прочие теории. Она мне, к примеру, заявляет: "В своей следующей работе я хочу объединить коммунистическую утопию с буддизмом". Ну что это такое? Это просто какой-то невозможный фаст-фуд-маркетинг.

Но если честно, я этого не боюсь. Конечно же, должно случиться некое возвращение традиционного искусства. И знаете, в чем парадокс? Нам не следует бояться рынка. Мне кажется, следует избегать этого типичного авангардистского пуризма: когда ты интегрирован в рынок, ты испорчен и коррумпирован. Я думаю, что рынок сам по себе иррелевантен. Я не знаю, как и где сможет появиться нечто новое. Внутри рынка, вне рынка. Но играть в пуристов – это просто старая и бессмысленная левацкая болезнь, все, мол, должно быть вне рынка.

Л. Воропай: Но ведь сегодня нет места вне рынка?...

С. Жижек: Да, сегодня нет места вне рынка...

Л. Воропай: Если мы внимательно посмотрим даже на сам дискурс современного искусства, то увидим там работу все тех же рыночных механизмов спроса и предложения, моду на определенные термины, интерпретационные тренды...

Возьмем, к примеру, эту симплификацию и профанацию постструктуралистского концептуального аппарата и языка в кураторских и критических текстах. И дело даже не в том, что постструктуралистский инструментарий, как и всякий другой, имеет определенные, в том числе и временные, границы применения.

Главная проблема с постструктуралистским жаргоном заключается скорее в том, что сами эти понятия очень часто изучаются даже не по вторичной, а по какой-то третичной литературе, в результате чего при последующем их применении оказываются совершенно концептуально выхолощенными и лишенными какого-либо смысла. Ими разбрасываются как паролями, пытаясь позиционировать себя и показать собственную причастность к пространству определенного интеллектуального потребления. Поэтому читаешь порой какую-нибудь рецензию или кураторский statement и не знаешь, плакать или смеяться...

С. Жижек: О да, этого тоже предостаточно... Помните Окви Энвейзора, куратора, который делал прошлую "Документу"? Такой весь из себя как бы левый. Как-то мы с ним встретились, он хотел, чтобы я что-то для него написал. В беседе он непрестанно просто выплевывал все формулы типа: "Мы живем в посттрансцендентальном, посткантовском пространстве". Черт побери, он хотя бы немного понимает, что Кант вообще имел в виду? Нет, он просто использует эти выражения как быструю навигацию. Просто невероятно...

Недавно один достаточно известный художник долго и настойчиво просил меня написать текст для него. Я толком не знал его работ и честно предупредил, что у меня сейчас мало времени, поэтому я, в принципе, могу что-то написать для него, но при этом я буду использовать лишь фрагменты уже написанных текстов и даже не буду смотреть, что он вообще делает. И что вы думаете? Он согласился. Ему просто нужна была эта теоретическая обертка. Это все какое-то печальное эрзац-мышление. Для великих авангардистов, вроде Малевича и Кандинского, действительно существовали определенные теоретические проблемы, над которыми они сами размышляли и которые они пытались решить. А сегодня художники по большей части довольствуются неким предложенным им эрзац-мышлением.

Л. Воропай: Здесь снова хотелось бы вернуться к теме языка, на котором мы могли бы адекватно говорить о положении дел в современном искусстве. В какой-то момент вдруг становится ясно, что определенными терминами и понятиями больше уже просто невозможно пользоваться даже не потому, что они затасканы и обесмыслены непомерным их употреблением, а потому, что они оказываются устаревшими и неудовлетворительными для описания и анализа изменившегося за это время предмета исследования.

Поэтому сегодня все более ощутим этот теоретический вакуум, когда один большой стиль и язык анализа уже ушел в прошлое, а новый все никак не оформится. Вся нынешняя художественная теория в более или менее внятных своих проявлениях по сути все еще питается объедками со стола

высокого постмодерна, приправленными марксистским соусом разлива Франкфуртской школы и позднелевацкой New Art History.

С. Жижек: Вы знаете Хола Фостера, этого "регистратора" всех подобного рода трендов? Пару лет назад он издал книгу, в которой использовал один мой давний концепт, а именно идею "возвращения реального" 2. Идея состоит в следующем: существуют различные стратегии этого шокирующего возвращения реального в визуальном искусстве. Одна из них – якобы "шокирующее" соединение изображения с элементами реального объекта. Это когда вы рисуете, например, курицу и внедряете в работу куски настоящей курицы. И это должно потом почему-то всех шокировать. Или вы делаете перформанс или, скажем, театральную постановку и используете настоящую кровь. Лет пятнадцать тому назад была повальная мода резать на сцене курей и прочую живность под соусом того, что "давайте, мол, шокировать публику, давайте рассеем иллюзию". Но ведь лакановское понимание "реального" как раз и заключается в том, что реальное находится именно в фиктивном, в вымышленном. Этот страх не быть пойманным в fiction и есть страх реального.

А то, что Фостер называет "возвращением реального", для меня является "возвращением реальности". Вы помните этот фрейдовский месседж, что между сном и реальностью находится реальное? Вы просыпаетесь потому, что боитесь того, с чем столкнулись во сне. По Лакану, сон – это в буквальном смысле "реальное". И в этом смысле, возвращаясь к тренду "возвращения к реальности", который, пожалуй, уже подходит к концу, я хочу обратиться к Бадью. Что хорошо в искусстве, так это то, что в один прекрасный момент там всегда происходит то подлинное, истинное "событие", о котором и пишет Бадью. Не спрашивайте меня, как, – я не знаю. Но мы скоро узнаем...

Есть один консервативный, но очень умный американский историк музыки Чарльз Розен. Он всегда писал о большом стиле, о Гайдне, Моцарте и прочих. И вот как-то он написал один небольшой чудесный текст о том, как Бетховен стал собственно тем Бетховеном, которого мы знаем. Он заметил, что в какой-то момент, где-то между его Героической и Пятой Симфонией все – коллеги, критики, публика – почему-то вдруг поняли, что Бетховен великий композитор. Хотя он не был даже действительно популярен. И дело даже не в том, что все критики начали его хвалить. Но тем не менее, и это крайне загадочный феномен, все вдруг поняли, что он величайший музыкальный гений своего времени. Где-то во мне наверное живет эта наивная гегельянская вера, что в один прекрасный момент мы все вдруг снова что-то о чем-то поймем. Мы просто должны быть терпеливыми. Мы ведь знаем, что то, что сейчас происходит, это просто театр, а потом вдруг случится чудо.



Л. Воропай: Но мы сможем понять это лишь какое-то изрядное время спустя...

С. Жижек: Да, логически вывести чудо заранее мы, конечно же, не можем. Это как с революцией. За три месяца до Октябрьской революции Ленин думал, что революцию в лучшем случае смогут увидеть его внуки... Революция неожиданна по определению.

Но именно поэтому, если вы хотите радикального обновления в искусстве, так важно вырваться из этого навязчивого следования последним трендам. И здесь невозможно просто убежать в какую-то предыдущую традицию, например высокого модернизма. Мы не можем просто сказать: "Хорошо, давайте делать искусство, как Кандинский или кто-нибудь еще". Задача как раз состоит в том, чтобы вновь изобрести настоящее "думание" в искусстве. Я принципиально протееоретичен и заявляю, что искусство давно потеряло невинность. Вы больше не можете притворяться наивным художником, говорящим: "Ах, это просто вдохновение, я делаю то, что я делаю, а другие пусть интерпретируют". Вы сами должны и думать, и быть собственным интерпретатором. И иного пути нет.

Впрочем, дело здесь не просто в художественной рефлексии и самоинтерпретации. В постмодернистском искусстве, конечно же, не было в них недостатка. И хотя я и люблю, например, все эти иронические пастиши вроде Комара и Меламида, в определенном смысле они не являются для меня "совсем искусством" или, иными словами, художественным "событием".

Но "событие", несмотря ни на что, то есть на то, что "все уже было", все еще возможно. И мы должны быть открыты тому, что визуальное – это то пространство, где искусство снова может случиться. Есть периоды, когда почему-то ничего не происходит. Возьмем, к примеру, Германию второй половины XIX века. В то время как там произошел такой прорыв в музыке и в политике, что, скажите на милость, происходило с немецкой литературой? В то же самое время, когда Англия, Россия и Франция породила великие имена, где была немецкая литература? Для меня это большая загадка, почему в немецкой литературе в этот момент ничего не происходило. Теодор Фонтане и еще пара третьеразрядных и сегодня уже забытых поэтов, и все. Что-то стало вновь там происходить лишь на рубеже XX века, с началом модернизма. И объяснить этот феномен крайне сложно.

Так что, я бы резюмировал, надо быть пессимистом в ожидании чуда. Его невозможно вывести заранее, но искусство вдруг почему-то может бурно расцвести и здесь и там и стать подлинным событием.

Л. Воропай: Насколько, на ваш взгляд, возможность "подлинного события" определяется социально-политическим контекстом?

С. Жижек: Вы правы, мы, разумеется, не должны забывать о социальном пространстве искусства и в этом мы безусловно должны оставаться марксистами. Искусство – это социальный институт, который нуждается в социальном пространстве. На сегодняшний день главная проблема заключается не в художниках как индивидах, а в самой художественной системе. Поэтому те художники, которые сегодня спрашивают: "Что мы, как художники, должны сегодня делать?", попадают в ту же ловушку, что и капиталистические "зеленые", которые постоянно терроризируют вас бесконечными приставаниями типа: "Зачем ты сюда бросил эту пластиковую бутылку?" Проблема ведь кроется совсем не в том, куда я выбросил эту несчастную бутылку, а в крупномасштабном производстве больших компаний. И я не выношу, когда они пытаются переложить на нас, индивидуальных потребителей, вину за то, что является виной всей социальной организации в целом. А они начинают все эти свои нелепые упреки: "А ты сдаешь свои газеты в макулатуру для переработки?" и т.д., чтобы создать иллюзию персональной ответственности из серии "А что лично сделал ты для того, чтобы...?"

Аналогично и с искусством. Происходящее, или, вернее, не-происходящее, сегодня в искусстве – это вина не художников, а всего социального пространства искусства в целом. И к тому же еще никогда не было такого количества художников, как сегодня... Но разве мы не наблюдаем нечто подобное и в философии? Возьмем хоть этот феномен ньюэйджевской мудрости, всей этой околофилософии. Она по-прежнему крайне популярна, хотя всем ведь понятно, что в качестве теории все это полная нелепость. Никто ведь не читает Гегеля или Хайдеггера, все читают многочисленные введения непонятно во что. И ожидают при этом того или иного "духовного" просвещения и исцеления. И все, что мы как теоретики можем с этим делать, это анализировать социальные основания подобных процессов.

Я совершенно согласен с Фредериком Джеймисоном в том, что сегодняшний капитализм – это прежде всего культурный капитализм. Дело ведь не только в том, что капитал поглощает искусство, дело еще и в том, что капитал сегодня крайне нуждается в искусстве. Ведь что такое индустрия в сегодняшних технологически высокоразвитых западных странах? Это компьютеры, медиа и все прочее, что служит главным образом определенным псевдокультурным целям, развлечению и т.д.

Л. Воропай: Под конец нашей беседы хотелось бы обратиться к еще одной важной, назовем ее условно, методологической проблеме теории современного искусства.

Будучи вовлеченным в систему художественного производства, очень быстро начинаешь понимать, в какой степени и содержание, и форма производимых

"товаров" определяются именно "производственными" факторами. И любая попытка какого-то отвлеченного, игнорирующего эти аспекты формально-эстетического анализа представляется или глупостью, или лицемерием, и здесь уже совершенно непонятно, что хуже.

Поэтому сегодня мы можем более или менее адекватно говорить об искусстве, лишь задействуя определенную социологическую оптику. Например, в старых добрых марксистских терминах соотношения производительных сил и производственных отношений или же с позиций лумановской системной теории мы можем анализировать структуры и механизмы функционирования художественной системы в целом и рынка в частности. Или, в терминологии Бурдьё, исследовать поле ограниченного культурного производства. Именно такой подход был бы на данном этапе наиболее честным и релевантным.

Однако беда заключается в том, что подобный социологизирующий взгляд достаточно быстро достигает собственных пределов. Да, мы можем описать элементы системы, можем проанализировать их взаимодействие, можем даже вскрыть соответствующие социально-политические и экономические каузальности и их идеологические, эстетические и прочие импликации. Что, в принципе, не так уж мало...

Но в какой-то момент все это вдруг почему-то лишает нас возможности извлечения некой, условно говоря, метафизической добавочной стоимости из подобного рода анализа и мы безысходно поставлены перед фактом: да, это так. И что? Что дальше?

С. Жижек: В этом же заключается и главная проблема теоретической школы Cultural Studies. В какой-то момент они решили наложить вето на метафизические вопросы. Cultural Studies в Штатах на сегодняшний день – это полностью релятивизированный историцизм. Вы не имеете права задавать вопрос: "Есть ли у меня душа?" Вы можете лишь спросить, в каких дискурсивных условиях и при какой системе отношений власти я могу пользоваться понятием "душа". Иными словами, все, что может сделать теория, так это историзировать самое себя, то есть предоставить нам тот исторический контекст, в котором были сделаны те или иные высказывания. Но именно за это мы сейчас и расплачиваемся. Я думаю, что после того, как Cultural Studies наложили запрет на метафизические вопросы, и открылась дверь ньюэйджевским медитациям, популярным околонучным дискурсам и всем этим мегабестселлерам вроде Стивена Хоукинга. Но по сути своей все это просто некая эрзац-метафизика. Я уверен, что всеобщее очарование квантовой физикой в основе своей чисто метафизическое. Это наивная вера в то, что именно там мы получим окончательные ответы на все извечные вопросы, как, например, в чем смысл жизни, как возникла Вселенная и иже с ними.

Поэтому радикальный историцизм всегда казался мне ложной позицией. И именно поэтому мне нравятся такие философы, как Алан Бадью. Ведь сегодня даже старые английские марксисты, такие, как Терри Иглтон, изменили свою прежнюю позицию и теперь без обиняков заявляют, что нам нужно вернуться к "большой философии". И в этом я с ним совершенно согласен. А после этого мы сможем вернуться и к "большому искусству"...

Людмила Воропай

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Тексты Славоя Жижека регулярно публиковались на страницах "Художественного журнала". См. последний из них, "Проницаемость Другого", в "ХЖ" №63, с. 37-40. В издательстве "Художественный журнал" вышли две книги С. Жижека: "Возвышенный объект идеологии" (1999) и "Хрупкий абсолют" (2003).

2 Фрагмент книги Хола Фостера "Возвращение реального" (статья "Похороны подставного тела") опубликовался в "ХЖ" №64, с. 94-104.

### III. План разработки социо-культурного проекта

1. Наименование проекта
2. Информация об организации, на базе которой реализуется проект
3. Имя руководителя проекта
4. **Миссия** проекта 1-3 предложения, отвечающих на следующие вопросы:
  - Что делает проект?
  - Где осуществляется проект?
  - Для кого или чьи интересы обслуживает проект?
  - Чего проект помогает достичь (какую социальную проблему он решает)?
  - Для чего этот проект необходим моей организации? **ЗАЧЕМ?**
5. **Видение:** наше видение ситуации в ближайшем будущем после начала реализации проекта, идеи и события, работающие на развитие нашего проекта.
6. **Ценности:** что полезного в глобальном смысле несет наш проект, наша философия, во что мы верим, как эта философия влияет на выполнение проекта.
7. **Цели и задачи:**
  - главные (стратегические) цели;
  - конкретные, измеримые, задачи: творческие, художественные, организационные, финансовые, по поиску партнеров и спонсоров, по участию в международных отношениях и пр.
8. **Стратегия и тактика** реализации проекта (в нескольких словах).
9. **Менеджмент и персонал:** Список необходимого персонала, квалификация, размер оплаты.
10. **Заинтересованные стороны:** полный список людей, организаций, органов государственной власти, зарубежные партнеры, которые потенциально могли бы быть заинтересованы в нашем проекте.
11. **План маркетинга:**
  - Сегментирование рынка, определение целевой аудитории;
  - Позиционирование, формулирование предложения для каждого сегмента;
  - План «Б».Обязательно приведение количественных показателей (количество проданных билетов, заказанных афиш, рекламных роликов, и пр.)
12. **План фандрейзинга:**
  - Фонды
  - Бизнес
  - Индивидуальные доноры
  - Государственные структуры
13. **Международные отношения:**
  - Определение нужд и потребностей в международном партнерстве.

- Определение каких именно партнеров нам бы хотелось получить (финансовых, творческих и пр.).
- Разработка плана мероприятий, направленных на достижение поставленных задач (поиск информации, вступление в контакт, составление договора, смет и пр.)

#### **14.Смета проекта:**

- Краткая смета для спонсоров
- Подробный бюджет для себя

#### **15.Календарный план реализации проекта. Microsoft Project**

#### **16.Резюме**

## Глоссарий

(по Лексикону неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В.Бычкова)

### Акция (или искусство акции)

Обобщенное понятие для обозначения динамических, процессуальных практик современного искусства (арт-практик), ПОСТ-культуры (см.: ПОСТ-), в которых акцент переносится с результата арт-деятельности на ее процесс. Первые А. проводились дадаистами (см.: Дада) и сюрреалистами (см.: Сюрреализм) еще в 1910-1925 гг. и носили, как правило, демонстративно эпатажный и деконструктивный характер. Следующим этапом сознательного перенесения внимания художника (а в какой-то мере и зрителя) с произведения на процесс его создания стала живопись действия (Action painting), крупнейшим представителем которой был Джексон Поллок. Спонтанный процесс разливания или разбрызгивания красок по холсту, которым управляли исключительно глубинные подсознательные импульсы художника (см.: Автоматизм), выходил здесь на первый план. Сама возникшая картина рассматривалась лишь как документ, подтверждающий факт совершения А., как уникальная психограмма творчества. Развитием этих А. стали знаменитые «Антропометрические» перформансы Ива Клайна, проходившие в Галерее современного искусства в Париже в 1960 г. В А. «Антропометрия синей эпохи» три обнаженные модели обмазывались с помощью Клайна синей краской и прижимались своими телами к развешанным по стенам чистым холстам. В процессе перформанса струнный оркестр исполнял «Монотонную симфонию», состоявшую из одного непрерывного тона, длившегося 20 мин. Художник был в черном смокинге, приглашенные зрители — в вечерних туалетах. Сразу же после А. прошла сорокаминутная дискуссия о значении мифа и ритуала в искусстве между Клайном и ташистом (см.: Ташизм) Жоржем Mathieu. Документальные отпечатки на холсте, полученные в результате «Антропометрических» А. Клайна, составили его знаменитую серию ANT, отдельные полотна которой экспонируются сегодня во многих музеях мира. В 50 — 60-е гг искусство А. выходит на новый уровень, превращаясь в некое театрализованное действие, совершавшееся как в специальных помещениях, так и на природе или на городских улицах и площадях, и включавшее в свой состав элементы многих видов искусства и арт-практик (как статических, так и процессуальных). Таким способом ПОСТ-культура реагировала на ставшую уже к середине столетия достаточно традиционной теоретическую и практическую тенденцию многих искусств к некоему синтетическому объединению, к выходу искусства из музейных и выставочных залов в окружающую среду (сре-довой подход к искусству), к более активному включению реципиентов в процесс творчества (см.: Хэппенинг). Наконец, это была своеобразная реакция арт-практики на достижения научно-технического прогресса (см.: НТП и искусство), показывавшая, с одной стороны, стремление художественного мышления не отстать от него, а с другой, — выявлявшая полную растерянность эстетического сознания перед огромным и непонятным монстром, приведшим за пол-столетия практически к уничтожению всех традиционных видов искусства и способов художественного выражения. С середины столетия регулярно появляются художественные манифесты и декларации (в частности, «Белый манифест» Л.Фонтана, призывы композитора Д.Кейджа и т.п.), в которых обосновывается или декларируется необходимость в соответствии с новыми жизненными условиями создавать четырехмерное искусство, развивающееся в пространстве и времени, концентрирующее внимание на конкретной жизнедеятельности, использующее все новейшие достижения техники и технологии, чтобы идти в ногу со временем. В отличие от традиционного театрального или музыкального искусства А. (= Перформансы) носят, как правило, иррациональный, парадоксально-абсурдный характер и

обращены непосредственно к внесознательным уровням психики реципиента. Большое значение в А. играют жест, мимика, паузы между действиями и жестами. Существенное влияние на становление А. оказало увлеченность их создателей восточными и первобытными культами, шаманскими обрядами, восточными философско-религиозными учениями, доктринами, практиками медитации и т. п.

Среди А. этого типа можно выделить хэппенинги и перформансы. Первые совершаются, как правило, в местах обычного пребывания публики (на улицах, площадях, набережных, в парках, скверах), носят более или менее импровизационный характер, и их организаторы стремятся вовлечь в действие оказывавшихся на месте проведения зрителей. Наибольшее распространение получили в Америке. В Европе более популярными стали перформансы — А., совершающиеся или в специальных помещениях, или на открытом воздухе на специальных площадках по заранее разработанному сценарию. Здесь существует большая дистанция между исполнителями и зрителями, чем в хэппенинге. Особая форма А. была разработана движением «Флюксус» (Fluxus— существует с начала 60-х гг.), в котором А. назывались «концертами» и для них писались специальные «партитуры». Представители этого движения выдвигали в качестве программных принципов стирание личностного начала в их А. (авторская корпоративность); гибридность А., включающих в свой состав=процесс элементы различных видов искусства; принципиальную несерьезность, игривость, преходящий характер А. Напротив, другие создатели (они же и исполнители) А. (например, Й.Бойс, И. Захаров-Росс и др.) воспринимали их крайне серьезно и почти сакрально — как некие современные магические или шаманские действия.

Принципиальная абсурдность (см.: Абсурд), недоступность рассудочного прочтения этих А. способствуют созданию вокруг них ореола некой первозданной, наивной (изначальной, доцивилизационной, то есть «чистой») сакральности.

30

Лит.: Nitsch H. Orgien Mysterien Theater. Darmstadt, 1969; The Art of Performance: A Critical Antology. N.Y., 1984; From Action Painting to Actionism: Vienna, 1960-1965. Kassel, 1988; In the Spirit of Fluxus. Minneapolis, 1993; Gray J. Action Art: A Bibliography of Artists' Performance from Futurism to Fluxus and Beyond. Westport/ Conn., 1993; Thorn P. For an Audience: A Philosophy of the Performing Arts. Philadelphia, 1994.

Л.Б., В.Б.

### **Перформанс** (англ. performance — исполнение)

Публичное создание артефакта по принципу синтеза искусства и не-искусства, не требующее специальных профессиональных навыков и не претендующее на долговечность. Его сердцевина — жест. Эпатаж, провокационность — органические свойства П. Его эстетической спецификой является акцент на первичности и самодостаточности творческого акта как такового (по аналогии с «искусством для искусства») за П. закрепилась характеристика «акт ради искусства»); художественной сверхзадачей — утверждение идентичности творца.

П. как один из ключевых феноменов искусства постмодернизма возник в 70-е гг. XX в. К его художественно-эстетическим предшественникам принадлежат русский и итальянский футуризм (особую роль сыграла выдвинутая Маринетти в манифесте «Мюзик-холл» 1913 г. концепция «театра неожиданности», профанирующего классическое искусство своей эфемерной мюзик-холльностью), дадаизм, хэппенинг, боди-арт, концептуальное искусство, фонетическая поэзия К.Швиттерса, театр жестокости А.Арто, а также Творческий опыт движения «Флюксус» и японской группы Гутай.

Если в США П. достаточно профессионализирован и близок к исполнительскому искусству (танец, музыка, пение и т.д.), то в Европе и Канаде он сохранил свой радикальный характер, рискованность, яркое личностное начало. Свидетельства тому — «концептуальное шаманство» Й.Бойса, «живая скульптура» Гилберта и Джорджа. П. — искусство мгновения, балансирующее на грани бытия и небытия. И если культура



постмодернизма — своеобразный «театр памяти», то П. входит в ее состав как символ забвения.

Лит.: Inga-Pin L. Performances. Happening, Actions, Events, Activities, Installations. Padoue, 1978; Battcock G., Nickas R. The Art of Performance. A Critical Anthology. N.Y., 1984; Labelle-Rojoux A. L'Acte pour l'art. P., 1988; Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945. 2 ed. P., 1990.

**Хэппенинг** (happening — англ.; от to happen — случаться, происходить; в буквальном значении — происходить здесь и сейчас, непреднамеренно)

Театрализованное действие на импровизационной основе с активным участием в нем аудитории, направленное на стирание границ между искусством и жизнью. В теории Х, сочетаются фрейдистские идеи пансексуализма и экзистенциалистские мотивы абсурдности существования, феноменологической редукции, «заклучения в скобки» тех или иных фрагментов действительности. Теория и практика Х. опирается на художественный опыт футуризма, дадаизма, сюрреализма, театра абсурда. Стремление к спонтанности, непосредственному физическому контакту с публикой, повышенной действенности искусства выливаются в концепцию карнавализации жизни. Х. возник в США в 50-е гг. XX в. Его рождение датируется 1952 г. — временем творческой встречи Д. Кейджа, Р. Раушенберга, М. Каннингема, инициировавших проведение построенных на неожиданности и алогизме художественных акций, сочетавших живопись, танец, поэзию, музыку, кино, радио. Увлеченный философией дзэн-буддизма, Д. Кейдж стремится создать искусство, неотличимое от жизни, являющееся одним из ее проявлений и, подобно ей, непреднамеренное, случайное. Его ученики и последователи — А. Капров (термин «Х.» принадлежит ему), К. Олденбург, И. Оно и др. — реализуют идею Х. как «действенного коллажа» не связанных между собой сцен, «праздника мгновения», подаренного актерами-любителями. Отказ от пьесы, сценария, диктата режиссера, профессиональных исполнителей, декораций, театральных костюмов, театральной коробки и других атрибутов традиционного зрелища связан с установкой на полную свободу, сиюминутность и невозпроизводимость Х. Его материалом служат театрализованная демонстрация мод и заботы о скоте, обыденный гостиничный быт и эротические шоу, действие паровой машины и процесс татуировки, происходящие в самых неожиданных местах, от мыловаренного завода до рейсового автобуса, в «натуральных» декорациях. При этом обязательным является участие зрителей, хлопком в ладоши или выкриком останавливающих действие, вмешивающихся в него, демонстрирующих собственный вариант развития событий, и т.д. Искусство соединяется с не-искусством. Как подчеркивает А. Капров в статье «Воспитание не-актера» (1971), «не-искусство больше, чем Искусство». Х. — не только эстетическая, но и этическая позиция, утопическая практика превращения абсолютной свободы творчества в стиль жизни, способ существования. По мысли А. Капрора, искусство становится жизнью или по крайней мере ее утверждением.

Вместе с тем ряд художников (Макуинас, Оно, Хиггинс и др.) подвергают сомнению принцип уникальности и невозпроизводимости Х. В 1961 г. они основывают течение «Флюксус» и выступают с Х. в концертах. К ним присоединяются такие европейские художники как Й. Бейс, Б. Вотье, Р. Филиу и др. Благодаря «Флюксусу» Х. стремительно распространяются в Западной Европе, Японии, Латинской Америке. Существенную роль в популярности Х. играет опыт Ливинг-театра. В своих театральных экспериментах такие режиссеры как П. Брук, Е. Гротовский тяготеют к глобализации театрального опыта, его трансформации в смысложизненный акт, радикально меняющий бытие. Практика привлечения П. Бруком актеров (профессионалов и непрофессионалов) любых рас и национальностей получила широкое распространение в постмодернистском театре и кинематографе. В балете принцип Х. активно ассимилировали такие хореографы как Т.

Браун, П. Бауш, позднее превратившие его в несущую опору постмодернистского танца. В философско-эстетическом плане эту линию развивает известный феноменолог М. Дюфрэнн, выдвигающий в конце 60-х гг. идеи артизации, карнавализации жизни. Его концепция «революции-праздника» оказалась созвучна настроениям молодежного бунтарства, тенденциям контр-культуры того периода и придала Х. новое звучание: «театр улиц», «театр-газета» стали феноменами молодежного протеста. Другой тенденцией эволюции Х. конца 60-х гг. стал принцип телесности, превращение тела актера в самоценное средство выразительности (боди-арт). В постмодернистской ситуации Х. обретает новое дыхание в перформансах и инсталляциях.

Лит.: Hansen A. A Primer of Happening and the Time Space Art. N.Y., P., Cologne. 1965; Happening: Fluxus, Pop Art, Nouveau realisme: Eine Dokumentation herausgegeben von Jurgen Becker und Wolf Vostell. Hamburg, 1965; Kaprow A. Assemblages, Environments and Happening. N.Y., 1966; Kulterman U. Art Events and Happening. L., 1971; Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945. 2 ed. P., 1990.

Н. М.